

CHRYSANTHE TSITSIOU-CHELIDONI

## Horaz über das römische Drama\*

*Summary* – In his ‘Ars Poetica’ Horace proposes the composition of dramatic poetry that, on the basis of *exemplaria Graeca*, should serve the intellectual, moral and aesthetic education of a wider public. Indeed, this poetry could well be seen as correcting some of the serious weaknesses that same public seems to suffer from in various places in the poet’s œuvre. Besides, Horace envisions dramaturgists as exemplary *vates* who can assume a historically significant sociopolitical role.

Horaz hat, soweit bekannt, nie ein Drama verfasst.<sup>1</sup> Der Dichter hat jedoch seine Gedanken über diese Gattung sowohl in seiner Epistel an Augustus als auch in jener an die Pisonen, der *Ars Poetica*, zum Ausdruck gebracht. In beiden Werken übt er Kritik an der römischen Dramendichtung seiner Vorgänger wie auch am römischen Theater seiner eigenen Zeit. Zudem entwirft er in der *Ars* ein einschlägiges literarisches Programm, dessen eigentliches Ziel die Interpretation des Werkes oft vor Probleme gestellt hat.<sup>2</sup> Der vorliegende Beitrag fokussiert auf Inhalt und Dimensionen dieses Programms aus einem neuen Blickwinkel.

Der Aufsatz gliedert sich in drei Hauptteile: Im ersten Teil wird die Kritik des Horaz am römischen Drama und am zeitgenössischen Theater dargelegt.

---

\* Frühere Versionen des vorliegenden Textes wurden an den Universitäten zu Thessaloniki, Innsbruck, Köln und Göttingen vorgetragen. Allen Zuhörern und Teilnehmern an der sich jeweils anschließenden Diskussion, vorwiegend Herrn Prof. Martin Korenjak und Frau Prof. Ulrike Egelhaaf-Gaiser, bin ich für ihre anregenden Bemerkungen sehr zu Dank verpflichtet. Besonderen Dank schulde ich auch meinem akademischen Lehrer, Herrn Prof. Michael von Albrecht, und den Professoren Walter Stockert, Stephanos Matthaios und Antonios Rengakos, die bereit waren, eine erste Fassung des vorliegenden Aufsatzes kritisch zu lesen. Mein Dank gilt zuletzt den anonymen Gutachtern der Wiener Studien für ihre hilfreichen Hinweise. Jeder etwaige Mangel ist selbstverständlich mir zuzuschreiben.

<sup>1</sup> Der Dichter hat sich allerdings der Form des Dialogs in vielen seiner Satiren und in einigen seiner Oden bedient. Er selbst geht außerdem von einer Beziehung der römischen Satire zu der alten (griechischen) Komödie (*comoedia prisca*, sat. 1, 4, 2; 1, 10, 16) aus. Siehe dazu u. a. Rudd, *Satires*, 88 und passim; Gowers, *Satires Book I*, ad sat. 1, 4, 1–7; 1, 10, 16/17; Ferriss-Hill, *Roman Satire*, 1–23 und passim.

<sup>2</sup> Siehe Harrison, *Horace*, 72.

Im zweiten folgt die Erläuterung dieser Kritik. Im dritten Teil wird das Programm für die dramatische Dichtung dargestellt, das der Dichter in seiner *Ars* vorführt. Im selben Teil werden Sinn und Ziel dieses Programms interpretiert.<sup>3</sup>

### 1. Die Kritik des Horaz am Drama

Einem Leser der Epistel an Augustus, entstanden um 14 v. Chr., wird deutlich, dass der Dichter den Werken früherer römischer Dramatiker keinen hohen literarischen Wert zuerkennt – eine Abwertung, die heutzutage als *per se* ungerechtes Urteil erscheint.<sup>4</sup> In diesem längeren Gedicht wird die Präferenz der Römer für ihre ältere dramatische Dichtung angeprangert, die Horaz mit Abneigung gegenüber der aktuellen Produktion verbindet (epist. 2, 1, 21/22. 50–62). Im Einzelnen werden die Tragiker Pacuvius und Accius und ferner die Komiker Afranius, Plautus, Caecilius und Terenz als die bevorzugten Dichter seiner römischen Zeitgenossen aufgelistet.<sup>5</sup>

Das Drama dominiert auch in der kurzen Geschichte der römischen Literatur, die Horaz in dieselbe Epistel integriert (epist. 2, 1, 139–176):<sup>6</sup> Unter dem konstruktiven Einfluss der griechischen Dichtung und erst nach dem Ende der Punischen Kriege hätten sich die Sieger den großen Tragikern der besiegten Griechen zugewandt und versucht, deren Werke zu übersetzen; die Römer seien mit sich zufrieden und selbstgefällig gewesen – von Natur aus *sublimes* („erhaben“) und *acres* („leidenschaftlich“).<sup>7</sup> Auch in *ars* 285–288 wird der römische Versuch gepriesen, griechische dramatische Formen zu übernehmen und sie römischen Nationalthemen anzupassen. Dennoch hätten die Römer nicht den Willen gehabt, sich selbst zu verbessern, weil sie „uneinsichtig jede Feile für schändlich“ hielten und diese fürchteten (*sed turpem putat inscite*

<sup>3</sup> Der Text des Horaz wird hier nach der Ausgabe von Shackleton Bailey zitiert. Weitgehend wird auch aus den Übersetzungen von K. Büchner (für die Satiren), B. Kytzler (für die Episteln I und II) und E. Schäfer (für die *Ars Poetica*) zitiert.

<sup>4</sup> Siehe die These von Rudd, *Satires*, 116 zur Kritik an Plautus: „his remark on Plautus ... in *Epist.* 2.1.175/176 is notably unfair.“

<sup>5</sup> Ennius und Naevius werden auch in den vorangehenden Versen erwähnt (epist. 2, 1, 50–54), aber doch eher als epische Dichter.

<sup>6</sup> Die Geschichte beginnt mit den *fescennini versus*, Versen ursprünglich beleidigenden Inhalts, die von Bauern verfasst wurden – möglicherweise sind diese Verse die Wurzeln der römischen Komödie, wenn nicht des römischen Dramas überhaupt. Siehe jedoch u. a. von Albrecht, *Geschichte*, 84. Nach Brink, *Epistles Book II*, 182 „The conclusion seems not unreasonable that it was Varro who propounded a theory which made rustic *ludi* precede tragedy and comedy proper. There are also traces of a Hellenistic theory of this kind.“

<sup>7</sup> Brink, *The ‘Ars Poetica’*, ad *ars* 285–294.

*metuitque lituram*, epist. 2, 1, 167).<sup>8</sup> Derselbe Vorwurf findet sich auch in der *Ars*: Den römischen Dramatikern fehlte der *limae labor*, die Mühe der Feile, wie auch die *mora*, der Wille, am Text ausreichend lange zu arbeiten (*ars* 290/291). Als Paradebeispiele für diese Schwächen werden – in der Epistel an Augustus – zunächst typische Charaktere der Komödie des Plautus genannt, Rollen, die der Dichter angeblich schlecht auszuarbeiten pflegte (epist. 2, 1, 170–174): der verliebte Jüngling, der auf die Erhaltung seines Vermögens bedachte Vater, der tückische Kuppler, der plumpe Dossennus – der bucklige Vielfraß der Atellane.<sup>9</sup> Die Auflistung mündet in das Bild des mit locker gebundenem beziehungsweise zu weitem Schuh hastig über die Bühne schlurfenden Komödiendichters,<sup>10</sup> das gerade dessen *neglegentia*, dessen nachlässige ‚Kunst‘ verdeutlichen soll. Horaz’ Kritik ist eindeutig vom Geist der römischen Neoteriker geprägt: Die alten Dramatiker werden wegen ihrer technischen Inkompetenz und ihrer mangelnden Sorgfalt verurteilt.<sup>11</sup>

Nach dieser kurzen Literaturgeschichte wendet sich Horaz von der Polemik gegen die ältere Dichtung ab und konzentriert sich im Folgenden auf die *res ludicra*, das „show business“<sup>12</sup> seiner Zeit (epist. 2, 1, 182–207). Er verurteilt zuerst die Dichter, die so ruhsüchtig seien (*avari laudis*), dass sie sich vollkommen von den Reaktionen ihrer Zuschauer abhängig machten und somit bereit seien, sich den jeweiligen ästhetischen Vorlieben ihres Publikums anzupassen. Dann äußert er sich kritisch über das Publikum, das sogar den wagemutigsten Dichter in Angst und Schrecken versetzen könne (epist. 2, 1, 182–186): Die Mehrheit sei „an Verdienst und Rang geringer“, ungebildet und plump und dazu bereit zu kämpfen, wenn ein *eques*, ein Angehöriger des Ritterstandes, etwas für schön halte, das die Masse missbillige.<sup>13</sup> Dieses Pöbelvolk – die *plebecula* – verlange ‚action‘ auf der Bühne: „Bären oder Boxkämpfer“ (epist. 2, 1, 186). Aber auch die *equites* selbst, die einer höheren gesellschaftlichen Klasse angehören, empfänden kein Vergnügen mehr am Text, sondern verlangten Genuss für die Augen (epist. 2, 1, 187/188). Das breite Publikum wird hier so präsentiert, als sei es primär von den ‚special

<sup>8</sup> Siehe auch Brink, *Epistles Book II*, ad epist. 2, 1, 166: „Finally *et feliciter audet* expresses the ambiguous nature of H.’s praise – it was daring and luck.“

<sup>9</sup> Siehe Kiessling-Heinze-Burck, *Briefe*, ad epist. 2, 1, 173. Zu epist. 2, 1, 170–176 siehe Manuwald, *Roman Theatre*, 190. Zur *fabula Atellana* siehe auch Manuwald, *Roman Theatre*, 169–177.

<sup>10</sup> Kiessling-Heinze-Burck, *Briefe*, ad epist. 2, 1, 174 beziehen den Vers auf Plautus.

<sup>11</sup> Siehe Brink, *Epistles Book II*, ad epist. 2, 1, 167. 174.

<sup>12</sup> So Rudd, *Epistles*, ad epist. 2, 1, 180.

<sup>13</sup> Siehe Rudd, *Epistles*, ad epist. 2, 1, 185.

effects‘, vom eindrucksvollen Spektakel, in Bann gezogen, wohingegen der Inhalt und der Text selbst keine Rolle spielten, und außerdem könne niemand hören, was auf der Bühne gesprochen werde – so groß sei der Lärm, den die Zuschauer machten (epist. 2, 1, 200–204). Sowohl Dichter als auch Publikum tragen somit die Verantwortung für den aktuellen Zustand des römischen Theaters. Technisch mangelhafte Werke würden vor einer ungebildeten Menge aufgeführt, wobei die optisch wirkungsvolle Ausstattung und der damit verbundene Reiz des Spektakels im Vordergrund stünden, während jeder Ansatz zu intellektueller Reflexion ausbleibe.

Man könnte meinen, dass Horaz mit seiner Klage übertrieben hat. In ihrem Kern ist seine scharfe und sicher nicht unvoreingenommene Kritik jedoch anscheinend ernst zu nehmen. Denn eine ähnliche Ansicht äußert auch Livius über dieselbe Zeit (7, 2, 13): Die Prachtentfaltung gegenwärtiger Aufführungen reiche an jene heran, die sich die reichsten Königshöfe kaum leisten könnten.<sup>14</sup>

Es wäre jedoch unangebracht zu meinen, Horaz lehne die dramatische Dichtung insgesamt ab. Im Gegenteil versucht er sogar Augustus zu überzeugen, dass seine kritische Haltung gegenüber dieser Gattung nicht auf eigenen Minderwertigkeitsgefühlen und Missgunst beruht (epist. 2, 1, 208–213): „Nun glaube (sc. Augustus) aber nicht, ich hätte eben nur kärgliches Lob für Dichter, die ihre Gattung erfolgreich betreiben, während ich selbst mich fern von ihr halte – im Gegenteil: Mir scheint, jener Dichter versteht auf ausgespanntem Seile zu schreiten, der allein mit seinen Phantasien mein Herz beängstigt, beunruhigt, besänftigt, es mit erfundenen Schrecken erfüllt wie ein Zauberer, der mich bald nach Theben, bald nach Athen entrückt ...“<sup>15</sup>

Es sind also eher die Werke bestimmter dramatischer Dichter und die Art der Aufführung mancher dramatischer Werke, d.h. nicht das Drama als Gattung *per se*, die die Kritik des Horaz hervorrufen.<sup>16</sup> In den nächsten Versen, in denen Augustus angesprochen wird, schließt sich eine Gegenüberstellung der Dichtung für ein Theaterpublikum einerseits und der Dichtung für ein Lesepublikum andererseits an: „Doch auch jenen (so wünscht der Dichter),

<sup>14</sup> Vgl. Cic. fam. 7, 1, 2 und siehe noch Rudd, Epistles, 32; Beacham, Theatre and Audience, 157; Emperor, 163; Boyle, Introduction, 20/21; Manuwald, Roman Theatre, 321/322.

<sup>15</sup> Theben und Athen erscheinen als Handlungsorte selbstverständlich nicht nur in dramatischer Dichtung. Im Kontext dieses Verweises auf die zwei Städte ist es allerdings naheliegend, an die Tragödie beziehungsweise die Komödie zu denken; siehe Kiessling-Heinze-Burck, Briefe, ad epist. 2, 1, 211; Brink, Epistles Book II, ad epist. 2, 1, 213; Rudd, Epistles, ad epist. 2, 1, 213.

<sup>16</sup> Siehe auch sat. 1, 10, 40–43; carm. 2, 1, 9–12.

die sich lieber dem Leser anvertrauen wollen als den Überdruß und die Verachtung des hochmütigen Zuschauers zu ertragen, widme (Augustus) ein wenig deine Sorge ...“ (epist. 2, 1, 214–216). Vermutlich lässt sich aus diesen Versen eine Tendenz des Horaz zur Bevorzugung der ‚Buchpoesie‘ gegenüber der dramatischen Dichtung und deren Aufführungen herauslesen.<sup>17</sup> In der *Ars* richtet der Dichter jedoch sein Augenmerk ganz wesentlich auf das Drama. Die Frage ist nun, wie diese seine Haltung zu erklären ist.

## 2. Wie lässt sich die horazische Kritik interpretieren?

Die zuletzt erwähnte Textstelle aus der Epistel an Augustus erinnert an das letzte Kapitel der Poetik des Aristoteles, in dem der Philosoph die Tragödie dem Epos hinsichtlich der Qualität der Nachahmung gegenüberstellt und einen Vergleich der beiden Gattungen vornimmt (Po. 26, 1461b26–29).<sup>18</sup> Man behaupte, so Aristoteles, dass die Tragödie ‚vulgärer‘, ‚volkstümlicher‘ und daher von geringerem Rang im Vergleich zum Epos sei, denn sie wende sich an ein ungebildetes Publikum, das Gestik und Mimik für das Verständnis von allem brauche, was auf der Bühne dargestellt werde (Po. 26, 1462a3/4). Aristoteles spricht sich dann aber seinerseits gegen die Inferiorität der tragischen gegenüber der epischen Dichtung aus, unter anderem auch, weil die Tragödie seiner Ansicht nach körperliche Handlung, die mimetische Darstellung also, im Grunde nicht benötige, um ihr Wirkungsziel zu erreichen; sie könne nämlich bereits bei der Lektüre ihre gute oder schlechte Qualität erkennen lassen (Po. 26, 1462a11–14. 17/18).<sup>19</sup>

Horaz unterscheidet seinerseits die zwei genannten Gattungen in epist. 2, 1, 214/215 auf der Grundlage ihres jeweiligen Publikums, wobei er offenbar als sicher voraussetzt, dass die breite Masse der Zuschauer im Theater hinsichtlich psychologisch-moralischer und geistiger/intellektueller Kriterien geringeren Ansprüchen genügt als ein Lesepublikum.<sup>20</sup> Somit wird unvermeidlich der Eindruck hervorgerufen, dass das Drama gemäß Horaz jenen poetischen Gattungen unterlegen ist, die sich an ein Lesepublikum und somit

<sup>17</sup> Nach Kiessling-Heinze-Burck, Briefe, ad epist. 2, 1, 214 (woher auch der Begriff „Buchpoesie“ stammt) weist das *et his* (ad loc.) darauf hin, dass Horaz die *cura* des Augustus auch gegenüber der dramatischen Dichtung wünschte.

<sup>18</sup> Brink, *Epistles Book II*, ad epist. 2, 1, 214–270, S. 236 meint: „educated readers will have felt reminded of certain well-worn topics of rhetorical and literary theory.“

<sup>19</sup> Zu den Textstellen aus der Poetik des Aristoteles siehe Schmitt, *Poetik*, 729/730.

<sup>20</sup> Manuwald, *Roman Theatre*, 101/102 mit Anm. 210–214 macht allerdings auf die Existenz eines gebildeten und literarisch bewanderten Teils des römischen Theaterpublikums aufmerksam.

an eine intellektuell anspruchsvollere Zielgruppe wenden – gerade im Sinne der Kritiker, würde man sagen, die Aristoteles zu widerlegen bestrebt ist.

Aristoteles betrachtet die Tragödie allerdings ohne Rücksicht auf ihr Publikum, wohingegen Horaz sein Augenmerk auf das skurrile und unangebrachte Verhalten der Zuschauer der dramatischen Aufführungen in Rom richtet. Deren Ausstattung müsste, so meint der Dichter, sogar Demokrits Lachen erregen und er würde seine Aufmerksamkeit und sein Interesse eher dem Publikum zuwenden als der Aufführung, hätte er die Möglichkeit gehabt, ein zeitgenössisches römisches Theaterschauspiel zu besuchen (epist. 2, 1, 194–198) – in dem Vorsokratiker sieht der Dichter hier offenbar sein eigenes Spiegelbild. Dieses Publikum könne die Dramendichter bei der Komposition beziehungsweise der Aufführung ihrer Werke stark beeinflussen: Aufgrund ihrer Ruhmsucht strebten sie danach, auch die niedrigsten und derbsten Wünsche ihrer Zuschauer zu erfüllen, um sich ihrer Gunst zu versichern (epist. 2, 1, 177–207).<sup>21</sup>

Die Annahme liegt somit nahe, dass nicht nur der primitive, nicht ausgefeilte Stil der Dramendichter früherer Zeit, sondern auch die besonderen Umstände der Kommunikation jedes Dramatikers mit einem im Grunde ungebildeten Massenpublikum (*indocti*, epist. 2, 1, 184) die Kritik des Horaz am Drama motivierten. Seine Ablehnung der großen Masse als seiner Zielgruppe hat der Dichter außerdem immer wieder zum Ausdruck gebracht. Schon im ersten Buch seiner Satiren bekennt er, allerdings deutlich im Interesse seines – rhetorischen – Ziels, sich selbst zu verteidigen, dass er kein Interesse an der Menge (*turba*) habe und dass er mit seinen Versen nur wenigen Lesern Vergnügen bereiten wolle (sat. 1, 10, 72–77. 81–90). Seine Abneigung gegenüber überfüllten *theatra* – Sälen bzw. Theatern, die für Rezitationen beziehungsweise große Aufführungen bestimmt waren – drückt er jedoch auch in seinen Episteln aus, einige Jahre nach seinen Satiren (epist. 1, 19, 41/42; 2, 1, 60/61). Diese Aussagen hinterlassen beim Leser den Eindruck, dass jeder Auftritt vor einem breiten, zum größten Teil ungebildeten und sozial heterogenen Publikum bei Horaz Abneigung und Verachtung hervorruft.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Siehe Rudd, *Epistles*, ad epist. 2, 1, 177. Zu der Beziehung dieses Textabschnittes auf Textstellen aus der *Politik* (8, 6, 1341b15–18) und der *Poetik* (13, 1453a33–36; 26, 1461b26–35) des Aristoteles siehe Tsitsiou-Chelidoni, *Horace on the Role*, 345 mit Anm. 9. Siehe jedoch auch Manuwald, *Roman Theatre*, 99 zum römischen Theater der Republik: „... the taste of audiences and its changes must still have had a significant influence on the style and content of the plays shown.“

<sup>22</sup> Hinweise auf diese Haltung finden sich auch in *ars* 206/207. Man könnte freilich meinen, dass diese Einstellung etwas ‚elitär‘ wirkt: Die römische *nobilitas* assoziierte die *ludi* in republikanischer Zeit grundsätzlich strikt mit Sittenlosigkeit und Müßiggang. Dazu s. Boyle, *Introduction*, 22.

In den Augen des Dichters hat das Theaterpublikum die Entwicklung der dramatischen Dichtung sogar negativ beeinflusst – das geht aus der zuvor genannten Textstelle aus der Epistel an Augustus deutlich hervor (epist. 2, 1, 177–207). Diesen Eindruck bestätigt ein weiterer Abschnitt, diesmal aus der *Ars*, in dem die Entwicklung der Musik im römischen Theater, höchstwahrscheinlich, wenn auch nicht ausschließlich, nach Leitthesen der griechischen Philosophie in knapper Form vorgeführt wird (*ars* 202–219).<sup>23</sup> In der Frühzeit spiegelte die Musik in ihrer Schlichtheit die Moral der kleinen und bescheidenen Gemeinschaft wider;<sup>24</sup> soziopolitische Veränderungen – die Entwicklung Roms bewirkte den Zustrom vieler ungebildeter Menschen vom Land (*indoctus ... liberque laborum / rusticus*, *ars* 212/213) in die Stadt – führten jedoch zu einem massiven Sittenwandel der Leute und in der Folge der Musik und der lyrischen Verse. Gerade weil diese primitive, ungebildete Menge ohne Geschmacksempfinden nicht in der Lage war, die Grenzen der Kunst zu respektieren, habe sie letztendlich zu deren Degeneration geführt.

An den genannten Textstellen aus der Epistel an Augustus und aus der *Ars* wird die Anfälligkeit der dramatischen Dichter und überhaupt der dramatischen Dichtung gegenüber den ästhetischen Vorlieben ihres zahlenmäßig großen und in hohem Maße ungebildeten Publikums deutlich. Das Drama stellt für Horaz somit offenbar ein literarisches Medium mit großem Kommunikationspotenzial dar, das sich allerdings in den Fällen, die der Dichter bespricht, für die Entwicklung der Gattung grundsätzlich als problematisch erwiesen hat. Es ist jedenfalls nicht zu übersehen, dass gerade das Wesen des Dramas als eines Kommunikationsaktes das Interesse des Horaz offensichtlich so stark auf sich zog, dass er schließlich bekennen musste, er halte die Aufgabe des Dramatikers für besonders schwierig.<sup>25</sup> In epist. 2, 1, 208–213 spricht er nämlich, wie bereits festgestellt wurde, von der wunderbaren Leistung des Dramatikers, in den Zuschauern emotionale Illusionen zu erwecken: Er jage Angst ein, errege und mildere Gefühlsregungen und versetze die Zuschauer wie ein Zauberer aus dem Theater an den Ort der dramatischen

<sup>23</sup> Siehe zu diesem Abschnitt Vahlen, Brief an die Pisonen, 765 mit Anm. 24; Steidle, Studien zur ‚Ars Poetica‘, 109: „Die augusteische Zeit ist hier – ohne Rücksicht auf Altrom – an eine rein griechische Entwicklung angeschlossen.“; Brink, The ‚Ars Poetica‘, ad *ars* 202; Rudd, Epistles, 32/33: „... the terms of the description are taken from Greek sources ... That does not mean that a Roman reader would have found the passage bogus. ... this time, instead of saying ‚as, in Greece, music declined into vulgarity, so the same thing happened in Rome‘, he has drawn a composite Graeco-Roman sketch ...“.

<sup>24</sup> Siehe Rudd, Epistles, ad *ars* 207.

<sup>25</sup> Siehe Brink, Epistles Book II, ad epist. 2, 1, 210.

Handlung. Der Schwerpunkt der Betrachtung der dramatischen Dichtung liegt hier offensichtlich auf deren psychagogischer Kraft, die das Gelingen der Funktion des literarischen Werkes, nämlich Kommunikationsmittel zwischen dem Dichter und seinen Zuschauern zu sein, beweist.<sup>26</sup> Es liegt sogar nahe, dass Horaz ausgerechnet im Drama eine kreative und konstruktive Kommunikationsmöglichkeit des Dichters mit seinem Publikum, selbstverständlich unter bestimmten Voraussetzungen, erkannte.<sup>27</sup> Die *Ars* liefert eine Reihe von Indizien, die diese Annahme unterstützen.

### 3. Ein neues Programm

Mehr als ein Drittel der *Ars Poetica*, des Werkes, das im Wesentlichen zu der Frage „Was ist gute Dichtung?“ Stellung bezieht,<sup>28</sup> ist dem Drama gewidmet. Wie lässt sich diese Präferenz erklären, wenn man sich die in den vorangehenden Abschnitten dargestellte kritische Haltung des Horaz gegenüber dieser Gattung vor Augen führt?

Eine naheliegende Antwort auf diese Frage wäre, diese Präferenz auf die besonderen literarischen Vorlieben der Adressaten der Epistel zurückzuführen.<sup>29</sup> Man darf jedoch davon ausgehen, dass Horaz sich mit seinem Text auch an ein breiteres Publikum wandte;<sup>30</sup> persönlicher Geschmack und subjektive Neigungen der vornehmen Empfänger dürften somit keineswegs das Programm des Dichters zur Gänze bestimmt haben.

Das eingangs erwähnte Paradox könnte man im Prinzip auch mit der Annahme erklären, dass der Dichter mit seiner *Ars* bloß eine ältere Tradition fortführt, und zwar diejenige des Aristoteles, von Neoptolemos vermittelt.<sup>31</sup> Unter diesem Aspekt gäbe es in der *Ars* gar keine (oder nur wenige) Berührungspunkte mit der zeitgenössischen poetischen Aktivität beziehungsweise

<sup>26</sup> Vgl. Brink, *Epistles Book II*, ad epist. 2, 1, 213.

<sup>27</sup> Vgl. Oliensis, *Authority*, 203/204: „Horace’s implicit identification of poetic with social performance may help explain not only the emphasis on drama but the de-emphasis of comedy within the *Ars*.“

<sup>28</sup> Siehe die lehrreiche Feststellung von Hardie, *Poetics of Didactic*, 51: „The *Ars* ... purports to provide detailed instructions in how to achieve perfection as a poet in the Rome of Horace’s own day, with repeated excursions into literary history ...“

<sup>29</sup> Siehe Porphyrio ad ars 1: *nam et ipse Piso poeta fuit et studiorum liberalium antistes*. Siehe auch ars 366/367; Brink, *Prolegomena*, 217. 220 mit Anm. 1. Zuletzt sieht Lowrie, *Politics by Other Means*, 124 und passim einen Zusammenhang zwischen den politischen Interessen der Pisonen und der weitgehenden Behandlung der dramatischen Gattung in der *Ars*.

<sup>30</sup> Siehe auch Brink, *Prolegomena*, 220.

<sup>31</sup> Zu der Anknüpfung des Horaz an die peripatetische Schule und an Neoptolemos siehe vorwiegend Brink, *Prolegomena*, 135ff. 148. 203. 227; Harrison, *Generic Enrichment*, 4.

mit dem aktuellen literarischen Leben in Rom.<sup>32</sup> Träfe allerdings diese Erklärung zu, müsste man annehmen, dass der Dichter von seiner Grundeinstellung, mit seinen Versen jeweils auf den aktuellen soziokulturellen Kontext seiner Dichtung Bezug zu nehmen – eine Haltung, welche die sonstigen Werke des Horaz hinlänglich belegen –, in der *Ars* abgewichen ist.

Die auffällig umfangreichen Ausführungen zum Drama können nicht allein mit der scherzhaft-satirischen Haltung des Dichters erklärt werden, denn der Ton der Behandlung des Themas ist grundsätzlich ernst und belehrend.<sup>33</sup>

Es ist jedenfalls eine nicht zu ignorierende Tatsache, dass die Epistel an die Pisonen das Interesse des Dichters am Drama mit der Epistel an Augustus teilt, obwohl sich Horaz in letztgenanntem Gedicht sehr kritisch äußert. Aus dieser Perspektive betrachtet, wäre die Vermutung gerechtfertigt, der Dichter teile in seiner *Ars* grundsätzlich seine eigenen Vorstellungen mit und führe dort ein im Grunde eigenes Programm für eine neue Form der dramatischen Dichtung in Rom vor.<sup>34</sup>

Zwei der einflussreichsten Forschungsarbeiten zur Vorstellung des Horaz vom römischen Drama zielen in diese Richtung. 1950 veröffentlichte Antonio La Penna seinen Aufsatz „Orazio, Augusto e la questione del teatro latino“,<sup>35</sup> in dem er die These vertritt, dass der Dichter in der Epistel an Augustus es ablehnt, einen Beitrag zum Programm des Princeps für eine Restauration des römischen Theaters zu leisten,<sup>36</sup> in seiner *Ars* jedoch einen eigenen Entwurf zur Unterstützung dieses Programms abgegeben habe. Eine derartige Zusage

<sup>32</sup> Zu einer solchen Position siehe u. a. Williams, *Tradition and Originality*, 337 – er bezieht sich allerdings konkret auf die These des Horaz zum Verfall der Musik im Theater (ars 202–219) – und McNeill, *Identity and Audience*, 85. Gegen eine solche Hypothese s. Brink, *The ‘Ars Poetica’*, ad ars 202, S. 263; Rudd, *Epistles*, 32/33 und bereits Vahlen, *Brief an die Pisonen*, 765 mit Anm. 24. Diese Stellungnahme macht Harrison, *Generic Enrichment*, 4 mit gutem Recht verantwortlich dafür, dass das Werk bei der Interpretation der augusteischen Dichtung nicht die Rolle gespielt hat, die es verdient hätte.

<sup>33</sup> Anders Frischer, *Shifting Paradigms*, zu dessen Hauptthese, dass die *Ars* eine Art von Parodie darstellt, siehe u. a. Citroni, *‘Ars Poetica’ and the Marvellous*, 40, Anm. 42. Zur Rezeption der These von Frischer siehe Ferenczi, *The New Horace*, 14.

<sup>34</sup> Siehe auch Brink, *Prolegomena*, 220/221: „Horace displays an enthusiasm for drama and epic which would be surprising in a lyric poet and satirist, were it not for two motives: the actualities of the contemporary poetic scene, and the bearing (partly assumed, partly real) of the large genres on his own lyric verse.“; Citroni, *‘Ars Poetica’ and the Marvellous*, 22.

<sup>35</sup> Der Aufsatz wurde ins Englische übersetzt und in Freudenburg, *Oxford Readings*, 386–401 wieder veröffentlicht; im vorliegenden Aufsatz wird auf die englische Version verwiesen.

<sup>36</sup> Zur Idee eines solchen Programms siehe bereits Immisch, *Epistel über die Dichtkunst*, 143–146, der von einem „Literaturprogramm des Kaisers“ und von der „Restitution des römischen Dramas“ gesprochen hat.

bedeutete somit eine Rückkehr zu dem poetischen Ideal, das er selbst immer und konsequent verfolgt habe – nämlich dem Ideal einer aristokratischen Dichtung, die, in La Pennas Sinne, den Interessen des Großteils der Bevölkerung nicht entgegenkommen konnte. Diese Dichtung richtete sich an ein hochgebildetes Publikum, eine Elite, gemäß den Ansprüchen der aktuellen literarischen Kreise in Rom.<sup>37</sup>

Der zweite Interpretationsvorschlag stammt von Florence Dupont.<sup>38</sup> Ihrer These zufolge zielten Augustus und Horaz auf eine kulturelle Revolution – die Entwicklung einer „nationalen“ und zugleich betont populären dramatischen Dichtung, welche die epische Dichtung Vergils in äquivalenter Weise ergänzen und zur Bildung eines römischen „Kollektivgedächtnisses“ führen sollte. Dieses Programm einer dramatischen Dichtung habe allerdings keine Chance gehabt, sich durchzusetzen, da es stark auf Aristoteles, das heißt auf nicht römischen Prinzipien fußte und von Horazens ästhetischen Maßstäben durchdrungen war, der die Übertreibungen der szenischen Darstellung ablehnte, von denen aber andererseits das römische Publikum sehr angetan war.

Beide Erklärungen von La Penna und Dupont leuchten ein. Sie bedürfen jedoch einer weiteren Differenzierung. Nach wie vor erklärungsbedürftig ist nämlich sowohl die Haltung des Dichters gegenüber dem Publikum als auch die genaue politische Funktion, die Horaz für eine künftige dramatische Dichtung Roms anvisierte.

Man könnte die Hauptlinien des horazischen Programms bezüglich des Dramas wie folgt beschreiben:<sup>39</sup> Jeder, der sich wünscht, ein guter Dramatiker zu werden (unabhängig davon, ob Tragiker, Komiker oder auch ein Dichter des Satyrspiels), muss sich vor allem den Prinzipien der poetischen Kunst verpflichtet sehen und dem maßgeblichen Prinzip des *decorum/aptum* (πρέπον) folgen;<sup>40</sup> er muss außerdem mit allen allgemeinen Konventionen der poetischen Kunst überhaupt, mit allen Einzelheiten der *ars* vertraut sein (ars 31).<sup>41</sup> Infolge des ästhetischen Prinzips des „Typischen und Konventionellen“, d. h. nach der rhetorischen Kategorie der Angemessenheit, des Passenden und

<sup>37</sup> Siehe auch die älteren Thesen von Steidle, Studien zur ‚Ars Poetica‘, 112/113.

<sup>38</sup> Dupont, L’acteur-roi, 335–341.

<sup>39</sup> Nach Brink, The ‚Ars Poetica‘, ad ars 196–201 werden im Programm des Dichters verschiedene Elemente konstruktiv miteinander verbunden: hellenistische Poetik (ars 131–137, 290–294), aristotelische Tradition, römischer Geist und augusteische Moralität.

<sup>40</sup> Siehe die ersten Verse der Ars (1–13): Alle Einzelelemente müssen zueinander und zur Gesamtheit passen. Siehe auch ars 151/152. 156/157 (*aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores ...*). 178. 195.

<sup>41</sup> Bemerkenswert ist die auffällig häufige Verwendung von *verba (ne)sciendi*: ars 34/35. 87. 88. 273. 379. 382. 418.

Schicklichen (πρέπον, ἄρμόττον; *decorum, aptum*) wird die beobachtete soziale Wirklichkeit zur Norm (ars 114–118. 153–178),<sup>42</sup> der Dichter als *imitator doctus*, als gelehrter und erfahrener Nachahmer, soll sich zugleich an den „sokratischen Schriften“ (Σωκρατικοὶ λόγοι) orientieren<sup>43</sup> und sich aus diesen Texten darüber belehren lassen, was man dem Vaterland und seinen Freunden schuldet, wie man den Vater, den Bruder und den Gastfreund lieben soll, was die Pflicht des Senators, des Richters und des in den Krieg entsandten Feldherrn ist.<sup>44</sup> Ein Theaterstück, das sich durch inhaltlich ansprechende Gedanken (*speciosa locis fabula*, 319/320)<sup>45</sup> und tadellose Charaktere (sowohl in moralischem als auch in technisch-literarischem Sinn dem Prinzip des *aptum* gemäß, *morataque recte*, 319) auszeichnet,<sup>46</sup> kann, selbst wenn es keine anmutige Form aufweist, den *populus* stärker fesseln und ist daher inhaltsarmen

<sup>42</sup> Siehe Fuhrmann, Dichtungstheorie der Antike, 156.

<sup>43</sup> Zur Bedeutung des Verweises des Dichters auf die sokratischen Schriften siehe Sedley, *Socraticae chartae*, 108/109.

<sup>44</sup> Es bleibt eine offene Frage, wie ars 317/318 zu verstehen ist. Nach einer Interpretation soll sich der Dichter mit scharfem Blick die realen Lebensumstände genau anschauen und „lebendige Wörter aus diesen holen“, so dass die von ihm erdichteten Figuren mit ihrer Rede und ihrem Handeln überzeugend wirken. Siehe dazu Fuhrmann, Dichtungstheorie der Antike, 156/157; Freudenburg, *The Walking Muse*, 123; Laird, *The ‚Ars Poetica‘*, 140; Citroni, *‚Ars Poetica‘ and the Marvellous*, 27; Hunter, *Horace’s Other ‚Ars Poetica‘*, 38/39. Anders Sedley, *Socraticae chartae*, 111 (mit Anm. 1): „The *exemplar* in question is the model constituted by *kathekonta*, understood as those paradigms of correct action set by the idealised sage, and in the Socratic dialogues more specifically by Socrates and his circle.“ Vgl. auch die Übersetzung von Schäfer zu ars 317/318 „Auf ein vorbildliches Leben und einen vorbildlichen Charakter heiße ich den kundigen Nachahmer blicken, von dorthier lebendige Worte gewinnen.“ Solmsen, *Die Dichteridee des Horaz*, 154 vertritt eine interessante vereinheitlichende Stellungnahme: „So resultiert das ‚Angemessene‘ in der Behandlung der Charaktere ... aus dem Wissen um das ethisch Angemessene; das πρέπον und die *convenientia* ..., deren Lehre in früheren Abschnitten der *Ars* rein empirisch-deskriptiv gehalten war, bekommen hier nachträglich einen idealistischen Auftrieb in der Richtung auf das sittlich Gute.“ Nach Brink, *The ‚Ars Poetica‘*, ad ars 317 ist hier ein aristotelischer Hintergrund zu erkennen.

<sup>45</sup> Das Wort *fabula*, das auch „Erzählung“ bedeuten kann, kommt im Sinne von „Theaterstück“ auch in ars 190 vor. Brink, Rudd und Sedley weichen in der Wiedergabe des Versteils *speciosa locis (fabula)* in größerem oder geringerem Maße voneinander ab: „a play that makes a splendid show with its (edifying) maxims“ (Brink), „attractive in virtue of its moral observations“ (Rudd), „a play plausible in its role-assignments“ (Sedley).

<sup>46</sup> Vgl. die Übersetzung von Schäfer zu ars 319/320: „Bisweilen gefällt ein Stück, das durch allgemeine Wahrheiten schön und edlen Charakters ist, aber bar jeder Anmut“ und Schönberger: „ein Stück mit schönen Gedanken und gut gezeichneten trefflichen Charakteren“.

Versen mit schönklingenden leeren Phrasen (*versus inopes rerum nugaeque canorae*, 322) vorzuziehen.<sup>47</sup>

In diesem Zusammenhang übernimmt außerdem der Chor eine klare moralische Aufgabe, auf die Horaz ausführlicher eingeht; er werde mit seinem exemplarischen Verhalten zum Erzieher der Menge. Er erscheint als Unterstützer des Guten wie auch des traditionellen römischen Wertes der Frugalität. Sein Beitrag bezieht sich sowohl auf die private als auch auf die öffentliche (die staatliche) Lebensgestaltung (ars 196–199). Die neuen Werke sollen zusätzlich in glattem und klarem Stil verfasst werden, der die Feile, also große dichterische Sorgfalt voraussetzt,<sup>48</sup> und den Gesetzen der Natur treu bleiben (ars 11–13. 317/318. 338–340). Im Allgemeinen werden Eifer für die Bearbeitung jeder Einzelheit der Form (ars 46–48. 240–243. 290/291) und des Inhalts (ars 128–130) und Wetteifer mit den besten griechischen Vorbildern (ars 140. 268/269) eingefordert, dazu wird technische Feinheit für ein erfolgreiches Werk vorausgesetzt.<sup>49</sup> Die dramatische Dichtung soll außerdem einer Hauptmaxime dienen, nämlich der Überwindung der Alternative von *aut prodesse aut delectare* (ars 333), und zwar durch die Verbindung von Nützlichem und Angenehmem (343/344). Mit anderen Worten: Das Drama soll zur Unterhaltung (vgl. ars 179–182. 338) wie auch zu der moralischen und ästhetischen Verbesserung des römischen Publikums beitragen.<sup>50</sup>

Auf welches Publikum zielt der Dichter also ab? In der *Ars* verfolgt er scheinbar kontradiktorisch zweierlei Richtungen: Einerseits zieht er die Reaktion des großen und breiten Theaterpublikums als Maßstab bei der Aufstellung seiner Kriterien mit in Betracht<sup>51</sup> (*Tu quid ego et populus mecum desideret*

<sup>47</sup> Brink, The ‚Ars Poetica‘, ad ars 319. 321 will hier einen ironischen Unterton erkennen. Die moralische Wirkung ist seiner Ansicht nach im archaischen römischen Drama mit der ungepflegten poetischen Form verbunden. Diese Interpretation scheint jedoch dem Gedanken des Horaz fern zu liegen.

<sup>48</sup> Siehe Rudd, Epistles, ad ars 219.

<sup>49</sup> Siehe Fuhrmann, Dichtungstheorie der Antike, 156.

<sup>50</sup> Anders äußert sich dazu Becker, Das Spätwerk, 105: „Die Zielsetzung des Ganzen bringt es mit sich, dass überall das Kunstwerk und der Künstler, nicht die Wirkung der Dichtung nach außen zum Thema wird ... Auch die Auffassung, dass die Dichtung auf *prodesse* oder auf *delectare* zielt, wird nicht für sich ausgesprochen.“ Siehe jedoch auch Hardie, Poetics of Didactic, 44: „... *simul et iucunda et idonea dicere vitae* (ars 334), a central message of the *Ars*, and, arguably, exemplified in practice throughout the *Ars*, as indeed in much, if not all, of Horace’s poetic output.“

<sup>51</sup> Siehe Steidle, Studien zur ‚Ars Poetica‘, 112; Brink, The ‚Ars Poetica‘, ad ars 321 „As in the middle section popular approval is considered a criterion of value, but a limited one.“ Diese Feststellung wird nicht durch die Vermutung beeinträchtigt, dass das *et* möglicherweise als epexegetisch zu verstehen ist, welche ich einem der anonymen Gutachter der

*audi*, ars 153) – z. B. wenn es seitens der Personen des Dramas um die Befriedigung allgemeiner, natürlicher psychologischer und intellektueller Erfordernisse, Erfordernisse des Commonsense geht (ars 104 – 113) –, andererseits aber stellt er das Urteilsvermögen dieser Menge als fragwürdig dar (ars 206 – 213).

Auch gegenüber dem Geschmack der höheren sozialen Schicht der Ritter, der er wohl selbst als *scriba quaestorius* angehörte,<sup>52</sup> vertritt Horaz keine einheitliche Position. In der *Ars* bildet diese soziale Elite für den Dichter zwar den Maßstab, nach dem man den Stil guter Dichtung zu beurteilen habe: „Sitze ich zu Gericht, so mögen die Faune, aus ihren Wäldern geholt, sich hüten, je so, als seien sie auf den Gassen und fast auf dem Forum geboren, in allzu feinen Versen wie ein Jüngling zu tändeln oder unsaubere, ehrlose Witze zu reißen; da nehmen Anstoß, die Pferd, Vater und Reichtum besitzen, vernehmen nicht gleichen Sinns das, was einer für gut hält, der Erbsmehl und Nüsse sich einkauft, und belohnen es nicht mit dem Siegerkranz“ (ars 244 – 250); in der Epistel an Augustus wird jedoch der Geschmack auch dieser Schicht angefochten: „Aber auch bei den Rittern ist schon das Vergnügen gänzlich von den Ohren abgewandert, hin zu den unsteten Augen und damit zu nichtigem Genuss“ (epist. 2, 1, 187/188).<sup>53</sup>

Es ist allerdings das Misstrauen gegenüber der breiten ungebildeten Masse, das im Gesamtwerk des Horaz am deutlichsten hervortritt. Das Volk (*populus*) kenne keine einheitliche Meinung; es sei ein Untier mit vielen Köpfen (*belua multorum capitum*, epist. 1, 1, 70 – 93); niemand könne seine eigene Vorliebe für etwas über längere Zeit beibehalten – nicht einmal für ein gutes literarisches Werk (epist. 1, 20, 6 – 13); ein irritierender wetterwendischer Wankel-

---

Zeitschrift verdanke. Sollte man diese Interpretation annehmen, dann müsste man zudem akzeptieren, dass der Dichter sich als Mitglied nicht des Theaterpublikums im Allgemeinen, sondern des breiten, unerfahrenen Teils dessen vorstellt. Vielmehr jedoch als das hat Horaz m. E. die Absicht hervorzuheben, dass er als kritischer Zuschauer die Meinung über bestimmte Kennzeichen des Theaterstücks, und zwar auf unerwartete Weise, mit dem unkritischen Publikum teilt. Die Tatsache, dass die Subjekte der indirekten Frage *quid ego et populus mecum desideret* von „Ich“ gerahmt sind, hebt gerade diese überraschende Übereinstimmung hervor. Siehe auch Brink, *The ‚Ars Poetica‘*, 228, „ego et populus mecum: that is, spectators critical and uncritical“, und vgl. ars 113.

<sup>52</sup> Dazu siehe Armstrong, *Horace*, 18.

<sup>53</sup> Brink zufolge (*The ‚Ars Poetica‘*, ad ars 212/213) kritisiert Horaz das Publikum verschiedenartig immer im Zusammenhang mit seiner jeweiligen poetischen Intention. Die jüngere Forschung zu Horaz ist mehrfach in diese Richtung gegangen. Brinks These würde jedoch bedeuten, dass Horaz mit seinem Programm in der *Ars* keine einheitliche Intention verfolgt, was allerdings eher wenig überzeugend scheint.

mut präge den Pöbel (epist. 1, 16, 33/34); er sei unzuverlässig (*at vulgus infidum*, carm. 1, 35, 25; 3, 2, 19/20); oft gebe er Unwürdigen staatliche Ehrenstellen, während er auf das Ahnenbild und die Aufschrift starre (sat. 1, 6, 15–18). Die Masse sei außerdem boshaft und neidisch (carm. 2, 16, 39/40; epist. 1, 1, 70–75).

Zweifelsohne erwecken einige dieser Äußerungen den Eindruck alter literarischer Topoi.<sup>54</sup> Sie spiegeln jedoch deutlich Horaz' Vorstellung vom breiten römischen Publikum wider. Und trotzdem dürfte der Dichter an der Meinung dieses Publikums nicht völlig desinteressiert gewesen sein – der in der Kritik verbreiteten Vorstellung des „elitären“ Horaz<sup>55</sup> zum Trotz.

Fast im gesamten Werk des Dichters ist sein Schwanken zwischen Treue und Bindung an einen Kreis von *docti et pauci lectores* (sat. 1, 4, 22/23. 71–73;<sup>56</sup> 1, 10, 73/74; carm. 1, 1, 31/32; 3, 1, 1; 3, 2, 23/24; 3, 3, 2; epist. 1, 19, 33/34) und seinem tiefgehegten Wunsch, breit anerkannt zu werden, erkennbar<sup>57</sup> (carm. 2, 20, 17–20; 3, 30; 4, 3).<sup>58</sup> In epist. 1, 20 bringt er sogar das Dilemma, sich entweder an einen kleinen Kreis von Eingeweihten oder an das breite Publikum zu wenden, durch eine Allegorie zum Ausdruck: Der Dichter spricht hier sein personifiziertes Buch an, das gegen den eigentlichen Willen des Autors „veröffentlicht“, *in proprio sensu*, werden will: „Es scheint, mein Buch, du schaust nach Janus und Vertumnus aus, wohl um dich zum Verkauf zu stellen, schön glatt gemacht durch Bimsstein von den Sosii. Du jammerst, dass du nur wenigen Leuten gezeigt wirst, und lobst die Öffentlichkeit, obwohl du nicht in diesem Sinne erzogen wurdest“ (epist. 1, 20, 1–5). Die natürliche Neigung der Literatur, sich nach außen zu wenden, an die Welt, an die Gesellschaft scheint hier ihren literarischen Niederschlag gefunden zu haben. Diese Neigung ist jedoch bestimmten historischen Bedingungen unterworfen, denn sie wird durch die realen Umstände und Möglichkeiten der Kommunikation des Autors mit der ‚äußeren‘ Welt geprägt. In der *aetas Augusta* verbreiteten sich die Zirkulation von Texten und der Buchmarkt, die ersten öffentlichen

<sup>54</sup> Siehe Gowers, *Satires Book I*, ad sat. 1, 6, 14–17; Nisbet-Hubbard, *Odes Book II*, 1978, ad carm. 2, 16, 39; Mayer, *Epistles Book I*, ad epist. 1, 1, 70.

<sup>55</sup> Siehe z. B. Becker, *Das Spätwerk*, 70. 80. 105; Rudd, *Satires*, 102; ders., *Horace as a Moralizer*, 77 (diese Einstellung verschiebe sich allerdings in carm. 2, 20); Schwindt, *Prolegomena zu einer „Phänomenologie“*, 179 mit Anm. 645; ders., *Römische „Avantgarden“*, 41; Lowrie, *Beyond Performance*, 164; dies., *Writing, Performance, and Authority*, 257.

<sup>56</sup> Vgl. Gowers, *Satires Book I*, ad sat. 1, 4, 22/23: „the denial of a readership by a timorous satirist. This is belied by 31-3, where H. cites imagined criticisms of an earlier poem.“

<sup>57</sup> Siehe dazu Citroni, *Poesia e lettori*, 241–260.

<sup>58</sup> Nach Thomas, *Odes Book IV and Carmen Saeculare*, ad carm. 4, 3, 21–24 „H.’s position has evolved since his stance in S. 1.10.72–76.“

Bibliotheken in Rom wurden eröffnet.<sup>59</sup> Die tatsächliche Möglichkeit, sich an ein größeres, sozial breiter gefächertes Publikum zu wenden, ist für Verfasser literarischer Werke somit nun in viel höherem Maße gegeben und wichtiger als je zuvor.<sup>60</sup> Das Streben nach Anerkennung erfordert eine grundsätzliche Abkehr von der eigenen Abneigung gegenüber der Öffentlichkeit. Ein strikter Elitismus kallimacheischer Art erscheint in der Konfiguration der augusteischen Zeit somit als schlichtweg fehl am Platz.

Diese Kommunikation wird nun jedenfalls angestrebt, und zwar als Bestandteil des Kulturprogramms des Princeps. Große öffentliche Werke stellen dem Herrscherhaus ein Zeugnis dafür aus, dass es auch den einfachen Leuten, der *plebs*, Genüsse verschaffen wollte, wie sie bislang nur den Reichen zuteil geworden waren: glanzvolle Freizeitbauten (wie die *Porticus Livia*), Parks, Spaziergänge entlang von Wasserläufen, warme Bäder, Sportanlagen und eine Fülle von griechischen Kunstwerken im öffentlichen Raum standen dem *populus* offen.<sup>61</sup> „Entscheidend“, schreibt Paul Zanker, „war dabei nicht, dass jetzt mehr Kunstwerke als je zuvor öffentlich zugänglich gemacht wurden, sondern dass dies programmatisch geschah.“<sup>62</sup> Einen wichtigen Teil des umfassenden Kulturprogramms, das die augusteische Ordnung förderte, stellte außerdem, wie bekannt, eine literarische Produktion dar, die die tragenden Werte des neuen Regimes vermitteln, das breite Publikum ansprechen und somit öffentlich wirksam werden konnte.

Dass auch Maecenas Interesse an der Gunst des Volkes entwickelt haben dürfte, die Horaz durch eine neue lyrische Sammlung gewinnen sollte – eine harte Aufgabe, wie der Dichter selbst andeutet –, verraten die folgenden

<sup>59</sup> „Schon während der letzten Jahre der Republik gab es in Rom eine sehr lebhaft Buchhandels- und Verlegertätigkeit“, so Kleberg, Buchhandel, 23 – möglicherweise etwas überzogen. Siehe auch Fehrle, Bibliothekswesen, 47. In der Kaiserzeit weitet sich das Leserpublikum mit Sicherheit bedeutend aus, was dem Buchhandel einen wichtigen Aufschwung brachte. Siehe dazu Fehrle, Bibliothekswesen, 52. Zur Planung und Eröffnung der ersten öffentlichen Bibliotheken in Rom siehe ebenfalls Fehrle, Bibliothekswesen, viii, 12. Hochinteressant klingt die Bemerkung von Plinius Maior (nat. hist. 35,2,10), der C. Asinius Pollio, einem Anhänger Caesars und Gründer der ersten öffentlichen Bibliothek in Rom (in der Zeit zwischen 39 und 28 v. Chr.), die Leistung zuschreibt „durch die Gründung der Bibliothek den menschlichen Geist (*ingenia hominum*) zum Gemeingut aller (*rem publicam*) gemacht zu haben“. Die erste Bibliotheksgründung von Oktavian – es handelt sich um den monumentalen Bau des Apollotempels auf dem Palatin – erfolgt in 28 v. Chr. Irgendwann nach 23 v. Chr. wird die Bibliothek in der *Porticus Octaviae* eingeweiht; siehe dazu Fehrle, Bibliothekswesen, 62–65.

<sup>60</sup> Siehe Brink, The ‚Ars Poetica‘, ad ars 345.

<sup>61</sup> So Zanker, Macht der Bilder, 141–148.

<sup>62</sup> So Zanker, Macht der Bilder, 146.

Verse:<sup>63</sup> „Du, besungen in meinem ersten Musengesang“, schreibt der Dichter an seinen Gönner, „du ... suchst mich, der ich doch oft genug vor den Zuschauern erschienen bin und schon mit dem Stab der Freiheit bedacht wurde, wieder in der alten Gladiatorenschule einzuschließen? ... Veianius hängte seine Waffen an einen Pfosten im Tempel des Herkules und bleibt nun verborgen im Versteck auf dem Lande, um nicht das Volk so oft am Rande der Arena anflehen zu müssen“ (epist. 1, 1, 1–6).

Das Theater wird nun sogar zum Ort der unmittelbaren Kommunikation, der Begegnung zwischen Herrscher und Volk. Zu diesem Zweck entstehen noch zwei neue Bauten – das Marcellustheater des Augustus mit ca. 12.000–15.000 Sitzplätzen und das etwas kleinere Theater des Balbus –, während das Pompeiustheater renoviert wird.<sup>64</sup> An allen diesen Orten konnten allerdings nicht nur dramatische Aufführungen, sondern auch andere, verschiedenartige Spiele veranstaltet werden – Gladiatoren- und Faustkämpfe, wie auch Tierhetzen –, für welche der Princeps eine starke Vorliebe zeigte.<sup>65</sup> Otto Immisch äußerte sogar die Vermutung, Augustus habe ein Programm zur Restitution des römischen Dramas bereits zu der Zeit entwickelt, als Horaz sich mit seiner Epistel an ihn wandte.<sup>66</sup> Im Grunde kann man jedoch nicht ausschließen, dass es gerade Horaz war, der den Princeps zum Entwurf eines solchen Programms, und zwar im Namen der Anhebung des moralischen und des ästhetischen Niveaus des breiten römischen Publikums, angeregt hatte.<sup>67</sup>

Bedeutungsvoll wirkt in seiner Epistel an Augustus die zwar nicht explizit ausgesprochene, wohl aber angedeutete Idee, die Zeit sei reif für eine neue Form von Drama, wie auch für eine neue Dichtung überhaupt – auch gegen die Präferenzen der ehrwürdigen und konservativen *patres*: „Sollte ich anzweifeln“, schreibt der Dichter, „ob richtig oder nicht die Fabel des Atta durch Krokusse und Blumen läuft, so würden fast alle ‚Väter‘ schreien, die Scham sei ausgestorben, da ich das zu kritisieren wage, was der würdevolle Aesopus, was der gelehrte Roscius aufgeführt hat“ (epist. 2, 1, 79–82). Abge-

<sup>63</sup> Siehe Mayer, *Epistles Book I*, ad epist. 1, 1, 6.

<sup>64</sup> Siehe Zanker, *Macht der Bilder*, 151/152.

<sup>65</sup> Siehe Suet. Aug. 43. 45; Mon. Ancyr. 22. Siehe auch Zanker, *Macht der Bilder*, 152.

<sup>66</sup> Siehe Immisch, *Epistel über die Dichtkunst*, 143–146.

<sup>67</sup> Wie Karl Galinsky, *Augustan Culture*, 257. 261 anmerkt, befindet sich der Dichter ständig in einem konstruktiven Dialog mit dem augusteischen Milieu. Er reagiert gerade auf einige Ideen, welche er auf eigene Weise umgestaltet, und ist nie passiv. So kann man z. B. Analogien und Entsprechungen zwischen dem 4. Odenbuch und einigen architektonischen Programmen des Augustus sehen. Diese Reziprozität entspricht vollkommen den Konstruktions- und Bewahrungsmechanismen der augusteischen *auctoritas*.

sehen von der Frage, ob die Bezeichnung *patres* („Väter“) in diesem Zusammenhang den römischen Senat<sup>68</sup> oder die Generationen der römischen Vorfahren<sup>69</sup> bezeichnet, äußert der Dichter hier deutlich seinen Innovationswillen, der auch eine politische Dimension impliziert: Das alte Theater mit seinem Repertoire dürfte die Ideologie einer politisch und sozial machtvollen, konservativen, nun jedoch veralteten Generation ausdrücken und propagieren.<sup>70</sup> Der Dichter legt jetzt in seiner Epistel an Augustus nahe, wenn auch nur andeutungsweise, dass das neue Regime eine ideologisch neu orientierte dramatische Dichtung braucht. Beim Lesen dieser Epistel stellt sich sogar die Frage, welche denn die Kennzeichen der idealen dramatischen Dichtung wären, worauf erst die Epistel an die Pisones eine Antwort gibt.<sup>71</sup>

Dramatische Dichtung, wie Horaz sie sich vorstellt, mag in der Tat vom Geschmack der *nobilitas* geprägt sein, sie wendet sich jedoch an die breite Masse.<sup>72</sup> Horaz hat Theaterstücke im Sinn, die vor einem Publikum aufgeführt werden sollen, das in sozialer Hinsicht vielfältig ist und durch die dramatische Dichtung moralisch und ästhetisch gehoben werden soll. Eine solche Intention steht letztendlich im Einklang mit dem gesamten übrigen Werk des Dichters, der bereits in seinen Sermones und in den Epoden seine Intention enthüllt hatte, mit seiner Dichtung sein Publikum moralisch zu erziehen<sup>73</sup> und somit in seiner Zeit zu wirken – dabei ist nicht ausschließlich sein enger Freundeskreis gemeint, den er allerdings nie aus dem Blick verloren hat.<sup>74</sup>

<sup>68</sup> Siehe Porphyrio ad epist. 2, 1, 80: *An patres hoc est: senatus?* (Holder), und vgl. Cic. fam. 9, 21, 3.

<sup>69</sup> Siehe Grube, *Greek and Roman Critics*, 253 mit Anm. 1; Brink, *Epistles Book II*, ad epist. 2, 1, 81.

<sup>70</sup> Vgl. Habinek, *The Politics of Latin Literature*, 102. Man kann nicht übersehen, dass das Theater in Rom als Mechanismus der senatorischen Propaganda und der Festigung der Autorität des römischen Adels wirkte, obwohl das römische Volk bei den öffentlichen Aufführungen die Gelegenheit nutzte, seine politische Meinung und seine Auffassung zu äußern (siehe Cic. Sest. 106 und Boyle, *Introduction*, 22; Lowrie, *Politics by Other Means*, 120 mit Anm. 3).

<sup>71</sup> Diese Beziehung wird vom Problem der Datierung jeder Epistel nicht tangiert. Siehe dazu zuletzt Harrison, *Horace*, 66.

<sup>72</sup> Siehe außerdem Boyle, *Introduction*, 22: „The membership of Rome’s theatrical audience ... came from all sections of the urban community ...“

<sup>73</sup> Vgl. Syndikus, *Die Lyrik des Horaz*, 329 (zu *carm.* 4, 6): „Der Wille, der Dichtung, die seit Jahrhunderten nur noch Sache literarischer Zirkel gewesen war, wieder die öffentliche Bedeutsamkeit zurückzugeben, die sie einst im alten Griechenland besaß, – dieser Wille hatte Horaz seit je beseelt.“ Siehe auch schon Solmsen, *Die Dichteridee des Horaz*, 156. 158.

<sup>74</sup> Siehe u. a. Williams, *Libertino patre natus*, 298; Gowers, *Satires Book I*, ad sat. 1, 4, 22/23. 105–126.

Horaz stellt sich selbst in seinen Versen als ein lebendiges Beispiel für die Auswirkungen einer solchen Ausbildung wie auch für das Ansehen dar, das eine anspruchsvolle Erziehung zu gewinnen ermöglicht: seine moralische Integrität und, darüber hinaus, die vornehme soziale Position, die er sich selbst erkämpfte, verdanke er, seinen eigenen Worten zufolge, der Entscheidung seines Vaters, ihm die bestmögliche Erziehung und Bildung zuteilwerden zu lassen:<sup>75</sup> „Er hat gewagt, den Knaben nach Rom zur Belehrung hinzubringen in Fächern, die jeder Senator und Ritter eigene Nachkommen lehrt“ (sat. 1, 6, 76–78).

Der Wirkung der Dichter in der politischen Gemeinschaft hat Horaz außerdem mit eindrucksvollen Versen ein Denkmal sowohl in der Epistel an Augustus als auch in der *Ars* gesetzt:<sup>76</sup> „Zwar für den Kriegsdienst zu trüg und untauglich“, schreibt er in seiner Epistel an den Princeps, „ist der Dichter dennoch von Nutzen für seine Stadt, wenn du nur zugibst, dass auch kleine Dinge Großes fördern können. Den zarten, noch stammelnden Mund des Knaben formt der Dichter, lenkt sein Ohr schon jetzt fort von anstößigen Reden, bildet schon bald sein Gemüt mit freundlicher Vorschrift, bessert Eigensinn, Neid und Zorn. Rühmliche Taten erzählt er, den heranwachsenden Jahren stellt er edle Beispiele vor Augen, er tröstet den Armen und den Bekümmerten. Von wem wohl würden reine Knaben und unvermählte Mädchen Gebets hymnen lernen, hätte nicht die Muse den Sänger geschenkt“ (epist. 2, 1, 124–133)? Dem Dichter wird hier die Hauptrolle eines Wohltäters der Gemeinschaft, eines Pädagogen der Jugend,<sup>77</sup> eines Lehrers der Chöre der Jugend, des Trösters der Leidenden und Schwachen, des Vermittlers zwischen Göttern und menschlicher Gemeinschaft zugeschrieben. Er erscheint somit als ein Erzieher und wie eine sakrale Figur.<sup>78</sup> Derselbe Ton lässt sich auch in der *Ars*

<sup>75</sup> Damit ist allerdings nicht gemeint, dass Horaz „einem wirklichkeitsfernen Erziehungs-optimismus huldigt“. Siehe dazu Abel, Horaz auf der Suche, 44, Anm. 114.

<sup>76</sup> Siehe dazu Campbell, Horace, 58/59.

<sup>77</sup> Möglicherweise auch Erzieher „der kommenden Generationen“; siehe Campbell, Horace, 59; Brink, Epistles Book II, ad epist. 2, 1, 130/131 (zu *orientia tempora*). Brink, Epistles Book II, ad epist. 2, 1, 132 sieht eine deutliche Beziehung zu *carm.* 4, 6, 31/32, wo allerdings die Rede deutlich von den „ersten Mädchen und den Jungen exzellenter Väter“ ist; diese werden vom Dichter, dem *vates*, belehrt, ihr dichterisches Gebet zu den Göttern zu sprechen. Dennoch sieht Brink selbst den Einfluss der stoischen Lehre auf epist. 2, 1, 126–138 – in diesem philosophischen Rahmen hat eine derartige Diskriminierung (der Dichter sei der Erzieher nur von Ausgewählten) keinen Platz.

<sup>78</sup> Zu der philosophischen Tradition, aus der Horaz in epist. 2, 1, 118–138 schöpft, siehe Brink, Epistles Book II, 155–157. Die Vorstellung des Dichters, der als Priester zwischen

vernehmen (ars 391–407): Die Weisheit der Dichter hat „... bewirkt, dass Recht und Gesetz das menschliche Zusammenleben ordneten. Später spornte die Dichtkunst zur Tapferkeit an; sie diente der Prophetie und wies den Weg zur richtigen Lebensführung; mit ihr warb man um die Gunst der Mächtigen und durch sie suchte man Erholung nach mühevoller Arbeit.“<sup>79</sup>

Horaz trägt somit selbst zur Vollendung des augusteischen Konzeptes des Dichters als *vates*, als eines göttlich inspirierten „Sehers“ mit besonderer Autorität, bei.<sup>80</sup> Auch wenn er die Bezeichnungen *vates* und *poeta* oft synonym verwendet, kommt der erste dieser Begriffe an den eben genannten Textstellen aus der *Ars* (Vers 400) und der *Epistel an Augustus* (Vers 133) jeweils in einem Zusammenhang vor, in dem die gemeinschaftsfördernde beziehungsweise -führende und die kulturstiftende Rolle des Dichtertums so stark zutage tritt, dass die spezielle Bedeutung von *vates* und deren politische Konnotation<sup>81</sup> ebenfalls deutlich hervorgehoben ist.<sup>82</sup> Als *vates* ist der Dichter ein Priester, ein Weis- und Wahrsager, ein Verkünder der Weisheit. In der Rolle des gottbegnadeten und von übermenschlichem Geist erfüllten Mannes wird er zum Vermittler moralischer und ästhetischer Werte, welche das neue Regime im Übergang zur anbrechenden Ära des kaiserlichen Rom als Grundlage einer glücklichen Zukunft propagiert.<sup>83</sup> Horaz spricht Dichtern offenbar die Fähigkeit zu, gerade mit ihrem dramatischen Werk, der populären Gattung *par excellence*, eine entschieden förderliche Wirkung auf ihr Publikum ausüben zu können. Somit dürfte die Dichtung auch als Mittel zur Stärkung des sozialen Zusammenhalts wirken.<sup>84</sup> Rom brauche dramatische Dichter, die die Rolle der Erzieher übernehmen und sich somit zu kreativen Nachahmern ihrer griechischen Vorbilder entwickeln werden (ars 268/269. 323/324);<sup>85</sup> denn die

---

der Gemeinde und den Göttern vermittelt, verbindet außerdem *epist.* 2, 1 mit dem *Carmen Saeculare* und *carm.* 4, 6. Siehe dazu Brink, *Epistles Book II*, ad *epist.* 2, 1, 133.

<sup>79</sup> So Fuhrmann, *Dichtungstheorie der Antike*, 142. Siehe auch Grube, *Greek and Roman Critics*, 254; Harrison, *Horace*, 26.

<sup>80</sup> Siehe auch Solmsen, *Die Dichteridee des Horaz*, 149/150.

<sup>81</sup> Über die politische Tragweite der Bezeichnung als *vates* s. Newman, *The Concept of vates*, 12.

<sup>82</sup> Vgl. Brink, *The ‚Ars Poetica‘*, ad *ars* 400; ders., *Epistles Book II*, ad *epist.* 2, 1, 133. Siehe auch Fraenkel, *Horace*, 392.

<sup>83</sup> Horaz, wie auch die anderen augusteischen Dichter, übernahm das Wort *vates* in seiner gewichtigen Bedeutung in Bezug auf das ‚Dichtertum‘ von Vergil (siehe z. B. *ecl.* 7, 28). Dazu siehe Newman, *The Concept of vates*, 35. 38/39 und *passim*.

<sup>84</sup> Siehe Boyle, *Introduction*, 15 zum Sinn der Einrichtung der *ludi Apollinares* und der *ludi Megalenses*, welche er als „part of an aristocratic strategy to create social cohesion“ ansieht.

<sup>85</sup> Siehe *Ar. Ra.* 954/955. 971–979 und Croally, *Tragedy’s Teaching*. Nach Paul Zanker, *Macht der Bilder*, 153 war Augustus an dem Plan gelegen, Rom nach dem Vorbild Athens der klassischen Zeit zum kulturellen Zentrum der Welt zu machen. Der *Princeps* habe daher

Idee, dass die Dichtung überhaupt und in Sonderheit die Gattung des Dramas eine wichtige erzieherische Funktion im sozialen Raum übernehmen kann, hat griechische Wurzeln – Aristophanes liefert mit seinen Fröschen einen klaren Beweis dafür.<sup>86</sup> Römische Dichter, die den horazischen *praecepta* zufolge in die Fußstapfen dieser reichen Tradition der Griechen treten sollten (*vos exemplaria Graeca / nocturna versate manu, versate diurna*, ars 268/269), dürften Werke hervorbringen, die als Gegengewicht zu den Prioritäten der allgemeinen und traditionellen römischen Erziehung wirken könnten – diese Art von Erziehung präsentiert der Dichter, zwar in satirischer Stimmung, in der *Ars* als strikt auf die Bewahrung und das Wachstum des Familienvermögens hin orientiert und, so gesehen, als vollkommen kunstfeindlich und daher schlechthin verachtenswert (ars 325–332).<sup>87</sup>

Nicht zuletzt kann man der Annahme nur zustimmen, dass zur Zeit des Horaz in philosophischen und literaturkritischen Kreisen Roms das Potenzial von Dichtung hinsichtlich Erziehung und Unterhaltung, zudem die politische Wirkung des Dichters in der Öffentlichkeit und dessen Beitrag zur menschlichen Entwicklung allgemein und zur Kultur im Besonderen heftig diskutiert wurde.<sup>88</sup> Aus einem bestimmten relevanten Anlass ist möglicherweise auch

---

dem Theater eine wichtige kulturelle und erzieherische Rolle zugeschrieben. Siehe auch Harrison, Horace, 72: „We might also think that the *Ars* is happy to return to the classical period of Greek literature and its typical genres, since Augustan Rome could easily be seen by its citizens as a glorious climactic period parallel with fifth-century Athens.“

<sup>86</sup> Siehe auch Solmsen, Die Dichteridee des Horaz, 154.

<sup>87</sup> Siehe die Bemerkung von Brink, The ‘*Ars Poetica*’, ad ars 323–332: „In the present passage humour turns out to be misleading; 330–332 show the underlying seriousness.“

<sup>88</sup> Sogar der Epikureer Philodem, gestorben um 40 v. Chr. in Rom, war offenbar der Ansicht, dass die Philosophie gelegentlich die Dichtung für ihre Zwecke ausnutzen dürfe – unter diesem Aspekt könne Homer, so meinte er, die philosophische Anleitung des Herrschers unterstützen (siehe Dorandi, Filodemo, *Il buon re*, 1982, 19 und Asmis, *Epicurean Poetics*, 30 zum Werk Philodems *Περὶ τοῦ καθ’ Ὀμηρον ἀγαθοῦ βασιλέως*). Epikur und seine unmittelbaren Nachfolger kritisierten allerdings die Dichtung und verbannten sie aus ihrem philosophischen System (Sext. Emp. *Adv. Math.* 1, 297–299). Für die Stoa überhaupt, von der Horaz ebenfalls beeinflusst wurde, galt sie bekanntermaßen als *praeparatio philosophica*. Siehe dazu u. a. Brink, *Epistles Book II*, 156. Neoptolemos aus Parion jedenfalls, dessen *praecepta eminentissima* Horaz in seiner *Ars* nach dem Zeugnis des Porphyrio (Porphyr. ad ars 1, Holder) zugrunde gelegt hat, soll der Dichtung sowohl ästhetische als auch moralische Effizienz beigemessen haben. Siehe dazu u. a. Brink, *Prolegomena*, 57; Mangoni, *Filodemo, Il quinto libro*, 58 mit Anm. 158. Auch für Strabo, den Zeitgenossen des Horaz, wird Dichtung an der Schule nicht zur Unterhaltung des Publikums, sondern zu dessen moralischer Verbesserung gelesen (Str. 1, 2, 3); siehe auch Tate, *Horace and the Moral*, 65. Vgl. auch die allgemeine Feststellung von Hunter, *Horace’s Other ‘Ars Poetica’*,

epist. 1, 2 entstanden, worin Horaz die Dichtung Homers als die moralisch erziehende Dichtung schlechthin präsentierte.<sup>89</sup>

### Epilog

Das Programm, das Horaz in seiner *Ars* entwirft, nämlich die Entwicklung einer römischen dramatischen Dichtung, die zur Hebung des Niveaus des römischen Publikums in mehrfacher Hinsicht beitragen könnte, wurde bereits in unterschiedlicher Weise in seinem früheren poetischen Œuvre vorbereitet, wo das breite Publikum mit seiner Moral und Ästhetik als Problem, ja eigentlich als offene Wunde, angesehen wird. Dieser Umstand, der sich in den fragwürdigen Präferenzen der Menge äußert, wird gelegentlich auf deren Mangel an Kultiviertheit und Bildung zurückgeführt (epist. 2, 1, 184; ars 212).

Allerdings legen gerade die problematischen Rahmenbedingungen, die der Dichter häufig thematisiert, die Vermutung nahe, dass er selbst keine große Hoffnung hinsichtlich eines Erfolgs des eigenen Projektes hegte. Er wendete außerdem traditionelle Rezepte an, auch wenn er eine Revolution im literarischen Leben Roms in die Wege leiten wollte – Bertolt Brecht versuchte Ähnliches, aber auf eine grundsätzlich andere Art.<sup>90</sup> Und in der Tat, der „gewünschte kulturelle Höhenflug“<sup>91</sup> im Bereich der dramatischen Aufführungen hatte keine Zukunft. Wie sich jedoch dieser Misserfolg erklären lässt, ist eine Frage, die eine eigene Behandlung verdient.<sup>92</sup>

---

19: „Much surviving ancient ‚literary criticism‘ is of a moralising and didactic kind, in which what is looked for in texts are lessons which we can apply to our own lives.“

<sup>89</sup> Zu epist. 1, 2 siehe zuletzt Hunter, *Horace's Other ‚Ars Poetica‘*, 21. 40 („As *Epistles* 1. 2 has made very clear, the great literature of the past has a prime educational role to play.“) und passim.

<sup>90</sup> Zu Brechts Beziehung zu Horaz siehe Riedel, *Zwischen Ideologie und Kunst*, 394–400; Laird, *Ancient Criticism*, 2, Anm. 2.

<sup>91</sup> So Zanker, *Macht der Bilder*, 154 – allerdings in Bezug auf das Kulturprogramm des Princeps Augustus.

<sup>92</sup> Interessanterweise bleibt auch die *trabeata*, „der Versuch des Augusteers C. Maecenas Melissus, die Komödie im Kleide des Ritterstandes zu beleben“, ohne anhaltende Wirkung, so von Albrecht, *Geschichte*, 84. In diesem Zusammenhang sollte man außerdem die Tatsache, dass die römischen Magistrate die *ludi* zur Unterstützung der eigenen politischen Ziele und zur Stärkung ihrer eigenen Kandidatur ausnutzten, nicht außer Acht lassen. Siehe dazu Boyle, *Introduction*, 16.

## Bibliographie

- Abel, K. H., Horaz auf der Suche nach dem wahren Selbst. Ein Vortrag, *A&A* 15 (1969), 29–46.
- von Albrecht, M., *Geschichte der römischen Literatur. Von Andronicus bis Boethius und ihr Fortwirken*. Dritte, verbesserte und erweiterte Auflage, Bd. 1, Berlin-Boston 2012.
- Armstrong, D., *Horace*, Yale 1989.
- Asmis, E., *Epicurean Poetics*, in: *Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*, ed. D. Obbink, New York-Oxford 1995, 15–34.
- Beacham, R., *The Roman Theatre and Its Audience*, London 1991.
- Beacham, R., *The Emperor as Impresario: Producing the Pageantry of Power*, in: *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, ed. K. Galinsky, Cambridge 2005, 151–174.
- Becker, C., *Das Spätwerk des Horaz*, Göttingen 1963.
- Boyle, A. J., *An Introduction to Roman Tragedy*, London-New York 2006.
- Brink, C. O., *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge 1963.
- Brink, C. O., *Horace on Poetry. The 'Ars Poetica'*, Cambridge 1971.
- Brink, C. O., *Horace on Poetry. Epistles Book II: The Letters to Augustus and Florus*, Cambridge 1982.
- Büchner, K., *Horaz, Sermones/Satiren, Lateinisch/Deutsch*, Stuttgart 1972.
- Campbell, A. Y., *Horace: A New Interpretation*, London 1924.
- Citroni, M., *Poesia e lettori in Roma antica: Forme della comunicazione letteraria*, Roma 1995.
- Citroni, M., *Horace's 'Ars Poetica' and the Marvellous*, in: *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, ed. P. Hardie, Oxford 2009, 19–40.
- Croally, N., *Tragedy's Teaching*, in: *A Companion to Greek Tragedy*, ed. J. Gregory, Malden MA et al. 2005, 55–70.
- Dorandi, T., *Filodemo, Il buon re secondo Omero*, edizione, traduzione e commento, Napoli 1982 (Istituto Italiano per gli studi filosofici, La Scuola di Epicuro 3).
- Dupont, F., *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris 1985.
- Fehrle, R., *Das Bibliothekswesen im alten Rom. Voraussetzungen, Bedingungen, Anfänge*, Freiburg i. Br. 1986.
- Ferenci, A., *Introduction. The New Horace and the 'Ars Poetica'*, in: *New Approaches to Horace's 'Ars Poetica'*, edd. A. Ferenci, Ph. Hardie, MD 72 (2014), 11–17.
- Ferriss-Hill, J., *Roman Satire and the Old Comic Tradition*, Cambridge 2015.
- Fraenkel, E., *Horace*, Oxford 1957.
- Freudenburg, K., *The Walking Muse. Horace on the Theory of Satire*, Princeton-London 1993.
- Freudenburg, K., (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Horace: Satires and Epistles*, Oxford 2009.
- Frischer, B., *Shifting Paradigms: New Approaches to Horace's 'Ars Poetica'*, Atlanta, Ga. 1991.
- Fuhrmann, M., *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles–Horaz – „Longin“*, Darmstadt<sup>2</sup>1992.
- Galinsky, K., *Augustan Culture. An Interpretive Introduction*, Princeton-New Jersey 1996.
- Gowers, E., (ed.), *Horace. Satires Book I*, Cambridge 2012.
- Grube, G. M. A., *The Greek and Roman Critics*, London 1965.
- Habinek, T., *The Politics of Latin Literature*, Princeton 1998.
- Hardie, Ph., *The 'Ars Poetica' and the Poetics of Didactic*, in: *New Approaches to Horace's 'Ars Poetica'*, edd. A. Ferenci, Ph. Hardie, MD 72 (2014), 43–54.
- Harrison, S. J., *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford 2007.
- Harrison, S. J., *Horace*, Cambridge 2014 (*Greece & Rome. New Surveys in the Classics* 42).

- Hunter, R., Horace's Other 'Ars Poetica'. *Epistles* 1.2 and Ancient Homeric Criticism, in: *New Approaches to Horace's 'Ars Poetica'*, edd. A. Ferenczi, Ph. Hardie, MD 72 (2014), 19–41.
- Immisch, O., *Horazens Epistel über die Dichtkunst*, Leipzig 1932 (Philologus, Supplementband 24.3).
- Kiessling, A. - Heinze, R. - Burck, E., Q. Horatius Flaccus, Briefe, erklärt von Adolf Kiessling, siebente Auflage bearbeitet von Richard Heinze. Anhang: Horazens Buch der Briefe von R. Heinze, Nachwort und bibliographische Nachträge von Erich Burck, Berlin 1961.
- Kleberg, T., *Buchhandel und Verlagswesen in der Antike*, Darmstadt 1967 (aus dem Schwedischen übersetzt von Ernst Zunker, Stockholm 1962).
- Kytzler, B., *Quintus Horatius Flaccus/Horaz, Epistulae/Briefe, Lateinisch/Deutsch*, Stuttgart 1986.
- Laird, A., *The Ars Poetica*, in: *The Cambridge Companion to Horace*, ed. S. Harrison, Cambridge 2007, 132–141.
- Laird, A., *The Value of Ancient Criticism*, in: *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*, ed. A. Laird, Oxford 2006, 1–36.
- La Penna, A., *Horace, Augustus and the Question of Latin Theatre*, in: *Oxford Readings in Classical Studies. Horace: Satires and Epistles*, ed. K. Freudenburg, Oxford 2009, 386–401 (zuerst unter dem Titel „Orazio, Augusto e la questione del teatro latino“, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Ser. II, vol. 19* [1950], 143–154).
- Lowrie, M., *Beyond Performance Envy: Horace and the Modern in the Epistle to Augustus*, in: *Horace and Greek Lyric Poetry*, ed. M. Paschalis, *Rethymnon* 2002, 141–171 (*Rethymnon Classical Studies* I).
- Lowrie, M., *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*, Oxford 2009.
- Lowrie, M., *Politics by Other Means in Horace's 'Ars Poetica'*, in: *New Approaches to Horace's 'Ars Poetica'*, edd. A. Ferenczi, Ph. Hardie, MD 72 (2014), 121–142.
- Mangoni, C., *Filodemo, Il quinto libro della Poetica (PHerc. 1425 e 1538)*, edizione, traduzione e commento, Napoli 1993 (Istituto Italiano per gli studi filosofici, La scuola di Epicuro 14).
- Manuwald, G., *Roman Republican Theatre*, Cambridge 2011.
- Mayer, R., *Horace, Epistles Book I*, Cambridge 1994.
- McNeill, R. L. B., *Horace. Image, Identity, and Audience*, Baltimore-London 2001.
- Newman, J. K., *The Concept of vates in Augustan Poetry*, Brussels 1967.
- Nisbet, R. G. M. - Hubbard, M., *A Commentary on Horace: Odes Book II*, Oxford 1978.
- Oliensis, E., *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge 1998.
- Riedel, V., *Zwischen Ideologie und Kunst. Bertolt Brecht, Heiner Müller und Fragen der modernen Horaz-Forschung*, in: *Zeitgenosse Horaz. Der Dichter und seine Leser seit zwei Jahrtausenden*, hrsg. H. Krasser, E. A. Schmidt, Tübingen 1996, 392–423.
- Rudd, N., *The Satires of Horace*, Cambridge 1966.
- Rudd, N., *Horace as a Moralizer*, in: *Horace 2000: a Celebration*, ed. N. Rudd, London 1993, 64–88.
- Rudd, N., *Horace, Epistles Book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica')*, Cambridge 2009.
- Schäfer, E., *Quintus Horatius Flaccus, Ars Poetica/Die Dichtkunst, Lateinisch/Deutsch*, Stuttgart 1972.
- Schmitt, A., *Aristoteles, Poetik*, Darmstadt 2008 (Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung 5).
- Schönberger, O., *Horaz. Satiren und Episteln. Auf der Grundlage der Übersetzung von J. K. Schönberger*, Lateinisch und Deutsch, Berlin 1976.
- Schwindt, J. P., *Prolegomena zu einer „Phänomenologie“ der römischen Literaturgeschichtsschreibung. Von den Anfängen bis Quintilian*, Göttingen 2000 (*Hypomnemata* 130).

- Schwindt, J. P., Römische „Avantgarden“. Von den hellenistischen Anfängen bis zum ‚archaischen‘ Ausklang. Eine Forschungsskizze, in: Zwischen Tradition und Innovation. Poetische Verfahren im Spannungsfeld Klassischer und Neuerer Literatur und Literaturwissenschaft, ed. J. P. Schwindt, München-Leipzig 2000, 25–42.
- Sedley, D., Horace’s Socraticae chartae (‘Ars Poetica’ 295–322), in: New Approaches to Horace’s ‘Ars Poetica’, edd. A. Ferenczi, Ph. Hardie, MD 72 (2014), 97–120.
- Shackleton-Bailey, D. R. (ed.), Horatius, Opera, Editio altera, Stuttgartiae 1991.
- Solmsen, Fr., Die Dichteridee des Horaz und ihre Probleme, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 26 (1932), 149–163.
- Steidle, W., Studien zur ‚Ars Poetica‘ des Horaz. Interpretation des auf Dichtkunst und Gedicht bezüglichen Hauptteiles (Verse 1–294), Würzburg 1939.
- Syndikus, H. P., Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden. Band II: Drittes und viertes Buch, Darmstadt <sup>3</sup>2001.
- Tate, J., Horace and the Moral Function of Poetry, CQ 22 (1928), 65–72.
- Thomas, R. F., Horace. Odes Book IV and Carmen Saeculare, Cambridge 2011.
- Tsitsiou-Chelidoni, Chr., Horace on the Role of the Poetry’s Audience in the Literary Process, Trends in Classics 5 (2013), 341–375.
- Vahlen, I., Über Horatius’ Brief an die Pisonen, Aus den Sitzungsberichten der Berliner Akademie 1906, in: Gesammelte Philologische Schriften von Iohannes Vahlen, Zweiter Teil. Schriften der Berliner Zeit 1874–1911 mit einem Nachwort, Leipzig-Berlin 1923, 746–774.
- Williams, G., Tradition and Originality in Roman Poetry, Oxford 1968.
- Williams, G., Libertino patre natus: True or false?, in: Homage to Horace. A Bimillenary Celebration, ed. S. J. Harrison, Oxford 1995, 296–313.
- Zanker, P., Augustus und die Macht der Bilder, München <sup>2</sup>1990.

Chrysanthe Tsitsiou-Chelidoni  
 Faculty of Philosophy  
 School of Philology  
 Department of Classics  
 Aristotle University of Thessaloniki  
 54124 Thessaloniki  
 ctsitsiou@lit.auth.gr