

35

Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Der satirische Agon

Das erste Satirenbuch des Horaz als agonale Mischgattung
und als Dispositiv der Macht

Florian Langbein



University
of Bamberg
Press

35 Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kultur-
wissenschaften der Otto-Friedrich-Universität
Bamberg

Band 35

Der satirische Agon

Das erste Satirenbuch des Horaz als agonale Mischgattung
und als Dispositiv der Macht

Florian Langbein

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Diese Arbeit hat der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg als Dissertation vorgelegen.

Gutachter: Prof. Dr. Markus Schauer

Gutachter: Prof. Dr. Werner Taegert

Tag der mündlichen Prüfung: 14.05.2020

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; <https://fis.uni-bamberg.de>) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk – ausgenommen Cover, Zitate und Abbildungen – steht unter der CC-Lizenz CC-BY.



Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Herstellung und Druck: Digital Print Group, Nürnberg

Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press

Umschlagbild: © Sarah Weichlein

© University of Bamberg Press, Bamberg 2021

<http://www.uni-bamberg.de/ubp>

ISSN: 1866-7627

ISBN: 978-3-86309-785-1 (Druckausgabe)

eISBN: 978-3-86309-786-8 (Online-Ausgabe)

URN: urn:nbn:de:bvb:473-irb-497498

DOI: <http://dx.doi.org/10.20378/irb-49749>

Inhaltsverzeichnis

1. Satire im Kontext: Fragestellung und Ziele der Arbeit.....	7
2. Determinanten literarischer Debatten: Institutionalisierung und Formalisierung.....	18
3. Die Agone der großen Gattungen: Eine typologische Betrachtung....	32
3.1. Das homerische Epos.....	32
3.1.1. Der institutionalisierte Agon in der Agora (Ilias 1, 54-305).....	32
3.1.2. Die Musterung: Eine Institution? (Ilias 4, 336-363, 370-418).....	51
3.1.3. Nicht-institutionalisierte Agone in freier Feldschlacht (Ilias 11, 380-395, 430-455).....	55
3.2. Die Tragödie.....	58
3.2.1. Aischylos, Eumeniden: Die Entstehung des Gerichts (566-1045). 58	
3.2.2. Sophokles, Ajax: Juristisch formalisiertes Schimpfen (1047-1162)	64
3.2.3. Euripides, Supplices: Politische Debatten, über die Institution hinaus (399-580).....	70
3.3. Die alte Komödie.....	75
3.3.1. Aristophanes, Die Ritter: Korruption der Demokratie.....	75
3.3.2. Aristophanes, Die Frösche: vom Tragödien-Agon zum Tragiker-Agon.....	82
3.4. Fazit: Dispositive der Macht im Agon.....	89
4. Das erste Satirenbuch des Horaz.....	98
4.1. Die Satire und die Werteverhandlung der großen Gattungen.....	98

4.2. 1. Satire: Errichtung der Bühne im sermo: Maecenas, Horaz und der interlocutor.....	110
Exkurs: Die Eklogen Vergils, Land und Versöhnung.....	144
4.3. 2. Satire: Fragmentiertes Streiten in den Straßen Roms.....	154
4.4. 3. Satire: Aufbau der Oppositionen, oder: Elite und turba.....	174
Zwischenfazit I: Die erste Triade.....	188
4.5. 4. Satire: Eine alternative Literaturgeschichte, oder: Die skurrile Bedrohung.....	194
4.6. 5. Satire: tota Italia im Streit, oder: Die Frösche auf Odyssee.....	217
4.7. 6. Satire: Hohe Geburt und bescheidene Anfänge: Selbstdisqualifikation aus der Politik.....	243
Zwischenfazit II: Die zweite Triade.....	255
4.9. 7. Satire: Zwei stumme Streiter und ein illegitimes Gericht.....	258
4.9. 8. Satire: Skurrile Hexereien, ein Furz und keine Konfrontation. .	274
4.10. 9. Satire: Jenseits der Gerichte: Auf Leben und Tod.....	287
4.11. 10. Satire: Der sermo in allen Tonlagen und die Demaskierung des Dichters.....	305
5. Fazit I: disiecti membra poetae collecta, Strukturen und Zusammenhänge.....	322
6. Fazit II: Dispositive der Macht im Agon.....	337
7. Ausblick: Die Methodik des literarischen Vergleichs.....	345
Literaturverzeichnis.....	348

1. Satire im Kontext: Fragestellung und Ziele der Arbeit

Die Problematik einer Arbeit über die römische Satire ist immer, dass es problematisch ist, von Satire zu sprechen¹. Diese Problematik soll im ersten Kapitel dieser Arbeit im Zentrum stehen, um den Grundstein für die weiteren Ausführungen zu legen. Weiterhin sollen hier die Fragestellungen und Schwerpunkte dieser Arbeit umrissen werden, die sich zu großen Teilen aus der Problematik des Begriffes Satire ergeben, sowie ein Überblick über die bisherige Forschungsliteratur gegeben und die Wahl der Primärtexte erläutert werden. Das erste Satirenbuch des Horaz, welches nach weitgehendem Konsens der Forschung ca. 35 v. Chr. erschienen ist², ist für uns der früheste vollständig erhaltene Vertreter der Gattung Satire. Die Satire des Ennius ist uns kaum greifbar, die des Lucilius lediglich in ca. 1400 Fragmenten³. Horaz lehnt sich in den Satiren 1, 4, 1, 10 und 2, 1 explizit an Lucilius an und darüber hinaus sind auch vielfältige Parallelen des jüngeren zum älteren Dichter feststellbar durch die sorgfältige Auswertung der Fragmente⁴. Dennoch fällt es schwer, von ‚der‘ Satire zu sprechen, und zwar aus zwei Gründen: Zum einen ist die prototypische (lucilische?) Satire aufgrund der fragmentarischen Überlieferung schwer greifbar. Zum anderen darf bezweifelt werden, ob das, was in der Antike eben als „Füllsel“, „Allerlei“ (*satura*) bezeichnet wurde, überhaupt als umgrenzte literarische Gattung verstanden wurde⁵: „So war denn das Fehlen eines bestimmten inhaltlichen oder formalen Merkmals selbst wieder bereits gewissermaßen zum Merkmal einer literarischen Gattung geworden, als Lucilius auf den Plan trat“⁶. Eine derartige Definition *ex negativo* birgt jedoch das Problem, dass alles, was ‚nicht etwas‘ ist, alles andere sein kann. Im Nachwirken des Lucilius scheint die Satire jedoch dann mit einigen Parametern gedacht worden zu sein, die „lucilisches Schreiben“ definieren⁷. Freilich ist nichts Nennenswertes überliefert, was die Lücke zwischen Horaz und Lucilius zu schließen vermag. Ob es überhaupt eine

1 Vgl. ebd. 1.

2 Vgl., Gowers, 2012, 1.

3 Vgl. Holzberg, 2009, 30ff; Marx, 1905.

4 Vgl. Fiske, 1920.

5 Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, IX.

6 Kiessling/Heinze, 1957, X.

7 Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, XII.

Lücke vom einen zum anderen zu schließen gibt, bezweifelt Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff in seinem berühmten Diktum „Es gibt gar keine lateinische Satire, es gibt nur Lucilius, Horaz, Persius, Juvenal“⁸; Es ist gleichsam ein Topos der Satireforschung, dieses Diktum zu zitieren, und es schafft in der Tat einige Probleme des Begriffes aus dem Weg: Nach diesem Diktum hätten wir weder ‚Satire‘ noch das Adjektiv ‚satirisch‘ zu definieren und könnten uns damit begnügen, zu behaupten, Horaz schreibe horazische Gedichte. Andere Gattungen sind in ihrer Entstehung und ihrem Repertoire leichter greifbar, da einerseits die jeweiligen Archegeten der Gattung überliefert sind und andererseits als typisch empfundene Elemente der Gattung durch Epigonen in stärkerem Maß reproduziert wurden, als es bei der römischen Satire der Fall ist, bei der ja, wie bereits erklärt, Heterogenität programmatisch ist.

Die Gegenposition dazu vertritt Ulrich Knoche, der ausdrücklich von einer Gattung mit festen Gattungsgesetzen spricht:

„[...] es ist der Ausdruck für eine selbstständige Kunstform von besonderem Charakter, mit bestimmten Gesetzen und einem ganz eigentümlichen Profil. So sagt es Quintilian (inst. 10, 1, 93); lange vor ihm hatte Horaz diese Auffassung vertreten und ausdrücklich vom „Gesetz“ dieser Kunstform gesprochen (sat. 1, 4; 2, 1; epist. 2, 2, 58ff.); und er tut das mit der größten Selbstverständlichkeit. Also war solche Auffassung schon vor ihm festgelegt.“⁹

Vom Gesetz einer *satura*, oder Satire, spricht Horaz jedoch explizit erst im zweiten Buch: *Sunt quibus in satura videor nimis acer et ultra / legem tendere opus* (Hor. sat. 2, 1, 1-2)¹⁰, Es gibt Leute, denen es vorkommt, als sei ich allzu scharf in der Satire und als dehnte ich das Werk weiter als erlaubt. Bemerkenswerterweise spricht Horaz jedoch überhaupt erst an dieser Stelle von *satura*, im ersten Satirenbuch kommt diese Bezeichnung für das Geschriebene gar nicht vor¹¹. Es scheint also, als ob Horaz

8 Von Wilamowitz-Moellendorff, 1921, 42, Anm. 1.

9 Knoche, 1982, 3.

10 Soweit nicht anders in Fußnoten angegeben, folge ich dem Text der Ausgabe Borzsák (1984).

11 Für eine ausführliche Diskussion des Wortes *satura* und seinem (Nicht-)Erscheinen in der lateinischen Literatur Vgl. Hendrickson, 1911: Hier werden ausführlich Belegstellen

der Gattungsbezeichnung ausweicht. Wenn er von seiner ‚Gattung‘ spricht, so gebraucht er die Wendung *genus hoc* (Hor. sat. 1, 4, 24; 65), was am ehesten mit dem umgangssprachlichen „dieses Zeug“ zu übersetzen ist¹². Des Weiteren benutzt Horaz für das (satirische) Schreiben das Verb *ludere* (Hor. sat. 1, 4, 140; 1, 10, 37 bzw. das Substantiv *ludus* in 1, 1, 27): „spielen“ im literarischen Sinne und, ebenfalls in kolloquialer Umgangssprache, „sorglos hinschmierern“¹³. Beide Bezeichnungen scheinen von Gattungsgesetzen einer literarischen Gattung – und vor allem von einer Gattung, die in kallimacheischer Verfeinerung daherkommt – weit entfernt zu sein. Horaz spielt jedoch im ersten Satirenbuch weitaus konkreter auf andere Gattungen als auf die Satire an: Das Epos, die Tragödie, die Komödie als „große“ Gattungen auf der einen Seite, die Bukolik und das Epigramm als (hellenistische) kleine Gattungen auf der anderen Seite. Horaz als augusteischer Dichter wurde freilich wie seine Dichterkollegen Properz und Vergil von dem hellenistischen Dichter Kallimachos beeinflusst, der nach Rom vermittelt wurde von den Neoterikern um Catull: Die ausgefeilte Kleinform wurde also nach Kallimachos‘ Vorbild gegenüber den großen Gattungen Epos, Tragödie und Komödie privilegiert¹⁴. Dies vermag die Gestalt der horazischen Satire zu großen Teilen zu erklären, kann aber weder den satirischen Gehalt der Gedichte noch die Referenzierung anderer Gattungen begründen. All diese Anspielungen auf andere Gattungen als „nicht sati-

diskutiert, die zu dem Schluss führen, dass sich die Gattungsbezeichnung *satura* noch gar nicht wirklich für das lucilische/horazische Schreiben durchgesetzt hat zur Abfassungszeit der Satiren.

Vgl. Schlegel 2005, 9; Gowers, 2012, 190: *satura* wird jedoch wiederholt als Wortspiel durch *satis* angedeutet.

Vgl. auch Gowers 2012, 11: Horaz evoziert sämtliche etymologischen Ursprünge des Wortes *satura* im ersten Buch, ohne dieses Wort jedoch explizit zu gebrauchen. Diese wären zum einen *satura* als kulinarischer Begriff im Sinne von Müsli oder Opferschale mit verschiedenen Speisen, zum anderen die (falsche) Etymologie von den Satyrn und die juristische Bezeichnung *lex per saturam* für ein Gesetzespaket.

12 Ich sehe mich in dieser Übersetzung gestützt von Fraenkel, 1957, 76, der für *genus* in sat. 1, 2, 2 *mendici, mimae, balatrones, hoc genus omne* kolloquiale Umgangssprache annimmt: Bettler, Schauspielerinnen, Possenreißer und all das Gesindel (Gelichter, Gelump usw.); Diese umgangssprachliche Verwendung des Wortes *genus* dürfte sich auch auf das Literarische übertragen lassen, weswegen *genus* dann nicht mit „diese literarische Gattung (= Satire)“ übersetzt werden müsste, sondern eben mit „dieses Zeug“. Im Einklang damit auch Gowers, 2012, 6: „‘this sort’ or ‘these things’“.

13 Vgl. Gowers, 2012, 324.

14 Zum Einfluss des Kallimachos auf die römische Dichtung vgl. Wimmel (1960).

risch“ zu kennzeichnen, würde nicht viel Satirisches mehr übrig lassen, also müssen all diese Gattungen irgendwie in einen Annäherungsversuch an die horazische Satire inkorporiert werden:

Es wurden bereits verschiedentlich Ansätze unternommen, die Einflüsse großer Gattungen auf die Satire zu erläutern¹⁵, den größten Schritt zur Inkorporierung von fremden Gattungen in die Satire haben wir jedoch S.J. Harrison zu verdanken¹⁶: Er sieht den antiken Gattungsbegriff zusammengesetzt aus drei Kategorien, nämlich formales und thematisches Repertoire sowie Meta-Gattungs-Merkmale¹⁷. Diese drei Kategorien sind jedoch nicht zwangsläufig miteinander verknüpft: So entsteht der Begriff „generic enrichment“ (Gattungsmischung) daraus, dass gewisse Elemente einer oder mehrerer Kategorien zwar eine Gattung als hinreichende Bedingungen konstituieren, diese jedoch durch Elemente einer anderen Kategorie bereichert wird.

In Bezug auf die Satiren des Horaz ist dieser Ansatz besonders fruchtbar, da einerseits Horaz selbst im ersten Buch sein *genus* wenig spezifiziert, andererseits bereits die Etymologie von *satira* als „Vermischtes“, „Füllsel“, „Allerlei“ angesprochen wurde, welche sich auch als „Allerlei von Gattungen“ verstehen lassen kann. Der Befund, dass uns wenige Textzeugen darüber vorliegen, was die Satire (vor Horaz) genau auszeichnet, und dass von Horaz überdies Gattungsmischung betrieben wurde, lässt kaum einen anderen Schluss als den Folgenden zu: Nämlich die Satire als Mischgattung zu verstehen, die ihre generische Definition „Allerlei“ aus der Vielzahl von Gattungen bezieht, aus der sie sich konstituiert¹⁸.

15 Zur Komödie: Sommerstein (2011), Ferriss-Hill (2015); zum Epos: Buchheit (1968), Schröter (1967) und Connors (2005).

16 Harrison, 2007, „Generic enrichment in Virgil and Horace“.

17 Vgl. ebd., 22-33: Zum formalen Repertoire gehören Titel, Metrum, Stilhöhe, Länge und Struktur, Adressat sowie Narrative ‚voice‘; Das thematische Repertoire setzt sich zusammen aus übergeordnetem Thema, thematischen und ‚plot‘-Konventionen, Tonalität und Narrativität; Meta-Gattungs-Merkmale können die Evokation eines generischen *auctor* sein, programmatische Gedichtanfänge und symbolische Metonymien.

18 Schlegel, 2005 verfolgt ebenfalls den Ansatz, dass Horaz Satire im ersten Satirenbuch überhaupt erst (für sich und seine Zeit) erschafft, und dass jedes Gedicht als eine Definition von Satire zu verstehen ist. Sie geht jedoch in ihrem Werk weniger vom Gattungsbegriff aus, als es hier der Fall ist, sondern von allgemeinen Beobachtungen zu Aggression und Defensive in der Literatur.

Diese Mischgattung muss sich natürlich daraufhin befragen lassen, aus welchen Gattungen sie sich zusammensetzt. Während die frühere Forschung die Satiren des Horaz zu großen Teilen auf die Satiren des Lucilius und die Diatriben des Bion von Borysthene zurückgeführt hat¹⁹ und dabei häufig mit Problemen der schlechten Überlieferung zu kämpfen hatte²⁰, haben sich in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts vermehrt Forscher gefunden, die die Einflüsse von klarer umrissenen Gattungen auf die Satire untersucht haben: So gehen Schröter (1967), Buchheit (1968) und Sallmann (1974) von Eposparodien in den Satiren 5, 7 und 9 aus. Van Rooy (1972 und 1973) und in Ansätzen Zetzel (1980) haben die Einflüsse der Bukolik Vergils auf das erste Satirenbuch untersucht. In letzter Zeit wurde vermehrt nach Einwirkungen der Komödie in den Satiren des Horaz geforscht: Cucchiarelli (2001) Sommerstein (2011) und Ferriss-Hill (2015).

Es gibt jedoch noch keine Arbeit, die sich systematisch mit Einflüssen aller Gattungen auf die Satire beschäftigt und sich somit dem Aufeinandertreffen bzw. dem „Wettstreit“ verschiedener Gattungen widmet. Freilich ist ein solches Unterfangen sowohl ziel- als auch grenzenlos. Die vorliegende Arbeit hat sich deshalb zur Aufgabe gemacht, den „kleinsten gemeinsamen Nenner“ der Gattungen zu finden, die sich auf die horazische Satire auswirken, sie konzentriert sich also speziell auf ein einzelnes Strukturmerkmal. Ziel ist es demnach, zu beweisen, dass dieses Strukturmerkmal in den Satiren genau so vorkommt wie in den Gattungen, die sie beeinflussen.

Demnach besitzt auch der Titel dieser Arbeit doppelte Bedeutung: (1) Zum einen werden die Satiren des Horaz als ein Tummelplatz verschiedener literarischer Gattungen angesehen. Dies ist die erste Bedeutung des Wortes Agon. (2) Zum anderen wird es in dieser Arbeit darum gehen, auch den literaturwissenschaftlichen Begriff ‚Agon‘ in den Blick zu nehmen und in Abgrenzung zu einem epischen, tragischen und komischen Agon einen satirischen Agon

19 Vgl. z.B. Fiske, 1920; zur Diatribe insbes. Heinze 1889; Vgl. Radermacher 1970, 275: „Stark beachtet ist die vielfache Beziehung zu Lucilius und zur hellenistischen Diatribe, doch läßt sich nicht bezweifeln, daß das Gesichtsfeld des Horaz ein breiteres war“.

20 Wie Sharland, 2010, 9-28, gezeigt hat, ist der Gattungsbegriff der Diatribe weitaus weniger klar als der der Satire.

zu etablieren und (3) die über das jeweilige Werk hinausweisende politische Relevanz des Agons aufzuzeigen.

Die drei Gattungen Epos, Tragödie und Komödie werden als große Gattungen bezeichnet, angelehnt an ihre Darstellung in Aristoteles' Poetik, und in Abgrenzung zur hellenistischen/augusteischen Kleindichtung.

Epos, Tragödie, Komödie und Bukolik eint, dass sie agonal sind, also als Strukturelement einen Agon beherbergen: Der Agon ist eine Versammlungsszene, die Werteverhandlung – werkimmanent und darüber hinausgreifend politisch – betreibt, also die literarische Repräsentation einer Debatte²¹. In den homerischen Epen erleben wir diesen Agon als Versammlung der Könige zu einem Gremium, in dem die Werte der epischen Welt verhandelt werden. In der Tragödie und der Komödie ist der Agon zu einem *set piece*²² geworden, das ebenfalls politische Werteverhandlung als ein festes und gleich aufgebautes Element über mehrere Stücke hinweg betreibt. In der Bukolik schließlich gewinnt der Begriff Agon eine weitere Bedeutung, nämlich die des Sängerkampfes, mit dem sich Hirten bei ihrer Arbeit die Zeit vertreiben. Dass die Satiren des Horaz, oder generell die Gattung Satire – sofern man von einer solchen sprechen möchte –, agonal sind, hat schon Ferriss-Hill in ihrer erschöpfenden Behandlung der alten Komödie als Einfluss auf die Satire festgestellt²³.

21 Vgl. Barker, 2009, 10.

22 Vgl. Lloyd, 1992, 1.

23 Vgl. Ferriss-Hill, 2015, 17; 146. Ferriss-Hill ist jedoch den umgekehrten Weg gegangen als den, den die vorliegende Arbeit nimmt. Ausgehend von der alten Komödie werden deren Qualitäten in den Satiren des Lucilius, Horaz, Persius und Juvenal beleuchtet, wohingegen die vorliegende Arbeit sich speziell auf Horaz konzentriert und alle agonalen Gattungen sucht, die Einfluss auf das erste Satirenbuch genommen haben. Insofern ist es wenig verwunderlich, dass mit ‚agonal‘ bei Ferriss-Hill eher ein allgemeines Ethos bezeichnet wird, das die Komödie mit der Satire teilt, und weniger ein fest umrissenes Strukturmerkmal gemeint ist, wie für diese Arbeit angenommen wird: Agonal ist demnach hier nicht als ein allgemeines Ethos zu verstehen, sondern bedeutet „das Strukturmerkmal des Agons besitzend“. Sie bezieht den Begriff „agonistic“ kaum auf den Agon der Komödie, sondern hauptsächlich auf die kompetitiven Selbstaussagen der Komödiendichter in den Parabasen; diese seien „agonistic“ i.S.v. „streitbar, konfrontativ“; In dieser Arbeit dagegen geht es explizit um das Strukturmerkmal Agon, der sich in der Komödie als epirrhematischer Agon darstellt (Vgl. das entsprechende Kapitel).

Die vorliegende Arbeit unternimmt es also, das Strukturelement Agon bei Homer, der Tragödie, der Komödie und, in einem Exkurs, der Bukolik Vergils zu beleuchten und zu definieren und daraufhin einen satirischen Agon bei Horaz zu etablieren, der in Parallelität oder in Abgrenzung zu den Agonen der obigen Gattungen eine spezifische Gestalt und Funktion hat.

Dass die Agone des Homer, der Tragödie und der Komödie sowohl eine spezifische Gestalt als auch eine spezifische Funktion haben, ist in der Forschung bewiesen und plausibel nachgewiesen: Jedoch wurden die Agone bisher hauptsächlich innerhalb ihrer jeweiligen Gattung betrachtet²⁴. Die vorliegende Arbeit wird die Forschung dahingehend auszuweiten, dass sie ein Analyseraster für Agone liefert, das über Gattungsgrenzen hinweg sowohl Gestalt als auch Funktion der Agone inkorporiert und deren politischen Gehalt zu ergründen vermag:

Der Agon weist in unterschiedlichen Gattungen eine seltsame Dichotomie auf, da er im Epos auf der Ebene des Dargestellten stattfindet, also Teil der Handlung ist: Eine Versammlungsszene. In der Tragödie und Komödie jedoch findet sich der Agon auf der Ebene des Darstellenden, insofern als er als ein formales Element im Aufbau des Stückes interpretiert wird. Um diese Dichotomie zu überwinden, wird auf den Dispositiv-Begriff (n. Foucault (1978²) und Kleiner (Hrsg.) (2001)) zurückgegriffen, der eine Erweiterung des Diskurs-Begriffs darstellt. Es wird sich als äußerst gewinnbringend erweisen, den politischen Gehalt der hier zu analysierenden Texte vermittels des foucaultschem Instrumentariums zu ergründen²⁵: Der Agon als literarische Repräsentation einer Debatte ist auch die literarische Repräsentation einer Verteilung von Macht; Zentrum dieser Studie ist es, die politischen Strukturen, die dem Agon im Epos, der Tragödie und der Komödie zugrunde liegen, aufzu-

24 Zum Epos Ruzé (1997); zur Tragödie u.a. Duchemin (1968), Lloyd (1992), Dubischar (2001); zur Komödie v.a. Gelzer (1960). Einzig Barker (2009) hat es unternommen, Agone des Epos, der Tragödie und der Geschichtsschreibung (Herodot und Thukydidés) synoptisch zu betrachten und autoritäre Strukturen sowie den Umgang mit Dissens zu beleuchten. Dieser sehr spezifische Ansatz ist jedoch wenig dafür geeignet, die unterschiedliche Gestalt des Agons in unterschiedlichen Gattungen zu erklären.

25 Barker (2009) hat dies in Bezug auf Epos und Tragödie unternommen und Kennedy (1994) sowie Henderson (1994 und 2015) in Bezug auf die Satiren des Horaz.

zeigen und darzulegen, dass Horaz bei der Bezugnahme auf diese Strukturen ebenfalls – und zwangsläufig – politische Strukturen offen legt.²⁶

Die vorliegende Arbeit wird sich auf die folgende Weise gliedern: Im ersten Teil des Hauptteils werden die Agone bei Homer, sowie in der Tragödie und der Komödie behandelt. Das methodische Instrumentarium dazu legt das folgende Kapitel dar. Im anschließenden Zwischenfazit wird es darum gehen, die Befunde auf Foucaults Dispositiv-Begriff und seine damit einhergehenden Vorstellungen von Macht zu übertragen. Das ausführlichste Kapitel zu den Satiren des Horaz ist auf die Behandlung von Homer, der Tragödie und der Komödie aufgebaut: In diesem wird der Einfluss dieser Gattungen und die damit einhergehenden politischen Implikationen systematisch und fortlaufend, Gedicht für Gedicht, behandelt. Das Fazit wird zweigeteilt sein, Teil 1 fasst die Beobachtungen zu den Satiren zusammen, während Teil 2 die Ergebnisse wiederum an Foucaults Dispositiv-Begriff und dessen politische Implikationen koppelt.

Im Methodenkapitel wird argumentiert, dass es äußerst fruchtbar für die Analyse ist, den Agon in der Literatur von der Seite dessen, was er abbildet, ausgehend zu betrachten: die Debatte. Eine solche kann in politischen Institutionen stattfinden²⁷ und ist somit politisch. Im Fall der politischen Institutionalisierung wird sie durch die Institution geformt. Der Agon in der Literatur gewinnt jedoch noch eine weitere Ebene der Formung hinzu, nämlich die der literarischen Gattung, in der der Agon stattfindet. Diese Herangehensweise ermöglicht es, mit einer gattungsübergreifenden Matrix aus Institutionalisierung und gattungs- sowie institutionsabhängiger Formalisierung sowohl die Agone des Homer, der Tragiker und des Aristophanes zu fassen. Wie in den entsprechenden Kapiteln gezeigt wird, ist diese Methode besonders dazu geeignet, den

26 Die neueste Monographie, die sich mit politischen Aussagen in den Satiren des Horaz beschäftigt, stammt von Weeda (2019): *Horace's Sermones Book 1: Credentials for Maecenas*. De Gruyter, Warschau/Berlin. Die Monographie wird jedoch keine Berücksichtigung in dieser Studie finden, da sie eine Wiederbelebung historisch-biographischer Lesarten darstellt, die hauptsächlich spekulativ bleibt. Für eine ausführlichere Besprechung sei auf meine Besprechung im *Forum Classicum* 01/2020, Jg. 63 verwiesen.

27 Der Begriff der Institution wird mit Gehlen (1977) und Foucault (1978¹ und 1978²) noch spezifiziert.

politischen Gehalt des jeweiligen Agons zu ergründen. Nach dieser Methode werden sich einerseits Brüche mit institutionalisiertem Geschehen in den Agonen offenbaren, welche selbst politische Relevanz über das Werk hinaus besitzen, andererseits wird sich über die Ebene der Gattung auch zeigen, wie die literarische Darstellung den Agon selbst im Sinne einer politischen Aussage manipulieren kann.

Bei der Behandlung der Satiren soll die von Rudd vertretene These, dass sich die Satiren lediglich mit dem Individuum aus moralischer Perspektive befassen und gesellschaftliche und politische Vorgänge ignoriert werden, widerlegt werden²⁸: Die Institutionalisierung ist, wie gezeigt wird, gewissermaßen ein Automatismus, dem sich ein Autor nicht entziehen kann, wenn er Debatten literarisch formt.

In dieser institutionellen und gattungsgeschichtlichen Betrachtung soll sich einerseits die systematische Beeinflussung der Satire durch andere Gattungen offenbaren und damit die Satire als Mischgattung konstituiert werden.

Andererseits soll jedoch auch gezeigt werden, wie Horaz andere Gattungen im Sinne seiner Satire manipuliert Anspielungen auf die Komödie, die Tragödie und das Epos in den römischen Kontext transponiert und ihnen eine neue (politische) Bedeutung zuweist.

Daraus entsteht, wie zu zeigen sein wird, ein „satirischer Agon“, der sich zwar nach den selben Kriterien wie bei den Vorgängern analysieren lässt und auch von diesen beeinflusst ist, seiner Funktion und seiner Gestalt nach jedoch satirisch ist.

Drittens sollen die Satiren, trotz ihres notorischen Schweigens über politische Vorgänge²⁹ als politisch erwiesen werden, was u.U. nicht auf der Textoberfläche zutage tritt: Betrachtet man sich jedoch die Institutionen, in denen satirische Agone ausgefochten werden, treten Brüche im (politischen) System offen zu Tage. Auch kann das Geflecht aus (politischen)

²⁸ Vgl. Rudd, 1966, 14f.

²⁹ Vgl. u.a. Rudd, 1966, 14f.; Holzberg, 2009, 32; Pausch, 2013, 32-36.; Vgl. Kennedy, 1994, 29f. für eine ausführlichere Auseinandersetzung mit Quellen, die die horazische Satire als unpolitisch ansehen.

literarischen Gattungen, auf die angespielt wird, einem als unpolitisch dargestellten Geschehen hohe politische Brisanz verleihen. Dies steht im Einklang mit Kennedy (1994), der strenge Kategorisierungen der Worte ‚politisch‘ und ‚(anti-)augusteisch‘ aufbricht und im Hinblick auf die Satiren des Horaz postuliert, dass auch Schweigen ein politisches Statement sei und eine Trennung von politischer und privater Sphäre Macht mobilisiere³⁰. Auch Manuwald fordert für die Satiren eine weite Begriffsfassung in Bezug auf die politische Sphäre: „‚Politisch‘ ist in diesem Kontext nicht als ‚tagespolitisch‘ oder ‚verfahrenstechnisch‘ zu verstehen, sondern in einem umfassenderen Sinn als ‚die Gesellschaftsstruktur der Bürgerschaft bzw. deren formale Verfasstheit und die darin zu bestimmende Rolle Einzelner betreffend‘“³¹. Auch wenn es in der vorliegenden Arbeit nicht ausbleiben kann, tagespolitische Ereignisse heranzuziehen und Verfahrensfragen in institutionellem Geschehen zu erörtern, ist diesem Begriff des Politischen im Hinblick auf die Satiren des Horaz unumschränkt zuzustimmen.

Für eine politische Standortbestimmung der Satire bzw. des satirischen Agons ist es unumgänglich, dass auf der Ebene des Dargestellten auch historische Vorgänge hinzugezogen werden und die Frage nach dem Dichter hinter der Maske gestellt wird³²: Diese Frage zu stellen, heißt nicht zwangsläufig, die Satiren autobiographisch zu lesen. Die Persona-Theorie³³ wird auch für diese Arbeit Geltung besitzen: Dass die Satire jedoch der Fiktion unterliegt, autobiographisch zu erzählen³⁴, bedingt,

30 Vgl. Kennedy, 1994, 30-34: „[...] a tendency in Latin literary criticism to see politics only with reference to formal political institutions and the personalities directly involved in them; but there is much more going on here than that [...]“; zu *libertas* 32; zur Gesandtschaft nach Brundisium 33; die Rolle des Schweigens und zur Mobilisierung von Macht 34. Interessanterweise sucht Kennedy in seinem Begriff des Politischen eine Abkehr von den „formal political institutions“, wohingegen sich die vorliegende Arbeit aufmacht, genau diese in den Satiren des Horaz näher zu beleuchten, um zu einer politischen Lesart zu kommen. Seiner Kritik einer unpolitischen Haltung der Literaturwissenschaft gegenüber antiken Texten (38) stimme ich jedoch zu. Dennoch ist er in der Verwendung von Termini wie „Macht“ und „Politik“, ganz wie die vorliegende Arbeit, von Foucault geprägt.

31 Vgl. Manuwald, 2009, 48.

32 Vgl. Sharland, 2010, 59-65 für eine Diskussion der Lesarten des Satirenbuches von autobiographisch bis vollkommen losgelöst vom Dichter Horaz.

33 Vgl. ebd. 61: „Persona theory, based on the conventions of ancient rhetoric, instead considers the ‚mask‘ that the writer of a particular genre adopts“.

34 Vgl. Zetzel, 1980, 61.

dass der Dichter in seinen autobiographischen Enthüllungen als der Dichter gesehen werden muss: Wie gezeigt werden soll, zeichnet sich das Satirenbuch durch unterschiedliche Sprechmodi aus; der Sprecher adoptiert die jeweilige Persona der Gattung, der er sich für die jeweilige Schilderung bedient, kehrt aber regelmäßig zu sich selbst und zum Sprechen ohne bestimmte Gattungsmarkierung zurück³⁵. Die satirische Welt ist als Ganzes folgendermaßen zu betrachten: Sie konstituiert sich aus dem Dichter Horaz, dessen sozialen Bindungen und den Zeitumständen zur Abfassungszeit und wird kommuniziert durch verschiedene Gattungsanleihen. Der satirische Agon verhandelt diese Welt und formt sie nach den literarischen Gattungen, die Horaz verwendet, aus.

Insofern ist die Frage nach dem Agon, die ja eigentlich nur ein einzelnes Strukturmerkmal in verschiedenen Gattungen beleuchtet, für die Satire ein ganzheitlicher Ansatz: Sie betrachtet die Gattungsanleihen, die die Mischgattung Satire konstituieren, und muss hierbei auch nach dem satirischen Sprecher und der satirischen Welt forschen, innerhalb derer der satirische Agon angesiedelt ist. *Ne te morer, audi, / quo rem deducam*³⁶:

35 Sharland, 2010, 63, sieht den nicht gattungsmarkierten und autobiographischen Sprecher des Satirenbuches als „Horace’s second self“. Neuere Arbeiten zu Horaz zeigen die Tendenz, den historischen Dichter wieder mit den Gedichten zu identifizieren, so auch Pausch 2013, 33 zur fünften Satire: „[...] weil Horaz die von ihm in diesem Gedicht verwendete und leicht mit dem Autor zu identifizierende Erzählerfigur sehr wohl mitteilen lässt [...]“.

36 Hor. sat. 1, 1, 14-15

2. Determinanten literarischer Debatten: Institutionalisierung und Formalisierung

Debatten werden von verschiedenen Determinanten bestimmt. Der Agon ist die literarische Repräsentation einer Debatte³⁷. Die Debatte ist – unter anderem – von den Teilnehmern abhängig wie auch vom Ort. Sowohl Ort als auch Teilnehmer können zufällig zusammen kommen, aber auch geplant, also institutionalisiert. Bevor nun an dieser Stelle ein Analyseraster für Agone vorgeschlagen wird, soll geklärt werden, wie sich Debatten im Leben verorten lassen und welche Schlüsse daraus für den Agon gezogen werden können:

Die institutionalisierte Debatte ist ein politisches Instrument, und selbst wenn das Thema der Debatte an sich kein politisches ist, so sind doch die Strukturen politisch, die eine Debatte institutionalisieren. Die Forschung zum Agon hat häufig das so genannte „law-court model“ zu Analyse von Agonen vorgeschlagen³⁸: Dieses soll hier auch als Beispiel dienen. Eine Gerichtsverhandlung ist eine institutionalisierte Debatte. Der Anlass, oder das Thema der Verhandlung mag unpolitisch sein, ein Diebstahl oder ein Sorgerechtsstreit, trotzdem ist die Existenz einer solchen Institution ein politisches Faktum. Somit ist auch die Debatte ein politisches Instrument, da die Verhandlung und Ahndung von Übertretungen von Normen, die von der Politik festgelegt wurden, immer im Interesse der Politik liegt und somit die politische Sphäre berührt.

Politische Systeme beruhen auf Repräsentationen von Macht: Macht ist nach Foucault die Vielzahl und Vielschichtigkeit von hierarchischen Beziehungen innerhalb der Sphäre, in der sie wirksam sind³⁹. Die Mechanismen und Institutionen, in denen und durch die Macht ausgeübt wird, sind Emanationen dieser Beziehungen, die Institution folgt also ei-

37 Vgl. Barker, 2009, 10.

38 M. Lloyd, 1992, 1-18 hat zutreffend bemerkt, dass die Agone in den Tragödien des Euripides aus annähernd gleich langen Wechselreden bestehen und somit Gerichtsverhandlungen nachempfunden sind. Deswegen setzt er auch für das Verständnis des Agons die politisch/juristische Situation zur Zeit der attischen Tragödie voraus.

39 Foucault, 1978¹, 92.

ner Machtausübung und kristallisiert sich aus dieser heraus, stellt aber gleichzeitig auch eine Machtausübung dar. Ziel von Machtausübung ist die Kontrolle des Diskurses durch gesellschaftliche Strategien, wobei diese Strategien den Diskurs intrapersonal und extern regulieren⁴⁰. Beteiligte an diesen Wechselbeziehungen regulieren also immer gleichermaßen andere und sich selbst. Außerdem ist Macht nicht denkbar ohne Opposition: Macht als Geflecht aus Beziehungen internalisiert die Opposition, verhandelt sie und definiert sich damit selbst: Opposition ist kein Gebilde, das der Macht mit gegensätzlichen Prinzipien gegenübersteht, sondern ein Mechanismus innerhalb der Macht, der Verschiebungen in den Strukturen, Neugruppierungen und Brüche bewirken kann⁴¹. Die Macht des Gesetzes ist produktiv: Sie verhindert keine Gesetzesübertretungen, sondern sie verwaltet diese durch Kategorisierung nach Arten und Differenzierung nach Schwere⁴². Eine Institution⁴³ ist also ein Gefüge kristalliner Machtbeziehungen, das die Fähigkeit zur Disziplinierung besitzt und Menschen letztlich zur Selbstdisziplin bringt und die Machtbeziehungen und somit sich selbst festigt⁴⁴. Wenn Opposition also in Machtstrukturen integriert ist, ist die Debatte, Verhandlung oder Diskussion ein Mechanismus, der sowohl Macht als auch Opposition überhaupt erst bewirkt.

Zur Analyse der Debatte bietet es sich an, anzunehmen, dass die Form der Debatte von ihren Rahmenbedingungen, ihrem Kontext abhängig ist. Die Rahmenbedingungen sind die jeweiligen Institutionen, in denen

40 Vgl. Seier, 2001, 93.

41 Vgl. Foucault, 1978¹, 92-96.

42 Vgl. Seier, 2001, 95.

43 Vgl. Foucault, 1976, 221-228: „Institution“ ist abgeleitet vom Modell des Panoptikums: Ein Gebäude, genauer gesagt, ein Gefängnis, dessen Bewohner zu jeder Zeit und in jeder Position beobachtet werden können. Die Gefangenen wissen um diese Überwachung, können allerdings nicht feststellen, von wo aus und in welchem Moment sie beobachtet werden. Sie müssen davon ausgehen, 24 Stunden am Tag beobachtet zu werden, verbringen ihre Zeit allerdings in vollkommener Isolation von ihren Mithäftlingen. In der Folge entwickeln die Gefangenen auch eine Überwachung ihrer selbst und disziplinieren sich gemäß den Anforderungen der Institution.

44 Foucault, 1978², 125, fasst die Institution bedeutend weiter: „Was man im allgemeinen „Institution“ nennt, meint jedes mehr oder weniger aufgezwungene, eingeübte Verhalten. Alles was in einer Gesellschaft als Zwangssystem funktioniert, und keine Aussage ist, kurz also: alles nicht-diskursive Soziale ist Institution.“ Es ist also evident, dass auch nicht-diskursive Praktiken und Konventionen mit in eine Analyse der institutionalisierten Debatte eingefügt werden müssen.

die Debatte stattfindet. Waschkuhn definiert Institutionen in Abhängigkeit von Gehlen folgendermaßen: „Institutionen sind gesellschaftliche Wirkkräfte mit einer überpersonalen oder objektiven Qualitätssetzung und geben reale Imperative an für den Einsatz der menschlichen Arbeitsfähigkeit gleich Handlungsgabe, deren soziale Abläufigkeit sie stabilisieren.“⁴⁵ Er sieht, wie Foucault, auch Handlungsweisungen, die von diesen Institutionen ausgehen, interpretiert sie allerdings nicht als (mehr oder weniger) kristalline Machtgefüge, sondern als Verhaltenskonsens der in der Institution agierenden Menschen über die Institution, da vereinheitlichtes Verhalten soziale Sicherheit garantiert⁴⁶: Der anthropologische Ansatz von Gehlen und, diesen präzisierend, Waschkuhn geht also davon aus, dass die Institution dem Menschen soziale Sicherheit gewährt, während der Mensch mit zweckrationalem Verhalten im Sinne der Institution diese bestätigt⁴⁷. Institutionen werden zum Selbstzweck, wenn Beteiligte Verhaltensweisen und Einstellungen aus dieser ableiten und habitualisieren sowie diesen gegenüber eine moralische Verpflichtung empfinden⁴⁸. Hier geschieht eine Transformation des Zwecks: Individuen deuten sich über Gruppendisziplin zu Akteuren der Institution um und stellen Primärbedürfnisse hinter die Bedürfnisse der Institution zurück⁴⁹. Die mit der Institution verbundenen Verhaltensweisen und Handlungen machen diese formalisierbar, transportabel und dienen dem menschlichen Verhalten somit als Stabilisierungsgefüge⁵⁰.

Sowohl aus Foucaults diskursivem Ansatz als auch aus Gehlens und Waschkuhns Anthropologie wird deutlich, dass zur Analyse einer Debatte sowohl die Frage nach der Institution gestellt werden muss als auch die Frage nach den Konventionen, die diese Institution vorgibt und damit die Debatte formt. Diese Konventionen werden als Formalisierung bezeichnet.

45 Waschkuhn, 1974, 28.

46 Vgl. ebd. 18/19.

47 Vgl. ebd.

48 Vgl. Gehlen, 1977, 35f.

49 Vgl., ebd., 37f.

50 Vgl. ebd., 42-44.

Eine Debatte kann institutionalisiert sein, d.h. in einer Institution stattfinden, oder eben nicht. Institution meint hier einen Ort oder ein Setting, das durch Konsens der Diskursgemeinschaft oder durch Machtausübung eines bestimmten Systems zur Debatte legitimiert ist, z.B. eine Gerichtsverhandlung. Die räumliche Bindung kann jedoch entfallen, ist doch auch ein Lehrer-Eltern-Gespräch eine für die Debatte legitimierte Institution, die nicht ortsgebunden stattfinden muss, sondern durch die Teilnehmer zur Institution wird. Dies meint Gehlen damit, dass Institutionen durch Formalisierung transportabel werden⁵¹. Die Frage nach der Institutionalisierung der Debatte stellt also eine Dichotomie dar: ein Ort ist für eine Diskursgemeinschaft zur Debatte legitimiert oder eben nicht. Der Begriff Diskursgemeinschaft ist insofern wichtig, als eine Familie andere Institutionen zur Diskussion heranziehen kann als die Gesamtbevölkerung eines Rechtsstaats: Für eine Familie zum Beispiel ist der Küchentisch institutionalisiert, wenn man sich immer zur Beilegung von Streitereien an diesen setzt. Für Diskussionen mit gesamtgesellschaftlicher Relevanz kann ein Küchentisch freilich keine Institution sein, hierfür muss die Bindung an einen bestimmten Ort entfallen oder eben eine Vielzahl von Orten zu einer einzigen Institution werden. Im Folgenden wird hierfür der Begriff „Setting“ gebraucht, der Ort, Teilnehmer und andere Umstände (z.B. turnusmäßiges vs. fallspezifisches Stattfinden) vereint.

Die Form der Debatte ist von der Institution direkt abhängig: Die Frage nach der Formalisierung ist also die Frage nach den Konventionen der Institution, die sich aus der Zwecktransformation und der Normierung von Verhaltensweisen der Beteiligten⁵² ergibt. Es gibt Institutionen mit stärkerer Formalisierung, wie eben die Gerichtsverhandlung, und solche, in denen die Debatten weniger formalisiert ablaufen können: Aber selbst der Stammtisch, oder die Stammtischdiskussion, weist gewisse Konventionen auf und sanktioniert Brüche dieser Konventionen⁵³. Eine

51 Vgl. ebd.

52 Vgl. ebd., 36.

53 Vgl. Kiener, 1983, 183-205: In der psychologischen Studie zur verbalen Aggression werden verschiedene soziale Situationen und deren Verbindung mit Aggressionen und Schimpfwörtern. Es wird nicht explizit auf das hier genannte Beispiel des Stammtisches eingegangen, jedoch steht Kiener aggressive Wortwahl durchaus als konventionalisiertes Element in verschiedenen sozialen Settings. Wo diese Konventionen existieren, müssen

Debatte ist also formalisiert, wenn die Konventionen der Institution eingehalten werden. Freilich gibt es unterschiedliche Grade der Formalisierung: Während die eine Institution genaue Regeln über den Ablauf der Debatte beschließt, kann eine andere nur lose Richtlinien haben.

Es gibt also institutionalisierte und nicht-institutionalisierte Debatten, institutionalisierte Debatten können formalisiert sein im Sinne der Institution oder Brüche mit der institutionsabhängigen Formalisierung aufweisen, also Normübertretungen beinhalten. Nicht-institutionalisierte Debatten können nicht formalisiert sein⁵⁴. Ein plötzlicher Streit auf einer Straße hat keine gesellschaftliche Legitimation und somit auch keine konventionalisierte Form, in der er ablaufen sollte.

Eine institutionalisierte Debatte ist ein politisches Instrument, insofern als sie bei Erreichung der Ziele der Debatte die Institution und somit das politische System – oder nach Foucault die Macht – bestätigt und die Daseinsberechtigung der Institution bildet. Für die Erreichung der Ziele einer Debatte ist die Formalisierung von entscheidender Bedeutung: Die Formalisierung der Debatte ist also das Werkzeug der Institution, sich selbst zu bestätigen. Gleichmaßen kann auch ein Bruch der Formalisierung bzw. eine Debatte, die ihr Ziel verfehlt, die Institution oder Teile davon in Frage stellen oder ihre Funktion als „Verteilerin“ von Macht obsolet machen.

Der Agon ist nun die literarische Repräsentation einer Debatte. Barker definiert ihn als „the scene of debate in which, with varying degrees of formalization, characters confront each other with opposing views“⁵⁵ Diese Definition lässt allerdings die Frage nach der Institutionalisierung offen und scheitert somit auch daran, erklären zu können, wovon eine

also auch Brüche mit diesen bzw. Grenzüberschreitungen vorhanden sein und sanktioniert werden.

54 Natürlich kann es streng genommen keine nicht-formalisierte Debatte geben, da es keine nicht-formalisierte Kommunikation gibt. Bereits die Einigung auf akustische Signale oder auf eine bestimmte Sprache stellt eine Formalisierung dar. Der Begriff Formalisierung bezieht sich hier demnach nur auf Konventionen, die festgeschrieben (und institutionalisiert) sind oder die innerhalb der Diskursgemeinschaft zwar ungeschrieben, aber dennoch im allgemeinen Bewusstsein vorhanden sind; Formalisierung ist gleichbedeutend mit Foucaults „nicht-diskursive Soziale“ bzw. das Zwangssystem der Gesellschaft (Vgl. Foucault, 1978², 125.)

55 Barker, 2009, 3.

Formalisierung ausgeht. Richardson geht vom griechischen Begriff ἀγών aus und erklärt dessen Bedeutung bei Homer als „any gathering, and hence an assembly of spectators at a contest, or the place of contest, and then the contest itself“⁵⁶. Es versteht sich von selbst, dass sich die Erklärung des Begriffes in seiner speziellen Bedeutung bei Homer nicht von der Ebene des Dargestellten löst. Lloyd hingegen bezeichnet den Agon bei Euripides als „a pair of opposing set speeches of substantial, and about equal, length“⁵⁷. Lloyd benutzt das Wort Agon als literarischen Fachterminus für ein „set piece“⁵⁸ der (insbes. euripideischen) Tragödie und bezieht ihn daher nur auf die Ebene des Darstellenden. Duchemin differenziert immerhin nach Inhalt und Form, „procès ou tout au moins débat, pour le fond; double discours, souvent suivi de stichomythie, pour la forme.“⁵⁹, lässt dabei aber das (politische) Umfeld außer Acht und kann somit nicht erklären, wie sich Brüche mit der Formalisierung ergeben. Die bislang differenzierteste Definition liegt bei Dubischar (2001) vor: Seine Analyse der Debattenszenen bei Euripides hat folgende Merkmale einer Agonszene ergeben: Szenische Einheit, zwei Agongegner, Aufteilung in Einleitung/Redueduell/Ausgang, wobei das Redueduell (zwei zentrale Agonreden und ein Chorinterloquium) die Szene quantitativ dominiert. Nicht mit einbezogen in die Definition, aber für seine Systematisierung relevant ist der Gegenstand der Auseinandersetzung⁶⁰. Diese Definition ist, wie gesagt, die bisher präziseste. Aufgrund ebendieser Präzision ist es aber eben gänzlich unmöglich, mit der Definition in anderen Agonen als bei Euripides zu operieren. Für die Komödie ist der Begriff des epirrhematischen Agons relevant: Dieser ist eine komplexe, zweigeteilte Struktur aus Ode, Katakeleusmus, Epirrhema und Pnigos, das sich in paralleler Bauart wiederholt⁶¹. Auch wenn die Form teilweise mit dem Inhalt und mit institutionellen Umständen interagiert⁶², beschreibt sie doch nur die Ebene des Darstellenden. Einen anderen Weg ist hierbei Lejay gegangen, der den Agon der Komödie als „une série de répliques se croisant, se coupant, s’interompant, se devançant à perdre

56 Richardson, 1993, 201.

57 Lloyd, 1992, 1.

58 ebd.

59 Duchemin, 1968, 41.

60 Vgl. Dubischar, 2001, 53-55.

61 Vgl. Gelzer, 1960, 3.

62 Vgl. ebd. 37-73.

haleine jusqu'à la victoire du plus fort en gueule des deux acteurs“ beschreibt⁶³. Dies fängt zwar das Ethos vieler Agone gut ein, ist jedoch lediglich eine Aneinanderreihung von Charakteristika und kann somit kaum als gattungsübergreifende Definition gelten. Radermacher schließlich benutzt den Begriff Agon einfach als ein Synonym für Streit: „Freude an den verschiedenen Möglichkeiten des Streits, des *certamen*, wie die Römer, des ἀγών, wie die Griechen sagten“⁶⁴. Dies ist allerdings singular in der Forschung und wenig geeignet, verschiedene Agonszenen einander gegenüberzustellen. Es ist insgesamt schwierig, eine einheitliche Verwendung des Begriffs auszumachen: Während er für die homerischen Epen noch kaum als Fachterminus vorkommt, ist er in der Forschung zur Tragödie und Komödie bereits weitläufig etabliert⁶⁵. Barker ist der erste, der einen Definitionsversuch für den Agon als gattungsübergreifenden literarischen Fachterminus unternimmt (s.o.), jedoch ist diese, wie bereits gesagt, von begrifflichen Unschärfen geprägt.

Bevor wir allerdings zu einer Definition gelangen, die die Ebene des Dargestellten und die Ebene des Darstellenden miteinander vereint, aus den oben diskutierten Definitionen vier Punkte heuristisch genannt werden, über die man sich dem Agon nähern kann:

1. Dem Agon zentral ist ein Konflikt⁶⁶.
2. Diesen Konflikt verhandeln zwei oder mehr Charaktere in
3. direkter oder indirekter Rede,
4. die in irgendeiner Weise aufeinander bezogen ist.

Der Aspekt des zentralen Konflikts ist Dubischar entnommen, ist aber keine hinreichende Bedingung für einen Agon, da er entfallen kann, wenn sich, wie wir bei Horaz oder Aristophanes sehen werden, zwei Charaktere nur ‚um des Streiten willens‘ streiten⁶⁷. Die Punkte 2 und 3

63 Lejay, 1966, lxvi.

64 Radermacher, 1970, 280.

65 Vgl. Duchemin, 1968; Gelzer, 1960.

66 Vgl. Dubischar, 2001, 55: „gegensätzliche Standpunkte“.

67 Andererseits ist ein zentraler Konflikt nicht nur ein Spezifikum des Agons im Stück, sondern des jeweiligen ganzen Werkes.

ergeben sich aus Richardsons Begriffen „gathering“ und „assembly“ sowie aus der Bühnensituation von Tragödie und Komödie und sind essentiell notwendig, während der vierte Punkt sich aus Lloyds Definition der „opposing set speeches“ herleitet. Die Bezogenheit zweier Reden aufeinander ist jedoch auch kein hinreichendes Kriterium für einen Agon, da gestörte Kommunikation auch an den Positionen des Gegners vorbei führen kann.

Des Weiteren ist der Agon kein literarisches Motiv, das in unterschiedlicher Gestalt in verschiedenen Gattungen auftritt. Der Agon ist ein Gefäß, eine Struktur, die, aus dem Leben übernommen, mit literarischen Motiven und Inhalten angereichert wird. So, wie die institutionalisierte Debatte ein politisches Instrument darstellt, ist auch der Agon ein Instrument, das politische Strukturen abbildet, auch wenn es selbst keinen politischen Inhalt besitzt. Croally bemerkt zur euripideischen Tragödie, dass der Agon das Element ist, das am stärksten die soziopolitische Realität in das literarische Werk einbindet⁶⁸. Es empfiehlt sich daher, dass man sich einer Agondefinition nur über den kleinsten gemeinsamen Nenner der oben genannten Definitionen nähert, also über das Wortgefecht, und den Terminus ansonsten über äußere Einflussfaktoren definiert: Die Institution der Debatte und die literarische Gattung, in der diese abgebildet ist.

Foucault versucht in seinem Begriff des Dispositivs die Ebene des Dargestellten mit der Ebene des Darstellenden zu vereinen: Das Dispositiv stellt eine Erweiterung des Begriffes „Diskurs“ dar. Diskurs ist ein vornehmlich verbal stattfindender Wissenstransport, während Dispositiv die Verknüpfung des Diskurses mit nicht-diskursiven Elementen (Gegenständen) meint bzw. die Gesamtheit aller historischen (erloschenen) Diskurse um einen Gegenstand. Das Dispositiv beinhaltet Zusammenhänge zwischen Diskursen sowie sichtbare und behaviorale Ordnungen und Praktiken, die mit einem Diskurs verbunden sind⁶⁹. In Foucaults eigenen Worten:

68 Vgl. Croally, 1994, 134-136.

69 Vgl. Jäger, 2001, 72-81.

„Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebensowohl wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv ist das Netz, das zwischen diesen Dingen geknüpft werden kann“⁷⁰.

Die Aufzählung Foucaults beinhaltet demzufolge, bereits alles, was zur Definition bzw. Analyse von Agonen beachtet werden muss: „Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen“. Diskurse werden also mittels Debatten in Institutionen geführt, somit stellt die institutionalisierte Debatte ein Dispositiv dar. Der Agon als die literarische Repräsentation einer Debatte ist demnach ein Dispositiv, das einen Diskurs, eine Institution und deren Darstellung innerhalb der Konventionen einer Gattung beinhaltet und die Verbindung dieser Elemente als Dynamik besitzt, die dem Agon seine jeweils spezifische Gestalt verleiht. Es kann eigentlich nicht zwischen Diskurs und Wirklichkeit unterschieden werden, obwohl Foucault genau das tut⁷¹, weswegen der Begriff des Dispositivs als Netz aus Diskursen und Sichtbarkeiten umstritten ist. Auch sind Foucaults Begrifflichkeiten keine explizit literaturwissenschaftlichen, trotzdem bieten sie sich hier an, um dem sich entwickelnden Analyseraster für Agone Konturen zu geben.

70 Foucault, 1978², 119f. Weiter: „Zweitens möchte ich in dem Dispositiv gerade die Natur der Verbindung deutlich machen, die zwischen diesen heterogenen Elementen sich herstellen kann. So kann dieser oder jener Diskurs bald als Programm einer Institution erscheinen, bald im Gegenteil als ein Element, das es erlaubt, eine Praxis zu rechtfertigen [...] Drittens verstehe ich unter Dispositiv eine Art von – sagen wir – Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand (urgence) zu antworten. Das Dispositiv hat daher also eine vorwiegend strategische Funktion.“ (Unterstreichung in Original). Diskurse werden also mittels Debatten in Institutionen verhandelt, somit stellt die institutionalisierte Debatte ein Dispositiv dar. Der Agon als die literarische Repräsentation einer Debatte ist demnach ein Dispositiv, das einen Diskurs, eine Institution und deren Darstellung innerhalb der Konventionen einer Gattung beinhaltet und die Verbindung dieser Elemente als Dynamik besitzt, die dem Agon seine jeweils spezifische Gestalt verleiht.

71 Vgl. Jäger, 2001, 76.

Die Dispositivanalyse beinhaltet drei Bereiche:

1. Diskurspraxis und Wissenstransport
2. Handlungen (nicht-diskursiv), denen Wissen vorausgeht und die von Wissen begleitet werden
3. Sichtbarkeiten und Vergegenständlichungen, die Resultate von Diskurspraxen durch nicht-diskursive Elemente (Gegenstände) darstellen.⁷²

Betrachtet man den Agon als Dispositiv, wird zwangsläufig, dass der Agon auf beiden Ebenen analysiert werden muss: auf der des Dargestellten und auf der des Darstellenden. Wirkkräfte auf den Agon sind der werkimmanente Diskurs, der Diskurs der Rezipienten mit dem Text sowie Sichtbarkeiten und Handlungen, für die ein erloschener Diskurs sinnstiftend im jeweiligen Agon ist. Foucault betont außerdem, dass das Dispositiv immer auch in Emanationen und Wechselbeziehungen von Macht eingeschrieben ist⁷³. Dies kann anhand eines einfachen Beispiels erläutert werden: Zwei Protagonisten eines historischen Romans geraten in Streit und der Autor benutzt die Formulierung: „den Fehdehandschuh werfen“. Natürlich muss als erstes untersucht werden, worin der Konflikt besteht und wie sich die beiden Streitenden gegeneinander verhalten. Der Fehdehandschuh als (literarische) Sichtbarmachung und Vergegenständlichung des Streits stellt aber einen für manche Rezipienten erloschenen Diskurs dar, der ebenfalls mit ergründet werden muss, insofern als dieser Handschuh nicht nur ein Symbolbild des Streitens ist, sondern auch konnotiert ist mit jeweils epochenabhängigen Begriffen von Ehre, welche sich wiederum durch bestimmte Handlungen konstituieren, deren Diskurse sich auf den Streit auswirken. Dieser Konflikt und seine Vergegenständlichung sind natürlich auch in einen gesellschaftlichen Mechanismus der Verteilung von Macht eingeordnet.

Diskurspraxis und Wissenstransport beziehen sich sowohl auf die Ebene des Dargestellten, also auf Diskurswissen über die Rahmenbedingungen der jeweils präsentierten Debatte, als auch auf die Ebene des Darstellen-

72 Vgl. ebd., 83.

73 Vgl. Foucault, 1978², 123.

den, also auf Diskurswissen über die literarische Gattung. Handlungen, Sichtbarkeiten und Vergegenständlichungen liegen zwar ganz auf der Ebene des Dargestellten, allerdings ist die Art ihrer Darstellung ebenfalls abhängig von der literarischen Gattung.

Daraus ergibt sich nun die Definition des Agons als ein Wortgefecht zweier oder mehrerer Sprecher, das innerhalb einer Institution stattfinden kann. Der institutionalisierte Agon unterliegt damit einer doppelten Formalisierung ausgehend von der Institution und der literarischen Gattung. Der nicht-institutionalisierte Agon unterliegt genauso der gattungsabhängigen Formalisierung, auch wenn auf der Ebene des Dargestellten keine Ordnungsinstanz (Institution) die Debatte reguliert.

Ich schlage daher folgendes Analyseraster aus Institutionalisierung und Formalisierung vor, das beide Ebenen berücksichtigt: Ein Agon ist institutionalisiert, wenn das Werk mit der Rezipient einen Konsens herstellt, dass der Ort des Agons innerhalb des Werkes eine Institution darstellt, z.B. durch mehrmalige Agone an ein und demselben Ort oder entsprechende Charakter- oder Erzähleraussagen⁷⁴. Wesentlich für eine Institutionalisierung des Agons ist die Rollenübernahme der Charaktere: Sie werden zu Agenten der Institution⁷⁵. Institutionalisierte und nicht-institutionalisierte Agone stellen also auch hier eine Dichotomie dar. Die Institutionalisierung des Agons muss allerdings wiederum auf zwei Ebenen vollzogen werden: Interne Rezipienten sind Charaktere des Werkes; sie müssen einen Konsens darüber finden, ob ein Setting für eine Debatte legitimiert ist. Externe Rezipienten sind wir (idealisierten) Leser und unsere Anerkennung eines Settings als Institution (z.B. durch auktoriale Erzählerkommentare) muss kongruent sein mit der Sicht der internen Rezipienten⁷⁶.

Die Formalisierung des Agons ist allerdings nicht nur abhängig von der Institution selbst, sondern auch von der literarischen Gattung: Der glei-

74 Vgl. Barker, 2009, 35.

75 So sind zum Beispiel ein Richter und ein Staatsanwalt natürlich Personen, die sich untereinander privat vielleicht sogar mit Vornamen ansprechen, im Gerichtssaal agieren sie jedoch miteinander als „Staatsanwalt“ und „Richter“, wobei die persönliche Ebene ihres Umgangs miteinander ausgeblendet ist.

76 Vgl. Barker, 2009, 35.

che Konflikt kann in zwei unterschiedlichen Gattungen vollkommen unterschiedlich formalisiert sein, je nachdem, welchen Präsentationsmodus die jeweilige Gattung besitzt: Diegese oder Mimesis⁷⁷. Agone in unterschiedlichen Gattungen können unterschiedliche Grade an Formalisierung aufweisen, je nachdem, welche Gattungskonventionen gegeben sind. Die Versammlung bei Homer wird als Institution für Diskussionen präsentiert: Die Agora ist als Setting für Versammlungen innerhalb der Ilias durch Konsens aller Charaktere legitimiert und somit institutionalisiert⁷⁸. Verhaltensregeln dieser Institution stellen also die institutionsabhängige Formalisierung dar, wohingegen die Konventionen der Gattung Epos die gattungsabhängige Formalisierung bilden. Anders in der Komödie: In Aristophanes' Fröschen findet ein Streit zweier Dichter in der Unterwelt statt, dies kann natürlich *prima facie* keine gesellschaftlich legitimierte Institution für eine Debatte sein; dennoch weist der komische Agon einen hohen Grad an gattungsspezifischer Formalisierung auf, dadurch dass die Agone bei Aristophanes epirrhematisch sind: Einem Syntagma folgt ein exakt gleich gebautes Antisyntagma⁷⁹. Die Formalisierung ist also ein Kontinuum auf zwei Ebenen, da sowohl Verhaltensweisen auftreten können, die gemäß den Handlungsimperativen der Institution stattfinden, als auch solche, die mit diesen Handlungsimperativen brechen. Gattungsabhängige Formalisierung fasst sodann die Darstellung dieser Verhaltensweisen: Es gibt institutionalisierte Settings mit stärkerer und mit weniger starker Formalisierung sowie auch unterschiedlich rigide literarische Konventionen. Somit kann man auch Grade der Formalisierung im Kontinuum vermerken. Insofern können auch nicht-institutionalisierte Agone formalisiert sein, wenn sie nach den Gattungskonventionen der jeweiligen Gattung aufgebaut sind. Außerdem muss bei literarischen Gattungen immer auch der Begriff der Mischgattung bzw. Gattungsmischung mitgedacht werden⁸⁰, was auch

77 Vgl. ebd., 268.

78 Vgl. ebd., 35.

79 Vgl. Gelzer, 1960.

80 „Generic enrichment“ nach Harrison, 2007, 22: Gattungen konstituieren sich durch ihr formales Repertoire (Titel, Metrum, Stilebene), durch ihr thematisches Repertoire (Thema, Motivik, Ton) sowie durch Meta-Gattungs-Hinweise (Chiffren, programmatische Ausdrücke). Diese drei Elemente sind allerdings nicht aufeinander bezogen und können sich in Mischgattungen manifestieren, wenn zum Beispiel ein für eine Gattung spezifisches Thema in einem Metrum behandelt ist, das eigentlich unüblich für diese Gattung

in der Realisierung des Agons eine Rolle spielt. Jede Literaturgattung hat ihre eigenen Konventionen bzw. Formalisierungen für den Agon entwickelt, es können jedoch Agone in einer Gattung stattfinden, die nach einer gänzlich anderen Gattungskonvention formalisiert sind: So weisen die Agone der euripideischen Tragödien formale und stilistische Anklänge an die Gerichtsrede im demokratischen Athen an, während sie mythisch-religiöse Konflikte verhandeln, wobei natürlich das Metrum das des tragischen Sprechverses bleibt⁸¹.

Dieses Analysemodell ist imstande, sämtliche Agone in eine Typologie einzufügen und benötigt darüber hinaus keine gattungsspezifischen Präzisierungen. So können im Epos die Versammlungsszenen genauso analysiert werden wie Wortgefechte auf dem Schlachtfeld, die Präsentation einer Gerichtsszene bei Aischylos muss nicht abgegrenzt werden von den „set piece“-Agonen des Euripides, das Modell ist ebenso imstande, die Veränderungen hin zum bukolischen Agon des Theokrit und Vergil zu erklären und nicht zuletzt das spezifisch Satirische an den Agonen des Horaz zu fassen.

Zur Typologisierung der Agone werden diese im Spannungsfeld zwischen Institutionalisierung und gattungs- und institutionsabhängiger Formalisierung verortet, um in einem zweiten Schritt dann politische Implikationen des Agons zu erklären. Da sich die vorliegende Arbeit auf den satirischen Agon bei Horaz konzentriert, kann sich die Behandlung seiner Vorgänger nur auf eine rein typologische Betrachtung der Agone von Homer bis Aristophanes beschränken, die in demselben Wirkungsfeld stehen wie die Satiren des Horaz⁸².

Die vorliegende Arbeit setzt überdies voraus, dass Agone die Rezipienten zum inneren Mitvollzug der präsentierten Gegenpositionen anhalten und immer auch – sofern sie institutionalisiert sind – eine Debatte über die Institution sind⁸³. Somit ergibt es sich, dass institutionalisierte Agone nie unpolitisch sind, da sie immer die Institution bestätigen oder

ist.

81 Vgl. Croally, 1994, 134-136.

82 Eine Anbindung der Satire an die hier präsentierten Gattungen Epos, Komödie, Tragödie wird unter 4.1. diskutiert.

83 Vgl. Barker, 2009, 13-16.

hinterfragen. Letztlich können jedoch auch nicht-institutionalisierte Agone politisch sein, wenn sie nach dem Prinzip der Gattungsmischung⁸⁴ politische Inhalte in dafür kaum angemessene Szenarien transponieren. Überdies ist der Agon eine Struktur der Argumente und der gegensätzlichen Meinungen, was ihn wie kein anderes literarisches Strukturelement zur Werteverhandlung⁸⁵ privilegiert. Aus der typologischen Einordnung lassen sich also direkt Schlussfolgerungen über die politischen Rahmenbedingungen der dargestellten Welt ziehen. Inwieweit der Agon dann noch eine Werteverhandlung – seien es Werte der dargestellten Welt, seien es Werte der zeitgenössischen, rezipierenden Gesellschaft – betreibt, wird in dieser Analyse ebenfalls mit ergründet werden.

84 Vgl Harrison, 2007.

85 Bergson, 1971, 1, grenzt Wertbegriffe aus einer vorliterarischen Adelsethik von politischen Werten wie Macht und Recht ab. Hier sind beide unter dem Begriff Werteverhandlung zu verstehen.

3. Die Agone der großen Gattungen: Eine typologische Betrachtung

3.1. Das homerische Epos

3.1.1. Der institutionalisierte Agon in der Agora (Ilias 1, 54-305)

Dieses Kapitel wird Agone aus den homerischen Epen charakterisieren und in die im vorigen Kapitel entwickelte Matrix einfügen. So ergeben sich einerseits aus der Matrix verschiedene Formen des Agons, andererseits wird auch zu berücksichtigen sein, welche verschiedenen Arten der Versammlung in den homerischen Epen vorliegen und wie sich diese innerhalb des Abhängigkeitsverhältnisses aus Institutionalisierung, Formalisierung und Gattung einordnen lassen. Jede Art der Versammlung hat eine spezifische gesellschaftliche Bedeutung, die im Folgenden ergründet werden soll.

Der erste Agon, also die erste Versammlungsszene der Ilias, steht am Anfang des gesamten Werkes:

Nach der Entführung der Priestertochter Chryseis, die als Ehrengeschenk dem Agamemnon verliehen wurde, bittet ihr Vater um ihre Herausgabe, wird allerdings von Agamemnon abgewiesen. Daraufhin fleht Chryses zu Apollon, das Lager der Griechen heimzusuchen, woraufhin eine Pest neun Tage lang wütet, bis in der Versammlung über das weitere Vorgehen beratschlagt wird. Im Folgenden wird nun der Verlauf der Versammlung kurz rekapituliert:

Achilles beruft die Versammlung ein und eröffnet diese mit der Notwendigkeit der Heimkehr, wenn die Pest nicht durch Sühneopfer gelöst würde. Daraufhin spricht der Seher Kalchas und erklärt, nachdem er sich von Achilles die Garantie auf Unversehrtheit hat geben lassen, dass die Pest mit Herausgabe der Chryseis enden würde. Agamemnon willigt gramvoll ein, fordert dafür aber Ersatz, da er nicht als einziger ohne Ehrengeschenk bleiben könne. Auf Achilles' Intervention hin verlangt er das Ehrengeschenk von diesem, eine weitere Frau mit dem Namen Bri-seis. Achill ist daraufhin kurz davor, Agamemnon niederzustrecken, die-

ses Vorhaben wird allerdings durch die Intervention Athenes vereitelt. Daraufhin schwört Achilles, am Kampf nicht mehr teilzunehmen. Zuletzt scheitert ein Vermittlungsversuch des Nestor, weil beide Streiter ihn ablehnen.

Dieser Agon ist, wie Barker und Ruzé richtig bemerken, institutionalisiert⁸⁶:

Um der Analyse einen Rahmen zu geben, ist zunächst der erste und der letzte Vers der Darstellung der Versammlung zu beachten: τῆ δεκάτῃ δ' ἀγορὴνδε καλέσσατο λαὸν Ἀχιλλεύς (Hom. Il. 1, 54), am zehnten Tag berief Achilles das Volk zur Versammlung. Das Verb ἀγείρω deutet bereits an, um welche Art von Versammlung es sich handelt, ist doch mit dem davon abgeleiteten Substantiv ἀγορή⁸⁷ in der Ilias die Vollversammlung gemeint, während die βουλή eine kleinere Runde bezeichnet, die nur aus den Ältesten bzw. aus den Anführern besteht. Der letzte Vers, λῦσαν δ' ἀγορὴν παρὰ νηυσὶν Ἀχαιῶν (Hom. Il. 1, 305), sie lösten die Versammlung bei den Schiffen der Achaier auf, greift diese Nomenklatur wieder auf. Hier wird nicht nur der Vorgang vermerkt, sondern beinahe protokollarisch die Versammlung genau bestimmt: Im Rückgriff auf das Verb ἀγείρω am Anfang wird die Versammlung als ἀγορή bezeichnet, und sowohl der Ort, παρὰ νηυσὶν, als auch die Teilnehmer, Ἀχαιῶν, werden rekapituliert, sowie das geplante, fallspezifische Stattfinden herausgestellt. Somit ist in der Rahmung der Szene genau konstatiert, welche Elemente das Setting einer institutionalisierten Debatte ausmachen: Name, Teilnehmer, Ort⁸⁸ und geplantes Zusammenkommen. Dass der erste Vers andeutet, was der letzte Vers spezifiziert, kann als Leserlenkung bezeichnet werden: Die Szene selbst soll Aufschluss über die Charakterisierung der Versammlung geben, bevor der Erzähler diese am Ende explizit charakterisierend zusammenfasst und benennt.

86 Vgl. Barker, 2009, 41-52; Ruzé, 1997, 19-29.

87 Vgl. Frisk, 1991, 8, s.v. ἀγείρω.

88 Hierzu auch Ruzé, 1997, 25: „Comme notre terme d'assemblée. Il désigne à la fois l'institution, dans son abstraction, et les hommes qui la composent de façon très concrète; mais il sert en outre à indiquer la place où se tient normalement une telle réunion et, accessoirement, le discours et l'art oratoire.“ Diese Definition steht im Einklang mit meiner Analyse des Agons als Dispositiv.

Zunächst sind jedoch ein paar grundsätzliche Bemerkungen zu machen: Meistens geht eine βουλή der ἀγορή voraus⁸⁹. Diese beiden Arten der Versammlung sind die Regierungsinstrumente der Gesellschaft, wie sie bei Homer dargestellt wird: Die Mechanismen des Regierens sind Öffentlichkeit und Überredung⁹⁰, diese können jedoch nur effizient angewandt werden, wenn eine Verteilung von Rollen eingehalten wird: Die βουλή wird gebildet aus den Königen, den βασιλῆες (Hom. Il. 2, 54)⁹¹, welche mit dem Terminus technicus γέροντες (Hom. Il. 2, 53) bezeichnet werden⁹². Die Verwendung solcher Termini technici spricht schon für die Institutionalisierung dieser Form der Versammlung, da eine bestimmte Nomenklatur einerseits den Konsens der Diskursgemeinschaft über die Nomenklatur voraussetzt und andererseits dieser Konsens vom Erzähler mit dem Rezipienten hergestellt wird über die wiederholte Verwendung desselben Begriffs. Die βουλή ist also einerseits eine vorbereitende Maßnahme vor der ἀγορή, andererseits aber auch eine Art Exekutivkomitee⁹³. Die ἀγορή dagegen setzt sich zusammen aus allen Mitgliedern des griechischen Heeres, also aus Königen, geringeren Fürsten und dem Volk⁹⁴. Sie ist das zentrale Beschlussgremium der Armee: „Every great measure affecting the whole body is [...] adopted in the assembly.“⁹⁵. Das Volk⁹⁶, λαός (Hom. Il. 1, 54) zeichnet sich durch Stille und Ordnung aus, kann sich aber auch, wenn es der Rede eines Teilneh-

89 Vgl. Gladstone, 1858, 95.

90 Vgl. ebd., 7.

91 Vgl. ebd., 32.

92 Gladstone, 1858, 95, erläutert, dass von den Mitgliedern der βουλή nur Nestor als Greis porträtiert wird (γέρων bedeutet ‚alt‘), die anderen jedoch in voller Blüte stehen oder sich erst langsam auf das Greisenalter zubewegen. Er schließt daraus, dass γέροντες sich von der Bezeichnung des Alters, die wohl irgendwann mit der Mitgliedschaft in der βουλή in Zusammenhang stand, gelöst hat und nun als reine Anrede für Mitglieder der βουλή fungiert, unabhängig von ihrem Alter.

93 Vgl. ebd., 98.

94 Vgl. ebd., 32.

95 ebd., 88.

96 Mit Geddes, 1984, 21, ist bemerkt, dass der Begriff λαός nicht das einfache Volk im Gegensatz zu den Adelligen meint, sondern diese zu inkludieren scheint. Im Gegensatz dazu bezeichnet δῆμος die Zugehörigkeit zu einer bestimmten regionalen Volksgruppe. Die Terminologie ist jedenfalls unklar und beinhaltet wenige bis keine schichtspezifische Konnotation. Wenn hier von „Volk“ gesprochen wird, meine ich damit die Masse derer, die in der Versammlung nicht sprechen und sich nur durch Applaus bemerkbar machen, im Gegensatz zu denen, die sprechen.

mers zustimmt, durch Applaus bemerkbar machen⁹⁷, wie folgender Vers zeigt: ὡς ἔφαθ· οἱ δ' ἄρα πάντες ἐπίαχον υἷες Ἀχαιῶν (Hom. Il. 9,50), als er das sagte, riefen alle Söhne Achaias Beifall. Es zeigt den Konsens der Teilnehmer über die Versammlung, dass alle ihre Rollen zu kennen scheinen, und spricht somit für die Institutionalisierung dieses Settings. In der Odyssee wird bei der Darstellung der Unzivilisiertheit der Zyklopen betont, dass diese keine Versammlung oder Beratung kannten. Daraus geht hervor, wie wichtig diese Institutionen für die Politik und für das Funktionieren dieser literarischen Repräsentation von Gesellschaft waren⁹⁸. Der Vers τοῖσιν δ' οὔτ' ἀγοραὶ βουλευφόροι οὔτε θέμιστες (Hom. Od. 9, 112) hebt durch die Wortfolge ἀγοραὶ – βουλευφόροι – θέμιστες explizit hervor, dass die Zyklopen weder die ἀγορὴ noch die βουλή und damit auch keine θέμις, keine gesetzliche Ordnung kennen. Bei Homer sind also die beiden Institutionen ἀγορὴ und βουλή die Garanten für eine geordnete, funktionierende Gesellschaft⁹⁹.

Trotzdem bemerkt Barker zur Bedeutung des Agons für die Odyssee: „The real arena of power lies away from the public forum, in the private conference¹⁰⁰. Aufgrund des stärker diegetischen Charakters der Odyssee liegt weniger Gewicht auf großen Versammlungsszenen¹⁰¹. Deshalb konzentriert sich diese Analyse auf die Agone der Ilias und erwähnt die der Odyssee nur da, wo korrespondierende Strukturen mehr Klarheit schaffen.

Bevor die literarische Formalisierung konkret beleuchtet wird, soll jedoch kurz der Ablauf einer solchen Versammlung rekonstruiert werden. Die ἀγορὴ findet statt am Versammlungsort bei den Schiffen, genauer gesagt, in einem Halbkreis, der von Agamemnons und Odysseus' Schiffen gebildet wird. Der Ort ist wohl der Mittelpunkt des Lagers, wie auch die ἀγορὴ der Mittelpunkt des politischen Lebens der homerischen Gesellschaft ist¹⁰². Dieser Platz ist mit Sitzgelegenheiten ausgestattet¹⁰³

97 Vgl. Gladstone, 1858, 90.

98 Vgl. ebd., 141.

99 Vgl. Ameis, 1940, 73.

100 Barker, 2009, 108.

101 Ebd., 32.

102 Vgl. Gladstone, 1858, 114.

103 Vgl. Latacz et al., 2000, 47.

(σπουδῆ δ' ἔζητο λαός (Hom. Il. 2, 99), endlich saß das Volk) und von Altären umrahmt (τῆ δὴ καὶ σφι θεῶν ἐτετεύχαστο βωμοί (Hom. Il. 11, 808), die den Göttern errichteten Altäre). Nach der Einberufung durch Herolde (ὁ κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κέλευσε | κηρύσσειν ἀγορῆνδε [...] Ἀχαιοὺς. | οἱ μὲν ἐκηρυσσον, τοὶ δ' ἠγείροντο μάλ' ὤκα. (Hom. Il. 2, 50-52), Er befahl, dass die hellstimmigen Herolde die Achaier zur Versammlung riefen, und schon war die Menge versammelt), die jedem Mitglied der βουλή freisteht, wird sich in Reihenfolge niedergesetzt, die Edelsten vorne (καὶ δὲ μετὰ πρώτη ἀγορῆ ἴζοντο κίοντες (Hom. Il. 19, 50), Sie kamen und setzten sich vorne in die Versammlung). Die Herolde erteilen daraufhin dem ersten Redner das Wort, indem sie ihm das Szepter übergeben, welches auch ein Schweigegebot für die anderen bedeutet. Der Redner tritt vor. Es folgt eine Sequenz von Reden mit abschließendem Votum, wobei es auch Rangniedereren zusteht, gegenüber Höheren frei zu sprechen¹⁰⁴. Der Konsens ist erreicht, wenn keine Gegenrede mehr erfolgt, dann wird die Versammlung aufgelöst (αἶψα δ' ἔλυσ' ἀγορῆν (Hom. Il. 2, 808), sofort löste er die Versammlung auf)¹⁰⁵. Ein Abstimmungssystem mit Mehrheitsbildung ist der homerischen Präsentation der Versammlung nicht bekannt¹⁰⁶. Bei all diesen Elementen ist davon auszugehen, dass der Erzähler sie als bekannt voraussetzt¹⁰⁷, da er sie nicht gesammelt beim ersten Agon erwähnt, quasi einmal exemplarisch für alle Versammlungen den Ablauf erklärt, sondern die Charakteristika verstreut über den ganzen Verlauf des Werkes hinweg und scheinbar willkürlich fallen lässt¹⁰⁸.

Ein Kriterium für die Institutionalisierung einer Debatte ist die Wiederholung: Wird dasselbe Setting für mehrere Debatten genutzt, ist dies ein starker Hinweis auf Institutionalisierung. Dies wurde im vorigen Kapitel daraus ersichtlich, dass ein konkreter, gesellschaftlich formalisierter Ab-

104 Vgl. Ἀτρεΐδῃ, σοὶ πρώτα μαχέσσομαι ἀφραδέοντι, | ἢ θέμις ἐστίν, ἄναξ, ἀγορῆ·
 σὺ δὲ μὴ τι χολωθῆς (Hom. Il. 9, 32f.), Agamemnon, mit dir Törichten werde ich als
 erstes streiten, wie es Brauch ist in der Versammlung, Herrscher. Aber zürne nicht. Dio-
 medes zu Agamemnon.

105 Vgl. Latacz et al., 2000., 48.

106 Vgl. Gladstone, 1858, 116.

107 Vgl. Latacz et al., 2000, 48.

108 Eine sehr viel detailliertere Beschreibung der homerischen ἀγορῆ findet sich in
 Ruzé, 1997, 35-74.

lauf nur über eine Vielzahl von Versammlungen vollständig dargestellt werden kann. Es impliziert überdies, dass die vom Erzähler präsentierte Versammlung bereits ein Teil des Diskurses der Rezipienten ist¹⁰⁹. Dass die *ἀγορή* eine Institution für die Debatte ist und im homerischen Epos eine Formalisierung besitzt, kann erschlossen werden über den Vergleich ähnlicher Vorgänge in verschiedenen Agonen. Allerdings soll in dieser typologischen Betrachtung der Fokus auf dem Einzelagon liegen, um zu zeigen, mit welchen Mitteln sich die Institution der *ἀγορή* bereits im ersten Buch vollzieht und mit welchen Formalisierungselementen der Erzähler dem Agon seine spezifisch epische Gestalt gibt.

Wie bereits erwähnt wurde, spricht für die Institutionalisierung des Agons das Verb *ἀγείρω*, mit dem Achilles, angeleitet von Hera, die Versammlung einberuft: τῷ γὰρ ἐπὶ φρεσὶ Θῆκε θεά, λευκώλενος Ἥρη (Hom. Il. 1, 55), denn die Göttin, die lilienarmige Hera, bewegte sein Herz. Die Göttin gab Achilles also den Plan ein, eine Versammlung einzuberufen¹¹⁰. Dies ist ein weiteres Indiz dafür, dass die Debatte der *ἀγορή* ein institutionalisierter Agon ist, ein politisches Instrument der Beschlussfindung, das sich bereits vor dem Beginn der geschilderten Handlung der Ilias als erfolgreich bewiesen haben muss. Wäre die Debatte grundsätzlich nicht legitimiert in der werkimmanenten Diskursgemeinschaft und hätte sich als untauglich für eine Lösungsfindung gezeigt, würde eine Göttin gewiss nicht den Anstoß dazu geben¹¹¹. Der geschilderten Handlung der Ilias gehen ja bereits zehn Jahre des Krieges

109 Diskurs als Begriff von Foucault meint den Wissenstransport bzw. des geteilten Wissens einer Gemeinschaft oder Gesellschaft: Dieses Wissen um den Ablauf der Versammlungen, das der Erzähler als bekannt voraussetzt, kann über literarische Werke anderer Provenienz, über geschichtliches Wissen oder über gesellschaftliche Strukturen zur Zeit der Abfassung vorhanden sein. Es kann an dieser Stelle keine erschöpfende Diskussion darüber stattfinden, welche Gesellschaftsstrukturen zur Abfassungszeit vorlagen bzw. welche literarischen Werke zirkulierten. Sicher ist lediglich, dass zur Abfassungszeit der Ilias und der Odyssee, der eine Zeit reger Migrationen zwischen Griechenland und Kleinasien vorausgingen, bereits eine reiche epische Tradition existierte, welche von wandernden Sängern (improvisiert) vorgetragen wurde (Vgl. Hose, 2012, 20f.). Es steht uns also zu, zu behaupten, dass der Diskurs das Wissen um den Ablauf von Versammlungen beinhaltet, jedoch nicht, woher dieses Wissen kam und wie es sich verbreitete.

110 Die Verschränkung des göttlichen und menschlichen Handelns und Wollens in der Ilias setzt nicht zwangsläufig Determinismus der menschlichen Sphäre voraus: Der Mensch bei Homer ist frei, wird allerdings von den Göttern in dem bestärkt, wozu er seinem Willen und Charakter nach sowieso prädisponiert ist. Vgl. hierzu Latacz et al., 2000, 49.

voraus¹¹², in denen sich die ἀγορή als praktikables Mittel der Lösungsfindung etabliert haben musste, andernfalls wäre es unsinnig, dass eine Göttin dem Achilles die Einberufung im zehnten Kriegsjahr eingibt. Auch im ersten Buch der Odyssee gibt Athene dem Telemach ein, die Versammlung einzuberufen: αὔριον εἰς ἀγορὴν καλέσας ἥρωας Ἀχαιοὺς | μῦθον πέφραδε πᾶσι, θεοὶ δ' ἐπὶ μάρτυροι ἔστων (Hom. Od. 1, 272-273). Rufe die Helden der Achaier morgen zur Versammlung, sprich die Rede vor allen und rufe die Götter zu Zeugen. An dieser Stelle wird noch deutlicher, dass die Versammlung etwas göttlich Legitimiertes ist, und somit eine menschliche Institution, die sich zum Wohlgefallen der Götter als erfolgreich erwiesen haben muss.

Doch kommen wir zurück zur Ilias. Der nächste Vers, οἱ δ' ἐπεὶ οὖν ἤγερθεν ὀμηγερέες τ' ἐγένοντο (Hom. Il. 1, 57), sie waren nun versammelt und zueinander gekommen, betont mit einem Doppelausdruck das Versammelt-Sein: ἤγερθεν und ὀμηγερέες stehen direkt beieinander, quasi „versammelt beieinander“, oder „versammelt zu einem Gremium“. Dies ist laut Latacz et al.¹¹³ Amtssprache. Hierin impliziert der Erzähler den Konsens der Diskursteilnehmer über das Setting für einen Agon, da sie ohne explizit genannten Dissens zusammenkommen und im Gremium zu einer beschlussfähigen Einheit verschmelzen. Gleichmaßen betont es einen Charakterzug der Institution, nämlich den Akteuren in der Institution neue Rollen zuzuschreiben, sie also von Individuen hin zu einem gemeinsamen Gremium zu formen¹¹⁴. Bevor der erste Redner nun allerdings beginnt, wird dies vom Erzähler noch eingeleitet: τοῖσι δ' ἀνιστάμενος μετέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς· (Hom. Il. 1, 58), der schnellfüßige Achilles stand auf und sprach diese an. Bevor eine Rede beginnt, sind diese Einleitungsformeln charakteris-

111 Freilich sieht Hera nicht voraus, dass der Zorn des Achilles in diesem Agon begründet werden wird, so dass dieser eine Schwächung der Griechen bewirkt, weil Achilles sich aus dem Kampfgeschehen zurückzieht. Die Intention, die Pestursache zu ergründen und die Heimsuchung zu beenden, mit der Hera Achill zur Versammlung trieb, wurde erfüllt: κήδετο γὰρ Δαναῶν, ὅτι ῥα θνήσκοντας ὄρατο (Hom. Il. 1, 56), Denn sie litt um das Volk der Danaer, als sie die Leichen erblickte.

112 Vgl. Latacz, 2003, 105, 114.

113 Latacz et al., 2000, 50.

114 Vgl. Gehlen, 1977, 38.

tisch im homerischen Epos und werden immer nur in leicht modifizierter Form wiederholt¹¹⁵.

Die Institutionalisierung wird also durch Heras Anstoß nahegelegt sowie durch die Einberufung durch einen der Charaktere, und dadurch, dass einzelne Schritte bei dieser ausgelassen und somit als bekannt vorausgesetzt werden. Die Formalisierung ist erkenntlich an der Amtssprache, die die einzelnen Versammlungsteilnehmer zu einem Gremium werden lässt, an dem Verb ἀγείρω, welches die Versammlung vorbereitet und gleichzeitig die Art der Versammlung andeutet, und an dem Rede-Einleitungs-Vers. Diese drei Elemente, ja eigentlich die gesamte Vorrede, sind nicht von der Institution selbst abhängig, sondern von der Gattung, da sie vom Erzähler gesprochen werden. Dieser bereitet also die Debatte vor und leitet sie ein, was als erstes Formalisierungselement auf Gattungsebene konstatiert werden kann: Die Ordnungsinstanz der auktorialen Erzählerstimme¹¹⁶. Diese ist insofern gattungsbedingt, als in anderen Gattungen kein Erzähler existiert und der Agon somit durch andere Mittel strukturiert wird. Der Erzähler greift in signifikanter Weise in die Struktur des Agons ein. Die Formelhaftigkeit der Vorrede ist zwar ein Kennzeichen der Sprache der Gesamtheit der homerischen Epen¹¹⁷, sie kann allerdings hier durchaus als Proprium der Formalisierung des Agons gewertet werden, da sie diesem seine spezifische Gestalt gibt und die Institutionalisierung nahelegt durch die Formalisierung gewisser Elemente wie der Redeeinleitung, während andere Elemente nicht formelhaft wiedergegeben werden.

Es ist an dieser Stelle festzuhalten, dass der Erzähler sich auch werkübergreifend der selben Formeln bedient: So ist die Einberufung der Versammlung in Il. 2, 51-52 die gleiche wie Od. 2, 7-8: κηρύσσειν ἀγορήνδε κάρη κομόωντας Ἀχαιούς. / οἱ μὲν ἐκήρυσσον, τοὶ δ'

115 Vgl. Ruzé, 1997, 26.

116 Zur generellen Strukturierung und Abgrenzung direkter Reden durch den Erzähler Vgl. Bedke, 2015, 47-51.

117 Parry, 1930, 74: „The conclusion that Homer's style is more or less formulaic will not be complete until we know just how large a place formulas have in the style of Homer and in that of later poets. No number of formulas found in later authors would disprove the fact that the fixed epithet in Homer is traditional; but they might keep us from saying that Homeric style is so formulaic that it can be understood only as a traditional and an oral style.“

ἠγείροντο μάλ' ὤκα. Er gebot, dass die Herolde die golden gelockten Achaier zur Versammlung versammelten. Diese riefen und schnell waren alle versammelt.¹¹⁸

Man könnte als gattungsspezifisches Formalisierungselement, das im gesamten Werk auftritt, noch das Versmaß nennen, das stärkste gattungskonstituierende Merkmal¹¹⁹, dies interagiert allerdings nicht in spezifischer Weise mit dem Agon, insofern bleibt das Versmaß hier ausgespart.

Die Rede des Achilles beginnt formgerecht mit der Anrede an den ranghöchsten König, Agamemnon¹²⁰: Ἀτρείδη, das Patronymikon ist ebenfalls etabliert in der Formelsprache Homers¹²¹. Die Sprache der Rede ist sachlich und auf das Ziel ausgerichtet, die Pestursache zu finden¹²². Der Aufruf an den Seher Kalchas, den göttlichen Willen zu ergründen, ist ein in der Ilias singulärer Vorgang¹²³, obwohl die ἀγορή durchaus in Verbindung mit dem Göttlichen steht und von Zeus legitimiert ist¹²⁴. Achilles verlangt auch nicht nach einem bestimmten Amt, sondern nach τινα μάντιν | [...] ἢ ἱερῆα ἢ καὶ ὄνειροπόλον (Hom. Il. 1, 62f.), irgendeinen Seher oder einen Priester oder einen Traumdeuter¹²⁵. Die Befragung eines göttlichen Willens durch ein bestimmtes Amt scheint also keine institutionsabhängige Formalisierung zu sein, allerdings hat der

118 In Odysseus' Apologon (Buch 9-12) existieren ebenfalls drei Versammlungen. Diese sind allerdings nicht vom Erzähler der beiden Epen formalisiert, sondern sie werden von Odysseus wiedergegeben. Sie folgen dem selben Muster und beginnen mit jeweils demselben Einleitungsvers: 'καὶ τότε ἔγων ἀγορῆν θέμενος μετὰ πᾶσιν ἔειπον' (9, 171; 10,188; 12,319), allerdings lässt er in diesen Versammlungen keinen seiner Männer zu Wort kommen; Es kann also hierbei nicht von Agon gesprochen werden. Vgl. Barker, 2009, 118.

119 Vgl. Harrison, 2007, 22f.

120 Vgl. Latacz et al., 2000, 50.

121 Vgl. Parry, 1930, 123

122 Vgl. Latacz et al., 2000, 50.

123 Vgl. ebd., 51.

124 Vgl. den Anstoß Heras zur Einberufung: Hom. Il. 1, 55, sowie Gladstone, 1858, 99: Das Szepter, das dem Redenden das Recht zu reden verleiht, erhält seine Autorität von Zeus.

125 Die willkürlich klingende Bitte um einen Vertreter der geistlichen Macht ist laut Latacz, 2003, 118, eine Täuschung: Achilles weiß offenbar genau, welchen Seher er hier zur Deutung der Pestursache aufruft, auch wenn er es vermeidet, seinen Namen zu nennen.

Seher Kalchas durchaus einen Rang im griechischen Heer, wie die auktoriale Vorstellung des Erzählers beweist:

τοῖσι δ' ἀνέστη
Κάλχας θεστορίδης οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος,
ὃς ἦδη τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,
καὶ νήεσσ' ἠγήσατ' Ἀχαιῶν ἴλιον εἴσω
ἦν διὰ μαντοσύνην, τῆν οἱ πόρε Φοῖβος Ἀπόλλων (Hom. Il. 1, 68b-72),

Unter diesen erhob sich der Thestoride Kalchas, der beste der Vogelschauer, der wusste, was ist, was sein wird und was war, und der die Schiffe der Achaier nach Ilios geführt hat durch seine Seherkunst, die ihm Phoibos Apollon gebracht hat.

Der Erzähler bietet hier also einen Beglaubigungsapparat für den Seher auf, der seinen Worten Gewicht verleihen soll¹²⁶. Dadurch ist Kalchas als persönliche Autorität in diesem Agon etabliert, obwohl sein Amt des Sehers und Vogelschauers in der ἀγορή kein wiederkehrendes und somit institutionalisiertes Element ist¹²⁷. Nichtsdestoweniger haben Seher politischen Einfluss aufgrund der Gottgegebenheit ihrer Künste¹²⁸. Kalchas beginnt nun – ebenfalls formgerecht – mit der Anrede an den, der ihn aufgerufen hat: Achilles. Bevor er allerdings die Pestursache ergründen wolle, bitte er Achilles um die Garantie auf körperliche Unversehrtheit, da seine Kunde gewissen Anwesenden missliebiger sein könnte: οὐ δὲ σύνθεο καὶ μοι ὄμοσον | ἧ μὲν μοι πρόφρων ἔπεισιν καὶ χερσὶν ἀρήξειν (Hom. Il. 1, 76b-77), du aber vernimm es und schwöre, dass du mir gewogen mit Worten und Händen hilfst. Achill gewährt ihm diese Bitte in seiner darauffolgenden Antwort, womit er die Autorität des Agamemnon infrage stellt¹²⁹. Grundsätzlich steht es ja, wie bereits erwähnt, allen frei, auch gegenüber Ranghöheren frei zu sprechen. Dass Kalchas die Garantie auf Unversehrtheit einfordern muss, wird häufig als indirekte Charakterisierung Agamemnons gedeutet: Agamemnon als der Herrschertypus, der Schwächeren gegenüber unversöhnlich und hart

126 Vgl. Latacz et al., 2000, 54.

127 Vgl. ebd. 51: Priester waren an eine Gottheit bzw. an ein Heiligtum gebunden, wohingegen Seher frei waren. Alle anderen Seher treten bei Homer nur in der Odyssee auf, haben allerdings auch dort keinen fest umgrenzten (oder institutionalisierten) Kompetenzbereich.

128 Vgl. Latacz et al., 2000, 55.

129 Vgl. ebd., 60.

auftritt¹³⁰. Allerdings könnte es auch sein, dass das in der ἀγορή nicht institutionalisierte Amt des Sehers nicht in diese Rechtssatzung fällt: Kalchas könnte dasselbe Schicksal drohen wie dem Thersites¹³¹, den Odysseus im zweiten Buch durch Prügel zum Verstummen bringt (Hom. Il., 2, 244-269), wenn er durch sein Amt oder durch seinen Rang irgendwie außerhalb der Ordnung der Institution der ἀγορή stünde. In diesem Fall wäre es definitiv ein Bruch mit der institutionsabhängigen Formalisierung bzw. der Konvention, diesem durch Privatabsprache die Garantie auf Unversehrtheit und somit das vollumfängliche Rederecht zu verleihen.

Kalchas benennt als Pestursache die Weigerung Agamemnons, Chryseis dem Apollon zurückzugeben, woraufhin Agamemnon den Seher scharf angreift, aber dennoch in die Herausgabe der Priestertochter einwilligt. Er verlangt allerdings das Ehrengeschenk eines anderen, da es unziemlich sei, als einziger keines zu haben¹³². Hier stehen sich also als erster Konflikt ein Individualbedürfnis und ein Gruppenbedürfnis als entgegengesetzte Werte gegenüber: Es ist nicht schicklich, dass ein einzelner der Könige kein Ehrengeschenk hat, ebenso unschicklich ist es aber auch, den anderen Königen ihres wegzunehmen¹³³. Achill greift Agamemnon daraufhin mit scharfen Worten, über das Ziel hinausschießend¹³⁴, an: Ἀτρείδη κύδιστε, φιλοκτεανώτατε πάντων (Hom. Il., 1,

130 Vgl. ebd., 58.

131 Dieser wurde in der Versammlung von Odysseus verdroschen, da er seinem Rang nicht ziemende Worte an Agamemnon richtete: Für eine Übersicht verschiedener Interpretationen dieser Szene Vgl. Barker, 2009, 57f.. Sowohl in Thersites' Worten als auch in Odysseus' Handlung ist jedoch sicher ein Bruch mit der institutionsabhängigen Formalisierung auszumachen.

132 Vgl. King, 2012, 54-55: γέρας, übersetzt ‚Ehrengeschenk‘, „denotes an item that has value beyond its intrinsic worth because the community awards it to individuals (including respected elders, royalty, great warriors, and the dead) as their due.“ (54). Das System der Ehrengeschenke funktioniert so, dass nach erfolgreichen Feldzügen die Beute verteilt wird. Ehrengeschenke werden nach Rang und Leistung verliehen und bedeuten τιμή („honor or prestige that gives meaning to and increases the enjoyment of what would otherwise be a purely biological life“ (55)) für den Träger. Diese Werte, von denen der eine ein immaterieller ist, der andere ein materieller als die äußere Repräsentationsform des Immateriellen, halten die Kriegeraristokratie zusammen, deren Ziel es ist, κλέος zu erwerben, was sich am ehesten als ‚unsterblicher Ruhm‘ übersetzen lässt, oder genauer: Die Verewigung der Taten in Form eines Heldenepos'. Ein γέρας repräsentiert also nach außen hin τιμή, welche nötig ist, um κλέος zu erwerben.

133 Vgl. King, 2012, 55.

134 Vgl. Latacz, 2003, 118.

122), Vielgerühmter Atride, du Gierigster von allen. Formgerecht ist zwar die Anrede an den Höhergestellten, die Beleidigung stellt aber im bisherigen Verlauf des Werkes ein Novum dar. Daraufhin folgt noch ein recht vernünftiger Vorschlag Achills, nämlich die spätere Entschädigung Agamemnons (122-129), danach treten jedoch die beiden Grundmotive des Streits hervor: Achilles ist Agamemnon auf freiwilliger Basis gefolgt und sieht sich daher nicht als diesem untergeordnet (149-164a), Agamemnon erhebt sich allerdings über ihn, indem er den Gemeinschaftsbeschluss der Verteilung der Ehrengeschenke rückgängig zu machen sucht (131-147 und 173-187). Die zentrale Frage, und der zweite Konflikt, ist hiermit erreicht: Wer hat mehr Ehre verdient, der Ranghöhere oder der Kampfkraftigere? Der Agon verhandelt also nur scheinbar die Frage, wie die Pest vom Lager der Griechen zu lösen sei, viel zentraler ist die Verhandlung von Wertbegriffen, die die Kriegeraristokratie konstituieren¹³⁵.

Der Groll des Achilles liegt also in der Kränkung begründet, dass Agamemnon beschließt, ihm das Ehrengeschenk wegzunehmen. Achill schickt sich an, den Agamemnon niederzustrecken, seine Hand fährt schon zum Schwertknauf, doch Pallas Athene hält ihn auf. Ihre Worte erhellen die Formalisierung der ἀγορή noch weiter: μηδὲ ξίφος ἔλκεο χεῖρί· / ἄλλ' ἦτοι ἔπεισιν μὲν ὀνειδίσσον, ὡς ἔσεται περ (Hom. Il. 1, 210-11), halte dein Schwert nicht in der Hand, sondern schmähe ihn mit Worten bezüglich dessen, was sein wird.

Tatsache ist, dass diese Worte eine Göttin spricht. Dass Hera den Anstoß zur Einberufung gegeben hat, muss als Beweis für die Institutionalisierung der Versammlung gelesen werden, da sie als Göttin zur Lösungsfindung erprobte und bewährte Mittel vorschlagen muss. Ebenso ist es wahrscheinlich, dass Athene, die Verbündete der Hera¹³⁶, keine Methoden eingeben würde, die die Versammlung sprengen oder sie als Mittel zur Lösungsfindung disqualifizieren könnten. Es ist also davon auszugehen, dass die ἀγορή ihre Teilnehmer zur Gewaltfreiheit verpflichtet, genauer gesagt, zur Freiheit von körperlicher Gewalt, wohingegen Schmähungen und Beleidigungen keinen Bruch der institutionsab-

135 Vgl. King, 2012, 55.

136 Vgl. Mannsperger et al., 2006, 202.

hängigen Formalisierung bzw. Konvention darstellen¹³⁷. Somit wären die Schmähungen, die Agamemnon und Achilles bis zu diesem Punkt ausgetauscht haben, in der Institution legitimiert. Dass der zornige Achill Athenes Worten bereitwillig und schnell Folge leistet, οὐδ' ἀπίθησε | μύθῳ Ἀθηναίης (Hom. Il. 1, 220a-221b), und er gehorchte den Worten der Athene, impliziert auch, dass ihre Forderungen im Bereich der Konvention liegen.

Der Erzähler hebt allerdings mit einer Redeeinleitung, die nicht formelhaft ist und in der Ilias keine Parallele hat, die Besonderheit der Situation hervor¹³⁸: Πηλείδης δ' ἔξαυτις ἀταρτηροῖς ἐπέεσσιν / Ἀτρείδην προσέειπε καὶ οὐ πῶ λῆγε χόλοιο· (Hom. Il. 1, 223-224), Doch der Pelide sprach von neuem mit unheilvollen Worten gegen den Atriden, denn der Zorn hatte sich noch nicht gelegt. Der folgende Schwur des Achilles beginnt mit üblen Beschimpfungen und der Unterstellung, Agamemnon weigere sich zu kämpfen und wolle sich an seinen Gefährten bereichern. Dann isoliert sich Achill aus der Gemeinschaft¹³⁹: δημοβόρος βασιλεύς, ἐπεὶ οὐτιδανοῖσιν ἀνάσσεις· | ἦ γὰρ ἄν, Ἀτρείδη, νῦν ὕστατα λωβήσαιο. (Hom. Il. 1, 231-232), Völkerfressender König, der Nichtsnutzen gebietet, andernfalls hättest du nun zum letzten Mal gefrevelt. Indem er die anderen Teilnehmer der Versammlung als Nichtsnutze tituliert, hebt er sich von diesen ab und scheidet somit aus der Versammlung aus: Er stellt das beschlussfähige Gremium infrage, weil sie das Wertesystem zerstören¹⁴⁰. Ihre Passivität gegenüber dem Unrecht, das Achill angetan wird, widerspricht dem moralischen Kodex, aufgrund dessen die ἀγορὴ handelt und handlungsfähig ist. Der Selbstausschluss des Achill und die Passivität der Könige schmälern so die Effektivität und Funktionalität der Institution als Ort der Werteverhandlung. Er schwört daraufhin, nicht mehr am Kampf teilzunehmen:

ἀλλ' ἔκ τοι ἐρέω καὶ ἐπὶ μέγαν ὄρκον ὁμοῦμαι·
ναὶ μὰ τόδε σκῆπτρον, τὸ μὲν οὐ ποτε φύλλα καὶ ὄζους
φύσει, ἐπεὶ δὴ πρῶτα τομῆν ἐν ὄρεσσι λέλοιπεν,
οὐδ' ἀναθλήσει· περὶ γὰρ ῥά ἐ χαλκὸς ἔλεψε

137 Vgl. Barker, 2009, 50.

138 Vgl. Latacz et al., 2000, 96.

139 Vgl. ebd., 98.

140 Vgl. King, 2012, 56.

φύλλα τε καὶ φλοιὸν· νῦν αὐτὲ μιν υἷες Ἀχαιῶν
ἐν παλάμαις φορέουσι δικασπόλοι, οἳ τε θέμιστας
πρὸς Διὸς εἰρύαται· ὃ δὲ τοι μέγας ἔσσειται ὄρκος· (Hom. Il. 1, 233-239)

Dies sag ich dir und schwöre es mit heiligem Eid: Ja, bei diesem Szepter, dem nun weder Blätter und Zweige wachsen werden, da es ja den Stamm im Gebirge verlassen hat, und das nun nicht mehr erblühen wird: Denn ringsum schälte das Erz ihm Laub und Rinde ab. Nun tragen die Söhne Achaias es in den Händen als Rechtspfleger, wenn sie das Recht für Zeus beschützen. Dies sei dir ein großer Eid!

Das Szepter verdient in dieser Rede besondere Aufmerksamkeit. Die These, dass das Szepter als Redestab von den Herolden an den jeweiligen Redner in der Versammlung übergeben wird, findet in der Forschung breite Anerkennung¹⁴¹. Die einzige Belegstelle, in der eine Übergabe des Szepters in der Ilias stattfindet, ist im zweiten Buch in den Versen 185-87: Odysseus nimmt das Szepter von Agamemnon, um die davontstürzende Masse zu disziplinieren. Es ist in der Tat, wie Unruh (2011) bemerkt, fragwürdig, ob hier eine regelgerechte Übergabe stattfindet, da einerseits zweifelhaft ist, ob zum Zeitpunkt der Übergabe noch von Versammlung gesprochen werden kann, da die Mehrheit der Versammlungsteilnehmer schon zu den Schiffen geeilt ist. Andererseits benutzt Odysseus das Szepter zum praktischen Zweck, damit Schläge zu verteilen: die Übergabe findet also nicht nur statt, um den Rednerwechsel zu markieren, sondern hat praktische Gründe: „this transfer represents a breakdown of normal procedure, not an instance of it.“¹⁴²

Unruh äußert sich weiterhin kritisch zu dem Ansatz, das Szepter markiere den Redner in der ἀγορή, indem er die Dramaturgie der Wortwechsel ins Zentrum seiner Argumentation stellt: Die ἀγορή, wie sie vom Erzähler präsentiert wird, lebt von spontanen und schnellen Reaktionen auf Reden, was eine Unterbrechung des Diskussionsflusses unwahrscheinlich macht. Diese Unterbrechung käme dadurch zustande, dass das Szepter von Herolden dem jeweiligen Sprecher aus der Hand genommen werden müsse, um es dem nächsten Redner zu übergeben¹⁴³. Allerdings übersieht Unruh an dieser Stelle die Formalisierung

141 Vgl. Unruh, 2011, 281.

142 ebd.

143 Vgl. ebd.

auf zwei Ebenen: Es ist ein Formalisierungselement auf der Ebene der Institution, das Szepter an den jeweiligen Redner mit dem Ziel der Ordnung der Debatte zu überreichen. Der Erzähler allerdings ist ein Formalisierungselement auf der Ebene der Gattung. Dieser ist um die maximale dramatische Wirkung des Agons bemüht¹⁴⁴. Wie der Erzähler auch schon den ordnungsgemäßen Ablauf der Versammlung nicht vollständig skizziert, so ist es auch möglich, dass er zum Zwecke der dramatischen Wirkung gewisse institutionelle Konventionen übergeht. Hier stoßen also die gattungsbedingte und die institutionsabhängige Formalisierung zusammen. Man könnte von dramatischer Reduktion sprechen, wenn der Erzähler, der ja selbst ein Formalisierungselement ist, ein anderes Formalisierungselement auslöst, um eine gewisse Wirkung zu erzielen. Es ist nahezu unmöglich, anhand des Textes der Ilias und der Odyssee „reale“ Abläufe und Formalisierungen von Institutionen (wenn es sie jemals so gegeben hat) zu rekonstruieren, da die gattungsbedingte Formalisierung, wie an diesem Beispiel gezeigt wurde, die realen Abläufe überschattet und verschleiert. Ausgehend von meiner Theorie zum Agon ist es lediglich möglich, Ordnungselemente der fiktiven Repräsentation einer Institution zu untersuchen und diese in ein Verhältnis zur Gattung zu setzen. Aus dem oben zitierten Text lässt sich lediglich entnehmen, dass das Szepter in Verbindung mit Angelegenheiten der Jurisdiktion und somit in Verbindung mit Zeus steht, der die *θέμις*, die rechtliche Ordnung, schützt. Unruh schlägt noch weitere Funktionen des Szepters vor, wie die Disziplinierung von Rangniedereren durch Schläge, die Repräsentation der erblichen Königsmacht und die Kennzeichnung von Diplomaten¹⁴⁵. Abschließend festzuhalten ist jedoch, dass das institutionsabhängige Formalisierungselement des Szepters in seiner Funktion nur da ersichtlich ist, wo das gattungsabhängige Formalisierungselement des Erzählers dieses zulässt.

Nach dem Schwur, nicht mehr zu kämpfen, wirft Achilles das Szepter zu Boden: ὧς φάτο Πηλεΐδης, ποτὶ δὲ σκῆπτρον βάλε γαίῃ | χρυσεῖοις ἦλοισι πεπαρμένον, ἔζετο δ' αὐτός (Hom. Il. 245-246), Nachdem der Pelide dies gesprochen hatte, warf er das Szepter, das mit goldenen Nä-

144 Vgl. ebd., 282.

145 Vgl. Unruh, 281-293.

geln geschmückt war, zornverblindet zu Boden, dann setzte er sich. Dies ist ein Akt der Aufgabe der Gemeinschaft und eine Entsolidarisierung mit der Gemeinschaft der ἀγορή¹⁴⁶. Auch wenn nicht geklärt werden kann, welche genaue Funktion das Szepter in der ἀγορή hat, so ist doch ersichtlich, dass es ein legitimes Element ist: Die Geste des Sich-Entledigens von einem solchen Objekt, das mit der Gemeinschaft verbunden ist, kann nur als Akt der Lossagung von dieser Gemeinschaft verstanden werden, und zwar sowohl von den werkimmanenten Rezipienten von Achills Rede als auch von den Lesern. Was Achill also in seiner Rede bereits ausgesprochen hat wird, wird vom Erzähler noch bekräftigt: Der Dichter benutzt Elemente der institutionsabhängigen Formalisierung, um den Worten der Charaktere mittels der Kommentare des Erzählers mehr Gewicht zu verleihen.

Hier ist die ἀγορή an einem toten Punkt angelangt¹⁴⁷: Achill weigert sich zu kämpfen, weil Agamemnon das Ehrengeschenk erhält, wobei es allerdings nicht in dessen Sinn sein kann, den besten Kämpfer zu verlieren. Folglich scheitert auch Nestors Vermittlungsversuch, den sowohl Achill als auch Agamemnon ablehnen. Nestor wird als der Idealtyp des klugen Ratgebers¹⁴⁸ mit folgendem Erzählerkommentar eingeführt:

τοῖσι δὲ Νέστωρ
 ἤδυελπὴς ἀνόρουσε, λιγύς Πυλίων ἀγορητής,
 τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδῆ·
 τῷ δ' ἤδη δύο μὲν γενεαὶ μερόπων ἀνθρώπων
 ἐφθίαθ', οἳ οἱ πρόσθεν ἅμα τράφεν ἠδ' ἐγένοντο
 ἐν Πύλῳ ἠγαθήη, μετὰ δὲ τριτάτοισιν ἄνασεν.
 ὁ σφιν εὖ φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν· (Hom. Il. 1, 247b-253)

Zwischen ihnen erhob sich der süß redende Nestor, der wohlklingende Redner von Pylos, dem die Worte süßer als Honig von der Zunge flossen. Schon zwei Menschengeschlechter sind ihm dahingestorben, die er vor Zeiten in Pylos wachsen und blühen gesehen hat, und jetzt beherrscht er das dritte. Mit klugem Rat sprach er in der Versammlung.

146 Vgl. Latacz et al., 2000, 245.

147 Vgl. Latacz, 2003, 126.

148 Vgl. Latacz et al., 2000, 103.

Nestor wird hier als wichtige Vermittlungsinstanz eingeführt, wie Kalchas mit ausführlichem Kommentar, um seine persönliche Autorität hervorzuheben. Es gibt keine ausdrückliche Konvention, dass der älteste Versammlungsteilnehmer das letzte Wort haben muss oder bevorzugt in der Vermittlung von Streitfällen eingesetzt wird. Seine Vermittlungsversuche bzw. sein Auftritt an dieser Stelle sind also nicht institutionsabhängig, er dient rein dramaturgischen Zwecken, um die Unversöhnlichkeit des Konflikts zwischen Achill und Agamemnon zu betonen: Die lange Einführung Nestors dient also der Hervorhebung seiner Autorität, damit der Konflikt umso unversöhnlicher erscheint, wenn nicht einmal ein derart renommierter Vermittler etwas ausrichten kann¹⁴⁹. In der Folge lehnt Agamemnon den Vermittlungsversuch ab, wird aber von Achilles unterbrochen: τὸν δ' ἄρ' ὑποβλήδην ἠμείβετο δῖος Ἀχιλλεύς (Hom. Il. 1, 292). Dies ist in der Ilias ein singulärer Vorgang¹⁵⁰ und muss als Bruch der institutionsabhängigen Formalisierung gewertet werden, da ja in der ἀγορή das Recht der freien Rede (wohl zumindest für die Könige) gilt. Die gattungsabhängige Formalisierung mit der Erklärung des Vorgangs im Rede-Einleitungs-Vers ist allerdings gewahrt. Nach dem Scheitern des Vermittlungsversuches von Nestor schweigt die Versammlung, kein weiterer Redner erhebt sich, was zur Auflösung der Versammlung führt¹⁵¹.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der erste Agon der Ilias die zentrale Wertewelt des homerischen Epos verhandelt und darstellt: „Scham, Schande ist das entscheidende Motiv, das Handlungen und Nichthandlungen steuert.“¹⁵² Die Vermeidung von Gesichtverlust ist also das entscheidende Motiv¹⁵³. Im homerischen Vokabular sind es die Begriffe τιμή und κλέος, repräsentiert durch das Ehrengeschenk, die die zentralen Antriebskräfte einer Gesellschaft bilden.

Die Institution der ἀγορή ist der Ort, an dem die Verhandlung dieser Werte stattfindet. Insofern ist auch die Werteverhandlung eine Antriebs-

149 Vgl. Latacz, 2003, 125.

150 Vgl. Barker, 2009, 43.

151 Vgl. Latacz et al., 2000, 115.

152 Rüpke, 2014, 56.

153 Vgl. ebd.

kraft des Epos, welche über das Werk hinausweist. Freilich kann diese Gesellschaft nicht als historisch angesehen werden, sie liegt uns nur als Repräsentation vor¹⁵⁴. Der Agon ist also der Wertefrage der dargestellten Gesellschaft gewidmet und legt auf Basis dieser Werte den gesellschaftlichen Rahmen fest, innerhalb dessen die Ilias handelt. Der Agon ist von der Erzählerstimme geleitet bzw. verfälscht, diese lässt aber trotzdem Formalisierungselemente erkennen, die die Institution der ἀγορή konstituieren, zum Beispiel die Einberufung, die Rollenzuweisung und die Verwendung nicht-diskursiver Elemente wie das Szepter. Auch wenn die Repräsentation dieser Gesellschaft nicht historisch ist, ist das Epos bzw. der Agon doch gesellschaftlich motiviert¹⁵⁵: Für das adelige Publikum¹⁵⁶ hat die Verhandlung und Darstellung dieser Werte eine identitätsstiftende Funktion durch die Darstellung einer gemeinsamen Geschichte und gemeinsamen, wenn auch vergangenen Ruhms. Die Darstellung dient auch der Selbstbegründung des Adels in einer Zeit, als dieser sich aufgrund veränderter Lebensbedingungen fundamentalen Neuerungen zu stellen hatte¹⁵⁷. Diese Aussagen gelten zwar für das Epos insgesamt, allerdings finden sie sich alle in den ersten Agon hinein gespiegelt, was ein Gestaltungsprinzip des homerischen Epos ist¹⁵⁸. Der Agon im ersten Buch ist also werkimmanent institutionalisiert und formalisiert durch institutions- und gattungsabhängige Elemente und hat eine über das Epos hinausweisende Doppelfunktion: Verhandlung der

154 Vgl. Finley, 1991, 49: „[Homer] transmitted his inherited background materials with a deceptively cool precision. That enables us to treat his materials as the raw materials for the study of a real world of real men, a world of history, and not of fiction“. Finley sagt weiterhin, dass diese „reale“ Gesellschaft nach Zusammenbruch der mykenischen Kultur in den frühen dunklen Jahrhunderten angesiedelt ist. Das, was Finley als „deceptively cool precision“ bezeichnet, deutet ich als verschleierte Erzählerstimme, weswegen ich nicht von einer „realen“ Gesellschaft ausgehe und nur die fiktive Welt, wie sie in den Epen porträtiert ist, in den Blick nehme. Vgl. auch Bedke, 2015, 43: „Als sicher bleibt festzuhalten, dass die literarische Fiktion auf einer Realität außerhalb des dichterischen Werkes fußt, zugleich jedoch durch eben die literarische Bearbeitung in einer Distanz zu dieser Realität steht, die direkte Übertragungen von Ergebnissen vom einen auf das andere verwehrt.“

155 Vgl. Latacz, 2003, 83.

156 Vgl. ebd., 42.

157 Vgl. ebd., 67f.: Einflüsse des Orients und Migrationsbewegungen im östlichen Mittelmeerraum führten zu einem wirtschaftlichen Aufschwung des nach Kleinasien abgewanderten Adels, der konservativ an seinen Werten festhielt und seinen Status dennoch behaupten konnte.

158 Vgl. ebd., 114.

Werte, die für das weitere Geschehen relevant sind, sowie die Präsentation dieser Werte nach außen als repräsentativ für eine (vergangene) Kultur.

3.1.2. Die Musterung: Eine Institution? (Ilias 4, 336-363, 370-418)

Bei den vielen Wortgefechten der Ilias, die auf dem Schlachtfeld oder am Rand einer Schlacht stattfinden, ist man geneigt, diese als spontane, d.h. nicht-institutionalisierte Agone zu kennzeichnen. Tatsächlich wurden sie in der Literatur nie als Agone¹⁵⁹ bezeichnet. Sie verdienen hier allerdings Erwähnung. Im Folgenden wollen wir uns auf zwei Beispiele konzentrieren:

Hom. Il. 4, 336-363: Musterung, Vorwurf der Feigheit von Agamemnon an Odysseus

Hom. Il. 4, 370-418: Vorwurf der Feigheit von Agamemnon an Diomedes

Sie finden während der Musterung statt und funktionieren derart, dass Agamemnon den heldischen Wert des Odysseus und dann des Diomedes in Frage stellt, woraufhin diese ihren Wert verteidigen. In den beiden Szenen des vierten Buches geht es um die Infragestellung und Bestätigung der Werte, die Aristokraten in der homerischen Welt auszeichnen: Die τιμή muss bewiesen und verteidigt werden.

Mit Institution kann an dieser Stelle kein Ort gemeint sein wie der Platz bei den Schiffen, der der ἄγορῆ dient. Es muss unterschieden werden zwischen dem „Agon als Institution selbst“ und dem „Statfinden des Agons in einer Institution“¹⁶⁰. Während sämtliche Versammlungsszenen Kennzeichen einer Institution aufweisen und die Agone in ihnen somit als institutionalisierte Agone bezeichnet werden müssen, ist dies bei den hier aufgeführten Agonen schwieriger festzustellen: Die Muste-

159 Sie stellen ja auch nach Richardsons Erklärung, was Agon bedeutet, kein „gathering“ und keine „assembly“ dar (1993, 201). Allerdings weisen vor allem die Musterungsszenen, die vor der Schlacht stattfinden, typische Elemente einer homerischen Versammlungsszene auf, auch wenn der Erzähler diese nicht explizit erwähnt.

160 Barker, 2009, ist hier begrifflich unscharf: Es geht ihm zwar nicht um eine Untersuchung der Institutionen des Agons, sondern um Wege, wie der Agon Dissens behandelt, allerdings spricht er häufig von Institution und Institutionalisierung. Hierbei bezeichnet er mit Institution nicht ein bestimmtes Setting, das Debatten legitimiert, sondern die Debatte (und vor allem die Sprechakte in der Debatte, die Dissens äußern) selbst. Hierbei wird außer Acht gelassen, dass Agone in unterschiedlichen Settings stattfinden, die unterschiedliche Grade an Formalisierung aufgrund des Settings aufweisen.

rung im vierten Buch erfüllt nicht alle Kennzeichen einer Institution, allerdings ist sie dennoch ein Setting, das gewisse Sprechakte formalisiert darbietet, welche dem selben Zweck dienen wie die Versammlungsszenen¹⁶¹:

Vor dem unmittelbaren Kampf liefern sich Waffengefährten ein Wortgefecht, das der Kampfparänese dient, da der Infragestellung der τιμή¹⁶² durch den einen eine Bestätigung dieser durch den anderen erfolgen muss. Sie dient der Werteverhandlung, genau wie die großen Versammlungen: Wenn sich Angehörige der selben Armee ein Wortgefecht liefern, so ist die Werteverhandlung kampffparänetisch¹⁶³, da derjenige, dessen Wert herabgesetzt wurde, diesen in der Folge wieder beweisen muss. Institutionsabhängig ist hierbei eine ungleich schwächere Formalisierung gegeben, zumindest so, wie der Erzähler die Szenen präsentiert: Teilnehmer sind zum ersten der Oberbefehlshaber Agamemnon und zum zweiten einzelne Fürsten, die der Befehlshaber anspricht und schilt. Die Rollenverteilung ist also klar: Der Musternde und die Gemusterten. Kennzeichen eines institutionalisierten Gefüges ist hierbei die Rollenzuweisung, die anders ist als in der ἀγορή. Agamemnon steht dort eher als Gleicher unter gleichen, ein König unter Königen, während vor der Schlacht Agamemnon der Oberbefehlshaber ist, der die Schlachtordnung orchestriert und dafür Kampfesmut und Gehorsam fordert. Die Versammlung der einzelnen Bataillone zur Schlachtordnung ist überdies auch räumlich lokalisierbar¹⁶⁴: Am Rand des Schlachtfeldes nehmen die Heeresteile Aufstellung¹⁶⁵. Darüber hinaus präsen-

161 Barker, 2009, 34, Anm. 13: „they are less clearly related to a political framework, and, of course, do not seek to stimulate a debate.“ In beiden Punkten muss widersprochen werden: Werteverhandlung ist durchaus ein Zweck, der politische Sphären berührt, und die Kombination aus Rede und Gegenrede mit dem Zweck der Werteverhandlung kann sowohl als Agon als auch als Debatte bezeichnet werden.

162 Vgl. Coray et al., 2017, 151.

163 Vgl. Coray et al., 2017, 13.

164 Vgl. Latacz, 1977, 55-59 und 80-93 für eine genaue Erklärung der Heeresaufstellung und Kampftaktik.

165 Natürlich ist räumliche Lokalisierung hier relativ zu verstehen, es kann nicht davon ausgegangen werden, dass Ort der Musterung irgendwo fest lokalisierbar wäre, allerdings schreitet Agamemnon die Schlachtreihe ab, und zwar in der Reihenfolge Idomeneus – Ajax (2x) – Nestor- Odysseus – Diomedes. Die Beschreibung der Szene hat also eine räumliche Ausdehnung, die die Kämpfenden ordnet, ähnlich wie in der Versammlung die Könige auch in einer bestimmten Anordnung sitzen.

tiert uns der Erzähler allerdings keine weiteren Elemente, die als institutionsabhängige Formalisierung gelesen werden können. Gattungsabhängig sind die Agone allerdings formalisiert wie die Versammlungsszenen: Die Erzählerstimme ist das entscheidende Ordnungselement. Bevor Agamemnon spricht, schildert der Erzähler die Ausgangssituation der Schlachtordnung: οἱ δὲ μένοντες | ἔστασαν, ὅπποτε πύργος Ἀχαιῶν ἄλλος ἐπελθὼν | Τρώων ὀρμήσειε καὶ ἄρξειαν πολέμοιο (Hom. Il. 4, 333b-335) Sie [Odysseus' Männer] aber standen wartend, wann ein anderer Trupp der Achaier zum Angriff auf die Troer aufbrach und die Schlacht begann. Darauf folgt ein formalisierter Rede-Einleitungs-Vers. Der Erzählerkommentar ist insofern wichtig, als er das Stehenbleiben der Männer als Teil einer Taktik offenbart und somit Agamemnons Angriffe in seiner folgenden Rede dem Rezipienten als ungerechtfertigt erkennen lässt¹⁶⁶. Man könnte hier vermuten, dass die Kritik absichtlich unfair und herabwürdigend ist¹⁶⁷ ist, um so den Kampfesmut zu steigern. Dies würde umso mehr für die Wertung als institutionalisierter Agon sprechen: Die Musterung als die Institution, in der der Oberbefehlshaber Kampfesmut bei den Kämpfern weckt. Der Agon folgt dem Schema Rede – Gegenrede – Rede, welche der Erzähler jeweils formalisiert darbietet gemäß seiner eigenen sprachlichen und darstellerischen Eigenheiten. Odysseus wird mit dem Vorwurf angegriffen, dass er feige sei und seine Verpflichtung der Gemeinschaft gegenüber nicht erfülle, verteidigt sich, woraufhin sich Agamemnon zwar nicht entschuldigt, aber zumindest schnell den Ton mäßigt¹⁶⁸.

Im zweiten Beispiel geschieht das selbe, allerdings mit einer Variation, die man als Bruch mit der institutionsabhängigen Formalisierung werten muss¹⁶⁹: Der Wagenlenker des Diomedes, Sthenelos, antwortet auf

166 Vgl. Coray et al., 2017, 142.

167 Herabwürdigend ist insbesondere die Anrede Agamemnons an Odysseus (Vgl. Coray et al., 2017, 144), da er ihn nicht beim Namen nennt: καὶ σὺ κακοῖσι δόλοισι κεκασμένε, κερδαλέοφρον (Hom. Il. 4, 339), und du, Hinterlistiger, der du böse Fallen ersinnst. Vgl. dazu die Anrede der Charaktere in der Versammlung mit Namensanrufung des Ranghöchsten.

168 Vgl. Coray et al., 2017, 144-151.

169 Es gibt zwar keine konkreten Aussagen darüber, was in der „Institution“ Musterung Konvention ist und was nicht, allerdings wird hier ein einmaliges Ereignis dargeboten, welches die vorhergehenden Musterungsinstanzen Idomeneus, Aiax, Nestor und Odysseus nicht aufwiesen.

den Vorwurf, die beiden kämpften schlechter als ihre Väter. Während Diomedes den Worten Agamemnons mit Schweigen begegnet, ὡς φάτο, τὸν δ' οὐ τι προσέφη κρατερος Διομήδης | αἰδεσθεὶς βασιλῆος ἐνὶ πηῖν αἰδοίοιο. (Hom. Il. 4, 401-402). Nachdem er [Agamemnon] dies gesprochen hatte, antwortete der mächtige Diomedes nichts, respektvoll gegenüber dem Vorwurf des ehrenwerten Königs. Es ist bemerkenswert, dass nach dem Schweigen des höhergestellten Diomedes¹⁷⁰, sein Wagenlenker antwortet und den Agamemnon nicht nur der Lüge bezichtigt: μὴ ψεύδε' (Hom. Il. 4, 404) Lüge nicht! Er ergeht sich überdies in Prahlereien¹⁷¹. Hierauf wird er von Diomedes zurechtgewiesen und zum Schweigen gebracht: τέττα, σιωπῆ ἦσο (Hom, Il. 4, 412); besser du bist still. Krieter-Spiro et al. bemerken hierzu, dass Diomedes schweigt, weil er den kampffparänetischen Zweck des Tadels verstanden hat¹⁷². Dies spräche überdies für das Stattfinden dieses Wortgelechtes in einer Institution, während dann Sthenelos' Rede als Bruch mit der Formalisierung der Institution zu werten ist. Der Vers aus dem 9. Buch Ἄτρείδῃ, σοὶ πρῶτα μαχήσομαι ἀφραδέοντι, | ἢ θέμις ἐστίν, ἄναξ, ἀγορῆ· σὺ δὲ μή τι χολωθῆς (Hom. Il. 9, 32-33), Agamemnon, mit dir Törichtem werde ich als Erstes streiten, wie es Brauch ist in der Versammlung, Herrscher. Aber zürne nicht. Es ist also die Konvention der ἀγορῆ, dem Oberbefehlshaber zu widersprechen, während es in der Musterung dem Diomedes nicht geboten ist, dies zu tun. Hier ist ein klarer Rollenwechsel erkennbar, denn der Agamemnon der ἀγορῆ steht offensichtlich in einem anderen Verhältnis zu Diomedes als der musternde Agamemnon: Es liegt auch insofern auf der Hand, da Versammlungen in Gremien die Debatte auf Augenhöhe benötigen, während die Musterung durch den Oberfeldherrn, oder generell die Feldschlacht und deren Vorbereitung, andere Hierarchien benötigt.

170 Vgl. Ebeling, H. et al., 1963, 275 (II), s.v. Σθένε-λος, "amicus Diomedis cuius equos regit."

171 Vgl. Coray et al., 2017, 171.

172 ebd., 169.

3.1.3. Nicht-institutionalisierte Agone in freier Feldschlacht (Ilias 11, 380-395, 430-455)

Die Agone in offener Feldschlacht, die hier lediglich an zwei Beispielen erklärt werden können, stellen keine institutionalisierten Agone dar, auch wenn sie die häufigsten Wortgefechte der Ilias sind:

Hom Il. 11, 380-395: Pfeilschuss des Paris auf Diomedes

Hom Il. 11, 430-455: Kampf des Odysseus mit Sokos

Hier dürfte es legitim sein, von spontanen Agonen zu sprechen, der Wechselrede zweier Kämpfender in der Schlacht: In unseren Beispielen streiten zunächst Paris mit Diomedes, wobei ersterer den letzteren mit einem Pfeilschuss verletzt, woraufhin Diomedes ihn aber verlacht, da seine Verletzung nur oberflächlich ist: Paris jubelt in seiner Rede über die Verletzung und wünscht Diomedes den Tod, woraufhin ihn dieser seiner weibischen Schwächlichkeit wegen verlacht und die Verletzung kleinredet. Dennoch wird er dann von Odysseus aus dem Feld geborgen. Im zweiten Beispiel kommt Sokos seinem Bruder Charops im Kampf gegen Odysseus zu Hilfe und kündigt dessen Tod durch seine Hand an. Sein Speerwurf verwundet Odysseus jedoch nur leicht und Odysseus droht seinem Widersacher ebenfalls mit dem Tod, dann tötet er den flüchtenden Sokos und beschließt mit einer Jubelrede die Szene.

Die Szenen enthalten mehrere Gemeinsamkeiten: (1) Die Verwundung eines griechischen Königs durch einen Trojaner, (2) der Sieg des Griechen und (3) die Drohung, die Leiche werde unbestattet auf dem Schlachtfeld bleiben (πύθεται, οἰωνοὶ δὲ περὶ πλέες ἢ γυναικες (Hom. Il. 11, 395), er verrottet und Vögel umfliegen ihn mehr als Frauen und ἄλλ' οἰωνοὶ | ὠμησταὶ ἐρύουσι (Hom. Il. 11, 453b-454a), aber gierige Vögel lauern dir)¹⁷³. Diese Gemeinsamkeiten können allerdings nicht derart gelesen werden, dass sie formalisierte Sprechakte einer Institution darstellen, da es sich schlicht um ein zufällige Aufeinandertreffen zweier Kämpfender handelt. Dies geschieht zwar häufig, das Wortge-

¹⁷³ Vgl. Hainsworth, 1993, 273: Dies ist eine selten vorkommende, besonders böse Drohung.

fecht ist dennoch eines, das sich spontan entwickelt und kaum wirkliche Themen hat. Es dient nur der Schmähung der Gegner¹⁷⁴. Die Gemeinsamkeiten der Szenerien sollten als dramatische Zuspitzung, als „crescendo of atrocities“¹⁷⁵ gelesen werden, da Diomedes seinen Gegner Paris, der aus der Ferne mit dem Bogen agiert¹⁷⁶, nicht töten kann, während Odysseus seinem flüchtigen Gegner das Schwert in den Rücken rammt. Hierbei ist kein Kennzeichen einer Institution erfüllt, da ein zufälliges Aufeinandertreffen im Schlachtfeld kein genormtes Setting sein kann. Die Kämpfer nehmen keine Rollen ein, die in irgendeiner Weise für ihr spezielles Wortgefecht notwendig wären, und es findet auch keine Verhandlung von Werten statt¹⁷⁷. Wie soll auch im Kampf auf Leben und Tod ein Setting zur Konsensfindung formalisiert sein? Die Szenen sind also als spontane Agone zu kennzeichnen, als zufällige Wortgefechte, die außerhalb eines institutionalisierten Settings stattfinden und somit keiner institutionsabhängigen Formalisierung unterliegen. Dennoch sind sie gattungsabhängig von der Erzählerstimme und dem Schema „Rede – Gegenrede“ bzw. „Rede – Gegenrede – Gegenrede“¹⁷⁸ formalisiert.

Festzuhalten ist demnach folgendes: Schon bei Homer sind Wortgefechte einheitlich formalisiert, da sie wie jedes weitere Element den Gepflogenheiten der Gattung unterliegen. Es gibt demnach Agone, die in Institutionen stattfinden und insofern doppelt formalisiert sind, also nach der Gattung und der Institution. Die Formalisierung der Institution ergibt sich teils aus Erzählerkommentaren und teils aus dem Diskurswissen der Rezipienten zur Abfassungszeit¹⁷⁹. Diese Institutionen sind ἀγορή und βουλή. Die Musterung des Heeres im vierten Buch stellt da-

174 Vgl. ebd., 269.

175 Ebd., 273.

176 Vgl. ebd., 267.

177 Vgl. Latacz, 1977, 77: „höchstmögliche Individualisierung der Massenkampfschilderung.“ Latacz ist darin zuzustimmen, dass zwei individuelle Kämpfer nicht als Repräsentanten einer Sache oder als funktionale Agenten gegeneinander antreten, sondern als Individuen, die dem Dichter zur Personalisierung des Kampfgeschehens dienen.

178 Für eine genauere Typologie der homerischen Reden verweise ich auf Lohmann, 1970, 12-183. Sowohl die häufig wiederkehrenden Muster der Binnenstrukturierung der Reden als auch die Bezogenheit der Reden aufeinander, die Lohmann konstatiert hat, müssen als gattungsabhängige Formalisierung gelten, allerdings führt es im Rahmen meiner Typologie der Agone zu weit, sowohl Binnenstruktur einer Einzelrede als auch Bezogenheit der Reden aufeinander detailliert zu interpretieren.

bei einem Präzedenzfall dar, da sie nur in dieser einen Szene geschieht und daher nicht aufgrund von Parallelen zu anderen Musterungsszenen auf einen formalisierten Ablauf geschlossen werden kann, dieser aber in Ansätzen bereits in der Vereinzelung zu erkennen ist. Zuletzt gibt es noch spontane Agone, Wortgefechte in offener Schlacht, die keiner Formalisierung außer der der Gattung unterliegen.

179 Zu diesem haben wir natürlich keinen direkten Zugang. Vorauszusetzen ist jedenfalls, dass es dieses gegeben haben muss, andernfalls könnte der Erzähler seine Institutionen nicht derart selektiv erklären; Vgl. dazu Bedke, 2015, 47-51.

3.2. Die Tragödie

3.2.1. Aischylos, Eumeniden: Die Entstehung des Gerichts (566-1045)

Aufgrund des in großem Umfang überlieferten Textkorpus und der hochdifferenzierten Forschung zu den Agonen der drei großen Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides können an dieser Stelle beispielhaft nur drei Agone beleuchtet werden, die jeweils unterschiedlich mit politischen Vorgängen interagieren und einer jeweils unterschiedlichen Institutionalisierung (oder Nicht-Institutionalisierung) bei ähnlicher gattungsabhängiger Formalisierung ausgestattet sind. Barker liefert dazu die Erklärung: „tragedy in and of itself may be regarded as staging a contest of voices between the protagonists before an embedded audience“¹⁸⁰. Dieser Lesart der gesamten Einzeltragödie als Agon kann die vorliegende Arbeit nicht folgen, ebenso wenig wie einer Lesart der Gattung selbst als Interaktion mit und Repräsentation der athenischen Demokratie¹⁸¹. Croally gibt allerdings zu bedenken, dass der Agon mehr als jedes andere Element die politische Wirklichkeit in das Drama einbinde¹⁸². Insofern sehe ich dieses Verfahren als gerechtfertigt an.

Der erste zu betrachtende Agon ist die Gerichtsszene der Eumeniden des Aischylos, in der Orestes, aufgrund des Mordes an seiner Mutter verfolgt von den Erynnyen, in einer Gerichtsverhandlung frei gesprochen wird. Das Stück präsentiert uns einen institutionalisierten Agon, der deutlicher als alle anderen in dieser Arbeit behandelten Textstücke seine institutionsabhängige Formalisierung zu erkennen gibt. Der grundlegende Konflikt dieser Szene ist δίκη, Gerechtigkeit, und die Frage, ob Gerechtigkeit als Blutrache konstituiert wird oder aufgrund von juristischen Prozessen¹⁸³. Der Agon dient also der Werteverhandlung in der werkimmanenten Repräsentation von Gesellschaft wie bei Homer, besitzt allerdings auch Relevanz für die außerliterarische Gesellschaft

180 Barker, 2009, 268.

181 Segal, 1986, 44: „Greek tragedy as the battleground for conflicting value systems and latent tensions within society.“ Zur Interaktion der Tragödie als Gattung mit der demokratischen Gesellschaft Vgl. Vernant et al. 1988; Vickers, 1979, 100-165. Raaflaub, 1988, 282: „Die Tragödie war damit von vornherein in ein für die Gemeinde wesentliches Bezugssystem hineingestellt, war selbst ein politischer Akt.“

182 Vgl. Croally, 1994, 134.

183 Vgl. Podlecki, 1966, 74-106.

der Rezipienten, da die letztlich siegende, juristisch verhandelte δίκη diejenige ist, die auf dem Areopag, wo die Szene spielt, πάγον δ' Ἄρειον¹⁸⁴ (Aesch. Eum., 685), dem Gericht der Polis Athen, vorherrscht¹⁸⁵. Das Setting ist demnach bereits durch den Ort gekennzeichnet, die Teilnehmer sind die Folgenden: Die φόνων δικαστὰς ὀρκίων¹⁸⁶ (Aesch. Eum. 483), Richter für Mord, an den Eid gebunden. Dabei handelt es sich um athenische Männer aus dem Volk. Diesem Gremium steht Athene vor. Die Erynnyen treten als Kläger auf, Orestes als Angeklagter. Apollo ist sowohl sein Verteidiger, καὶ ξυνδικήσω αὐτός (Aesch. Eum. 579), ich selbst werde sein Anwalt sein, als auch sein Zeuge, μαρτυρεῖ δέ μοι (Aesch. Eum. 594), sei für mich Zeuge. Die Rollenübernahme könnte kaum deutlicher sein: Jeder der Auftretenden wird zum Agenten der Institution des Gerichts.

Auch die institutionsabhängige Formalisierung wird sehr deutlich herausgestellt: In einer Art Vorverhandlung hört Athene beide Seiten (408ff), dann entscheidet Athene über die Richter (483), woraufhin eine erneute Anhörung der Streitparteien mit Zeugenbefragung erfolgt (579). Dann treffen die Richter ihre Entscheidung (681-710): Hierbei etabliert Athene den Areopag als Gericht für kommende Generationen, also mit Blick über das Stück hinaus, auch für die Rezipienten des Stückes bei der Aufführung: ἔσται δὲ καὶ τὸ λοιπὸν Αἰγέως στρατῶ | αἰεὶ δικαστῶν τοῦτο βουλευτήριον (Aesch. Eum. 683-684), es wird im Folgenden immer für das Volk des Aigeus dieses Gremium der Richter geben. Athene votiert zu Gunsten des Orestes (735), woraufhin Stimmengleichstand herrscht (753): Dies bedeutet, Orestes ist frei (752-753). Auch die Zeremonie der Wahl selbst folgt einer strengen Formalisierung: Wählsteine werden von den Richtern in Urnen geworfen und diese danach ausgezählt (742). Nach der Freisprechung des Orestes schwören die Erinnyen Rache und werden von Athene durch Aufnahme unter

184 Ἄρειον wird in den Ausgaben Murray (1960) sowie Page (1972) als Korruptele ausgewiesen. Konjekturen sind Weil: ἔδοῦνται und Blomfield: ἄρ' ἔξει. von Wilamowitz-Moellendorff (1958) liest Ἄρειον jedoch alternativlos und ohne Annahme einer Korruptele. Da die Kommentare (Podlecki (1989), Thomson (1938)) jedoch Ἄρειον favorisieren, gebe ich dieser Lesart den Vorzug.

185 Vgl. Podlecki, 1966, 80.

186 Wilamowitz-Moellendorff (1958) konjiziert ὀρκίους.

die Stadtgötter Athens besänftigt (778-895)¹⁸⁷. Der Agon ist formalisiert nach dem Prinzip der Gerichtsverhandlung und erfüllt alle Kriterien einer solchen.

Barker gibt zu den Eumeniden allerdings zu bedenken, dass Athenes Entscheidung die Kompetenz der Richter gewissermaßen beeinträchtigt, insofern als ihre Stimme die ausschlaggebende ist. Außerdem scheitert die Gerichtsverhandlung daran, eine Lösung des Konflikts hervorzubringen. Diese komme erst nach der richterlichen Entscheidung zustande, als Athene den Erynnyen die Aufnahme unter die Stadtgötter Athens verspricht und somit deren Zorn besänftigt¹⁸⁸. Diese Sachverhalte könnte man als Bruch mit der institutionsabhängigen Formalisierung werten, allerdings müsste hierzu die Rolle Athenes in diesem Gericht klarer sein. Ist sie Teil des Richterorgans oder eine dem Organ übergeordnete Instanz? Aischylos lässt dies offen, was einige Debatten verursacht hat¹⁸⁹. Im ersten Fall läge kein Bruch mit der Formalisierung vor, wenn vom Grundsatz *in dubio pro reo* ausgegangen wird. Im zweiten Fall wäre zwar die Entscheidung des Falles durch eine übergeordnete Instanz im realen athenischen Gericht ein Bruch mit dessen Formalisierung, allerdings ist die Rolle des eingreifenden Gottes in menschliche Prozesse in der Literatur schon seit Homer (s.o.) derart legitimiert, dass dies eine literarische Konvention darstellt. Die außergerichtliche Einigung zweier Streitparteien hat sodann nichts mehr mit der Gerichtsszene zu tun und ist somit nicht mehr von der institutionsabhängigen Formalisierung betroffen.

Aischylos präsentiert hier einen Agon, der dem des Homer einigermaßen nahekommt, vergleicht man ihn mit den Agonen der anderen Tragiker (s.u.). Die detaillierte Einbettung in eine gesellschaftlich relevante Institution und die Handlung der Charaktere als Agenten dieser Institution ist eindeutig homerisch und lässt sich somit nicht unter die Lloyd'sche Definition des euripideischen Agons als „a pair of opposing

187 Vgl. Duchemin, 1968, 48.

188 Vgl. Barker, 2009, 276f.

189 Vgl. ebd., 277, Anm. 43 für eine Diskussion der verschiedenen Meinungen zur Rolle Athenes.

set speeches“¹⁹⁰ fassen. Der Agon ist jedoch eindeutig dramatisch formalisiert: Die signifikanteste Abweichung vom homerischen zum tragischen Agon stellt der Wegfall der Erzählerstimme dar¹⁹¹, was dazu führt, dass die Charakter selbst als Expositure der Handlung auftreten und die institutionsabhängige Formalisierung erklären: In diesem Fall die Göttin Athene¹⁹². Darüber hinaus ist der Agon formalisiert wie das Drama im Allgemeinen: Die Erynnyen bilden den Chor und äußern sich somit in Strophenform, genauer, Strophe und Antistrophe (490-565)¹⁹³, allerdings wechseln sie im dialogischen, teils stichomythischen Austausch vor Gericht in den jambischen Trimeter, welcher als Sprechvers das Metrum der Tragödie ist¹⁹⁴.

Allerdings ist die Wortwahl des Stückes dem mythischen Geschehen eher gegenläufig: „*Eumenides* for long stretches appears to settle for the brusqueness of parliamentary contention“¹⁹⁵. Beispiele für die Verwendung juristischer Fachtermini sind die oben angeführten Bezeichnungen αἰεὶ δικαστῶν τοῦτο βουλευτήριον (684), φόνων δικαστὰς ὀρκίων (483) und ξυνδικήσων (579). Hier formalisiert nicht nur die Gattung die Sprache, sondern die Institution des Gerichts manifestiert sich in den juristischen Ausdrücken. Eine gewisse Spannung ist demnach zwischen dem Setting der Handlung und der Institution, in der diese spielt, erkennbar: Zwar spielt die Handlung in mythischer Zeit, jedoch ist sie in eine Institution des zeitgenössischen Athen hineingespiegelt¹⁹⁶. Auch in den Versen 585-608, der Stichomythie zwischen Orestes und dem Chor, spiegelt sich eine Praxis des athenischen Gerichtswesens, nämlich das Kreuzverhör. Die Agenten der Institution waren nicht an Einzelreden im Sinne eines Plädoyers gebunden, sondern konnten

190 Lloyd, 1992, 1. Es wäre müßig, nach dieser Definition einzelne Passagen in der gesamten Gerichtsszene zu suchen und diese als „tragischen“ Agon zu interpretieren, da diese einzelnen Passagen immer im Kontext der ganzen Szene stehen und für sich allein gelesen keinen Sinn ergeben.

191 Vgl. Barker, 2009, 272.

192 Vgl. ebd. 278.

193 Für eine genaue Auflistung des metrischen Baus der Strophen Vgl. Podlecki, 1989, Appendix III, 214-221.

194 Vgl. Christ, 1879, 320; Rosenmeyer, 1982, 32.

195 Rosenmeyer, 1982, 77.

196 Vgl. Podlecki, 1966, 80.

ihr Gegenüber immer mit Fragen in ihre Rede mit einbinden¹⁹⁷. Die Institution, die Aischylos uns präsentiert, ist das Repräsentativ der zeitgenössischen Institution des Gerichts auf dem Areopag, und die Sprache ist nicht nur nach der Gattung, die vom mythischen Thema mitbestimmt wird¹⁹⁸, sondern nach der Institution formalisiert.

Der Durchblick auf die zeitgenössische Institution des Gerichts, oder anders betrachtet, die Spiegelung der Institution in die mythische Vorzeit, erlaubt nicht nur Aussagen über die werkimmanente Situation, sondern auch über zeitgenössische Vorgänge: Der Mythos wurde politisch interpretiert¹⁹⁹. Das wechselnde Verständnis der *δίκη* von Blutrache hin zum Gegenstand juristischer Verhandlungen ist in den zeitgenössischen Konflikt um Demokratie oder Aristokratie hinein gespiegelt, und Aischylos antwortet auf die Entmachtung des Areopags durch Ephialtes mit der Einsetzung dieser Institution durch Athene. Wo Aischylos' (mutmaßliche) Loyalität in diesem Konflikt lag, ist noch Gegenstand einer wissenschaftlichen Kontroverse, die im Rahmen der Typologie des Agons hier nicht geklärt werden kann. Für eine detailliertere Betrachtung der politischen Vorgänge und deren Wechselwirkungen mit dem Drama der Eumeniden von Aischylos verweise ich generell auf Podlecki (1966)²⁰⁰.

Halten wir also fest: Aischylos' Agon ist institutionalisiert, was sehr klar anhand des Textes erwiesen werden kann. Die Formalisierung ist jedoch in ein Spannungsverhältnis eingebunden²⁰¹, da sich die institutionsabhängige Formalisierung nicht nur auf die Abläufe des Geschehens in der Institution auswirkt, sondern auch auf die Sprache. Gattungsabhängig ist der Agon durch die Aufteilung der Sprecher auf Schauspieler und Chor mit jeweils unterschiedlichen Versmaßen formalisiert, das mythische Thema als gattungskonstituierendes Element²⁰² steht allerdings in

197 Vgl. Sommerstein, 1999, 192.

198 Vgl. Harrison, 2007, 22.

199 Vgl. Raaffaub, 1988, 289.

200 Podlecki, 1966, 63-101.

201 Duchemin, 1968, 49: „à mi-chemin entre la réalité des débats judiciaires et l'ἀγών littéraire“.

202 Vgl. Harrison, 2007, 22.

Kontrast zur Verwendung juristischer Fachtermini, welche institutionsabhängig sind.

3.2.2. Sophokles, *Aiax*: Juristisch formalisiertes Schimpfen (1047-1162)

Der zweite Agon, der hier beleuchtet wird, zeigt einen Bruch mit dem Agon des Aischylos, insofern als er sich uns als losgelöst von einer Institution präsentiert und von dieser nicht formalisiert wird, weil die Gattung des Dramas ab Sophokles eine eigene Formalisierung für den Agon besitzt. Sophokles' *Aiax* ist wohl eines der frühesten Beispiele dieser Erscheinung²⁰³. Der Agon des *Aiax* von Sophokles findet bei der Leiche des *Aiax* statt. Die Vorgeschichte ist, dass *Aiax*, der Verlierer im Kampf um die Waffen Achills, Rache an den Griechen nehmen wollte, hierbei allerdings von Athene verblendet worden war, so dass er Schafe anstatt des griechischen Heeres ermordet hatte. Daraufhin stürzt er sich in sein Schwert, um der Schande zu entgehen und seine τιμή zu retten²⁰⁴. Teucer bereitet die Leiche des *Aiax*' zum Begräbnis vor, als Menelaos hinzutritt, um ihm dieses Begräbnis zu verweigern. Der Agon entspinnt sich an ebendiesem Ort zwischen Menelaos und Teucer, die darüber streiten, ob der Leiche das Begräbnis gewährt werden soll oder nicht. Der Agon ist nicht institutionalisiert, da der Ort von keiner Diskursgemeinschaft als geeigneter Ort für Debatten legitimiert ist, sondern viel eher als Ort für die Totenklage²⁰⁵. Er entspinnt sich zufällig, wie der kurze Wortwechsel Teucers mit dem Chorführer beweist:

Τευ. τίς δ' ἐστὶν ὄντιν' ἄνδρα προσλεύσσεις στρατοῦ;

Χο. Μενέλαος, ὃς δὴ τόνδε πλοῦν ἐστείλαμεν.

Τευ. ὁρῶ. μαθεῖν γὰρ ἐγγύς ὧν οὐ δυσπετής. (Soph. Ai. 1044-1046)

Teucer: Wer ist der Mann aus dem Heer, den du da erblickst?

Chorführer: Menelaos, für den wir diese Fahrt ausgestattet haben

Teucer: Ich sehe ihn. Ihn aus der Nähe zu erkennen, ist nicht schwer.

203 Vgl. Finglass, 2011, 1-10, für eine ausführliche Diskussion der Datierung: Ihm zufolge spricht die Wahrscheinlichkeit für eine sehr frühe Datierung des *Aiax*.

204 Vgl. Kamerbeek, 1963, 6.

205 Vgl. Schauer, 2002, 112-132, insbes. 131: „Tod verlangt Klage.“ Viele der threnetischen Elemente, die Schauer als typisch für das tragische Klagen definiert (Klagelaut und Klageaufforderung), sind im *Aiax* vorhanden ab dem Tod des Titelhelden bis hin zum Agon, diese werden allerdings unterbrochen, als der Chor Teucer zur Eile bei der Bestattung anhält wegen Menelaos' Ankunft.

Der Stoff des Ajax ist homerisch, wie auch die Welt, in der Handlung spielt²⁰⁶. Es ist also davon auszugehen, dass dieselben Institutionen wie in den Epen für Debatten legitimiert sind. Von diesen ist beim Streit um die Leiche jedoch nichts festzustellen. Würde Menelaos zu einer Art von institutionalisiertem Treffen erscheinen, müsste Teucer nicht nachfragen, wer hier des Weges kommt. Der erste Vers, den Menelaos spricht, beweist außerdem, dass er mit der Intention kam, das Begräbnis zu verhindern: οὔτος, σὲ φωνῶ τόνδε τὸν νεκρὸν χεροῖν | μὴ συγκομίζειν, ἀλλ' ἔάν ὅπως ἔχει. (Soph. Ai. 1047-1048) Du, ich befehle dir, diesen Toten nicht zu bestatten, sondern ihn zu lassen, wie er ist. Menelaos hat es offenbar zu eilig, um noch eine Versammlung einzuberufen, die legitimiert gewesen wäre, dieses Thema zu diskutieren, weswegen die Diskussion spontan bei der Leiche stattfindet. Überdies wandelt sich keiner der beiden Teilnehmer zu einem Agenten einer Institution, wie wir es bei Aischylos' Eumeniden gesehen haben. Menelaos spricht aus eigenem Willen und nicht als Oberfeldherr, er stellt sich zwar als dem Ajax übergeordnet dar (1069-1070), wird hierin aber von Teucer entkräftet (1102-1108). Der Konflikt dreht sich einerseits um die Bestattung des Ajax, andererseits aber auch um die Frage nach Gehorsam²⁰⁷, und inwieweit die durch Eid verpflichteten Könige diesen den Atriden schulden, ist also wie der erste Agon der Ilias einer, in dem Werte verhandelt werden:

„all the participants are prisoners of the same values that have caused the murderous rift between the great man and the rest of the community. The Atreids defend the narrow, formal discipline of the army. Teucer defends the rights of the *genos* or family, charged with the burial of its members and still possessed by a clannish exclusiveness“²⁰⁸

Die Werteverhandlung in einem nicht-institutionalisierten Setting ist nicht legitimiert und kann somit nicht zu einem von der Gemeinschaft getragenen Beschluss gelangen. Eine institutionsabhängige Formalisie-

206 Vgl. Kamerbeek, 1963, 1.

207 Vgl. Barker, 2009, 298-300.

208 Vgl. Segal, 1981, 147.

nung wird demnach nicht festgestellt. Da aber der Agon ab Sophokles eben zum „set piece“²⁰⁹ mit eigener Formalisierung geworden ist, kann die Institutionalisierung entfallen: Allein die Konventionen der Gattung formalisieren nun den Agon. Diese Konventionen der Gattung sind aber wiederum dem athenischen Gerichtswesen entlehnt, welches einen ähnlich formalisierten Redewechsel in Verhandlungen aufweist²¹⁰. Duchemin stellt hierzu fest:

„[...] au cours d’une scène de débat, puis de querelle, où se trouvent réunies toutes les caractéristiques de l’ἀγών: brève introduction, plaidoyers alternés, puis échange d’arguments personnels et d’injures, dans un mouvement très violent“.²¹¹

Diese Aussage ist wie ein Katalog typischer Elemente zu verstehen, die mit Lloyds „pair of opposing set speeches of substantial, and about equal, length“²¹² die gattungsabhängige Formalisierung des Agons des Aiax darstellen. Nach Lloyd gehören zum tragischen Agon noch (häufig) eine Schiedspartei, die eine beschwichtigende Funktion hat, sowie einen stichomythischen Austausch nach den Reden²¹³. Konkret ist die Redaufteilung nach der Ankunft des Menelaos und seinem hastigen Verbot derart, dass Menelaos 39 Verse (1052-1090) spricht und Teucer mit 25 Versen darauf antwortet (1093-1017). Die beiden Reden sind das Herzstück des Agons, in dem der zentrale Konflikt behandelt wird: Menelaos will bestimmen, dass Aiax wegen des geplanten Mordes an den Griechen nicht begraben werden soll, erweitert aber während seiner Rede noch die Perspektive und wirft ihm Insubordination schon zu früheren Zeiten vor. Teucer hält dagegen, dass Aiax als freier König und nicht als Gehorsamspflichtiger des Menelaos nach Troja gekommen war und hält daran fest, Aiax zu begraben. Die Reden werden jeweils gerahmt von Distichen des Chorführers, der eine moderierende Rolle einnimmt²¹⁴. Im Anschluss an diese beiden Reden steht eine Stichomythie

209 Vgl. Lloyd, 1992, 1; 12: „more or less regular by Euripidean standards“.

210 Ebd., 2.

211 Duchemin, 1968, 57.

212 Lloyd, 1992, 1.

213 ebd., 12.

214 Vgl. Kamerbeek, 1963, 216, „The function of the Coryphaeus’ words in disputes like this is especially to frame the speeches of the litigants. Standing outside the passion of the dis-

(1120-1141), welche aus wütendem Austausch von Beleidigungen besteht. Zuletzt ziehen beide noch eine Art Fazit mit zwei Fabeln²¹⁵, welches bei Menelaos acht (1142-1149) und bei Teucer neun Verse (1150-1158) umfasst.

Es ist deutlich zu erkennen, dass die gattungsabhängige Formalisierung nun deutlich mehr ins Gewicht fällt, so dass die Institution für die Debatte kaum noch nötig ist: Während bei Homer und Aischylos noch die institutionellen Gegebenheiten geregelt hatten, wie eine Debatte abläuft, so hat nun die Gattung eine Formalisierung herausgebildet, deren regelgerechter Ablauf nicht mehr auf der Ebene des Dargestellten in der werkimmanenten Diskursgemeinschaft gesichert wird, sondern auf der Ebene des Darstellenden durch die Gattungskonvention des Agons.

Nun kann natürlich ausgehend von der Institution und deren Formalisierung kein Durchblick auf politische Vorgänge geworfen werden, die von der Welt der Rezipienten in den Agon hinein gespiegelt werden. Die ‚Befreiung‘ des Agons von der Institution kann allerdings mit Barker als eine Institutionalisierung des Agons selbst gewertet werden²¹⁶. Dies sehe ich insofern als problematisch an, als es den Begriff der Institution aufweicht, die ich auf der Ebene des Dargestellten ansiedle. Es kann allerdings nicht in Abrede gestellt werden, dass die Rezipienten dadurch, dass der Agon zu einem fest in der Gattung des Dramas etablierten „set piece“ geworden ist, der politische Vorgänge verhandelt, auch ohne Institution politische Durchblicke erkennen können²¹⁷. Barker sieht jedenfalls den Agon als Schlüsselstelle für den politischen Gehalt des Dramas: „as the suicide of the last, great Homeric-style hero, [...] thereby leaving the stage to the bickering of lesser men who appear to embody the pettiness of contemporary demagogues“²¹⁸, und an anderer Stelle: „tragic

putants the Coryphaeus speaks words of moderation from a level of sobriety. This does not mean, of course, that the Chorus do not side with one of the two parties.“

215 Vgl. Winnington-Ingram, 1980, 64.

216 Vgl. Barker, 2009, 267ff. „institutional dissent“.

217 Vgl. Vernant et al., 1988, 31: „It is not really so much a *context* as an *under-text*, which a scholarly reading must decode within the very fabric of the work, proceeding in two ways, now making a detour around the text and now going back over it.“

218 Barker, 2009, 282.

grandeur leads to modern-sounding debate and point-scoring“.²¹⁹ Er sieht sich auch durch die Wortwahl des Menelaos in dieser Ansicht bestätigt, wenn er das doppelt wiederholte *δοκοῦντα* in Vers 1050 als Beschlussfloskel der athenischen Volksversammlung bezeichnet²²⁰. Dass hier demokratische Debatten- bzw. Streitkultur auf der Bühne dargestellt wird, ließe sich mit der Loslösung aus der Institution auf zweierlei Weisen deuten: Es ist entweder affirmativ zu verstehen, nämlich dass die attische Demokratie keine Institutionen mehr benötigt, um ihre Werte zu verhandeln, oder als kritische Begleitung, insofern als die Debatte in den Institutionen ihre Berechtigung hat, außerhalb allerdings nicht. Letzteres erscheint mir wahrscheinlicher, da weder Menelaos noch Teucer, wie Barker feststellt, besonders integre und beeindruckende Charaktere sind und ihr Streit sich eher als starrsinniges und hitzköpfiges Beharren auf den Positionen präsentiert²²¹.

Die Loslösung von der Institution kann allerdings auch poetologisch gelesen werden: Sowohl Barker als auch Winnington-Ingram merken an, dass Ajax die einzige Figur ist, die als homerischer Held präsentiert wird²²². Nach deren Dahinscheiden kann es somit auch keine homerische Institution mehr geben, die Debatten legitimiert, und somit wird der modernere Klang der zweiten Hälfte des Stückes, in dem der Agon stattfindet, auch in der moderneren Form des tragischen Agons präsentiert, der aufgrund seiner gattungsabhängigen Formalisierung keine Institution mehr benötigt.

Nicht zuletzt greift der Agon die zeitgenössischen Spannungen zwischen Athen und Sparta auf: Während Menelaos als Spartaner ganz konform mit der dort herrschenden Staatsform unbedingten Gehorsam verlangt, nimmt sich Teucer als Repräsentant Athens²²³ das Recht der freien Rede heraus²²⁴.

219 Ebd., 296.

220 Ebd., 297.

221 Ebd., 282.

222 Vgl. Winnington-Ingram, 1980, 60: „[In the first half] the political and social background was almost exclusively Homeric.“

223 Vgl. Kamerbeek, 1963, 14: Für Athener war Ajax ein Held ihrer Stadt, somit kann auch Teucer als dessen Halbbruder als Repräsentant für diese Stadt gelten.

224 Vgl. Barker, 2009, 300.

Mit Sophokles ist der Agon also aus der Gestalt, die er bei Aischylos hatte, herausgetreten, insofern als er eine feste gattungsabhängige Formalisierung entwickelt hat, die das Übergewicht zur institutionsabhängigen bildet. Somit ist der Agon im *Ajax* nicht institutionalisiert. Als „set-piece“ aber, das einen Selbstzweck zur Werteverhandlung und für politische Durchblicke gefunden hat, lassen sich diese beiden Dinge trotzdem im Agon des *Ajax* ausmachen: Das Sterben der alten, homerischen Welt, repräsentiert durch *Ajax*, wird durch die neue, ‚un-homerische‘ Form des Agons aufgegriffen. Dieser kann nun sowohl aufgrund der wenig charakterstarken Figurenzeichnung als Kritik an zeitgenössischen Debatten des demokratischen Athens gelesen werden als auch aufgrund der Herkunft und der Standpunkte der Charaktere als Durchblick auf die Konflikte zwischen Athen und Sparta.

3.2.3. Euripides, *Supplices*: Politische Debatten, über die Institution hinaus (399-580)

Der letzte tragische Agon im typologischen Überblick folgt der Formalisierung, die Sophokles' *Ajax* vorgegeben hatte und die Euripides in seinen Stücken am stärksten von allen Tragikern zur Anwendung brachte: Die *Supplices* spielen nach dem Zug der Sieben gegen Theben, den Adrastos veranlasst hatte. Die Bittflehenden, repräsentiert vom Chor, sind die Mütter der vor Theben Gefallenen. Sie flehen Theseus, den Athener, an, die Herausgabe der Leichen zu veranlassen, damit diese nach panhellenischem Recht bestattet werden könnten. Theseus weigert sich zu Beginn, wird aber von seiner Mutter Aithra umgestimmt. Theseus zieht sodann nach Theben, um die Leichen zu holen. Dies ist einer der Stadtmythen Athens. Insofern ist es bereits ein affirmativer politischer Akt, dieses Thema auf die Bühne zu bringen.²²⁵ Als ein thebanischer Herold auftaucht, um Theseus eine Botschaft des thebanischen Herrschers Kreon zu bringen, findet der Agon zwischen ihm und Theseus statt. Die Botschaft Kreons lautet, dass Adrastos verbannt werden solle und die Leichen nicht herausgegeben würden. Die Institutionalisierung des Agons ist hier besonders bemerkenswert: Er ist institutionalisiert, allerdings nicht in einem Gremium, das die (politische) Debatte legitimiert²²⁶: Der Botenbericht kann als Repräsentation diplomatischer Praxis der Realität außerhalb des Werkes gelesen und somit als Institution auf der Ebene des Dargestellten verstanden werden. Allerdings ist es problematisch, den Begriff Botenberichtsszene auf den hier vorliegenden Agon anzuwenden: De Jong listet die Szene in ihrem Katalog der Botenberichte gar nicht mit auf²²⁷. Dies ist damit zu erklären, dass sie den Botenbericht als narratives Element in der mimetischen Gattung des Dramas verortet²²⁸. Hier liegt allerdings kein Narrativ des Herolds vor. Außerdem hat der Botenbericht die spezifische Funktion, Handlungen, die auf der Bühne nicht dargestellt werden können, wie Morde oder

225 Vgl. Zuntz, 1955, 19-20.

226 Vgl. Zeppezauer, 2011, 112: Der Botenbericht ist ein sehr stark formalisiert dargebotenes Element. Auf die Begrüßung folgt die Information, was der Bote berichten wird, und auf Nachfrage des Empfängers der Nachricht gibt der Bote den ausführlichen Bericht (zit. Rassow, 1883).

227 Vgl. De Jong, 1991, 179, Appendix A.

228 Vgl. ebd., vii.

Schlachten, zu referieren²²⁹. Auch dies ist in der vorliegenden Szene nicht gegeben, der Herold überbringt lediglich die Direktive seines Herrn, ein narratives Element kann daher gar nicht gegeben sein. Dennoch ist die Szene als Repräsentation einer diplomatischen Praxis zu werten: Ein Bote tritt auf, um eine Nachricht zu übermitteln.

Dass diese Szene im Drama und dieses Setting in der Welt institutionalisiert sind, dafür spricht, dass die Charaktere im Sinne der Institution Rollen übernehmen: So wird der Bote gar nicht namentlich eingeführt, sondern nur in seiner Funktion als κήρυξ (Eur. Supp. 396), Herold²³⁰. Er fragt auch sofort: τίς γῆς τύραννος; (Eur. Supp. 399), Wer ist der Herrscher dieses Landes. Nicht dem Charakter Theseus soll er also seine Botschaft überbringen, sondern dem Theseus in seiner Funktion als Herrscher Athens. Die institutionsabhängige Formalisierung kennt nun zwei Agenten der Institution, einen Sender der Nachricht und einen Empfänger. An dieser Stelle geschieht aber nun der Bruch mit der institutionsabhängigen Formalisierung, als Theseus den Herold nicht auffordert, die Botschaft zu verkünden, sondern ihn anfährt: πρῶτον μὲν ἤρξω τοῦ λόγου ψευδῶς | [...] οὐ γὰρ ἄρχεται | ἐνὸς πρὸς ἄνδρός, ἀλλ' ἔλευθέρᾳ πόλις. (Eur. Supp. 403-405), Schon mit dem ersten deiner Worte liegst du falsch. Denn die Stadt wird nicht von einem Mann beherrscht, sie ist frei. Theseus behindert also mit dieser Korrektur den Herold in seiner Funktion, die ihm von der Institution Botenbericht zugewiesen wird und streitet gleichzeitig ab, in der vom Herold angesprochenen Funktion Agent der Institution zu sein. Diese Worte eröffnen dann den Agon, der nach Webster „a purely fifth-century political debate“²³¹ ist. Nach Theseus' Erklärung, was die „freie Stadt“ bedeutet – nämlich Demokratie – lobt der Herold die Tyrannis und verwirft die Demokratie als instabil (412) und anfällig für die Gewinnsucht der Demagogen (423-424). Theseus antwortet mit sämtlichen Topoi der politisch-rhetorischen Auseinandersetzung mit der Tyrannis²³², lässt aber vorher noch eine aufschlussreiche Bemerkung fallen: ἐπεὶ δ' ἀγῶνα καὶ σὺ

229 Vgl. Zeppezauer, 2011, 6-13.

230 Vgl. ebd. 113: Boten sind immer anonym, dies dient der Glaubwürdigkeit bzw., Objektivität. Es treten also immer nur Agenten einer Institution auf und nie Individuen; in 403 ist die Anrede an ihn ξέβε, Fremder/Freund.

231 Webster, 1967, 125.

232 Vgl. Mendelsohn, 2002, 179.

τόνδ' ἠγωνίσω, ἄκου' · | ἄμιλλαν γὰρ σὺ προύθηκας λόγων. (Supp. 427-428), Nachdem du dieses Wortgefecht eröffnet hast, hör zu: Du hast den Streit begonnen. Nun gibt Theseus dem Herold die Schuld an dem Streit. Die institutionalisierte und institutionsabhängig formalisierte Botenberichtsszene wurde also rückwirkend aufgelöst, sie ist mit dem Wort ἀγῶνα zu einem persönlichen Streit geworden, zu einem nicht-institutionalisierten Agon, der sich darum dreht, was die richtige Staatsform darstellt – und vor athenischem Publikum dürfte der Schiedspruch diesbezüglich deutlich ausfallen. Interessant ist jedoch, dass Theseus seine Rede nicht nur mit dem Vorwurf beginnt, dass der Herold den Streit begonnen habe, er beendet sie auch noch mit den Beleidigungen ἦσσον λάλον (Eur. Supp. 462), schwach und geschwätzig, er wird also persönlich und bricht so mit seiner Rolle als Agent der Institution.

Der Herold geht auf diese Beschimpfung allerdings nicht ein und ‚re-institutionalisiert‘²³³ den Botenbericht, indem er nun die ihm aufgetragene Botschaft verkündet: Adrastos darf Argos nicht betreten und dieses die Toten nicht zurückholen. In seinen weiteren Ausführungen verknüpft er allerdings die Kriegstollheit, die er den Athenern unterstellt, mit ihrer Staatsform, der Demokratie, und holt so den Konflikt, um den sich der Agon entspinnt, wieder in den Botenbericht zurück. In dessen Formalisierung bewegt sich nun auch wieder Theseus als Agent der Institution, als er Adrastos zurechtweist, der den Herold unterbrechen will: οὐ γὰρ ἦκει πρὸς σέ κηρύσσων ὄδε, | ἀλλ' ὡς ἔμ' · ἡμᾶς κάποκρίνασθαι χρεῶν (Eur. Suppl. 515b-516), Die Botschaft des Herolds kam nicht zu dir, sondern zu mir. Also muss ich auch antworten. Hier hebt er sogar explizit ein Formalisierungselement der Institution hervor: Ein Sender der Botschaft und ein Empfänger, von dem die Institution Antwort erwartet. Diese gibt Theseus, indem er das Ansinnen Kreons zurückweist, worauf eine Stichomythie folgt und der Agon endet.

Was die gattungsabhängige Formalisierung angeht, so verläuft der Agon sehr regelmäßig: In sechs Versen (403-408) greift Theseus den Herold

233 Vgl. Lloyd, 1992, 79: „The scene has a unique structure in that Theseus and the Herald have two distinct debates, one on the relative merits of tyranny and democracy, and the second on the immediate issue of the burial.“

an, woraufhin dieser mit einer längeren Rede von 17 Versen antwortet (409-425). Dies ist gewissermaßen die Vorrede, die Herausforderung. Theseus' „set speech“, die ein rein zeitgenössisch-politisches Thema hat, umfasst sodann 37 Verse (426-462), und nach einem Distichon des Chors antwortet der Herold mit 46 Versen (465-510), welche die Botschaft, derentwegen er hier ist, der Antwort auf Theseus' Herausforderung verknüpft; Theseus' abschließende Rede hat 51 Verse (514-563), dann folgt die Stichomythie; Lloyd's Beschreibung der Reden als „of substantial, and about equal, length“ ist also hier erfüllt.

Wie kann es nun sein, dass der Agon als Formalisierungsbruch mit der Institution des Botenberichts auftritt? Collard hat in seinem einflussreichen Essay ‚Formal debates in Euripides' Drama‘ hervorgehoben, dass der Haupteinfluss auf die agonalen Reden das zeitgenössische Gerichtswesen sei, genauer, die Plädoyers der Agenten des Gerichts²³⁴. Wenn man zurückblickt auf Aischylos, der eine Gerichtsszene dargeboten hat, die ganz nach der Institution formalisiert war, hat sich hier die Formalisierung der Gerichtsreden von ihrer Institution gelöst und derart stark in der Gattung etabliert, dass sie zu einem Schema des Agons wurde: Die institutionsabhängige Formalisierung wurde also zur gattungsabhängigen, und diese wiederum wird von Euripides in den *Supplices* in eine andere Institution hinein gespiegelt.

Nachdem nun die Institution legitimiert ist zur Werteverhandlung, wie wir bei Homer und Aischylos gesehen haben, und deren Formalisierung zur gattungsabhängigen wurde, hat es sich beginnend mit dem Aias zur Konvention entwickelt, dass die Werteverhandlung auch im nicht-institutionalisierten Agon stattfindet. Die Werteverhandlung der Institution hat sich also zusammen mit der Formalisierung aus der Institution gelöst und ist zur Gattungskonvention geworden. Die *Supplices* des Euripides wurden häufig aufgrund des episodenhaften Baus kritisiert²³⁵, und deren Agon als anachronistische Abschweifung vom eigentlichen Geschehen²³⁶. Es ergibt sich jedoch aus der Entwicklung des Agons von der Darbietung einer Versammlung in einer Institution hin zu einem Struk-

234 Vgl. Collard, 2003 (1974), 70.

235 Vgl. Michelini, 2010, 102.

236 Vgl. Zuntz, 1955, 3-4.

turelement des Dramas, dass dieser zur Werteverhandlung legitimiert ist. Insofern liegt es in der Entwicklung der Gattung, dass Euripides uns hier „one of the *Ur*-texts of political theory“²³⁷ darbietet, insofern als er zwei mythologische Charaktere Vorzüge und Nachteile der zeitgenössischen Staatsverfassungen, nämlich Tyrannis und Demokratie, diskutieren lässt.

Literarische Gattungen sind nicht per se zur Verhandlung von Werten, seien es ethische oder politische, privilegiert, die Werteverhandlung entwickelt sich in der Gattung über Repräsentationen des Politischen auf der Ebene des Dargestellten und wird dann als Formalisierung auf die Ebene des Darstellenden übernommen. Die Institution legitimiert also die Werteverhandlung, und wenn deren Ordnungsmechanismen in die Gattung übergehen, die somit keine Institution mehr als Ordnungsmechanismus für Debatten benötigt, ist die Gattung selbst für die Werteverhandlung legitimiert. Dies ist von den Versammlungsszenen der homerischen Epen bis hin zu den plädoyerhaften „set speeches“ des Euripides geschehen, da diese allesamt, wenn auch in den unterschiedlichsten Darbietungsformen, Werteverhandlung betreiben.

237 Morwood, 2007, 5.

3.3. Die alte Komödie

3.3.1. Aristophanes, Die Ritter: Korruption der Demokratie

„Das besondere Thema des Agons in der Diallage ist meist ein aktuelles, allgemein interessierendes Problem, das sich nicht unmittelbar aus einer komischen Handlung ergibt, sondern sein Interesse außerhalb des Stücks hat. So stehen ganz allgemein gefasst hinter den Erörterungen der Agone politische Probleme wie Kleon und die Politik der Demagogen in den Rittern, [...] das Problem [...] der Dichtkunst in den Fröschen [...]. Überall schimmert die Verwendung sehr kultivierten zeitgenössischen Gedankengutes durch.“²³⁸ Gelzer differenziert hier zwei Arten von Agonen in Abhängigkeit von ihrem Platz in der Handlung²³⁹: Der Agon nach dem Parodos und der Agon in der Diallage²⁴⁰ und räumt ihnen eine über das Werk hinausweisende politische Relevanz ein. In dieser Arbeit kann dem, was Gelzer als Agon annimmt, nur sehr wenig Beachtung geschenkt werden, insofern als uns der epirrhematische Agon wenig weiterhilft innerhalb unserer Matrix aus Institutionalisierung und Formalisierung. Diese ist viel eher als das epirrhematische Modell dazu geeignet, die politische Relevanz der Agone zu ergründen. Davon ausgehend müssen auch die Grenzen der Szenen, welche gemeinhin als Agone bezeichnet werden, etwas verschoben werden.

Der Agon bei Aristophanes wird in der Forschung, nicht nur bei Gelzer, meist als der epirrhematische Agon verstanden²⁴¹. Der epirrhematische Agon ist eine dichotomische Struktur aus zwei respondierenden Hälften, die sich jeweils in folgende Elemente aufgliedern lassen:

1. Ode (5. Antode)
2. Katakeleusmos (6. Antikatakeleusmos)

238 Gelzer, 1960, 67.

239 Vgl. ebd. 37-72.

240 Vgl. Liddell/Scott, 1994 (1940), s.v. διαλλ-αγή, III. *esp. change enmity for friendship, reconcile one to another.*

241 Vgl. Gelzer, 1960, 1f: Nach Gelzer haben Roßbach und Westphal in ihrer griechischen Metrik (Leipzig, 1856) diese Form als erste entdeckt, die Terminologie stammt jedoch von Th. Zielinski.

3. Epirrhema (7. Antepirrhema)

4. Pnigos (8. Antipnigos)²⁴²

Stanford definiert den Agon allerdings als den zentralen Streit der jeweiligen Komödie, von dem nur ein Teil epirrhematisch ist²⁴³. Gemäß meiner Definition muss dann die gesamte Streitszene, und nicht nur der epirrhematische Teil, als Agon bezeichnet werden. Die Diallage stellt nach Gelzer ein Schiedsverfahren dar, das folgende Elemente in dieser Reihenfolge enthält: 1. Streit, 2. Abmachungen über das Verfahren, 3. Verhandlung vor dem Schiedsrichter, 4. Urteil. Epirrhematisch ist in der Diallage nur der Punkt 3, die Verhandlung²⁴⁴. Der epirrhematische Teil des Agons ist also sehr wahrscheinlich auch an politische Verhandlungen in der athenischen Demokratie angelehnt, die komplexe Struktur aus Oden, Katakeleusmoi usw., ist aber definitiv etwas, das die Gattung vorgibt, insofern als es sich in dieser konventionalisiert hat (mit allen möglichen Durchbrüchen). Dass ein Teil des zentralen Streites epirrhematisch ist, ist also die gattungsabhängige Formalisierung. Um aber auch die Institutionalisierung und die institutionsabhängige Formalisierung feststellen zu können, ist es unabdingbar, das gesamte Schiedsverfahren als Agon zu interpretieren. Dieses Vorgehen wird gestützt von Long: „The agon constitutes nothing more than one short scene in the matrix of abuse and debate constituting the play’s action and is, in itself, completely indecisive“²⁴⁵. Er führt weiterhin aus, dass der Effekt der Überzeugung minimal sei, ebenso wie der Einfluss des Agons auf den Fortgang der Handlung. Letztlich sei der Agon nur ein Mittel, den Streit als solchen zu übertreiben und lächerlich zu machen²⁴⁶.

242 Vgl. Gelzer, 1960, 3f., 44: Diese Struktur mag in ihrer Abfolge solche einigermaßen fest sein, dennoch erweist sie sich als einigermaßen flexibel. So können zum Beispiel in die Ode gesprochene Verse eingelegt sein, welche nach Mazon als Proepirrhem und Antiproepirrhem bezeichnet werden. So kann es, wie in den Rittern, passieren, dass die Ode für das Proepirrhem des Paphlagoniers unterbrochen wird (Ar. Eq. 763), dieses aber wiederum dann vom Wursthändler unterbrochen wird (769). Dies ist (Vgl. Gelzer, 1960, 12, Anm. 2) ein Stilmittel, um die Unverschämtheit der Streitenden zu zeigen.

243 Vgl. Stanford, 1981, xlvi, Anm. 72.

244 Vgl. ebd., 48.

245 Long, 1973, 290.

246 Vgl. ebd. 297.

Wenden wir uns nun also dem Stück zu: Die Ritter sind eine klar politische Komödie, in dem Sklaven um die Gunst ihres Herren Demos buhlen, welcher aufgrund seines sprechenden Namens für das athenische Volk steht. Nach einem Orakelspruch streiten sich der Paphlagonier (Kleon) und ein Wursthändler um die Gunst des Demos.

Die komischen Agone sind institutionalisiert, ziehen aber ihre komische Wirkung aus Brüchen mit der Institution. In den Rittern tagt die athenische βουλή (Ar. Eq. 629), worin sich der Paphlagonier und der Wursthändler streiten. Schon hierbei geht es um Dinge, die dieser Institution eigentlich kaum würdig sind, wie der Wursthändler dem Chor berichtet (624-682)²⁴⁷. Auf diesen Bericht hin streiten sich der Paphlagonier und der Wursthändler weiter (691-755), wobei dann Demos dazu stößt (728) und die beiden Streitenden dazu aufruft, den Streit in der Volksversammlung der Pnyx auszutragen (751). Dies ist dann auch der epirrhematische Agon (756-940). Der Streit zerfällt demnach in drei Einzelszenen: Den Agon in der βουλή, der nur als Botenbericht gegeben wird, den Streit vor der Tür des Demos²⁴⁸ und den epirrhematischen Agon in der Pnyx. Die Pnyx war der Ort der athenischen Volksversammlung²⁴⁹. Die Ausübung politischer Teilhabe war im Athen zur Zeit des Aristophanes Personen mit Bürgerrecht vorbehalten²⁵⁰. Sklaven waren, obwohl teilweise in öffentlichen Funktionen präsent, von dieser Teilhabe ausgeschlossen²⁵¹. Es ist insofern als erster Bruch mit der institutionsabhängigen Formalisierung zu werten, dass Sklaven in der Volksversammlung auftreten²⁵². Der Paphlagonier ist definitiv ein Sklave des Demos: Παφλαγόννα τὸν νεώνητον (Ar. Eq. 2), den neu gekauften Paphlagon.

247 Als der Rat droht, auf die Lügen des Paphlagoniers herein zu fallen, bittet der Paphlagonier in der Parodie eines Gebetes um Dreistigkeit und gewinnt die Gunst des Rates, indem er von billigen Lebensmittelpreisen redet.

248 Dieser kann nicht als institutionalisiert angesehen werden, das zufällige Aufeinandertreffen der beiden Streitenden nach dem Botenbericht sowie der Kontext der Straßenszene legen keine Institution nahe, welche das Reden der beiden in irgendeiner Weise formalisiert.

249 Vgl. Meyer, 1951; DNP, s.v. Pnyx.

250 Vgl. Bury, 1979, 4.

251 Vgl. ebd. 6/7.

252 Vgl. Kraus, 1985, 139: Kraus sieht den Wursthändler als Bürger, allerdings nicht als der βουλή zugehörig, vor dem er sich mit dem Paphlagonier, wie in 624-682 berichtet, streitet. Demnach ist nicht erst der Agon vor der Pnyx, sondern bereits der Streit vor der βουλή ein Formalisierungsbruch mit einer Institution.

Der Status des Wursthändlers ist unklar, er wird jedenfalls nirgendwo als Sklave bezeichnet²⁵³. Es wird also eine reale Institution präsentiert²⁵⁴, die durch Brüche mit ihren Konventionen in Frage gestellt wird. Demos stellt ja die Gesamtheit des athenischen Volkes dar²⁵⁵, und über dieses sagt der Wursthändler: ὁ γὰρ γέρων | οἴκοι μὲν ἀνδρῶν ἐστί δεξιώτατος, | ὅταν δ' ἐπὶ ταυτησί καθῆται τῆς πέτρας, | κέχηεν ὥσπερ ἐμποδίζων ἰσχάδας. (Ar. Eq. 752b-755), Der Alte ist nämlich zu Hause der klügste Mensch, wenn er aber auf diesem Felsen sitzt, glotzt er, als würde er Feigen kauen²⁵⁶. Die Institution ist also dadurch in Frage gestellt, dass einerseits Sklaven, die keine Berechtigung dazu haben, in ihr Reden halten, und dass andererseits der einzige mit der institutionsabhängigen Formalisierung konforme Agent, der dieser gemäß als Schiedsrichter²⁵⁷ fungiert, ihr nicht gerecht werden kann: Der als Schiedsrichter Erwählte ist ja eben nur zu Hause klug und nicht in der Institution, in der er die Geschicke seiner Polis lenken kann, wozu er als Schiedsrichter sogar die Pflicht hat. Kraus kommentiert: „Das ist eine fundamentale Kritik an der unmittelbaren Demokratie“²⁵⁸. Zu diesem Befund passt Longs Beobachtung, dass der epirrhematische Agon, der ja in Gelzers Terminologie die Verhandlung des Konflikts in der Diallage darstellt, weder einen dramatischen Effekt besitzt noch eine Lösung des Konflikts zu bringen imstande ist: Die Dichotomie des epirrhemati-

253 Vgl. Vickers, 1997, 100-108: Vickers sieht den Wursthändler als verkleidete Version des Alkibiades aufgrund der Analogie von Wurst zu Penis. Alkibiades soll in seinen frühen Jahren wegen seines liederlichen Lebensstils verschrien gewesen sein. Vickers führt weitere, sich teilweise widersprechende Analogien an, die den Wursthändler mit Alkibiades in Einklang bringen sollen. Aufgrund der Konnotation ist der Wurst-Händler jemand, der seinen eigenen Körper feilbietet, was ihn für gewisse Bürgerrechte disqualifiziert. Mag diese Argumentation mir auch wenig überzeugend erscheinen, so wäre es dennoch ein Bruch mit der Institution, dass jemand, der aufgrund seiner (implizierten) Tätigkeit von gewissen Möglichkeiten der politischen Teilhabe ausgeschlossen ist, vor der Volksversammlung spricht.

254 Vgl. Russo, 1994, 82: „authentic duel“: Der Agon folgt demnach der realen Prozedur von Debatten in der Pnyx.

255 Vgl. Rau, 2016, 3. Kraus, 1985, 143 betont jedoch, dass die Metapher des Demos als Gesamtheit des Volkes durchbrochen wird, wenn er eine Volksversammlung für den Agon einberuft, vor dieser aber allein entscheidet.

256 Vgl. Liddell/Scott, 1994 (1940), s.v. ἐμ-ποδεία, III. dub. in κέχηεν ὥσπερ ἐμποδίζων ἰσχάδας Ar. Eq. 755; prob. *playing bob-fig*, i.e. catching figs dangled by the stalk (πύξις); Sch. and Lexx. also expl as *stringing*, *chewing* or *trampling* figs.

257 Vgl. Gelzer, 1960, 49.

258 Kraus, 1985, 143.

schen Agons ist keine rein gattungsabhängige Formalisierung, auch wenn die Oden, der Prigos und die metrische Komplexität des gesamten Gebildes sicherlich von keiner Institution legitimiert sind, sondern sie spiegelt die politische Verhandlung der Institution. Dass diese Verhandlung an der Lösung des Konflikts scheitert, muss als Infragestellung der politischen Validität der athenischen Volksversammlung gelesen werden. Im epirrhematischen Agon selbst geht eine verdrehte Wertewelt mit den Brüchen in der Institution einher: In der Volksversammlung, wo normaler- und idealerweise das Volk im Einklang mit den Politikern Entscheidungen trifft, soll nun ein törichter Alter entscheiden, welche Diener ihm größere Wohltaten erweisen. Zuerst rühmt sich der Paphlagonier seiner Verbrechen, deren Beute dem Demos zu Gute gekommen seien:

ὄς πρῶτα μὲν ἦνικ' ἐβούλευόν σοι χρήματα πλείστ' ἀπέδειξα
 ἐν τῷ κοινῷ, τοὺς μὲν στρεβλῶν, τοὺς δ' ἄγχων, τοὺς δὲ μεταιτῶν,
 οὐ φροντίζων τῶν ἰδιωτῶν οὐδενός, εἰ σοὶ χαρισίῃμην. (Ar. Eq. 774-776)

Als ich im Rat war, brachte ich dir zuerst so viele Schätze in die Staatskasse, diese durch Folter, diese durch Würgen, diese durch Bettelei, ich scheute dabei keinen Privatmann, solange ich dir gefallen konnte.

Politische Institutionen sind eigentlich Werkzeuge der Sanktionierung solcher Taten²⁵⁹, die der Paphlagonier hier als sein Verdienst um den Demos hervorhebt. Der Wursthändler lässt sich auf die Verhandlung verdrehter Werte erst gar nicht ein und besticht Demos mit einem Kissen, damit er weicher sitze (785), auch dies ein Bruch mit der institutionsabhängigen Formalisierung. Demos, der Souverän einer Demokratie, der derartige Übertritte ahnden und sanktionieren sollte, erfreut sich an diesen und ermutigt sie sogar noch: τοῦτό γέ τοί σου τοῦργον ἀληθῶς γενναῖον καὶ φιλόδημον (Ar. Eq. 787), Diese Tat von dir ist wahrhaft edel und volksfreundlich²⁶⁰. Die epirrhematische Form erweist sich in dieser Volksversammlung als ein Mittel zur Steigerung der Komik, wenn die dichotomische Struktur zwar einerseits Reden in Institutionen widerspiegelt, das institutionelle Geschehen aber konstanten

259 Vgl. Seier, 2001, 95.

260 Man beachte das Wortspiel von φιλόδημον, volksfreundlich, und Δῆμος, dem Sprecher dieses Verses.

Brüchen durch das Handeln der Teilnehmer unterworfen ist. Gelzer selbst sagt zum ersten Agon (303-497) in den Rittern: „Ode und Katakeleusmos können den Anschein erwecken, als handle es sich um eine geregelte Diskussion, in der zuerst dem Wurstler das Wort übergeben werde.“²⁶¹ Der erste Agon hat jedoch gar kein wirkliches Diskussionsthema, er dient lediglich dazu, die Schamlosigkeit der Antagonisten vorzuführen, die sich gegenseitig unterbrechen und sich in Beschimpfungen ergehen²⁶².

Das Stück „Die Ritter“ ist demnach nicht nur politisch, weil es einen Durchblick auf reale politische Vorgänge zulässt, insofern als es das Verhältnis von Kleon zum Volk thematisiert²⁶³ und den Wursthändler als die komische Rettung des Volkes vor Kleon präsentiert, sondern weil es auch das Versagen politischer Institutionen und einer geregelten Debatte über die Formalisierungsbrüche der Agone darstellt. Das Ende des Stücks präsentiert dann eine magische Verjüngung des Demos (1321), was vom Wursthändler kommentiert wird:

εὐφημεῖν χρῆ καὶ στόμα κλῆειν καὶ μαρτυριῶν ἀπέχεσθαι,
καὶ τὰ δικαστήρια συγκλῆειν, οἷς ἡ πόλις ἦδε γέγηθεν,
ἐπὶ καινᾶσι δ' εὐτυχίαισιν παιωνίζειν τὸ θέατρον. (Ar. Eq. 1316-1318)

Jetzt ist es nötig, gut zu sprechen und den Mund zu schließen und vom Zeugendienst abzulassen und die Gerichte zu schließen, die die Stadt erfreuen, und über neue Glücksfälle soll das Theater Loblieder singen.

Erst hier ist also der Agon wirklich zu Ende, wenn Demos bereits verwandelt ist²⁶⁴. Die Gremien und Institutionen der öffentlichen, institutionalisierten Debatte, und somit die Debatten selbst, werden erst ge-

261 Gelzer, 1960, 44.

262 Vgl. ebd., 12.

263 Vgl. Edmunds, 1987, 5-15: Dazu passt auch die häufige Verwendung des Verbs *ταράττειν*, durcheinander bringen, in Verbindung mit Kleon, sowie die Metaphorik zur Aufwirbelung. Dies sei angelehnt an die Metaphorik des Staatsschiffes, dessen Fahrwasser Kleon aufwühlt.

264 Vgl. Kraus, 1985, 163: Die Verjüngung stellt eine Loslösung von der Macht der Demogenen und somit eine Befreiung dar.

geschlossen, wenn das Volk zur politischen Teilhabe bereit ist, und nicht, wenn der epirrhematische Agon seiner Form gemäß mit dem Antipnigos endet: Wenn Demos also zu einem Agenten geworden ist, der in der Lage ist, sich den Erfordernissen der Politik zu stellen²⁶⁵, endet der Konflikt. Der epirrhematische Agon konnte keine Lösung bringen, weil die Institutionen versagt haben. Der Agon als Verhandlung des zentralen Konflikts der Komödie durchzieht das gesamte Stück, „the matrix of abuse and debate constituting the play’s action“²⁶⁶ stellt also das Herz der Komödie dar, deren Konflikt bereits im Parodos begonnen hat²⁶⁷. Dieser ist aus der Unfähigkeit des Demos zu politischer Teilhabe entstanden, was der Paphlagonier/Kleon ausgenutzt hat: Dem Versagen der Institution, eine Lösung des Konflikts aus der Debatte heraus zu gewährleisten, geht also ein Versagen eines der Agenten voraus, nämlich des Demos, und erlaubt so die Formalisierungsbrüche, die auf der Demagogie und der Manipulation des Wursthändlers und des Paphlagoniers gründen²⁶⁸.

265 Vgl. Slater, 2002.

266 Long, 1973, 290.

267 Vgl. Gelzer, 1060, 12.

268 Vgl. ebd., 12, 40: All dies, das Versagen der Institutionen durch die Teilnahmslosigkeit und Manipulation ihrer Agenten, ist bereits angedeutet im ersten epirrhematischen Agon, als der Paphlagonier die Ode unterbricht und der Wursthändler wiederum dessen Proepirrhem. Die Form fügt sich also trotz ihrer Starrheit dem Inhalt.

3.3.2. Aristophanes, Die Frösche: Vom Tragödien-Agon zum Tragiker-Agon

Die Frösche sind ein weniger offensichtlich politisches Stück, da sich der Agon hauptsächlich mit Fragen der Dichtkunst beschäftigt, wie Gelzer im eingangs angeführten Zitat festgestellt hat. Die Komödie ist eine Katabasis des Dionysos, der in die Unterwelt fährt, um Euripides von den Toten zurück auf die athenische Bühne zu holen. Nach einigen Travestien und Verwechslungsszenen, die richtigerweise mit dem Weg des Zuschauers ins Theater assoziiert wurden²⁶⁹, stößt Dionysos zum Streit des Euripides mit Aischylos um den tragischen Thron der Unterwelt und bietet sich diesem als Schiedsrichter an. Dann folgt der epirrhematische Agon, der keinen Gewinner hervorzubringen imstande ist, und nach mehreren weiteren Kampfrunden steht dann Aischylos als Sieger fest.

Die Institutionalisierung des Agons ist fragwürdig im Unterschied zu derjenigen in den Rittern: In der Unterwelt kann natürlich keine Rede sein von einer realen i.S.v. lokalisierbaren Institution wie der Pnyx in den Rittern, allerdings wird im Sklavengespräch, welches dem Agon vorausgeht, die Parodie des Tragikerwettstreites vorbereitet: Der Unterweltssklave erklärt dem Sklaven des Dionysos, Xanthias, dass es nach Recht und Gesetz der Unterwelt einen Thron gibt, auf dem der beste Tragiker sitzen sollte, und dass sich um diesen nun Aischylos und Euripides streiten (758-764). Pluton hat also einen Wettkampf der beiden angesetzt (785) und Dionysos zum Schiedsrichter erkoren (811). Die Rollenübernahme durch die Charaktere ist hiermit vollzogen. Das parodische Element liegt allerdings darin, dass die Tragiker nicht vermittels ihrer Tragödien gegeneinander wetteifern, sondern dass sie sich höchstselbst auf die Bühne begeben, um darüber zu streiten, wer die besseren Tragödien schreibe. Nun werden noch Messwerkzeuge herbeigeführt, wie der Unterweltssklave erklärt, um ein möglichst genaues Urteil fällen und die Worte wiegen und vermessen zu können: κανόνας [...] πήχεις [...] πλάισια [...] διαμέτρους [...] σφῆνας. (Ar. Ran. 799-801), Richtschnüre, Ellen, Ziegelformen, Diagonalmaße und Keile.

²⁶⁹ Vgl. Biles, 2011, 236.

Zum Wettstreit stehen sich Aischylos und Euripides dennoch nicht als Privatpersonen gegenüber, sondern als Repräsentanten ihrer Art des Dichtens, wie Stanford bemerkt: Aischylos, „exponent of the grand style in literature“ und Euripides, „representing the fastidious, subtle kind of writer and critic“²⁷⁰. Dionysos, den Schiedsrichter, der bereits so viele Travestien und absurde Situationen hinter sich hat, beschreibt Stanford als „personified oxymoron, self-contradictory but with a kind of irrational reason for his actions“²⁷¹. Bei den Rittern war es noch so, dass ein Charakter den Schiedsrichter Demos vor dem Agon als unfähig zu entscheiden beschrieben hat, hier sind es die vielen Inkonsistenzen und lächerlichen Schwächen des Charakters selbst, die ihn ungeeignet machen, die Rolle des Schiedsrichters einzunehmen²⁷². Ein weiteres Element, das die Institution des Tragikerwettkampfes parodiert, sind die vom Unterweltssklaven angesprochenen Probleme, einen Schiedsrichter zu finden: σοφῶν γὰρ ἀνδρῶν ἀπορίαν ἠύρισκέτην. | οὔτε γὰρ Ἀθηναίοισι συνέβαιν' Αἰσχύλος - | πολλοὺς ἴσως ἐνόμιζε τοὺς τοιχωρῦχους. (Ar. Ran. 806-808), weise Männer zu finden, war eine Not, denn auf die Athener konnte Aischylos sich nicht einigen. [Xanthias:] Wahrscheinlich hielt er viele für Banditen. Dies unterminiert die Institution des Tragikerwettkampfes, da sie den Schiedsrichtern aus dem athenischen Volk, die diesen Wettkampf als Preisrichter zu entscheiden hatten²⁷³, die Kompetenz abspricht, zu richten²⁷⁴. Es ist außerdem noch ein weiterer, subtilerer Stich

270 Stanford, 1981, xxvii.

271 Ebd. xxix.

272 Anders Slater, 2002, 187, der einen Reifeprozess des Dionysos annimmt nach seinem Sieg im Streit mit dem Chor der Frösche bis zum Ende des Stücks, wo er in seine Rolle als *arbiter* der Komödie hineingewachsen ist.

273 Vgl. Gelzer, 1999, 26-28: Nachdem die Archonten eine Vorauswahl trafen, welche Komödiendichter mit einem Chor ausgestattet wurden, um ihre Stücke zur Aufführung zu bringen, wurden Preisrichter aus dem Publikum ernannt; insbes. 27f. „Wir wissen nichts von einer besonderen Qualifikation, die für die Preisrichter gefordert wurde. Ihre Wahl war eine rein politische Angelegenheit. Sie vertraten als Bürger den Demos. Ihre Entscheidungen wurden offenbar weitgehend von der Zustimmung – oder von der Ablehnung – des Publikums beeinflusst, das der Dichter immer wieder um seinen Beifall bittet. Die „Myriaden“ seiner Zuschauer, nicht die Preisrichter, rügt Aristophanes in den *Wespen* dafür, daß sie ihn mit den *Wolken* hatten durchfallen lassen (1010ff. 1016ff.). Am Schluss der Aufführung schrieb jeder Preisrichter seine Rangliste auf ein Täfelchen. Alle zehn wurden in einen Krug gelegt, aus dem der Archon aufs Geratewohl fünf herauszog. Diese fünf entschieden über den Erfolg im Wettkampf.“

274 Radermacher, 1967, 259: „[...] eine dementsprechende Vermutung, die als Hieb auf das Publikum zu nehmen ist. Als eigentlichen Anlaß können wir ansetzen, dass Aischylos

gegen das Publikum: Aischylos selbst hatte ja in den Eumeniden das athenische Volk zu Richtern über den Muttermord von Orest bestellen lassen, wie wir gesehen haben, und eben dieser Dichter, der ein Stück als Aitiologie des athenischen Gerichtswesen konzipiert hatte, spricht dem zeitgenössischen Athen die moralische Befähigung zur Urteilsfindung ab!²⁷⁵

Der Beginn des Streites, der daran anknüpft, ist eine Szene, in der sich Aischylos und Euripides beschimpfen, woraufhin Dionysos eine Opferzeremonie abhält (830-894)²⁷⁶. Hier wird gut ersichtlich, wie die epirrhematische Form zur Steigerung der Komik beiträgt: Die Beschimpfungen (λοιδορεῖσθαι δ' οὐ πρόπει | ἄνδρας ποιητὰς ὥσπερ ἄρτοποιίδαις (Ar. Ran. 857b-858), es gehört sich nicht, dass Dichter lästern wie Bäckerinnen) werden vom Schiedsrichter durch eine solenne Zeremonie unterbrochen, woraufhin der Chor mit Ode und Katakeleusmos (895-906) den epirrhematischen Agon einleitet. Diese Unterbrechung durch etwas derart Erhabenes steht im Kontrast zu den bisherigen Beschimpfungen. Der epirrhematische Agon (895-1098) selbst beginnt mit Euripides, der dem Aischylos Schwulst und Unverständlichkeit vorwirft (907-947) und seine Verdienste um die Polis herausstellt, die darin bestehen, dass er all seine Figuren auf der Bühne hat reden lassen: δημοκρατικὸν γὰρ αὐτ' ἔδρων (Ar. Ran. 952), darin habe ich demokratisch gehandelt. Euripides führt weiter aus, dass er den Menschen beigebracht hat, zu reden und vernünftig zu denken (953-980). Aischylos erklärt dagegen im Antepirrhem, dass er die Athenern Krieg gelehrt und im Gegensatz zu Euripides keine Sünden auf der Bühne gezeigt habe und wirft diesem vor, das Volk mit Spitzfindigkeiten zu verderben und zu verweichlichen (1005-1089). Die dramatischen Eigenheiten der Kontrahenten werden also nach ihrer Nützlichkeit für die athenische Politik beurteilt anstatt nach

einem Athen, das durch die Schule des Euripides gegangen war (971ff.) ablehnend gegenüberstand.“

275 Der Stich gegen das Publikum wird schon in 771-783 vorbereitet, wo der Unterweltssklave erzählt, wie Euripides, als er in die Unterwelt kam, dem Aischylos den Thron streitig zu machen versucht hat: Er hat vor den vielen Lumpen im Hades gelesen (772), welche ihn gegenüber Aischylos favorisieren (781). Lediglich die Minderheit, die χρηστόν ist, steht auf Aischylos' Seite (783).

276 Vgl. Radermacher, 1967, 263: Radermacher lässt den Agon nicht erst mit dem epirrhematischen Teil beginnen, sondern bereits hier, bei Vers 830, wo die beiden beginnen, sich zu streiten.

literarischen Qualitätskriterien²⁷⁷. Hierin zeigt sich die Tragödie als politische Kunst: Die Dionysien, an denen die Tragödien zur Aufführung kamen, die Stücke selbst und das Wohl der Polis Athen sind miteinander verknüpft²⁷⁸, demnach gewinnt auch derjenige der beiden Tragiker, dessen Stücke eher imstande sind, die Athener moralisch zu bessern und ihnen Kampfesmut einzuflößen: Aischylos²⁷⁹.

Dieser Befund läge nach dem epirrhematischen Agon vor, dessen zentraler Konflikt die Nützlichkeit der verschiedenen Stile der Tragödie für die athenische Polis ist. Nach dem Ende des epirrhematischen Agons durch die Antode schließt sich allerdings noch eine lange, rein stilistische Diskussion an, in der die Kontrahenten zuerst die Prologe des jeweils anderen kritisieren (1119-1244), dann die Oden (1245-1364) und zuletzt ihre Verse noch auf eine Waage legen (1365-1417). Als auch diese „Kampfbrunden“ keine Entscheidung bringen, ist ein direkter politischer Rat das Mittel, das den Agon entscheidet. Beide werden gefragt, was sie von Alkibiades halten (1422), und erst danach fällt also die Entscheidung, dass Aischylos gewonnen hat (1471). Dass dies keine ernstzunehmende Entscheidung nach dem Kriterium politischen Weitblicks ist, korrumpiert die Wahl noch zusätzlich. Es sei „nichts von dem als seriös zu erachten, was die beiden Tragiker an politischen Äußerungen von sich geben“ - so die Feststellung von Holzberg²⁸⁰.

Auch hier wird das Versagen der Institution deutlich: Der epirrhematische Agon beschäftigt sich mit dem Verhältnis der Tragödie bzw. der beiden dichterischen Stile zur Polis. Dieses Verfahren, das politische und poetologische Aspekte integriert, kann keine Lösung bringen, obwohl doch der Tragikerwettkampf in Athen genau dies tut: In einer Institution werden vermittels Literatur politische Vorgänge verhandelt. Dass der epirrhematische Agon hier keine Entscheidung bringt, ist also als das Scheitern des Tragikerwettkampfes zu verstehen: Mehrfach wird ja betont, dass das athenische Volk nicht imstande sei, die richtigen Entscheidungen zu treffen, und Dionysos verhält sich nicht so, als sei er der

277 Vgl. Rosen, 2004, 315.

278 Vgl. Biles, 2011, 251.

279 Vgl. Rosen, 2004, 319.

280 Holzberg, 2010, 189.

Rolle des Schiedsrichters gewachsen²⁸¹. Die nächsten Kampfrunden vermögen in der Diskussion über stilistische Eigenheiten auch keine Entscheidung zu bringen: Bei der Beleuchtung der Prologe und Oden und beim Wiegen der Verse bleibt die Politik ausgeklammert. Wenn der Zuhörer also beim Tragikerwettkampf nur auf stilistische Spitzfindigkeiten achtet, wird er sich zwischen den beiden Dichtern nicht entscheiden können. Dass die letzte Runde eine direkte politische Fragestellung als Kriterium zur Entscheidung verwendet, führt den Tragikerwettstreit schließlich ad absurdum: Die integrative Betrachtung von literarischem Werk und Politik kann keine Entscheidung bringen, die isolierte Analyse des Stils auch nicht, also muss der literarische Wettstreit entschieden werden, indem die Literatur ausgeklammert wird! Der Wettstreit der Tragiker ist also nur zu entscheiden, indem das entscheidende Kriterium, das die Kontrahenten zur Teilnahme qualifiziert, nämlich Tragödien, keine Beachtung mehr findet. So gewinnt also Aischylos den Wettkampf, weil er nach Meinung des Dionysos den richtigen Umgang mit Alkibiades vorgeschlagen hatte²⁸². Ein weiterer Bruch mit der instituti-
onsabhängigen Formalisierung ist die Vorspiegelung falscher Tatsachen durch den Schiedsrichter: Bis nämlich die vier literarischen Kampfrunden ausgetragen sind, scheint Dionysos noch das Ziel zu haben, Euripides von den Toten zurückzuholen unabhängig vom Ausgang des Wettstreits. Er ändert seinen Beschluss erst, als Pluton auf die Entscheidung drängt, bei weiterem Zaudern dürfe Dionysos gar niemanden mit nach oben nehmen (1414). Dionysos ändert also sein Vorhaben und macht aus dem literarischen einen politischen Wettstreit:

281 Vgl. Stanford, 1981, xxix: „personified oxymoron“.

282 Die Entscheidungsfindung aufgrund von den politischen Ratschlägen ist textkritisch umstritten. Als historisch gesichert gilt, dass die Frösche im Jahr nach ihrer Uraufführung erneut auf die Bühne gebracht wurden. Insbesondere die Verse 1435-1466 werden in der überlieferten Fassung als Hybrid aus dem Text der ersten und dem der zweiten Aufführung aufgefasst. Hierzu Vgl. Holzberg, 2010, 189: „Wie dem auch sei – es ist nichts weiter als Spekulation, wenn die Aristophanes-Erklärer immer wieder versuchen, im überlieferten Text der Komödie Passagen zu orten, die der Urfassung mit Rücksicht auf eine zweite Inszenierung hinzugefügt sein könnten. So hat man nur den ersten politischen Ratschlag des Euripides der älteren, den zweiten dagegen einer jüngeren Version zugewiesen. Wer beide Empfehlungen nicht ernst nimmt – und ich meine, dass man das gar nicht kann –, tut gut daran, sie einfach als Teil einer komischen Szene zu begreifen und deshalb nebeneinander stehen zu lassen.“

ἐγὼ κατῆλθον ἐπὶ ποιητῆν. τοῦ χάριν;
ἴν' ἡ πόλις σωθεῖσα τοὺς χοροὺς ἄγῃ.
ὁπότερος οὖν ἂν τῆ πόλει παραινέσειν
μέλλη τι χρηστόν, τοῦτον ἄξιον μοι δοκῶ. (Ar. Ran. 1418-1421)

Ich kam wegen eines Dichters. Warum aber? Damit die Stadt gerettet werde und die Chöre führen kann. Wer von euch beiden also der Stadt helfen will mit etwas brauchbarem, den beschließe ich, mit mir zu führen.

Erst nach mehreren Runden des Wettstreits ändert Dionysos also die Bedingungen des Beschlussverfahrens und macht die vorigen Runden damit nichtig: Wenn er feststellt, dass er zur Entscheidung nicht fähig ist, ändert er die Kriterien, nach denen er entscheiden muss. Dies ist einer Schiedspartei in einem regelgeleiteten Wettkampf (und um einen solchen handelt es sich hier mitnichten, auch wenn der Anschein erweckt werden soll²⁸³) nicht würdig.

Wie in den Rittern ist es also auch bei den Fröschen: Die Institutionen des demokratischen Athen werden der Lächerlichkeit preisgegeben, indem die Akteure sich nicht so verhalten, wie es die Institution vorgibt. Sie können und wollen die Möglichkeiten der Teilhabe, die ihnen die Institution bietet, nicht nutzen: Die Entscheidungsunfähigkeit des Schiedsrichters Dionysos spricht dafür, sowie die frühe Disqualifikation des athenischen Volkes als Richter. Aufgrund des Unvermögens der Agenten entstehen dann Störungen der institutionsabhängigen Formalisierung, also der Abläufe, was wiederum dazu führt, dass die Institution zu einem Ergebnis, das zu produzieren ihre Bestimmung ist, nicht kommen kann. Der komische Agon zeichnet sich außerdem noch dadurch aus, dass verdrehte Werte in diesen nicht funktionalen Institutionen verhandelt werden, seien es Skrupellosigkeit und Geldgier wie in den Rittern, oder eben lächerliche Kriterien für die Güte von Literatur, wie das „Gewicht“ von Einzelversen: Man kann hieraus erkennen, dass die attische Komödie das System der athenischen Demokratie auf das Schärfste attackiert, indem es sämtliche Schwächen, die den Institutionen inhä-

283 Vgl. Holzberg, 2010, 187-189: Hier wird die These vertreten, dass auch nach der fünften Runde kein Gewinner erkennbar sein könne, da beide an politischer Hellsichtigkeit nicht viel vorzuweisen haben: Insofern sei die Entscheidung des komischen Helden Dionysos vollkommen willkürlich.

rent sind, offenlegt: Die Komödie präsentiert also eine Gegenwelt, die dem Athen des Aristophanes sehr ähnlich ist, in der aber die Institutionen, auf die die Demokratie in Athen fußt, nicht funktionieren (oder wenn man die spezifischen zeitgeschichtlichen Hintergründe mit einbezieht, wie Alkibiades in den Fröschen und Kleon in den Rittern, noch pointierter und krachender scheitern als im realen Athen). Der Agon präsentiert sich demnach auch hier als ein Instrument der politischen Werteverhandlung.

3.4. Fazit: Dispositive der Macht im Agon

Wie wir gesehen haben, besitzt der Agon in der Literatur keine einheitliche Form. Er wird allerdings von den immer gleichen Wirkkräften in seine jeweils spezifische Form gebracht, nämlich von der Institution, in der die Debatte stattfindet, und von der literarischen Gattung, in der die jeweilige Szene abgebildet ist. Die Debatte ist ein Element der außerliterarischen Wirklichkeit, deren Determinanten in der Literatur mit repräsentiert werden und der Agon ist die Repräsentation dieser Debatte auf literarischer Ebene, so dass nicht nur die außerliterarische Wirklichkeit, sondern auch die Literatur selbst die Gestalt des Agons beeinflusst.

Allen bisher dargestellten Agonen ist es dennoch gemeinsam, dass sie politische Werteverhandlung innerhalb eines gesellschaftlichen Rahmens betreiben: Dies beginnt bei den Versammlungsszenen der homerischen Epen, in denen Charaktere die Triebfedern ihrer fiktiven Welt verhandeln, welche dennoch eine Wertewelt abbildet, die für die aristokratischen Rezipienten in der Abfassungszeit noch identitätsstiftende Funktion hat. In den Tragödien des Aischylos, Sophokles und Euripides werden mythologische Themen in Institutionen diskutiert, die der Zeitgeschichte der Autoren entlehnt wurden, oder, gesetzt den Fall, dass der Agon nicht in einer Institution stattfindet, Redestrukturen aus zeitgenössischen Institutionen in die Gattung des Dramas integriert. Und so, wie in den jeweiligen Institutionen immer eine Werteverhandlung geschieht, so erfolgt diese auch in den Agonen, deren Formalisierung institutionellen Strukturen entlehnt wurde. Die Komödie hat ihre ganz eigene – epirrhematische – Form des Agons herausgebildet, die nur wenig mit zeitgenössischen Institutionen gemein hat. Sie bindet ihre Agone allerdings in einen quasi-institutionellen Rahmen ein, der scheinbar reale Institutionen abbildet, sich in Wirklichkeit aber aus Brüchen mit realen Institutionen konstituiert und dadurch einerseits für Komik sorgt, andererseits aber auch Durchblicke auf zeitgenössische Ereignisse zulässt. Die Werteverhandlung ist in den Agonen der Komödie somit auch präsent, allerdings ist diese zu einer Verhandlung von verdrehten Werten in zerbrochenen Institutionen geworden.

Die homerische ἀγορή ist eine Institution, die beim Zusammentreten im ersten Buch der Ilias mit ihren Determinanten (Nomenklatur, Teilnehmer, Ort, fallspezifisches Zusammentreten) vorgestellt wird. Innerhalb der Institution ist eine Rollenübernahme (Könige/Wortführer/Volk) und Hierarchisierung mit unterschiedlichen Kompetenzzuweisungen erkennbar (freies Rederecht des Achill, wohingegen Kalchas dies nicht zu besitzen scheint). Gleichwohl ist eine formalisierte Disposition nur über die Betrachtung mehrerer Agone der Ilias erkennbar, da der Erzähler mit dem Ziel einer dramatischen Zuspitzung gewisse behaviorale Praktiken und deren Vergegenständlichungen im Dunkeln lässt (z.B. die Funktion des Szepters). Die gattungsabhängige Formalisierung verschleiert also an manchen Stellen die institutionsabhängige, woraus geschlussfolgert werden kann, dass gewisse Abläufe den Rezipienten als bekannt vorausgesetzt werden. Brüche mit der institutionsabhängigen Formalisierung werden dennoch vom Erzähler direkt kommentiert oder indirekt aufgezeigt (z.B. durch Beglaubigungsapparate). Der Grundkonflikt des ersten Agons der Ilias ist der Grundkonflikt der gesamten Ilias: Achill geht von einer freiwilligen Gefolgschaft seinerseits aus, die ihn auf eine Stufe mit Agamemnon stellt, wohingegen Agamemnon sich als eine den anderen Königen übergeordnete Autorität sieht und daher von ihnen Gehorsam verlangt. Es geht also um ein divergierendes Verständnis der Hierarchien im griechischen Heer, das in der hierarchisierten Institution, die die werkimmanente Gesellschaft abbildet, zu Konflikten führt. Institutionen sind kristalline Machtstrukturen, die teilweise unterbewusst (nicht-diskursiv) reproduziert werden. Wenn Achill diese Machtstruktur in Frage stellt, sorgt er für eine Fluktuation von Macht, jedoch kann Agamemnon die Macht in der Institution behaupten, da das Schweigen der anderen Könige die herrschenden Machtverhältnisse wieder konsolidiert. Schweigen kann also auch Macht mobilisieren. Achill bleibt daraufhin nichts anderes übrig, als sich von der Gemeinschaft loszusagen, wodurch er im weiteren Verlauf des Werkes weitere Erschütterungen der Kräfteverhältnisse evoziert.

Das Dispositiv ist das Netz, das wir zwischen der Institution, der Gattung und der Gesellschaft zur Abfassungszeit der Ilias zu knüpfen haben: Die Institution als kristalline Machtstruktur steht stellvertretend für

die werkimmanente, hierarchisierte Adelsgesellschaft der Ilias. Sie ist quasi die Gesellschaft *in a nutshell*. Die Gesellschaft zur Abfassungszeit ist im weitesten Sinne eine Weiterentwicklung der werkimmanenten Gesellschaft, die die Legitimation ihres Adels zu gewissen Teilen aus der werkimmanenten Gesellschaft bezieht. Die Erzählerstimme steht in diesem Netz stellvertretend für die Literarisierung, die es ermöglicht, Verknüpfungen von der einen zur anderen Gesellschaft zu beobachten. Der Erzähler interagiert nämlich mit beiden: Er stellt die werkimmanente Gesellschaft vor. Aus der Art, wie er diese präsentiert, kann jedoch abgeleitet werden, dass er sie für die Adelsgesellschaft der Abfassungszeit darstellt, der gewisse institutionelle Grundzüge, behaviorale Praktiken und Vergegenständlichungen von Wertbegriffen (das Szepter, das Ehrengeschenk) vertraut sind. Die werkimmanente Gesellschaft dient der Legitimation der Herrschaftsansprüche der Gesellschaft zur Abfassungszeit. Die Gesellschaft der Abfassungszeit wirkt dadurch natürlich auch wieder zurück auf die werkimmanente Gesellschaft, da die Episteme, das Diskurswissen der Gesellschaft zur Abfassungszeit, auch die Darstellungsart der Erzählerstimme beeinflusst.

Die Institution verhandelt Wertbegriffe und mobilisiert damit Macht, zementiert diese allerdings auch wieder in einer anderen Zusammensetzung: Achill stellt die Position und Autorität Agamemnons in Frage, dieser kann sie jedoch durch das Schweigen der anderen Partizipanten behaupten: Nach Achills Ausscheiden aus der Gemeinschaft besitzt Agamemnon jedoch nur noch Macht über eine dezimierte Anzahl von Partizipanten in dieser Gemeinschaft.

Es wäre selbstverständlich verfehlt, direkt von der werkimmanenten Gesellschaft auf die Gesellschaft zur Abfassungszeit zu schließen: Dennoch schließe ich mich Finley und Bedke²⁸⁴ an, die hinter dem Epos zwar keine reale Geschichte, aber eine Gesellschaft sehen, auf die ein Zugriff über die Epen – freilich nur sehr beschränkt – möglich ist. Aus der Art aber, wie der Erzähler die werkimmanente Gesellschaft in der Institution darstellt, kann geschlussfolgert werden, dass die Gesellschaft zur Abfassungszeit ähnliche Werte als Triebfedern besaß, oder dass die-

284 Vgl. Finley, 1991, 49f. und Bedke, 2015, 43.

se ihr zumindest noch geläufig waren. Es ist daher anzunehmen, dass die hierarchisierte Adelsgesellschaft der Abfassungszeit ähnliche Dispositive der Macht und ähnliche Fluktuationen dieser erlebt hat. So wirkt der Agon nicht nur als Repräsentation einer Debatte, sondern auch als Repräsentation einer Gesellschaft, die auf reale Gesellschaften wirkt und selbst von dieser beeinflusst ist.

Dass die Institutionalisierung von Wortgefechten im homerischen Epos alles andere als klar ist, konnte eine Betrachtung der Musterung des Heers im vierten Buch sowie zweier Streitszenen in freier Feldschlacht zeigen: Die Musterung durch Agamemnon erfüllt einige Kriterien einer Institution, z.B. ein ähnlicher Ablauf bei unterschiedlichen Bataillonen und die Rollenübernahme der Partizipanten. Bemerkenswert ist insbesondere, dass Agamemnon und die Fürsten in der Musterung andere Kompetenzen besitzen als in der ἀγορή: Während letztere den Widerspruch gegenüber dem Ranghöheren explizit fordert, scheint er in der Musterung nicht geboten zu sein. Da uns der Erzähler diese Szenen allerdings eher elliptisch und mit wenigen Hintergrundinformationen vermittelt, ist kaum zu entscheiden, inwiefern die Musterung als Institution betrachtet werden muss, die in eine außerliterarische Wirklichkeit weist und damit nicht nur dramaturgischen Zwecken (Vorstellung der Bataillone und der Schlachtordnung) dient. Die Verhandlung der τμή der Kämpfer wirkt auf jeden Fall in eine Adelsgesellschaft hinein, es ist allerdings, wie gesagt, unklar, ob die Musterung eine Institution ist, die speziell zur Verhandlung der τμή legitimiert ist, oder ob Agamemnon sich dies einfach herausnimmt, ohne dass es durch seine Stellung als Oberbefehlshaber legitimiert wäre.

Die Wortgefechte in freier Feldschlacht weisen zwar untereinander gewisse Ähnlichkeiten auf, dies kann jedoch nicht als institutionsabhängige Formalisierung gelesen werden, dies ist vielmehr durch die Gattung bedingt, durch erzählerische Konventionen und Schemata: Dass sich die Gegner kurz vor dem bewaffneten Kampf schmähende Worte an den Kopf werfen, ist nicht institutionell legitimiert: Diese Worte sind persönlich motiviert und richten sich *ad personam*, sie sind nicht an eine Rolle oder Funktionalität gerichtet und betreiben auch keine Werteverhand-

lung. Es ist daher davon auszugehen, dass sie keine in eine Gesellschaft hinein weisende Funktion haben, sondern vielmehr dramaturgischen bzw. werkimmanenten Zwecken dienen.

Im Folgenden sollen die Ergebnisse zu den Agonen der Tragödie und der Komödie kurz zusammengefasst werden, bevor diese als Dispositiv erwiesen und in bestehende Machtverhältnisse eingeordnet werden. Da alle drei Tragiker und Aristophanes ihre Stücke auf der Bühne des demokratischen Athen zur Aufführung gebracht haben, ordnen sie sich auch jeweils in die selben Machtstrukturen ein.

Aischylos präsentiert in den Eumeniden einen institutionalisierten Agon, dessen Grundkonflikt widerstreitende Auffassungen von Gerechtigkeit (δικη) sind. Das juristische Setting des Agons wird explizit erklärt und die Partizipanten übernehmen Rollen gemäß des Ablaufes und Settings einer Gerichtsverhandlung im demokratischen Athen, der diese Szene minutiös nachempfunden ist: Auch die Sprache bedient sich juristischer Fachtermini, so dass ein Spannungsverhältnis zwischen dem mythologischen Thema und der zeitgenössisch-juristischen Darstellung entsteht. Die Szene stellt sich als Aitiologie des athenischen Gerichtswesens dar, da Athene den Gerichtshof begründet, der eine Institution des demokratischen Athen zur Aufführungszeit der Tragödie war. Das Gericht etabliert sich auch durch die Situation der Aufführung: Die Verhandlung findet auf der Bühne statt. Der werkimmanente Diskurs ist die Freisprechung des Orestes. Athene setzt allerdings die Männer Athens als Richter in diesem Prozess und auch für zukünftige Mordprozesse ein. Diese konnten auf der Bühne selbstverständlich nicht anwesend sein, da wir von einem Bühnengeschehen mit einem Chor und drei Schauspielern auszugehen haben²⁸⁵. Das Publikum muss jedoch in dieser Bühnensituation mitgedacht werden: Innerhalb der werkimmanenten Fiktion sind die Männer Athens als Geschworene Zuschauer dieses Prozesses; Durch die Bühnensituation sind sie jedoch anwesend und partizipieren gewissermaßen am Geschehen. Die Bühne verdoppelt sich also gewissermaßen, da es ein Publikum innerhalb der Fiktion des Stü-

285 Vgl. Sommerstein, 1999, 33.

ckes gibt und ein reales Publikum, das die Charaktere zwar nicht kennen, aber das dennoch anwesend ist und somit teilhat an der Fiktion.

In Sophokles' *Aiax* ist der Agon nicht institutionalisiert, dafür hat die Gattung der Tragödie ab diesem Stück die institutionellen Redeschemata des athenischen Gerichtswesens in die Struktur des Stückes übernommen. Lloyds „pair of opposing set speeches“²⁸⁶ ist die gattungsabhängige Formalisierung, die sich aus der institutionsabhängigen Formalisierung entwickelt hat und diese obsolet macht: Der Agon als Instrument zur Werteverhandlung hat sich insofern verselbstständigt, als er keine Institution mehr nutzt, die zur Werteverhandlung legitimiert wäre, und seine Werteverhandlungen in jedem beliebigen Kontext betreibt. Im Fall des *Aiax* findet diese Werteverhandlung bei der Leiche des *Aiax* statt. Verhandelt wird der homerische Konflikt des Gehorsams: Sind die homerischen Könige selbstbestimmt und nur Beschlüssen der Gemeinschaft untertan oder schulden sie den Atriden, den Oberfeldherren, Gehorsam? Der Konflikt lässt sich einerseits poetologisch lesen, insofern als nach dem Tod des *Aiax* die Gemeinschaft der homerischen Könige aufgekündigt ist und private Fehden, wie die des *Teucer* mit *Menelaos*, übernehmen. Die fehlende Institutionalisierung des Agons bekräftigt diese Lesart. Der Agon ist jedoch auch politisch interpretierbar, als ein Konflikt von Sparta, repräsentiert von *Menelaos*, mit Athen, repräsentiert von *Teucer*. Dafür sprechen die jeweiligen Positionen der Antagonisten und ihre Art des Streitens. Der Agon findet, wie bereits gesagt, nicht in einem institutionalisierten Gremium statt, aber durch die Übernahme der Redestrukturen aus dem athenischen Gerichtswesens wird ein solches Gremium impliziert: Wiederum stellen die Zuschauer das Richtergremium dar, vor dem zwei Streitparteien mit Plädoyers und gegenseitigen Nachfragen verhandeln.

Der Agon der *Supplices* von Euripides folgt im formalen Aufbau dem etablierten Schema der gleichlangen Wechselreden, das aus dem Gerichtswesen übernommen wurde und sich als Platz für die Werteverhandlung innerhalb des Dramas konventionalisiert hat. Die Besonderheit der *Supplices* ist jedoch, dass der Agon während des Botenberichts

286 Lloyd, 1992, 1.

losbricht, in dem eigentlich bühnenfernes Geschehen als Narrativ geboten wird. Der Botenbericht selbst kann als Institution gewertet werden, da er durchaus die diplomatische Praxis der Zeit spiegelt. Wenn allerdings zwischen Theseus und dem Boten, die beide jeweils eine Rolle innerhalb der Institution Botenbericht übernehmen, ein Streit über politische Verhältnisse losbricht, so ist dieser persönlich und nicht institutionalisiert. Da allerdings durch die gleichlangen Wechselreden das athenische Gerichtswesen evoziert wird und die Debatte überdies verhandelt, was die bessere Staatsform sei, sitzen gleichsam die Zuschauer über die beste Staatsform zu Gericht.

Bevor wir jedoch zu einer gemeinsamen Analyse des agonalen Bühnengeschehens in der Interaktion mit dem Publikum und dem herrschenden Staatssystem kommen, soll noch kurz die Komödie rekapituliert werden:

In dieser hat sich als gattungsabhängige Formalisierung das epirrhematische Schema herausgebildet, das zwar einerseits in seiner metrischen Komplexität und formalen Strenge wenig mit politischer Praxis gemein hat, dennoch aber durch die Dichotomie und die Einbindung in ein Schiedsverfahren Züge politischer Verhandlungen trägt. In der Komödie werden zeitgenössische Institutionen direkt abgebildet und nicht nur durch Redeschemata evoziert wie in der Tragödie: Die Ritter des Aristophanes bilden die Volksversammlung in der Pnyx ab und die Frösche den Tragikerwettkampf. Die institutionsabhängige Formalisierung ist jedoch in beiden Stücken überhaupt nicht erkennbar, da sie von der gattungsabhängigen Formalisierung, d.h. vom epirrhematischen Schema, überlagert wird. Beide Institutionen sind dennoch von Brüchen mit den regulären Abläufen geprägt: Obwohl die Gattung, wie gesagt, die Abläufe der Institution kaum sichtbar macht, werden diese Abläufe dennoch kommentiert: So wird z.B. in beiden Stücken das athenische Volk, das in den Institutionen eigentlich die Rolle des Souveräns inne hätte, als ungeeignet zur Entscheidung dargestellt. Die Agone der Komödie verdoppeln die Bühne im Vergleich zur Tragödie noch einmal: Im Agon der Ritter wird die Volksversammlung in der Pnyx abgebildet, der Wursthändler und der Paphlagonier streiten sich als Demagogen vor Demos, der Per-

sonifikation des Volkes. Außerhalb dieser Fiktion ist jedoch das wirkliche Volk als Theaterpublikum angesiedelt, das sich selbst auf der Bühne gespiegelt sieht.

Bei der vorliegenden Betrachtung der Tragödie und der Komödie haben sich zwei gegenläufige Tendenzen ergeben: Während die Agone der Tragödie affirmativ auf die Institutionen der athenischen Demokratie wirken, stellt die Komödie diese in Frage. Dennoch kommt die Analyse des Dispositivs der dramatischen Bühne Athens zum selben Ergebnis: Im Agon des Dramas wird die politische Realität Athens abgebildet, die Institutionen, und mit ihnen die Gesellschaft Athens, werden auf der Bühne reproduziert. Der Agon stellt also wiederum die Gesellschaft *in a nutshell* dar: Während auf der Bühne Wertkonflikte verhandelt werden, übernimmt das Publikum die Rolle eines Richters, der auf der Bühne impliziert wird. Der Agon greift also über die fiktive Situation innerhalb der Handlung des Stückes hinaus. Die Reproduktion der Institutionen bewirkt eine Absicherung dieser Institutionen. Auch wenn die Zielgerichtetheit der institutionellen Abläufe in der Komödie in Frage gestellt wird, hat das Volk teil an den institutionellen Prozessen. Diese Teilhabe konsolidiert Macht: Die Reproduktion von Machtstrukturen kristallisiert diese und stellt dadurch Institutionen her: Behaviorale Praktiken, Diskurse und Vergegenständlichungen (z.B. der Felsen, auf dem Demos in den Rittern sitzt) werden vorgeführt und damit verinnerlicht. Das agonale Prinzip ist somit demokratisch, insofern als es die Teilhabe des Volkes an den Institutionen der Demokratie sichert.

Die bisher betrachteten Agone verhandeln einerseits Wertbegriffe, andererseits konsolidieren sie aber auch die Institutionen der Gesellschaft und frieren damit dynamische Machtstrukturen ein und lassen sie zur Institution werden. Dies konnte sowohl anhand der aristokratischen Gesellschaft gezeigt werden, auf die die Epen Homers gewirkt haben, sowie auf die Demokratie Athens. Mehr noch, dies kann auch die gattungsabhängige Formalisierung erklären: Während die Epen Homers diegetisch von einem Erzähler vermittelt sind und sich auf elitäres und aristokratisches Diskurswissen der Rezipienten stützen, hat das Volk als Souverän des demokratischen Athens, quasi in Echtzeit, direkten Anteil

an der mimetischen Präsentation des Dramas und erlebt die Institutionen der Demokratie nicht nur in der Politik, sondern auch auf der Bühne.

4. Das erste Satirenbuch des Horaz

4.1. Die Satire und die Werteverhandlung der großen Gattungen

Wie kommen wir nun also von diesen „großen“, vorhellenistischen Gattungen hinab zu Horazens *musa pedestris* (Hor. Sat. 2,6, 17)? Selbstverständlich existieren auch Epen aus der Zeit des Hellenismus und auch die neue Komödie fällt in diese Zeit. Dennoch haben Epos, Tragödie und Komödie eine relative Länge, die sie für breite Werteverhandlungen und Agonszenen prädestinieren. Die kallimacheische Kleinform der horazischen Satire scheint diesen Raum nicht zu bieten. Die auf die römische Literatur einflussreiche Hierarchie der Gattungen, die in Aristoteles' Poetik vorgezeichnet ist, stellt das Epos an die erste Stelle, danach kommt die Tragödie und als letztes die Komödie²⁸⁷. Kleindichtung taucht in dieser Hierarchie gar nicht erst auf. Haupteinflüsse auf die horazische Satire wurden bisher in Lucilius und in Bion von Borysthene gesehen²⁸⁸, wobei durchaus treffend bereits beobachtet wurde, dass das Epos ebenfalls Einflüsse auf die horazische Satire hat²⁸⁹. Es scheint dennoch ein weiter Schritt zu sein, der uns von der archaischen und klassischen griechischen Literatur, die ganze Staats- und Wertsysteme abbildet, zu dem kleinen Buch mit zehn Gedichten bringt, mag dieses auch noch so viele Wortgefechte beinhalten.

Als erster Punkt an dieser Stelle ist anzuführen, dass Horaz selbst sich in diese Tradition stellt:

Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae,
atque alii quorum comoedia prisca virorum est,
si quis erat dignus describi, quod malus ac fur,
quod moechus foret aut sicarius aut alioqui
famosus, multa cum libertate notabant.
Hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus
mutatis tantum pedibus numerisque (Hor. sat. 1,4, 1-6a)

Die Dichter Eupolis, Cratinus und Aristophanes, sowie die anderen, deren Metier die alte Komödie ist, pflegten mit großem Freimut diejenigen zu tadeln, die

²⁸⁷ Vgl. Harrison, 2007, 8.

²⁸⁸ Vgl. Heinze, 1889, 6.

²⁸⁹ Vgl. Buchheit, 1968; Connors, 2005; Sallmann, 1974; Schröter, 1967.

es verdienten, gebrandmarkt zu werden, weil er ein Taugenichts und ein Dieb, ein Ehebrecher, ein Meuchelmörder oder anderswie berüchtigt war. Von diesen hängt Lucilius ganz und gar ab, der diesen folgte, wobei er nur das Metrum und den Rhythmus änderte.

Über diese Stelle ist bereits viel geschrieben worden. Die Aitiologie der (lucilischen) Satire in Abhängigkeit von der alten Komödie wird literarhistorisch zu Recht bezweifelt: Viel näher läge es doch, die horazische Satire aus der *satira* Ennius und Lucilius zu erklären²⁹⁰. Außerdem drängt sich die Frage auf, wie die Literaturgeschichte von der mimetischen Großgattung zu (teilweise) diegetischen (Klein-)dichtungen des Horaz und Lucilius gelangen soll, zu groß erscheint der Graben, wenn man sich auf die Gestalt dieser Dichtungen konzentriert²⁹¹. Es ist allerdings nichtsdestoweniger wichtig, dass Horaz sich in diese Tradition stellt: Einige Parallelen, die Horaz zur alten Komödie aufweist, wurden zwar bereits auch in Lucilius' Werk entdeckt²⁹², es ist jedoch weniger der tatsächliche Zusammenhang zwischen Lucilius und der alten Komödie, der es uns erlaubt, die horazische Satire nach Kriterien von Epos, Tragödie und Komödie zu analysieren. Vielmehr ist es die horazische Aitiologie der „Gattung“ Satire²⁹³ sowie die Satiren des Horaz selbst. Eine ähnliche Sichtweise ist uns auch bei dem Historiker Livius überliefert, der als Ursprung einer *satira* ebenfalls ein dramatisches Element annimmt:

290 Vgl. Knoche, 1982, 3-11, der mit Quintilian eine gänzlich römische Entstehung annimmt. Zum Unterschied von Horaz zu Aristophanes Vgl. Rosen, 2007, 7: „If Horace felt that what he was doing in the *Sermones* was in a fundamental sense similar to what poets of Old Comedy did, even when his poetry looked nothing like theirs, we may assume that the affiliation he sensed between his *Sermones* and Greek comedy – the polemical, aggressive, yet comic impulse – transcended all aspects of form, time and place, and offered an abstract paradigm against which he could gauge his own compositions.“

291 Auch scheint es eher unwahrscheinlich, dass Varro diese Aitiologie aufgestellt und Horaz diese lediglich übernommen hat (Vgl. Leo, 1889, 69). Die vielen Parallelen der horazischen Satire zur alten Komödie sprechen dagegen, dass hier nur eine Gelehrtenmeinung referiert wird.

292 Vgl. Sommerstein, 2011, 35-38; Ich stimme Sommerstein allerdings nicht zu in der Annahme, dass Horaz in diesen Versen Lucilius mit den Poeten der alten Komödie nur „ummantelt“, um eine Genealogie zu zeichnen, die nichts mit den frühen Jambikern zu tun hat, da er in diese Tradition seine Epoden zu stellen gedachte. Die Satiren des Lucilius werden zwar aus dieser Arbeit weitgehend ausgeklammert werden müssen, aber es wird argumentiert, dass die horazische Satire weitreichende Parallelen zur alten Komödie besitzt, was die These der „Ummantelung“ unwahrscheinlich macht.

293 Freilich kann von einer literarischen Gattung „Satire“ kaum bzw. nur mit entsprechender Problematisierung gesprochen werden: Vgl. Hierzu Kap. 1, „Satire im Kontext.“

et cum vis morbi nec humanis consiliis nec ope divina levaretur, victis superstitione animis ludi quoque scenici – nova res bellicosus populo, nam circi modo spectaculum fuit – inter alia caelestis irae placamina instituti dicuntur; ceterum parva quoque, ut ferme principia omnia, et ea ipsa peregrina res fuit. Sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinum modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. Imitari deinde eos iuventus, simul inconditis inter se iocularia fundentes versibus, coepere; nec absoni a voce motus erant. Accepta itaque res saepiusque usurpando excitata. Vernaculis artificibus, quia ister Tusco verbo ludio vocabatur, nomen histrionibus inditum; qui non, sicut ante, Fescennino versu similem incompositum temere ac rudem alternis iaciebant sed impletas modis saturas descripto iam ad tibicinum cantu motuque congruenti peragebant. Livius post aliquot annis, qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet – id quod omnes tum erant – suorum carminum actor, dicitur, cum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinum cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu quia nihil vocis usum impediabat. (Liv. VII, 2, 3-9)

Und als die Gewalt der Seuche weder durch menschliche Maßnahmen noch durch göttliches Werk gelindert werden konnte, heißt es, dass szenische Spiele, neben anderen Mitteln der Besänftigung des göttlichen Zorns, eingerichtet wurde, weil die Gemüter von Aberglaube verblendet waren – dies war für das kriegerische Volk eine neue Sache, denn bisher hatte es nur das Schauspiel im Zirkus gegeben. Dies war im übrigen eine kleine Sache, wie fast alles in seinen Anfängen, und überdies war es auch eine Sache, die aus der Fremde kam. Ohne jegliches Versmaß, ohne Gebärden, die die Gesänge nachgeahmt hätten, gaben Schauspieler, die aus Etrurien herbeigerufen worden waren und zu Flötenweisen umhersprangen in recht anmutigen Bewegungen nach etruskischer Sitte. Darraufhin begann die Jugend, diese nachzuahmen, wobei sie in ungeordneten Versen untereinander Witze austauschten, und ihre Bewegungen waren nicht unharmonisch mit ihren Worten. Dieses Treiben wurde gebilligt und durch die Übernahme häufiger ausprobiert. Den einheimischen Künstlern wurde der Name „Hister“ gegeben, weil das etruskische Wort für Schauspieler „Ister“ lautete; Diese nun warfen sich nicht, wie früher, abwechselnd blindlings ungeordnete und rohe Verse zu wie bei den Fescenninen üblich, sondern sie führten „saturae“ auf, die mit Melodien angefüllt waren und bei denen der Gesang zum Flötenspieler festgeschrieben war und mit den Bewegungen übereinstimmte. Man sagt, dass Livius der erste war, der es nach einigen Jahren gewagt hatte, an die „saturae“ eine Geschichte mit Inhalt zu reihen, in einer Person freilich auch der Schauspieler seiner Lieder – wie es damals alle waren. Außerdem sagt man, dass er, nachdem er so oft wieder zurückgerufen worden war zum Gesang und damit seine Stimme aufgearbeitet hatte, um die Erlaubnis gebeten hatte, einen Jungen vor den Flötenspieler zum Singen hinzustellen, und dann den Gesang mit viel frischerer Bewegung verwendet hatte, weil nichts den Gebrauch seiner Verse verhinderte.

Freilich, auch diese Stelle ist häufig zitiert und ebenso häufig kritisiert worden: So sei diese Erklärung der Ursprünge römischen Schauspiels als vollkommen unhistorisch einzuschätzen aufgrund der Parallelen zu Aristoteles' Erklärung der Ursprünge des griechischen Satyrspiels; Dies zeige eine allgemeine Tendenz römischer Historiker, die vorliterarische Epoche Roms mit analogen Entstehungsprozessen, wie sie in der griechischen historistischen Schriftstellerei dargelegt wurden, zu bereichern, um eigene Aitiologien zu schaffen und nicht jede kulturelle Leistung als den Griechen entlehnt darstellen zu müssen²⁹⁴. Die Verwendung des Wortes *satura* sei nach Leo außerdem eine reine Zufälligkeit im Sinne des „vermischten Allerleis“; Weiterhin argumentiert Leo, dass hier eigentlich eine Aitiologie zum römischen Drama geboten wird, und nicht zur Satire²⁹⁵.

Halten wir also fest: Das horazische Gedichtbuch kann über Lucilius nicht an die attische Komödie geknüpft werden aufgrund des Kontinuitätsproblems der Literaturgeschichte und der Tatsache, dass die Komödie eine rein mimetische Form ist und die Satire nicht. Das, was Livius hier als *satura* bezeichnet, soll der römische Vorläufer einer dramatischen Gattung sein, die von Livius Andronicus weiterentwickelt und von Plautus, Terenz und anderen zur Blüte gebracht wurde. Aufgrund der Namensgebung *satura* freilich, das den etymologischen Ursprung von ‚Satire‘ darstellt²⁹⁶, wurde diese Stelle auch im Zusammenhang mit der Buchsatura des Ennius, Lucilius und letztlich auch mit den Satiren des Horaz gelesen. Allerdings kann die Satire nicht in die mimetische Tradition einer vorliterarischen *satura* gestellt werden, wie Livius behauptet, da einerseits die Existenz einer solchen zu recht bezweifelt wird und andererseits die Aitiologie in erster Linie für das Drama steht und nicht für die Buchsatire.

294 Vgl. Hendrickson, 1894, 1-6. Die Vehemenz und Schärfe dieser Kritik mag sich aus der Forschungsgeschichte erkennen, die zum ausgehenden 19. Jahrhundert Originalität nur den Griechen zubilligen wollte, in der Essenz stimmen jedoch auch moderne Forscher diesen Thesen zu.

295 Leo, 1889, 77: „zum anderen hat der Litterarhistoriker augenscheinlich nur nach einem Ausdruck gesucht, der eine noch in freier Form sich bewegende Dichtungsart schicklich bezeichnen könnte; er fand den von Ennius aus der Sprache des Lebens (*per saturam*) eingeführten Titel bezeichnend [...]; sicher, dass er im Folgenden diese *satura* in Analogie zum Satyrspiel setzt.“

296 Vgl. Newman, 2011

Dennoch ist es bemerkenswert, dass Horaz als geistige Väter der Satire die Dichter der alten Komödie nennt und Livius in der Aitiologie des römischen Theaters einzelne Episoden als *saturae* bezeichnet: Diese beiden Stellen mögen Analogiebildungen aus der Zeit des Livius und Horaz sein, vielleicht auch aus früherer Zeit²⁹⁷, aber sie beide stellen die Satire/*satura* in eine Tradition des öffentlichen Sprechens, im Falle der Komödie ein erwiesenermaßen agonales öffentliches Sprechen, im Falle einer (vielleicht erfundenen) dramatischen *satura* zumindest in ein dialogisches (*alternis*)²⁹⁸. Und wenn Livius seine Aitiologie des römischen Theaters in Analogie zu Aristoteles' Aitiologie des Satyrspiels aufbaut, so landen beide Stellen bei diesem kleinsten gemeinsamen Nenner: Beim öffentlichen, lustigen Sprechen auf der Bühne des demokratischen Athen. Diese Verbindung mag literaturhistorisch bezweifelt werden, aber wenn sowohl Horaz als auch Livius diese Verbindung von *satura* zur alten Komödie hervorgehoben haben, ist es wahrscheinlich, dass sich ein Dichter von *saturae* auch gewissen, gesellschaftlichen und literarischen Wirkkräften ausgesetzt sieht, die auch die öffentliche, werteverhandelnde Literatur des demokratischen Athen formt²⁹⁹.

Was das (Selbst-)Bild der Autoren angeht, die sich hier in dieser Studie versammelt finden, so sind ebenfalls einige Parallelen zu ziehen, die sich auf eine untereinander ähnliche Art von Öffentlichkeit gründen: Der Dichter von Literatur, die sich mit Agonen aufhält und somit Werte-

297 Vgl. Hendrickson, 1894, 2-3.

298 Vgl. Ferriss-Hill, 2015, 5f.: Das Bindeglied zwischen den Komödiendichtern und Lucilius stellt *multa cum libertate notabant* her: *notare* ist das Verb, das zur Bezeichnung der Tätigkeit des Censors gebraucht wurde. So werden die Komödiendichter auch in die Nähe des römischen Censors gestellt. Damit geschieht eine Romanisierung der alten Komödie, deren neue Gestalt eben die römische Satire des Lucilius ist.

299 Anders Newman, 2011, 154ff: *satura* als die Verbindung von etruskisch-magischen Gesängen, die imstande sein sollen, böses auszutreiben, und latinischen lustigen Spottversen. Diese Form habe sich als eine Art kultische Sprache bis in die literarische Periode von Ennius und Naevius gehalten, weswegen Horaz nun an das kultisch-öffentliche Sprechen der vorliterarischen Periode Roms direkt anknüpft. Als etymologischer Ursprung von *satura* wird hier auch neben dem (latinischen) Aspekt der Fülle und Vielfalt das etruskische **satr* gegeben, was die Wurzel von „Sprechen“ ist. m.E. muss diese Ansicht bezweifelt werden, begründet Horaz seine Satire doch explizit aus einer literarischen Tradition heraus und nicht aus einer religiös-kultischen; Der religiös-kultische Aspekt des Dichtens tritt erst ab den Epoden und in voller Blüte in den Oden des Horaz hervor; in den Satiren kommt lediglich das profane Wort *poeta* für Dichter vor, *vates*, das kultisch konnotiert ist, erst in den Epoden (Vgl. OLD, s.v. *vates*).

verhandlung betreibt, wird als Lehrer wahrgenommen³⁰⁰. Für Homer ist dies zwar erst mit Platons *Politeia* bezeugt, allerdings sind diese Stellen dafür umso deutlicher und berühmter: *ἔοικε μὲν γὰρ τῶν καλῶν ἀπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμῶν γενέσθαι* (Pl. R. 595 b-c), denn es scheint, als sei er [sc. Homer] der erste Lehrer und Führer all der schönen Tragiker. Diese Stelle nun wirft die selben Fragen auf wie die Aitiologie des Schauspiels in Rom von Livius, lediglich umgedreht: Das Epos ist, wie Horazens Satire, diegetisch, insofern als es die schon behandelte Erzählerstimme besitzt, die die mimetischen Elemente formt und umrahmt. Die Tragödie aber ist vollständig mimetisch, und es ist unwahrscheinlich, dass das eine aus dem anderen entstanden ist. Die Entstehung aus einer reichen mündlich-volkstümlichen Heldendichtung ist für das Epos unbestritten³⁰¹. Bei der Tragödie allerdings wird angenommen, dass das ursprünglichste Element der Chor war³⁰² und dass diese Gattung somit aus der Lyrik viel eher als aus der Epik hervorgegangen sein muss³⁰³. Mit „Lehrer“ der Tragiker kann also schwerlich gemeint sein, dass die Tragödie aus dem homerischen Epos entstanden ist. An anderer Stelle in der *Politeia* Platons wird noch deutlicher gemacht, inwiefern die Tragiker von Homer abhängig sind: *ὅταν Ὅμηρου ἐπαινέταις ἐντύχης λέγουσιν ὡς τὴν Ἑλλάδα πεπαίδευκεν οὗτος ὁ ποιητῆς* (Pl. R. 606e), wenn du Lobredner Homers triffst, die sagen, dass dieser Dichter Griechenland erzogen habe³⁰⁴. Hier findet eine Schwerpunktverschiebung statt: In Bezug auf

300 Vgl. Ferriss-Hill, 2015, 62ff: Dies ist ein universelles Merkmal antiker Dichtung, jedoch tritt diese Stilisierung besonders prominent in der alten Komödie und der römischen Satire hervor.

301 Vgl. Hose, 2012, 17-20.

302 Vgl. ebd., 92f.

303 Vgl. dazu Aristoteles' Darstellung der Entstehung der Komödie: „Entstanden aber ist die Tragödie ursprünglich aus Improvisationen – sie selbst wie auch die Komödie die eine aus [denen] der Chorführer des Dithyrambos, die andere aus [denen] der Chorführer der Phallos-Lieder, ein Brauch, der sich bis heute in vielen Städten erhalten hat –, und sie entfaltete sich nach und nach dadurch, dass man immer das weiter vorantrieb, was von ihr schon zu Tage getreten war.“ (Arist. Po. 1449a10-a14, übers. v. Arbogast Schmitt)

304 Freilich legt Platon dies anderen in den Mund; die zitierte Stelle ist ein Teil der Dichtungskritik Platons, im weiteren Fortgang wird hervorgehoben, dass derartige Dichtung in Platons Staat nichts zu suchen habe. Die Stelle bezeugt allerdings die Existenz der (aus Platons Sicht irrigen) Meinung, Homer habe Griechenland erzogen. In gewisser Weise ist die vorliegende Arbeit – und der Argumentationsgang an den Dichtern entlang – eine Auseinandersetzung mit Platons Dichtungskritik: Wo dieser in der Dichtung die Nachahmung von „Realem“ sieht und ihr somit keine Relevanz für die Welt zubilligt, versu-

die Tragiker ist ihre angebliche Abhängigkeit von „Homer“³⁰⁵ natürlich, was das erste Zitat angeht, als eine literarische zu sehen; Bezogen allerdings auf die Ansicht, dass Homer ganz Griechenland erzogen habe, hat er die Tragiker vielmehr im menschlichen Sinn erzogen, und nicht im literarischen. Worin also „Homer“ ein Lehrer und Erzieher für die Tragiker gewesen war, war die Wertediskussion in seinem Werk und, vielleicht anachronistisch ausgedrückt, die politische Bildung, die die Epen ganz Griechenland angedeihen ließen. Es ist daher unwahrscheinlich, dass mit ‚Lehrer‘ ein literarisches Vorbild gemeint ist, dem man sich im Darstellungsmodus oder im Metrum anschließt. Derart abstrakte Konzeptionen, wie eben Werteverhandlung, lassen sich ohne weiteres in Bezug zueinander setzen, ohne dass ein gemeinsamer Ursprung irgendwie nachgewiesen werden müsste: Es reicht hierbei, dass ein gemeinsames Ethos erspürt wird, das Dichter scheinbar verbindet³⁰⁶.

Es ist jedoch nicht nur „Homer“, dessen Dichtung als ein Lehrmeister empfunden wurde: Wie schon in Aristophanes’ Fröschen gesehen, wurden die Tragiker durchaus auch als Lehrer gesehen, die mit ihrer Literatur den Staat unterstützen und die Menschen bessern sollten; Inwieweit Euripides und Aischylos dieser Funktion als Lehrer des demokratischen Athen nachkamen, ist eine der zentralen Fragen des Stückes, freilich in komischer Brechung³⁰⁷. Das Bild eines Lehrers, der vor einer Klasse

chen wir, einen teilweise fiktiven Reflexionsraum auszumachen, der die Welt nicht nachahmt, sondern sie kommentiert und diskutiert.

305 Mit Homer ist hier eingedenk aller Forschungsfragen, die sich um Ilias und Odyssee drehen, das homerische Epos gemeint, wie es uns heute überliefert ist, unabhängig davon, welche Homerkonzeption und welches -korpus Platon gemeint haben könnte.

306 Noch einmal Rosen, 2007, 7: „If Horace felt that what he was doing in the *Sermones* was in a fundamental sense similar to what poets of Old Comedy did, even when his poetry looked nothing like theirs, we may assume that the affiliation he sensed between his *Sermones* and Greek comedy – the polemical, aggressive, yet comic impulse – transcended all aspects of form, time and place, and offered an abstract paradigm against which he could gauge his own compositions.“ Würde man in diesem Zitat „Horace“ mit „The poets of tragedy“ ersetzen und „the poets of Old Comedy“ mit „Homer“, würde sich die Aussage auch auf das Verhältnis der Tragiker zu Homer bestätigen.

307 Es ergibt sich natürlich aus der Logik heraus, dass die parodierte Debatte zwischen Aischylos und Euripides über künstlerischen Wert und gesellschaftlichen Nutzen der Dichtung ein Teil des Diskurses im demokratischen Athen gewesen sein muss; Kein Wunder nach dem Tod des Euripides, der Auslöser des Stückes gewesen sein soll; andernfalls wäre es höchst öde für Zuschauer gewesen, längst vergessenen Dichtern zu lauschen, die sich über weite Strecken über stilistische Raffinessen streiten. Vgl. Radermacher, 1967, 1.

steht, ist einerseits damit gegeben, dass der Text des Stückes ja vor einer Menschenmasse vorgetragen wird, wie auch ein Lehrer Verse vor der Klasse vorträgt, die die Schüler nachzusprechen haben. Andererseits sind natürlich auch die Stücke, wie bereits gezeigt worden ist, Werteverhandlung. Und die deutliche Assoziation der tragischen Dichter mit der Rolle des Lehrers spricht dafür, dass sowohl diese als auch die Zuhörer die zentrale Bedeutung des Agons in der Werteverhandlung nachvollziehen konnten. Zu diesem Bild des Lehrers passt auch, dass die Komödiendichter, die den Auftrag bekommen hatten, an den Dionysien ihre Stücke zur Aufführung zu bringen, als διδάσκαλοι bezeichnet wurden³⁰⁸. Sie hatten nicht nur eine lehrende Funktion vor dem Publikum, sondern sie traten ja auch als Lehrer für ihre Chöre auf, denen sie den Gesang beibringen mussten³⁰⁹.

Das Selbstverständnis des Dichters der Komödie ist hauptsächlich in der Parabase zum Ausdruck gebracht³¹⁰, und so spricht auch die Parabase der Ritter vom Selbstverständnis des Dichters als Lehrer: Der Chorführer nennt ihn κωμωδιδάσκαλος (Ar. Eq. 507), worin ja schon der Begriff des Lehrers steckt, und führt aus, dass dieser es wage, λέγειν τὰ δίκαια, | καὶ γενναίως πρὸς τὸν Τυφῶ χωρεῖ καὶ τὴν ἐριώλην. (Ar. Eq. 510-511), das richtige zu sagen, und edel rückt er gegen den Riesen und den Wirbelsturm aus.

Diese Stelle, insbesondere das λέγειν τὰ δίκαια, erinnert uns an eine programmatische Stelle bei Horaz: *quamquam ridentem dicere verum / quid vetat? ut pueris olim dant crustula blandi / doctores, elementa velint ut discere prima*³¹¹ (Hor. sat. 1,1 24b-26) Obwohl, was verbietet's, lachend die Wahrheit zu sagen, wie die Lehrer, die schmeichelnd den Jungen

308 Vgl. Gelzer 1999, 12.; Ar. Ran. 687: τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει | ξυμπαραίνειν καὶ διδάσκειν. Es ist billig für den heiligen Chor, der Stadt hilfreich zur Seite zu stehen und sie anzuleiten.

309 Vgl. Ferriss-Hill, 2015, 62: κωμωδιδάσκαλος und διδάσκειν als termini technici für den „playwright-cum-producer“ und das Aufführen von Komödien.

310 Vgl. Gelzer, 1999, 12.

311 Borzsák (1984) setzt das *quamquam ridentem dicere verum / quid vetat?* In Klammern und interpungiert *ut discere prima* –, was wenig ersichtlich ist Keller/Holder (1869) lässt die Klammer erst am Ende von Vers 27 enden. Klingner (1959) und Bailey (1995) sehen 24a-26 als Parenthese und setzen das Fragezeichen ebenfalls hinter *vetat*. Einzig Wickham (1988) belässt die Verse ohne Klammern oder Parenthese im Fließtext. Dieser Lesart folge ich an dieser Stelle.

Kuchen gaben, damit sie ihre ersten Buchstaben lernen wollten³¹². Wenn τὰ δίκαια dem horazischen *verum* entspricht, so sind die Süßigkeiten und das Lachen, diese beiden Dinge fehlen nämlich bei Aristophanes, eine programmatische Aussage gegenüber der politischen Schamlosigkeit des Aristophanes und weniger, wie Gowers meint, „a last-minute ‚shrug‘ from an off-guard *praeceptor* (cf. 104 *veto... iubeo*), who now ‚casually‘ nods to a generic link between satire and *spoud(ai)geloion*, the serio-comic mode as pedagogical (esp. Cynic) tradition and offshoot/description of diatribe [...]“³¹³. Sicherlich spielt kynische Morallehre und das Spoudaigeloion in der Satire eine Rolle, jedoch ist die beinahe wörtliche Übernahme der Stelle aus der Parabase der Ritter von Aristophanes ein weitaus naheliegenderer Bezug als eine ganze pädagogisch-philosophische Tradition der kynischen Diatribe: Mit dieser programmatischen Stelle zu Beginn des Satirenbuches stellt sich Horaz also in die Tradition des dichtenden Lehrers, als welche vor ihm Homer, Aischylos, Euripides, Sophokles und insbesondere Aristophanes wahrgenommen worden waren. Auf römischer Seite steht in dieser Tradition des Lehrers noch Lukrez³¹⁴. Gleichzeitig grenzt er sich aber auch von ihnen ab, indem er die Aussage, einem Lehrer ähnlich zu sein, der Wahres sagt, um die Süße und das Lachen bereichert³¹⁵.

312 Vgl. Ferriss-Hill, 2015, 29: Das *ridentem dicere verum* wird, mit gleichem Effekt, an die Acharner des Aristophanes gebunden: τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῶδια (Ach. 500). Die Komödie weiß, was gerecht ist: das *verum* steckt im δίκαιον und das *ridentem* in der abfälligen Bezeichnung für die Komödie τρυγῶδια.

313 Gowers, 2012, 68.

314 Das Bild des Lehrers wurde in dieser Satire bisher als Parallele zu Lukrez gelesen: *sed veluti pueris absinthia taetra medentes / cum dare conantur, prius oras pocula circum / contingunt mellis dulci flavoque liquore* (Lucr. 1, 936-938). Denn wie man versucht, Knaben bittere, doch heilende Medizin zu geben und die Ränder der Becher davor mit gelber Flüssigkeit des süßen Honigs umgibt. Wie gezeigt wurde, stellt sich Lukrez damit aber ebenfalls in eine ältere Tradition, und wiewohl er eine Rolle spielt auch in anderen Satiren des Horaz, soll sich hier auf die agonale Sprache der Bühne, weniger auf die didaktische des hellenistischen Lehrgedichts konzentriert werden. Mit Rudd, 1966, 28, ist jedoch geklärt, dass diese Parallele gar keine ist: Während die Parallele von Ärzten und bitterer Medizin zu Lehrern und Lehre konventionell ist, ist Horazens Vergleich der Lehrer mit ihren süßen Keksen originell, es findet sich keine weitere Parallele dazu.

315 An anderer Stelle bei Aristophanes auch: καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ' εἰ | πείν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα (Ran. 389-390), die strikte Trennung des Ernstes und Lustigen durch μὲν - δὲ meint aber etwas klar anderes als das, was Horaz mit dem Partizip *ridentem* zum Ausdruck bringt. Dieses Partizip ist klar als Anreicherung des δίκαια, oder eben des σπουδαῖα zu verstehen. Eben so: dieses AUF solche WEISE, und nicht: dieses UND jenes.

Horaz kennzeichnet sich schon in seinen ersten Versen als Lehrer nach dem Vorbild des Aristophanes und übernimmt dessen programmatische Aussage: Wie soll es demnach nicht erfolgen, die Satiren des Horaz als einen Akt öffentlichen, agonalen³¹⁶ Sprechens zu interpretieren, ganz unabhängig davon, welche zeitgenössische Öffentlichkeit den Versen letztlich zuteil geworden ist:³¹⁷

Die horazische Satire ist, ihrem Titel *sermones* gemäß, eine literarische Form, die Debatten führt und in diesen mit der außerliterarischen Welt interagiert³¹⁸: *sermo* bedeutet nach Varros Definition Folgendes: *sermo enim non potest esse in uno homine solo, sed ubi oratio cum altero coniuncta* (Varro, ling. 6, 7), *sermo* kann nämlich nicht nur bei einem Menschen allein liegen, sondern nur da, wo die Rede mit einem Gesprächspartner verbunden ist³¹⁹.

Heinze behauptet zum Titel *sermones*, dass dieser in bionischer Tradition stünde, womit sich Horaz an die Diatriben des Bion von Borysthene anlehne. Er geht sogar so weit, zu behaupten: „Satiras scripserat Lucilius, Horatius composuit *sermones* [...], quod Bionis imitantur Διαιτριβός.“³²⁰ Es ist doch im mindesten ein Umweg, Horaz aus der Tradition zu lösen, in die er sich selbst in seinem Werk stellt, nämlich in die des Aristophanes und des Lucilius, um ihm eine andere Tradition

316 Vgl. Ferriss-Hill, 2015, 1-23 zum paratibischen und agonalen Moment in der römischen Satire.

317 Vgl. Lejay, 1966, lxx-lxxvi.

318 Vgl. Sharland, 2010, 3-4.

319 Kiessling/Heinze, 1957, XV stellen fest, dass die Handschriftenerzeugnisse keine Anhaltspunkte über den Titel des Werkes lieferten: *Sermones* gehe zurück auf folgendes Zitat aus den Episteln: *carmine tu gaudes, hic delectatur iambis / ille Bionis sermonibus et sale nigro* (Epist., 2,2, 59-60), Du erfreust dich an der Ode, dieser an Jamben, jener aber an Gesprächen nach Art des Bion und an schwarzem Salz; wobei hier bereits die Tradition des Lucilius erkennbar sei, der seine Dichtungen gelegentlich als *sermones* bezeichnet habe. Freilich kann aufgrund der Faktenlage, dass die Episteln 25 Jahre oder mehr nach dem ersten Satirenbuch entstanden sind und die Bezeichnung *sermones* sich erst dort findet, nicht geschlossen werden, dass *sermones* ein Titel i.S.v. einer Überschrift über das Satirenbuch gewesen ist, der Lesererwartungen weckt. Keller, 1879, 422, weist daraufhin, dass der überwiegende Teil der Handschriften das Buch *sermonum liber primus* nannte; lediglich der kaum greifbare Blandinius vetustissimus weiche von diesem Titel ab und gebe *eclogarum liber primus*. Für den Titel *sermones* spreche aber vor allem die Aussage bei Porphyrio und Ps.-Acro, dass Horaz von seiner *satura* einen Teil als *Sermonen* und einen als Episteln bezeichnet hätte.

320 Heinze, 1889, 6f.

nachzuweisen, die er sehr viel später erst erwähnt. Die Diatribe mag zwar ebenfalls das (öffentlich-)lehrhafte Sprechen als Triebfeder haben, jedoch ist es als hellenistische Erfindung sicher von den klassischen und archaischen Autoren in irgendeiner Weise präfiguriert, wenn es überhaupt je als eigene Gattung existiert hat³²¹. *Sermones* als Einordnung in die Tradition der Diatribe, deren Genealogie wir kaum weiter zurück verfolgen können³²², bringt uns also nicht weiter. Allerdings passt *sermo* sehr gut zu dem, was bisher ausgeführt wurde: *Sermo* in der Bedeutung ‚Gespräch‘, wie wir es dem Varro-Zitat entnehmen, kann nicht im luftleeren Raum passieren: Ein Gespräch ist immer ein Sprechen *mit jemandem*. Vorerst muss nicht weiter spezifiziert werden, ob dieses Gespräch zwischen Charakteren auf der Bühne, zwischen einem Dichter und einem Publikum oder, vielleicht auch abstrakter, zwischen einem fiktiven Dichter und einem fiktiven Publikum geschieht: Der Agon, die Werteverhandlung, die von Institution und Gattung beeinflusst wird, kann in all diesen Varianten auftreten. Für unsere Zwecke ist demnach relevant, dass *sermo* „Gespräch“ bedeutet. Eventuelle andere Konnotationen, wie die der Diatribe, sind hier irrelevant.

Das Analyseraster aus Institution und Gattung hat also auch eine Wirkung auf die Satiren und auf die Werteverhandlung, die in diesem literarischen Werk betrieben wird. Bevor allerdings Einzelagone des Satirenbuches analysiert werden, seien einige Gattungsspezifika genannt, die den satirischen Agon von allen bisher behandelten Agonen notwendigerweise unterscheiden: Im Anschluss an Lucilius und dessen 30 Bücher *saturae* betreibt Horaz Kleindichtung. Seit Ennius und insbesondere bei Lucilius ist *satura* vermischte Gelegenheitsdichtung, deren Bücher sich aus mehreren Gedichten zusammensetzen³²³. Außerdem ist Horaz

321 Vgl. Sharland, 2010 9-16: Diatribe als moralphilosophische, hauptsächlich kynisch geprägte Predigt ist ein Gattungsbegriff nach heutiger Annahme und Nützlichkeit (aufgrund der spärlichen Textzeugnisse aus der hellenistischen Epoche). Es ist allerdings zu bezweifeln, ob die Antike einen solchen Gattungsbegriff überhaupt kannte; er ist nirgendwo als Gattungsbegriff erwähnt. Auf jeden Fall sei eine beeindruckend große Menge an Texten über die Jahre hinweg mit dem Begriff ‚Diatribe‘ versehen worden, was sicherlich auch zur schwammigen Gattungsbezeichnung beiträgt.

322 Zu Gemeinsamkeiten der Diatribe mit der Komödie und einer eventuellen Entwicklungslinie zur Satire des Horaz und allg. „littérature les *conflictus* et les *certamina*“ s. Lejay, 1966, lxiv-lxv.

323 Vgl. Gowers, 2012, 6-11.

beeinflusst vom kallimacheischen Dichtungsideal, welches die ausgefeilte Kleinform gegenüber größeren Dichtungen wie Epos und Tragödie privilegiert³²⁴. Größere Versammlungsszenen und lange, aufeinander bezogene Reden sind demnach im Satirenbuch weder zu erwarten noch zu finden. Dennoch präsentiert uns Horaz Debattenszenen, die in einen gewissen institutionellen Rahmen eingebunden sind und sich dabei an die vorher analysierten Vorgänger anlehnen³²⁵. Die Formalisierung, die von der Gattung ausgeht, ist dabei ungleich schwieriger zu greifen, da *satura*, in der Grundbedeutung ‚Vermischte Fülle, Allerlei‘, sich nicht nur auf Inhalte, sondern auch auf Stilebenen und Gattungen bezieht³²⁶, also auch poetologisch zu verstehen ist. Unschwer zu erkennen ist jedoch die Komponente der Debatte im Satirenbuch: Die erste Satire wendet sich im ersten Vers an Maecenas, woraufhin im Verlauf des Gedichts der Sprecher mit einem namentlich nicht genannten Habgierigen streitet und ihm die törichte Lasterhaftigkeit seines Verhaltens beweisen möchte. In ähnlicher Manier wendet sich der Sprecher in der zweiten Satire dem Ehebruch zu, wobei dessen Auswirkungen diskutiert werden, und in der dritten Satire dem Stoizismus. Die ersten drei Satiren stellen also Debatten dar, die nach unserem Muster der Agonanalyse interpretiert werden können³²⁷. Die vierte Satire stellt eine Auseinandersetzung des Sprechers mit Kritikern satirischen Schreibens dar, welche darin sogar in einer Debatte zu Wort kommen. Die fünfte, siebte und neunte Satire enthalten jeweils Wortgefechte, die aufgrund von Intertextualitäten mit Vorgängern als Agone gelesen werden müssen, aber auch

324 Vgl. ebd., 21f.

325 Contra Rudd, 1966, 14f: „First of all, it is concerned entirely with the behaviour of the individual in society. Institutions, whether political, religious or professional, are ignored, and when reference is made to a group of friends or relatives what matters is not the group as such but the private relations of its members. Moreover, the concern with the individual is largely a moral concern.“

326 Vgl. Harrison, 2007, 93.

327 Vgl. Sharland, 2010, 8: „Horace’s `moralising` satires are usually understood by scholars as *Sat.* 1.1, 1.2 and 1.3 in the first book, and *Sat.* 2.2, 2.3 and 2.7 in the second. These satires, often referred to by scholars as the `diatribes`, are those in which the satirist, or someone else, adopts the persona of a moralist and seeks to admonish his listeners on ethical issues, railing against dissatisfaction, greed, adultery, and ambition, and so on, virulently impugning the stock figures of the miser and the adulterer, among others, and advising his addressee to eschew these deplorable modes of existence. In these satires, *sermo* sometimes comes closer to `sermon` than to `conversation`, and at times the speaker seems to resemble a polemic revivalist rather than the rational friend he claims to be.“

die sechste, die achte und die zehnte Satire lassen sich als Agone interpretieren. Aus der Einordnung der jeweiligen Satiren in institutionelle Kontexte ergeben sich politische Implikationen; Institutionalisierte Debatten stellen immer Werteverhandlungen dar.

4.2. 1. Satire: Errichtung der Bühne im *sermo*: Maecenas, Horaz und der *interlocutor*

Die Einheit der ersten Satire des ersten Buches wurde verschiedentlich hinterfragt, widerlegt und bewiesen. Der Kern des Problems der Einheit ist, dass Horaz in dieser Satire zwei scheinbar nur sehr lose miteinander in Verbindung stehende Themen miteinander verquickt: Der Anfang des Gedichts handelt von der Unzufriedenheit der Menschen mit ihrem Schicksal, wohingegen sich der Hauptteil, nach abruptem Abbruch des ersten Themas, der Habgier widmet, bevor dann im Schluss in einer scheinbaren Synthese der beiden Themen wieder zum ersten zurückgekehrt wird³²⁸. Hauptsächlich wurde die enge Verbindung der beiden Themen über ihre Zusammenrückung in griechischen Vorbildern³²⁹, vor allem der Diatribe und ähnlichen Kleinschriften bewiesen, allerdings wurden auch andere Ansätze vorgelegt, die weniger stark die Kontamination fokussieren und Horazens Gedankengang als dessen eigenen ansehen: So erkennt Knorr (2004) dass die beiden Themen in einer rhetorischen Beziehung zueinander stehen, nämlich die Unzufriedenheit mit dem Schicksal als *insinuatio* und Hinführung zur Habgier³³⁰. Auch Hubbard sieht die Einheit der Satire als ungefährdet an, insofern als sie hauptsächlich poetologisch und programmatisch als *aemulatio* mit Lucilius gelesen wird und satirisches, ungefügtes Schreiben als solches porträtiert³³¹.

328 Vgl. Fraenkel, 1957, 113, hier wurden Teles und der siebzehnte der Hippokratesbriefe als direkte Vorbilder genannt, die die beiden Themen der Habgier (Philargyria) und der Unzufriedenheit mit dem Schicksal (Mempsimoirie) kausal in einen Zusammenhang stellen.

329 Vgl. Herter, 1951, 8ff, für eine ausführliche Diskussion griechischer Quellen und Topoi, die die beiden Motive verbinden, sowie Forschermeinungen dazu.

330 Vgl. Knorr, 2004, 11-19: Er sieht übersieht jedoch bei seiner Lesart, die die beiden Themen in argumentativer Beziehung zueinander stehen lässt, den Wechsel des Tons, oder der Persona, in den beiden Teilen.

331 Vgl. Hubbard, 1981, 306ff: Hubbard analysiert treffend, dass es rhetorische modi in der Satire gibt, der rasche Wechsel von „thematic“, „illustrative“ und „transitional“ scheint jedoch übermäßig kompliziert. Außerdem trägt die Unterscheidung dieser Modi auch nichts Neues zum inneren Zusammenhang des Gedichts bei: Der Ansatz scheitert daran, die Existenz beider Themen in einem Gedicht zu erklären.

Schließlich sieht Freudenburg die Einheit der Satire in der Persona des Sprechers, einem windig philosophierenden, bäuerlichen Leichtgewicht³³² und konstatiert so, dass die Gedankensprünge vom einen zum anderen Thema bereits Teil eines Rollenspiels des Dichters sind³³³. Zetzel sieht im Sprecher der ersten Satire zu Beginn eine „disembodied voice“, die nichts außer ihren Gesprächspartner, Maecenas, preisgibt, sich dann aber im Verlauf des Hauptteils als ein Straßenprediger nach Art des Diatribendichters Bion charakterisieren lässt³³⁴.

In diesem Kapitel wird argumentiert werden, dass es sich um einen einzigen Sprecher handelt, der natürlich eine bestimmte Persona hat. Diese allerdings lässt sich nicht, wie Freudenburg es versucht, mit einer „Rollenzuweisung“ charakterisieren, als würde man auf der Theaterbühne einem Schauspieler die Rolle des Bauern, des Sklaven etc. zuweisen. Die Persona des Dichters kennt zwei verschiedene Modi des Sprechens: Den Modus des *sermo* und den Modus des Agons. Der Modus des *sermo*, man könnte es auch als Ton bezeichnen, nimmt sein jeweiliges Gegenüber als Komplizen wahr, der Modus des Agons als Kontrahenten.

Der erste *sermo* nun wird eröffnet von dem Vers *Qui fit, Maecenas* (Hor. Sat. 1, 1). Der Angesprochene ist also mit dem dritten Wort des Buches als eine historisch greifbare Figur charakterisiert, eine Figur, die auch der Diskursgemeinschaft zur Zeit der Veröffentlichung der Satire bestens bekannt war: C. Cilnius Maecenas, römischer Ritter etruskischer Abstammung, Günstling, Freund und Wegbegleiter des Oktavian von dessen Beginn an und – wenn auch ohne Amtsmacht – einer der mächtigsten Männer Roms³³⁵. Der Sprecher bleibt zu diesem Zeitpunkt allerdings noch im Dunkeln³³⁶. Heinze bemerkt zum ersten Satirenbuch „in illis [sc. sermonibus] solus locutus erat poeta“³³⁷. Man muss das Satirenbuch nicht biographisch lesen, um die Widmung an Maecenas in der Frage *Qui fit* als eine Aussage des Dichters Horaz zu verstehen³³⁸. Auf

332 Freudenburg, 1993, 6: „moralizing rustic“.

333 Vgl. Freudenburg, 1993, 11-13.

334 Vgl. Zetzel, 1980, 68f.

335 Vgl. Gall 2006, 17f.

336 Vgl. Zetzel, 1980, 68f. die „disembodied voice“.

337 Heinze, 1889, 8.

338 Vgl. Gowers, 2003, 65.

der ersten Ebene ist die Satire also ein *sermo* des Dichters mit seinem Gönner. Darauf folgt der erste Agon des Satirenbuches, den der Dichter einen Soldaten und einen Kaufmann sowie einen Bauern und einen Rechtsgelehrten ausfechten lässt. Die Gegensatzpaare werden von Horaz arrangiert, also dem Maecenas als *exempla* dargestellt, um das als Frage dargestellte Argument, dass niemand mit seinem Schicksal zufrieden ist, zu illustrieren. Der Agon ist also an dieser Stelle der Matrix aus Institution und Formalisierung enthoben, da er dem Dichter in seinem *sermo* lediglich als Beispiel dient. Es ist ein Agon der Charaktere, ein (Streit-)Gespräch innerhalb eines Gesprächs, das losgelöst von seinen Umständen einem argumentativen Zweck dient. War der Agon bei den Vorbildern noch eingebunden in ein institutionell determiniertes Setting, in dem Argumente entwickelt und einander gegenübergestellt wurden, um die Leser zum inneren Mitvollzug zu bewegen, dient der erste Agon der ersten Satire lediglich dazu, ein Argument zu illustrieren³³⁹, das bereits vom Dichter selbst, als Frage formuliert, aufgebracht wurde. Die Personen sind nicht einmal an einem Ort versammelt, die Aussagen stehen kontext- (oder institutions-)los der jeweils anderen gegenüber, sie machen lediglich dadurch einen Agon aus, dass der Dichter die gegensätzlichen Aussagen der Charaktere im Gedicht zueinander stellt, so dass sie aufeinander zu antworten bzw. die Charaktere sich zu widersprechen scheinen. In Wahrheit kann aber keine Rede sein von Widerspruch des einen gegenüber des anderen, da gar kein wirkliches Streitgespräch mit mehreren Diskussionsteilnehmern vorhanden ist. *Sie* sind „disembodied voices“, im Gegensatz zu ihnen ist der Sprecher in einen Gesprächskontext eingebunden, nämlich in den *sermo* mit Maecenas.

Wie die Satire jedoch weiter voranschreitet und zu ihrem Hauptteil, *de avaritia*, gelangt, erfolgt ein Bruch im *sermo*, der Maecenas als Angesprochenen hat, da sich nun der Sprecher mit einem imaginierten Zwischenredner duelliert: Im Hauptteil ist der Sprecher allerdings eine Ebene unter dem Sprecher des *Qui fit, Maecenas*, er ist nun kein Regisseur mehr, der dem Angeredeten einen Agon präsentiert, sondern selbst ein Charakter des Agons, der sich mit dem nun angeredeten *avarus* duel-

339 Vgl. Hubbard, 1981, 309: Hubbard zeigt den Aufbau der ersten „Szene“ als argumentative Struktur: 1-3 ist „theme“, 4-12 „illustration“ und 13-15a „transition“.

liert. Der Sprecher des *Qui fit* stellt sich nun selbst als Figur in seinen *sermo*. Dieses Duell wirkt entkontextualisiert, es gibt keinen explizit genannten Ort und kein Setting, innerhalb dessen die streitende Persona und sein Widersacher gegeneinander antreten, außer das Arrangement des Dichters innerhalb des Gesprächs mit Maecenas. In diesem Kapitel wird argumentiert, dass Horaz eine Bühnensituation vor Maecenas fingiert und somit Ort, Setting und Institution innerhalb des Gesprächskontextes erst schafft. Die Frage nach der Einheit der Satire lässt sich also beantworten mit wechselnden Auftritten auf dieser Bühne des *sermo* bzw. des Agons: Beides sind Formen des Dialoges, allerdings sieht der *sermo* den Angeredeten als Komplizen³⁴⁰, wohingegen der Agon im Angeredeten seinen Kontrahenten ausmacht. Es gibt also einen Horaz des *sermo* auf der ersten Ebene, der in seinem Gespräch mit Maecenas durchaus als eine Repräsentation des biografisch greifbaren Dichters Horaz angesehen werden darf³⁴¹: Es gibt in diesen Anfangsversen keine Meta-Gattungs-Signale³⁴², die auf eine gattungsbedingte andere Identität des Sprechers schließen lassen, insbesondere nichts, was den Sprecher als den moralisierenden Bauern der Diatribe ausweist, zu dem manche ihn machen möchten.

Dann gibt es noch einen Horaz des Agons auf der zweiten Ebene³⁴³, der sich innerhalb des *sermo* Wortgefechte mit anderen Charakteren liefert,

340 Vgl. Gowers, 2012, 59: „H. unites himself with Maecenas in their splendid isolation from the rest of humanity“; contra: Sharland, 2010, 8; „a polemic revivalist rather than the rational friend he claims to be.“

341 Vgl. Lowe, 1974, 80f: *quo fit ut omnis / votiva pateat veluti descripta tabella / vita senis. sequor hunc...* (Hor. sat. 2,1, 32-34), so geschieht es, dass das Leben des alten Mannes offen steht wie eine beschriebene Weihetafel. Ich folge ihm. Diese Zeilen über Lucilius am Anfang des zweiten Satirenbuches legen nahe, dass Horaz seine Satiren ebenfalls als autobiographische Stücke konzipiert hat; Freilich ist die Auswahl der biographischen Details, die uns der Dichter gibt, eine bewusste Auswahl, teilweise (vielleicht) auch eine Fälschung. Horaz imaginiert seine Vita für den Leser und schafft so eine Satirenpersona des Dichters Horaz. Für unsere Zwecke muss daher angenommen werden, dass sich hinter der Anrede *Qui fit, Maecenas* der Dichter Horaz verbirgt, unabhängig davon, welche Details aus seinem Leben nun autobiographisch und welche imaginiert sind.

342 Harrison, 2007, 27f.: „The poetic texts of the Augustan Period often use metagenic signals as explicit suggestions of their own generic character, usually in prominent locations; these need not be fixed, essentialist markers of genre but often indicate a generic starting-point for negotiation and expansion.“ Harrison führt weiter aus, dass es drei Kategorien dieser „metagenic signals“ gibt: *auctores* (*Syracosio* [...] *versu* = Theokrits Bukolik in Verg. ecl. 6, 1), programmatische Anfänge (*Tityrus* als theokritisch-bukolische Gestalt) und symbolische Metonymien (*silva* als Metonymie für Bukolik).

also quasi von einem Agon berichtet, wie ein Kabarettist auf einer Bühne seinem Publikum von witzigen Dialogen und Anekdoten mit anderen (fiktiven) Figuren berichtet, indem er den Dialog (teilweise) mimetisch wieder- und somit die imaginierten Gegenredner der Lächerlichkeit preisgibt³⁴⁴.

Die Verquickung der beiden Themen in einem Text ist also dem Nebeneinander zweier Erzählmodi geschuldet: Die Unzufriedenheit mit dem Schicksal wird vom Horaz des *sermo* dem Maecenas erklärt und mit einem Agon der Charaktere illustriert: Bis zu diesem Zeitpunkt könnte man also noch annehmen, dass auf den vom Sprecher vorgestellten Agon eine Antwort des Maecenas folgt, ähnlich wie in den Eklogen Vergils der angesprochene Hirte dem Sprechenden antwortet³⁴⁵.

Nach dem Agon der Charaktere eröffnet sich allerdings der Agon zwischen dem Horaz des Agons und dem *avarus*: Und hierin ist die Satire programmatisch, hierin liegt die Wahl zweier Themen (unter anderem) begründet³⁴⁶: Die erste Satire stellt die verschiedenen Ebenen des Gedichtbuches vor: Den *sermo* des Dichters mit Maecenas und den Agon der Charaktere, unter welchen sich auch eine Persona des Dichters, der Horaz des Agons befindet³⁴⁷.

Die erste Satire beginnt nun also mit den Versen

Qui fit, Maecenas, ut nemo, quam sibi sortem
seu ratio dederit seu fors obiecerit, illa
contentus vivat, laudet diversa sequentis? (Hor. Sat. 1, 1-3)

343 Vgl. Labate, 2009, 112ff: Hier wird auf die Trennung hingewiesen „the poet keeps separate his own *persona loquens* from that of the diatribe-preacher“ (112). Was diese beiden Modi oder *personae* allerdings charakterisiert, wird nicht näher erläutert.

344 Vgl. Freudenburg, 1993, 4: „the speaker who delivers his criticisms in the first person is not the poet himself but the poet in disguise. Like the modern stand-up comedian who claims, „a funny thing happened to me on the way to the show,“ he invents a second life for himself, a conventionalized, often ridiculous existence, which may or may not bear any significant resemblance to his own life experience.“

345 *Tityre, tu...* (Verg. ecl. 1, 1) *O Meliboe...* (Verg. ecl. 1, 6).

346 Diese Deutung schließt nicht aus, dass die Wahl zweier Themen nicht auch aus vielen anderen Gründen vorgenommen wurde, namentlich die kausale Vermischung beider Themen bei griechischen Vorbildern sowie der scheinbar sorglose Stil.

347 Vgl. Labate, 2009, 114: Es gibt zwei Arten des „Du“: Eines, das auf der moralisch richtigen Seite steht und ein dem Sprecher entgegengesetztes.

Wie kommt's, Maecenas, dass niemand zufrieden mit dem Los lebt, dass ihm die Überlegung verschafft oder das Schicksal hingeworfen hat und stattdessen die lobt, die das entgegen Gesetzte tun?

Wie in der ersten Ekloge Vergils steckt eine Anrede an einen Dialogpartner in den ersten drei Worten des Gedichts: *Tityre, tu patulae* (Verg. ecl. 1, 1) klingt an in *Qui fit, Maecenas*. Bei Vergil allerdings steckt in den ersten fünf Versen, also der ersten Charakter-Rede, keine Frage, ganz im Gegenteil, wo Horaz nach der Unzufriedenheit der Menschen nach dem Schicksal fragt, stehen bei Vergil zwei vollkommen gegensätzliche Schicksale ohne Neid gegenüber³⁴⁸. Tityrus antwortet schließlich im sechsten Vers, womit klar ist, dass die Worte nicht von der Autorenpersona stammen, sondern rein mimetisch von Charakteren gesprochen wurden. Bei Horaz liegt zu diesem Zeitpunkt noch keine Mimesis vor, diese ist allerdings angedeutet bis zur Mitte des vierten Verses: Es wäre schließlich nur natürlich, dass ein Werk mit dem Titel *sermones*, das mit einer Eingangsfrage an eine zeitgenössische Persönlichkeit beginnt, dialogische Form hat, diese Person also auch antworten lässt, wie es die Figuren in sonstigen Dialogen der Literatur zu tun pflegen³⁴⁹. Dem Leser kann demnach noch nicht bewusst sein, dass diese Frage rhetorisch ist. Horaz fragt also, warum niemand mit seinem Schicksal glücklich ist – ‚o *fortunati mercatores!*‘ (Hor. sat. 1, 4a), ‚Glücklich sind die Kaufleute!‘, ruft daraufhin einer, und wie es in einem Gespräch üblich ist, dass der Angesprochene auch antwortet, könnten diese Worte die rätsel- oder scherzhafte Antwort des Maecenas auf die Frage des Horaz sein: ‚Warum ist niemand glücklich?‘ fragt Horaz, und jemand (Maecenas) antwortet, seinem Gegenüber widersprechend: ‚Glücklich sind doch die Kaufleute. Erst *gravis annis miles ait*‘ (Hor. sat. 1, 1, 4b-5a), sagt ein von den

348 Vgl. Klingner, 1967, 22: Der erste Dialogpartner, Meliboeus, stellt das *otium* des Tityrus seinem eigenen Schicksal als Vertriebener von eigenem Land gegenüber: Die Worte „wissen gleichsam noch nicht, ob sie glücklich preisen, Vorwurf erheben oder eine andere Haltung des Gemüts einnehmen sollen; sie stellen zunächst nur die beiden einander entgegengesetzten Lebenszustände und besonders den Frieden hin, den Tityrus genießt.“

349 Vgl. Sharland, 2010, 55f.

Jahren schwerer Soldat, gibt Auskunft darüber, von wem der Ausruf stammt. Erst hier wird Licht auf die Gesprächssituation geworfen, dass nämlich kein Maecenas mit einem Ausruf auf Horazens Frage antwortet, sondern Horaz den Ausruf einer Figur auf seine Frage folgen lässt und diese somit zu einer rhetorischen macht. Im Folgenden präsentiert Horaz ein Miniaturdrama³⁵⁰:

„o fortunati mercatores!“ gravis annis
miles ait, multo iam fractus membra labore,
contra mercator, navem iactantibus Austris:
„militia est potior. quid enim? concurritur: horae
momento cita mors venit aut victoria laeta.“
agricolam laudat iuris legumque peritus,
sub galli cantum consultor ubi ostia pulsat.
ille, datis vadibus qui rure extractus in urbem est,
solos felices viventis clamat in urbe. (Hor. sat. 1, 1, 4-12)

„Glücklich sind die Kaufleute!“ sagt ein vom Alter gebeugter Soldat, dessen Glieder von den vielen Strapazen schon gebrechlich sind. Dagegen spricht der Kaufmann, wenn dessen Schiff der Südwind umherschleudert: „Der Kriegsdienst ist besser. Was ist dabei? Man geht aufeinander los: Innerhalb einer Entscheidungsstunde kommt ein schneller Tod oder ein glücklicher Sieg.“ Den Bauern preist der Rechts- und Gesetzeskundige, sobald ein Klient vor dem Hahenschrei an seine Türe klopft. Jener, der von seinem Land in die Stadt genötigt wird, weil er Bürgen gestellt hat, ruft, dass nur die glücklich seien, die in der Stadt leben.

Nachdem also der alte Soldat seinen Ausruf getätigt hat, scheint der Kaufmann auf die Aussage des Soldaten zu antworten, obwohl er sich eigentlich gerade mitten im Sturm befindet, weit abseits des Soldaten. Dennoch ist seine Aussage wie eine Antwort konzipiert: Während der Soldat mit emphatischer Wortwahl und getragen-spondeisch³⁵¹ aufschreit, antwortet der Kaufmann nüchtern, seine Aussage beinhaltet keine gefühlsgeladenen Begriffe, sondern nur die These, der Kriegsdienst sei besser. Nachdem aber der Soldat seinem Pathos keine weitere Erklärungen folgen lässt, schiebt der Kaufmann seiner nüchternen These mit

350 Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, 2: „dramatisch-lebendige Schilderung“, Herter, 1951, 1, „in dramatischer Zuspitzung“.

351 Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, 4: *fortunatus* auch bei Cicero häufig in Ausrufen, da emphatischer als *felix*.

einleitendem *Quid enim?* eine Erklärung zur These hinterher, die die Entscheidungsschnelligkeit des Soldatenschicksals gegenüber der langen Unsicherheit hervorstellt. Ich stimme hierin nicht mit Kiessling überein, der in den Daktylen die Aufregung des Kaufmanns erkennen will³⁵², die Sorgfalt des Aufbaus aus These und Erläuterung³⁵³ lässt keine Aufregung erkennen. Vielmehr ist es absurd, dass der Kaufmann, der von unruhigen Winden umhergeworfen wird und eigentlich einen emphatischen Ausruf viel passender in seiner Situation ausstoßen müsste als der altersschwache Soldat, seiner These die Erläuterung folgen lässt, warum er den Kriegsdienst für besser hält. Der Aufbau aus These und Erläuterung kann demnach nicht mit der Situation des Kaufmanns erklärt werden, sondern nur damit, dass Horaz dem Kaufmann die Worte so in den Mund legt, dass es den Anschein erweckt, die beiden befänden sich am selben Ort und der eine würde die Aussage des anderen kontern. Auch wenn also kein institutionalisiertes Setting vorliegt, das einen zur Debatte über Schicksalsfragen legitimierten Raum bietet und sich die Teilnehmer an der Debatte an ganz unterschiedlichen Orten befinden, liegt hier ein Agon vor, ein Rededuell zweier Charaktere, dessen zentraler Inhalt der Konflikt darstellt, wer das bessere Leben hat. Dass der eine dem anderen in der Abfolge der Aussagen zu antworten scheint, ergibt sich aus der Struktur der Aussagen, aus dem nüchternen Widerspruch mit anschließender Erläuterung, der auf den emphatischen Ausruf des Soldaten folgt³⁵⁴.

352 Vgl. ebd.

353 Oder, um es mit Hubbard zu sagen, „Theme“ und „Illustration“, auch wenn der Essay solche Mikrostrukturen in Einzelaussagen nicht gesondert bedenkt.

354 Vgl. Hierzu Maximus von Tyrus, Diss 15,1c-d: ἀκούση δὲ τοῦ μὲν στρατιωτικοῦ τὸν εἰρηνικὸν εὐδαμονίζοντος, τοῦ δὲ ἐν εἰρήνῃ τὸν στρατιωτικὸν τεθηπτότος. Man kann auch hören, wie der Kriegsmann den friedlich Lebenden glücklich preist, während der friedlich Lebende den Kriegsmann bewundert. (Übs. n. Schönberger, 2001); Mutmaßungen existieren, dass Maximus von Horaz beeinflusst worden war an dieser Stelle (Vgl. Gercke, 1893, 43), dennoch kann bei Maximus nicht von einem Agon gesprochen werden trotz der selben Figurenkonstellation wie bei Horaz: ἀκούση deutet zwar an, dass es sich um eine laute Form der Schicksalsklage handeln muss, allerdings liegt erstens weder direkte noch indirekte Rede vor, außerdem sind εὐδαμονίζοντος und τεθηπτότος nicht aufeinander bezogen. Die beiden Verben bieten keine Anhaltspunkte dafür, dass die Glücklichpreisung des einen und die Bewunderung des anderen in irgendeiner Weise aufeinander bezogen sind, sich also in einer zeitlichen oder sachlogischen Abfolge befinden. Das eine „beantwortet“ nicht das andere, widerspricht ihm nicht, und kann insofern weder als Agon noch als agonale Struktur bezeichnet werden.

Das zweite Gegensatzpaar ist nicht durch direkte, aufeinander bezogene Rede gekennzeichnet, allerdings stehen das *laudat* des Rechtsgelehrten und das *clamat* des Bauern in Bezug zueinander. Wie der Soldat und der Kaufmann räumlich voneinander getrennt sind, so sind es auch der Rechtsgelehrte und der Bauer: Der erste ist in der Stadt und preist den Bauern glücklich in der Annahme, dass dieser nicht vor dem Hahenschrei von Klienten geweckt werde, während der Bauer sich auf dem Weg in die Stadt befindet und die Städter wegen der kurzen Wege als glücklich bezeichnet. Darin ist impliziert, dass diese nicht so früh ihr Haus verlassen müssen, um vor Gericht eine Bürgschaft abzulegen wie der Bauer, der ja erst zur Stadt reisen muss³⁵⁵. Die Kohärenz steckt also in den Situationen der jeweiligen Glücklichpreisung. In der Wortwahl spiegeln sich allerdings Elemente aus dem vorhergehenden Gegensatzpaar: *laudat* ist eher neutral³⁵⁶, es werden keine Gründe für das Lob gegeben, während *clamat* eindeutig ein lauterer, emphatisches Sprechen bezeichnet³⁵⁷. Verbunden mit *clamat* ist außerdem *solos felices*, als einzige glücklich, was eine starke Übertreibung darstellt. Die Struktur ist also gespiegelt: Während beim ersten „Redner“ ein verhältnismäßig nüchternes *verbum dicendi* verwendet ist, bekommt der zweite das deutlich emphatischere *clamat*, wozu eine hyperbolische Aussage tritt. Der Agon ist als Konflikt vorhanden, der in vom Dichter referierten Aussagen wiedergegeben ist, da die Charaktere aufeinander antworten: Die Parallelität der Situationen stellt einen Bezug her und verbindet beide Aussagen zu einem Widerspruch, d.h. Konflikt, der der selbe ist wie im ersten Beispiel, nämlich dass beide ihrem Gegenüber das bessere Schicksal unterstellen³⁵⁸.

355 Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, 4.

356 Vgl. ThlL VII, 2; s.v. laudo: *ferè i.q. fortunatum dicere*.

357 Vgl. ThlL III, 2, s.v. clamo: *elata voce loqui*.

358 Vgl. Gowers, 2012, 64: „All four types live passively, buffeted by fate (cf. *fractus, iactantibus, pulsatus, extractus*); each one fails to see that his rival's life is not much different from his own. Thus the soldier envies the good fortune of the merchant, archetypal pawn of chance, who in turn envies the snap decisions of the soldier's life; the iuriconsult, disturbed before daybreak, envies the early-rising farmer, who sees glamour in a long day in a city court. This looks more like satire on human irrationality and the ironies of *plus ça change* than deliberately incompetent logic on H.'s part (*pace* Freudenburg 1993: 23-4). Lines 4-12 are arranged with near chiasmus around the pivot of fortune (*horae momento*) that straddles 7-8: *fractus* balances *extractus*; *fortunati mercatores* mirrors *solos felices*; *iactantibus* is echoed by *pulsatus*.“

Der nicht-institutionalisierte „Agon“ zu Beginn des ersten Satirenbuches wurde bisher hauptsächlich philosophisch gelesen³⁵⁹. Die politische Bedeutung der Anfangsverse des ersten Satirenbuches hat niemand herausgestellt, sie werden allerdings im Lichte der Lesart als Agon umso deutlicher: Führt man sich den Anklang an die erste Ekloge Vergils vor Augen, einem dezidiert politischen Gedicht, das die Landenteignungen zum Thema hat und dem Oktavian in Dankbarkeit gewidmet ist³⁶⁰, zeichnet Horaz hier ein anderes Bild: Während bei Vergil zwei Hirten die Landenteignung diskutieren und sich ihre gegensätzlichen Schicksale erläutern, fällt Horaz direkt mit der Tür ins Haus und fragt, warum niemand mit seinem Schicksal zufrieden sei³⁶¹. Natürlich ist Maecenas in seiner Funktion als Gönner und Patron des Horaz angesprochen³⁶², jedoch ist die Tatsache, dass dieser großen politischen Einfluss besaß, nicht zu leugnen. Die Frage ist zwar in philosophische Begrifflichkeiten eingekleidet³⁶³, allerdings ist sie durchaus politisch zu beantworten – zumal von einem politisch einflussreichen Menschen. Zetzel³⁶⁴ nennt den darauffolgenden Agon „one of the tritest set of commonplaces“, und wie Herter gezeigt hat, tauchen sämtliche Exempla Horazens in der griechischen Popularphilosophie auf³⁶⁵, aber die Anordnung als solche hat politische Implikationen: Soldat und Kaufmann, das erste Gegensatzpaar, sind diejenigen Berufe, die das *imperium Romanum* in seiner ganzen Ausdehnung kennen, wohingegen Rechtsgelehrter und Bauer Beispiele für die Disparität zwischen Stadt und Land, also Rom und Italien, darstellen. Unzufrieden mit dem Schicksal sind also nicht nur irgendwelche Individuen, sondern Stände/Berufe, auf die das Imperium seine Macht gründet: Militär, Handel, Juristerei und Landwirtschaft. Überdies stellt die Anordnung zum Agon, bei dem die Unzufriedenheit der Stände auf die der jeweils anderen scheinbar antwortet, eine Opposition der

359 Vgl. ebd., 63; Fraenkel, 1957, 110; Kiessling/Heinze, 1957, 2, negiert sogar ausdrücklich die politische Relevanz der Themen in der Satire und sieht sie erst in ihrer Behandlung in den Oden als politisch an.

360 Vgl. Klingner, 1967, 24-33.

361 Freudenburg, 2001, 21: „blunt and minimal, the least elaborate dedication in all Latin literature.“

362 Vgl. Gowers, 2012, 62f.

363 Vgl. Zetzel, 1980, 69: *Seu ratio dederit seu fors obiecerit* stellt stoische Begrifflichkeiten des Schicksals (*ratio*) epikureischen (*fors*) gegenüber.

364 Ebd.

365 Vgl. Herter, 1951, 8f.

Stände zueinander und somit einen Konflikt untereinander dar: Jeder Stand hält das Schicksal des jeweils anderen für besser. Horaz torpediert in seinem ersten Agon die von Cicero beschworene *concordia omnium ordinum*³⁶⁶, indem er die Stände nicht nur als unzufrieden porträtiert, sondern den Anschein erweckt, als würden sie gegeneinander streiten. Auch mag man das *concurritur*, an exponierter Stelle fast genau in der Mitte dieser Szene steht, durchaus als programmatisch lesen. Innerhalb der Aussage des Kaufmanns bezieht es sich zwar auf die Schlachtreihen, die aufeinander prallen, aber da es im Passiv steht, ist kein wirklicher Agens gegeben: man stößt zusammen. Im Verlauf dieser Szene charakterisiert dieses Verbum die Art, wie die Unzufriedenen aufeinander einwirken, sie stoßen nämlich mit ihren kontroversen Meinungen zusammen, dass der jeweils andere es besser habe. Dieses Verhalten lässt sich charakterisieren als *invidia*³⁶⁷, eine Untugend also, die dem ciceronischen Ideal der *concordia* entgegen steht. Eingekleidet in lockeren Plauderton und verschleiert mit moralphilosophischen Begriffen eröffnet uns Horaz sein Satirenbuch also mit einem erschütternden Bild: Alle vier hatten schließlich durch ihre Berufe Anteil am Bürgerkrieg. Selbstredend der Soldat, der keine Möglichkeit hatte, fremde Völker zu bezwingen, sondern vielmehr Brudermord begeht, wie es Horaz in seiner 7. Epode formuliert hat, der Kaufmann, der aufgrund von Seeblockaden und Piratenplagen³⁶⁸ in seinen Geschäften eingeschränkt wurde, der

366 Cic. Rep. 2,69: *Ut enim in fidibus aut tibiis atque ut in canto ipso ac vocibus concertus est quidam tenendus ex distinctis sonis, quem inmutatum aut discrepantem aures eruditae ferre non possunt, isque concertus ex dissimillarum vocum moderatione concors tamen efficitur et congruens, sic ex summis et infirmis et mediis interiectis ordinibus, ut sonis, moderata ratione civitas consensu dissimillarum concinit; et quae harmonia a musicis dicitur in cantu, ea est in civitate concordia, artissimum atque optimum omni in re publica vinculum incolumitatis, eaque sine iustitia nullo pacto potest esse.* Wie nämlich beim Saitenspiel oder der Flöte und im Gesang selbst und den Stimmen eine bestimmte Harmonie aus verschiedenen Tönen zu halten ist, die gebildete Ohren nicht ertragen können, wenn sie sich ändert oder disharmonisch wird, und diese Harmonie infolge der Abstimmung der verschiedenen Töne doch einträchtig und zusammen stimmend gemacht wird, so stimmt der Staat aus den höchsten und niedersten und den dazwischenliegenden Ständen wie aus Tönen durch maßvolle Vernunft im Zusammenklang der allerverschiedensten zusammen; und was von Musikern beim Gesang Harmonie geheißt wird, das ist im Staate die Eintracht, das engste und beste Band der Unversehrtheit in jedem Gemeinwesen, und die kann ohne Gerechtigkeit nicht sein. (Übs. v. Karl Büchner, 1993).

367 Vgl. Hubbard, 319, 1981.

368 Begonnen bei der Seeräuberplage und der Zerschlagung ihrer Flotten durch Pompeius bis hin zu seiner Neuordnung der östlichen Provinzen im Nachgang des Krieges ge-

Bauer war betroffen von den Landenteignungen und dem perusinischen Krieg³⁶⁹ (Vgl. Vergils erste Ekloge), und der Jurist, gleichzeitig Staatsmann und hauptsächlich Aristokrat, musste die Proskriptionen fürchten, die u.a. Cicero das Leben gekostet hatten³⁷⁰. Es ist also der Agon der Charaktere, dessen treibende Kraft die *invidia* ist, und die Direktion der Frage nach der Unzufriedenheit an einen einflussreichen Mann, die den *sermo* mit politischen Implikationen bestücken, selbst wenn die gesamte Szene vorgibt, sich mit unschuldigen, ausgetretenen Moralfragen zu beschäftigen³⁷¹.

Die Unzufriedenheit der Charaktere ist also eine Unzufriedenheit mit dem Bürgerkrieg³⁷², wenn man die Umstände der Zeit mitbedenkt, und die Tatsache, dass der Adressat ein Zeitgenosse ist, legt dies nahe. Warum aber präsentiert uns Horaz keinen institutionalisierten Agon, sondern stellt die Aussagen der Charaktere nur agonal gegeneinander? Beispiele hierfür hätte es selbst in der Kleindichtung genügend gegeben, so lässt Vergil zum Beispiel seine Hirten in einer vage italischen Landschaft sprechen³⁷³, einem Setting, das für die Bukolik durchaus als insitutionalisiert gelten kann. Außerdem hat Lucilius in seinem ersten Buch ein *concilium deorum* geschaffen, eine im Epos institutionalisierte Versammlungsszene also, die die Angelegenheiten Roms zu diskutieren ankündigt³⁷⁴. Wie bereits gesagt, umspannen die vier Charaktere das ge-

gen Mithradates war die Handelsschiffahrt schon in der ersten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts ein gefährliches Unterfangen. (Vgl. Gall, 2006, 4). In Horazens eigener Zeit, während die Satiren für das erste Buch verfasst wurden, blockierte Sextus Pompeius Sizilien und konnte erst 36 v. Chr. bei Naulochos entscheidend geschlagen werden (Vgl. Schiller, 1883, 101-108).

369 Vgl. Schiller, 1883, 77-85.

370 Vgl. Büchner, 1964, 17-20, 446-450.

371 Freudenburg, 1993, 11: „one of the most overworked themes of Cynic diatribe.“

372 Vgl. DuQuesnay, 1984, 21.

373 Vgl. Klingner, 1967, 26.

374 Vgl. Lucil. Frg. 4/5 (Marx): *consilium summis hominum de rebus habebant. / quo populum atque urbem pacto potisset / amplius Romanam*. Man traf also einen Bschluss über die höchsten Dinge der Menschen, auf welche Weise weiterhin das Volk und die Stadt Rom gerettet werden könne. Fiske, 1920, 230-247, argumentiert, dass die erste Satire Horazens eine Nachahmung des 18. Buches der Satiren von Lucilius sei. Die wenigen erhaltenen Verse lassen durchaus auf eine Ähnlichkeit der Thematik schließen, aber die Spärlichkeit der Verse (nur drei erhalten aus diesem Buch) verhindert es eben auch, diesen Parallelen mehr Aufmerksamkeit zu schenken und vielleicht Lucilius als tatsächliches Bindeglied zur alten Komödie zu etablieren, indem man in ihnen nach politischer Werteverhandlung in Agonen sucht. Deshalb ist hier nur das *concilium deorum* als mögliches Beispiel für ei-

samte Reich und das gesamte Spektrum der Politik: Soldat und Kaufmann durchreisen das Imperium, Jurist und Bauer stellen den Gegensatz von Stadt und Land dar: Würden diese sich in einem institutionalisierten Setting treffen, sich also von Angesicht zu Angesicht treffen, würden sie feststellen, dass ihre Lebensentwürfe sich kaum voneinander unterscheiden, und dies ist gerade der Witz daran. Außerdem werden wir die Charaktere in der siebten Satire wieder treffen, wie sie institutionell und formalisiert zum homerischen Agon gegeneinander antreten. Hätte die Szene in der ersten Satire nicht schon für sich genommen eine derartige Wucht an politischen Implikationen, könnte man sie als eine undurchsichtig kontextualisierte Vorausdeutung auf die siebte Satire ansehen.

Freudenburg charakterisiert die Diatribe so: „The themes and illustrations of Cynic diatribe were simple and trite; the diction was colloquial, and the logic humorously loose.“ Und weiter: „roughhewn moralizing“³⁷⁵. Diese Definition der humorvoll-ungebundenen, kolloquialen (Un-)Logik will nicht so recht passen zum ausgefeilten Aufbau des agonalen Gegenüberstellens der Szene, noch weniger passt sie aber zu dem, was nun folgt. Horaz bricht den Agon nämlich an dieser Stelle ab: *cetera de genere hoc (adeo sunt multa) loquacem / delassare valent Fabium. ne te morer, audi, quo rem deducam* (Hor. sat. 1, 1, 13-15a), Weitere Beispiele von dieser Art (und da gibt es viele) vermögen selbst den geschwätzigsten Fabius zu matt zu setzen. Um dich nicht hinzuhalten, höre, worauf ich mit dieser Sache hinaus will. Der Sprecher ist also im *sermo* und kommentiert, was er gerade ausgeführt hat. Die Verbundenheit mit Maecenas ist deutlich erkennbar, er will sein Gegenüber nicht langweilen. Das *deducam* ist ein poetologisch aufgeladener Begriff und deutet auf kallimacheische, pointierte und ausgefeilte Kleindichtung im Anschluss an die Eklogen Vergils hin³⁷⁶. Mitnichten ist uns also hier die Parodie eines hausbackenen Moralisten geboten. Im Folgenden führt er aus, dass die

nen institutionalisierten Agon in der lucilischen Satire angeführt.

375 Freudenburg, 1993, 16.

376 Vgl. Gowers, 2012, 66. Verg. Ecl. 6,5: *deductum dicere carmen*, ein fein gesponnenes Lied singen. Vgl. Dufallo, 2000, 582: *deducere* als programmatisches Verbum, das hellenistische Reduktion ausdrückt, steht im Spannungsfeld mit dem *garrulus Lucilius* aus 1, 4, 12.

angeführten Charaktere ihr Schicksal nicht mit dem ihres Gegenübers tauschen würden, selbst wenn ein Gott es ihnen erlaubte:

siquis deus ‚en ego‘ dicat
,iam faciam quod vultis; eris tu, qui modo miles,
mercator; tu, consultus modo rusticus: hinc vos,
vos hinc mutatis discedite partibus. heia,
quid statis?’ nolint, (Hor. sat. 15b-19a)

Wenn also ein Gott spräche: „Schaut nur, ich werde jetzt tun, was ihr wollt: du, der du Soldat warst, wirst Kaufmann sein. Und du, eben ein Rechtsgelehrter, wirst Bauer sein. Geht nun auseinander, Du von hier, du von dort ab, nachdem eure Rollen vertauscht worden sind. He ihr, was steht ihr noch da?“ Sie würden nicht wollen.

Dies nimmt den politischen Implikationen des Agons wieder einiges an Schärfe, weil es plötzlich scheint, als sei die Unzufriedenheit allgemeiner Art, und nicht durch die Zeitumstände bedingt. Außerdem lässt dieser *deus ex machina* eine andere Gattung aufscheinen, nämlich die Komödie: Der Jupiter mit aufgeblasenen Backen ist eine atellanenhafte Figur³⁷⁷, und das *mutatis partibus*, sowie das chiasmatische *hinc vos, vos hinc*, lassen die Illusion aufkommen, die Charaktere stünden auf einer Bühne³⁷⁸ und sollten diese nun, nachdem der Maskenwechsel vollzogen ist, in unterschiedliche Richtungen verlassen³⁷⁹. Was zuerst also wie ein bloßes agonales Gegenüberstellen von Aussagen aussah, bekommt nun nachträglich doch eine Art gemeinsamen Ort des Sprechens: „The world as a stage“³⁸⁰. Die erste Szene, und mit ihr der erste Agon, sind nun also vorbei, und als nächstes folgt die Parabase des Dichters. Aber rekapitulieren wir kurz: Der *sermo* des Dichters mit Maecenas hat mit einer Frage begonnen, zur Illustration dieser wurde ein Agon mit zwei Beispielen dargestellt, dessen zentraler Konflikt die *invidia* ist und der vor dem

377 Vgl. Schmidt, 2002, 110.

378 Vgl. ebd. 111: „Horazens römische Leser lachten über die unerwartete Diskrepanz zwischen einer großartigen philosophischen Gottesvorstellung und einer Anthropomorphisierung auf Possenbühnenebene, womit auch wir Menschen Schauspieler auf einem Volkstheater werden, zu Improvisationsspiel ohne vorgegebenem Text, und womit auch dem Prinzip, der Norm, gegen die die törichten Rollenträger in der Satire verstoßen, in seiner Absolutheit mitgespielt wird, so dass es von seiner Unerbittlichkeit und Härte verliert.“

379 Vgl. Gowers, 2012, 67.

380 Ebd. 67.

Hintergrund des Bürgerkrieges politisch aufgeladen ist, und nun beendet ein Gott die Szene. Das zweite Mal, dass die erste Person verwendet wird im Gedicht (*ne te morer* war das erste Mal), schließt sich nun in einer Selbstoffenbarung des Sprechers an, die an die Parabase der alten Komödie erinnert³⁸¹, wenn man sich die Stelle anschaut, wo sie sich befindet, nach Agon und Abgang der Charaktere am Szenenende³⁸²:

praeterea ne sic ut qui iocularia ridens
percurram: quamquam ridentem dicere verum
quid vetat? ut pueris olim dant crustula blandi
doctores, elementa velint ut discere prima:
Sed tamen amoto quaeramus seria ludo: (Hor. sat. 1,1, 23-27)

Außerdem, um nicht wie einer, der Witze reißt, mit einem Lachen über das Thema flüchtig hinwegzugehen – Obwohl, was verbietet’s, lachend die Wahrheit zu sagen, wie die Lehrer, die schmeichelnd den Jungen manchmal Kuchen geben, damit sie die ersten Buchstaben lernten? Aber lasst uns dennoch – Spaß beiseite! – die Sache ernsthaft untersuchen:

Die Parallelen zur Parabase der Ritter von Aristophanes wurden bereits erläutert, das Bild des Lehrers und die Selbstaussage, Gerechtes, oder eben Wahres zu sagen. Bemerkenswert ist jedoch, dass Horaz noch nachschiebt, dass nun, Spaß beiseite, ernstes behandelt werden soll. Es scheint, als tue er das, was er bisher im Lauf der Satire gesagt habe, als *ludus* ab³⁸³. Diese Verharmlosung des bisher gesagten steht im Einklang mit dem *iocularia*. Somit ist das bisher gesagte also das, was Horaz *ridens* gesagt hat, und nicht das, was er ernst meint. Es muss noch einmal hervorgehoben werden, dass das, was an politischer Brisanz in der ersten Szene des Stücks steckt, lediglich im Kopf des Zuhörers/Lesers, der die Zeitgeschichte mitbedenkt, passiert: Der Sprecher selbst negiert nun nachträglich, dass bisher irgendetwas ernstes geschehen ist, dies wird ja nun für die folgenden Verse angekündigt. Horaz entzieht sich somit nachträglich dem Anschein, politisch relevante Dinge gesagt zu haben, auch wenn diese im Lichte der alten Komödie (Vgl. 4.1), in der Art der Beispiele und der Anordnung der Aussagen offen zu Tage liegen.

381 Vgl. Ferriss-Hill, 2015, 29.

382 Vgl. Henderson, 2006, 25: The *Parabasis* (the „stepping forth“ or self-revelation of the Chorus, during which no characters appear on stage and the plot of the play is not mentioned“ Vgl. den Aufbau der Ritter: Parodos – Agon – Parabase – Agon.

383 Vgl. Sharland, 2010, 60, Anm. 16.

Nach dieser Verharmlosung greift Horaz seine Beispiele aus dem anfänglichen Agon wieder auf:

ille, gravem duro terram qui vertit aratro
perfidus hic caupo, miles nautaeque, per omne
audaces mare qui currunt, hac mente laborem
sese ferre, senes ut in otia tuta recedant,
aiunt, cum sibi sint congesta cibaria, sicut
parvula (nam exemplo est) magni formica laboris
ore trahit, quodcumque potest, atque addit acervo,
quem struit, haud ignara ac non incauta futuri. (Hor. Sat. 1,1, 28-35)

Jener, der mit hartem Pflug die schwere Erde umbricht, hier der betrügerische Wirt, Soldaten und Seeleute, die tollkühn über die Meere eilen, alle sagen, dass sie die Mühsal nur ertragen in der Absicht, sich als Greise in den sicheren Ruhestand zurückzuziehen, wenn sie die Verpflegung dafür zusammengetragen haben: Wie die winzige, große Stapazen erdulden Ameise – denn sie dient als Beispiel – mit dem Mund zerrt, was immer sie tragen kann, und es ihrem Vorrat, den sie sich anlegt – nicht unbesorgt um die Zukunft – hinzufügt.

Die Beispiele dienen hier nun nicht mehr zur Illustration der Unzufriedenheit, sondern sie erklären, warum die Charaktere die Mühen ihres jeweiligen Lebens tragen. Der Plural *aiunt* markiert, dass nun alle mit einer Stimme sprechen, sie sagen das selbe. Was vorher agonales Sprechen war, ist nun gemeinsames. Wir merken an dem eingeschobenen Kommentar *nam exemplo est*, dass der Sprecher immer noch im *sermo* mit Maecenas ist, diesem also erläutert, wozu er den Tiervergleich heranzieht. Tiervergleiche, speziell das Leben im Einklang mit der Natur, sind ein Topos der kynischen Diatribe³⁸⁴. Es ist nicht abzustreiten, dass Horaz sich der Diatribe bedient, allerdings ist der *sermo* mit Maecenas das vorrangige Element, und dieser *sermo* ist immer noch das Gespräch des Dichters mit seinem Gönner, und keine Maskerade zu einem Diatribencharakter. Mit diesem Wink hin zur Diatribe kommt nun also auch ein neues Element in die Satire, nämlich eine zweite angeredete Person:

quae, simul inversum contristat Aquarius annum,
non usquam prorepat et illis utitur ante
quaesitis sapiens, cum te neque fervidus aestus
demoveat lucro, neque hiems, ignis, mare, ferrum,
nil obstitit tibi, dum ne sit te ditior alter. (Hor. sat. 1, 1, 36-40)

384 Vgl. Fiske, 1920, 223.

Sobald der Wassermann das sich zum Ende neigende Jahr trübt, kriecht sie nicht mehr hervor und bedient sich weise der Dinge, die sie zuvor zusammengesammelt hat, während dich weder glühende Sommerhitze noch der Winterfrost vom Gewinnstreben abhalten, Feuer, Meer und Schwert dir im Weg stehen, nichts steht dir im Weg, solange nur ja kein anderer reicher ist als du.

Gold differenziert das Publikum des Sprechers der Satire folgendermaßen aus: Maecenas ist das „primary audience“ und derjenige, der in der oben angeführten Stelle mit *te* angesprochen ist, stellt das „internal audience“ dar: „whom Horace has contrived to play the straight man, to pose as the interlocutor for his rhetorical questions, and to misunderstand the ironies of the satire;“³⁸⁵. Lyne dagegen sieht in dem *te* tatsächlich Maecenas als Angesprochenen³⁸⁶, dabei wird aber der gravierende Unterschied des Tons übersehen: Während der Sprecher bisher in jovialem Ton das Pronomen *te* nur einmal in einem auktorialen Kommentar darüber, dass er seinen Gesprächspartner nicht langweilen wolle³⁸⁷, verwendet hat, wird dies nun mit *te... tibi... te* drei Mal, in hämmernder Konsonantenfolge (*obstitit tibi... sit te ditior*) wiederholt. Diese hämmernde Wiederholung ist ganz klar die Einführung eines neuen Angesprochenen. Wir befinden uns immer noch im *sermo* mit Maecenas, innerhalb dessen nun Horaz als Charakter auftritt, und zwar als agonaler Charakter, um sich mit seinem *interlocutor*, den er schon bei seinem ersten Auftreten mit der Diktion eines Presslufthammers angeht, streitet³⁸⁸. Sich plötzlich derart im Ton gegenüber Maecenas zu verschärfen, wäre doch sehr unwahrscheinlich³⁸⁹. Diese Passage verbindet *invidia* mit *avaritia* und leitet somit vom Anfang auf den Hauptteil über³⁹⁰. Die Ameise

385 Gold, 2011, 163.

386 Vgl. Lyne, 1995, 142.

387 Vgl. Gold, 2011, 165: Diese auktorialen Kommentare sind laut Gold nicht an Maecenas gerichtet, sondern an ein „authorial audience“, die römische, gebildete Oberschicht des Maecenaskreises, vor dem die Satiren zur Vorlesung kamen. Der Text gibt allerdings kein Anzeichen dahingehend, dass jemand anderes als der bereits angesprochene Maecenas Adressat dieser Kommentare sein könnte.

388 Vgl. Büchner, 1970, 52: Büchner scheint mir der einzige zu sein, der den Wechsel des Tons an dieser Stelle erkannt hat, „ein scharfes Losfahren gegen ein Du“; Das Ameisen-gleichnis kann bis zum Anschluss von *quae* als eine Rechtfertigung des ewigen Sammelns betrachtet werden, in dem Satz, der mit *quae* anschließt, findet jedoch ein Wechsel der Gewichtung statt; Das Beispiel wird gegen die Charaktere ins Feld geführt und mündet in den Beginn des Agons.

389 Vgl. Gold, 2011, 169: „It is difficult to imagine that Horace would adopt so abusive a tone toward Maecenas“.

390 Vgl. Bodoh, 1970, 165.

greift ihre Vorräte in schlechten Zeiten an, während die aufgezählten Charaktere immer weiter scheffeln, dass bloß niemand reicher sei als sie. Bei der Ameise sind die schlechten Zeiten klar: Der Wintereinbruch. Bei den Charakteren ist das Greisenalter gegeben, also der Punkt, an dem sie nicht mehr scheffeln können. Ausgehend von den Zeitumständen, in denen sich Horaz, Maecenas und die Charaktere befinden, ist natürlich zu fragen, ob die Bürgerkriege nicht vielleicht auch eine solche schlechte Zeit sind, in der sich der kluge Mann in sein *otium tutum* zurückzieht, anstatt sich weiter von seinen Geschäften treiben zu lassen. Es wird jedoch nicht weiter darauf eingegangen, welche schlechten Zeiten für Menschen den Rückzug bedeuten würden, stattdessen greift Horaz erneut seinen Kontrahenten an:

quid iuvat immensum te argenti pondus et auri
furtim defossa timidum deponere terra?
quod, si comminus, vilem redigatur ad assem?³⁹¹
at ni id fit, quid habet pulchri constructus acervus? (Hor. sat. 1, 1, 41-44)

Was erfreut dich daran, riesige Massen von Gold und Silber furchtsam in der Erde zu verstecken? Dass sie zum wertlosen As schrumpfen, wenn du sie berührst? Aber wenn das nicht geschieht, welchen Reiz hat denn der aufgeschichtete Haufen?

So fährt Horaz als Charakter seines fingierten Agons mit dem *avarus*, denn als solcher wird er in diesen Fragen gekennzeichnet, nun fort. Die Diktion ist immer noch unerbittlich hämmernd: *te argenti [...] furtim [...] timidum [...] terra [...] ni id fit, quid*. Der Angeredete hat gar keine Möglichkeit, zu antworten, ihm wird nicht, wie Maecenas, mit Zwischenkommentaren geholfen, er wird immer weiter mit Fragen bombardiert, und der Sprecher gibt sofort selbst die Antworten, nämlich dass, egal wie viel man besitzt, der Bauch eines jeden Menschen das selbe Fas-

391 Die Ausgaben von Bailey (1995), Wickham (1988) und Keller/Holder (1869) lesen V43 als erste Aussage des *avarus* und interpungieren deshalb statt des Fragezeichens „“. Richtig Borzsák (1984) und Klingner (1959): Das Fragezeichen teilt diesen Vers noch dem Sprecher Horaz zu. Dass der *avarus* dies sagen sollte, passt nicht zum aggressiven Tonfall des Sprechers, der den *avarus* mit einer Serie von Fragen übersättigt. Das Gleichgewicht würde dadurch gestört, dass der *avarus* so früh schon zu Wort kommt, sind doch Anfang und Ende des Agons jeweils zusammenhängende Tiraden des Horaz, und es ist gerade das besondere an dieser Szene, dass der *avarus* kaum zu Wort kommt, wie weiter unten gezeigt werden wird.

sungsvermögen besitzt, und dass bei den Sklaven nur einer den Proviant trägt, aber dennoch alle gleich große Rationen erhalten.

Dies als Agon zu bezeichnen, wo doch eigentlich mit der Diatribe alles erklärt zu sein scheint, ist aufgrund eines Prätextes gerechtfertigt, der bisher dieser Satire noch nie zugrunde gelegt wurde: Der Plutos von Aristophanes. Im epirrhematischen Agon dieses Stückes streiten sich Chremylos mit Penia, der Personifikation der Armut, darüber, was besser sei: Reichtum für alle oder Armut, die Menschen zum Gewinnstreben treibt. Die Armut tritt als alte Frau bereits vor dem Agon auf, und Chremylos vermutet, dass sie eine πανδοκεύτρια (Ar. Pl. 426), eine Kneipenwirtin sei, die ihn betrogen habe. In unserer Satire hat es einige Verwirrung gestiftet, dass der Rechtsgelehrte aus dem Eingangs-Agon beim erneuten Aufgreifen der Beispiele durch einen *perfidus caupo* ersetzt worden ist³⁹². Diese Wahl könnte nun eine erste Reminiszenz an den Prätext sein, der noch weitere folgen werden. Der Agon der Armut mit Chremylos wird wieder gattungsgemäß epirrhematisch präsentiert und als institutionalisiertes Setting begonnen: Sie einigen sich auf eine Debatte (466-477) und beschließen eine Strafe für den Verlierer (480-486). Chremylos, der für eine gerechte Verteilung des Reichtums argumentiert, benutzt ebenfalls das Bild des aufgeschütteten Haufens an Reichtum, fügt ihm allerdings hinzu, dass dieser ungerecht erworben sei: πολλοὶ μὲν γὰρ τῶν ἀνθρώπων ὄντες πλουτοῦσι πονηροί, | ἀδίκως αὐτὰ ξυλλεξάμενοι (Ar. Pl. 503-504α), denn viele der schlechten Menschen sind reich und haben es ungerecht zusammen getragen. Das Bild wird bei Horaz an mehreren Stellen wieder aufgegriffen: *congestis undique saccis* (Hor. sat. 1, 1, 70), Nachdem du die Säcke von überall her zusammen getragen hast. Noch stärker ist die Parallele von *nescis, quo valeat nummus, quem praebeat usum?* (Hor. sat. 1, 1, 73), weißt du etwa nicht, wozu eine Münze gut ist, welchen Nutzen sie bietet? zu Vers 531 aus dem Plutos: καίτοι τί πλέον πλουτεῖν ἐστὶν πάντων τούτων ἀποροῦντας; Was ist es von Nutzen, reich zu sein, wenn all diese Dinge fehlen?

392 Vgl. Brown, 1993, 92: Der Rechtsgelehrte wird durch den Kneipenwirt ersetzt, da ersterer ein schlechtes Beispiel für Gewinnstreben sei. Er habe seine Dienste schließlich unentgeltlich zu offerieren. Dies begründet, warum der Rechtsgelehrte aus den Beispielen wegfällt, aber nicht, warum der Kneipenwirt an seine Stelle tritt.

Es ist also deutlich, dass Horaz sich hier in die Tradition des epirrhematischen Agons der Komödie stellt, allerdings sind die Rollen etwas vertauscht: Während Chremylos den Reichtum an die Gerechten verteilen möchte, argumentiert die Armut, dass erst das Gewinnstreben die Menschen sitzsa mache. Horaz dagegen sieht in diesem unablässigen Streben nach Gewinn sowohl ein Übel als auch eine Konsequenz des Reichtums. Er geißelt das Gewinnstreben, während Horazens Gegner eher den Reichtum hervorhebt als sein ewiges Streben. In der Konsequenz dessen, was zu meiden ist, sind sich jedoch beide einig: εἰ πλούσιος ὦν ἀνελεύτερός ἐσθ' οὐτωσὶ καὶ φιλοκερδής (Ar. Pl. 591), Wenn man reich ist, sich unedel zu benehmen wie ein Gierschlund; und Horaz dazu: *dives / ut metiretur nummos, ita sordidus ut se / non umquam servo melius vestiret* (Hor. sat. 1, 1, 95-97), so reich, dass er sein Geld mit dem Scheffel maß, aber so geizig, dass er sich nie besser kleidete als ein Sklave. Beide Verse werden am Ende des jeweiligen Agons, quasi als Zusammenfassung dessen, was vermieden werden muss, präsentiert.

Während die Gesprächspartner im epirrhematischen Agon gemäß dessen Formalisierung abwechselnd sprechen, dauert es bis V51, dass Horazens Widersacher überhaupt erst zu Wort kommt: *vel dic, quid referat intra / naturae fines viventi, iugera centum an / mille aret? ,at suave est ex magno tollere acervo'* (Hor. sat. 49b-51), Oder sag, was macht es für einen Unterschied für jemand, der innerhalb der Grenzen lebt, die ihm seine Natur vorgibt, ob er hundert oder tausend Morgen bestellt? „Aber es ist doch angenehm, von einem großen Haufen zu nehmen“. Auch der *avarus* gebraucht also das Bild des großen Haufens aus dem Plutos. Dies kontert Horaz sofort mit einer erneuten Frage, *dum ex parvo nobis tantundem haurire relinquo / cur tua plus laudes cumeris granaria nostris?* (Hor. sat. 1, 1, 52-53), Wenn uns aus unserem Vorrat die gleiche Menge schöpfen lässt, warum lobst du deine Kornspeicher mehr als unsere Getreidekörbe? Doch auch dieser Frage wird kein Raum gegeben, beantwortet zu werden, da Horaz sofort weiter redet und nun selbst anstelle des *avarus* antwortet: *ut tibi si sit opus liquidi non amplius urna / vel cyatho, et dicas ,magno de flumine malle / quam ex hoc fonticulo tantundem sumere'* (Hor. sat. 1, 54-56a). Das ist, als ob du nicht mehr als einen Krug oder eine Schale Wasser bräuchtest und sagtest: „Ich will die gleiche

Menge lieber aus einem großen Fluss trinken als aus einer kleinen Quelle.“

Hier wird noch eine Gesprächsebene tiefer gegangen: In erster Instanz spricht Horaz mit Maecenas, innerhalb deren Gespräch fingiert er ein Gespräch mit dem *avarus*, als ob Horaz Maecenas von diesem Gespräch berichten würde, freilich mimetisch angereichert. Und nun legt er diesem *avarus* sogar noch Antworten in den Mund, gekennzeichnet durch den Konjunktiv *dicās*. Nicht der *avarus* spricht also diese Worte, sondern Horaz sagt, was dieser seiner Logik gemäß sagen müsste.

Doch nun wendet sich Horaz vom *avarus* ab und spricht über ihn in der dritten Person:

eo fit,
plenior ut si quos delectet copia iusto,
cum ripa simul avolsos ferat Aufidus acer.
At qui tantuli eget, quanto est opus, is neque limo
turbatam haurit aquam, neque vitam amittit in undis. (Hor. sat. 1, 1, 56b-60)

So geschieht es, dass diejenigen, welche ihre Freude haben an einer Menge, die mehr als angemessen ist, der ungestümer Aufidus wegreißt und davonträgt. Aber wer dagegen nur soviel verlangt, wie er nötig hat, der trinkt weder das von Schlamm getrübe Wasser noch verliert er sein Leben in den Wogen.

Die Gesprächssituation ist am besten mit dem Bild einer Bühne erklärbar³⁹³: Maecenas ist das Publikum, während sich Horaz mit dem *avarus* auf der Bühne streitet. In diesen Versen wendet er sich aber von seinem Kontrahenten ab und spricht zu Maecenas in der dritten Person über ihn: Schau nur, Maecenas, dieser also ertrinkt ob seiner törichten Gier im Fluss!

In dieser Konstellation geht es weiter: Horaz scheint nun müde geworden zu sein, seinen Kontrahenten anzugreifen und doziert weiter, dem Maecenas zugewandt: *at bona pars hominum decepta cupidine falso / „nil satis est“ inquit, „quia tanti quantum habeas sis.“* (Hor. sat. 1, 61-62), Aber

393 Lejay, 1966, 2, hat dies erkannt, jedoch nicht weiter spezifiziert; Viele Parallelen zur alten Komödie hinsichtlich der Sprechsituation wurden erkannt (u.a. zu 1, 2, 105: Vgl. Lejay, 1966, 30), aber nicht umfassend interpretiert

ein Gutteil der Menschen wurde von falscher Gier betrogen und sagt: „Nichts ist genug, weil du so viel wert bist, wie du besitzt.“ In diesen Versen ist der Gesprächspartner näher charakterisiert: *bona pars hominum*. Sein Gegner ist also nicht ein einzelnes Individuum, sondern die Stimme der Mehrheitsgesellschaft³⁹⁴. Nun hat Horaz seinem Kontrahenten also diese Worte in den Mund gelegt und kommentiert sie wie folgt:

quid facias illi? iubeas miserum esse, libenter
quatenus id facit, ut quidam memoratur Athenis
sordidus ac dives populi contemnere voces
sic solitus: ‚populus me sibilat, at mihi plaudo
ipse domi, simul ac nummos contemplor in arca.‘
Tantalus a labris sitiens fugientia captat
flumina. (Hor. sat. 1, 1, 63-69a)

Was macht man mit einem solchen? Lass ihn unglücklich sein, solange er das gerne ist. Wie man sich von einem geizigen, reichen Athener erzählt, der es sich angewöhnt hatte, die Stimmen des Volkes zu verachten: „Das Volk zischt mich an, aber ich applaudiere mir selbst zu Hause, wenn ich über meinen Münzen in der Kiste brüte.“ Tantalus schnappt dürstend nach den Fluten, die vor seinen Lippen verschwinden.

Die beiden Verben in der zweiten Person in V63 sind klar an Maecenas gerichtet. Der *avarus* steht also da, während Horaz ihn vor Maecenas verspottet, indem er die Geschichte des alten Atheners erzählt und ihn letztlich mit Tantalus vergleicht, was noch einmal eine ironische Steigerung zum geizigen Alten darstellt³⁹⁵. Während in V61 jedoch der *avarus* als ein Großteil des Volkes charakterisiert wurde, ist es hier so, dass das Volk den geizigen Alten auslacht. Es wird also ein Gleichgewicht geschaffen zwischen den Anständigen und denen, die, *decepta cupidine falso* (Hor. sat. 1, 1, 61b), von schlechter Gier getäuscht sind³⁹⁶. Plötzlich

394 Vgl. Sharland, 2010, 25, beschreibt den *avarus* als Stereotyp, der die allgemeine Meinung der Gesellschaft zum Ausdruck bringt, als solches aber keine individuellen Charakterzüge trägt, sondern vielmehr nur ein „Werkzeug“ Horazens ist.

395 Vgl. Seeck, 1991, 8: ironische Übertreibung und verzerrte Darstellung des angegriffenen Gegenstandes als satirische Technik.

396 Vgl. ebd., 6; 10. Satire richtet sich gegen etwas; Gegenüber dem angegriffenen Objekt wird jedoch ein „Konsens der aus seiner Sicht Gutgesinnten“ (10) aufgebaut, so dass ein Laster kritisiert werden kann, dem viele Menschen anhängen; Damit diese Lasterhaften sich aber von dem Satiriker nicht abwenden, wird dieses Laster so dargestellt, als sei es nach Konsens aller ein Laster, mit dem Ziel, dass die Lasterhaften Introspektion betreiben und sich bessern.

unterbricht sich aber der Sprecher und wendet sich wieder dem *avarus* zu: *quid rides?* (Hor. sat. 1, 1, 69b), Was lachst du? Deutlicher kann er die Illusion einer Bühne vor Maecenas nicht machen. Horaz überspitzt das Laster des *avarus* derart, dass es für ihn eine komische Wirkung besitzt und er über Horazens kaum noch ernst zu nehmenden, schmähenden Pathos lachen muss. Dieser jedoch lässt auf das Gelächter hin eine Schimpfkanonade auf seinen Kontrahenten los, die in ihrer Schärfe beständig zunimmt³⁹⁷:

mutato nomine de te
fabula narratur: congestis undique saccis
indormis inhians et tamquam parcere sacris
cogeris, aut pictis tamquam gaudere tabellis.
nescis, quo valeat nummus, quem praebeat usum?
panis ematur, holus, vini sextarius, adde,
quis humana sibi doleat natura negatis.
an vigilare metu exanimem, noctesque diesque
formidare malos fures, incendia, servos,
ne te compilent fugientes, hoc iuvat? horum
semper ego optarim pauperrimus esse bonorum.
at si condoluit temptatum frigore corpus
aut alius casus lecto te adfixit, habes, qui
adsideat, fomenta paret, medicum roget, ut te
suscitet ac reddat gnatis carisque propinquis?³⁹⁸
non uxor salvum te vult, non filius; omnes
vicini oderunt, noti, pueri atque puellae.
miraris, cum tu argento post omnia ponas,
si nemo praestet, quem non merearis, amorem?
an si cognatos, nullo natura labore
quos tibi dat, retinere velis servareque amicos,
infelix operam perdas, ut siquis asellum
in campo doceat parentem currere frenis? (Hor. sat. 1, 69c-91)

Mit verändertem Namen wird hier deine Geschichte erzählt: Nachdem du von überallher deine Säcke zusammen geschleppt hast, schläfst du keuchend ein, als wärst du gezwungen, heilige Schätze zu hüten oder dich an Gemälden zu er-

397 Vgl. Knapp, 1914, 96: „Dialogue yields to monologue.“

398 V80-83 wird von nur von Wickham (1988) mit Anführungszeichen interpungiert, also als Frage des *avarus* an Horaz wiedergegeben. Bailey (1995), Borzsák, (1984), Klingner, (1959), und Keller/Holder (1869) fassen diese Verse – weitaus logischer und einleuchten-der – als rhetorische Frage des Horaz auf: Er fragt, um sofort selbst die Antwort zu geben: „Niemand sorgt sich um dich.“ Es wäre auch gänzlich zusammenhangslos, wenn der *avarus* plötzlich nach den familiären Umständen des Horaz für den Krankheitsfall fragte, kurz nachdem er wegen seiner schlaflosen, ängstlichen Nächte verspottet worden war.

freuen. Weißt du denn nicht, was eine Münze wert ist, welchen Nutzen sie hat? Brot soll davon gekauft werden, Kohl und ein Schoppen Wein, nimm noch dazu, woran deine Lebensart Schmerzen hätte, wenn es ihm entzogen würde. Oder gefällt es dir, halb tot vor Furcht Tage und Nächte hindurch böse Diebe zu fürchten, Brände und Sklaven, dass diese dich flüchtend noch ausplündern? An solchen Gütern möchte ich immer der Ärmste sein. Aber wenn dir dein Körper schmerzt, der von einer Erkältung befallen ist, oder ein anderer Zufall dich aufs Krankenbett niederwirft, hast du jemanden, der neben dir sitzt, der dir Umschläge bereitet, einen Arzt herbeiholt, damit dieser dich wieder aufweckt und dich deiner Familie und den lieben Bekannten zurückgibt? Deine Ehefrau will dich nicht gesund sehen, dein Sohn auch nicht: Alle Nachbarn hassen dich, alle Bekannten, alle Sklavinnen und Sklaven. Und du wunderst dich, wo du doch dem Silber alles hintanstellst, wenn niemand dir Liebe erweist, die du nicht verdienst? Oder verschwendest du ertraglosen Aufwand, wenn du Verwandte, die dir die Natur ganz ohne Mühe deinerseits gibt, bei dir halten und die Freunde bewahren möchtest, wie wenn einer einem Esel auf dem Marsfeld lehrte, hörig am Zügel zu gehen?

Horaz bombardiert seinen Kontrahenten mit fünf Fragen, lässt auf keine dieser Fragen eine Antwort zu und steigert sich in einen boshaften Spott hinein, der sogar soweit geht, morbide zu lachen darüber, dass ein Kranker von seiner Familie lieber tot als lebendig gesehen wird³⁹⁹. Dieses atemlose „Überrollen“ des Gegners, dem eine Frage nach der anderen hingeworfen wird, so dass er gar keine Möglichkeit hat, zu antworten, ist dem Pnigos, also dem Ende des epirrhematischen Agons der Komödie, sehr ähnlich⁴⁰⁰. Der ungleiche Agon hat seinen Höhepunkt fast erreicht, nun überspitzt Horaz all diesen Hohn noch einmal:

denique sit finis quaerendi, cumque habeas plus,
pauperiem metuas minus et finire laborem
incipias parto, quod avebas, ne facias, quod
Ummidius quidam. non longa est fabula: dives
ut metiretur nummos, ita sordidus, ut se
non unquam servo melius vestiret; ad usque
supremum tempus, ne se penuria victus
opprimeret, metuebat. At hunc liberta securi
divisit medium, fortissima Tyndaridarum. (Hor. Sat. 1, 1, 92-100)

399 Lejay, 1966, 3: Déjà, le sourire malicieux a reparu à un trait satirique.

400 Vgl. ebd., lxvi; Gelzer, 1960, 116: Pnigos als Virtuosenstück des Agons, in dem möglichst viele Verse/Silben in möglichst kurzer Zeit in einem Atemzug gesprochen werden sollten.

Schließlich soll es ein Ende des Erwerbs geben, und nachdem du mehr hast, sollst du die Armut weniger fürchten und beginnen, die Arbeit zu beenden, du hast ja erworben, was du erstrebt hast, damit du es nicht so machst wie ein gewisser Ummidius. Die Geschichte ist nicht lang: Er war so reich, dass er seine Münzen mit dem Scheffel maß, aber so geizig, dass er sich niemals besser kleidete als ein Sklave, und bis zum Tod fürchtete er, dass die Hungersnot seine Vorräte bedroht. Doch diesen schlug eine Freigelassene mit dem Beil in der Mitte entzwei, die kräftigste der Tyndareus-Töchter.

Mader bemerkt hier die dramatische Zuspitzung der Szene, die ihrem Ende entgegen geht.⁴⁰¹ Die Tochter des Tyndareus ist die Klythaimnestra, die ihren Ehemann Agamemnon umgebracht hatte⁴⁰². Mit dieser Analogie der *liberta* zu Klythaimnestra wird an das Drama „Agamemnon“ von Aischylos erinnert, in dem die Titelfigur durch die Hand seiner Ehefrau stirbt⁴⁰³. Die Parallele zum Ende des Agons der Ritter ist die, dass sowohl in der Satire als auch in den Rittern physische Gewalt am Verlierer geübt wird⁴⁰⁴: in V 452-455 der Ritter wird der Paphlagonier verdroschen und in der Satire sogar ein Mord verübt. Auch im Plutos wird die allegorische Armut am Ende weggeprügelt⁴⁰⁵, in der Satire jedoch ist es umgekehrt, hier wird ein Geizhals umgebracht. Herter notiert zu dieser Szene die bemerkenswerte Häufung epischer Floskeln⁴⁰⁶, zuerst das Patronymikon *Tyndarida*, dann das *divisit* am Versanfang und das Motiv des *medium*. Dieses *medium* stellt laut Gowers eine Parodie der goldenen Mitte dar, die Horaz in den nächsten Versen empfiehlt⁴⁰⁷. Der Pathos steigert sich also zum Ende hin. Von schlaflosen Nächten, Furcht vor Raub und Feuer bis hin zur Krankheit steigern sich die Attacken des Horaz gegen den *avarus*. Und nun, als finaler Stoß, stellt Horaz den Mord an einem Geizigen dar. Diesen präsentiert er mit Motiven, die der Tragödie entlehnt wurden und epischen Floskeln innerhalb eines Motivs, das eigentlich aus dem Repertoire der Komödie stammt: Das Verprügeln des Unterlegenen im Agon. Die Fallhöhe wird so gesteigert, die *liberta* und der reiche Geizhals Ummidius werden in die Nähe der großen Gattungen gerückt und zu weit größeren, episch-

401 Vgl. Mader, 2014, 432.

402 Vgl. Gowers, 2012, 80.

403 Vgl. Mader, 2014, 432.

404 Vgl. Lejay, 1966, lxvii.

405 Vgl. Gelzer, 1960, 35.

406 Vgl. Herter, 1951, 34.

407 Vgl. Gowers, 2012, 80.

tragischen Gestalten stilisiert, die sie eigentlich gar nicht sind⁴⁰⁸. Horaz lässt hier etwas anklingen, das in der fünften Satire zu voller Geltung gelangt, nämlich das Variieren der Stilhöhe, um damit Komik zu erzeugen. Und in der Tat ist es durchaus komisch, dass zum Ende hin noch einmal die Welt der Mythologie bemüht wird, nachdem der *avarus* schon bei der Tantalus-Analogie lachen musste. Diesmal verfehlt die Schärfe der Attacken ihre Wirkung nicht: Kleinlaut fragt nun der *avarus*: ‚*quid mi igitur suades? ut vivam Naeivius, aut sic, ut Nomentanus?*‘ (Hor. sat. 1, 101-102a) Was rätst du mir also? Dass ich lebe wie Naeivius oder wie Nomentanus? Die beiden Figuren sind lucilische Verschwender und Windbeutel⁴⁰⁹. Völlig hilflos ob Horazens wilden Beschimpfungen gibt der *avarus* also auf und befindet sich in der Aporie, er will wissen, ob er nun sein Vermögen verschleudern solle. Es ist ein gänzlich ungleicher Kampf gewesen: Der *avarus* war in Vers 51 zum ersten Mal mit einem einzelnen Vers zu Wort gekommen, daraufhin hat ihn Horaz in fünfzig Versen niedergeplärrt und nun ist es ihm nur noch erlaubt, seine Niederlage einzugestehen. Diese Aporie gibt Horaz nun die Möglichkeit, eines der Leitthemen des Satirenbuches zu erläutern⁴¹⁰:

pergis pugnancia secum
 frontibus adversis componere. non ego, avarum
 cum veto te fieri, vappam iubeo ac nebulonem.
 est inter Tanain quiddam socerumque Viselli,
 est modus in rebus, sunt certi denique fines,
 quos ultra citraque nequit consistere rectum (Hor. sat. 102b-107)

Du fährst fort, Dinge zusammen zu bringen, die Stirn an Stirn miteinander streiten: Wenn ich dir verbiete, geizig zu sein, befehle ich dir nicht, ein Verschwender und Taugenichts zu werden. Es gibt einen Unterschied zwischen Tanais und dem Schwiegervater des Visellius. Es gibt ein Maß in den Dingen, es gibt schließlich sichere Grenzen, über- oder unterhalb derer das rechte Maß nicht existieren kann.

Horaz gibt auch hier wieder offen zu verstehen, dass es sich um einen Agon zweier Charaktere auf einer Bühne handelt, denn nicht nur Geiz und Verschwendungssucht stehen sich *frontibus adversis* gegenüber, und

408 Vgl. Mader, 2014, 432.

409 Vgl. ebd.

410 Vgl. Hubbard, 1981, 317.

das Verb *pergis*, fortfahren, besagt, dass sich bereits vorher zwei Dinge *frontibus adversis* gegenüber standen, nämlich die beiden Charaktere zum Agon. *Frons* ist natürlich ein Teil des menschlichen Kopfes, also ein deutlicher Verweis darauf, dass sich hier zwei Charaktere gegenüberstanden, viel eher als nur metaphorisch Geiz und Verschwendungssucht in der letzten Aussage.

Der Charakter Horaz hat nun in seinem fingierten Agon das gewünschte Ende gefunden und seine Schlussfolgerung, *est modus in rebus*, präsentiert, wohlgermerkt im Indikativ, als sei dies die unumstößliche Schlussfolgerung aus dem Streitgespräch, das Horaz als Sieger verlassen hat. Daraufhin verlassen die Charaktere die Bühne und Horaz kehrt zum *sermo* mit seinem Gönner Maecenas zurück:

illuc, unde abii, redeo: nemon ut avarus,
se probet ac potius laudet diversa sequentis;⁴¹¹
quodque aliena capella gerat distentius uber,
tabescat, neque se maiori pauperiorum
turbae comparet, hunc atque hunc superare laboret?
sic festinanti semper locupletior obstat,
ut, cum carceribus missos rapit ungula currus,
instat equis auriga suos vincentibus, illum
praeteritum temnens extremos inter euntem. (Hor. Sat. 108-116)

Ich kehre dahin zurück, von wo aus ich abgeschweift bin: Genügt sich etwa niemand selbst, weil er ein Gierschlund ist, und lobt lieber das entgegengesetzte Schicksal des anderen? Verzehrt sich niemand, weil die fremde Ziege das vollere Euter trägt, und vergleicht sich etwa nicht mit der größeren Schar der Ärmeren, sondern müht sich, diesen und jenen zu überholen? So steht dem Eilenden immer ein Reicherer im Weg, wie wenn der Huf die Wagen, die aus den Startboxen geschickt wurden, mit sich reißt und der Lenker den Pferden, die die seinen besiegen, im Nacken sitzt, wobei er die, die er überholt hat, verachtet wie die letzten.

Die Abbruchformel *illuc unde abii redeo* wurde meist so verstanden, dass Horaz nach einer langen Abschweifung wieder zu seinem ursprünglichen Thema zurück kehrt und mit dieser Formel den Mittelteil überhaupt erst als Abschweifung kennzeichnet⁴¹². Auch meinte man hier

411 Zu dieser Stelle Vgl. Fraenkel, 1957, 97-101; Einzig Borzsák (1984) folgt der von Fraenkel favorisierten Lesart.

412 Vgl. Wimmel, 1962 74, „Kompositorische Selbstironie“.

eine Nahtstelle zu erkennen, an der Horaz – scheinbar recht amateurhaft – versucht hat, die beiden Themen zusammen zu flicken⁴¹³. Bedenkt man aber die Situation der Bühne, die Horaz fingiert, bekommt dieser Vers eine ganz andere Bedeutung. Ich kehre nun zu *dir* zurück, Maecenas, zu unserem *sermo*, nachdem ja Horaz für den Agon mit dem *avarus* den Schauspieler in seinem eigenen Stück gegeben hatte, also quasi auf der Bühne stand, die er nun verlässt. So tritt nun der Schauspieler Horaz von der Bühne und der Dichter kehrt zurück. Die folgenden Beispiele des Neides auf das vollere Euter und des ehrgeizigen Wagenlenkers verbinden wiederum das Motiv der *invidia* mit der *avaritia*, wie es das Ameisengleichnis und die darauffolgenden Verse am Anfang getan haben⁴¹⁴. Die ringkompositorische Rückkehr zum Anfang ist damit vorbereitet⁴¹⁵:

inde fit, ut raro, qui se vixisse beatum
dicat, et exacto contentus tempore vita
cedat uti conviva satur, reperire queamus.
iam satis est. ne me Crispini scrinia lippi
compilasse putes, verbum non amplius addam. (Hor. Sat. 117-121)

So geschieht es, dass wir selten einen finden, der sagt, er habe glücklich gelebt und, wenn seine Zeit abgelaufen ist, zufrieden aus dem Leben scheidet wie ein satter Gast. Jetzt ist es genug. Damit du nicht denkst, ich hätte die Schreine des Crispinus geplündert, werde ich kein weiteres Wort hinzufügen.

Die Verse kehren zum Anfang zurück, das *inde fit* greift natürlich das *qui fit* des ersten Verses auf. Die Unzufriedenheit mit dem Schicksal ist jedoch hier eine andere als in den Einleitungsversen⁴¹⁶: Während sie in den Einleitungsversen noch absolut da steht, so dass man keine andere Möglichkeit hat, als sie mit philosophischen Topoi oder eben mit den Zeitumständen zu erklären, ergibt sie sich hier aus dem Hauptteil: Der Hauptteil hat sich mit dem Ameisengleichnis aus der Anfangssequenz ergeben, und hier wird mit *inde* auf die gerade angeführten Beispiele zurückgegriffen, so dass aufgrund von *invidia* und *avaritia* die wenigsten mit ihrem Schicksal zufrieden sind. Die letzten beiden Verse sind ein

413 Vgl. Fraenkel, 1957, 90.

414 Vgl. Bodoh, 1970, 165.

415 Vgl. Hubbard, 1981, 310.

416 Vgl. ebd., 311.

Stich gegen den Vielschreiber Crispinus, womit einerseits noch einmal an den komplizierten *sermo* mit Maecenas erinnert wird und ebenso ein Gleichgewicht zur Anfangssequenz hergestellt wird, die ebenfalls mit einem Seitenhieb auf einen Geschwätzig-namens Fabius endet⁴¹⁷. Zu diesen Abbruchformeln sind noch einige Dinge zu bemerken: Hubbard hat vollkommen recht, wenn er diese als eine ironische Markierung der Auseinandersetzung der lucilischen Satire (bzw. der Vielschreiberei des Lucilius) mit dem kallimacheischen Dichtungsideal ansieht⁴¹⁸. Die Tatsache allerdings, dass sowohl Crispinus als auch Fabius stoische Philosophen sind⁴¹⁹, ist durchaus auch ein Seitenhieb gegen die philosophische Diatribe, vor allem da die Scholiasten, wie Weber erklärt, die beiden Philosophen eher als Sektierer und geschwätzige, kaum ernst zu nehmende Volksprediger bezeichnen⁴²⁰. Es mag von dieser Perspektive aus durchaus verwundern, warum Horaz mit einer eben solchen Persona in Verbindung gebracht wird. Außerdem ist Crispinus noch als *lippus* bezeichnet, also als Triefauge: Ein Wort, welches im Satirenbuch häufiger vorkommt, so auch in 1, 3, 25, *cum tua pervideas oculis mala lippus inunctis, / cur in amicorum vitiis tam cernis acutum*, Wenn du Triefäugiger doch deine Übel mit eingeschmierten Augen siehst, warum siehst du die Fehler deiner Freunde so scharf? 1, 5, 30 *hic oculis ego nigra meis collyria lippus / illinere*, hier schmierte ich Triefauge schwarze Salbe in meine Augen, und 1, 7, 3, *omnibus et lippis notum et tonsoribus esse*, es ist allen Barbieren und allen Triefäugigen bekannt. In jedem Fall hat es etwas mit dem Verschließen der Augen vor der Realität zu tun: in 1, 3 sieht Maenius die Fehler der anderen, jedoch nicht seine eigenen, in 1, 5 verschließt Horaz seine Augen vor politischen Vorgängen und in 1,7 ist ausgedrückt, dass das, was erzählt wird, schon derart breit getreten wurde, dass alle, selbst die, die für gewöhnlich ihre Augen vor der Realität verschließen, es schon kennen. Und auch hier verschließt der Philosoph Crispinus die Augen vor der Realität: Was Horaz uns nämlich in dieser Satire geboten hat, war kein Lehrstück in hellenistischer Philosophie,

417 Vgl. ebd., 312.

418 Vgl. ebd. 313f.

419 Vgl. Weber, 1852, 11 und 30.

420 Vgl. ebd.; Es ist jedoch gut möglich, dass die Scholiasten erst aus den beiden Stellen der Satire die Schlussfolgerung gezogen hatten, diese beiden Stoiker seien verstockte Schwätzer.

die Horaz in späteren Satiren sowieso als nutzlose Theorie brandmarken wird, sondern ein Stück aus dem römischen Leben. Wer meint, dass die Begriffe und Themen von Horaz rein philosophisch seien, oder eben, dass man diese Themen lediglich philosophisch und ohne die Zeitgeschichte zu beachten behandeln könne, der verschließt eben die Augen vor der Realität, der ist *lippus*, wie Crispinus.

Die Institutionen der homerischen Epen und die dramatische Bühne Athens, auf der nach der Formalisierung zeitgenössischer Institutionen debattiert wird, sind die Rahmenbedingungen, in denen Werteverhandlungen stattfinden. Analog dazu schafft Horaz mit dem *sermo* diesen Reflexionsrahmen, innerhalb dessen die Werteverhandlung stattfindet. Das Gespräch wird somit zum Vehikel und zur Institution politischer Werteverhandlungen⁴²¹, und die erste Satire ist genau darin programmatisch, dass sie, deutlicher als alle anderen Satiren, diesen Reflexionsrahmen vorstellt. Weiterhin ist die erste Satire des Buches programmatisch, dass sie die zwei Modi des Sprechens vorstellt: den lockeren, jovial-komplizenhaften Plauderton des *sermo* von Horaz und Maecenas⁴²² sowie den aggressiven Ton, den Horaz in der Auseinandersetzung mit seinem Gegenstand pflegt. Wir haben den Mittelteil zwar als Agon bezeichnet, aber von einer irgendwie regelgeleiteten oder dichotomischen Debatte wie auf der dramatischen Bühne kann keine Rede sein: Der *avarus* kommt überhaupt nur an zwei Stellen in der ganzen Satire zu Wort, einmal mit einem trotzigem Einwand und das andere Mal mit einer Frage, die die Niederlage eingesteht. Der Rest des Agons besteht daraus, dass Horaz seinen fingierten Kontrahenten mit beißendem Spott und rhetorischen Fragen überschüttet und sich zwischenzeitlich sogar von diesem abwendet, um dem Maecenas weiterführende Erklärungen zur Falschheit und Dummheit seines Kontrahenten zu liefern. Dieses Gespräch über drei Instanzen eröffnet einen Raum, wie er auch auf einer Bühne vorliegt. Schauspieler streiten miteinander, während das Publikum zusieht, wen-

421 Zur Institutionalisierung von Debatten ist der Konsens der Teilnehmer über diese Institution nötig (s.o.), hier ist er dadurch impliziert, dass einerseits von Horaz gänzlich unvorbereitet mit einer gesellschaftlich relevanten Frage begonnen wird, als sei dies der Standard des *sermo*, andererseits ist an keiner Stelle irgendeine Art von Widerspruch des Maecenas angedeutet.

422 Vgl. Gowers, 2012, 22-24.

den sich aber zeitweise auch voneinander ab, um zum Publikum zu sprechen. Dies wird deutlich in Horazens „Regieanweisungen“, wie dem Lachen des *avarus*, dem Wechsel von der zweiten zur dritten Person sowie in den Parallelen zum Aufbau einer Komödie mit Agon und Pnigos sowie der Parabase.

Wie deutlich gemacht wurde, ist die dramatische Bühne Athens ein Reflexionsrahmen für politische Werteverhandlungen, und dies muss mitbedacht werden, wenn Horaz uns sein fingiertes Bühnenstück präsentiert. Die Anrede an einen Politiker, wenn auch ohne Amtsgewalt, markiert das, was gesprochen wird, als Politikum: An einen Politiker die Unzufriedenheit des Volkes heranzutragen, und dies mag im jovialsten Plauderton geschehen, kann nicht unpolitisch sein. Außerdem wird mit Maecenas auch ein Zeitgenosse des Horaz angesprochen und somit stehen die Aussagen auch vor den Hintergrund der Zeitgeschichte: Der erste Agon der vier Unzufriedenen muss also vor dem Hintergrund der Bürgerkriege stattfinden. Zum Agon mit dem *avarus* bemerkt Wieland:

„Die fast allgemeine Epidemie der Römer seiner Zeit war die nehmliche, woran wir heutzutage die vornehmsten Staaten in Europa krank liegen sehen, eine *unmäßige Sucht*, sich zu *bereichern*. Rom hatte die Herrschaft der ganzen damaligen Welt an sich gerissen; und was jezt *Bengalen* für die *Engländer* ist, war *Europa, Asia und Afrika* für die Römer. Ihre ungeheure Republik war noch unter zwey Oberhäupter, *Cäsar Octavianus* und *Marcus Antonius* getheilt. Jedermann hing dem einen oder dem andern an. Leute von geringer Bedeutung hatten auf diesem Wege ein ungeheures Glück gemacht; Tausend andere waren dadurch angeheizt worden, es gleichfalls zu versuchen; niemand wollte zurückbleiben, jeder den Vorauseilenden den Rang ablaufen und den Ersten so nahe kommen als möglich. Diese Wuth, womit die obersten Classen angesteckt waren, drang, wie natürlich, gar bald auch zu den untersten ein; und so verlohrt sich in kurzer Zeit der edle alte Nationalcharakter der Römer in dieser unersättlichen Habsucht, welche Horaz in allen seinen Werken bald mit dem *zürnenden Eifer* eines *Archilochus* angreift, bald im *lachenden Tone* der *attischen Komödie* bespottet, bald mit *Sokratischer Kaltblütigkeit* ihrer Thorheiten und Inconsequenzen zu überweisen sucht.“⁴²³

Freilich sind wir heute weit davon entfernt, vom Nationalcharakter der Römer zu sprechen oder uns zu erdreisten, diesem gewisse Krankheiten zu attestieren, zu kompromittiert ist dieses Bild; Dennoch verdienen ei-

423 Wieland/Radspieler 1985, 13, Kursivierungen im Original.

nige Tendenzen dieser Aussage Beachtung: Die Themenwahl von *avaritia* und *invidia* können nicht nur durch philosophische Traktate aus hellenistischer Zeit motiviert sein, dies hat schon Wieland erkannt. Die Anrede an einen politisch relevanten Zeitgenossen und die Anklänge an eine Gattung, die zeitgenössische Übel öffentlich verhandelt, legen nahe, dass diese in der Zeitgeschichte des Horaz und Maecenas durchaus auch Relevanz besessen haben⁴²⁴.

Darüber hinaus ist freilich auch bemerkenswert, wie Horaz mit seinem Kontrahenten umgeht: Ein Dialog ist kaum erkennbar, der *avarus* ist kaum in der Lage, überhaupt seinen Standpunkt zu äußern, da er von Horaz unerbittlich wieder und wieder angegriffen wird. Ist im ersten Dialog der Charaktere bereits die *concordia*, nach Cicero das wichtigste Gut des Staates, gänzlich zerbrochen, so zeigt sich dieser Bruch hier auch im Diskussionsverhalten des Schauspielers Horaz, der seine Opposition niederbügelt und von *concordia* nichts erkennen lässt. Hier lohnt sich noch einmal der Blick auf die dramatische Bühne: Sämtliche Agone zeichneten sich durch eine Dichotomie aus, also durch wechselndes Reden, eben durch Verhandlung, während davon hier kaum etwas zu spüren ist. An der Textoberfläche wird freilich die Dummheit eines *avarus* dialogisch verhandelt, aber die Art der auktorialen Debattenführung kann auch als Kommentierung zeitgenössischer Debattenkultur verstanden werden, wenn man die Anfangsverse mit betrachtet, wo die *concordia* und das Gefühl von Zusammenhalt bereits in allen Gesellschaftsteilen erodiert. Es ist also ein trostloses Bild, das uns in der agonalen Werteverhandlung der ersten Satire dargeboten wird, dagegen steht jedoch der Rahmen, das freundliche, joviale Gespräch mit Maecenas: *amicitia* ist eines der wiederkehrenden Motive des Buches und wird als Akt des

424 Vgl. Aristophanes' Frösche: Auch hier ist es eine Notwendigkeit, dass die Debatte, welcher der drei großen Tragiker den Vorrang hatte, im öffentlichen Diskurs Athens präsent gewesen sein muss; s.o.;

Es wäre auch ansonsten in der Satire unlogisch, einen Freund und Politiker aus dem Stegreif mit universellen und abgedroschenen Philosophemen zu behelligen. Die Ritter des Aristophanes, die ganz deutlich auf Kleon und den aktuellen Diskurs um diese Person anspielen, legen nahe, dass ein aktueller Diskurs auch für andere Komödien vorhanden sein muss; die zweite Satire, die auf ein tagesaktuelles Ereignis anspielt (Vgl. Fraenkel, 1957, 97), legt demnach auch für die erste einen zeitgenössischen Bezug nahe.

richtigen, gesunden Denkens dargestellt⁴²⁵. Die Freundschaft des Horaz mit Maecenas ist also der Wert, der sich im jovialen Ton des Anfangs und des Endes äußert und das positive Gegenbild zu den zerbrochenen Beziehungen und Gesprächskulturen des Agons darstellt. Freilich klingt dieses Motiv der Freundschaft hier nur im Tonfall des *sermo* an und wird erst in späteren Satiren explizit verhandelt: Einzig Horazens Spott, dass der *avarus* in der Krankheit niemanden habe, der ihn pflegt, lässt die Freundschaft in der Opposition zwischen Horaz, der mit Maecenas verbunden ist, und dem *avarus*, dem weder Freunde noch Familie zur Seite stehen, aufscheinen. Der Agon der Bühne des demokratischen Athens war eine Affirmation (und teilweise eine Parodie) des demokratischen Prozesses, der satirische Agon des Horaz ist eine Fragmentierung von republikanischen Ordnungen, die ihr Gegenbild in der *amicitia* von Maecenas und Horaz gegenübergestellt bekommen⁴²⁶. Die erste Satire ist also vieles: Als erstes ein Reflexionsrahmen, der sozusagen die Bühne bereitet für die restlichen Satiren, als zweites eine Vorstellung der Modi satirischen Sprechens und als drittes eine Aussage über politische und gesellschaftliche Gepflogenheiten, die allerdings nicht nur dargestellt werden, sondern im Modus des freundschaftlichen *sermo* ein Idealbild gegenübergestellt bekommen.

425 Vgl. Kennedy, 1994, 32.

426 Vgl. Seeck, 1991, 9: Es ist eine satirische Technik, Missstände überspitzt darzustellen, wobei der Satiriker allerdings glauben macht, er sei im Besitz des positiven Gegenbildes.

Exkurs: Die Eklogen Vergils, Land und Versöhnung

Nachdem nun durch die Behandlung der ersten Satire die Bühne für alle Folgenden bereitet ist, sollen Vergils Eklogen behandelt werden, die bereits am Anfang des letzten Kapitels kurz erwähnt worden waren. Dies hat als Exkurs zu geschehen, da das Verhältnis der Satiren zu den Eklogen ein gänzlich anderes ist als das zu den griechischen Vorbildern: Wie nämlich gezeigt wurde, sind es bei den Satiren und den homerischen Epen (bzw. den Tragödien und Komödien) in erster Linie gemeinsame Wirkkräfte, die literarische Debatten formen. Diesen Wirkkräften, nämlich Institution und Gattung, ist auch Vergil unterworfen. Dass zwei literarische Texte von den selben Wirkkräften in ihre jeweils eigene Form gebracht werden, muss aber noch nicht zwangsläufig heißen, dass diese beiden in irgendeiner Weise voneinander beeinflusst sind. Einige Linien sind hier zu ziehen, andere versagt uns die Logik: Es wurde im letzten Kapitel gezeigt, dass die Komödie des Aristophanes in gewissen Anklängen die erste Satire des Horaz beeinflusst hat; Obwohl Sophokles' Drama „Aiax“ eine ganz ähnliche Art der Formalisierung des Agons aufweist wie der komödiantische, ist es nicht so, dass dieses Drama irgendeinen Einfluss auf die erste Satire des Horaz gehabt hat⁴²⁷. Noch weniger plausibel wäre es, eine Beeinflussung von Vergils Eklogen durch Aristophanes' Komödien anzunehmen. Die Beziehung der Satiren zu den Eklogen ist ganz anderer Art: Die Eklogen sind wenige Jahre vor dem ersten Satirenbuch des Horaz veröffentlicht worden und es ist wahrscheinlich, dass beide Werke bereits in ihrer Entstehung miteinander interagiert haben aufgrund der Bekanntschaft der beiden Dichter des Maecenaskreises sowie aufgrund von Rezitationen und Gesprächen⁴²⁸. Aus dieser gegenseitigen Befruchtung heraus, und teilweise auf Grund von einer möglichen bewussten *imitatio* der Eklogen seitens Horaz, ergeben sich viele Parallelen in der buchübergreifenden Struktur, die einige Elemente zu klären imstande sind, die bei einer isolierten Betrachtung des einen oder des anderen Buches dunkel bleiben. Gleichzeitig soll dieser Exkurs auch Raum bieten, die Struktur des Satirenbuches

427 Wie sich Aitiologien von Gattungen, so z.B. die Geburt der Tragödie aus dem Epos und der Satire aus der Tragödie verbieten, diese Gattungen aber dennoch zusammenhängen, Vgl. 4.1.

428 Vgl. van Rooy, 1973, 70.

über die Einzelgedichte hinaus anzudeuten, um die Herstellung von Bezügen zwischen den Gedichten durchsichtiger zu machen.

Eine dritte Art der Beziehung zwischen Texten ist die, die Vergils Eklogen zu den Idyllen des Theokrit aufweist; Sie ist in etwa die selbe, die Horazens Satiren mit denen des Lucilius verbinden: Eine alte Gattung, mit ihrem gesamten Repertoire⁴²⁹, wird übernommen und mit gattungsfremden Elementen angereichert. Von einer gegenseitigen Beeinflussung kann selbstverständlich keine Rede sein. Während Horaz gegenüber Lucilius jedoch eine Verknappung sucht⁴³⁰, reichert Vergil die hellenistische Gattung der Bukolik um römische Elemente an und eröffnet ihr auch höhere Stilebenen, die ihr bei Theokrit noch fremd waren⁴³¹. „Generic enrichment is the intergeneric form of intertextuality“, sagt Harrison⁴³² und trifft so eine Unterscheidung, die in diesem Exkurs hilfreich ist: Vergil benutzt die Gattung der Bukolik, um sie mit gattungsfremden Elementen anzureichern, wobei freilich auch intertextuelle Bezüge zwischen den Idyllen des Theokrit und den Eklogen des Vergil vorliegen⁴³³. Da nun aber Vergil und Horaz in gänzlich verschiedenen Gattungen dichten, sind die Bezüge zwischen den Eklogen und den Satiren rein intertextuell.

Vergils Eklogen sind echt mimetisch, im Gegensatz zu Horazens Satiren, die eine Mimesis nur stellenweise innerhalb des *sermo* mit Maecenas fingieren: Erstere stellen Dialoge und Sängerwettkämpfe von Hirten dar, die gegeneinander antreten und hierbei auch nicht der Matrix aus Institutionalisierung und doppelter Formalisierung enthoben sind. Die erste Ekloge ist die einzig dialogische, die keine Lieder beinhaltet⁴³⁴; die Eklogen 2, 4, 6 und 10 sind monologisch, 3, 5, 8 und neun sind dialogisch, teilweise im Sängerwettstreit. Die siebte hat einen Sonderstatus, da ein Hirte den Sängerwettstreit zweier anderer Hirten mimetisch und

429 Vgl. Harrison, 2007, 22-33.

430 Vgl. Hor. Sat. 1, 4, 6-13; 1, 10, 1-4.

431 Vgl. Harrison, 2007, 36f.

432 Ebd., 16.

433 Vgl. Klingner, 1967, 40, zu Ekloge 2: „Man sollte es nicht glauben, daß schon in dem Gedicht der Sammlung, das zuerst entstanden ist und in dem sich fast Vers für Vers aus dem Kyklops und dem Komos Theokrits belegen lässt [...], insgeheim Form und Gehalt im Ganzen entschieden ins Virgilische verwandelt sind.“

434 Vgl. Schmidt, 1972, 18f.

dialogisch wiedergibt, wie Horaz den Agon mit dem *avarus* dem Maece-nas mimetisch präsentiert. Klingner bemerkt zu den Sängerwettkämp-fen bei Theokrit: „Es scheint, Theokrit hat dabei an einen Brauch der Hirten gedacht, ihre Streitigkeiten auf diese Weise unblutig auszutra-gen“⁴³⁵ Ob es diese Tradition wirklich gegeben hat, ist in diesem Exkurs zu ergründen kein Raum, wichtig ist jedoch, dass Vergil uns diesen Sän-gerwettstreit als eine Institution präsentiert: In Ekloge 3 geraten zwei Hirten in Streit und bezichtigen sich gegenseitig des Diebstahls, worauf-hin Damoetas sich rechtfertigt: *An mihi cantando victus non redderet ille, / quem mea carminibus meruisset fistula caprum?* (Verg. ecl. 3, 21-22), sollte der Besiegte mir etwa nicht diesen Bock geben, den meine Flöte mit Lie-dern gewonnen hat? Es wird also auf einen bereits vergangenen Sänger-wettstreit angespielt, und diese normierte Wiederholung des Gesche-hens sowie die Tatsache, dass die Nichtauslieferung des Siegespreises Diebstahl rechtfertigt, legt klar eine Institution nahe, die ihre Agenten zu gewissen Handlungen verpflichtet. Menalcas antwortet: *Cantando tu illum? aut umquam tibi fistula cera / iuncta fuit?* (Verg. Ecl. 3, 25-26a), Du jenen im Singen? Hattest du jemals eine mit Wachs gefügte Flöte? Es wird also nicht abgestritten, dass der angebliche Diebstahl gerechtfertigt ist, Menalcas zieht lediglich in Zweifel, dass sein Gegenüber überhaupt imstande ist, zu musizieren. Der Konsens über diese Handlung – und somit über die Institution – ist also sowohl zwischen den Charakteren als auch für die Leser hergestellt. Im Folgenden bereiten sich die beiden auf den Agon vor. Siegespreise werden ausgehandelt (28-51) und ein Schiedsrichter bestellt (53-54) und dann beginnt der Agon. Nun gibt es allerdings gewisse Probleme mit der Trennschärfe zwischen instituti-onsabhängiger und gattungsabhängiger Formalisierung, da der Sänger-wettstreit der Hirten kein Repräsentativ „in der realen Welt“ hat, also kein Setting, dem er eine Formalisierung entlehnt, wie etwa das atheni-sche Gerichtswesen. Der Ort des Sängerwettkampfes ist das Land: *Dici-te, quandoquidem in molli consedimus herba* (Verg. ecl. 3, 55), Singt, wenn wir nun schon hier im weichen Gras sitzen. Dieses Land erst legitimiert das Singen⁴³⁶: Das Land blüht auf, jetzt, wo die Hirten beginnen, zu sin-

435 Vgl. Klingner, 1967, 51; Coleman, 1977, 1, jedoch zu den Eklogen: „There is thus little room for the realistic portrayal of country life.“

436 Vgl. Kimmel, 2014, 40f.

gen⁴³⁷, die Verbindung ist also reziprok. Schmidt hat uns in seinem einflussreichen Buch „Poetische Reflexion“ das Diktum gegeben: „Bukolik handelt nicht schlechthin von Hirten, sondern von Hirten, insofern diese Sänger sind.“⁴³⁸. Zur institutionsabhängigen Formalisierung gehört es also lediglich, dass Hirten auf dem Land im Wettstreit gegeneinander singen, dieser Wettstreit von einem Schiedsrichter überwacht und der Sieg mit einem Preis bedacht wird. Was die gattungsabhängige Formalisierung angeht, so ist diese sehr offen: Während sich in Ekloge 3 die Duellanten jeweils in Distichen abwechseln, begegnen sich in Ekloge fünf die beiden Sänger mit längeren, jeweils 25 Verse umspannenden Liedern. Hier ist der Gattung bzw. dem Autor natürlich jede Freiheit gegeben, das jeweilige Thema in der Aufteilung zu variieren, da es ja, wie bereits gesagt, nicht darum geht, die Redestruktur einer realen Institution nachzubilden, außerdem haben sich keine festen Formen, wie der epirrhematische Agon der Komödie, herausgebildet.

Nachdem nun der Agon des Vergil in seine Institution und seine Gattung eingeordnet wurde, wollen wir das Eklogenbuch mit Horazens Satirenbuch vergleichen:

Beide Gedichtsammlungen beinhalten zehn Gedichte und weisen eine Zweiteilung in der Mitte auf, beiden Halfen ist jeweils ein Eroffnungsgedicht vorangestellt⁴³⁹. Parallelen im Anfang der ersten Satire und der ersten Ekloge wurden bereits herausgearbeitet, nämlich dass bei Vergil zwei Schicksale einander neidlos gegenübergestellt sind, während bei Horaz direkt die Frage nach der Unzufriedenheit mit dem Schicksal am Anfang steht. Van Rooy hat in seinem Aufsatz „'Imitatio' of Vergil, 'Eclogues' in Horace, 'Satires', Book 1“ weitere thematische Parallelen über die jeweiligen Bücher aufgezählt: So beschäftigen sich die zweite Satire und die zweite Ekloge mit der Thematik der Liebe, doch während Vergils Hirte Corydon von unerfüllter Liebe zum Knaben Alexis singt, sucht Horaz nach dem satirischen *medium* in Liebesdingen, der gefahr- und mühelosen Befriedigung sexueller Bedürfnisse. Die vierte Satire und die vierte Ekloge sind jeweils poetologisch, insoweit als sie Aussa-

437 Vgl. Klingner, 1967, 3.

438 Schmidt, 1972, 17.

439 Vgl. Van Rooy, 1973, 69.

gen über den jeweiligen Stil ihrer Gattung treffen: Vergil kündigt an, nun einen höheren Stil zu verfolgen, während Horaz erörtert, was Dichtung ist, und dies auch mit stilistischen Fragen zur Gattung Satire verknüpft. Da die sechsten Gedichte der jeweiligen Sammlung die zweite Hälfte eröffnen, beinhalten sie beide ein Binnenproöm, die siebte Satire ist ein Agon, ebenso wie die siebte Ekloge, und die Gedichte an achter Stelle beschäftigen sich beide mit Zauberei. An neunter Stelle steht jeweils ein Gedicht, das sich mit dem Wert von Dichtung in einem Dialog auseinandersetzt, doch während der Schwätzer in Horazens Satire sich selbstbewusst in die Reihe großer Dichter stellt, weist der Hirte Lycidas den Vergleich mit diesen Dichtern zurück. Die zehnte Satire beinhaltet einen Dichterkatalog, der eine Würdigung von Horazens dichtenden Zeitgenossen darstellt, während die zehnte Ekloge dem elegischen Dichter Gallus zugeeignet ist und diesem huldigt⁴⁴⁰. Einige Parallelen, vor allem im Umgang mit dem Agon und der Zeitgeschichte, verdienen hier eine nähere Betrachtung:

In der siebten Ekloge sagt der Hirte Meliboeus, der den Sängeragon von Corydon und Thyrsis berichtet: *posthabui tamen illorum mea seria ludo* (Verg. ecl. 7, 17), ich habe dennoch mein ernstes Geschäft deren Spiel hinangestellt. Der Hirte trifft also eine Distinktion zwischen dem *ludus*, d.h. dem Singen der Hirten, und den *seria*, also seiner Aufgabe, dem Hüten. Horaz dagegen bemerkt in der ersten Satire *sed tamen amoto quaeramus seria ludo* (Hor. sat. 1, 1, 27), aber dennoch suchen wir abseits des Spiels ernste Dinge. Diese beiden Verse sind zweifellos aufeinander bezogen. Meliboeus bezeichnet aber den Agon als *ludus*, während Horaz seinen Agon mit dem *avarus* als *seria* bezeichnet. Die Stelle bei Horaz ist also ein Beispiel für die kontrastive Imitation, die van Rooy für das Satiirenbuch annimmt⁴⁴¹. Die poetologische Implikation des Verses reicht aber weiter, sie ist eine programmatische Aussage über den Agon der beiden Dichter: Die Sängeragone des Vergil streben nach Versöhnung⁴⁴², wie die dritte Ekloge beweist: Der Schiedsrichter kann sich nicht entscheiden, wem er den Sieg zuerkennen soll und sagt, dass beiden die Preise zustehen. Der Agon ist vielmehr ein Mittel zur Versöh-

440 Vgl. van Rooy, 1973, 72-84.

441 Vgl. ebd. 71.

442 Vgl. Putnam, 1970, 3.

nung als ein Selbstzweck im Streit. Auch zur siebten Ekloge bemerkt Klingner: „Zwar bleibt es bestehen, daß es jetzt kein feindliches Gegen-einander mehr gibt, kein Auftrumpfen mit Rauhem, Widerborstigem, sondern nur noch das Trachten, es ebenso gut zu machen oder in der gleichen Art besser als Corydon“⁴⁴³. Auch die neunte Satire, die zwei vom Land Vertriebene auf der Flucht porträtiert, stellt den Sängeron als ein versöhnliches Spiel im Frieden dar, für das im Krieg und auf der Flucht kein Platz ist⁴⁴⁴. Der satirische Agon sieht jedoch vielmehr seinen Selbstzweck im Streiten, wie es auch die Komödie tut⁴⁴⁵. Wie wir gesehen haben, kann keine Einigung und keine Versöhnung zwischen Horaz und dem *avarus* passieren, sondern nur die Kapitulation des einen vor den Tiraden des anderen. Auch in der ersten Szene der ersten Satire sind die Aussagen so angeordnet, dass ein Konflikt entsteht, dadurch dass die Charaktere allerdings gar nicht am selben Ort sind, können sie diesen Konflikt auf keine Weise lösen. Diese Art des Agons zieht sich durch das gesamte Satirenbuch: In der fünften Satire geschieht ein Agon ohne Konflikt, der nur daraus besteht, dass sich die Charaktere Beleidigungen an den Kopf werfen. Auch in der siebten Satire ergibt sich keineswegs eine sachliche Diskussion, sondern lediglich ein gegenseitiges Auftrumpfen von *sal [Graecus]* gegen *Italo [...] aceto* (Hor. sat. 1, 7, 28; 32), [griechischem] Salz gegen italischen Essig. Auch in der neunten Satire kann das Gespräch mit dem Schwätzer zu keiner Lösung kommen, es ist erst vorbei, wenn der Schwätzer dem Horaz gewaltsam ent-rissen wird.

Ludus ist bei Vergil also das friedliche Wettsingen, das zur Versöhnung strebt und dem von Bürgerkriegen zerrütteten italischen Land ein Idealbild ländlichen Lebens präsentiert⁴⁴⁶. *Ludus* für Horaz ist lediglich eine ironische Untertreibung, mit der er die politische Brisanz seiner Eingangsverse abzumildern sucht, wohingegen seine *seria* das genaue Gegenteil von Vergils *ludus* ist: Die Unversöhnlichkeit des keineswegs organisierten oder geordneten Streitens, das zu keiner Lösung kommt und um seiner selbst willen ausgetragen wird.

443 Klingner, 1967, 125.

444 Vgl. Kimmel, 2014, 98.

445 Vgl. Long, 1973, 297.

446 Vgl. Putnam, 1970, 7-9.

Jedoch nicht nur Vergils Sangeragon strebt nach Versöhnung: Die erste Ekloge hat die Landenteignungen 42 v. Chr. nach der Schlacht von Philippi zum Thema⁴⁴⁷ und stellt das Elend eines Hirten, der von seinem angestammten Land fliehen muss, dem *otium* dessen gegenüber, der sein Land behalten darf⁴⁴⁸. Die poetologische Aussage des Agons, der nach Versöhnung strebt, wird demnach mit dem ersten Gedicht des Buches politisch konnotiert: In den letzten Versen herrscht Eintracht, der eine Hirte lädt den anderen ein, die Nacht bei ihm zu verbringen: *hic tamen hanc mecum poteris requiescere noctem / fronde super viridi* (Verg. ecl. 1, 79-81a) Du kannst diese Nacht hier auf dem grünen Laub mit mir verbringen. Versöhnlichkeit und Versöhnung ist nicht nur eine gattungsabhängige Formalisierung des Sangeragons, sondern auch eine politische Aussage⁴⁴⁹. Und dass die erste Ekloge politisch ist, darüber herrscht Einigkeit: Besonders in der Person des *deus*, der den Tityrus vor der Vertreibung gerettet hat: *namque erit ille mihi semper deus* (Verg. ecl. 1, 7a) und *hic illum vidi iuvenem* (Verg. ecl. 1, 42a), denn jener wird mir für immer ein Gott sein, und, hier sah ich jenen jungen Mann. Wie Tityrus freikam, ist das zentrale Geheimnis des Gedichts, und die Antwort konkretisiert sich nicht weiter, als dass dieser *deus* ihm in Rom die Freiheit geschenkt hat⁴⁵⁰. Nicht Wenige haben hinter diesem *deus* Caesar Octavian vermutet, dem Vergil hier seine Huldigung darbietet⁴⁵¹. Es spielt je-

447 Vgl. Coleman, 1977, 89.

448 Vgl. Klingner, 1967, 22.

449 Vgl. Coleman, 1977, 90: „In the closing lines we may detect a plea for charity and sympathy towards those whose lives have been ruined – as Vergil’s own can never have been – by the discordant effects of civil war.“

450 Vgl. Klingner, 1967, 22-23.

451 Vgl. ebd., 27: „Es muss also mit Leo angenommen werden, daß zwar Tityrus nicht Virgil ist, daß aber der Hirt Tityrus das Instrument ist, durch das die Tone der Dankbarkeit und Verehrung lebendig werden konnten, die der Dichter selbst dem Octavianus beibringen wollte.“ Dazu Putnam, 1970, 69: „There is always present the disquieting fact that, however devious or vague his references on occasion, when Virgil wants to name a specific place or mention a person directly he does so. It is true that, for obvious reasons of discretion, Virgil might not have wished to mention Octavian’s name openly. There could even be the possibility of doubt that a specific person is meant. When Meliboeus asks Tityrus, in line 18, „sed tamen iste deus qui sit, da, Tityre, nobis“, he receives the abrupt and apparently unconnected answer *urbem Romam*. That reply, however much of a shock it may be to the reader who expects a direct response, is assuredly what Virgil means.“ Diese Kontroverse ist, ebenfalls mit Putnam, 1970, 37, auf einen kleinsten gemeinsamen Nenner zu bringen: „Here a God is associated with Rome and both in turn with the personification of *libertas*.“ Diese Trias legt in der Tat Oktavian nahe, doch selbst, wenn man es vorzieht, den *deus* nicht zu nennen, so ist doch für alle deutlich, dass hier

doch keine Rolle, welche Position man in dieser Kontroverse einnimmt, es ist jedenfalls deutlich, dass der *deus* und seine Lokalisierung nach Rom weit über die bukolische Sphäre hinausweisen⁴⁵², und zwar in die römische Politik: Auch Horaz weist, wie wir gesehen haben, im ersten Gedicht der Sammlung, in die römische Politik, und zwar mit der Widmung des Gedichts an Maecenas. Von dieser Parallele ausgehend ist es absurd, dass, während Vergil politische Vorgänge in seinem Eröffnungsgedicht behandelt, Horaz lediglich ausgetretene Moralplätze in seinem behandeln sollte – selbst wenn er an einigen Stellen den Anschein erweckt, als würde er dies tun. Wer in der horazischen ersten Satire nur ausgetretene Moralplätze sieht, ist dem Dichter auf den Leim gegangen – dass die erste Satire politisch ist, beweist nicht zuletzt der Vergleich mit der ersten Ekloge Vergils.

Die politische Sphäre, die Vergil mit dem *deus* berührt, ist jedoch ambivalent: Sie gibt Tityrus einerseits das *otium*, zu dichten, andererseits sendet sie auch den *impius [...] miles* (Verg. ecl. 1, 70), der ruchlose Soldat, der den Meliboeus von seinem Land vertreibt: „a minion of the powers that be in Rome“⁴⁵³. Der *miles* erscheint relativ am Ende des Gedichts als die Personifikation der Bürgerkriege⁴⁵⁴, bei Horaz hat er seinen Auftritt gleich am Anfang der ersten Satire, wo er erscheint als *gravis annis [...] multo iam fractus membra labore* (Hor. sat. 1, 1, 4-5), schwer von den Jahren, mit gebrochenen Gliedern von der vielen Mühe. Es war in der Tat ja so, dass ausgediente Veteranen mit Land belohnt wurden⁴⁵⁵. Vergils Veteran hat also den Kriegsdienst beendet, während Horazens *miles* selbst als alter Mann noch im Krieg ist und sich ein anderes Schicksal wünscht. Ausgehend davon, dass die Satire einige Jahre nach der Ekloge entstanden ist⁴⁵⁶, kann dies durchaus als eine Aussage über die lange Dauer der Bürgerkriege verstanden werden. Es ist zumindest unwahrscheinlich, dass der Veteran bei Vergil eine Personifikation des Bürger-

die politische Sphäre des *imperium Romanum* berührt wird, von dem das italische Land (bzw. Arkadien) nur ein kleiner Teil ist.

452 Vgl. Putnam, 1970, 26.

453 Ebd., 61.

454 Vgl. ebd.

455 Vgl. ebd.

456 Vgl. van Rooy, 1973, 69-71.

krieges darstellt, während er bei Horaz nur ein allgemeines Beispiel für die Unzufriedenheit aller Menschen sein soll.

Die politische Sphäre ist also dem einen Hirten Schutz und dem anderen Bedrohung. Ähnliche Ambivalenzen sind auch in der ersten Satire des Horaz feststellbar: Der *sermo* mit Maecenas als Reflexionsrahmen ist eine geschützte Sphäre, innerhalb der Horaz die *libertas des ridentem dicere verum* genießt, während das (fingierte) Gespräch mit dem *avarus* ein unerbittliches und nicht enden wollendes Streiten darstellt⁴⁵⁷.

Für Vergil stellt die bukolische Sphäre also den Rahmen dar, innerhalb dessen Hirten Lieder singen und sich in diesem Gesang messen⁴⁵⁸. Die Hirten stehen mit dem Land sowie untereinander in dieser reziproken Beziehung des Singens⁴⁵⁹, erkennbar an den vielen Topoi der belebten, v.a. singenden und klingenden Natur⁴⁶⁰. Der Bürgerkrieg, oder allgemeiner gesagt, die politische Sphäre, stellt eine Bedrohung dieser Verbindung dar, wie v.a. in der neunten Ekloge demonstriert, wo die Hirtenlieder auf der Flucht vom Land verstummen⁴⁶¹. Sie kann aber auch, wie in der ersten Ekloge, als Schutzmacht auftreten. Die Sängeragone versöhnen die Hirten miteinander und sind somit ein Mittel, das innerhalb der bukolischen Sphäre nur da gedeihen kann, wo die Bedrohung des Bürgerkrieges noch nicht angekommen ist.

Horaz setzt an die Stelle des Singens den *sermo*, den er mit Maecenas führt, und den jovialen Tonfall des Sprechens mit einem Freund, als das Idealbild einer versöhnlichen Kommunikation. Innerhalb dieses *sermo* ist die politische Sphäre allerdings nicht ausgeklammert und kommt nicht von außen als Bedrohung in diese Zweisamkeit hinein⁴⁶², sondern

457 Vgl. Dufallo, 2000, 586: „How long can Horace keep playing riffs on the same tune?“

458 Vgl. Schmidt, 1972, 17/18.

459 Vgl. Kimmel, 2014, 35.

460 Vgl. *tu, Tityre, lentus in umbra / formosam resonare doces Amaryllida silvas.* (Verg. ecl. 1, 5), Du, Tityrus, lehrst, entspannt im Schatten liegend, die Wälder, wiederzuhallen von der schönen Amaryllis.

461 Vgl. Kimmel, 2014, 35f.

462 contra Gowers, 2012, 59: „H. unites himself with Maecenas in their splendid isolation from the rest of humanity“; Innerhalb der Union von Horaz und Maecenas werden die Werte ihrer (römischen) Welt verhandelt, insofern als Horaz selbst aus dieser angeblichen „isolation“ heraustritt, um sich mit Charakteren aus der Welt zu streiten oder diese gegeneinander streiten zu lassen.

der *sermo* stellt den Reflexionsrahmen dar, innerhalb dessen Perspektiven und Charaktere aufeinander prallen und Werteverhandlung betreiben. Der Agon des Horaz findet innerhalb des *sermo* statt, greift die Zeitumstände direkt auf und präsentiert so dem Maecenas ein Bild von der Welt, das auf Streit beruht.

4.3. 2. Satire: Fragmentiertes Streiten in den Straßen Roms

Ambubaiarum collegia, pharmacopolae, / mendici, mimae, balatrones, hoc genus omne / maestum ac sollicitum est cantoris morte Tigelli (Hor. sat. 1, 2, 1-3); Die Schar der Flötenspielerinnen, Quacksalber, Bettler, Schauspielerinnen, Possenreißer und all dieses Gesindel ist traurig und bekümmert wegen des Todes des Sängers Tigellius.

Diese Prozession zieht nun zu Beginn der zweiten Satire an Maecenas vorbei – die Illusion des *sermo* als Bühne, auf der Horaz vor Maecenas seinen Agon mit der Welt ausficht, bleibt also erhalten. In diesem Kapitel wird argumentiert werden, dass die Sprechsituation die gleiche ist wie diejenige der ersten Satire: Horaz spricht mit Maecenas, stellt sich jedoch innerhalb des *sermo* selbst auf die Bühne, um mit denjenigen, die kein Mittelmaß kennen, zu streiten. In der zweiten Satire ist Horaz dabei allerdings noch kompromissloser und destruktiver als in der ersten Satire, er spottet schärfer und streitet unerbittlicher, womit er weniger politische Aussagen verknüpft, sondern vielmehr in dieser wohl frühesten Satire⁴⁶³ poetologisch die Spannweite der Gattung aufzeigt. Auch der Aufbau und die Struktur der zweiten Satire ist parallel zur Ersten. Bevor wir uns allerdings den Passagen im einzelnen widmen, soll der Argumentationsgang im Folgenden verkürzt paraphrasiert werden:

Der Sänger Tigellius wird wegen seiner Großzügigkeit betrauert, während andere zu geizig sind, ihren Freunden in Not zu helfen; einer ist ein Verschwender, um nicht als Geizhals zu gelten, während der reiche Wucherer Fufidius seine Schuldner verfolgt, sich selbst jedoch nichts gönnt. Es gibt also keine Mitte, und dies ist im Sexualleben genauso: Während die einen verheiratete Frauen jagen, suchen andere stinkende Bordelle auf; Freigelassene Frauen sind ein Mittelweg zwischen diesen Extremen, jedoch schaffen es manche, auch beim Verkehr mit Freigelassenen kein Maß walten zu lassen. Generell soll man Frauen aus gutem Hause meiden, bei Prostituierten ist es viel leichter, da diese ihre Reize nicht verstecken. Am einfachsten ist jedoch immer das, was gerade zur Hand ist: Bedürfnisbefriedigung geht auch mit Sklaven und ist überdies

463 Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, 24.

gefährloser als die Jagd nach verheirateten Frauen⁴⁶⁴. Was jedoch wie eine geschlossene Argumentationskette aussieht, ist ein konstantes Springen zwischen den verschiedenen Modi des Sprechens, die in der ersten Satire präsentiert wurden. Der pompöse, getragen-spondeische Rhythmus in den ersten Versen⁴⁶⁵ passt zu der feierlichen Leichenprozession, als welche sich dieser Zug mit dem letzten und vorletzten Wort des dritten Verses erst zu erkennen gibt. Der exotische Klang des ersten Verses im besonderen unterstreicht die unrömische Dekadenz des Zuges⁴⁶⁶. Horaz versucht also hinsichtlich des Klanges und der aufzählenden Wortstellung den Eindruck zu vermitteln, der Leichenzug ziehe soeben an den Zuhörern/-schauern vorbei. Doch wer sind diese Zuhörer? Knorr nennt als implizierte Adressaten „junge Männer, denen die Option ehelichen Geschlechtsverkehrs nicht offensteht, weil sie noch nicht verheiratet sind“⁴⁶⁷. Berücksichtigt man dabei allerdings Horazens Selbstaussage der vierten Satire, dass er kaum öffentlich, sondern nur vor Freunden vorlese, wird diese Deutung höchst unwahrscheinlich, ganz abgesehen davon, dass eine Adressierung an keiner Stelle des Gedichts geschieht. Außerdem kann die Annahme eines impliziten Adressatenkreises nur unpräzise sein, da sie gänzlich ignoriert, dass Horaz sich ganz explizit an unterschiedliche Personen innerhalb der Satire wendet. Präziser muss mit Gold (2011) getrennt werden zwischen dem „primary audience“ Maecenas und dem „authorial audience“, der römischen Oberschicht; dazwischen liegt noch das „internal audience“, Horazens interlocutores⁴⁶⁸. Armstrong geht davon aus, dass das Satirenbuch in einem Stück vorgelesen wurde aufgrund der vielfältigen Bezüge der Gedichte untereinander, die erst durch die Anordnung zur Geltung kommen⁴⁶⁹. Dass die zweite Satire also im Gegensatz zur ersten nicht explizit Maecenas zugeeignet ist, kann kein Argument dafür sein, dass

464 Vgl. Armstrong, 1964, 89-90.

465 Vgl. Fraenkel, 1957, 76, über die Seltenheit und den Effekt von Hexametern, die nur aus drei Worten bestehen.

466 Vgl. Knorr, 2004, 43: Während Flötenspieler (*tibicines*) bei römischen Beerdigungen Teil des Ritus waren, ist es doch hier höchst ungewöhnlich, dass syrische Flötenspielerinnen (*ambubaiiae*) auftreten, die sonst bei Gastmählern spielten und als Lustsklavinnen erhalten mussten.

467 Ebd., 61.

468 Vgl. Gold, 2011, 162, 170.

469 Vgl. Armstrong, 1964, 87.

Horaz hier gänzlich andere Zuhörerkreise anspricht: Maecenas als „primary audience“ muss auch für die zweite Satire angenommen werden. Dafür spricht auch die klangliche Nachbildung des Leichenzuges: Der Zuschauer bzw. -Hörer ist wieder Maecenas, der im Reflexionsrahmen von Horazens *sermo* die Rolle des Theaterpublikums übernimmt, während auf der Bühne der Leichenzug metrisch extravagant vorbeizieht. Erst in V59 benutzt Horaz eine Anrede in der zweiten Person, welche den Beginn seines Agons markiert: *an tibi abunde / personam satis est, non illud, quicquid ubique / officit, evitare?* (Hor. sat. 1, 2, 59b-61a) Oder ist es dir etwa genug, die Person zu meiden und nicht jenes, das überall schadet? Durch die vorhergehenden Verse ist deutlich, dass es sich hier um einen verschwenderischen Liebhaber zu Dirnen handelt und somit um einen Angesprochenen des „internal audience“. Bis dorthin allerdings sitzen Horaz und Maecenas gemeinsam zurückgelehnt im Theater des Lebens⁴⁷⁰ und Horaz deutet auf die Laster und Torheiten der Menschen: Der Grund, warum das Begräbnis des Tigellius so viel Gesindel angelockt hat, wird gegeben mit *quippe benignus erat* (Hor. sat. 1, 2, 4), Freilich, er war großzügig. Dem großzügigen Sänger wird daraufhin ein Geizhals gegenübergestellt, der nicht einmal seinen Freunden in Not hilft, um nicht als Verschwender zu gelten (4-6). Das zweite Gegensatzpaar ist ein Verschwender, der nicht geizig erscheinen möchte und ein reicher Wucherer, der Schulden eintreibt von jungen Männern (7-17). Die Parallele zur ersten Satire, in deren Eröffnungssequenz ebenfalls zwei Gegensatzpaare gegenübergestellt wurden, ist deutlich⁴⁷¹. Diese Sequenz kann jedoch, anders als in der ersten Satire, nicht als Agon gesehen werden, da sich die Figuren zwar komplementär gegenüber stehen, aber weder eine Form des Sprechens noch eine Verhandlung oder Herausforderung dieser Übel auch nur angedeutet ist.

470 Vgl. Freudenburg, 1993, 39.

471 Vgl. Knorr, 2004, 45: Man beachte die chiasmatische Stellung: Ein namentlich genannter Verschwender ist einem anonymen Geizhals gegenüber gestellt und im zweiten Paar ein anonymer Verschwender einem namentlich genanntem Geizhals. Diesen zwei Gegensatzpaaren entsprechen in der ersten Satire Soldat und Kaufmann sowie Bauer und Jurist.

Was jedoch folgt, ist eine weitere Parallele zur ersten Satire:

„maxime‘ quis non
„Iuppiter‘ exclamat, simul atque audivit? ‚at in se
pro quaestu sumptum facit hic:‘ vix credere possis
quam sibi non sit amicus, ita ut pater ille, Terenti
fabula quem miserum gnato vixisse fugato
inducit, non se peius cruciaverit, atque hic.
si quis nunc quaerat: ‚quo res haec pertinet?‘ – illuc: (Hor. sat. 1, 2, 17b-23)

Wer riefte da nicht, sobald er dies hörte: „Beim großen Jupiter! Er macht doch aber sicher Ausgaben für sich von seinem Gewinn?“ Du wirst es nicht glauben, wie wenig freundlich er sich selbst gesonnen ist, so wie jener Vater, den die Komödie Terenzens dazu brachte, traurig zu leben, nachdem er seinen Sohn verjagt hatte, und er hat ihn nicht härter bestraft als sich selbst. Wenn einer nun fragt, „Wohin führt diese Sache?“ , hierhin:

Die Parallele ist die, dass auch in der ersten Satire eine Referenz an die Komödie vorkam mit dem Jupiter, der die Backen aufbläst und die Schicksale der Unzufriedenen ändern möchte. Hier ruft einer Jupiter an, woraufhin Horaz explizit ein Stück des Terenz referenziert⁴⁷², den Heauton Timoroumenos⁴⁷³. Zweimal spricht in diesen Versen ein *quis*, der zuerst einen Ausruf tätigt und dann eine Frage stellt. Diese beiden wörtlichen Reden können Einwände des Maecenas sein, die Horaz seinem Freund vorwegnimmt⁴⁷⁴. *Vix credere possis* ist eine Anrede an eine zweite Person, die sich deutlich von der oben angeführten aus V59 unterscheidet: Diese Anrede ist kein wütender Angriff, sondern wieder ein ironischer Kommentar gegenüber einem Zuhörer, welchen wir bereits als Maecenas identifiziert haben. Das Vorbeiziehen des Leichenzuges

472 Vgl. Lejay, 1966, 41.

473 Die Analogie geht so, dass Menedemus seinen Sohn Clinia verjagt hat: Er kann nun kein angenehmes Leben mehr genießen, weil sein Sohn nicht mehr bei ihm ist. Er hat sich also mit der Strafe für seinen Sohn selbst genau so hart bestraft (Vgl. Ashmore, 1967, 85). Der reiche Fufidius bestraft sich ebenfalls selbst, indem er sich zwar Reichtümer erwirbt, aber trotzdem das Leben eines armen Mannes führt und immer weiter schuffet, ohne seine Reichtümer zu genießen. Knorr, 2004, 47, hat die sexuelle Konnotation des Beispiels bemerkt, da Menedemus sich selbst nicht aus Geiz bestraft; er hat seinen Sohn verjagt wegen dessen Umgang mit der Dirne Antiphila, die in vielem der idealen Sexualpartnerin ähnelt, die Horaz am Ende der Satire empfiehlt.

474 Vgl. Büchner, 1970, 55: charakterisiert dies als „törichte Frage“. Die Kunst der Gesprächsführung Horazens ist es, einen Einwand (des Maecenas) vorwegzunehmen, um mit der Antwort auf den Einwand die Knauserigkeit des Fufidius noch einmal hervorzuheben.

und die explizite Referenz an die Bühne rahmen also die Beispiele, die sich in ihrem Geiz und ihrer Verschwendungssucht gegenüberstehen, und stellen damit wieder die Illusion der Bühne her, auf der sich diese Charaktere gegenüberstehen, selbst wenn sie sich nicht direkt streiten. Während in der ersten Satire eine klare Konfrontation von Charakteren auf einer imaginierten Bühne geschieht, ist die Gegenüberstellung hier nicht konfrontativ, kann aber aufgrund der Parallelen zur ersten Satire und dem Einstieg mit dem Leichenzug als Theater des Lebens gelesen werden, dessen Zuschauer Horaz und Maecenas sind. Im ersten Gegensatzpaar ist dies umso einfacher, da der Sänger Tigellius eine wohlbekannte Figur der Öffentlichkeit war, so dass viele Hörer sich diesen eben noch vorstellen konnten⁴⁷⁵. Auf die Frage, *quo res haec pertinet*, die Horaz seinem Gesprächspartner vorweggenommen hatte, legt er nun eine Antwort in Form einer gnomischen Aussage vor⁴⁷⁶: *dum vitant stulti vitia, in contraria currunt* (Hor. sat. 1, 2, 24), während Toren Laster vermeiden, verfallen sie in die Gegenteiligen. Sofort folgen als scheinbare Beispiele wieder zwei Gegensatzpaare, die allerdings nicht exakt das Diktum illustrieren: Während einer seine Toga bis auf die Füße hängen lässt, zieht sie der andere bis zu seiner Scham nach oben. Rufillus riecht nach Pastillen, Gargonius nach Bock (V 25-27). Wieder sind Paare gegenübergestellt wie zum Agon, von denen der eine das Gegenteil des anderen tut; dass sie das allerdings aus Vermeidung des jeweils anderen Lasters tun, ist damit nicht ausgesagt⁴⁷⁷. Die Beispiele sind vielmehr eine Illustration für das folgende Diktum *nil medium est* (Hor. sat. 1, 2, 28), es gibt keine

475 Vgl. Gowers, 2012, 92: Hermogenes Tigellius war sardischer Abstammung, ein Freund von Julius Caesar, der auch in den Schriften Ciceros und des neoterischen Dichters Calvus vorkommt. An dieser Stelle ist klar, welcher Tigellius gemeint ist; Kontroversen drehen sich jedoch um u.a. 1, 3, 1-19, wo auch ein Sänger Tigellius vorkommt, bei dem es sich jedoch um den Sohn des hier Verstorbenen handeln könnte. Mit Gold, 2011, 163, 170, kann hier auch eine Referenz an das „authorial audience“ gesehen werden, an die Leser der römischen Oberschicht, denen Tigellius bekannt sein dürfte.

476 Vgl. Knorr, 2004, 46: Die Vorbereitung der Sequenz wird hier treffend mit „sich selbst ins Wort fallen“ beschrieben. Horaz bricht ab und nimmt den Einwand vorweg, bevor sein Gesprächspartner diesen äußern kann. Dies ist wieder ein deutliches Anzeichen für die vertraut-familiäre Tonart des *sermo*. Lejay, 1966, 61, sieht dieses Sich-Unterbrechen als ein Stilmittel der Komödie, in der sich Schauspieler unterbrechen, um das Publikum etwas zu fragen.

477 Der Logik des Verses *dum vitant stulti vitia, in contraria currunt* folgend müsste Gargonius ja absichtlich nach Bock stinken, um nicht, wie Rufillus, nach Pastillen zu riechen, was gänzlich unsinnig ist.

Mitte. Daraufhin schließt Horaz wiederum Beispiele an für die Nichtexistenz einer Mitte in Liebesdingen und ist somit im Hauptteil angekommen. *Nil medium est* ist also von zwei gegensätzlichen Beispielpaaren vorbereitet und von einem weiteren, hinter dem Diktum folgenden erhellt, nämlich dass der eine nur verheirateten Frauen hinterher steigt, während der andere stinkende Bordelle aufsucht⁴⁷⁸. Dieses Übergangsstück vom Beginn, wo *nil medium est* am Umgang mit Geld gezeigt wurde, zum Hauptteil, wo dies anhand von Liebesdingen gezeigt wird, entspricht in seiner Position und seiner Funktion den Versen 28-35 der ersten Satire, dem Ameisengleichnis, das den Übergang von der Unzufriedenheit hin zum Hauptteil *de avaritia* herstellt⁴⁷⁹. Es wurde bereits gesagt, dass sich die Gegensatzpaare wie zum Agon gegenüberstehen, allerdings lässt es der Sprecher nie dazu kommen, dass diese auch Werteverhandlung betreiben, sie stehen sich lediglich gegenüber, rechts und links des *medium*, das vom Sprecher impliziert wird⁴⁸⁰. Dass wir also immer noch im *sermo* sind, in dem Horaz und Maecenas in die Welt hinausblicken und Horaz seinem Gesprächspartner die Laster der Menschen zeigt, dürfte klar sein. Der Agon hat noch nicht begonnen, und der Sprecher nimmt sich noch die Zeit, diesen Gegenüberstellungen eine Anekdote hinzuzufügen:

quidam notus homo cum exiret fornice, ‚macte
virtute esto‘ inquit sententia dia Catonis,
‚nam simul ac venas inflavit taetra libido,
huc iuvenes aequum est descendere, non alienas
permolere uxores. ‚nolim laudari‘ inquit
‚sic me‘ mirator cunni Cupiennius albi. (Hor. Sat. 1, 2, 31-36)

Als ein angesehener Mann das Bordell verließ, sagte ein göttlicher Ausspruch Catos: „Gepriesen sei deine Tugend, denn wenn die scheußliche Lust dir die Adern hat schwellen lassen, ist es für junge Menschen billig, hier hinabzusteigen, und nicht andere Ehefrauen zu besteigen.“ „So möchte ich nicht gelobt werden“ sagte Cupiennius, der Bewunderer der weißen Scheide.

478 Vgl. Büchner, 1970, 67: das langsame Herausschälen des *nil medium est* aus den bisher angeführten Beispielen.

479 Vgl. Knorr, 2004, 45f.

480 Vgl. Seeck, 1991, 9: Der Satiriker präsentiert sich als Besitzer des positiven Gegenbildes zu seinen dargestellten Lastern und schafft einen Konsens mit seinen Lesern über die Existenz dieses positiven Gegenbildes.

Hier ist ein erster Ansatz von Werteverhandlung erkennbar: Cato, das Exempel römischer Tugend schlechthin⁴⁸¹, lobt einen Bordellbesucher für seine Tugend, da es besser sei, Bordelle zu besuchen, als verheiratete Frauen zu jagen. *Cum exiret fornice* lokalisiert diese Anekdote und zieht die Szenerie gleichzeitig ins Lächerliche: Eine Straße vor einem Bordell ist ganz sicher kein legitimer Ort für die Erörterung von Fragen der Sexualmoral; Auf den Ausspruch Catos folgt sofort ein Widerspruch: So will ich nicht gelobt werden, was als durchaus berechtigter Einwand erscheint, bis zum Ende von Vers 36 deutlich wird, wer Cato widerspricht. Nicht der Gepriesene, sondern ein Liebhaber von verheirateten Frauen⁴⁸². Erst das letzte Wort der Anekdote, *albi*, macht deutlich, dass Cupidennius ganz und gar nicht in der moralischen Position ist, dem Cato zu widersprechen, da er ja ein Liebhaber verheirateter Frauen ist. Catos Wortwahl lässt auch ihn schwerlich als ein Exempel von Tugend erscheinen: Von dem altertümlichen *macte virtute esto*, das hauptsächlich in militärischen Kontexten auftaucht⁴⁸³, ausgehend beschreibt er die Lust als ein rein körperliches Phänomen, das Schwellen der Adern, und auch das Wort *permolere*, wörtlich das Mahlen einer Mühle, ist sehr obszön⁴⁸⁴. Außerdem ist die Cato-Anekdote verstümmelt wiedergegeben, da sie eigentlich noch weitergeht: Cato sah den selben Mann am nächsten Tag, wie er wieder das Bordell aufsuchte und tadelte ihn, da er das Bordell nur gelegentlich aufsuchen und nicht in ihm wohnen solle⁴⁸⁵. Die Verstümmelung der Anekdote, die obszöne Wortwahl und die direkte Gegenüberstellung von Lobpreis und Widerspruch erzielen den Effekt, dass letztlich keiner der drei Beteiligten dieser Episode als tauglich erscheint, in Fragen der Sexualmoral ein *medium* anzuerkennen oder walten zu lassen⁴⁸⁶. Und wenn schon nicht der sprichwörtlich tugendhafte Cato dazu imstande ist, wer im römischen Volk soll es dann sein? Dies ist die Aussage des kleinen Agons, der bezeichnenderweise auf der Straße vor einem Bordell stattfindet, also nicht institutionalisiert ist: Schließ-

481 Vgl. Gowers, 2012, 98.

482 Vgl. Curran, 1970, 242: „‘Albi’ represents *convention*, for it refers to the white *stola* of the Roman matron.“

483 Vgl. Gowers, 2012, 98.

484 Vgl. Curran, 1970, 234 und 240.

485 Vgl. Knorr, 2004, 49.

486 Vgl. Rudd, 1966, 11.

lich gab es Ehegesetze und Gesetze zum Status von Prostituierten, die im Senat, und nicht auf der Straße vor dem Bordell, verhandelt und verabschiedet wurden⁴⁸⁷. Die Bewertung des Geschehens durch Cato kommt hier geradezu einem Standgericht gleich, was den Institutionen und Konventionen des römischen Rechtswesens eklatant widerspricht.

Horaz ist in seinem *sermo* also bisher geschickt vorgegangen: Er hat die Laster sämtlicher Menschen, die kein *medium* kennen, bezeichnet, indem er Vertreter gegensätzlicher Laster einander gegenüber gestellt hat. Mit der Cato-Episode hat er entlarvt, dass niemand die moralische Höhe besitzt, über dieses *medium* hinsichtlich sexueller Fragen zu sprechen und wagt nun einen pompösen Neueinsatz:

audire est operae pretium, procedere recte
qui moechis non vultis, ut omni parte laborent⁴⁸⁸
utque illis multo corrupta dolore voluptas
atque haec rara cadat dura inter saepe pericla. (Hor. sat. 1, 2, 37-41)

Es ist der Lohn der Mühe für euch zu hören, die ihr nicht wollt, dass es Ehebrechern gut ergeht, wie sie in jeder Hinsicht leiden und wie ihnen die Lust von viel Schmerz vergällt wird, und dass diese selten gelingt zwischen häufigen, harten Gefahren.

Hier ist ein Vers des Ennius parodiert⁴⁸⁹. Schon die Cato-Episode war eine Verdrehung und Parodie altrömischer Tugend, und nun nimmt sich Horaz heraus, mit der Stimme des römischen Nationaldichters zu sprechen: Er stilisiert sich damit zu einem epischen Erzähler, was in scharfem Kontrast steht zu der profanen Thematik des Gedichts⁴⁹⁰. Diese altertümliche Einleitungsformel ist sehr wahrscheinlich aus der Gerichtsrede entlehnt und stellt ein Echo eines Verses der Ritter von Aristophanes dar: Καὶ μὴν ἀκούσαί γ' ἄξιον τῶν πραγμάτων (Ar. Eq. 624), und die Taten sind es wert, gehört zu werden⁴⁹¹. Die Anrede an eine zweite Person Plural, *vultis*, ist dieser Stilisierung geschuldet: Es wird

487 Vgl. Gardner, 1995, 129-133; Gowers, 2012, 100.

488 Bailey, 1995, akzeptiert als einziges *moechis rem vultis*, alle anderen Ausgaben lesen *moechis non vultis* und geben *moechis rem vultis* sowie *moechos* als Varianten.

489 Vgl. Gowers, 2012, 100: *audire est operae pretium procedere recte / Qui rem Romanam Latiumque augescere vultis* (Enn. Ann. 494-495 Sk.). Es ist der Lohn der Mühe für euch, zu hören, die ihr wollt, dass es dem römische Staat gut ergeht und Latium bereichert wird.

490 Vgl. Knorr, 2004, 51.

491 Fraenkel, 1957, 81.

nun nämlich innerhalb des *sermo* fingiert, dass der epische Erzähler zur Gesamtheit des römischen Volkes spricht, wie es Ennius in seinem Vers getan hat⁴⁹². So wird einerseits das Epos des Ennius auf eine niedrigere Stufe herabgezogen und der Lächerlichkeit preisgegeben, da es unpassend erscheint, dass ein epischer Erzähler über sexuelle Laster spricht⁴⁹³. Andererseits erhebt sich Horaz damit zum neuen Ennius und somit zur moralischen Autorität, um über sexuelle Moral zu sprechen, nachdem ja, wie wir gesehen haben, niemand sonst dazu in der Lage ist. Hier wird also laut angepriesen, was als nächstes kommt, nämlich die Leiden der Ehebrecher⁴⁹⁴

An dieser Stelle findet auch eine Verschiebung der Gattungsanleihen statt⁴⁹⁵: Es ist ja gezeigt worden, dass sich in der Anfangssequenz die Beispiele wie auf einer dramatischen Bühne gegenüberstehen. Nun wird wieder eine Reihe an Beispielen dargeboten, allerdings in eher aufzählender Manier, was innerhalb des *sermo* einer Teichoskopie gleichkommt, einer episch-dramatischen Technik, bei der Schlachthandlungen aus einer Vogelperspektive von Charakteren geschildert werden, die quasi über die Stadtmauern hinaus auf das Geschehen blicken⁴⁹⁶. So blicken Horaz und Maecenas gemeinsam über Rom und Horaz schildert von Vers 41-59, wie es den Ehebrechern im Einzelnen ergeht:

Einer wirft sich vom Dach, der andere wird zu Tode gepeitscht, sie geraten an Räuber, müssen sich freikaufen, werden von Knechten verprügelt und einem sogar der Penis abgeschnitten; und alle außer Galba sagen, dass dies zu Recht geschehe; Danach verfällt Horaz wieder in einen eher plaudernden, erzählenden Ton, erkennbar an der ersten Person *dico*, wenn er erklärt, dass der Verkehr mit Freigelassenen sicherer sei. Freilich sei es auch bei diesen möglich, kein Maß walten zu lassen, wie das Beispiel des Sallustius zeigt, der für Freigelassene mehr Geld verschleu-

492 Vgl. Sharland, 2010, 109: Hier wird ein Kompromiss mit den Hörern hergestellt, von denen impliziert ist, dass sie Ehebruch nicht billigen. Vgl. Seeck, 1991, 9: Die Satire impliziert, dass das positive Gegenbild, in dessen Besitz der Satiriker sich präsentiert, von einer Mehrheit geteilt wird.

493 Vgl. Gowers, 2012, 100.

494 Vgl. Büchner, 1970, 53; „wo der Fortschritt des Gedankens marktschreierisch angepriesen wird.“

495 Vgl. Lejay, 1966, 62: Eposparodie als häufiges Stilmittel der alten Komödie.

496 Vgl. von Wilpert, 1989, 924f.

dert, als seinem Besitz und den guten Sitten angemessen ist. Er rühmt sich dabei sogar noch, keine verheirateten Frauen anzufassen: Horaz fährt fort, moralische Autoritäten Roms als ungeeignet für die Erörterung der Sexualmoral darzustellen, was wiederum impliziert, dass er selbst durchaus dafür geeignet ist⁴⁹⁷. Auch ein weiterer Vertreter dieses Schlages, Marsaeus, der Haus und Hof für eine Schauspielerin aufgegeben hat, hält sich für moralisch integer, weil er verheiratete Frauen in Ruhe lässt.

Der Hauptteil der Satire, dessen Beginn ich mit V28, *nil medium est*⁴⁹⁸, annehme, hat sich also bisher so gestaltet: In dozierendem Ton hat Horaz die beiden Extreme des Sexualverhaltens kurz dargestellt, den Verkehr mit verheirateten, fremden Frauen und das Aufsuchen des Bordells. Auf diese beiden Beispiele folgte die Cato-Anekdote, die bewiesen hat, dass es keine moralisch integren Autoritäten auf diesem Themenfeld gibt. Unvermittelt erhebt dann jedoch Horaz seine Stimme mit epischem Pomp und zeigt in einer Teichoskopie, wie schlecht es Ehebrechern ergeht. Er kehrt jedoch sofort wieder zum jovialen Tonfall⁴⁹⁹ des *sermo* zurück, empfiehlt den Verkehr mit Freigelassenen und stellt zwei Charaktere vor, die in diesem Verkehr kein Maß zu halten imstande sind. Bisher hatte Horaz also als Gesprächspartner nur den Maecenas, dem er in jovialer Verbundenheit sämtliche Laster des Sexuallebens vorgestellt hat⁵⁰⁰, mit Ausnahme der scherzhaften Anrede an das römische Volk in Vers 38.

497 Vgl. DuQuesnay, 1984, 35. „Inevitably men contrasted his life with the moral fervour of his [sc. Sallust’s] writings.“

498 Contra Knorr, 2004, 50, und Fraenkel, 1957, 77f, die den Beginn des Hauptteils bei V37 sehen, also ab der Ennius-Parodie, da ab dort der Argumentationsteil gegen das Ehebrechen beginnt. Lejay, 1966, 29, sieht den Beginn des Hauptteils ebenfalls bei Vers 28 und somit weniger als eine Argumentation gegen das Ehebrechen als eine Erörterung des Gedankens: „*nil medium est* est l’idée génératrice“.

499 Vgl. *tutior at quanto merx est in classe secunda, / libertinarum dico* (Hor. sat. 1, 2, 47-48) wie viel sicherer ist da doch die Ware der zweiten Klasse, ich spreche von Freigelassenen. Die nachklappende Präzisierung mit der ersten Person, die dem Gesprächspartner die „Ware“ noch einmal genauer erläutert, ist ein Anzeichen für den vertrauten Ton, den Horaz mit Maecenas pflegt, wie in der ersten Satire V14, *ne te morer*.

500 Vgl. Lejay, 1966, 29 „le développement est une série de petits faits, anecdotes, tableaux, portraits.“

Nun kommt jedoch unvermittelt ein weiterer Angesprochener hinzu und der Tonfall wird schärfer:

an tibi abunde
personam satis est, non illud, quicquid ubique
officit, evitare? bonam deperdere famam,
rem patris oblimare malum est ubicumque. quid inter
est in matrona, ancilla peccesne togata? (Hor, sat. 1, 2, 59b-63)

Oder ist es dir etwa genug, die Person zu meiden, und nicht alles, was überall Schaden bringt? Den guten Ruf zugrunde zu richten und das ererbte Vermögen zu verschleudern ist überall ein Übel. Welchen Unterschied macht es da, ob du mit einer verheirateten Frau sündigst oder mit einer Magd in der Toga?

Wie in der ersten Satire beginnt der Agon mit dem *tibi*, hier startet er allerdings weitaus abrupter. Während in der ersten Satire das Ameisengleichnis gegen den *avarus* gekehrt wurde, um aus der Unlogik des beständigen Raffens heraus gegen das Gegenüber loszufahren⁵⁰¹, geschieht dies hier ganz unvermittelt nach einer längeren, dozierenden Passage. Horaz wirft seinem Gegenüber vor, kein Maß halten zu können; In den Versen 55-58 hat sich Marsaeus noch gerühmt, keine verheirateten Frauen anzufassen, nun greift Horaz generalisierend sowohl den Ehebrecher als auch den maßlosen Liebhaber von Freigelassenen damit an, dass dieses Verhalten sowohl den guten Ruf als auch das Vermögen schädigt. Ab hier ist ein *interlocutor* angesprochen, der kein Maß in der Liebe zu halten versteht, und nicht mehr Maecenas. Horaz lässt ihn wiederum nicht zu Wort kommen, sondern erzählt auf seine zwei Fragen direkt eine Geschichte:

Villius in Fausta Sullae gener, hoc miser uno
nomine deceptus, poenas dedit usque superque,
quam satis est, pugnis caesus ferroque petitus,
exclusus fore, cum Longarenus foret intus. (Hor. sat. 1, 2, 64-67)

Villius, wegen Fausta der Schwiegersonn Sullas, der Arme, der allein von diesem Titel verführt wurde, wurde weit mehr, als genug gewesen wäre, bestraft, er wurde mit Fäusten geschlagen und mit Schwertern gejagt, er war ausgesperrt durch das Tor, während Longarenus drinnen war.⁵⁰²

501 Vgl. Büchner, 1970, 52.

502 Vgl. ebd., 97, „Der Fall des Villius (vielleicht der von Cicero, fam. 2, 6 als Milos Freund bezeichnete Sex. Villius), der mit Sullas sittenloser Tochter (nach Scheidung von C. Memmius mit Milo verheiratet) ein Verhältnis hatte und wegen der bloßen Vorstel-

Hier wird uns die Parodie eines Paraklausithyrons geboten, ein Motiv, das eigentlich in der Elegie beheimatet ist⁵⁰³, das Klagen des Liebhabers vor verschlossener Tür. Hier ist es allerdings eindeutig mit dem Zweck erzählt, Ehebrecher zu warnen, und die Sprache der Gewalt (Vgl. die Ummidius-Episode in der ersten Satire) ist noch unverhohlener. Die Gewalt, die Ehebrechern angetan wird, erleiden sie völlig sinnlos, wie die direkt darauffolgende Episode beweist:

huic si muttonis verbis mala tanta videnti
diceret haec animus ‚quid vis tibi? numquid ego a te
magno prognatum deosco consule cunnum
velatumque stola mea cum conferbuit ira?‘ –
quid responderet? ‚magno patre nata puella est.‘ (Hor. sat. 1, 2, 68-72)

Wenn diesem, der so große Übel vor sich sieht, der Verstand mit den Worten des Penis folgendes sagen würde: „Was willst du? Fordere ich etwa von dir eine Scheide, die von einem großen Konsul abstammt und von einer Stola verdeckt ist, wenn mein Zorn entbrannt ist?“ Was würde er antworten? „Das Mädchen ist von einem großen Vater geboren.“

Die Ansprache des Penis an seinen Träger ist eine Parodie der epischen Konvention des Ansprechens des eigenen Mutes vor dem Kampf, das Zwiegespräch mit Personifikationen ist jedoch auch ein Topos der Diatribe⁵⁰⁴. Hier liegt eine Parodie eines Agons vor: So, wie Horaz den *interlocutor* angreift und ihn innerhalb des *sermo* zum Streitgespräch herausfordert, so fordert der Penis seinen Träger Villius heraus. Der Penis ist allerdings milder, denn er lässt seinen Träger immerhin noch eine Rechtfertigung vorbringen, freilich eine äußerst schwache und lächerliche. Sharland sieht den Penis als eine Personifikation der Natur⁵⁰⁵, doch er ist auch eine Repräsentation des Horaz: Wie dieser greift er denjenigen an, der kein Maß in Liebesdingen kennt und plädiert, wie Horaz, für rasche und mühelose Bedürfnisbefriedigung. Diese Szene präfiguriert die achte Satire, wo ein Priap in der ersten Person von seiner Begegnung mit der Hexe Canidia berichtet, und nicht wenige haben hinter der Figur des Priap bereits Horaz vermutet⁵⁰⁶. Die Szene stellt also in

lung, so sei er der Schwiegersonn Sullas, erbärmliches zu leiden hatte [...].“

503 Vgl. Gowers, 2012, 105.

504 Vgl. ebd., 106.

505 Vgl. Sharland, 2010, 113.

506 Vgl. Anderson (1), 1982, 82.

verkleinerter Form die gesamte Satire dar: Der eine, der kein Maß halten kann und deshalb verheiratete Frauen jagt, wird von seinem Gegenüber aufgrund dieser Dummheit getadelt. Es geht also um einfache Bedürfnisbefriedigung. Der Dialog findet, wie die Szene mit Cato und Cuppiennius, auf offener Straße statt und ist daher einer ebenso unpassenden wie beschämenden Öffentlichkeit unterworfen.

Nachdem die Satire sozusagen *in a nutshell* vorgeführt wurde, verfällt Horaz wieder in eine längere, dozierende Passage (V73-92), die an den *interlocutor* gerichtet ist, erkennbar an den vielen Personalpronomina, mit denen Horaz niemals den Maecenas überschütten würde, sowie an den Imperativen *desine* und *adde* in 78 und 82⁵⁰⁷: Die Natur mahnt, das richtige Maß zu erkennen, und daher solltest du aufhören, verheirateten Frauen zu folgen; Dies bringt mehr Leid als Vergnügen, außerdem haben unverheiratete Frauen die gleichen, wenn nicht gar größere Qualitäten. Diese sind sogar noch leichter erkenntlich, da sie nicht, wie Matronen, verhüllt sind. So kann man leicht vergleichen, wie man es beim Pferdekauf macht, und wird nicht getäuscht.

Erst in Vers 92 kommt ein *interlocutor* zu Wort und zitiert ein Epigramm des Philodem⁵⁰⁸:

„o crus, o brachia!‘ verum
depugis, nasuta, brevi latere ac pede longo est.
matronae praeter faciem nil cernere possis,
cetera, ni Catia est, demissa veste tegentis.
si interdicta petes, vallo circumdata (nam te
hoc facit insanum), multae tibi tum officient res:
custodes, lectica, ciniflones, parasitae,
ad talos stola demissa et circumdata palla,
plurima, quae inuideant pure apparere tibi rem.
altera, nil obstat: Cois tibi paene videre est
ut nudam, ne crure malo, ne sit pede turpi;
metiri possis oculo latus. (Hor. sat. 1, 2, 93b-103a)

„Diese Schenkel, Diese Arme!“ In Wahrheit hat sie keinen Hintern, eine lange Nase, eine kurze Flanke und ihre Füße sind groß. Außer dem Gesicht der Ma-

507 Wie wir gesehen haben, richtet Horaz an Maecenas keine Direktiven, sondern nimmt Fragen und Einwände in scherzendem Ton vorweg.

508 Vgl. Lejay, 1966, 53. ὦ ποδός, ὦ κνήμης, ὦ τῶν (ἀπόλωλα δικαίως) | μηρῶν. Oh diese Schenkel, diese Knie, diese Unterschenkel (Philodem, Frg. 12).

trone kannst du nichts erkennen, das übrige, wenn es nicht Catia ist, verhüllt die Kleidung der Geschützten. Wenn du Verbotenes suchst, von Wällen umgebenes - denn genau das macht dich verrückt – werden dich viele Sachen behindern, Wächter, die Sänfte, Friseure, Parasiten, die Stola, die bis zu den Knöcheln herabhängt und der Mantel, der sie umgibt, und noch mehr, was dir verneidet, dass dir die Sache unverhüllt erscheint. Bei der anderen steht dir nichts im Weg; Im Koischen Gewand kannst du sie beinahe wie nackt sehen, dass nicht der Schenkel krumm ist oder der Fuß hässlich; Du kannst mit dem Auge ihre Flanke messen.

Philodem ist ein Verfasser erotischer Epigramme, der insgesamt einigen Einfluss auf die augusteische Dichtung hatte, nicht zuletzt, weil er Vergils Lehrer war⁵⁰⁹. Die Übersetzung des Philodem-Verses, die der *interlocutor* ausruft, dient allerdings lediglich dazu, ihn lächerlich zu machen. Lowe meint, dass hier auf Philodems Rolle als Literaturkritiker angespielt ist⁵¹⁰. Allerdings wird hier auf niedrigstem Niveau ein Witz auf Kosten des Sprechers dieses Verses gerissen: Die Ausrufe implizieren ja ein Lob der Schönheit, und tatsächlich lobt Philodem ja in seinem Epigramm die Schönheit der angesprochenen Frau⁵¹¹. Horaz antwortet aber sofort, dass die Frau in Wirklichkeit hässlich sei, manche ihrer Körperteile seien zu groß und andere zu klein. Es geht also nicht um die moralische Verhandlung von richtigem Verhalten in Liebesdingen, sondern lediglich darum, den *interlocutor* für seine mangelnde Scharfsichtigkeit zu verspotten. Dies steht in scharfem Kontrast zu den Versen in der ersten Satire, in denen das Gegenüber Horazens zu Wort kommt, da dort ein Widerspruch zu Horazens Angriffen und eine Nachfrage, wie nun richtig zu handeln ist, geschehen. Hier tätigt das Gegenüber nur einen törichten Ausruf, auf Basis dessen er von Horaz verspottet wird. Nach diesem Zitat verfällt Horaz wieder in eine Art aggressives Dozieren, in dessen Verlauf er sein Gegenüber noch als *insanus* beschimpft, was sich aus dem dummen Ausruf des Gegenübers ergibt, aber im Folgenden geht er wieder zum Angriff über:

509 Vgl. Lowe, 1974, 114.

510 Vgl. ebd.: Philodems kritische Behauptung, dass ein Kunstwerk nur als ganzes ein Kunstwerk sei und dass Inhalt und Form voneinander nicht trennbar seien, kontrastiert hier die anatomische „Zerlegung“ der Frau in ihre Einzelteile.

511 Vgl. Gowers, 2012, 110.

an tibi mavis
 insidias fieri pretiumque avellier ante,
 quam mercem ostendi? ,leporem venator ut alta
 in nive sectetur, positum sic tangere nolit'
 cantat et apponit ,meus est amor huic similis, nam
 transvolat in medio posita et fugientia captat.'
 hiscine versiculis speras tibi posse dolores
 atque aestus curasque gravis e pectore pelli?
 nonne, cupidinibus statuatur natura modum quem,
 quid latura, sibi quid sit dolitura negatum,
 quaerere plus prodest et inane abscindere soldo?
 Num, tibi cum faucis urit sitis, aurea quaeris
 pocula? num esuriens fastidis omnia praeter
 pavonem rhombumque? tument tibi cum inguina, num si
 ancilla aut verna est praesto puer, impetus in quem
 continuo fiat, malis tentigine rumpi? (Hor. sat. 1, 2, 103b-118)

Oder willst du lieber, dass dir Fallen gestellt werden und dass dir der Preis ent-
 rissen wird, bevor die Ware gezeigt wird? „Wie der Jäger dem Hasen im tiefen
 Schnee folgt, will er den vor ihm liegenden nicht berühren“. Er fügt singend
 hinzu: „Meine Liebe ist diesem ähnlich; denn sie fliegt an dem vorbei, was mit-
 ten vor mir steht ist und hascht nach fliehendem“. Hoffst du, dass der Schmerz,
 die Glut und die schweren Sorgen dir durch solche Verschen aus der Brust ge-
 trieben werden können? Nützt es nicht etwa vielmehr, zu fragen, welches Maß
 die Natur den Begierden setzt, was sie für sich erträgt und woran sie Schmerz
 leidet, wenn es verweigert wird, und das Leere vom Festen zu scheiden? Oder
 suchst du goldene Becher, wenn der Durst dir die Kehle verbrennt? Ver-
 schmähst du alles außer Pfau und Butt, wenn du verhungert? Wenn dir der Pe-
 nis schwillt, wenn eine Magd des Hauses oder ein Sklave zugegen ist, an die so-
 fort eine Avance geschehen könnte, willst du lieber vor Geilheit platzen?

Wir haben das Ende des Agons erreicht, und wieder steigert sich Horaz
 in eine Tirade hinein, in der er in 15 Versen seinem Kontrahenten sechs
 Fragen hinwirft und auf keine eine Antwort zulässt. Wohl aber nimmt
 er seinem Gegenüber eine Antwort vorweg, und zwar in Form eines Epi-
 gramms von Kallimachos⁵¹². Auf die erste Frage hin dreht sich Horaz
 weg von seinem Gegenüber und spricht in der dritten Person, *cantat, et*

512 Vgl. Gowers, 2012, 112. 31Pf.; n. Asper: 1: Ὠγρευτής, Ἐπίκυδες, ἐν οὐρεσι πάντα
 λαγῶν | διφᾶ καὶ πάσης ἵχνια δορκαλίδος | στίβη καὶ νιφετῶ κεκρημένος· ἦν δέ τις
 εἶπε | ἴτῃ, τόδε βέβληται θηρίον, οὐκ ἔλαβεν. | χούμος ἔρωσ τοιοῦσδε· τὰ μὲν
 φεύγοντα διώκειν | οἶδε, τὰ δ' ἐν μέσσω κείμενα παρπέταται. Der Jäger Epidykes spürt
 in den Bergen jedem Hasen nach und jeden Rehs Fährte, an Frost und Schnee gewöhnt.
 Wenn aber jemand sagt „Da, das Tier ist getroffen!“, nimmt er es nicht. Ganz so ist auch
 meine Liebe: Was flieht, zu verfolgen, das versteht sie; was aber mitten vor ihr liegt, daran
 fliegt sie vorbei. (Übs. n. Asper).

apponit, so als würde er wieder zu einem Publikum sprechen⁵¹³. Die dritte Person steigert den spöttischen Tonfall noch: „Schaut nur, dieser hier, singt und sagt...“, es ist klar erkenntlich, dass diese Verse ein Lächerlichmachen vor Publikum darstellen. Die Situation ist ähnlich zur ersten Satire, Vers 55, *et dicas ‚magno de flumine malleme‘*, wo Horaz ebenfalls seinem Gegenüber Worte in den Mund legt, allerdings diesem zugewandt, in der zweiten Person. Das Bild des großen Flusses im Gegensatz zur kleinen Quelle, das Horaz seinem Gegenüber dort in den Mund legt, ist ebenfalls kallimacheisch⁵¹⁴. Auf diesen scheinbaren Einwand hin dreht sich Horaz wieder zu seinem Kontrahenten und überschüttet ihn mit Fragen voller grotesker Übertreibungen. Auch hier, wie in Vers 93, dient die vorweggenommene Rede des Kontrahenten nicht dazu, einen Einwand oder einen Widerspruch zu liefern, den Horaz dann entkräften könnte; Sie dient nur dazu, weiteren Spott über den Kontrahenten auszugießen⁵¹⁵. Die übertreibenden Fragen in so rascher Folge entsprechen, wie in der ersten Satire, dem Pnigos der Komödie⁵¹⁶. Dieser hat an dieser Stelle aber noch kein Ende gefunden, denn Horaz unterbricht weder sich selbst, um zu einem gemäßigten Tonfall zurückzukehren, noch lässt er sich unterbrechen. Jedoch geht er fließend von der Dummheit seines Kontrahenten zu sich selbst über: Er ziehe die *venus parabilis*⁵¹⁷ vor, die ihn nicht mit Ausreden und Verzögerungen hinhält, sondern einfach und gepflegt ist. Diese sei ihm Ilia und Egeria, und beim Verkehr mit ihr ist nicht zu befürchten, dass ein Ehemann nach Hause komme, Hunde ihn verraten und er unter dem Gekreisch der Frau halb nackt fliehen muss und sowohl sein Vermögen als auch den guten Ruf verliert. Dies sei das richtige Verhalten, sogar nach Ansicht des strengen Sittenrichters Fabius⁵¹⁸.

513 Lejay, 1966, 30.

514 Vgl. Gowers, 2012, 74: Das Bild ist verdreht; Während Kallimachos die kleine Quelle (=Kleindichtung) gegenüber dem großen Fluss (Epos) bevorzugt, schöpft der *avarus* lieber aus dem großen Fluss. In der zweiten Satire dagegen ist der Sinn des Epigramms von Kallimachos beibehalten.

515 Vgl. Harrison, 2007, 95.

516 Vgl. Curran, 1970, 238.

517 Vgl. Hooley, 1999, (E-Journal ohne Seitenzählung): Die *venus parabilis* stellt ein Echo der *volgiva* *venus* von Lukrez dar. Auch die generelle epikureische Färbung der Satire legen nahe, dass sie in Kontrast zu Lukrez' „Liebesdiatribe“ geschrieben wurde (rer. 4, 1058-1287).

Welche Deutung lässt sich nun aus dieser – zugegebenermaßen wirren – Satire ziehen? Es ist bezeichnend, dass Forscher sich sogar über das generelle Thema der Satire uneins waren: Während Knorr und Fraenkel eine Diatribe gegen den Ehebruch annehmen⁵¹⁹, sieht Lejay vielmehr eine sprunghafte Illustration des Diktums *nil medium est*⁵²⁰. Sharland hebt die Vielzahl von Sprechern und Angesprochenen im Kontrast zu der geordneten Struktur der ersten Satire hervor⁵²¹. Auch Hooley bemerkt: Satire 2 „has the air of being not quite sure of its audience“⁵²². Ausgehend von dieser verwirrenden Vielzahl an Sprechenden und Angesprochenen ist es extrem schwierig, von einem Agon zu sprechen, der in einem Wortgefecht Werteverhandlung betreibt, auch ist es schwer, wie in der ersten Satire, aufzuteilen, wann Horaz im Tonfall des *sermo* mit Maecenas spricht und wann ein Agon zwischen Charakteren ausgefochten wird. Jedoch führt insbesondere der Agon, den ich von Vers 59-118 annehme, zu einer poetologischen Deutung, die von Baldwin⁵²³ zwar aufgebracht, jedoch auf äußerst dürftige Weise begründet worden ist: Die Satire ist eine Auseinandersetzung mit der Literatur und insofern poetologisch, als sich Horaz im Agon mit der Liebeselegie „duelliert“. Freilich ist der Begriff des Agons hier problematisch: In der ersten Satire imaginiert Horaz ein Gegenüber, das ihm Paroli bietet, und arbeitet sorgfältig an der Illusion, dass dieses Gegenüber auch auf das von Horaz Gesagte reagiert (*quid rides?*). Hier spricht letztlich nur Horaz, und zwar mit seiner eigenen Stimme, der des Penis, des Villius und des *interlocutors*. Es wurde bereits gezeigt, dass der Penis die Rolle Horazens einnimmt und Villius die des *interlocutors* in dem kleinen Dialog von

518 Frühere Forscher haben die zweite Satire häufig ihrer Obszönitäten und ihrer Schamlosigkeit wegen ignoriert: Wieland übersetzt nur bis V63 und gibt auch den lateinischen Text nicht weiter an (1985, 53), Büchner übersetzt *futuere* gänzlich sinnentstellend mit „schlafen“ (1970, 101). Curran (1970, 220) bemerkt hierzu, dass der Nachvollzug des Argumentationsganges unter Auslassung der Obszönität an die Arbeit von Putzfrauen in einem Bordell erinnern, die das Treiben ignorieren und eifrig Kissen aufschütteln. In der heutigen Zeit disqualifiziert sich die Satire eher aufgrund ihrer „ideology of highborn male privilege“ (Hooley, 1999), die Frauen gänzlich zu männlichen Lustobjekten herabwürdigt und in ihrer anatomischen Zerlegung des Körpers sowie durch die Reduktion auf einzelne Körperteile vollkommen entmenschlicht.

519 Vgl. Fraenkel, 1957, 77f und Knorr, 2004, 50.

520 Vgl. Lejay, 1966, 32.

521 Vgl. Sharland, 2010, 104-115.

522 Hooley, 1999, (E-Journal ohne Seitenzählung).

523 Vgl. Baldwin, 1970, 460.

Vers 68-73. In der gesamten Szene von 59-118 werden dem *interlocutor* zwei Zitate in den Mund gelegt, eines von Philodem⁵²⁴ und eines von Kallimachos, sonst kommt er nicht zu Wort, und beide Male dienen die Zitate lediglich dazu, ihn als Dummkopf zu entlarven: Das erste Zitat zeigt, dass der *interlocutor* kein scharfes Auge besitzt, das zweite brandmarkt die Mühe, die sich der Liebende macht, als vollkommen unnötig gegenüber Horazens unromantisch-epikureischen Pragmatismus⁵²⁵. Um es kurz zu sagen, der *interlocutor* ist lediglich der Beweis dafür, dass die Liebe, die Horaz ihm gegenüber geißelt, dumm und überflüssig ist. Der Schluss liegt nahe, dass damit die Liebesdichtung parodiert wird, wenn zwei prominente Vorbilder für diese Gattung als Exempel für weltfremde Torheit herhalten müssen. Ich möchte allerdings den Fokus ein bisschen erweitern: Wir dürfen mit einiger Sicherheit davon ausgehen, dass die zweite Satire eine der frühesten des gesamten Buchs ist⁵²⁶, und sie stellt daher eine Auseinandersetzung mit den hellenisierenden Tendenzen der damaligen Zeit dar: Die Entstehungszeit der zweiten Satire fällt möglicherweise in die Zeit vor der Veröffentlichung der Eklogen und ganz sicher in eine Zeit, wo die Neoteriker das aktuelle, „moderne“ Verständnis von Dichtung repräsentierten⁵²⁷. Horaz greift also ein *te* an, das er die hellenistische Umständlichkeit und Weltfremdheit in Bezug auf die Liebe äußern lässt. Dies kann gut als ein Angriff auf die zeitgenössische Dichtung verstanden werden. Freilich folgt Horaz in all seiner Ästhetik und Bildhaftigkeit dem Kallimachos⁵²⁸, aber er verweigert sich der manierten Weltabgewandtheit dieser Dichtung: Die selben Tendenzen sind auch bei Vergil zu beobachten, der die hellenistische Gattung der Bukolik um römische und politische Elemente bereichert hat.

Horaz greift im Agon also das hellenistische Verständnis von Liebe und damit von Dichtung an. Gleichzeitig „antwortet“ Horaz aber auch auf diese Angriffe, da er in der gesamten Satire bis zum Beginn des Agons

524 In V121 wird Philodem noch einmal genannt, und zwar als einer, der in Liebesdingen richtig zu urteilen weiß. Trotzdem entlarvt das Zitat den *interlocutor* als jemanden, der kein scharfes Auge beweist in der Wahl der richtigen Frau.

525 Vgl. Lowe, 1974, 87-89.

526 Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, 24: Sicher früher als die Dritte, Vierte und Zehnte.

527 Vgl. Gowers, 2012, 21f..

528 Vgl. ebd.

eine ganze Reihe von anderen Gattungen evoziert. Wie der *sermo* allgemein und der Beginn der zweiten Satire mit der Bühnensituation der Komödie zusammenhängt, wurde bereits gezeigt. Freudenburg schlüsselt auch detailliert den komischen Gehalt der Satire auf, indem er zeigt, dass sämtliche Charaktere komischen Stereotypen entsprechen⁵²⁹. Mit den vielen Anklängen an Lukrez und Epikur (49-53, 73-76, 111-113) kommt die Lehrdichtung sowie die Philosophie hinzu; Die Cato-Episode schließlich ist eine Auseinandersetzung mit römischen Tugendbegriffen, denen dieser Cato hier nicht gerecht wird, und zuletzt stilisiert sich Horaz mit dem Ennius-Vers noch zum epischen Erzähler und Nationaldichter Roms. Er benutzt also diese Gattungen, um poetologische Aussagen zu treffen⁵³⁰: Ein privates Thema, die sexuelle Moral, wird in der Satire zu einem öffentlichen hochstilisiert durch die Evokation von literarischen Gattungen, die öffentliche Werteverhandlung betreiben. Horazens wirre Angriffe gegen Ehebruch und maßlosen Verkehr mit Freigelassenen stellen freilich keine politische Aussage dar, jedoch scheint es Horaz sehr daran gelegen zu sein, römischen Vorbildern an Moral und Tugend, wie Cato und Sallust, ihre Autorität abzusprechen, indem er sie in so einer schmutzigen Thematik durchaus ambivalente Aussagen treffen lässt⁵³¹. Hooley hat jedoch auch gezeigt, dass eine zusammenhängende Argumentation für ein *medium* oder gegen den Ehebruch kaum geschieht⁵³², insofern ist Horaz als neue Autorität in dieser Frage ebenfalls äußerst ambivalent. Vielmehr exploriert diese frühe Satire die Möglichkeiten satirischer Dichtung und versucht, eine satirische Autorität herzustellen: Diese Autorität speist sich aus der Evokation von werteverhandelnden, agonalen Gattungen. Die Bedeutung von *satura*, Vermischtes, Vielfalt, meint also nicht nur Themen- sondern auch Gattungs- und Stilebenenvielfalt, zusammen mit allem, was diese Gattungen im Einzelnen beinhalten, u.a. auch politische Werteverhandlung wie in der ersten Satire. Es wird also einerseits gegen die Auffassung von Liebe, wie sie hellenistische Dichter pflegen, polemisiert, dies wird aber andererseits nicht von römischen Tugendbegriffen und -exempla

529 Vgl. Freudenburg, 1993, 39-46.

530 Vgl. Hooley, 1999 (E-Journal ohne Seitenzählung).

531 Zum subtilen Spott über römische Verhältnisse Vgl. auch Gowers, 2012, 92 zum Begräbnis des Tigellius: „The scenario [...] defames the Roman patronage system.“

532 Ebd.

konterkariert, sondern diese von ihrem Sockel gestoßen. Die satirische Autorität ist also destruktiv, wie vor allem auch im Agon ersichtlich ist: Von einer Institutionalisierung kann keine Rede sein⁵³³, der Redeagon besteht nur aus einem Niederplärren eines imaginierten Gegenübers, und er findet mitten unter den ganzen Gestalten der Satire statt, wie die Cato-Episode und die Rede des Penis eben auch auf offener Straße stattfinden⁵³⁴. Horaz ist es in dieser frühen Satire nicht daran gelegen, gegen einen Gegenstand argumentativ vorzugehen⁵³⁵, sondern vielmehr eine Autorität zu etablieren, die dekonstruiert und anderen das Recht entzieht, zu reden, während sie sich selbst jedoch auch nicht als Autorität anerkennt. Die zweite Satire kann als frühestes Stück der Sammlung somit als das zerstörerischste gelten, allerdings muss mit Armstrong darauf hingewiesen werden, dass diese im Buchzusammenhang in ein anderes Licht gerückt wird⁵³⁶: Die erste Satire präsentiert uns den freundschaftlichen Umgang von Horaz und Maecenas in den Mantelstücken als Gegenstück zu den destruktiven Tendenzen des Agons in der Mitte, die zweite Satire ist weitaus beißender und zerstörerischer, jedoch ist das Gegenbild der freundschaftlichen Kommunikation durch die erste Satire noch präsent. Die dritte Satire elaboriert dieses Gegenbild daraufhin ausführlich. Insofern ist die zweite Satire in diesem Kontext auch poetologisch, da sie das zerstörerische Potential dieser Gattung exemplarisch an einem Thema aufzeigt, welches schon vor ihr längst zum Gemeinplatz geworden ist⁵³⁷.

533 Rudd, 1966, 14f: „First of all, it is concerned entirely with the behaviour of the individual in society. Institutions, whether political, religious or professional, are ignored, and when reference is made to a group of friends or relatives what matters is not the group as such but the private relations of its members. Moreover, the concern with the individual is largely a moral concern.“

534 Vgl. Ferriss-Hill, 2015, 45-61, zur Rolle der Stadt und deren Ambivalenz in Komödie und Satire.

535 Seeck, 1991, 6, nimmt dies als erstes Charakteristikum satirischen Schreibens an.

536 Vgl. Armstrong, 1964, 92f.

537 Vgl. Fraenkel, 1957, 78f.

4.4. 3. Satire: Aufbau der Oppositionen, oder: Elite und *turba*

Die dritte Satire rundet die erste Triade⁵³⁸ ab, indem sie sich weit in das freundschaftliche Umfeld des Dichters zurückzieht. Sie ist epikureisch geprägt und somit die philosophischste der Satiren des ersten Buches⁵³⁹. Sie erörtert den richtigen Umgang mit Freunden bzw. mit Freundschaft. Als solche stellt sie eine explizite Elaboration des Konzeptes *sermo* dar, welches uns in den ersten beiden Satiren nur als Tonfall oder als Sprechmodus begegnet ist. Zum Ende hin wird jedoch ein Agon zwischen Horaz und einem Stoiker ausgefochten, der sich, anders als bisherige agonale Strukturen im Satirenbuch, stärker an dem Agon orientiert, wie er auf der Theaterbühne Athens zu finden ist. Er stellt eine dichotome Struktur dar, die das Gegenüber sogar ausführlich zu Wort kommen lässt. Wiederum stellt der Agon den Schlüssel zum Verständnis der Satire dar. Es wird explizit eine Opposition hergestellt: Auf der einen Seite stehen Horaz, Maecenas und alle Leitsätze zum richtigen Verhalten in der Freundschaft, auf der anderen jedoch der strenge Stoiker, bzw. der *avarus* der ersten Satire sowie diejenigen aus der zweiten Satire, die in der Liebe nicht fähig sind, Maß zu halten.

Die Satire beginnt mit einer ausführlichen Beschreibung des Lebens des Sängers Tigellius, dessen Leichenzug zu Beginn der zweiten Satire vorbeigezogen ist. Wiederum findet also eine indirekte Einleitung statt, allerdings ist die Themenangabe sowie die Lokalisierung durch Reizwörter bereits in den ersten Versen gegeben⁵⁴⁰: *inter amicos... per amicitiam* (Hor. sat. 1, 3, 1, 5) unter Freunden, und, bei der Freundschaft. Die Regression ins Private ist also deutlich erkennbar: Während der Beginn der ersten Satire das gesamte Imperium umspannt hatte, konzentriert sich die zweite Satire auf die Straßen Roms, durch die der Leichenzug sich bewegt. Nun sind wir in der dritten Satire *inter amicos*, was noch spezifi-

538 Vgl. Zetzl, 1980, 65.

539 Vgl. Kemp, 2009, 1: Die Satire erörtert drei Bedeutungsnuancen von *aequabilitas*: Konstanz und Inkonsistenz im Charakter, Ausgewogenheit in der Fremd- und Selbstbeurteilung und Fairness in der Ahndung von Fehlern/Vergehen. Dies tut sie, indem sie sowohl epikureisches als auch stoisches Gedankengut heranzieht, zum Ende hin aber epikureische Toleranz der stoischen Rigidität vorzieht.

540 Vgl. Knorr, 2004, 85.

ziert wird durch die Namensnennung *Caesar* in V4⁵⁴¹ und den Gesang des Tigellius, der bisweilen *ab ovo / usque ad mala* (Hor. sat. 1, 3, 6-7) andauert, vom Ei bis zu den Äpfeln, also vom ersten Gang bis zum Dessert⁵⁴². Wir sind also bei einem Gastmahl der Aristokratie und somit in einem gänzlich anderen Setting als in den vorhergehenden Satiren. Von Vers 1-19 wird ein amüsanter Bild des Tigellius gezeichnet, eines aristokratischen Lebemanns voller Künstlerallüren, der, parallel zum Beginn der zweiten Satire, ein Beispiel für *inaequalitas* bietet⁵⁴³. In dieser Eröffnung steckt die Selbstironie, dass Horaz im Fortgang der Satire Toleranz gegenüber den Fehlern der Freunde empfiehlt, hier jedoch den Sänger überspitzt mit *nil fuit umquam / sic inpar sibi* (Hor. sat. 1, 3, 18b-19a), nichts war jemals so widersprüchlich in sich, verspottet⁵⁴⁴. Das Gastmahl hat besondere Signifikanz in den Satiren des Horaz, es ist vor allem der Ort ungebührlichen Benehmens⁵⁴⁵. Hier jedoch ist vorerst alles im Rahmen: Caesar, *qui cogere posset* (Hor. sat. 1, 3, 4b), der ihn zwingen könnte, lässt dem Tigellius seine Allüren und verhält sich somit im Einklang mit dem, was Horaz im Fortgang der Satire als der Freundschaft förderlich empfiehlt. Nachdem die Tigellius-Episode zu Ende erzählt ist, lässt sich Horaz jedoch von jemandem eine Frage stellen⁵⁴⁶: *nunc aliquis dicat mihi ‚quid tu? / nullane habes vitia?‘ immo alia et fortasse minora*. (Hor. sat. 1, 3, 19b-20), nun mag mich einer fragen: „Was ist mit dir? Hast du etwa keine Fehler?“ Doch, aber andere und vielleicht kleinere. Der Kreis der Personen, die bisher von Horaz in den Satiren angesprochen wurden, ist klein: Es kann sich daher nur wieder um einen vorweggenommenen Einwand von der Person handeln, mit der Horaz seinen *sermo* führt: Maecenas⁵⁴⁷. Wie wir bisher gesehen haben, beginnt der Agon nie mit einer Rede des *interlocutors*, immer ist es Horaz, der

541 Vgl. Kiessling/Heinze, 1957: „Oktavian, Großneffe Cäsars und von diesem adoptiert: Auf den Diktator geht *per amicitiam patris* mit Berufung auf diese alte Freundschaft, wie *per amicitiam divosque rogatus* II 4, 88.“

542 Vgl. Gowers, 2012, 123.

543 Vgl. Knorr, 2004, 74.

544 Vgl. Kemp, 2009, 5.

545 Vgl. ebd., 8 mit Bezug auf sat. 1, 4, 86ff; 1, 5, 50-70 und 2, 8.

546 Contra Knorr, 2004, 74, der den Einwand als ein Sich-selbst-ins-Wort-Fallen sieht. Es ist jedoch deutlich, dass Horaz sich nicht unterbricht, sondern den Anschein erweckt, dass ihm jemand eine Frage stellt, nachdem er seine Tigellius-Anekdote fertig erzählt und mit dem Diktum *nil fuit umquam / sic inpar sibi* abgeschlossen hat.

547 Vgl. sat 1, 2, 23-24; Sharland, 2010, 157.

mit dem Angriff auf diesen beginnt, und Horaz stellt die Illusion her, dass nur die vorweggenommenen Einwände des Maecenas die Fortführung des Gedankens beeinflussen können⁵⁴⁸. Horaz gesteht sich also eigene Fehler ein, damit ihm ein Einwand, den jemand machen könnte⁵⁴⁹, keine Unfairness vorwirft⁵⁵⁰. Nachdem sich Horaz damit also in eine moralisch integre Position gebracht hat, schiebt er eine Anekdote ein, die das unrichtige Verhalten eines anderen darstellt, um zu zeigen, wie sich Horazens Kritik an den Lastern der Menschen von der der Anderen unterscheidet⁵⁵¹. Sofort beginnt daraufhin der Agon:

Maenius absentem Novium cum carperet: ‚heus tu
quidam ait ‚ignoras te, an ut ignotum dare nobis
verba putas?‘ ‚egomet mi ignosco‘ Maenius inquit.
stultus et inprobus hic amor est dignusque notari.
cum tua pervideas oculis mala lippus inunctis,
cur in amicorum vitiis tam cernis acutum
quam aut aquila aut serpens Epidaurius? at tibi contra
evenit, inquirant vitia ut tua rursus et illi.
iracundior est paulo, minus aptus acutis
naribus horum hominum; rideri possit eo, quod
rusticius tonso toga defluit, et male laxus
in pede calceus haeret: at est bonus, ut melior vir
non alius quisquam, at tibi amicus, at ingenium ingens
inculto latet hoc sub corpore. denique te ipsum
concute numqua tibi vitiorum inseverit olim
natura aut etiam consuetudo mala: namque
neglectis urenda filix innascitur agris. (Hor. sat. 1, 3, 21-37)

Als Maenius den abwesenden Novius angriff, sagte einer „He du, Kennst du dich nicht oder glaubst du, uns Worte sagen zu können, als wärst du uns ein Unbekannter?“ Maenius antwortete: „Ich verzeihe mir selbst.“ Diese Liebe ist dumm, unlauter und tadelnswert. Während du Triefäugiger deine Übel aus eingeschmierten Augen beschaut, warum siehst du die Übel der Freunde so scharf wie ein Adler oder eine Schlange aus Epidaurus? Aber dir geschieht es im Gegenteil, dass jene deine Fehler wiederum suchen. Der eine ist ein wenig zu auf-

548 Vgl. Knapp, 1925, 11: Knapp geht hier von einem „imaginary interlocutor“ aus, der sich an Horaz wendet. Dies kann jedoch aufgrund der Parallele zur zweiten Satire und aufgrund der Differenzierung von *sermo* und eingelegtem Agon weiter spezifiziert werden. Natürlich ist der Einwand, wie Knapp betont, „imaginary“, aber er stammt nicht von irgendeinem *interlocutor*, sondern von der Person, an die Horaz den *Sermo* richtet.

549 Man beachte den Konjunktiv *dicat*.

550 Vgl. Kemp, 2009, 1: Das Bedeutungsspektrum von *inaequalitas*: Inkonsistenz, Unausgewogenheit und Unfairness.

551 Vgl. Knorr, 2004, 75.

brausend, wenig geeignet für die feinen Nasen dieser Menschen. Er könnte ausgelacht werden, weil er etwas bäurisch frisiert ist und weil seine Toga herabhängt und weil der Schuh etwas zu lose am Fuß hängt: Aber dafür ist er gutherzig, wie kaum einer ein besserer Mann ist, dafür ist er dein Freund, und ein gewaltiger Geist verbirgt sich unter dem ungepflegten Körper. Schüttele dich selbst durch, ob die Natur oder eine schlechte Gewohnheit dir niemals Fehler eingepflanzt hat; denn auf vernachlässigten Ackern nistet sich Farn ein, das man ausbrennen sollte.

Diese scheinbar allzu strenge Sittenzensur, die Horaz an Tigellius übt und wegen der er kritisiert werden könnte, übt nun auch ein gewisser Maenius an Novius. Sowohl Horaz als auch Maenius werden von einem anderen Sprecher zurechtgewiesen und gestehen sich daraufhin eigene Fehler ein⁵⁵². Ein Unterschied zwischen Maenius und Horaz ist jedoch augenscheinlich: Wir wissen aus der zweiten Satire, dass Tigellius tot ist, ihm kann also Horazens Porträt nicht mehr schaden, während Maenius' Ziel, Novius, lediglich *absens* ist⁵⁵³. Dies deutet darauf hin, dass Horaz der harmlosere der beiden Kritiker ist⁵⁵⁴, da Novius durchaus von der üblen Nachrede des Maenius Schaden davontragen könnte. Das Wort *absens* weist weiter darauf hin, dass die Umgebung immer noch die eines Gastmahls ist, an dem der eine Gast ist und der andere nicht. Weiteres Licht auf das aristokratische Gastmahl wird durch die *acutis naribus horum hominum* geworfen: Einerseits deutet das Pronomen *horum* auf Personen, die sich in der Nähe des Sprechers befinden⁵⁵⁵, außerdem machen die scharfen Nasen deutlich, dass es sich um Personen aus aristokratischen Kreisen handeln muss; in der zweiten Satire wird schließlich sehr deutlich gemacht, dass die Straßen Roms bzw. untere Gesellschaftsschichten mit Gestank assoziiert sind⁵⁵⁶. Für Aristokraten beim Gastmahl ist der Geruch des gutherzigen Bauern freilich ein Anstoß.

Des weiteren sind hier die selben Charakteristika des satirischen Agons erkennbar, die auch in den vorherigen Satiren bemerkt wurden: Der

552 Vgl. Knapp, 1925, 11: Dieses Eingeständnis wirkt in beiden Fällen unehrlich.

553 Die Signifikanz des *absens* wird in den Kapiteln zur vierten und zur achten Satire noch ausführlich erörtert werden

554 Vgl. Fraenkel, 1957, 90: „None of these persons [sc. within sat, 1,3] was really worth attacking“.

555 Vgl. Burkhard/Schauer (= Menge), 2012, 103.

556 *Pastillos Rufillus olet, Gargonius hircum* (Hor. sat. 1, 2, 27); Rufillus riecht nach Pastillen, Gargonius nach Bock und *olenti in fornice* (Hor. sat. 1, 2, 30), im stinkenden Bordell.

scharfe Angriff des Sprechers gegen ein *tu*, das durch die Häufung der Personalpronomina der zweiten Person, durch Fragen sowie durch die Imperative aggressiv klingt, als gattungsabhängige Formalisierung. Durch die Einbettung in das Gastmahl ist also fingiert, dass Horaz mit Maenius bei einem solchen anwesend ist und gegen dessen Kritik scharf polemisiert⁵⁵⁷. Zum ersten Mal jedoch in den Satiren hat das Gegenüber des Horaz im Agon einen Namen⁵⁵⁸. Das Wortgefecht ist wiederum äußerst einseitig, Maenius lästert über Novius, dies wird nur erwähnt, daraufhin macht ein anderer einen Kommentar und Maenius erteilt sich in drei Worten Absolution. Daraufhin dauert die Tirade des Horaz, die die *inaequalitas* des Maenius verurteilt⁵⁵⁹, vierzehn Verse und Maenius kommt nicht wieder zu Wort. Die Bühnensituation ist also immer noch gegeben: Im *sermo* mit Maecenas wendet sich Horaz plötzlich gegen einen anderen Charakter, um mit diesem zu streiten, als würde er auf der Bühne stehen. Im Gegensatz zu 1, 1 und 1, 2, wo diese Bühne nur sehr spärlich ausstaffiert ist, stellt das Bühnenbild hier ein Gastmahl dar.

Mit dem sentenzenhaften Vers 37 bricht Horaz seine Angriffe jedoch ab, um sich mit der ersten Person Plural, *illuc praevertamur*, (Hor. sat. 1, 3, 38a) wenden wir uns also dorthin, wieder dem Maecenas zuzuwenden. Hier wird zum ersten Mal auch sprachlich eine Einheit zwischen Horaz und Maecenas hergestellt. Die erste Person ist also nicht mehr, wie vorher, allein durch Horaz besetzt, sondern auch durch Maecenas.

Mit dem *praevertamur* beginnt eine längere dozierende Passage (38-54), in der Horaz empfiehlt, die Fehler der Freunde positiv zu sehen, nach der Art von Vätern, die ihren Söhnen nach deren körperlichen Defekten zärtliche Spitznamen geben⁵⁶⁰. Passend zu dem dozierenden Tonfall beinhaltet diese Passage einige Anklänge an *de rerum natura*, das Lehrgedicht des Lukrez, jedoch wird dessen Logik verdreht⁵⁶¹. Die Namen, die

557 Vgl. Sharland, 2010, 143.

558 Vgl. Knorr, 2004, 76f.

559 Vgl. ebd.

560 Vgl. Ebd., 78.

561 Vgl. Rudd, 1966, 26: „Finally, whereas Lucretius says ‚Lovers are deluded, and what fools they are!‘, Horace says ‚Lovers and parents are deluded – yes, and it’s a pity there aren’t more like them!‘ Thus by a deft surprise the scorn of the great Epicurean evangelist is transformed into Horatian benevolence.“

Väter ihren Söhnen geben, stellen *cognomina* aristokratischer Familien dar⁵⁶² und illustrieren so erneut, in welchem Milieu Horaz diese dritte Satire ansiedelt. Wie Väter ihre Söhne benennen, so wohlwollend solle man auch die Eigenschaften der Freunde bezeichnen. Ein Sparsamer solle tüchtig genannt werden, Aufdringlichkeit solle als der Wunsch, den Freunden zu gefallen, interpretiert werden, ein Grobian solle ehrlich genannt werden und ein Hitzkopf schnell. Dies schaffe und bewahre Freundschaften. Augenfällig ist hier, dass Horaz diesen Forderungen ganz und gar nicht entspricht: Derjenige, der *parcius [...] vivit* (Hor. sat. 1, 3, 49a), allzu sparsam lebt, wurde von Horaz in der ersten Satire als *avarus* mit unversöhnlicher Schärfe angegriffen, und der, der *iactantior* (Hor. sat. 1, 3, 50a), ein wenig zu aufdringlich, ist, wird in der neunten Satire als Schwätzer verunglimpft, der Horaz mit seiner Aufdringlichkeit sogar in Lebensgefahr bringt. Die hier geforderte Toleranz gilt also nur für den Freundeskreis des Horaz, diesem fernstehende Menschen sind Außenseiter, die der Sprecher im agonalen Modus auf die Bühne zerrt und vor Maecenas bloßstellt. Das destruktive und vor allem elitäre⁵⁶³ Moment der Satire kommt hier deutlich zum Vorschein. Diese elitäre Abgrenzung geschieht hauptsächlich im Agon, in den sich Horaz als (werdendes) Mitglied der Elite begibt und mit Vertretern der Masse streitet. Diese Masse, oder die Opposition zwischen Masse und Elite macht er allerdings nicht fest an hoher Geburt (Vgl. Hor sat. 1, 6, 1-6), sondern allein an der Zugehörigkeit zum Kreis des Maecenas, innerhalb dessen Fehler verhandelt und verziehen werden⁵⁶⁴. Diese Fehler werden allerdings nach außen hin geißelt und verfolgt.

Mit einer geschickten Bewegung verwischt Horaz jedoch diese Opposition sofort wieder⁵⁶⁵, indem er den Sprecherkreis erweitert: *at nos virtutes ipsas invertimus atque / sincerum cupimus vas incrustare* (Hor. sat. 1, 3, 55-

562 Vgl. ebd.

563 Vgl. Henderson, 2015, 58: „the poetry’s attacks on the unbalanced, immoderate access of its characters draw on the symbolic capital of its plebeian posture precisely in order to raise itself above the herd and speak to the world of the civilised, namely the powerful in their role as the cultured. The poems, then, interweave counter-sublimation with sublimation so as to establish the right to belong to *the* ‚in-group‘ of the community, the *amicitia* of Maecenas, and to speak in its name, to speak its claim to represent the community at large, to interarticulate elite with populace“.

564 Vgl. Labate, 2009, 110: Hier wird von einer Dreiecksbeziehung der Satiren gesprochen zwischen dem Dichter, den Freunden und der Gesellschaft.

56a); Aber wir kehren diese Tugenden um und begehren, das reine Gefäß zu beschmutzen⁵⁶⁶. Dies kann nun keine Selbstkritik sein, die nur die Gemeinschaft um Maecenas treffen soll, vielmehr erweitert Horaz hier den Fokus auf die gesamte Gesellschaft, in die er sich und Maecenas mit einbezieht⁵⁶⁷. Ganz im Gegensatz zur wohlwollenden Benennung von Eigenschaften, die Horaz empfiehlt, nennt die Gesellschaft Rechtsschaffene und Bescheidene träge und faul. Ein Kluger, der Feinden keine Angriffsfläche bietet, wird listig und verstellt genannt. Dies geschieht in einer Welt, *ubi acris / invidia atque vigent ubi crimina* (Hor. sat. 1, 3, 60b-61), wo Hinterhalt und Verbrechen blühen. Ein Blick in die Gesellschaft, über den Kreis um Maecenas hinaus, offenbart in einem Nebensatz die Gräueltaten der Dreißiger Jahre, in denen die Bürgerkriege das öffentliche Leben bestimmen und überall Hinterhalte und Verbrechen lauern⁵⁶⁸.

Doch sofort nach diesem Ausblick kehrt Horaz wieder zu Maecenas zurück, indem er sich und seinen Gesprächspartner in diese Reihe ebenfalls einordnet:

simplicior quis et est, qualem me saepe libenter
 obtulerim tibi, Maecenas, ut forte legentem
 aut tacitum impellat quovis sermone: ‚molestus
 communi sensu plane caret‘ inquam. (Hor. sat. 1, 3, 63-66a)

565 Vgl. Knoche, 1970, 301f: Der Übergang von einem „Wir“, das sich auf Maecenas und Horaz bezieht, zu einem „Wir“, das „die Menschen“ meint, wurde bemerkt: „An das Urteil schließen sich die Worte V. 68 *nam vitiiis nemo sine nascitur*, und in diesem allgemeinen Satz können wir vorerst nichts anderes sehen als die Begründung des Urteils *eheu, quam temere in nosmet legem sancimus iniquam!* Denn der allgemeine Satz begründet es, warum sich jenes Gesetz auch gegen uns selbst richtet: es richtet sich eben gegen alle“.

566 Vgl. Schlegel, 2005, 33: Diese Begierde, Reines zu beschmutzen, steht im Widerspruch zu Epikurs Lehrsatz *Ὅ τὰ πέρατα τοῦ βίου κατειδώς [...] προσδέεται πραγμάτων ἀγῶνας κεκτημένων*. (Epicur. Sent. 21), Wer die Grenzen des Lebens kennt [...] braucht keine Taten, die Wettbewerb/Streit bringen. Es ist jedoch auch Horaz, der sich an diesen Lehrsatz nicht hält und immer wieder ἀγῶνας vom Zaun bricht.

567 Vgl. Du Quesnay, 1984, 36; Hor. sat. 1, 2, 38, die Anrede an das gesamte Volk und 1, 1, 60, *bona pars hominum*.

568 Dass „die Zeiten sind schlecht“ kein philosophischer Allgemeinplatz ist, der unabhängig von den zeitgeschichtlichen Umständen steht, kann aus der direkt darauffolgenden Anrede an Maecenas geschlossen werden, die das Geschehen notwendigerweise in die (grobe) Zeit der Abfassung der Satire verortet: Vgl. Hor. sat. 1, 1, 1-12, wo die Anrede an Maecenas ebenfalls den zeitlichen Rahmen für die Unzufriedenheit der Charaktere mit ihrem Schicksal bereitstellt.

Ist einer etwas zu offenherzig, so wie ich mich dir oft dargeboten habe, Maecenas, wie der Lästige den vielleicht Lesenden oder Schweigenden mit irgendwelchen Geschwätz unterbricht: „Der ist lästig und hat kein Gespür für die Gemeinschaft“, sagen wir.

Sharland hat richtigerweise bemerkt, dass dies den *sermo* des Dichters mit seinem Gönner im Allgemeinen parodiert⁵⁶⁹, diese Stelle dient jedoch auch dazu, den Fokus, der sich in den vorherigen Versen auf die gesamte Gesellschaft geweitet hat, wieder auf den Maecenaskreis zu lenken, und zwar durch eine indirekte Charakterisierung: Würden diese Fehler, wie Horazens aufdringliche Geschwätzigkeit, innerhalb des Kreises die selbe Rolle spielen wie außerhalb, wäre Horaz kein Teil des Kreises. Diese Aufdringlichkeit und Geschwätzigkeit spielt nur außerhalb des Kreises eine Rolle, nämlich in der neunten Satire⁵⁷⁰. Lejay ist an dieser Stelle zu widersprechen, der die dozierende Passage mit dem sich auf die Gesellschaft beziehenden „wir“ als *pnigos*-ähnlich ansieht und die Rückkehr in den Maecenaskreis dann als *Parabase*⁵⁷¹: Wie wir nämlich in den vorhergehenden Satiren gesehen haben, ist der *Pnigos* der Höhepunkt des Agons, wo das Gegenüber mit aggressiven Fragen überschüttet wird. Dies passt nicht zu dem dozierenden Tonfall und der wiederholten Verwendung der ersten Person Plural in dieser Passage.

Horaz doziert daraufhin weiter, dass niemand ohne Fehler geboren werde und dass diese gegen die Tugenden abgewogen werden sollten, denn nur so könne man Freunde gewinnen, die dieses Verhalten mit der selben Münze zurückzahlen. Wer Nachsicht fordere, solle diese auch gewähren. Laster könnten zwar ausgemerzt werden, jedoch solle man ein Maß in der Strafe walten lassen, das dem Vergehen angemessen ist. Es gelte schließlich als verrückt, Sklaven zu kreuzigen, die von der Speise des Herren genascht haben, und ebenso verrückt sei es, Freunde wegen kleinerer Verfehlungen zu ächten. Dies hieße, zu handeln wie ein Geldverleiher, der seine Schuldner verfolgt. Kleinere Missgeschicke von Freunden, wie das Einnässen eines Polsters oder das Zerbrechen einer wertvollen Schüssel sollten die Freundschaft nicht gefährden, da es ja

569 Vgl. Sharland, 2010, 150.

570 Vgl. Kemp, 2009, 8.

571 Vgl. Lejay, 1966, lxxvii-lxxviii.

schlimmere Verfehlungen wie Untreue oder Diebstahl gebe. Alle Vergehen gleichmäßig zu ahnden stehe im Konflikt mit der Wirklichkeit.

Diese Passage nimmt konkrete Vergehen von Freunden ins Auge und bereitet so auf das stoische Paradox vor⁵⁷², das im letzten Teil der Satire in einem Agon verhandelt wird. Das Milieu ist immer noch das aristokratische Gastmahl, alle Beispiele sind aus diesem entlehnt: Der Sklave, der *semesos piscis tepidumque ligurrierit ius* (Hor. sat. 1, 3, 81), halb aufgegessene Fische nascht oder lauwarmer Brühe, der Freund, der *comminxit lectum potus und catillum / Euandri manibus tritum deiecit* (Hor. sat. 1, 3, 90a-91a), betrunken das Sitzpolster vollpinkelt und eine Schüssel herunterwirft, die schon von Euanders Händen abgewetzt wurde⁵⁷³. Der Geldentreiber Ruso dagegen ist aus dieser Gemeinschaft ausgeschlossen, er jagt seinen Schuldner, damit dieser sich [*ut*] *captivus* (Hor. sat. 1, 3, 89b), wie ein Gefangener, dessen geschichtliche Abhandlungen anhört, weil Ruso keine Freunde hat, denen er etwas davon vorlesen könnte.

Von Vers 99-117 wird die Kulturentstehungslehre des Lukrez rekapituliert, aus der hervorgeht, dass – entgegen der Meinung der Stoiker – das Recht keine naturgegebene Ordnung darstellt, sondern verhandelbar und erst durch Verhandlung entstanden ist⁵⁷⁴. Diese enthält eine interessante Passage zur Entstehung der Sprache, in der Horaz eine Aitiologie des „satirischen“ Sprechens gibt: *donec verba, quibus voces sensusque notarent, / nominaque invenere. dehinc absistere bello, / oppida coeperunt munire et ponere leges, nequis fur esset, neu latro, neu quis adulter.* (Hor. sat. 1, 3, 103-106), sobald sie Worte und Namen erfanden, mit denen sie Laute und Stimmungen bezeichneten, ließen sie schließlich ab vom Krieg und begannen, Städte zu befestigen und Gesetze zu beschließen, damit keiner ein Dieb, ein Räuber oder ein Betrüger mehr sei. Einerseits bemerkt Horaz in der vierten Satire, dass Lucilius sowie die Dichter der alten Ko-

572 Vgl. Knorr, 2004, 79.

573 An der Schüssel ist die Aristokratie besonders deutlich festzumachen; Wer eine solche Reliquie besitzt, muss sehr reich sein. Es ist bemerkenswert, wie sich Horaz in der ersten Satire gegen das Horten von Geld und Kunstgegenständen ausspricht (1, 1, 70-74), hier aber ganz natürlich bei Gastmählern von Menschen verkehrt, die sich genau diese ausschweifende Art des Lebens leisten können.

574 Vgl. Knorr, 2004, 80f: Die Stelle bezieht sich auf Lucr., *rer.*, 5, 783-1457. Ausführlichere Besprechungen dieser Stelle Vgl. Lejay, 1966, 66-67 und 89-90 und Lowe, 1974, 62f.

mödie diese Übeltäter freimütig tadelten und benutzt hierfür auch das Verb *notare* (Hor. sat. 1, 4, 5)⁵⁷⁵. Insofern steht also das, was diese Dichter tun und woran sich Horaz anschließt, als primäre Funktion der ersten Lautäußerungen des Menschen da. Andererseits erkennt Horaz diesem Sprechen auch eine friedensstiftende Funktion zu (*dehinc absistere bello*), da an die Stelle des blindwütigen Streites mit Waffen nun die Verhandlung bzw. der Agon tritt: In den nächsten Versen wird auf den trojanischen Krieg und damit auf das älteste Stück agonaler bzw. werteverhandelnder Literatur angespielt, die Ilias.

Die Kulturentstehungslehre bereitet schon auf den Agon vor, indem in Vers 112 ein Du angesprochen wird, *velis*. Der dozierende, hochepische Ton geht allerdings noch weiter⁵⁷⁶, und es wird aus der Erkenntnis, dass Recht auf Verhandlungsbasis entstanden ist, abgeleitet, dass der Diebstahl von Kohl aus Nachbars Garten anders bestraft werden müsse als Tempelraub. Der Kontrast des Mundraubs zum hohen Stil wirkt lächerlich⁵⁷⁷ und nimmt so bereits den Spott auf das stoische Paradox vorweg. Auf diese Erkenntnis folgt sodann der Agon mit dem Stoiker:

adsit
 regula, peccatis quae poenas inroget aequas,
 ne scutica dignum horribili sectere flagello.
 Nam, ut ferula caedas meritum maiora subire
 verbera, non vereor, cum dicas esse paris res
 furta latrocinii et magnis parva mineris
 falce recisurum simili te, si tibi regnum
 permittant homines. si dives, qui sapiens est,
 et sutor bonus et solus formosus et est rex,
 cur optas, quod habes? ‚non nosti, quid pater‘ inquit
 ‚Chrysippus dicat: sapiens crepidas sibi numquam,
 nec soleas fecit, sutor tamen est sapiens.‘ qui?
 ‚ut, quamvis tacet, Hermogenes cantor tamen atque
 optumus est modulator; ut Alfenus vafer omni
 abiecto instrumento artis clausaque taberna
 sutor⁵⁷⁸ erat: sapiens operis sic optimus omnis

575 Vgl. Zetzl, 1980, 66.

576 Vgl. Lowe, 1974, 63.

577 Vgl. ebd.

578 Vgl. Keller, 1879, 453: Der Archetyp gibt *sutor*, ebenso wie Porphyrio. *tonsor* nur im Blandinius vetustissimus und nur bei Bailey, 1995, und Wickham, 1988, akzeptiert. Alle anderen (Keller, 1869, Klingner, 1959, Borzsák, 1984) lesen *sutor*, was mir geratener er-

est opifex solus, sic rex. 'vellunt tibi barbam
lascivi pueri, quos tu nisi fuste coerces,
urgeris turba circum te stante miserque
rumperis et latras, magnorum maxime regum.
ne longum faciam: dum tu quadrante lavatum
rex ibis, neque te quisquam stipator ineptum
praeter Crispinum sectabitur, et mihi dulces
ignoscent, siquid peccaro stultus, amici,
inque vicem illorum patiar delicta libenter,
privatusque magis vivam te rege beatus. (Hor. sat. 1, 3, 117b-142)

Es muss eine Richtlinie geben, die für Verfehlungen gleichwertige Strafen fordert, damit du nicht, was die Knute verdient, mit der schrecklichen Peitsche verfolgst. Denn ich fürchte nicht, dass du einen mit der Rute schlägst, der schlimmere Hiebe verdient hat, wenn du schon sagst, dass Diebstahl und Raub gleiche Dinge seien und drohst, dass du mit gleichem Messer große wie kleine Dinge zurückschneiden wirst, wenn dir die Menschen die Königswürde zugestehen. Wenn derjenige sowohl reich ist, der weise ist, als auch ein guter Schuster und als Einziger schön und sogar König ist, warum wünschst du dir, was du bereits hast? „Du weißt nicht“, sagt er, „was der Vater Chysipp sagt: Der Weise hat sich niemals Sandalen oder Schuhe gefertigt, dennoch ist der Weise ein Schuster“ - Was? - „So, wie Hermogenes der beste Sänger und Musiker ist, obwohl er schweigt; wie der schlaue Alfenus ein Schuster war, auch nachdem er jedes Werkzeug seiner Zunft weggeworfen und seinen Laden geschlossen hatte, so ist der Weise allein der Beste in allen Handwerkstätigkeiten, so ist er König.“ Die frechen Jungen zupfen dir den Bart, wenn du sie nicht mit dem Knüppel zurückdrängst, du wirst von der Masse bedrängt, die um dich herumsteht, und armselig platzt und bellst du, du größter der großen Könige. Ich will es kurz machen: Während du als König für ein viertel As zum Baden gehen wirst und niemand dir als Begleiter folgen wird außer der nichtsnutzige Crispinus, und mir die süßen Freunde verzeihen, wenn ich unachtsam irgendeine Verfehlung begehe, und ich im Gegenzug gerne deren Unzulänglichkeiten ertrage, dann lebe ich als Privatmann glücklicher als du, der König.

Hier findet der erste Agon nach klassischem Vorbild statt: Horaz wendet sich in achteinhalb Versen an den Stoiker⁵⁷⁹, dieser antwortet in acht Versen, lediglich unterbrochen von einer Frage. Die Dichotomie des komischen und tragischen Agons, sowie die Korrespondenz der Länge der Reden ist gegeben. Werteverhandlung findet statt, insofern als die zwei

scheint aufgrund von V125 und 128.

579 Vgl. DuQuesnay, 1984, 33: Die politische Implikation der Assoziation des Stoizismus mit dem Republikanismus in Opposition zu Oktavian (v.a. nach dem Tod des jüngeren Cato) kann durchaus von zeitgenössischen Hörern verstanden werden.

stoischen Paradoxa verhandelt werden⁵⁸⁰: Horaz gibt dem Stoiker zu bedenken, dass die Annahme der Gleichheit aller Vergehen wenig dazu geeignet ist, diesen gerechte Strafen zukommen zu lassen und unterstellt zugleich, dass der Stoiker zu hart urteilen würde, sollte er in die Position kommen, urteilen zu müssen. Außerdem, fügt der Sprecher hinzu, warum möchte der Stoiker überhaupt in diese Position gelangen, wenn er doch angeblich – nach stoischem Glauben – sowieso schon qua Weisheit in dieser ist. Der Stoiker erklärt daraufhin die Ansicht Chryssipps, dass der Weise ein Meister aller Künste ist und als solcher allein fähig, König zu sein. Auf die ungerechte Ahndung von Verfehlungen geht er nicht ein, da er nur auf den letzten Gedanken Horazens antwortet, der kein Schwerpunkt der ersten Rede war. Die Mimesis wird deutlich durch das fragende *qui*, mit dem Horaz die Bühnensituation unterstreicht. Außerdem ist diese zweifelnde Nachfrage bereits ein Anzeichen dafür, dass der Stoiker in seiner Antwort nicht genau auf das eingeht, was Horaz ihm vorwirft. Die Kommunikation ist also gestört, beide Gesprächsteilnehmer reden aneinander vorbei. Der rigorose Hochmut des Stoikers verleitet nun Horaz dazu, die Werteverhandlung sein zu lassen und den Stoiker direkt im *Pnigos* dieser Satire zu verhöhnen: Der angebliche König wird als *miser* betitelt, der draußen auf der Straße von Jungen geärgert und von der Masse herumgeschubst wird, seine Weisheit ist nichts als ein Bellen und vor allem ist er allein, er geht in die billigsten öffentlichen Bäder⁵⁸¹, gefolgt von niemandem weiter als von eben jenem Crispinus, der bereits als geschwätziger Moralprediger gebrandmarkt wurde (Vgl. Hor. sat. 1, 1, 120-121), während Horaz selbst in Gesellschaft seiner (aristokratischen) Freunde weilt und deren Toleranz gegenüber seinen Fehlern, sowie, wie aus der Satire bisher deutlich geworden ist, deren Gastmähler genießt.

Der Agon ist wiederum nicht institutionalisiert, jedoch legt die Sprechsituation eine Bühne nahe, auf der sich Horaz und der Stoiker gegenüberstehen. Die gattungsabhängige Formalisierung ist die der Tragödie und der Komödie mit den korrespondierenden Redenpaaren. Zur Illusion der komischen Bühne passt auch das gehäufte Auftreten der Prügelthe-

580 Vgl. Lejay, 1966, 67: „deux paradoxes stoiciens, sur l'égalité des fautes et sur la royauté du sage“.

581 Vgl. Büchner, 1970, 114.

matik zum Ende der Satire hin⁵⁸²: *unguibus et pugnis, dein fustibus [...] pugnabant* (V101-102), *ne scutica dignum horribili sectere flagello* (V119), *ut ferula caedas meritum maiora [...] verbera* (V120-121), *vellunt tibi barbam [...] quos to nisi fuste coerces / urgeris turba* (V133-135). Wie bereits in den vorigen Kapiteln gezeigt worden ist, taucht diese Prügelthematik zum Ende des Agons der Ritter, des Plutos sowie der ersten und zweiten Satire auf und stellt ein Motiv des Pnigos dar.

Dass das Gegenüber des Agons so ausführlich zu Wort kommt, ist soweit ein Novum des Satirenbuches. Nachdem Horaz aber im Hauptteil der Satire Toleranz für Fehler und Verfehlungen gefordert hatte, würde es dieser Forderung widersprechen, wenn Horaz seinen Kontrahenten so erbarmungslos überfahren würde wie in den vorhergehenden Satiren. Stattdessen erweckt er den Anschein, er ließe den Stoiker aus dieser Toleranz heraus zu Wort kommen; Der Stoiker tut jedoch nichts, um sich in irgendeiner Weise zu rehabilitieren, er geht kaum auf den Rigorismus und die Unflexibilität ein, den Horaz den Stoikern im Verlauf der Satire schon vorgeworfen hat⁵⁸³, sondern verstärkt diesen Eindruck lediglich, indem er, rigoros und unflexibel, auf den *auctor* seines philosophischen Systems rekurriert und dessen rigorose und unflexible Widersprüchlichkeit nachplappert.

Der Agon ist somit eine sich selbst erfüllende Prophezeiung: Horaz lässt aus seiner Toleranz gegenüber den Fehlern anderer heraus den Stoiker zu Wort kommen, damit dieser sich gegen den Vorwurf des Rigorismus wehre, dieser bestätigt den Vorwurf jedoch nur, was Horaz mit Verhöhnung und Spott verfolgt.

Der Agon dient dazu, die Satire *in a nutshell* nachzuerzählen und zusammenzufassen, wie auch der Agon des Penisses mit seinem Träger in der zweiten Satire: Die Opposition des Horaz, der beim Gastmahl von Freunden umgeben in heiterer Toleranz lebt, gegenüber denen, die ausgestoßen auf der Straße stehen, von der Masse bedrängt und von Straßenjungen geärgert werden. Diese Opposition schafft Elite: Die Verbindung von Horaz und Maecenas, die von der ersten Satire an vorhanden

582 Vgl. Wimmel, 1962, 59f.

583 Vgl. Kemp, 2009, 4.

war, wird um den Freundeskreis erweitert und in das Milieu des aristokratischen Gastmahls eingeordnet. Dieser Elite gegenüber stehen diejenigen, die als moralisch nicht integer gebrandmarkt wurden und die die Straßen Roms bevölkern, wie Crispinus, der Stoiker und der Geldverleiher Ruso, oder eben wie der *exclusus amator*, der mit seinem Penis redet, und der *avarus* der ersten Satire.

Zwischenfazit I: Die erste Triade

Dass die ersten drei Gedichte des Satirenbuches als eine Einheit gelesen werden müssen, ergibt sich aus den vielen Parallelen zwischen ihnen, die bereits angeführt wurden, und wurde auch schon von vielen Forschern festgestellt⁵⁸⁴. Im Folgenden soll der Gedankengang, der die drei Gedichte umspannt, noch einmal nachvollzogen werden, um daraufhin einige Eckpunkte zu Horazens Dichterpersona zu konstituieren.

Die erste Satire beginnt mit einer Widmung an Maecenas und stellt in einem Agon die Unzufriedenheit der Menschen mit ihrem Schicksal heraus. Dies ist aufgrund der Zeitumstände politisch zu lesen, dahinter scheinen die Bürgerkriege der dreißiger Jahre auf. Nach dem Agon stilisiert sich Horaz in einer Parabase zum *κωμωδιδάσκαλος*, der in Analogie zur alten Komödie Politik und Zeitgeschehen reflektiert. Horaz spricht mit Maecenas in vertraut-familiären Ton, der als Tonfall des *sermo* bezeichnet wurde. Im Hauptteil der Satire lässt Horaz jedoch die Illusion einer Bühne entstehen, auf der er sich in einem Agon mit einem *avarus* duelliert, kehrt aber zum Ende wieder zum Tonfall des *sermo* mit Maecenas zurück. Die zweite Satire hält die Illusion der Bühne aufrecht, indem ein Leichenzug im ersten Vers am Zuhörer/an Maecenas vorbei zieht und zum Ende der Vorrede eine Komödie des Terenz referenziert wird. Die klare Trennung von Agon und *sermo* verwischt, und Horaz widmet sich Fragen der Sexualmoral: Dies geschieht allerdings mit dem Anschein, Staatstragendes und Öffentliches zu verhandeln, da moralische Autoritäten wie Ennius, Cato und Sallust teils anklingen und teils lächerlich gemacht werden. Nach längeren dozierenden Passagen findet

584 Vgl. Zetzel, 1980, 65: „The first poem, whether one considers the topic to be greed, unhappiness with one’s lot, or some combination th the two, is closely connected to the second. This is done not only by the repetition of the name of Fabius at the beginning of the first(1.14) and the end of the second (2.134), but by the general topic of moderation, the fact that each begins with an introductory section of 22 lines, and, most important, the continuity of the subject between the end of the first and the beginning of the second. The third poem, likewise, follows directly from the second: the figure of Tigellius is prominent at the opening of each, the theme of moderation is further elaborated, and the argument concerning sex and love, a major part of the second, is used as a lesser example of the third. The grouping of the first three poems together, finally, is accomplished by the general similarity of topic and style, but also by the repetition of the adress to Maecenas at 1.1 and 3.64 (his absence from 2 has nothing at all to do with an early date, and the presence of Crispinus at the end of the first (1.120) and the third (3.139).“

ein Agon zwischen einem Penis und seinem Träger statt, und schließlich stellt sich Horaz wiederum auf die Bühne, um sich in einem poetologischen Agon mit einem *interlocutor* zu messen, dessen Auffassung von Liebe von hellenistischer/neoterischer/elegischer Liebesdichtung inspiriert ist. Horaz geht es in dieser zweiten Satire darum, eine Autorität herzustellen, die die großen Dichtungsgattungen Epos, Tragödie und Komödie sowie deren Werteverhandlung über die hellenisierende Kleinform erhebt bzw. in die Satire, die eigentlich eine Kleinform ist, integriert. Die satirische Autorität ist allerdings destruktiv und stellt kein Gegengewicht zu dem her, gegen das sie polemisiert. Dies wird erst in der dritten Satire vollzogen, in der Horaz sich als ein Teil einer aristokratischen Gemeinschaft präsentiert, die eine explizite Opposition zu anderen Figuren herstellt. Der Tonfall des *sermo* ist mit der dritten Satire erkenntlich als der Tonfall innerhalb des Maecenaskreises, der sich kennzeichnet durch Kommentare des Erzählers, die den Fortgang des Gedankens erhellen, durch Begriffe wie *amici dulces* (Hor. sat. 1, 3, 139-140) und durch die Verwendung der ersten Person Plural, die ihn mit Maecenas sprachlich verbindet. Der Tonfall des Agons dagegen richtet sich an diejenigen, die kein Teil des Kreises sind und zeichnet sich sehr konstant über alle drei Satiren durch die gehäufte Verwendung von Personalpronomina der zweiten Person, durch Imperative und aggressive rhetorische Fragen, sowie durch Spott, Hohn und Übertreibungen aus. Dies ist die gattungsabhängige Formalisierung des satirischen Agons, der willkürlich und ohne Institution, daher kaum regelgeleitet, losbricht.

Das Narrativ der drei Gedichte ist also der Rückzug von der politischen ersten Satire über die nicht politische, aber öffentliche zweite in die fast gänzlich private dritte Satire, die letztendlich die Pole der horazischen, satirischen Welt voll etabliert⁵⁸⁵.

585 Vgl. ebd., 69: Der Ansicht, dass Horaz in der ersten Satire noch außerhalb des Kreises um Maecenas steht, „the street philosopher attempting to break into Maecenas' circle“, und dem erst im Narrativ des gesamten Buches Einlass gewährt wird, muss widersprochen werden: Der familiäre Tonfall gegenüber Maecenas in Abgrenzung zum harschen Tonfall den Agons ist schon von Anfang an da und lässt auch von Anfang an auf eine Vertrautheit der beiden schließen.

In dieser Arbeit wurden bisher die Begriffe Horaz und der Sprecher synonym verwendet⁵⁸⁶. Zetzel hat durchaus recht, wenn er behauptet, dass die Satiren einen scheinbar autobiographischen Erzähler haben und dass diese Gattung im Anschluss an Lucilius einen autobiographischen Erzähler benötigt⁵⁸⁷. Auch ist die Beobachtung korrekt, dass ein satirischer Sprecher nicht wie ein Tagebuchschreiber mit dem Autor exakt gleichgesetzt werden kann. Dass dieser Sprecher aber eine Autobiographie fingiert und sich in den ersten drei Satiren als ein Straßenprediger der bionischen Diatribe darstellt, ist verfehlt⁵⁸⁸. Freudenburg geht sogar noch weiter und sieht den Satiriker als eine Parodie des Diatribendichters Bion an⁵⁸⁹. Dies vermag vielleicht die vielen Inkonsistenzen zu fassen, welche den Sprecher der ersten drei Satiren auszeichnen, es kann allerdings nicht aufrecht erhalten werden, wenn man sich antike Gattungskonventionen betrachtet: Die Übernahme einer gattungsbedingten Identität wird nämlich immer durch eine Gattungsmarkierung gekennzeichnet. So beginnt Vergil sein Eklogenbuch mit der Nennung des Namens *Tityre*, ein Name, der schon in Theokrits Idyllen vorkam⁵⁹⁰. Somit gibt sich der Sprecher dieser Verse als Hirte zu erkennen, der Hirtenlieder singt. Horaz selbst hat sich in seinen Epoden als Jambiker in der Tradition des Archilochos und Hipponax dargestellt⁵⁹¹: *cave, cave, namque in malos asperrimus / parata tollo cornua / qualis Lycambae spretus infido gener / aut acer hostis Bupalos* (Hor. epod. 6.11-14), Hüte dich, hüte dich, denn ich erhebe sehr scharf gegen Schlechte meine bereiten Hörner, wie der verschmähte Schwiegersohn gegen den untreuen Lykambes und der harte Feind gegen Bupalos. Der Schwiegersohn ist Archilochos und der Feind des Bupalos ist Hipponax⁵⁹². Der Beginn des Satirenbuches ist durch kein Gattungselement markiert. Mit Herter und Fraenkel ist zwar zu bemerken, dass die Exempla, die Horaz im ersten Agon für

586 Vgl. Oliensis, 1998, 2: „Horace is present in his personae, that is, not because these personae are authentic and accurate impressions of his true self, but because they effectively construct that face“.

587 Vgl. ebd. 60.

588 Vgl. ebd., 69.

589 Vgl. Freudenburg, 1993, 17.

590 Vgl. Coleman, 1977, 71.

591 Vgl. Harrison, 2007, 29.

592 Vgl. ebd.

die Unzufriedenheit der Menschen anführt, der Diatribe entlehnt sind⁵⁹³, und in der Tat ist das Thema auch ein gattungskonstituierendes Moment⁵⁹⁴, aber dieser thematische Anklang kann nicht ausreichend sein, um den Sprecher als Parodie des Bion bzw. als Diatribenprediger zu identifizieren⁵⁹⁵. Der Sprecher ist durch die Widmung identifizierbar als jemand, der mit Maecenas vertraut ist. Von dieser autobiographischen Komponente ist in der weiteren Lektüre der Gedichte auszugehen⁵⁹⁶. Freilich ist diese Information bereits eine Stilisierung zur Persona⁵⁹⁷, das Gespräch mit Maecenas stellt auch kein Tagebuch des Lebens des Horaz dar, aber diese Persona ist dennoch als der Dichter Horaz zu identifizieren. Die Inkonsistenzen des Sprechers ergeben sich aus dem Wechsel zwischen dem Tonfall des *sermo* und dem des Agons. Die Persona des Dichters ist abhängig von der Situation, in der er spricht, wie z.B. ein Richter (um ein Beispiel aus Kapitel 2 erneut zu bemühen) in seinem Beruf eine gänzlich andere Sprechweise an den Tag legen wird als in seinem familiären Umfeld. Diese Rollenübernahme des Sprechens in einer Institution ist also auch in der Dichtung zu finden: Horaz spricht in vertraut-familiären Tonfall mit Maecenas und in scharf spot-tenden Tonfall mit seinen Gegnern im Agon. Der Tonfall des *sermo* ist autobiographisch zu deuten, er entsteht direkt im freundschaftlichen Umfeld des Maecenaskreises, wie die dritte Satire (und später die sechste) explizit erklärt. Der Tonfall des Agons jedoch ist gattungsbedingt durch den Anschluss an Lucilius und die alte Komödie. Dass mit zweierlei Maß gemessen wird, wurde freilich bereits gezeigt: Horaz verfolgt mit Spott und Hohn die Laster derjenigen, die aus seinem Kreis ausgeschlossen sind und übt Milde und Toleranz denen gegenüber, die sich innerhalb des Freundeskreises befinden. Wichtig ist jedoch, dass Horaz seine Satirenpersona erst erschafft und sich nicht einfach eine Maske

593 Vgl. Herter, 1951, 8; Fraenkel, 1957, 93f.

594 Vgl. Harrison, 2007, 25-27.

595 Genau an dieser Stelle setzt die Theorie des generic enrichment eben an, dass ein Merkmal eben nicht ausreichend ist, um eine Gattung zu konstituieren, sondern dass diese gattungskonstituierenden Merkmale gemischt werden können (Vgl. Harrison, 2007, 1). Aufgrund des Themas (und Themata der Literatur sind eine anthropologische Konstante) eine gattungsbestimmte Identität des Sprechers anzunehmen, hieße, eine Entwicklung und eine Flexibilität der Literatur zu negieren.

596 Zur Rolle und Funktion der *amicitia* zwischen Horaz und Maecenas Vgl. DuQuesnay, 1984, 24f.

597 Vgl. ebd. 32.

überstülpt, wie Zetzel und Freudenburg meinen. Parallel zur Erschaffung seiner Satirenpersona erschafft der Dichter auch seine satirische Welt zwischen den Polen des Innen und Außen⁵⁹⁸, des *sermo*-Tonfalls und des Agon-Tonfalls, und letztlich auch seine Satire zwischen öffentlicher Werteverhandlung im Stil der großen Gattungen und Privatkommunikation einer Elite.

Diese satirische Welt ist politisch, weil sie sich von den Institutionen einer *res publica*, wortwörtlich einer gemeinsamen Sache, längst verabschiedet hat. An der Stelle einer gemeinsamen Sache steht nun ein kleiner Kreis, der seinen elitären Anspruch nicht mehr an der Geburt festmacht, wie es noch in der alten Republik der Fall war, andernfalls könnte Horaz mit dieser Elite kaum so vertraut sein. Im Gegensatz zu diesem elitären Kreis steht das „Außen“, das keinen Anteil mehr am öffentlichen Leben hat; Dies wird am deutlichsten im Agon, der im Gegensatz zu den Agonen der alten Komödie und Tragödie keine Institutionen abbildet, die die gemeinsame Sache, die Demokratie, durch Verhandlungen sichern⁵⁹⁹. Vielmehr wird im Agon ohne Institution ein Verhalten bekämpft, das im Innern des Kreises des Maecenas nichts zu suchen hat.

Eine häufig zu findende Behauptung, Horaz habe die republikanische *libertas* des Lucilius zugunsten einer unpolitischen Dichtung aufgegeben⁶⁰⁰, ist demnach nur zur Hälfte haltbar: Horaz nimmt sich *libertas* lediglich gegenüber seinen Gegnern im Agon heraus, sowie gegenüber längst Verstorbenen wie Cato und Tigellius.

598 Vgl. Kennedy, 1994, 32: „‘Friendship’ is a highly selective construct of inclusions and exclusions, involving an indulgent forgiveness of what are called by the emollient term ‘silly errors’, actions which when analysed turn out to have a political colouring.“

599 Vgl. Gehlen, 1977, 42: „Alles gesellschaftliche Handeln wird nur durch Institutionen hindurch effektiv, auf Dauer gestellt, normierbar, quasi-automatisch und vorhersehbar“.

600 Vgl. DuQuesnay, 1984, 30ff: *Libertas* war ein häufig genutztes Schlagwort der Dreißiger Jahre, welches sowohl von Pompeianern als auch von Caesarianern für die jeweilige Sache beansprucht wurde. Lucilius war mit der alten, republikanischen *libertas* verbunden, die die Pompeianer für sich beanspruchten. Die caesarianische *libertas* beanspruchte dagegen, die Willkür und das Chaos der späten Republik in geordnete Bahnen zu lenken. Mit Horazens Anschluss an Lucilius beansprucht er also den Begriff *libertas* für die caesarianische Seite.

Dies kann jedoch nicht bedeuten, dass Horaz bereits zu Beginn seiner poetischen Karriere ein unkritischer Befürworter eines neuen Regimes ist, vor allem, weil dieses Regime noch kaum wirkliche Konturen besitzt zur Abfassungszeit der Satiren⁶⁰¹. Wir haben schließlich gesehen, wie in der ersten Satire der Bürgerkrieg am Beginn des gesamten Buches steht. Die Auflösung von Institutionen, die eine geregelte Streitkultur als gemeinsame Sache pflegen, ist daher durch die Bürgerkriege bedingt⁶⁰² und der Rückzug in den Kreis des Maecenas, der mit der dritten Satire vollzogen wird, ist das Ende des Narrativs der ersten Triade. Dass diese ersten drei Gedichte des Satirenbuches, häufig „Diatribensatiren“ genannt⁶⁰³, also hellenistische Moralphilosophie betreiben⁶⁰⁴, ist nur ein Teil der Wahrheit: Sie verhandeln in erster Linie ihre eigene Entstehungszeit mit all ihren politischen Umständen, tun das aber innerhalb der Bildungselite der Zeit, zu deren Kanon auch die hellenistische Moralphilosophie gehört.

601 Vgl. Gowers, 2012, 1.

602 Vgl. Kennedy, 1994, 34f: Das Prinzipat entsteht aus dem zerbrochenen Diskurs der Institutionen der Republik, die handlungsunfähig geworden sind und somit einer Reorganisation des Princeps bedürfen.

603 Vgl. Wimmel, 1962.

604 Vgl. Fraenkel, 1957, 76-90.

4.5. 4. Satire: Eine alternative Literaturgeschichte, oder: Die skurrile Bedrohung

Die vierte Satire beginnt mit der bereits diskutierten Aitiologie der Gattung Satire, nach der Lucilius von den Dichtern der alten Komödie abhängig ist. Sie ist jedoch nicht nur darin programmatisch: Die vierte Satire nimmt die Stelle eines Gelenks ein⁶⁰⁵, das die private und persönliche Seite der Satire mit der öffentlich moralisierenden Funktion harmonisiert. Die vierte Satire ist ähnlich aufgebaut wie die drei vorhergehenden Satiren. Sie konstituiert sich aus einer längeren Einleitung, die die horazische Satire als Kleindichtung benennt und von großen Gattungen scheidet, ihr aber dennoch ein tadelndes Element zugesteht (1-33)⁶⁰⁶.

Der Hauptteil ist zwar durchweg ein Dialog mit einem *quivis* (34-105), der am Ende der Einleitung auftaucht, dennoch gliedert sich dieser auf in die Behandlung der Frage, ob Satire Dichtung sei (39-62), und zweitens, ob Satire eine verletzende Gattung sei (63-105). Diese Trennung ist überlagert von der Aufteilung in Parabase (39-78) und Agon (78-105): Die erste Frage wird zwar dialogisch, aber sehr dozierend als Parabase behandelt, bei der zweiten wird im Lauf der Diskussion der Ton schärfer (79) und der Satiriker steigert sich in einen Agon beim Gastmahl hinein, der mit einem *Pnigos* endet.

Der Schlussteil greift ringkompositorisch wieder auf die Einleitung zurück, indem sie die Aitiologie der Satire um ein persönliches Element bereichert: Die moralische Lehre des Vaters, der den Satiriker erst erschafft⁶⁰⁷. Zetzel hat bemerkt, dass die Aitiologie der Gattung den drei Gedichten nachfolgt, die öffentliche Sittenpredigten darstellen, außerdem wird am Ende des Gedichts die persönliche Motivation für die Satire offenbart, nämlich die moralische Erziehung Horazens durch den Vater, welche somit den zwei folgenden, persönlichen Gedichten vorge-

605 Vgl. Zetzel, 1980, 62.

606 Vgl. Wimmel, 1960, 150: „Das Urteil, über dessen Einseitigkeit kein Wort zu verlieren ist, hat denn auch eine bestimmte Aufgabe in dieser Richtung; es soll frappieren, empören, alarmieren; Außerdem liegt eine stete legitime Vergrößerung des Wirklichen darin, dass die Eigenschaften des Angegriffenen in der Diatribensatire eben zu *vitia* werden müssen. [...] sagt er von Lucilius (s. I, 4, 9 *nam fuit hoc vitiosus...*). So führt eine gerade Linie von der ‚Telchinen-Front‘ des Kallimachos zur ‚*vitia*-Front‘ der horazischen Satire“.

607 Keane, 2002, 217.

schaltet ist⁶⁰⁸. Die vierte Satire konstituiert eine generische Identität, indem sie die geistigen Väter der Gattung mit dem tatsächlichen Vater des Dichters zusammenbringt⁶⁰⁹. Der logische Gang der Satire von den geistigen Vätern zum „echten“ Vater ist der folgende:

Der Satiriker beginnt seine Posse mit der Trias der alten Komödie und nennt sie im ersten Vers explizit *poetae*. Darauf folgen weitere, deren Metier die *comoedia prisca* ist. Ihr bezeichnendstes Merkmal ist, dass sie mit großer Freiheit diejenigen tadeln, die dieses verdient haben: Diebe, Ehebreicher und Messerstecher. Davon abhängig sei Lucilius, der zwar gewitzt und scharfsinnig sei, jedoch ein sorgloser Vielschreiber, was dem Horaz wenig Bewunderung abringen kann.

Als nächstes taucht Crispinus aus der ersten und dritten Satire wieder auf und fordert Horaz zu einem Wettbewerb im Vielschreiben heraus⁶¹⁰. Dies schlägt Horaz jedoch aus. Während sich solche Dichter groß aufplustern, liest Horaz seine Verse erst gar nicht öffentlich vor, da es im Volk einige gibt, denen die Satire verhasst ist: Schließlich krankt ein jeder an Lastern, die von der Satire getadelt werden. Horaz dagegen lässt es erst gar nicht gelten, Dichter genannt zu werden, da seine Verse näher an die Umgangssprache angelehnt sind als an Dichtung. Schließlich könne man auch behaupten, dass im Gegensatz zu Ennius' poetischer Sprache die Komödie gar keine Dichtung sei. Dennoch besteht kein Grund, das zu tadeln, was Horaz zu Papier bringt, da er es eben nicht öffentlich macht und somit gar nicht die Rolle eines Sittenrichters einnehmen kann. Es wird ihm vorgeworfen, sich an der Beleidigung zu erfreuen, jedoch besteht ein großer Unterschied zwischen Horaz und dem *scurra*, der für schnelle Lacher sogar bereit ist, schlecht über seine

608 Vgl. Zetzel, 1980, 62.

609 Vgl. Keane, 2002, 216ff: Hier ist freilich von einer fiktiven Autobiographie auszugehen, welche als „generic marker“ für die Gattung Satire fungiert, da ja Lehre eine traditionelle Funktion von Satire darstellt. Für die letzten Satiren wurde argumentiert, dass als Sprecher der Dichter Horaz anzunehmen ist anstatt einer Diatribenpersona. Dies darf allerdings nicht zu einer biographischen Lesart führen: Der Dichter Horaz ist der Sprecher, welcher sich mit einer fiktiven Biographie umgibt. Die Fiktion des Vaters, der ihm das Satirendichten sozusagen in die Wiege gelegt hat, spricht dennoch nicht für eine Maske, die sich der Dichter aufsetzt, um wie ein kynisch-epikureischer Diatribendichter zu wirken.

610 Vgl. Wimmel, 1960, 151: Crispinus folgt dem Abwägen von Fehlern und Qualitäten des Lucilius und wird diesem also vorgeschoben, um nicht nicht die ganze Satire hindurch gegen Horazens Vorbild zu polemisieren.

Freunde zu sprechen. Dies ist jedoch für die horazische Satire gar nicht im Bereich des Möglichen, da er lediglich der Methode nachfolgt, mit der ihn sein Vater erzogen hat: Nämlich fremde Laster dem Sohn zu präsentieren, um ihn von diesen abzuschrecken. Nach dieser Methode prüft Horaz sich selbst und lebt so ein moralisch integres Leben, einer seiner kleinen Fehler ist jedoch der, dass er diese Überlegungen eben zu Papier bringt. Dies sei aber auf jeden Fall etwas, das man ihm verzeihen müsse.

Dass der Angriff auf die Satire des Horaz fiktiv ist, dass also der Dichter nicht für die Veröffentlichung eventueller früherer Satiren angegangen wurde, ist weitestgehend akzeptiert⁶¹¹. Die Fiktion dieses Angriffes erlaubt es Horaz jedoch, im Agon das Gespräch derart zu lenken, dass er nicht nur den Angreifer des unmoralischen Handelns überführt, sondern dass er auch von der Aitiologie zu seinem persönlichen Bildungsprozess gelangt und so den Anfang und das Ende miteinander in Einklang bringt.

Nach der Einleitung wird zuerst Lucilius aufgrund seiner Stilistik⁶¹² kritisiert:

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. (Hor. sat. 1, 4, 9-13a)

Denn in diesem war er fehlerhaft: Er hat in einer Stunde oft zweihundert Verse, als sei dies etwas großes, diktiert, auf einem Bein nur stehend. Während er schlammig dahinfloss, gab es einiges, was man wohl tilgen wollte; Er war geschwätzig und faul, die Mühe des Schreibens zu ertragen, des richtigen Schreibens. Denn wie viel, damit halte ich mich nicht auf.

Das schlammige Dahinfließen ist eine Anspielung auf Kallimachos' Apollon-Hymnus⁶¹³, in dem der schlammige Euphrat als Chiffre für gro-

611 Vgl. Hendrickson, 1900, 124; Contra: Rudd, 1955, passim.

612 Vgl. Schlegel, 2005, 46: *Vitium* ist an dieser Stelle ein stilistischer Fehler, während in den drei vorhergehenden Satiren und am Ende der vierten Satire dieser Begriff als moralischer verwendet wird.

613 Vgl. Freudenburg, 1993, 158.

ße Epen mit der kleinen, reinen Quelle der Kleindichtung verglichen wird⁶¹⁴. Hier wird eine Parallele zur ersten und zweiten Satire hergestellt: in der ersten taucht das Bild des reißenden Flusses im Zusammenhang mit der Unersättlichkeit des *avarus* auf, in der zweiten Satire wird dem kopflosen Liebhaber ein Epigramm des Kallimachos in den Mund gelegt⁶¹⁵. Nur an dieser Stelle ist Kallimachos und dessen Symbolik also positiv konnotiert und in seiner ursprünglichen Bedeutung verwendet⁶¹⁶. In der zweiten Satire grenzt sich Horaz noch von der Weltabgewandtheit kallimacheischer Dichtung ab, was allerdings den Stil und die Sorgfalt der Kleindichtung angeht, folgt er diesem, wie er an dieser Stelle zugibt.

Die Kritik an Lucilius⁶¹⁷ leitet zu der Selbstaussage *nam ut multum, nil moror* über, womit ein erster Punkt der Abgrenzung zu diesem geschaffen ist. Die Ablehnung der Vielschreiberei ruft sofort einen alten Bekannten auf den Plan, Crispinus, der bereits in der ersten Satire als Vielschreiber und in der dritten als Anhänger des sektiererischen Stoikers verspottet wurde. Diesmal kommt er zum ersten Mal im Satirenbuch zu Wort:

ecce

Crispinus minimo me provocat: ‚accipe, si vis,
accipiam tabulas; detur nobis locus, hora,
custodes; videamus, uter plus scribere possit.‘ (Hor. sat. 1, 4, 13b-16)

Sieh, Crispinus lockt mich nicht hervor: ‚Nimm die Schreibtafeln an, wenn du willst, ich werde sie auch nehmen; Es soll uns ein Ort gegeben werden; Wir werden sehen, wer von uns beiden mehr schreiben kann.

Das *Ecce* zum Beginn macht deutlich, dass immer noch, wie in den vorherigen Satiren, ein Ansprechpartner im *sermo* vorhanden ist. Die trianguläre Beziehung von Dichter, Freunden und Gesellschaft ist hier gut erkennbar⁶¹⁸. Dieses Dreieck konstituiert aber auch den satirischen

614 Vgl. ebd.; Gowers, 2012, 157.

615 Hor. sat. 1, 1, 59 und 1, 2, 107-108.

616 Vgl. Freudenburg, 1993, 158.

617 Vgl. Ferriss-Hill, 2015, 178f.: So, wie sich Aristophanes als seinem Vorgänger Cratinus überlegen darstellt, etabliert sich Horaz als dem Lucilius überlegen und stellt damit eine Parallele zwischen sich und Aristophanes her.

618 Vgl. Labate, 2009, 110.

Agon: Die Aufforderung *Ecce* ist an die Freunde (= Maecenas), also das Publikum des Agons, gerichtet, während sich auf der Bühne der Dichter, erkennbar als das Pronomen *me*, und Crispinus als Kontrahenten begegnen.

Diesen Fehdehandschuh zum Schreibwettbewerb, der eine satirische Version des Agons zwischen Aischylos und Euripides in Aristophanes' Fröschen darstellt⁶¹⁹ nimmt Horaz aber ironischerweise nicht sofort auf, wie aus den vorherigen Satiren zu erwarten gewesen wäre: *di bene fecerunt, inopis me quodque pusilli / finxerunt animi, raro et perpauca loquentis* (Hor. sat. 1, 4, 17-18), Die Götter haben gut daran getan, dass sie mich winzigen und trägen Verstandes formten, selten und weniges sprechend. Dieser scheinbar zusammenhangslose Ausruf ist deutlich ironisch und scheint dem Crispinus den Sieg zuzugestehen, bevor überhaupt der Wettbewerb begonnen hat⁶²⁰. Dass Horaz diese Herausforderung nicht annehmen wird, steckt außerdem schon in dem *minimo me provocat*.

Die nächsten Verse greifen aber daraufhin den Stil des Crispinus an:

at tu conclusas hircinis follibus auras
usque laborantis, dum ferrum molliat ignis,
ut mavis, imitare. beatus Fannius ultro
delatis capsis et imagine, cum mea nemo
scripta legat volgo recitare timentis ob hanc rem,
quod sunt, quos genus hoc minime iuvat, utpote pluris
culpari dignos. (Hor. sat. 1, 4, 19-25a)

Du dagegen, ahme die im Bocksbalg verschlossenen Winde nach, die ununterbrochen arbeiten, während das Feuer das Eisen schmilzt, wie du es ja lieber willst! Glücklich ist Fannius, wenn er die Kapseln und das Bild an den Mann bringt, während mein Geschriebenes niemand liest, ich fürchte mich nämlich deswegen davor, öffentlich zu lesen, weil es einige gibt, denen dieses Genre kaum gefällt, auch wenn die meisten es wert sind, beschuldigt zu werden.

Der Einstieg mit *at tu* stellt einen scharfen Kontrast zu den Versen vorher dar und der harte Klang ist ein Charakteristikum der Redeweise des Dichters im agonalen Modus. Er vergleicht das Dichten des Crispinus

619 Vgl. Gowers, 2012, 149.

620 Vgl. Oliensis, 1998, 22.

mit der Arbeit eines Blasebalgs in einer Schmiede, ein homerisches Bild des arbeitenden Hephaistos: Der schwerfällige Arbeitsprozess spiegelt sich in dem schwerfälligen Versbau und parodiert den schwerfälligen Versbau des Crispinus⁶²¹. Diese schwülstige Art des Dichtens ist auch diejenige, der sich Euripides nach eigenen Worten entledigt hat, als er die Tragödie von Aischylos geerbt hat⁶²². Wie in den Fröschen der Wettstreit der Tragödien zu einem Streitgespräch über die Tragödie geworden ist, wird auch hier Crispinus' Aufforderung zum Schreibwettbewerb zu einem (einseitigen) Streit über das richtige Schreiben.

Horaz gibt vor, die Herausforderung des Crispinus nicht anzunehmen und attackiert ihn, wie zuvor Lucilius, auf stilistischer Basis. Durch die Angabe, die Herausforderung nicht anzunehmen, ist Horaz in seiner Attacke nicht der reagierende, sondern der agierende Part in der Debatte, wie auch schon in den vorhergehenden Satiren. Auf den Vorwurf der Schwülstigkeit des Crispinus wird auch gar nicht weiter eingegangen, da Horaz diesen Vorwurf lediglich nutzt, um die Debatte zu einem ganz anderen Punkt zu lenken, nämlich darauf, dass er sowieso nichts von seinem Geschriebenen vorlese. Crispinus fordert Horaz also heraus, dieser lehnt ab, greift dennoch an und lässt den stilistischen Angriff sofort fallen, um zur moralischen Seite der Satire fortzuschreiten. Der Effekt ist derjenige, dass Horaz seinem Kontrahenten quasi im Vorbeigehen einen Schlag versetzt und ihn daraufhin mit seiner Herausforderung stehen lässt.

In den nächsten Versen wird der letzte Gedanke des Angriffs auf Crispinus, der des *culpari dignos*, zum bestimmenden: Egal, wen man aus dem Volk herausgreift, alle haben Laster, deswegen ist ihnen auch das horazische *genus*⁶²³ suspekt. Die darauf folgenden Verse rekapitulieren die Satiren 1-3, indem sie als Laster die Habgier, die unmäßige Liebe zu Knaben und Mädchen sowie den Geiz aufzählen⁶²⁴. Diese Aufzählung beginnt mit den Worten *quemvis media elige turba* (Hor. sat. 1, 4, 25b), wäh-

621 Vgl. Gowers, 2012, 158; Hom. Il. 18, 372-377.

622 Vgl. Cucchiarelli, 2001, 50.

623 Dieses *genus* bezieht sich auf den Anfang der Satire, nämlich die Schriftstellerei nach Lucilius und Aristophanes in kallimacheischer Verfeinerung. Weiter wird das *genus* vorerst nicht bestimmt.

624 Vgl. Gowers, 2012, 160.

le irgendeinen aus der Menge aus und bestärkt somit wiederum die Oppositionslinien, die die horazische Satire zieht: Der Dichter und seine Freunde auf der einen Seite und die *turba* auf der anderen, aus der Einzelne auf die Bühne gezerzt werden. Hier wird auch das Selbstbild der horazischen Satire deutlich: Er empfindet sie als tadelnde Gattung und deshalb als unpopulär⁶²⁵. Die Abgrenzung von Lucilius geschieht also auf rein stilistischer Basis, und nicht, weil er den Komödiendichtern und Lucilius in ihrer *libertas*, zu tadeln, nicht nachfolgt, denn dies tut Horaz eben auch, wie er an dieser Stelle bekennt⁶²⁶. Horaz verteidigt also nicht direkt seine Dichtung, sondern entschuldigt sie lediglich damit, dass er sie nicht öffentlich vorlese: Die Einleitung öffnet damit zwei Oppositionen, die die horazische Satire charakterisieren:

Dem *garrulus Lucilius* steht die Selbstbeschreibung des Horaz als *raro et perpauca loquentis* gegenüber, und den *conclusas auras* des Crispinus steht *genus hoc* gegenüber. In Abgrenzung zu Lucilius betreibt Horaz also ausgefeilte Dichtung und im Gegensatz zum (epischen) Schwulst des Crispinus eben lucilische Dichtung, die dem Volk verhasst ist⁶²⁷.

Die Einleitung charakterisiert also die horazische Satire, und zum Beginn des Hauptteils lässt Horaz nun einen zu Wort kommen, der ihn aufgrund der Eigenschaften seiner Satire tadelt:

omnes hi metuunt versus, odere poetas:
„faenum habet in cornu: longe fuge! dummodo risum
excutiat, sibi non, non cuiquam parceret amico,
et quodcumque semel chartis inleverit, omnis

625 Vgl. Rudd, 1955, 171-175.

626 Vgl. Freudenburg, 1993, 87: „*Libertas*, then, was a highly volatile issue in Horace's day and had been for quite some time. Any discussion of free speech, even from a purely theoretical standpoint, carried with it strong political overtones. In *Satires*, 1.4, Horace, a friend of Maecenas and thereby a perceived enemy of old freedoms, proposes to lecture his audience on the topic of *libertas*. This is a very bold, almost foolhardy, undertaking. He must be especially careful in his criticisms of Lucilius, the exemplar of old republican *libertas* who had undergone a virtual apotheosis among the anti-Caesarians in the last days of the Roman Republic. Any overt criticism of Lucilian *libertas* would be construed as evidence for Octavian's hostility to old republican ideals, his desire to „enslave“ the state. Unless he wishes to aggravate old wounds, which Octavian would rather see healed, Horace must tread lightly on this issue in *Satires* 1.4.“.

627 Vgl. Schlegel, 2005, 41f.: Dies muss Ironie sein, wenn man sich die Popularität der alten Komödie und Lucilius in der Antike anschaut.

gestiet a furno redeuntis scire lacuque
et pueros et anus.' (Hor. sat. 1, 4, 34-38a)

All diese fürchten die Verse und hassen die Dichter. „Der hat Heu auf dem Horn, schnell weg; Wenn er nur einen Lacher heraus schlagen kann, verschont er sich nicht und keinen einzigen der Freunde, und von allem, was auch immer er einmal auf seine Schriftrolle geschmiert hat, wünscht er, dass jeder es erfährt, der vom Backofen und vom Waschtrog zurückkommt, sowohl die Sklaven als auch die alten Weiber.

Der Satiriker wird hier mit *faenum habet in cornu* mit einem wilden, angriffslustigen Stier verglichen⁶²⁸ und beschuldigt, dass er alle, sogar Freunde verspottet und diesen Spott öffentlich mache. Dieser Einwand ist im Prinzip schon durch Vers 23 entkräftet, da Horaz da bereits bekannt hat, dass er nicht öffentlich lese. Der Sprecher ist einer von den *omnes*, die die Satirendichter hassen. In Vers 25 ist er noch näher charakterisiert worden als *quemvis media [...] turba*, jemand mitten aus der Menge. Dieser *quavis* beschuldigt Horaz nun, sich mit seiner Dichtung ebenfalls in dieser Menge zu bewegen, so dass die Bevölkerung Roms seinen Spott auch hört⁶²⁹. Im Rückgriff auf die dritte Satire und mit Blick auf das Dreieck Poet – Freunde – Gesellschaft⁶³⁰ ist das natürlich ein absurder Vorwurf, da Horaz sich bereits hinreichend von dieser Menge distanziert hat: Er bewegt sich schließlich, wie wir gesehen haben, in elitären Kreisen, während der Stoiker aus der dritten Satire, zusammen mit Crispinus und dem hier sprechenden *quavis* aus der Menge kommen. Nun steht jedoch der *quavis* mit Horaz zusammen auf der Bühne und wird direkt apostrophiert: *agedum, pauca accipe contra* (Hor. sat. 1, 4, 38b), Los, nun höre dir ein paar Worte dagegen an. *Pauca* ist an dieser Stelle ironisch, da Horaz sich nun die Freiheit nimmt, lange abzuschweifen und erst nach 25 Versen auf den eigentlichen Vorwurf einzugehen. Dieser Exkurs wurde von Schlegel als „long and illogical“⁶³¹ bezeichnet. Den Versen ist aber durchaus eine Logik und vor allem die Funktion der Parabase in diesem Miniaturdrama nachzuweisen: Als ers-

628 Vgl. Gowers, 2012, 161.

629 Zu fiktiven Angriffen und ihrer Verteidigung bei Lucilius Vgl. Ferriss-Hill, 2015, 138-143.

630 Vgl. Labate, 2009, 110.

631 Schlegel, 2005, 42.

tes, sagt Horaz, möchte er sich aus der Schar der Dichter ausnehmen⁶³², da sein Werk trotz des Hexameters kaum als poetisch zu bezeichnen sei, es nähere sich vielmehr der Alltagssprache an, *sermoni propiora* (Hor. sat. 1, 4, 42a)⁶³³. Die Verben in der zweiten Person, *dixeris* und *putes* (Hor. sat. 1, 4, 41, 42) machen deutlich, dass die Rede dem Sprechenden *quivis* gilt. Den Namen Dichter verdiene einer, der *ingenium* (Hor. sat. 1, 4, 43), Genie, besitzt, göttlichen Geist und einen voll tönenden Mund, deswegen rätselten ja auch manche, ob Komödie Dichtung sei oder nicht: *idcirco quidam, comoedia necne poema / esset, quaesivere* (Hor. sat. 45-46a).

Der *quivis* wirft an der Stelle, wo Horaz von der Diskussion spricht, ob die Komödie Dichtung sei oder nicht, folgende Verse ein, um zu demonstrieren, dass die Komödie auch *acer spiritus ac vis* (Hor. sat. 1, 4, 46b), heftigen Schwung und Kraft beinhalte, die Horaz für „echte“ Dichtung gefordert hat:

„at pater ardens
saevit, quod meretrice nepos insanus amica
filius uxorem grandi cum dote recuset,
ebrius et, magnum quod dedecus, ambulet ante
noctem cum facibus.“ (Hor. sat. 1, 4, 48b-52a)

Doch der schäumende Vater wütet, weil der verschwenderische Sohn, verrückt nach seiner Dirne, die Ehefrau mit der großen Mitgift ablehnt und betrunken, was für eine große Schande, zum Anbruch der Nacht mit Fackeln umher-schweift.

Horaz antwortet darauf, dass eine solche Szene bei jedem „echten“ Sohn und jedem Vater vorkommen könnte, denn wenn man das Metrum weglasse, streite jeder so wie der Komödientypus des wütenden Vaters.

632 Vgl Kemp, 2010, 69: Die Unlogik besteht darin, dass sich Horaz zwar aus der Schar der Dichter ausnimmt, weil er Satiriker ist, die Leute aber nicht die Dichter schlechthin, sondern die Satiriker hassen.

633 La Drière, 1939, 289f: Die Annäherung an die Alltagssprache steckt in den lateinischen Worten *sermoni propiora*. *Sermo* wurde häufig als Prosa übersetzt, da Prosa ja das Gegenteil von Dichtung ist, allerdings hat Drière gezeigt, dass es sich eher um einen rhetorisch-stilistischen Begriff handeln muss, der in der Schrift Ad Herennium so charakterisiert ist: *est oratio remissa et finitima cotidiana locutioni* (3, 13). Der Begriff Alltagssprache als Gegenteil der poetischen Diktion des Ennius, welche später noch behandelt wird, sei daher treffender.

Dieser Charakter taucht in drei Stücken des Terenz auf und ist somit der neuen Komödie entnommen⁶³⁴. Hier ist die Unterscheidung zwischen alter und neuer Komödie wichtig⁶³⁵: In den ersten Versen wurde die alte Komödie und ihre Eigenschaft des freimütigen Tadels erwähnt, von der Lucilius und damit auch Horaz abhängen. Die alte Komödie ist mit *prisca* auch klar so bezeichnet⁶³⁶, und ihre Vertreter wurden mit dem Namen *poetae* geehrt. Im Gegensatz dazu erhält hier die neue Komödie, die keine Dichtung sei, kein Attribut. Es ist also davon auszugehen, dass Horaz nur die neue Komödie von der Dichtung ausnimmt⁶³⁷. Die alte Komödie hat in Rom keine Nachahmer gefunden, für die Entwicklung der römischen Komödie war allein die neue Komödie von u.a. Menander maßgeblich. Horaz selbst bezeugt auch Aufführungen des Terenz in seiner eigenen Zeit (epist. 2, 1, 59-62)⁶³⁸. Insofern ist wahrscheinlich, dass *comedia prisca*, also die alte, das Attribut benötigt, während die neue Komödie für den Römer als die Komödie schlechthin galt und somit kein Attribut benötigte. Laut Freudenburg⁶³⁹ ist diese Diskussion, ob Komödie Dichtung sei oder nicht, weit ab von der Literaturtheorie der Zeit und dies wurde auch von Zuhörern so bemerkt⁶⁴⁰. Diese Behauptung ist jedoch schlichtweg falsch, wie ein Fragment, das C. Julius Caesar zugeschrieben wird, beweist:

tu quoque, tu in summis, o dimidiata Menander
 poneris, et merito, puri sermonis amator
 lenibus atque utinam scriptis adiuncta foret vis
 comica, ut aequato virtus polleret honore
 cum Graecis, neve hac despectus parte iaceres!
 unum hoc maceror ac doleo tibi deesse, Terenti. (Frg. 1 Morel)

634 Vgl. Gowers, 2012 165: Andromache, Heautontimoroumenos und Phormio. Contra Weber, 1852, 116, der ein verloren gegangenes, griechisches Originalstück hinter dieser Anspielung vermutet.

635 Vgl. Gowers, 2012, 165.

636 Vgl. Ferriss-Hill, 2015, 14: In der zehnten Satire benutzt Horaz das selbe Attribut, *prisca*, wenn er erneut auf die alte Komödie zu sprechen kommt.

637 Vgl. Weber, 1852, 5: Hier kann nicht an die alte Komödie gedacht werden, „deren Wesen die großartigste politische Poesie genannt zu werden verdient“, sondern es dreht sich zwangsläufig um die Neue.

638 Vgl. v. Albrecht, 1994, 77, 182f., 187.

639 Vgl. Freudenburg, 1993, 124.

640 Vgl. ebd., 145-150.

Auch du, du in der Mitte geteilter Menander, wirst zu den größten gezählt, und das zu Recht, du Liebhaber der reinen Sprache. Wäre doch nur deinen glatten Schriften auch komische Kraft beigegeben, so dass die Tugend durch gleiche Ehre gegen die Griechen etwas ausrichten kann, und du nicht in diesem Teil verachtet daliegst! Ich betraure dieses eine, und leide Schmerzen daran, dass dir, Terenz, dieses fehlt.

Die fehlende *vis* bemängelt auch Horaz an der Komödie. Außerdem bezieht er sich mit *quidam [...] quaesivere*, einige rätselten, auch auf *auctores*, von denen einer sehr wahrscheinlich in diesem Fragment zu finden ist. Wenn die fehlende *vis* also in dem Fragment dem Terenz zur Last gelegt wird, ist es sehr wahrscheinlich, dass die Debatte, ob die Komödie Dichtung sei oder nicht, wirklich geführt oder zumindest von einigen, auf die Horaz sich bezieht, eröffnet wurde.

Der *quivis* bezieht sich auf die neue⁶⁴¹ Komödie, um im Wüten des Vaters *vis* nachzuweisen, was Horaz damit entkräftet, dass gerade die zitierte Stelle eben ein Exempel dafür sei, dass ohne Versmaß Alltagssprache übrig bleibe. Horaz fährt fort, dass auch bei dem, was er und Lucilius schrieben, Alltagssprache übrig blieben, wenn man die Wörter umstelle und das letzte Wort, *posterius* (als erstes im Vers) zum ersten, *primis* (Hor. sat. 1, 4, 59) (als letztes im Vers) mache und umgekehrt. Als Beispiel für „echte“ Dichtung zitiert Horaz daraufhin einen Vers des Ennius⁶⁴²: ‚*postquam Discordia taetra / Belli ferratos postis portasque refregit*‘ (Hor. sat. 1, 4, 60b-61), Nachdem die schreckliche Zwietracht die eisernen Pflöcke und Tore des Krieges zerbrochen hatte. Bei diesem fände man nämlich die *disiecti membra poetae* (Hor. sat. 1, 4, 62b), die zerstückten Glieder des Dichters, auch, wenn man die Worte umstelle. Ennius klingt also auch, so die Aussage, poetisch, wenn man das Versmaß auflöst⁶⁴³. Die Behauptung, dass der Satiriker kein Dichter sei, ist also eine

641 In den ersten Satiren zitiert Horaz mehrfach aus der neuen Komödie, z.B. 1, 1, 20-22: Der ärgerliche Jupiter, der die Backen aufbläst; 1, 2, 20-22: Das Zitat aus dem *Heautontimoroumenos*. Diese Anspielungen dienen dazu, wie bereits erklärt wurde, die Bühnensituation des jeweiligen Kontextes zu verdeutlichen, insofern kann davon ausgegangen werden, dass, unabhängig ob „alt“ oder „neu“, es bei diesen Anspielungen generell um Komödie ging. In der vierten Satire bezieht sich Horaz selbst aber explizit auf die alte, während sein Gegenüber auf die neue anspielt.

642 Enn. Ann 225-226 Sk.

643 Vgl. Gowers, 2012, 169: Hier liegt ein Wortspiel mit *membra* vor, also sowohl Körperglieder als auch Versfüße.

ironische Bescheidenheitspose gegenüber dem Epos und der alten Komödie, deren Vertreter ja im ersten Vers bereits als *poetae* betitelt wurden, und erzielt damit einen ähnlichen Effekt wie eine *recusatio*. Wenn nun also die alte Komödie Dichtung ist, die Neue jedoch nicht, dann wird die gewagte Genealogie aus der Einleitung hier spezifiziert: Die alte Komödie hat zwei Abkömmlinge, die beide nicht zur Dichtung qualifiziert sind, nämlich die neue Komödie und die römische Satire: Beide pflegen gebundene Alltagssprache, der Komödie wird aber zusätzlich noch attestiert, dass ihr *acer spiritus ac vis* fehle. Ob dies der Satire innewohnt, wird nicht erwähnt, man kann jedoch aus der Einleitung, die die Satire eng an die alte Komödie anknüpft, inferieren, dass die Satire diese Qualitäten besitzt.

Was die Satire angeht, und vor allem die horazische Satire, die in kallimacheischer Verfeinerung daher kommt, wird die Behauptung, sie sei keine Dichtung, von dem äußerst kunstvollen Versbau unterlaufen: Unterschwellig ist die Aussage somit ins Gegenteil verkehrt. Die Satire ist der legitime Abkömmling der alten Komödie, da sie in horazischer Gestalt als Dichtung angesehen werden muss, während der andere Spross dies nicht für sich beanspruchen kann. Die Satire muss also daran gemessen werden, der „legitime“ Spross der alten Komödie zu sein.

Wie schon in der zweiten Satire, auf die die vierte ja eine Antwort darstellt⁶⁴⁴, disqualifiziert Horaz die hellenistische Dichtung, in diesem Fall die neue Komödie, für sein Werk und macht unmissverständlich klar, dass er sich an ältere, politische Dichtung angeknüpft sieht. Mit dem Ennius-Vers zeigt er, was wirkliche Dichtung ist und liefert somit ein Foreshadowing auf die folgenden Satiren, die viel stärker vom Epos geprägt sind. Dies rehabilitiert ihn sozusagen wieder in der Gemeinschaft der Dichter.

Insgesamt dient die lange Abschweifung also dazu, die Satire noch stärker an die alte Komödie zu knüpfen und eventuelle Rivalen, wie die neue Komödie, zu disqualifizieren. Außerdem wird das Epos mit in die Satire eingespannt, um zu demonstrieren, dass sich der satirische Hexa-

644 *pastillos Rufillus olet, Gargonius hircum* (1, 2, 26) = *ego si risi, quod ineptus / pastillos Rufillus olet, Gargonius hircum, lividus et mordax videor tibi?* (1, 4, 91-93).

meter aller Stilebenen und Gattungen bedienen kann⁶⁴⁵. Die neue Komödie, auf die in den vorhergehenden Satiren regelmäßig angespielt wurde, ist demnach ab hier kein Teil der Satiren mehr. Außerdem ist, was die Dialogführung angeht, noch einzuwenden, dass der angreifende *quivis* ja bereits im Vorfeld widerlegt worden ist, was Horaz zum Anlass nimmt, weit ausschweifend und parabolisch zu dozieren anstatt direkt zum Gegenangriff überzugehen, da er selbst bereits versichert ist – und mit ihm auch die angesprochenen Freunde –, dass der *quivis* haltlose Anschuldigungen verbreitet.

Mit *hactenus haec* (Hor. sat. 1, 4, 63), so viel bis hier hin, bricht der Dichter diese Ausführungen ab und verspricht, die Frage, ob Satire Dichtung sei, ein anderes Mal zu erörtern, als sei ihre Behandlung noch nicht in befriedigender Länge geschehen. Weiterhin kündigt er an, nun auf die Vorwürfe einzugehen, die dem Satiriker zur Last gelegt wurden. Die Verse 64-78 wenden sich, immer noch in ruhigem, dozierenden Tonfall mit häufigen Anreden an den *quivis* (*tibi sit... ut sis tu... cur metuas me?* Hor. sat. 1, 4, 64-70) der Frage zu, ob Satire schädlich sei. Ankläger machen nur Dieben Angst, die Rechtschaffenen müssen sich nicht um sie kümmern. Wenn du aber ein Dieb bist, sagt Horaz, bin ich nicht dein Ankläger. Kein Laden verkauft nämlich seine Dichtungen, sie zirkulieren nicht im Volk, und von ihm gibt es keine öffentlichen Lesungen, lediglich vor Freunden und auf Bitten liest er vor. Darin weicht der Satiriker von vielen eitlen Dichtern ab, die häufig zu unpassenden Gelegenheiten an öffentlichen Orten ihre Dichtung vorlesen. Er streitet das Tadeln und Schmähen nicht ab, er entschuldigt es lediglich damit, dass er es nicht öffentlich tue. Diese Behauptung geht einher mit dem namentlichen Spott *quis manus insudet volgi Hermogenisque Tigelli* (Hor. sat. 1, 4, 72), damit sie nicht die Hand des Hermogenes Tigellius beschwitzte: Horaz zeigt also an einem Beispiel, warum er seine Dichtung nicht öffentlich macht, indem er direkt jemanden aus seinem weiteren Umfeld ver-

645 Vgl. Gowers, 2012, 150/168: Besonders bezogen auf die Verse *his, ego quae nunc, / olim quae scripsit Lucilius, eripias si / tempora certa modosque, et quod prius ordine verbum est / posterius facias praeponeas ultima primis, / non, ut si solvas 'postquam Discordia taetra / belli ferratos postis portasque refregit', / invenias etiam disiecti membra poetae.* (Hor. sat. 1, 4, 56-62), die mit ihrer besonders kunstvollen Wortstellung die Behauptung unterlaufen, dass die Satire keine Dichtung sei, da sie bei aufgelöstem Metrum Alltagssprache sei.

spottet: Dieser Spott gegen Hermogenes ist ein Grund, nicht öffentlich zu rezitieren, weil dies Anstoß erregt. Die Bemerkung, dass viele Dichter öffentlich lesen, auch in Bädern, ist ein Schlag zurück auf Crispinus, der ja als umtriebiger Dichter geschildert wurde und in der dritten Satire dem Stoiker sogar in die Bäder folgt.

Die Satire ist von Vers 34 an dialogisch aufgebaut: Auf die Anschuldigung des *quivis* folgt die lange, dozierende Parabase, nur unterbrochen von dem Einwand zur Komödie. Horaz hat immer noch nicht die Anschuldigung entkräftet, dass die Satire verletzend sei. Insgesamt ist es aber eine relativ ruhige Konversation, was sich allerdings mit dem nächsten Einwand des Gegenübers ändert. Der Tonfall wird schärfer, der Satiriker böse⁶⁴⁶ und die Konversation zum Streit, welcher wiederum an den Agon angelehnt ist:

‚laedere gaudes‘
inquit ‚et hoc studio pravos facis.‘ unde petitum
hoc in me iacis? est auctor quis denique eorum,
vixi cum quibus? absentem qui rodit amicum,
qui non defendit alio culpante, solutos
qui captat risus hominum famamque dicacis,
fingere qui non visa potest, commissa tacere
qui nequit: hic niger est, hunc tu, Romane, caveto.⁶⁴⁷
saepe tribus lectis videas cenare quaternos,
e quibus unus amet quavis aspergere cunctos
praeter eum, qui praebet aquam; post hunc quoque potus,
condita cum verax aperit praecordia Liber:
hic tibi comis et urbanus liberque videtur,
infesto nigris? ego si risi, quod ineptus
pastillos Rufillus olet, Gargonius hircum,
lividus et mordax videor tibi? mentio siquae
de Capitolini furtis iniecta Petilli
te coram fuerit, defendas, ut tuus est mos:
‚me Capitolinus convictore usus amicoque
a puero est, causaque mea permulta rogatus

646 Vgl. Büchner, 1970, 22.

647 Borzsák (1984) legt Vers 81b-85 in den Mund des *quivis*. Sämtliche anderen Ausgaben dagegen geben sie Horaz: Letzteres ist plausibler, da einerseits das *absentem rodere*, das hier getadelt wird, in Vers 95-99 vom Gegenüber des Horaz getan wird, und andererseits der Ausruf *hunc tu, Romane, caveto* ein häufiger von Horaz benutztes Stilmittel ist, um Empörung zum Ausdruck zu bringen, weniger jedoch von seinen Gesprächspartnern: Die pathetische Steigerung der Stilhöhe seinem Gegenüber zu überlassen, wäre singulär im gesamten Satirenbuch.

fecit, et incolumis laetor quod vivit in urbe:
sed tamen admiror, quo pacto iudicium illud
fugerit: hic nigrae sucus lolliginis, haec est
aerugo mera. quod vitium procul afore chartis,
atque animo prius, ut siquid promittere de me
possum aliud vere, promitto. liberius si
dixero quid, si forte iocosius, hoc mihi iuris
cum venia dabis: (Hor. sat. 1, 4, 78-105)

„Du hast Freude daran, zu verletzen“, sagt er „und in diesem Eifer handelst du falsch.“ Woher wirfst du diese Anschuldigung nach mir? Gibt es einen Gewährsmann von denen, mit denen ich gelebt habe? Wer den Abwesenden schmäht, wer den Freund nicht verteidigt, wenn ihn ein anderer beschuldigt, wer nach gelöstem Lachen der Menschen schnappt und nach dem Ruf eines Witzboldes, wer sich ausdenken kann, was er nicht gesehen hat und über Anvertrautes nicht zu schweigen vermag: Dieser ist schwarz, hüte dich, Römer, vor diesem. Oft kannst du Menschen zu je Vieren auf drei Liegen speisen sehen, von denen einer es liebt, alle zu bespritzen außer dem, der ihm das Wasser stellt; Später besprengt er betrunken auch diesen, wenn der wahrheitsliebende Liber das verborgene Innerste öffnet. Dieser scheint dir etwa ein Freund zu sein, gewitzt und frei und feindlich gegenüber dem Schwarzen? Wenn ich aber lache, weil der nichtsnutzige Ruffillus nach Atemerfrischerpastillen riecht und Gargonius nach Bock stinkt, erscheine ich dir da neidisch und bissig? Wenn einmal das Gespräch um die Veruntreuung des Petillius Capitolinus geht, verteidigst du ihn, wie es deine Gewohnheit ist: „Capitolinus hat mich oft zum Begleiter genommen und er ist ein Freund aus Kindheitstagen, und er tat sehr vieles um meinewilligen, wenn er gebeten wurde, und ich freue mich, dass er unverseht in der Stadt lebt. Dennoch wundere ich mich, auf welche Weise er jenem Urteilspruch entrinnen konnte.“ Dies ist der Saft des schwarzen Tintenfisches, dies ist der reine Rost; Ich verspreche, dass dieses Übel weit weg bleibt von meinen Schriften, und vorher auch von meinem Geist, wenn ich überhaupt etwas wahrhaftig versprechen kann. Wenn ich etwas allzu freizügig gesagt haben sollte, vielleicht etwas zu scherzhaft, wirst du mir für dieses Urteil Gnade gewähren.

Wiederum wählt Horaz für seinen Agon das Sujet eines Gastmahls, das er schon in der dritten Satire hat anklingen lassen. Das Gastmahl als Ort des ungebührlichen Benehmens⁶⁴⁸ etabliert sich also: In der dritten Satire war der erste Gast mit unpassendem Verhalten Tigellius, der vom ersten bis zum letzten Gang Gesangsdarbietungen gibt, danach kam der verrückte Gastgeber, der seinen Sklaven kreuzigen lassen wollte, weil dieser von Resten des Gastmahls genascht hat, sowie der betrunkene Freund, der das Sitzkissen bepinkelt und eine wertvolle Schüssel zer-

648 Vgl. Kemp, 2009, 8.

bricht. Nun findet in dieser Umgebung ein Agon statt: Insofern kann durchaus von einer satirischen Institutionalisierung des Agons gesprochen werden: Wiederholung ist ja eines der Kriterien der Institutionalisierung⁶⁴⁹ Bisher waren die Verfehlungen bei Gastmählern eher kleine, witzige Missgeschicke, nun allerdings geht es um eine große, moralische Verfehlung, die mit entsprechendem Pathos behandelt wird⁶⁵⁰.

Der *quivis* wiederholt seine Anschuldigung aus V34-38, diesmal allerdings pointierter und lapidarer: ‚*laedere gaudes*‘ / *inquit* ‚*et hoc studio pravus facis*.‘. Der Vorwurf, dass die Satire tadelt, spottet und damit verletzt, ist also immer noch nicht ausgeräumt. Daraufhin beginnt Horaz, ganz typisch für seinen agonalen Tonfall, mit zwei Fragen, auf die er keine Antwort zulässt. Indem er einfach weiter redet, suggeriert er ehrliche Entrüstung: Er wird zwar des angeblichen Verletzens wegen getadelt, stellt es aber an dieser Stelle so hin, als sei er der Verletzte⁶⁵¹. In den nächsten Versen (81-85) charakterisiert Horaz einen *scurra dicax*, einen semiprofessionellen Spötter, der davon lebt, an der Tafel seines Patrons für Unterhaltung zu sorgen⁶⁵². *Hic niger est, hunc tu, Romane, caveto* ist daraufhin ein pathetischer Ausruf, der sich nicht an das Gegenüber richtet, sondern über den Agon hinaus in die Gesellschaft weist. Die archaisch klingende Form *caveto* lässt den Ausruf wie einen Orakelspruch klingen und erinnert an Satire 2, Vers 37 *audire est operae pretium*. Dieser Ausruf rückt den Dichter wiederum in die Nähe des Aristophanes, der mit dem Anspruch dichtet, seine Polis zu retten und zu erziehen⁶⁵³ sowie in die Nähe des ennianischen Epos, der als römischer Nationaldichter vor Vergil die Römer direkt anspricht⁶⁵⁴. Mit den folgenden Versen wird die Institutionalisierung des Geschehens deutlicher: Dass auf den drei Liegen je vier Menschen liegen, impliziert, dass die *scurrae* un-

649 Von einer Wiederholung des Agons kann nicht gesprochen werden, wenn man die dritte Satire als Referenz hernimmt, da dort kein Agon beim Gastmahl ausgetragen wird. Sehr wohl jedoch kann man von Wiederholung sprechen, wenn man 1, 5, 50-70, die *cena Cocceiana*, betrachtet, oder sat. 2, 8.

650 Vgl. Büchner, 1970, 22.

651 Vgl. Gowers, 2012, 171.

652 Vgl. Corbett, 1986, 62.

653 Vgl. Gowers, 2012, 172.

654 Vgl. Ennius Frg. 102(107)Sk: *Quod mihi reique fidei regno vobisque, Quirites; Verg. Aen. 6, 851: tu regere imperio populos, Romane, memento.*

geladene Gäste sind, die der jeweilige Patron mitbringt⁶⁵⁵ und das *saepe* deutet auf die Wiederholung des Geschehens hin. Dass der *scurra* beim Gastmahl also Menschen verspottet, ist gängige Praxis und kann somit als institutionalisiert gelten. In diesem Sujet ist nun aber auch der Satiriker Horaz zugegen und wütet, weil der *scurra* – gängiger Praxis gemäß – einen guten Ruf hat, während seiner Satire die Anrühigkeit anhaftet, Menschen zu verletzen. Als ungeladener Gast zu erscheinen und die Gäste zu verspotten, sei viel schlimmer als über den Körpergeruch irgendwelcher Menschen aus dem Volk zu lachen, sagt Horaz, wiederum eingekleidet in eine aggressive Frage, auf die er keine Antwort zulässt. Als nächstes kommt wieder der *quivis* zu Wort und verteidigt scheinbar den Freund, *ut tuus est mos*, wie es also seine Gewohnheit ist: Impliziert ist also, dass die beiden schon öfters gemeinsam bei Gastmählern waren und der *quivis* dieses Verhalten schon häufiger an den Tag gelegt hat. Wenn von der Veruntreuung des Petillius die Rede ist, lässt der *quivis* durchblicken, dass dieser, wenngleich nicht verurteilt, dennoch schuldig ist. Mit dieser Aussage handelt er demnach genau so wie ein *scurra* und hat sich selbst die moralische Basis entzogen, die Satire zu kritisieren. Damit hat er dem Horaz ein Beispiel geliefert, was genau das *niger* aus Vers 85 bedeutet. Dessen Entrüstung sowie sein Pathos steigern sich daraufhin noch mehr: *hic nigrae sucus lolliginis, haec est / aerugo mera*, ruft er aus und verspricht, dass dieses Übel weit ab von seiner Satire sein soll: Der Begriff *vitium* war zu Beginn der Satire ein stilistischer Begriff gewesen (V9, *vitiosus*), nun ist er zu einem moralischen geworden⁶⁵⁶. Dass dieser Fehler der *scurrilitas* nichts im horazischen Schreiben zu suchen habe, dieses Versprechen stellt den Pnigos des Agons dar, die höchste Steigerung des erregten Sprechens, und rundet somit als Aristophanes-Reminiszenz die Auseinandersetzung mit dem *scurra* ab.

Der Agon hält sich ganz an das Vorbild, das Horaz in der ersten Satire entwickelt hat, mit einer Ausnahme: Nicht Horaz ist in diesem Fall der Angreifende, sondern sein Gegenüber. Dies liegt natürlich darin begründet, dass Horaz in der ganzen Satire fingiert, angegriffen worden zu sein: Der Rückgriff auf die zweite Satire mit dem Vers *pastillos Rufil-*

655 Vgl. Gowers, 2012, 172.

656 Vgl. Schlegel, 2005, 44.

lus olet, *Gargonius hircum* suggeriert, dass er angegangen wurde, weil er diese beiden Figuren verspottet habe⁶⁵⁷. Jedenfalls reagiert er auf die Anschuldigung mit einer Häufung von Fragen und mit viel Pathos, das dem Epos nahe steht, wie auch in den vorhergehenden Satiren. Er lässt dann sein Gegenüber noch einmal zu Wort kommen, damit dieses Gelegenheit hat, zu beweisen, dass es keineswegs den moralischen Ansprüchen genügt, mit denen es die Satire tadelt, ja sogar weit unmoralischer handelt.

Die Satire ist eng an die Struktur der alten Komödie angelehnt: Der Angriff war bereits in Vers 34-38 erfolgt, als der *quivis* dem Horaz unterstellte, öffentlich zu schmähen. Es wurde darauf jedoch nicht direkt eingegangen, sondern eine lange Parabase von Vers 38-78 eingeschaltet, in der die Satire zuerst poetologisch (38-63) und dann moralisch (64-78) gerechtfertigt wurde. Im ersten Teil lautete die poetologische Rechtfertigung, dass die Satire eigentlich gar keine Dichtung sei, dies wurde allerdings mit dem Verweis auf die neue Komödie und das Epos unterlaufen, so dass die Behauptung, Satire sei keine Dichtung, zum Scheinargument verkommt. Die Alte Komödie und das Epos, an die Horaz sich anlehnt, stellen ja durchaus Dichtung dar. Auch die moralische Rechtfertigung, dass Horaz ja gar nicht öffentlich lese, entkräftet nicht das Argument, dass Satire schmähe, da Horaz ja nur behauptet, nicht öffentlich zu schmähen. So bleibt letztendlich von der Parabase, dass Satire tadelnde Dichtung ist. Der *quivis* wiederholt daraufhin den Anwurf, woraufhin dann der Agon der Parabase nachfolgt⁶⁵⁸. Dass der Angriff bereits so lange vor dem Agon stattfindet und nach der langen Parabase noch einmal wiederholt wird, steht auch im Einklang mit Longs Befund zum epirrhematischen Agon in der Komödie, wonach dieser nur eine einzelne Episode im zentralen Streit des Stückes ist, mit geringem Einfluss

657 Vgl. Gowers, 2012, 173.

658 Vgl. Gelzer, 1960, 67: „Das besondere Thema des Agons in der Diallage ist meist ein aktuelles, allgemein interessierendes Problem, das sich nicht unmittelbar aus einer komischen Handlung ergibt, sondern sein Interesse außerhalb des Stückes hat. So stehen ganz allgemein gefasst hinter den Erörterungen der Agone politische Probleme wie Kleon und die Politik der Demagogen in den Rittern, [...] das Problem [...] der Dichtkunst in den Fröschchen [...]. Überall schimmert die Verwendung sehr kultivierten zeitgenössischen Gedankengutes durch.“

auf die Handlung, und dass der Agon hauptsächlich dazu dient, das Streiten selbst zu übertreiben und lächerlich zu machen⁶⁵⁹.

Der Agon in Horazens vierter Satire übt aber sehr wohl eine wichtige Funktion im gesamten Textzusammenhang aus: Der *quivis* wird von Horaz als *scurra* entlarvt und stellt somit den unmoralischen Gegenpol zu Horazens Satire dar: Horaz versagt sich die falsche *libertas*, Freunde zu schmähen, während der *scurra* es freimütig tut⁶⁶⁰. Der Agon baut also wieder eine Opposition auf, wie es die vorherigen auch getan haben: Auf der einen Seite Horaz und seine Satire, zusammen mit den großen Dichtern der alten Komödie und Lucilius, auf der anderen die unmoralische *scurrilitas*. Diese Opposition tritt, obwohl das gesamte Thema der Satire eine scheinbare Rechtfertigung horazischen Schreibens ist, erst im Agon klar hervor und erlaubt es Horaz, weiter voran zu schreiten und zu erklären, woher er nun seine satirischen Ambitionen bezieht: Mit seinem Vater, der ab Vers 105 hervortritt, wird der Schlussteil eingeleitet. Vorher jedoch macht Horaz noch eine Konzession: Wenn er vielleicht irgendetwas zu freimütig gesagt habe, möge ihm Gnade gewährt werden. Das Verb *dabis* ist in der zweiten Person scheinbar an den *quivis* gerichtet, jedoch ist es durchaus unwahrscheinlich, dass dieser ihm, nachdem er mit so viel Entrüstung überschüttet und bloßgestellt wurde, Gnade gewähren wird. Viel wahrscheinlicher ist, dass diese zweite Person wieder in Richtung von Maecenas deutet, der seinem Freund sicherlich Gnade gewährt, wie wir aus der dritten Satire wissen. Dies bereitet auf den *pater* vor, der ein ganz ähnliches Verhältnis zum Satiriker hat wie Maecenas.

Horaz behauptet zum Beginn des Schlussteils, dass er nach der Erziehungsmethode seines Vaters die Laster tadle: *insuevit pater optimus hoc me, / ut fugerem exemplis vitiorum quaeque notando*. (Hor. sat. 1, 4, 105b-106), Mein bester Vater gewöhnte mich daran, dass ich die ganzen Laster meide, indem ich sie mit Beispielen bezeichne. Der Schlussteil geht direkt aus dem Versprechen im *Pnigos* hervor, da er dieses Versprechen begründet und mit vielen Beispielen illustriert: Er solle sparsam leben und das väterliche Vermögen nicht verschleudern, wie Baius und der

659 Long, 1973, 290, 297.

660 Vgl. Gowers, 1993, 127.

Sohn des Albius es getan haben. Den Ratschlag, sich von Dirnen fernzuhalten und von verheirateten Frauen, illustriert er mit Scetanius und Trebonius, der eine ein Liebhaber von Dirnen und der andere ein Ehebrecher. Weiter erklärt der Vater, dass es ihm nicht um die Begründung von (un-)moralischem Handeln gehe, schließlich seien dafür die Philosophen zuständig. Ob etwas richtig oder falsch sei, dafür gebe es Gewährsmänner, und eine gewisse Handlung sei eben dann schlecht, wenn andere darüber schlecht sprächen: Wie die Angst vor dem Tod Menschen zu gesundem Leben bringt, so bringt auch die Angst vor üblem Gerede die Menschen zu tugendhaften Leben⁶⁶¹.

Horaz illustriert mit Beispielen, wie der Vater seine moralischen Lektionen mit Beispielen illustriert: Horaz nimmt also die Rolle des Sohnes und gleichzeitig auch die des Vaters ein, da sie das gleiche tun. Diese Ambivalenz zieht sich sozusagen rückwirkend durch das Satirenbuch, da Horaz in den vorherigen Satiren genau das tut, nämlich Laster und Untugenden mit Beispielen zu bezeichnen. Maecenas, der Angesprochene des Satirenbuches, wird zum Sohn, dem gegenüber der Vater seine Beispiele aufzählt: Besonders deutlich ist dies in der zweiten Satire in den Versen 4-18. Nachdem der Leichenzug des Tigellius vorbeigezogen ist, listet Horaz die Laster der Menschen und deren unmäßiges Verhalten auf, wie mit dem Finger auf diese Gestalten zeigend. Die Konstruktion des jungen Satirikers in der Interaktion mit dem Vater, der selbst satirisch handelt, stellt also ein *foreshadowing* auf das Schreiben des Satirikers dar: Gleichzeitig weicht es die Aggressivität der Gattung Satire auf, indem der Eindruck entsteht, dass der Satiriker selbst durch diese Schule gegangen ist, durch die er nun die „Opfer“ seiner Dichtung schickt⁶⁶². Der Vater hat jedoch nicht nur die Rolle des Satirikers, sondern er ist durch den Vers *traditum ab antiquis morem servare* (Hor. sat. 1, 4, 117a), die von den alten überlieferte Sitte bewahren, auch die Personifikation des *mos maiorum*⁶⁶³: Die Satire des Horaz findet also im Einklang mit

661 Vgl. Wimmel, 1960, 152: Dieser ‚Ausgleich im Bios‘ ist kallimacheisch und folgt dem Aitioprolog.

662 Vgl. Keane, 2002, 219-221.

663 Vgl. Schlegel, 2005, 45. Blösel, 2000, 87: „Der *mos maiorum* der gesamten republikanischen Zeit stellte [...] keine Richtschnur für das Gros der einfachen Bürger des *populus Romanus* dar, sondern war stets ein Elitenethos, das sich an den *maiores* – entweder aus der eigenen Familie oder, wie bei Cicero, selbstgewählte – orientierte. Durch deren *imitatio*

dem *mos maiorum* statt, was diese weiterhin legitimiert. Dies ist gleichzeitig auch wieder ein Widerspruch zur neuen Komödie und besonders zu der Szene, die vom *quivis* zitiert wurde: Das gängige Muster der neuen Komödie ist, dass der Vater etwas sagt und der Sohn das Gegenteil davon tut, während Horaz hier im Einklang mit den moralischen Lehrsätzen seines Vaters handelt und somit *pietas*⁶⁶⁴, eine zutiefst römische Tugend, beweist⁶⁶⁵. Die neue Komödie wird somit erneut aus der Schar der Vorbildgattungen der Satire eliminiert⁶⁶⁶. Gleichzeitig ist dies aber auch eine erneute Wendung zur alten Komödie und deren Bild des Dichterlehrers: Indem sich Horaz hier als Belehrter zeigt, konterkariert er einerseits diese Tradition⁶⁶⁷, andererseits lässt er so die Vaterfigur alternieren zwischen seinem „echten“ Vater und den geistigen Vätern der Satire⁶⁶⁸, stellt sich also als Lernender des *notare* dar, was sowohl die Dichter der alten Komödie als auch der Vater tun⁶⁶⁹.

Von Vers 129 an erklärt Horaz, wie ihn die Unterweisungen des Vaters auch jetzt noch beschäftigen und wie er die Erziehungsmethode auch bei sich selbst anwendet. Wenn ihm darüber hinaus noch Muse bleibe, bringe er diese Überlegungen zu Papier. Dies sei einer seiner kleineren Fehler: *cui si concedere nolis, / multa poetarum veniat manus, auxilio quae / sit mihi (nam multo plures sumus), ac veluti te / Iudaei cogemus in hanc concedere turbam.* (Hor. sat. 1, 4, 140a-143), Wenn du mir diesen nicht zugestehen willst, dann soll die große Schar der Dichter mir zu

der allgemein akzeptierten *exempla* verschaffte sich der einzelne sowohl Selbstvergewisserung als auch Legitimation gegenüber seinen Mitbürgern. Der *mos maiorum* bedurfte mithin essentiell der *exempla*.“ Die Vereinnahmung dieses Elitenethos durch Horaz etabliert ihn in dieser Elite, zu der er sich bereits mehrmals im Satirenbuch als zugehörig bekannt hat.

664 Vgl. Liegle, 1967, 243: „Pietas selbst bezeichnet ein Verhalten des Menschen zu Gott, des Sohnes zum Vater, des Klienten zum Patron, aber ebenso umgekehrt des Gottes zum Menschen, des Vaters zum Sohn, wie der Bruders zum Bruder, des Herrschers zu einem Mitregenten. [...] „pietas ist die Beschaffenheit oder Handlungsweise, die einer Bindung, und zwar einer Bindung ‚interpositis rebus sacris‘, entspricht.““

665 Vgl. Schlegel, 2005, 49.

666 Contra: Leach, 1971, 630, die den *pater* des Horaz als den typischen *pater ardens*, insbes. den Demea aus Terenzens *Adelphoe* sieht.

667 Vgl. Ferriss-Hill, 2015, 67.

668 Vgl. Keane, 2002, 2018: Dass der Vater als Fiktion angesehen werden muss, wird hier dargelegt.

669 Vgl. Ferriss-Hill, 2015, 67.

Hilfe kommen – und wir sind sehr viele – und wir zwingen dich, wie die Juden, in unseren Haufen zu wechseln.

Die vierte Satire hat mit dem Epitheton *poetae* begonnen, das zu Aristophanes, Eupolis und Cratinus gehört hat. Nun schließt die Satire auch mit der Schar der *poetae*, zu der sich Horaz klar als zugehörig bekennt. Die Etablierung der Satire als Dichtung in der Nachfolge der alten Komödie ist damit zu ihrem Ende gekommen.

Die alte Komödie stellt somit die Folie dar, auf der – anaphorisch und kataphorisch – politische Dichtung in den Satiren geschieht⁶⁷⁰: Die alte Komödie ist eine politische Literaturgattung auf einer politischen Bühne, die öffentlichen Tadel als Hauptmerkmal besitzt. Horaz schließt sich mit seiner vierten Satire explizit daran an und entkräftet den Einwand, dass seine Satiren tadeln, an keiner Stelle. Die vielen Bescheidenheitsposen in der Satire dienen eigentlich dem Zweck der Rechtfertigung der Satire als Dichtung, und zwar als Dichtung nach Art des Lucilius, welcher selbst von der alten Komödie abhängt, allerdings in Horazens Fall in kallimacheisch verfeinerter Kleinform: Diese ironische *recusatio*, dass die Satire kaum als Dichtung gelten könne und überdies keinen Platz in der Öffentlichkeit habe, ist zugleich eine poetologische sowie eine politische Aussage: Kleindichtung ist nicht in dem Maß wie Komödie und Tragödie für die Öffentlichkeit bestimmt, zugleich erlauben es aber auch die Zeitumstände und die Missgunst im Volk gegenüber den Satirikern nicht, tadelnde Kleindichtung an die Öffentlichkeit dringen zu lassen. Gowers (2009) argumentiert, dass Horaz die Gattung Satire in 1, 4 agographisch macht und lucilische *libertas*, die in Horazens Zeit nur noch die Gestalt des Spotts eines *scurra* annehmen könne, aus seiner Satire verbannt⁶⁷¹. Wie jedoch aus diesem Kapitel ersichtlich wurde, sagt Horaz an keiner Stelle, dass die Satire harmlos sei. Die Konstruktion einer Elite, die mit der dritten Satire vollzogen wurde, wirkt vielmehr dahin, dass die Satire zwar politisch und beißend ist, aber nur innerhalb dieser Elite

670 Vgl. Ruffell, 2003, 36: „[Horace] could hardly mention the unholy trinity of Old Comedy without prompting the thought of crude politics.“ Weiterhin stellt sich Ruffell jedoch gegen eine politische Lesart der Satiren und argumentiert, dass sie höchstens darin politisch seien, dass sie die politische Invektive sublitterarischen Formen überlassen und die Satire von diesen absondern.

671 Vgl. Gowers, 2009, 95.

wirksam und nach außen hin beißend ist. Genau darin unterscheidet sich Horaz nämlich von seinem Gegenüber, dem *scurra*: Während dieser nämlich die Freunde innerhalb dieser Elite schlecht dastehen lässt in seinen Reden, greift Horaz lediglich Personen, die dieser Elite fern stehen, an. Dies ist zum Ende der Satire noch einmal deutlich gemacht, wenn Horaz die Juden als typische Außenseiter für ihr Sektierertum angreift⁶⁷² und deren Verschworenheit miteinander mit seiner Elite, den Dichtern, gleichsetzt.

Die nächsten Satiren wenden sich stärker dem Epos als Haupteinfluss zu, dennoch ist der politische Unterton mit der Anknüpfung an die alte Komödie auch weiterhin präsent. Was in den ersten drei Satiren also Anspielungen und strukturelle Parallelen waren, wurde hier nun explizit genannt: Die Alte Komödie als politische Literaturgattung ist ein Einfluss auf die Satire.

672 Vgl. Fitzgerald, 2011, 111.

4.6. 5. Satire: *tota Italia* im Streit, oder: Die Frösche auf Odyssee

Die fünfte Satire ist der Bericht einer Reise des Maecenaskreises von Rom nach Brundisium. Der Grund der Reise ist eine diplomatische Mission, die wahrscheinlich im Jahr 37/38 v. Chr. wirklich stattgefunden hat⁶⁷³: Die Gesandtschaft soll ein Treffen zwischen Antonius und Oktavian zur Erneuerung des Triumvirats in Brundisium vorbereiten. Dieses kommt allerdings nie zustande, nachdem die Verwaltung von Brundisium Antonius die Landung seiner Schiffe untersagt hat⁶⁷⁴. Die Satire ist des Weiteren ein Nostos des Horaz in die Gegend, in der er aufgewachsen ist und wendet sich als solcher stark dem Epos zu, hauptsächlich der Odyssee, jedoch zeigt sich die Behandlung des Agons in der Ilias in dieser Arbeit als besonders fruchtbar für diese Satire. Überdies ist die Satire auch der Komödie „Die Frösche“ von Aristophanes nachempfunden. Die Bukolik Vergils spielt ebenfalls eine Rolle in dieser Satire, die sich, was Gattungsmischung angeht, als die bunteste des Gedichtbuches präsentiert. Der Satire liegt ein Praetext zugrunde, nämlich das nur fragmentarisch erhaltene *iter siculum* des Lucilius⁶⁷⁵. Insgesamt ist die Satire 1, 5 ein konstantes Changieren zwischen Epischem und Komödiantischem und entfaltet genau in diesem beständigen Wechsel ihr satirisches Gehalt. Nicht zuletzt finden sich ab der zweiten Hälfte des Gedichts vermehrt Anklänge an epikureische Lehrdichtung⁶⁷⁶. Die verstärkte Hinwendung zum Epos ist schon daran erkennbar, dass hier die erste diegetische Satire vorliegt, angereichert mit mimetischen Elementen. Sie gibt vor, einen Reisebericht abzuliefern und wendet sich als solche weder direkt an Maecenas noch an einen anderen *interlocutor*⁶⁷⁷. Somit ist auch die Bühnensituation und die Trennung der Sprechmodi des Agons und des *sermo* vorerst aufgehoben.

673 Vgl. Gowers, 2012, 193.

674 Vgl. Sommerstein, 2011, 28. Freilich spielt die Erfolglosigkeit des Treffens keine Rolle in der Satire, die sich weitestgehend über die politische Dimension der Reise ausschweigt.

675 Für eine detaillierte Rekonstruktion von Lucilius' *iter Siculum* Vgl. Marx, 1905, 44-71. Für eine Überblicksdarstellung des Verhältnisses von Horazens fünfter Satire zum *iter Siculum* vgl. Fraenkel, 1957, 105-112. Freilich kann in dieser Arbeit nicht weiter auf dieses Verhältnis eingegangen werden, da für uns der satirische Agon, der sich aus Prätexten von Homer und Aristophanes formt, zentral ist.

676 Vgl. Gowers, 2012, 185.

677 Vgl. Oliensis, 1998, 26.

Es wird argumentiert, dass sich in dieser Satire der Fokus mehr in Richtung der homerischen Agone verschiebt, während in den vorhergehenden Satiren der komische Agon bestimmend war. Ich schliesse mich der herrschenden Meinung an, dass die fünfte Satire die Prinzipien des Dichtens, die in der vierten Satire dargelegt wurden, in praktischer Anwendung zeigt⁶⁷⁸: Dies wird allerdings nicht nur auf die Luciliuskritik bezogen, sondern vor allem darauf, wie die alte Komödie, der Horaz nachzufolgen behauptet, in einem Gedicht zum Tragen kommt, das seiner Gestalt nach – wenn auch in extrem verknappter Form – episch ist. Weiterhin soll in diesem Kapitel herausgearbeitet werden, welche politischen Implikationen der homerische/satirische Agon für das augusteische Konzept des *tota Italia* besitzt.

Im Folgenden soll kurz der Weg der Satire beschrieben werden: In Begleitung des Griechen Heliodoros verlässt Horaz Rom. Auf der Via Appia erreichen sie zuerst Aricia, dann das hektische, überladene Forum Appia, welches Horaz mit Verdauungsstörungen heimsucht. Von dort wollen sie auf einer Fähre die pomptinischen Sümpfe bei Nacht durchqueren. Diese Überfahrt wird allerdings ungemütlich, weil Mücken, Frösche und betrunkene Sänger die Reisenden vom Schlaf abhalten. Als der Morgen graut, bemerken sie, dass sie noch keinen Meter vorangekommen sind. Die nächste Station ist Anxur, wo die beiden Reisenden Maecenas, Cocceius und Fonteius Capito treffen und der Zweck der Mission enthüllt wird. Horaz zieht sich hier eine Augenentzündung zu. Über Fundi, das die Gesellschaft wegen ihres protzigen Verwaltungsbeamten zum Lachen bringt, und Formiae wird Sinuessa erreicht. Hier stoßen Plotius Tucce, Varius und Vergil zur Reisegruppe. Inzwischen sind sie nach Campanien gelangt, wo zuerst ein kleines Dorf an der Campanischen Brücke als Unterkunft dient. Horaz hat seine Augenentzündung noch nicht auskuriert und Maecenas spielt Ball. Die nächste Station ist die Villa des Cocceius in Caudium. Hier retardiert die Satire für das Wortgefecht des *scurra* Sarmentus mit dem Osker Messius Cicirrus, bevor sie mit Beneventum die nächste Station ihrer Reise erreichen. Dort verbrennt ein eifriger Gastgeber fast das gesamte Haus, weil er die Dros-

678 Vgl. Cucchiarelli, 2002, 851: 1.4 als „manifeste théorique“ und 1.5 als „manifeste pratique“, was die Luciliuskritik angeht.

seln im Ofen zu heftig befeuert hat. Campanien liegt hinter der Reise-
gruppe, und das Gebiet vor ihnen ist Apulien, Heimat des Horaz, wel-
ches der Gruppe Unterkunft in Trivicum und in einer Stadt bietet, wel-
che *versu dicere non est* (Hor. sat. 1. 5, 87), im Versmaß nicht auszudrü-
cken. In Trivicum wird Horaz von einer *puella mendax* betrogen, auf die
er die gesamte Nacht wartet und dann einsam einem feuchten Traum
erliegt. Canusium ist die nächste Station, an der Varius die Gruppe ver-
lässt, die daraufhin auf schlechten Straßen weiter reist nach Rubi und
schließlich über Bari nach Gnatia gelangt. Die Reisegruppe lacht über
den Aberglauben der dortigen Bewohner, wonach Weihrauch sich im
Tempel angeblich spontan selbst entzündet. Schließlich ist mit dem
Ende des Textes auch die Endstation Brundisium erreicht. Die Beschrei-
bungen der verschiedenen Stationen variieren in ihrer Länge von 1,5-21
Versen und es konnte überdies noch nicht einmal geklärt werden, wie
lange die Reise eigentlich gedauert haben soll: Ausgehend vom Text
sind Schätzungen zwischen 11 und 17 Tagen plausibel. Von einem zu-
verlässigen Reisebericht kann also keine Rede sein. Weder sind Tages-
etappen immer durch Versschlüsse markiert noch gibt es feste Formeln
für Ankunft oder Aufbruch. Meilenangaben tauchen überhaupt nur
zweimal auf⁶⁷⁹.

Die erste Zeile des Gedichts, *Egressum magna me accepit Aricia Roma*
(Hor. sat. 1.5, 1), Nachdem ich das große Rom verlassen hatte, nahm
mich Aricia auf, stellt einen direkten Anklang an die Worte des Odys-
seus an die Phaiaken dar⁶⁸⁰: Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος κικόνεσσι
πέλασσεν (Hom. Od. 9,39), Der Wind näherte mich den Kikonen, von
Ilion her getragen. Die Parallelität zeigt sich darin, dass in beiden Ver-
sen der Sprecher in einer Partizipialkonstruktion verbunden ist mit dem
Ausgangspunkt und einem Verb der Bewegung (Egressum [...] me [...] Roma,
Ἰλιόθεν με φέρων; Die Wortstellung ist chiasmisch) und das
Hauptverb den Zielpunkt der Reise regiert. So wird dem Gedicht direkt
ein epischer Stempel aufgedrückt, der sich durch den Nostos zieht⁶⁸¹.
Des weiteren ist dieser Beginn ein Schritt aus dem bisherigen Sujet der
Satiren hinaus, da auf vier sehr urbane Stücke nun eines folgt, das Rom

679 Vgl. Sallmann, 1974, 187.

680 Vgl. Ehlers, 1985, 80f.

681 Vgl. ebd.

verlässt⁶⁸². Dass der Dichter *magna Roma* verlässt, ist auch ein Verweis auf den Inhalt der Satire, die sich über die *magna res*, also über den Zweck der diplomatischen Reise scheinbar ausschweigt⁶⁸³ und die satirische Welt dafür in den Blick nimmt: „la dispute, le banquet, l’amitié, les problèmes de santé du poète“⁶⁸⁴.

Egressum magna me accepit Aricia Roma
hospitio modico; rhetor comes Heliodorus,
Graecorum longe doctissimus; inde Forum Appi,
differtum nautis cauponibus atque malignis.
hoc iter ignavi divisimus, altius ac nos
praecinctis unum: minus est gravis Appia tardis. (Hor. sat. 1, 5, 1-6)

Nachdem ich das große Rom verlassen hatte, nahm mich Aricia mit bescheidener Gastfreundschaft auf. Mein Begleiter war der Redelehrer Heliodor, der bei weitem gebildetste unter den Griechen; Von da aus erreichen wir Forum Appia, vollgestopft mit böswilligen Kneipenwirten und Seeleuten. Diesen Weg haben wir, weil wir faul waren, geteilt; für Leute, die höher geschürzt sind als wir, ist es eine Tagesreise. Denn die Via Appia ist weniger beschwerlich für Faulpelze.

Nach dem epischen Beginn befinden sich die Reisenden sofort in einer komischen Welt: Das *hospitium modicum* von Aricia kontrastiert das *magna Roma*⁶⁸⁵ und eröffnet so den Gegensatz zwischen Stadt und Land, der auch in Vergils erster Ekloge prominent thematisiert wurde⁶⁸⁶. Einige Parallelen zu den Fröschen des Aristophanes sind bereits hier erkennbar: Zu Beginn reisen Dionysos und sein Sklave Xanthias zusammen in die Unterwelt, wie auch hier Horaz und Heliodor ein „couple comique“⁶⁸⁷ bilden. Der Redner Heliodor hat überdies in Anlehnung an den griechischen Sonnengott Helios einen „göttlichen“ Namen, wie

682 Vgl. Ferriss-Hill, 2015, 49.

683 Vgl. Cucchiarelli, 2002, 845.

684 Cucchiarelli, 2002, 843.

685 Vgl. ebd., 845.

686 *Urbem quam dicunt Romam, Meliboeae, putavi / stultus ego huic nostrae similem, quo saepe solemus / pastores ovium teneros depellere fetus. Sic canibus catulos similis, sic matribus haedos noram, sic parvis componere magna solebam. Verum haec tantum alias inter caput extulit urbes, quantum lenta solent inter viburna cupressi.* (Verg. ecl. 19-25). Ich Dummkopf glaubte, dass die Stadt, die man Rom nennt, unserer hier ähnlich sei, wo wir Hirten häufig die zarten Jungen unserer Schafe hinzutreiben pflegten. So, wie Welpen dem Hund ähnlich sind und Mutterschafe den Lämmern, so pflegte ich, Kleines mit großem zu vergleichen. In Wahrheit aber erhob diese ihr Haupt über die anderen Städte so hoch, wie es Zypressen zwischen zarten Büschen tun.

687 Cucchiarelli, 2002, 847.

auch Dionysos in den Fröschen ein Gott ist⁶⁸⁸. Überhaupt sind sprechende Namen ein Merkmal der Komödie sowie auch der Satire⁶⁸⁹. Beide Parteien reisen überdies langsam und heben die Beschwerlichkeit des Weges oft hervor⁶⁹⁰. Sommerstein hat sämtliche Parallelen zwischen den Fröschen des Aristophanes, dem *iter Siculum* des Lucilius und der fünften Satire des Horaz katalogisiert:

1. Schlamm und schwere Wege (Ar. Ran. 145, Hor. sat. 1, 5, 95)
2. Verdauungsstörungen (Ar. Ran. 273-38, 308, 479-490, Hor. sat. 1, 5, 7-8)
3. Reisen per Boot und mit unedlen Lasttieren (Ar. Ran. 180-270, 21-32, Hor. sat. 1, 5, 11-22)
4. Streitgespräche (Ar. Ran. passim, Hor. sat. 11-13 50-70)
5. Einfache Verköstigung (Ar. Ran. 549-578, Hor. sat. 1, 5, 2, 71-72, 89-90)
6. Tragödie (Ar. Ran. passim, Hor. sat. 1, 5, 63)
7. Einsamer Orgasmus (Ar. Ran. 542-545, 752-753, Hor. sat. 1, 5, 82-85)⁶⁹¹

Diesem nahezu vollständigen Katalog⁶⁹² nimmt Sommerstein noch vorweg, dass beide Reisen letztlich ihr jeweiliges Ziel verfehlt haben, da Dionysos in den Fröschen in die Unterwelt reist, um einen Tragödiendichter von den Toten zurückzuholen, der imstande ist, die Stadt zu retten. Die Geschichte hat uns allerdings gelehrt, dass Athen einige Jahre darauf von Sparta besiegt wurde. Ebenso ist es im Fall der Reise nach Brun-

688 Vgl. ebd.

689 Vgl. ebd., 846.

690 Vgl. ebd., 848.

691 Vgl. Sommerstein, 2011, 30-33.

692 Ferriss-Hill, 2015, 50, fügt noch die Parallele der Musenanrufe hinzu: Ar. Ran. 875-884 zu Beginn des Agons mit Hor. sat. 1, 5, 53-55, ebenfalls zu Beginn des Agons. Außerdem ist noch der Reifeprozess des Dionysos zu nennen, der sich in dem Sieg im Streit mit den Fröschen manifestiert (Vgl. Slater, 2002, 187) und der gleichzusetzen ist mit dem epikureischen Lernprozess des Horaz, der, je weiter die Satire voranschreitet, mehr und mehr lukrezisch-epikureische Elemente in die Satire einbaut (Vgl. Gowers, 2003, 77f.).

disium: Die Gesandtschaft soll ein Treffen der Triumvirn vorbereiten, zu dem es – zumindest in Brundisium – nie kommt.

Die Satire lehnt sich jedoch auch in ihrer Makrostruktur eng an die Frösche des Aristophanes an: Die Komödie hat insgesamt 1533 Verse, die Satire 104. Im ersten Viertel des Stückes streitet sich Dionysos mit dem Chor der Frösche auf der Floßfahrt über den Unterweltsfluss (180-270), während die Reisegesellschaft der Satire, ebenfalls im ersten Viertel, auf der Flussreise durch die pomptinischen Sümpfe dem Gesang zweier Betrunkener beiwohnt, der ihnen im Wettstreit mit laut quakenden Fröschen den Schlaf raubt (11-19). Das dritte Viertel der Komödie beinhaltet sodann den epirrhematischen Agon zwischen Aischylos und Euripides (895-1098, der gesamte Streit erstreckt sich von 830-1478), während das dritte Viertel der Satire fast gänzlich vom Wortgefecht des Sarmentus mit Messius Cicirrus eingenommen wird (50-70). Auch, was die Ziele der Komödie angeht, lassen sich Parallelen zur Satire finden: Die Komödie hat zum Ziel, Athen im peloponnesischen Krieg zu einen⁶⁹³, nachdem die Schlacht bei den Arginusen so viel Unruhe in die athenische Bürgerschaft gebracht hat⁶⁹⁴: Die Parabase nimmt Bezug auf den oligarchischen Umsturz von 411, in dessen Nachgang den Unterstützern dieses Umsturzes das Bürgerrecht entzogen wurde, sie gesteht ein, dass

693 Vgl. Slater, 2002, 187: „[the comedy] works so hard to forge a unified Athens in the face of the direst circumstances“

694 Vgl. Sommerstein, 1996, 2-3: „The outstanding event of the previous summer [der Sommer, bevor die Frösche zur Aufführung kamen] had been the Athenian naval victory at the Arginusae Islands off Lesbos, which for the time being gave Athens control over the Aegean. This success, however, had only been achieved as a result of an extraordinary mobilization effort, even slaves being enlisted as rowers (with the promise of freedom and apparently of citizenship) in order to man a fleet not significantly larger than that with which the Sicilian expedition had been launched. Then in the battle itself the Athenians had lost twenty-five ships, and owing to a storm and to disputes among those in command hardly any of the shipwrecked men had been rescued, so that the losses in men cannot have been far short of five thousand. A victory Arginusae might have been, but it had cost Athens more lives than any defeat Athens had suffered in the whole war with the exception of Delium in 424 and the Sicilian catastrophe. The aftermath had in a different way been equally disastrous: arguments about responsibility for the heavy losses began immediately the fleet commanders arrived home, and culminated in a trial by the Assembly in which, in an atmosphere of intimidation and with little regard for legality in procedure, the eight victorious commanders were all condemned to death. Soon afterwards, too, when many Athenians came to feel that they had been stampeded into doing a great wrong, they had become hostile to those whom they felt to have been responsible for the commanders' condemnation.“

Fehler gemacht wurden, dass diese allerdings verziehen werden müssen, um die Bürgerschaft miteinander zu versöhnen⁶⁹⁵: τὴν μίαν ταύτην παρεῖναι ξυμφορὰν αἰτουμένοις. | ἀλλὰ τῆς ὀργῆς ἀνέντες, ὦ σοφώτατοι φύσει, | πάντας ἀνθρώπους ἔκοντες συγγενεῖς κτησώμεθα | κάπιτίμους καὶ πολίτας, ὅστις ἂν ξυνναυμαχῆ. (Ar. Ran. 699-703), Diese eine Niederlage zu verzeihen, wenn sie darum bitten. Also, ihr, die ihr gemäß der Natur die Weisesten seid, lasst uns den Zorn zügeln, und lasst uns alle Menschen als Kameraden annehmen und als Bürger mit Rechten, wer auch immer zur See gekämpft hat.

Auf eine ähnliche Weise ist auch das Thema der Satire Versöhnung: Das Ziel der diplomatischen Mission, das die Gesellschaft nach Brundisium führt, ist *aversos [...] componere amicos* (Hor. sat. 1, 5, 29b), voneinander abgewandte Freunde zu versöhnen. Gemeint ist damit natürlich, Oktavian und Antonius an einen Verhandlungstisch zu bekommen. Dies ist, im Vergleich zu der Parabase der Frösche, extrem verknüpft und quasi im Vorbeigehen⁶⁹⁶ in die Satire eingestreut, doch diese kleine Floskel gibt der Reisegesellschaft eine integrative Funktion in einer Zeit politischer Grabenkämpfe, wie es auch die Komödie zu leisten versucht. Eine weitere strukturelle Parallele bezieht sich insbesondere auf die Struktur des gesamten Satirenbuches: Die Parabase der Frösche, in der das Thema Versöhnung am stärksten hervortritt, ist genau in der Mitte des Stückes angesiedelt (674-737), wie auch die fünfte Satire, deren Ziel es ist, Freunde miteinander zu versöhnen, die Mitte des gesamten Satirenbuches einnimmt.

Warum aber ist nur in dieser Randbemerkung das politische Gehalt dieser Satire greifbar? DuQuesnay argumentiert, dass die Reise bewusst nicht als Politikum gestaltet ist, insofern als die kleinen Beschwerden der Reise von Anfang bis zum Ende beschrieben sind, ohne dass die Ankunft der Diplomaten (27) irgendetwas an der Art der Schilderung ändert. Des weiteren wird nach deren Ankunft kein weiteres Wort mehr über sie und die Mission verloren. Es entsteht der Eindruck, dass die Reisegesellschaft sich auf einer Vergnügungstour befindet, in einer ähnlichen Weise, wie Lucilius in seinem *iter Siculum* lediglich durch das

695 Vgl. ebd., 215.

696 Vgl. Gowers, 2012, 193.

Land reist, um seinen Besitz in Sizilien zu besuchen⁶⁹⁷. Dies ist besonders bemerkenswert, wenn man die zeitgeschichtliche Situation Italiens mit einbezieht: „Italy was infested with brigands, its ports blockaded and afflicted with famine“⁶⁹⁸. Es ist also nahezu unmöglich, dass derart hochrangige Politiker ohne eine bewaffnete Entourage reisen. In dieser Satire geht es, so argumentiert DuQuesnay, darum, einerseits das Verhältnis von Horaz und den Dichtern zu Maecenas zu zeigen, die sich auf Augenhöhe befinden⁶⁹⁹, und andererseits darum, zu zeigen, dass die triumvirale Propaganda, die ein sicheres, befriedetes Italien nach dem Sieg über Sextus Pompeius in Aussicht stellt, Wirklichkeit ist⁷⁰⁰.

Die starke Abhängigkeit von dem Prätext der Frösche, sowohl auf makrostruktureller Ebene als auch in thematischen Anspielungen, lässt allerdings noch eine weitere Deutungsmöglichkeit zu: Wenn die Komödie, vor allem durch ihre Parabase und ihren Agon, eine Paränese zur Eintracht und zur Versöhnung der Athener darstellt und sich Horaz so eng an diese anlehnt, so muss dieser Ruf nach Versöhnung auch in der Satire gehört werden. DuQuesnay hat Recht, wenn er behauptet, dass in programmatischer und propagandistischer Weise die Politik aus der fünften Satire ausgespart wird⁷⁰¹. Die Anlehnung an die Komödie suggeriert jedoch politische Untertöne, die kongruent mit den Obertönen der Komödie sind: Ein Appell zur Versöhnung der *aversos amicos*.

Was Anspielungen auf das Epos anbelangt, so lassen sich DuQuesnays Befunde diesen beordnen: „In S. 1.5 big epic themes, such as political summits, wars, land-confiscations, and so on, are all sights hinted at but never visited.“⁷⁰² sagt Freudenburg zur vorliegenden Satire. Dies deckt sich mit Connors' Aussagen, dass die Angelegenheiten von nationaler

697 Vgl. DuQuesnay, 1984, 41.

698 Ebd., 40.

699 Vgl. ebd. 43. Vgl. auch Schmitzer, 2009, 109, der argumentiert, dass hier gezeigt wird, dass die nicht zweckgebundene, private *amicitia* den Vorrang vor der politisch-zweckgebundenen *amicitia* hat: Horaz, Maecenas und die anderen Dichter verbindet private *amicitia* (39-44), während die *amicitia*, die Oktavian und Antonius und die Legaten verbindet, politisch und zweckgebunden ist.

700 Vgl. ebd. 40.

701 Vgl. Schlegel, 2005, 75: Die Verschwiegenheit, was die politischen Vorgänge betrifft, ist die Einhaltung des Versprechens aus 1, 4, dass Horaz, anders als der *scurra*, über Dinge schweigen wird, die ihm im Vertrauen erzählt wurden.

702 Freudenburg, 2001, 56.

und politischer Tragweite kontrastiert werden von privaten Trivialitäten⁷⁰³, die aufgrund der Stillhöhe epischer Anspielungen umso bescheidener und irrelevanter wirken⁷⁰⁴. Sallmann hat die fünfte Satire mit dem Nostos des Odysseus in überzeugender Weise harmonisiert: Es werden drei Kriterien für einen epischen Nostos aufgestellt: 1. der Wechsel von Fahrtbericht und Episoden, 2. der unfreiwillige Held und 3. die Beimischung von Übernatürlichem und Mythischem⁷⁰⁵. Dies alles trifft auch auf die Satire zu, jedoch muss hier von einem ganz bestimmten Teil der Odyssee ausgegangen werden: Den Apologenen des Odysseus bei den Phäaken (Bücher 9-12). Diese weisen 11 erzählte Stationen auf⁷⁰⁶, wie auch die Satire an elf Orten pausiert, um eine Episode einzuflechten⁷⁰⁷. Odysseus wechselt in seinen Erzählungen zwischen echtem Erleben und Reflektorfigur des Geschehenen⁷⁰⁸, wie auch Horaz diese Unterscheidung mit Tempuswechseln markiert: *hoc iter ignavi divisimus* (5) entspricht perfektischem, rückschauendem Berichten, wohingegen *ventri / indico bellum* (Hor. sat. 1, 5, 7b-8a), ich kündige dem Bauch den Krieg an, präsentisches, erlebendes Erzählen ist⁷⁰⁹ (und überdies eine epische Metapher der Kriegserklärung an einen Feind⁷¹⁰). Der Erzähler der Satire ist allerdings im Vergleich zu Odysseus ein anti-epischer Held in seinen Nörgeleien über die Unannehmlichkeiten der Reise. Diesen steht der *πολύτλας δῖος Ὀδυσσεύς* (Hom. Od. 13,353), der große Dulder Odysseus gegenüber⁷¹¹. Der Erzähler der Satire verhält sich entgegengesetzt zu sämtlichen epischen Werten, aber auch zu römischen⁷¹², er berichtet Trivialitäten der Reise wie denkwürdige Ereignisse und das Meiden von

703 Vgl. Schlegel, 2005, 62/63: Alle unerfreulichen Dinge, die berichtet werden, beziehen sich auf den eigenen Körper des Erzählers. Die Freuden dagegen sind sozial.

704 Vgl. Connors, 2005, 131f.

705 Vgl. Sallmann, 1974, 199f.

706 Vgl. De Jong, 2001, 222.

707 Forum Appia, Anxur, Fundi, Mamurras Stadt, Sinuessa, der Ort an der campanischen Brücke, Capua, Caudium, Beneventum, Trivicum, Gnatia.

708 Vgl. De Jong, 2001, 223-227.

709 Vgl. Sallmann, 1974, 194f.

710 Vgl. Gowers, 2012, 189.

711 Vgl. Sallmann, 1974, 199f.

712 Vgl. Büchner, 1967, 379: „Leistung für Staat und Haus in Krieg und Frieden, männliche Einsatzbereitschaft und tapferes Durchhalten für die allgemeine und die eigene Sache“. Horaz verschließt vor dieser allgemeinen Sache, der diplomatischen Mission zur Erhaltung des Triumphvirats, die Augen und schweigt sich weitestgehend darüber aus in der Satire. In der eigenen Sache zeigt er wenig tapferes Durchhalten.

Unannehmlichkeiten ist ihm wichtiger als das Erreichen eines Ziels⁷¹³. Mit all diesen Parallelen steht Horaz als Erzähler dieser Satire als eine Karikatur epischer Irrfahrer da⁷¹⁴. Dass der Erzähler der Satire von Cucchiarelli mit Dionysos aus den Fröschen gleichgesetzt wurde, widerspricht dieser Deutung nicht, da Dionysos selbst alle Charakteristika besitzt, die Sallmann dem anti-epischen Helden zuschreibt⁷¹⁵, Dionysos selbst ist bereits ein ‚Anti-Odysseus‘.

In welcher Weise die verschiedenen Gattungen in dieser Satire auf mikrostruktureller Ebene ineinander greifen und wie diese mit politischen Sphären interagieren, lässt sich gut anhand der Durchquerung der pomptinischen Sümpfe erläutern:

iam nox inducere terris
umbras et caelo diffundere signa parabat,
tum pueri nautis, pueris convicia nautae
ingerere: ‚huc adpelle‘ ‚trecentos inseris‘ ‚ohe,
iam satis est.‘ dum aes exigitur, dum mula ligatur,
tota abit hora. mali culices ranaeque palustres
avertunt somnos; absentem cantat amicam
multa prolutus vappa nauta atque viator
certatim, tandem fessus dormire viator
incipit, ac missae pastum retinacula mulae
nauta piger saxo religat stertitque supinus.
iamque dies aderat, nil cum procedere lintrem
sentimus, donec cerebrosus prosilit unus
ac mulae nautaeque caput lumbosque saligno
fuste dolat. quarta vix demum exponimur hora (Hor. sat. 1, 5, 9b-23)

Schon machte sich die Nacht daran, Schatten über die Länder zu führen und Sterne über den Himmel zu breiten: Da gehen die Sklaven die Seeleute und die Seeleute die Sklaven mit Geschimpfe an: „Leg hier an!“; „Du stopfst viel zu viel hinein!“; „Oh weh, jetzt ist’s genug!“ Während das Geld den Besitzer wechselt und das Maultier angeschnitten wird, vergeht eine ganze Stunde. Böswillige Mü-

713 Vgl. Sallmann, 1974, 201. Der Autor negiert explizit, dass aus diesem anti-epischen Moment eine politische Deutung konstruiert werden könnte. Dagegen wird hier allerdings, v.a. im Zusammenspiel mit dem Agon in Caudium, der stärker auf die Ilias rekurriert, widersprochen.

714 Vgl. Schlegel, 2005, 69f.: Der wirklich epische Part dieser Satire ist Maecenas, jedoch kann der augenkranken Horaz die epischen Proportionen von dessen Reise nicht erkennen bzw., nicht in der Satire abbilden, die qua Gattung ihren Fokus auf Niedrigem zu haben hat.

715 Cucchiarelli, 2002, 847.

cken und Sumpffrösche vertreiben den Schlaf. Der Seemann, abgefüllt mit viel umgeschlagenen Wein, und der Wanderer besingen im Wettstreit die abwesende Freundin; Endlich beginnt der Wanderer erschöpft, zu schlafen, und der Seemann legt die Zügel der Maultiere, die er zum Grasen schickt, um einen Felsen und schnarcht auf dem Rücken liegend. Schon nahte der Tag heran, als wir bemerken, dass der Kahn nicht vorwärts gekommen ist, bis ein Hitzkopf aufspringt und den Kopf und die Lenden des Seemanns und des Maultiers mit einem Weidenknüppel traktiert. Schließlich werden wir abgeladen, kaum zur vierten Stunde.

Den ersten Vers beschreibt Fraenkel als „a flourish in the hackneyed manner of heroic epic“⁷¹⁶. *Inducere* ist militärisch konnotiert, da mit diesem Verb auch Truppen in die Schlacht geführt werden. *Diffundere* dagegen, das die Weite des Himmels betont, steht im Kontrast zu 4, *differ-tum*, was die vollgestopfte Stadt bezeichnet und somit den Kontrast zwischen Stadt und Land erneut aufgreift⁷¹⁷. Diese Epos-Anspielung kündigt Großes an, wird aber direkt konterkariert durch die darauffolgenden Verse, die einen umgangssprachlichen Streit der Seeleute abbilden⁷¹⁸ und sich im niedersten gesellschaftlichen Milieu bewegen, weitab von der Welt des heroischen Epos. Dieser Dialog erinnert an den Streit zwischen Dionysos und Charon in den Fröschen (181-208)⁷¹⁹. Die Wendung *oh, iam satis est* ist einerseits programmatisch in Bezug auf die Satire, da sie eine Übernahme von 1, 120 darstellt⁷²⁰, andererseits erinnert sie an die Worte des Charon am Ende der Bootsreise: ὦ παῦε παῦε· (Ar. Ran. 269), Oh, hör auf, hör auf! Witzigerweise kommt diese allerdings am Ende der Bootsfahrt, als Dionysos und Charon bereits am anderen Ufer gelandet sind, während Horaz und sein Begleiter noch nicht einmal losgefahren sind. Gewissermaßen ist der Streit der Seeleute der erste winzige komische Agon, der vorausdeutet auf das Wortgefecht zwischen Sarmentus und Messius Cicirrus, insofern als er von einer epischen Floskel eingeleitet ist und dann aber ein alltägliches Zanken ohne wirklichen Konflikt darstellt.

716 Fraenkel, 1957, 111.

717 Vgl. Gowers, 2012, 190.

718 Vgl. ebd.

719 Vgl. Cucchiarelli, 2002, 849.

720 Vgl. Gowers, 2012, 190.

Die nächtliche Fahrt durch die Sümpfe kann gleichgesetzt werden mit der Unterweltsfahrt des Dionysos in den Fröschen, jedoch drängt sich auch noch die Katabase des Odysseus im elften Buch der Odyssee als Parallele auf, wenn man den epischen Stempel der Szene und der gesamten Satire mit bedenkt⁷²¹. Dionysos reist mit Xanthias in den „wirklichen“ Hades, Reich des Unterweltsgottes, und Odysseus befindet sich am Rand des Okeanos in einer Art Zwischenwelt zwischen Leben und Tod (Hom. Od. 11, 14-19). Horaz und sein Begleiter befinden sich allerdings an einem sehr realen Ort, wie im folgenden deutlich gemacht wird: Die *ranae palustres* verweisen nur allzu deutlich auf die Frösche, die den Unterweltsfluss der Komödie bevölkern, in dieser können sie allerdings sprechen und streiten sich mit Dionysos, während sie in der Satire nur die lautstarke Kulisse der Sümpfe bilden. Auch steigen keine hellsichtigen Geister auf wie in der Odyssee (u.a. 11, 51), sondern die Störenfriede der Nachtruhe sind äußerst real: der *prolutus nauta* und der *viator* singen im Wettstreit Lieder an ihre Freundinnen. Dies erinnert an den bukolischen Agon, in dem sich Hirten im Gesang duellieren⁷²²: Zwei Betrunkene im nächtlichen Sumpf, umgeben von Mücken und Fröschen, ist allerdings das genaue Gegenteil des Landes, in dem der Sängerkampfstreit der Eklogen Vergils institutionalisiert ist: *Dicite, quandoquidem in molli consedimus herba. / et nunc omnis ager, nunc omnis par-turit arbos, / nunc frondent silvae, nunc formosissimus annus.* (Verg. ecl. 3, 55-57), Singt nun, da wir im weichen Gras sitzen. Und jetzt blüht jeder Acker und jeder Baum, jetzt grünen die Wälder, jetzt ist das Jahr am schönsten. Vergils *locus amoenus*, der durch den Gesang nur noch mehr verschönert wird, verwandelt sich in der Satire in eine trostlose und für den Erzähler äußerst ärgerliche Szenerie: Die satirische Katabase findet also nicht in einer mythischen Anderswelt statt, sondern in einem realen Italien, mit dessen Belangen sich auch – in idealisierter Form – die Eklogen Vergils auseinander setzen. Dem satirischen Sängerkampfstreit wurde das idealisierte Setting des *locus amoenus* genommen⁷²³, dennoch bleibt präsent, dass sich die Bukolik Vergils mit dem ländlichen Italien im Bürgerkrieg beschäftigt. Das Schweigen des Horaz zu politischen Vor-

721 Vgl. Connors, 2005, 132.

722 Vgl. Welch, 2008, 54, bezogen auf ecl. 1, 79-84.

723 Vgl. ebd., 56.

gängen in dieser Satire ist also nur vordergründig⁷²⁴: Wie die Komödie das Thema der Versöhnung in die Satire transportiert, so wird mit der Bukolik das Thema des italischen Landes in die Satire integriert, freilich in seiner unwirtlichsten Ausprägung. Dass der bukolische Sängeron nach Versöhnung trachtet, wurde bereits behandelt, ganz anders jedoch der satirische Sängeron: Nachdem die beiden Kombattanten ihrem Rausch erlegen waren und deshalb das Boot nicht ablegen konnte, springt am nächsten morgen einer der Reisenden auf und verprügelt sowohl den Seemann als auch das Maultier: Der Agon wird also zu einem komödiantischen Ende geführt⁷²⁵.

Die episch eingeleitete Szene ist also gegliedert in drei Szenen⁷²⁶: Das Streitgespräch der Seeleute beim Beladen der Barke stellt eine Reminiszenz an die Komödie und den Streit zwischen Charon und Dionysos dar. Deren Überfahrt über den Unterweltsfluss mit dem Chor der Frösche wird sodann zum Hintergrund für die zweite Szene, den bukolisch-satirischen Sängeron, der auf eine Einbindung des italischen Landes in die Satire vorausweist. Die dritte Szene, die Prügel für den Seemann, holt die Komödie wieder in den Vordergrund mit dem komischen Motiv des Wegprügelns des Verlierers im Agon⁷²⁷.

Die Sumpfepisode hat zusammen mit dem Beginn ein Viertel der Satire eingenommen. Im nächsten Viertel werden mehrere kleinere Episoden erzählt, deren Höhepunkte jedoch die Ankunft von Maecenas und Horazens Dichterfreunden darstellt. Daraufhin folgt mit einem weiteren (knappen) Viertel der Agon.

724 Vgl. Schlegel, 2005, 69: „Every epic phrase in the poem indicates a knowledge of the gravity, the epic nature, of the mission, a knowledge at the same time denied by the comic intent with which it is evoked.“

725 Mit Pausch, 2013, 47, ist auf die Häufung von Prügeleien und verbalen Aggressionen hinzuweisen, welche als symptomatisch für die Bürgerkriege stehen können. Pausch sieht sich hierbei gestützt von V 7/8 *ventri indico bellum*, ich erkläre meinem Bauch den Krieg: Was auf der Oberfläche eine einfache Verdauungsstörung ist, kann sich auch als ein im wahrsten Wortsinn *bellum intestinum* (übertragen: Bürgerkrieg) lesen lassen. Dies wird wiederum plausibel durch die Fabel vom Magen und den Gliedern, die auf die Ständekämpfe zurückgeht.

726 Vgl. Sallmann, 1974, 188f.

727 Vgl. Wimmel, 1962, 59f.

Als nächstes soll die zweite Großepisode der Satire einer näheren Betrachtung unterzogen werden, das Gastmahl in Caudium:

hinc nos Coccei recipit plenissima villa,
quae super est Caudi cauponas. nunc mihi paucis
Sarmenti scurrae pugnam Messique Cicirri,
Musa, velim memores, et quo patre natus uterque
contulerit litis. Messi clarum genus Osci;
Sarmenti domina extat: ab his maioribus orti
ad pugnam venere. prior Sarmentus ‚equi te
esse feri similem dico.‘ ridemus, et ipse
Messius ‚accipio‘, caput et movet, ‚o tua cornu
ni foret exsecto frons‘ inquit, ‚quid faceres, cum
sic mutilus minitaris?‘ at illi foeda cicatrix
saetosam laevi frontem turpaverat oris.
Campanum in morbum, in faciem permulta iocatus,
pastorem saltaret uti Cyclopa, rogabat:
nil illi larva aut tragicis opus esse cothurnis.
multa Cicirrus ad haec: donasset iamne catenam
ex voto Laribus, quaerebat; scribe quod esset,
nilo deterius dominae ius esse; rogabat
denique, cur umquam fugisset, cui satis una
farris libra foret, gracili sic tamque pusillo.
prorsus iucunde cenam producimus illam. (Hor. sat. 1, 5, 50-70)

Hier nahm uns die reich gefüllte Villa des Cocceius auf, die über den Schänken von Caudium liegt. Nun berichte mir, Muse, in wenigen Worten von der Schlacht des Messius Cicirrus mit dem *scurra* Sarmentus, und von welchem Vater abstammend die beiden zum Streit antraten. Der des Messius stammt aus dem berühmten Geschlecht der Osker. Die Herrin des Sarmentus lebt noch: Von diesen Ahnen abstammend kamen sie zur Schlacht. Zuerst sagt Sarmentus „Ich sage, du bist einem wilden Pferd ähnlich“, wir lachen und Messius antwortet: „Das nehme ich an“, und bewegt den Kopf. „Oh wäre dein Horn nicht aus der Stirn geschnitten“, sagt Sarmentus, „Was könntest du tun, da du nun so verstümmelt drohst?“ Denn jenem entstellte eine hässliche Narbe die borstige Stirn auf der linken Gesichtshälfte. Nachdem er über die campanische Krankheit und über dessen Gesicht noch einiges gescherzt hatte, fragte er, ob er herumspringen könne wie Kyklop, der Hirte: Dafür seien weder eine Maske noch der tragische Stelzschuh nötig. Darauf antwortete Cicirrus einiges: Ob er denn schon seine Kette im Gebet den Laren geopfert habe, fragte er; Auch wenn er ein Schreiber sei, mache das das Recht der Herrin über ihn nicht weniger gütig; schließlich fragte er, warum er überhaupt je geflohen sei, er, dem ein einzelnes Pfund Korn genüge, so dürr und winzig, wie er sei. Wir ziehen dieses Mahl amüsiert weiter in die Länge.

Die Szene beginnt mit der Ortsangabe *Coccei [...] villa, / quae super est Caudi cauponas*. Vers 50, die relative Mitte des Gedichts, ist eine *variatio* von Vers 1 mit *recipit* statt *accipit*⁷²⁸, jedoch steht die *plenissima villa* des Cocceius im Gegensatz zur *hospitio modico* aus Vers 2, da *plenissimus* hier opulente Gastlichkeit bedeutet. Dies markiert gewissermaßen einen Neueinstieg in die Satire. *Quae super est Caudi cauponas* erhebt die Satire allerdings: Waren in Vers 4 das satirische Ich und sein Begleiter noch mitten unter den *caupones*, befindet sich die Gesellschaft nun wortwörtlich darüber. Wie vor der Ankunft des Maecenas in *subimus [...] Anxur* (Hor. sat. 1, 5, 26), wir steigen auf nach Anxur, wird also der Blick nach oben gewendet und die räumliche Position erhöht, bevor sich die Stilhöhe anpasst an das darauf folgende Ereignis:

Der Musenanruf mit der Bitte, die Muse solle dem Dichter von wichtigen Ereignissen künden, ist eine Anspielung auf den homerischen Musenanruf zu Beginn der beiden Epen Ilias und Odyssee⁷²⁹ und präsentiert somit wieder die epische Dimension des *nostos*, welche jedoch in der Wortwahl satirisch gebrochen erscheint. Weiterhin episch ist das doppelt wiederholte Wort *pugna*, Schlacht, und die Erklärung der Genealogie der Kämpfer⁷³⁰. Zuerst wird die Vorrede durch die Anrede der Muse mit *velim* und Konjunktiv gebrochen, was eine höfliche Anredeformel ist⁷³¹, also unepischer *sermo cottidianus*. Das Wort *paucis* durchbricht das epische Motiv in zweierlei Weise, da die geforderte Kürze zum einen im Gegensatz zur Länge eines Epos steht, welches eigentlich im Musenanruf gefordert wird⁷³², zum anderen konterkariert es die relative Länge dieser Episode innerhalb der Satire. Während in Satire 1.4 Lucilius als geschwätziger und achtloser Vielschreiber kritisiert wird, fordert hier Horaz *brevitas* von seiner Muse. Der letzte Bruch des epischen Motivs findet sich in der *Variatio* von *pugnam / litis / pugnam*: Das umrahmen-

728 Vgl. Gowers, 2012, 199.

729 Vgl. Connors, 2005, 132. Vgl. auch Schlegel, 2005, 68: Die Blindheit des epischen Dichterpropheten Homer wird konterkariert vom halbblinden, satirischen Erzähler, der seine Augen mit Creme gegen Entzündung beschmiert (Hor. sat. 1, 5, 30-31: *hic oculis ego nigra meis collyria lippus / illinere*) und es somit nicht vermag, das große, politische Bild zu sehen und sich nur auf seinen Körper konzentriert.

730 Vgl. Gowers, 2012, 201.

731 Vgl. Brown, 1993, 145.

732 Vgl. Gowers, 2012, 201.

de Wort *pugna* ist klar episch konnotiert⁷³³, wohingegen *lis* eigentlich einen gerichtlichen Streit bezeichnet⁷³⁴. Es ist also keine rein epische Schlacht, sondern ein ebenso im römischen Leben verhafteter Streit. Die beiden Personen, die den Agon ausfechten, tragen beide ein Wortspiel im Namen: Sarmentus bedeutet „Stock“, womit auf seine körperliche Statur angespielt wird, welche später noch zur Sprache kommt⁷³⁵, und Messius Cicirrus wird, durch sein Epitheton κίκιρρος, als Kampfhahn bezeichnet⁷³⁶. Die Ahnenreihe der beiden Kämpfer lässt sie ebenfalls wenig episch erscheinen: Sarmentus ist ein Freigelassener, seine Herrin lebt sogar noch, er hat also somit gar keine Ahnenreihe⁷³⁷, was die Phrase *quo patre natus* lächerlich erscheinen lässt⁷³⁸. Sarmentus wird als *scurra* bezeichnet und ist somit genau wie derjenige, der sich in Satire 1.4, 86-91 beim Gastmahl über andere lustig macht.

Messius wird durch seine Abstammung aus dem *clarum genus Osci* ebenso verspottet, vor allem das Adjektiv *clarus* trägt hier die Ironie, da die Osker von den Römern als äußerst rückständig angesehen wurden⁷³⁹. Die beiden epischen Motive, der Musenanruf und die Genealogie der Kämpfer werden also von unpassender Wortwahl und unpassenden Charakteren unterlaufen, insofern als die niedere Abstammung der Kämpfer und ihre Namen gänzlich unepisch sind.

Die Schmähung des Aussehens, womit Sarmentus den Agon eröffnet, bezeichnet Cicero in *de oratore* als unangemessenen Humor nach Art eines *scurra*⁷⁴⁰. Messius nimmt den Vergleich mit einem Pferd, mit dem ihn Sarmentus geschmäht hat, an. *Caput et movet* ist so zu verstehen,

733 Vgl. Gowers, 2012 200.

734 Vgl. Brown, 1993, 146.

735 Vgl. Brown, 1993, 145.

736 Vgl. Gowers, 2012, 201.

737 Vgl. Brown, 1993, 146.

738 Vgl. Gowers, 2012, 201.

739 Vgl. Brown, 1993, 145.

740 Vgl. Knorr, 2004, 134. Cic. de orat. II, 246: 'Cenabo' inquit 'apud te,' huic lusco familiari meo, C. Sextio; 'uni enim locum esse video' Est hoc scurrile, et quod sine causa lacessivit et tamen id dixit, quod in omnis luscus conveniret. Ich werde bei dir speisen, sagte er unserem einäugigen Freund C. Sextius, denn ich sehe, dass du noch für einen Platz hast. Dies ist skurril, da er ohne Grund verletzt hat und dies gesagt hat, obwohl dies bei allen Einäugigen zutrifft.

dass er seinen Kopf wie ein wildes Pferd nach hinten wirft⁷⁴¹. *O tua cornu / ni foret exsecto frons [...] quid faceres, cum sic mutilus minitaris?* greift die vierte Satire auf, wo diese Hörner dem Satiriker Horaz unterstellt worden waren (34). Die *cornua* stehen für Angriffslust. Im Vergleich dazu ist dem Messius allerdings das Horn aus der Stirn geschnitten, er hat keine Möglichkeit, Widerstand zu leisten. Das ausgeschnittene Horn spielt also auf die Harmlosigkeit des Messius an, seine Unfähigkeit, anzugreifen⁷⁴², während der *scurra* diese *cornua* besitzt und somit, wie eben gezeigt, aggressiv sein kann. Die *morbus Campanus*, die als Erklärung für Messius' Verunstaltung dient, ist medizinisch nicht zu fassen, jedoch schlägt Brown vor, es handele sich um Warzen, deren Entfernung Narben hinterlässt⁷⁴³. Die Beleidigungen des Sarmentus behandeln zwar immer noch die Narbe auf der Stirn, erheben diese jedoch in mythische Dimensionen, wenn er fragt, ob Messius *uti Cyclopa* herumspringen könne, da aufgrund seiner Entstellung weder *larva aut tragicis [...] cothurnis* nötig seien. Der Kyklop ist Polyphem und trägt ein einzelnes Auge mitten auf der Stirn, wo Messius die Narbe trägt, so die Analogie. Es gibt allerdings zwei verschiedene Polyphem-Mythen: Erstens der Mythos von Polyphem und Odysseus, welcher in der Odyssee sowie in einem Satyrspiel des Euripides behandelt wird und zweitens, der Mythos von Polyphem und Galatea⁷⁴⁴, der in den Idyllen des Theokrit erzählt wird. Der erste Mythos ist wahrscheinlicher, da einerseits bereits auf das Epos Bezug genommen wurde, das die Geschichte erzählt, und da andererseits von *larva* und *cothurnus* die Rede ist: Dies sind Requisiten eines Bühnenstücks und somit Gegenstände, die auf die dramatische Behandlung des Stoffes hinweisen. Dennoch spiegelt sich in der Wahl dieses Mythos auch wiederum das Oszillieren zwischen Epos/Tragödie/Komödie und Bukolik, das die gesamte Satire prägt.

Messius rückt in seinem Gegenangriff nicht das Aussehen des Sarmentus in den Vordergrund, sondern dessen sozialen Status als Freigelassener, unterstellt ihm jedoch, ein entlaufener Sklave zu sein. Die erste Frage bezieht sich auf den Brauch, die Gegenstände eines Handels den

741 Vgl. Brown, 1993, 146

742 Vgl. ebd.

743 Vgl. Brown, 1993, 146.

744 Vgl. Gowers, 2012, 203.

Laren zu widmen, also die *catenae*, welche den Sklavenstand des Sarmentus markieren⁷⁴⁵. Als zweites unterstellt er ihm die Flucht, ohne diese direkt anzusprechen, indem er behauptet, das Recht seiner Herrin über ihn sei noch gültig. Erst in der dritten Frage, *cur umquam fugisset*, spricht er aus, dass er Sarmentus als einen entlaufenen Sklaven demütigt⁷⁴⁶. *Una libra farris* ist das Minimum, das laut den Zwölf-Tafel-Gesetzen inhaftierten Schuldnern zusteht⁷⁴⁷. Sklaven bekommen die vier- bis fünffache Menge⁷⁴⁸. Er bringt hier die Getreidemenge zur Sprache, um zum Schluss seiner Beleidigungen vom sozialen Status zur körperlichen Statur überzuleiten: Sarmentus sei so winzig, dass ihm ein Pfund Getreide reiche. Der letzte Halbsatz, *gracili sic tamque pusillo*, ist ein Echo der Polyphem-Episode der Odyssee⁷⁴⁹: $\nu\acute{\upsilon}\nu \delta\acute{\epsilon} \mu' \acute{\epsilon}\omega\nu \acute{\omicron}\lambda\acute{\iota}\gamma\omicron\varsigma \tau\epsilon \kappa\alpha\acute{\iota} \omicron\upsilon\tau\iota\delta\alpha\nu\acute{\omicron}\varsigma \kappa\alpha\acute{\iota} \acute{\alpha}\kappa\upsilon\kappa\upsilon\varsigma$ (Hom. Od. 9, 515), nun kommt so ein Ding, so ein elender Wicht, so ein Weichling. Diese Verse spricht Polyphem nach der Blendung durch Odysseus und Messius gibt sich als ebendieser zu erkennen, indem er diese Worte anklingen lässt. Der Agon ist also eine Eposparodie nicht nur durch die epischen Motive in der Vorrede, sondern auch durch den Dialog selbst: Messius wird beschuldigt, auszusehen wie ein Kyklop, und indem er daraufhin mit den Worten des Polyphem antwortet, kann sein Gegenspieler nur Odysseus sein. Der satirische Agon lässt Odysseus in Form eines freigelassenen *scurra* gegen Polyphem in Form eines oskischen, überdies kyklopen-artig entstellten Streithahns antreten und parodiert somit den Kampf des (kleinen) Helden gegen ein übermannsgroßes Monster.

Die parallele Bauart zur ersten Großepisode der Satire ist wie folgt: Wie die Sumpfszene gliedert sich auch der Agon in ein Proöm (51-56), einen Hauptteil mit drei Versgruppen zu jeweils vier Versen: Ein Dialog mit wörtlicher Rede (56b-60a), in dem Sarmentus Messius als wildes Pferd verspottet, dann der präteritale Bericht (60b-64), wie er ihn weiterhin mit einem Zyklopen vergleicht, und dann der Gegenschlag des Messius (65-69) in *oratio obliqua*. Zum Reisebericht leitet dann wiederum Vers 70

745 Vgl. Brown, 1993, 146.

746 Vgl. ebd.

747 Vgl. Gowers, 2012, 203

748 Vgl. Brown, 1993, 147.

749 Vgl. Gowers, 2012, 204.

über, indem er die lebendige Erzählung abbricht. Beide langen Episoden beginnen also mit einem epischen Proöm, fahren mit einem Dialog fort und kehren zum Bericht zurück⁷⁵⁰.

Eine Interpretation des Agons ist bei Knorr zu lesen⁷⁵¹: Da Caudium der Schauplatz einer Niederlage der Römer gegen die Samniten im Jahr 321 v. Chr. ist, spiegelt der Agon des römischen *scurra* gegen einen Nicht Römer diese Schlacht: Somit ist auch klar, dass der Nicht Römer diese gewinnt. Der Streit ist ein Kampf der beiden Arten des Humors, welcher schon in Satire 1,4 anklingt. Während Sarmentus den Humor eines *scurra* pflegt und Messius aufgrund seines Äußeren beleidigt, bedient sich Messius des satirischen Humors, den auch Horaz pflegt, indem er die soziale Herkunft des *scurra* bloßstellt, ein Thema, das Horaz in der darauffolgenden Satire näher elaboriert. Nach dieser Interpretation ist auch das Wort *mutilus* noch deutlicher zu verstehen, da der satirische Humor keine Hörner besitzt und somit ungefährlich ist. Die verletzende, skurrile Art des Humors, die in Satire 1.4 als *niger* bezeichnet wurde und hier durch Sarmentus personifiziert wird, tritt also gegen die satirische Art des Humors in Gestalt des Messius an. Der Agon bricht zwar ab, ohne dass es einen Gewinner gibt, allerdings weist der Ort der Handlung, Caudium, darauf hin, dass der Nicht Römer Messius gewinnt, wie damals auch die Samniten die Schlacht gewonnen hatten. Knorrs Interpretation lässt allerdings alle beigemischten epischen Elemente außer Acht. Zwischen der Interpretation, dass Sarmentus ein satirischer Odysseus und Messius ein satirischer Polyphem sei und der Interpretation Knorrs als ein Agon der Arten von Humor ergibt sich nun folgender Widerspruch: Der einen Interpretation zufolge müsste Sarmentus als Odysseus derjenige sein, der den Agon gegen seinen Antagonisten Polyphem gewinnt, wie der Mythos es erzählt. Nach Knorrs Interpretation müsste Messius gewinnen, wie die Samniten im Jahr 321 v. Chr. gegen die Römer.

Weiterhin wird der Agon von Schlegel als die Aufführung des Streits zwischen Oktavian und Antonius gesehen, wie die Wiederholung von *uterque* (Hor. sat. 1, 5, 28), jeder von beiden, (bezogen auf die Gesandt-

750 Vgl. Sallmann, 1974, 188.

751 Vgl. Knorr, 2004, 132-135; Sowie ausführlicher Pausch, 2013, 49-54.

schaft, deren eine Hälfte Oktavian und die andere Antonius vertritt), in Vers 53 nahelegt⁷⁵².

Reckford sieht den Agon als den Mikrokosmos der Gattung Satire, „a civilized and civilizing game“⁷⁵³, das innerhalb des geschützten Rahmens der Freunde stattfindet, wie der Agon im Rahmen der *cena Cocceiana* stattfindet. Dieses Spiel muss aber die Augen verschließen gegenüber dem, was außerhalb dieses Rahmens liegt: Politik und Krieg, deren Aggressivität die Satire nicht auszutreiben vermag⁷⁵⁴.

Um die volle Bedeutung des Agons jedoch zu würdigen, muss in Betracht gezogen werden, was das Strukturelement Agon als solches in seiner epischen Form und dann in seiner satirischen Brechung impliziert:

Der Agon ist satirisch institutionalisiert und episch formalisiert. Das Gastmahl, bei dem der Agon stattfindet, kann als Institution für den satirischen Agon gelten, nachdem der *scurra*, einer der Kombattanten des vorliegenden Agons, in der vierten Satire bereits als häufiger Teilnehmer bei einem solchen vorgeführt (1, 4, 86-87: *saepe tribus lectis videas cenare quaternos, / e quibus unus amet quavis aspergere cunctos*) und das Setting in der dritten Satire als typisch für die Satire vorgestellt wurde. Zu dieser satirischen Institutionalisierung gehört auch, dass Sarmentus mit seiner „Profession“ *scurra* vorgestellt wird, die Rollenübernahme ist also deutlich: Der *scurra* waltet seines Amtes in diesem Agon der gegenseitig-

752 Vgl. Schlegel, 2005, 71. Im Einklang damit steht auch Reckfords, 1999, 545, Interpretation des feuchten Traums von Horaz (82-85), der die Vergleichenheit des Treffens zwischen Oktavian und Antonius darin gespiegelt sieht: Wie Horaz bis spät in die Nacht auf seine Gespielin wartet und von dieser sitzengelassen wird und daraufhin mit einem nächtlichen Samenerguss die Laken besudelt, so wartet die Gesandtschaft in Brundisium auch auf Antonius, der nicht eintrifft und nach Tarent weitersegelt, was die ganze Reise zu einer politischen Masturbation werden lässt. Schlegels Interpretation der gesamten Satire (2005, 76) „As this journey takes its toll on Horace's body, so too do Octavian and Antony wear down Rome. And thus the satiric bite of Horace's genre reemerges“ muss allerdings als verfehlt angesehen werden, da sie die Entstehungszeit außer Acht lässt: Wie bereits ausgeführt worden ist, sollte das Treffen der Erneuerung des Triumvirats dienen, insofern kann noch kaum absehbar gewesen sein, dass zwischen Oktavian und Antonius ein Bürgerkrieg entstehen würde. Dass Horaz als überzeugter Republikaner die große Macht in den Händen zweier Männer allgemein als „wearing down Rome“ ansieht, ist unwahrscheinlich, ausgehend von seinem engen Verhältnis zu Maecenas und dessen Parteinahme für Oktavian.

753 Reckford, 1999, 543.

754 Vgl. ebd.

gen Beschimpfungen⁷⁵⁵. Dies betrifft auch die institutionsabhängige Formalisierung, welche eingehalten ist: Der *scurra* als Unterhalter beim Gastmahl der Mächtigen. Der Agon ist allerdings außerdem nach den Vorgaben des Epos formalisiert: Die Erzählerstimme lenkt und gestaltet diesen Agon mit direkter und indirekter Rede, sie kommentiert gewisse Aussagen und liefert selektiv Hintergrundinformationen⁷⁵⁶ (*ridemus* 57, *at illi foeda cicatrix / saetosam laevi frontem turpaverat oris*, 60-61): Πηλείδης δ' ἑξ᾽αὐτὶς ἀταρτηροῖς ἐπέεσσιν (Hom. Il. 1, 223-224) Der Pelide sprach erneut mit unheilvollen Worten. Die nicht formelhafte Redeeinleitung hebt hervor, dass in der darauffolgenden Rede eine Besonderheit liegt und kommentiert auf diese Weise. Hintergrundinformationen gibt die Erzählerstimme bei τῷ γὰρ ἐπὶ φρεσὶ θῆκε θεά, λευκώλενος Ἥρη (Hom. Il. 1, 55), denn die Göttin, die lilienarmige Hera, bewegte sein Herz: Dass Hera den Anstoß zur Versammlung gibt, passiert im Inneren des Achill und ist somit eine Erklärung des nicht Sichtbaren, wie auch die Entstellung des Messius den Lesern nicht sichtbar ist und daher vom Erzähler erklärt werden muss. Die Erzählerstimme stellt die Teilnehmer vor und lässt sich dichterisch dazu von der Muse legitimieren: Die Vorstellung der Teilnehmer des Agons ist eine Parallele zum Beglaubigungsapparat des Sehers Kalchas (Hom. Il. 1, 68-72). Dort wird seine besondere Qualifikation für das, was er sich anschickt, zu tun, nämlich zu weissagen, hervorgehoben, in der Satire hebt die Vorstellung hervor, wie unpassend und unqualifiziert die beiden Kombattanten für einen epische Schlacht sind – oder wie gut geeignet sie für eine satirische sind. In Anlehnung an den komischen Agon, trotz der epischen Formalisierung, spielt es eigentlich gar keine Rolle, wer dieses Streitgespräch am Ende gewinnt: Es geht um den Streit als solchen.

In der ersten Versammlung der Ilias liegt ein institutionalisierter Agon vor, bei dem Aristokraten einen Konflikt ihrer Werte im dafür vorgesehenen Gremium aushandeln. Bei Horaz liegt ebenfalls ein institutionalisierter Agon vor, wo sich unedle und unmoralische Gestalten – ebenfalls

755 Der *scurra* beim Gastmahl ist demnach institutionalisiert wie die homerischen βασιλῆες in der Versammlung.

756 Vgl. Connors, 2005, 132: „Horace plays Homer to their [die Reisegesellschaft] heroes.“.

im dafür vorgesehenen Gremium – gegenseitig Beleidigungen an den Kopf schleudern. Ein Konflikt, der den Streit ausgelöst haben könnte, existiert nicht. Allenfalls könnte die Verhandlung des richtigen Humors, des satirischen gegen den skurrilen, als Konflikt gesehen werden, allerdings geschieht dies auf einer Meta-Ebene und ist somit kein epischer Konflikt, der eine Werteverhandlung in einer Versammlung nach sich ziehen muss.

Weiterhin geschieht die Versammlung der Ilias in einem Epos, zu dem sich alle Adelige Griechenlands versammelt haben, die des Horaz in einem Gedicht, in dem sich sämtliche lächerlichen Kuriositäten Italiens versammelt sehen: Betrunkene Seeleute, Hitzköpfige Wanderer, geltungssüchtige Kleinstadtbeamte, faule Dichter von schwacher Gesundheit und nun ein ehemaliger Sklave, der für derben Spott am Tisch der Mächtigen speist sowie ein rückständiger Kampfhahn.

Ich möchte an dieser Stelle eine Interpretation der Satire, ausgehend vom Agon, vorschlagen, die bei Ehlers bereits angeklungen ist:

„Hinter der gespielten Verständnislosigkeit des Dichters gegenüber der Politik scheint sich eine weitere Absicht zu verbergen: Die Abweisung eines von Maecenas an die Mitglieder seines Förderkreises gerichteten Anspruchs einer stärker im weiteren Sinne politischen Dichtung, vielleicht einer epischen Darstellung historischer Vorgänge [...] Wenn Maecenas auch Horaz gegenüber in dieser Zeit den Wunsch nach politischer Dichtung geäußert hat, dann stehen auch die epischen Anklänge in der Satire in einem neuen Licht. Sie wären nicht Parodie – man weiß auch gar nicht recht, worauf –, sondern anschauliche Darstellung dessen, daß dem Dichter der epische Atem fehlt, daß er nach kurzem epischen Anlauf stets wieder in die Alltäglichkeit zurückfällt, auf die Schwächen des eigenen Ichs und anderer, körperliche und geistige.“⁷⁵⁷

Ehlers hat hier zwei wichtige Punkte genannt: Einerseits stellt der Kontrast zwischen dem hohen Stil des Epos und der niedrigen Welt der Satire eine *recusatio* dar⁷⁵⁸, andererseits hat er das Problem der rein parodistischen Lesart erkannt: Wenn man die epischen Anklänge der Satire als Parodie bezeichnet, muss man die Frage stellen, worauf sich die Parodie

757 Ehlers, 1985, 78.

758 Vgl. Schmitzer, 2009, 111.

bezieht – und diese Frage kann nur in seltenen Fällen zufriedenstellend beantwortet werden⁷⁵⁹.

Ich stimme Ehlers zu, dass die Satire eine *recusatio* darstellt, aber nicht, weil dem Dichter der „epische Atem“ fehlt, sondern weil das epische Potential der Zeitgeschichte fehlt:

Es wurde bereits mit DuQuesnay auf die triumvirale Propaganda zur Zeit der Reise hingewiesen, dies kann aber noch spezifiziert werden: Der Slogan des *tota Italia* hatte den programmatischen Inhalt, dem von Migrationsbewegungen, Feldzügen, Aufständen und Hungersnöten gebeutelten Italien eine gemeinsame Identität zu geben: Hierfür hatten die Triumvirn, und vor allem Oktavian aufgrund seiner Abstammung von Julius Caesar und seiner Zuständigkeit Italien⁷⁶⁰, den Troja-Mythos als integrative Kraft entdeckt, der in ganz Italien als einer der Gründungsmythen verschiedenster Völker existiert hatte⁷⁶¹. Ausgehend von diesem Mythos gelang es Oktavian, der mit dem grausamen *bellum perusinum* das Kernland Italien befriedet hatte⁷⁶², eine Art italische Leistungsgesellschaft zu entwickeln, in der Verbündete Landstädte in den Kriegen das römische Bürgerrecht erhielten⁷⁶³, sich zum Patron aller Patrone auf der gesamten italischen Halbinsel zu erheben⁷⁶⁴ und schließlich mit der *renovatio* altitalischer Kulte auf Basis des Troja-Mythos eine gemeinsame Identität zu stiften⁷⁶⁵. Zur Zeit der ersten Propagandamaß-

759 Vgl. Sallmann, 1974, 204f: „Den Vergleich mit Odysseus könnte man fortsetzen, doch soll nicht der Eindruck entstehen, als habe Horaz eine gezielte Parodie auf die homerische *Odyssee* bilden wollen – ein unmöglicher und geschmackloser Gedanke. Parodiert wird nicht die *Odyssee*, sondern der Ton, der Stil, der Typus des Abenteuerpos, so wie s. 1, 7 den Ton des Kampfepos iliadischer Prägung parodiert. Der parodische Bezug wird äußerlich durch die eingestreuten travestierten Verse aus dem *genus heroum* wachgehalten, aber diese Travestien sind nicht speziell der Odyssee entnommen [...], sondern allgemeiner Natur, ja offenbar größtenteils der römischen Epik entlehnt.“

760 Vgl. Galinsky et al., 2013, 54: Oktavian war für Italien zuständig, während Antonius den Osten unter seinem *imperium* hatte und Lepidus Afrika.

761 Vgl. Torelli, 1999, 176-183. Die Troja-Sage als ganz Italien umspannende Gründungs-idee wurde in diesem Werk mit archäologischen Zeugnissen bis in die Frühzeit Roms zurückverfolgt.

762 Vgl. Galinsky et al., 2013, 54: Nur noch Sextus Pompeius auf Sizilien stellt sich nach dem *bellum perusinum* offen gegen Oktavian.

763 Vgl. ebd., 56.

764 Vgl. ebd., 93.

765 Vgl. Torelli, 1999, 181; Gall, 2006, 7.

nahmen für dieses *tota Italia* schreibt nun Horaz sein episch-komödiantisch verkleidetes *iter Brundisinum*, in dem er alle beiden homerischen Heldenepen evoziert, die eine identitätsstiftende Wirkung für ganz Griechenland hatten: Einerseits befindet sich *tota Graecia* auf dem Feldzug gegen Troja, andererseits fungieren Werte als Triebfedern der Epen, die den Wertekodex der Aristokratie zur (wahrscheinlichen) Abfassungszeit der Epen abbilden⁷⁶⁶.

Der Agon dient, wie bereits dargelegt, der identitätsstiftenden Wirkung, indem er die Werte dieser großgriechischen Adelsgesellschaft verhandelt. Diese identitätsstiftende Werteverhandlung wird demnach auch evoziert, wenn Horaz einen Agon nach homerischen Vorbild austragen lässt, von einer identitätsstiftenden Wirkung kann hier allerdings keine Rede sein: Der Agon – und mit ihm die Satire – ist vielmehr eine Perversion des *tota Italia*. Während sich bei Homer griechische Könige über Wertkonflikte eines gemeinsamen Systems streiten, werfen sich hier ein oskischer Kampfhahn und ein römischer *scurra* scheinbar ohne wirkliche Motivation Beleidigungen an den Kopf. Die gesamte Reise ist ein mehrmaliger Ansatz, episch – und damit integrativ für die Diskursgemeinschaft – zu dichten, was allerdings sofort wieder von den jeweiligen örtlichen und zeitlichen Begebenheiten korrumpiert wird: Das epische Aufziehen der Nacht (V9/10) wird von streitenden Seeleuten und betrunkenen Sängern konterkariert, die epische Ankündigung einer Schlacht ist lediglich der Streit eines Kampfhahns mit einem Unterhalter und der epische Irrfahrer entpuppt sich als fauler, krankheitsanfälliger Dichter. Es gibt noch weitere Beispiele: Als erstes ist der epische Weltenbrand zu nennen⁷⁶⁷: *nam vaga per veterem dilapso flamma culinam / Volcano summum properabat lambere tectum* (Hor. sat. 1, 5, 73-74), denn die umherschweifende Flamme beeilte sich, durch die alte Küche hindurch, am Dach zu lecken, nachdem Vulkan entschlüpft war⁷⁶⁸. Statt der eroberten Stadt brennt hier nur eine alte Küche, nachdem ein Gastgeber seine Drosseln im Ofen zu stark befeuert hatte.

766 Vgl. Vgl. Latacz, 2003, 42, 67f., 83.

767 Vgl. Connors, 2005, 132.

768 Episch an diesen Versen ist die Metonymie Vulkan für Feuer und die Metapher des Leckens (Vgl. Gowers, 2012, 204f.)

Die epischen Reisenden ziehen vom brennenden Troja aus nach Westen⁷⁶⁹, wie auch die Reisegesellschaft der Satire nach dem Küchenbrand an einen Ort kommt, der Zeugnis von dieser Geschichte ablegt: *nam Canusi lapidosus, aquae non ditior urna, / qui locus a forti Diomede est conditus olim.* (Hor. sat. 1, 91-92), denn in Canusium ist es [das Brot] steinig, der Wasserkrug nicht besser: Diesen Ort hat einst der starke Diomedes⁷⁷⁰ gegründet. Es ist jedoch nichts Erhabenes in Canusium, es wird lediglich notiert, dass die Verpflegung hier besonders schlecht ist.

Letztlich sind noch zwei Stationen zu nennen, die in Verbindung mit der Idee des *tota Italia* stehen, diese aber auch unterlaufen: In Fundi trifft die Gesellschaft auf einen Verwaltungsbeamten Roms: *Fundos Aufidio Lusco praetore libenter / linquimus, insani ridentes praemia scribae, / praetextam et latum clavum prunaeque vatillum.* (Hor. sat. 1, 5, 34-36), Fundi, das unter der Prätur von Aufidius Luscos stand, verließen wir gerne, wobei wir lachten über die Insignien des verrückten Schreibers: Die Toga mit dem Purpurstreifen und das Kohlebecken. Derjenige also, der die administrative Macht Roms in Fundi repräsentiert, taugt der Reisegesellschaft lediglich für Gelächter, da er, vom Rang eines Schreibers, aufgeblasen geschmückt wie ein Senator den mächtigsten Männern Roms gegenüber tritt⁷⁷¹.

Zu demselben Gelächter reizt auch Gnatia, die vorletzte Station der Reise: *dein Gnatia [...] / dedit risusque iocosque, / dum flamma sine tura lique-scere limine sacro / persuadere cupit. credat Iudaeus Apella, / non ego* (Hor. sat. 1, 5, 97b-101a), daraufhin schenkte uns Gnatia Scherze und Lachen, weil es uns überzeugen wollte, dass Weihrauch auf heiliger Schwelle ohne Feuer flüssig wird. Das mag der Jude Apella glauben, aber doch nicht ich. Das Wunder der Spontanentzündung des Weihrauchs wird hier also als rückständiger Aberglaube abgetan, den höchstens die sprichwörtlich als abergläubisch geltenden Juden für voll nehmen könnten⁷⁷².

769 Vgl. Connors, 2005, 132.

770 Held, der auf Seiten der Griechen gekämpft hat, Vgl. Hom. Il. 4, 370-418

771 Vgl. Gowers, 2012, 195-196.

772 Vgl. ebd., 211: Das doppelt wiederholte *-que* ist episch.

Die beiden Stationen, an denen explizit hervorgehoben wird, dass über die dortigen Vorgänge gelacht wird, sind die beiden, die sich auf die direkte Umsetzung des *tota Italia*-Konzeptes beziehen: Zum Ersten die von Rom ausgehende Verwaltung der Landstädte und zum anderen die *renovatio* italischer Kulte.

Die fünfte Satire ist also eine *recusatio*, eine Absage an ein Epos über zeitgeschichtliche Vorgänge. Die Thematik des italischen Landes bzw. des *tota Italia* kommt bereits allein durch die Reisebeschreibung durch Italien zum Tragen, wird aber durch die bukolische Anspielung in 15-17 noch verstärkt. Der Agon von 50-70 macht diese *Recusatio* am deutlichsten: Das zeitgenössische Italien bietet einfach kein Material, um ein Epos zu schreiben, allen voran keine Helden, die sich nach einem festen Wertekodex in Schlachten oder Irrfahrten bewähren könnten. Die sonstigen epischen Anspielungen der Satire, die immer in Banalitäten auslaufen, unterstützen die Aussage, dass Italien keine heroische Sphäre ist, in der ein Epos stattfinden könnte. Realpolitik wird aus dieser Betrachtung des heroischen Inventars ausgespart bzw. nur implizit über Anleihen aus der alten Komödie angedeutet. Im Rückgriff auf die vierte Satire und deren Rekurs auf den *mos maiorum* bleibt also nur die Gattung Satire, um einen Wertekodex zu affirmieren: Das Epos wurde zwar vom Dichter versucht, aber jeder epische Anlauf versandet in den unedlen, lächerlichen, streitsüchtigen und betrunkenen Charakteren, so dass letztlich nur eine satirische Reisebeschreibung übrig bleibt.

4.7. 6. Satire: Hohe Geburt und bescheidene Anfänge: Selbstdisqualifikation aus der Politik

Die sechste Satire leitet die zweite Buchhälfte mit einer erneuten Zueignung des Buches an Maecenas ein: *Non quia, Maecenas*, (Hor. sat, 1, 6, 1) korrespondiert mit dem *Qui fit, Maecenas*, aus der ersten Satire⁷⁷³. Wie in der ersten Satire kennzeichnet dies den Beginn der Satire dann auch als Wiederaufnahme des *sermo*, der in der vorhergehenden Satire für die Reisebeschreibung fallen gelassen wurde. Die sechste Satire ist allerdings das Gegenstück zur ersten, insofern als sie nach diesem Beginn völlig im freundschaftlichen Tonfall mit Maecenas verbleibt⁷⁷⁴ und sich nicht in die Bühnensituation hinein begibt, um auf dieser vor Maecenas einen Agon auszutragen wie in der ersten.

Die Satire ist politisch, da sie darlegt, inwieweit der Wert eines Menschen von seiner Geburt abhängt und im Anschluss daran Horazens eigenen Status in diesem gesellschaftlichen Ambiente festlegt⁷⁷⁵. Sie stellt zugleich eine Rechtfertigung und Verteidigung von Horazens Position dar⁷⁷⁶.

Die Satire ist als einzige des Buches nicht agonal angelegt. Sie bedarf aber dennoch auch in dieser Arbeit einer sorgfältigen Betrachtung, weil sie von großer Bedeutung ist für das Verhältnis des Dichters zu seinem Gönner Maecenas sowie zu seiner Persona, und dieses Verhältnis wiederum wichtig ist für das Verständnis des satirischen Agons innerhalb des *sermo*. Es wird argumentiert werden, dass Horaz in der sechsten Satire bewusst keinen Agon wie in der ersten Satire inszeniert, weil er sich auf Grund seiner sozialen Stellung, die er ausführlich definiert, nicht in einen Agon zum Thema der Satire begeben kann⁷⁷⁷.

773 Vgl. Fraenkel, 1957, 101.

774 Vgl. ebd., 103.

775 Vgl. ebd., 101.

776 Vgl. Oliensis, 1998, 30f.

777 Vgl. Zetzel, 1980, 62-69: Hier wurde die richtige Beobachtung gemacht, dass der Tonfall des öffentlichen Tadels mit der vierten Satire nahezu vollständig verschwindet und dass der „Plot“ des Satirenbuches den Weg Horazens von außen nach innen in den Maecenaskreis darstellt. Freilich wurde bereits an anderer Stelle diskutiert, dass von der „disembodied voice“ der ersten Satire kaum die Rede sein kann, aber es ist durchaus richtig, dass mit der stärkeren Verankerung des Sprechers/Dichters im Maecenaskreis die Streitlust der ersten drei Satiren rapide sinkt. Eine ausführlichere Diskussion dieser Frage fin-

Horaz spricht also im ersten Vers Maecenas an und dankt ihm dafür, dass er sich trotz seiner königlichen Abstammung nicht um die Geburt eines Menschen kümmert, solange dieser nur frei geboren ist. Dies verhält sich jedoch beim römischen Volk anders, da es lieber alte Geschlechter in Ehrenämtern sieht als *homines novi*. So würde Horaz als Freigelassenensohn auch aus dem Senat geworfen werden, hätte er dahingehende Ambitionen. Für diese Neigung des Volkes wird ein gewisser Tillius herangezogen, dessen Ehrgeiz nach der Senatorenwürde ihm nur Neid und übles Gerede einbringt. Neid erregt auch Horaz als *amicus Maecenatis*, der im Folgenden die Umstände seiner Bekanntschaft mit diesem und die Umstände seiner Aufnahme in dessen Kreis schildert. Der Grund für Horazens Charakter, um dessentwillen er aufgenommen wurde, ist sein Vater, der ihm eine gute Erziehung und eine Bildung nach Standards der Nobilität zukommen ließ. Aus dieser Erziehung heraus und wegen seines Status als Freigelassenensohn hat Horaz keinerlei Ambitionen auf öffentliche Ämter. Die Satire schließt mit einer Schilderung seines bescheidenen Tagesablaufs als Privatmann ohne Ämter.

Non quia, Maecenas, Lydorum quicquid Etruscos
incoluit finis, nemo generosior est te,
nec quod avus tibi maternus fuit atque paternus
olim qui magnis legionibus imperitarent,
ut plerique solent, naso suspendis adunco
ignotos, ut me libertino patre natum.
cum referre negas, quali sit quisque parente
natus, dum ingenuus, persuades hoc tibi vere (Hor. sat. 1, 6, 1-8)

Nicht weil niemand von all den Lydern, die Etrurien bewohnten, von edlerer Geburt ist als du, Maecenas, und nicht, weil deine Großväter mütterlicher- und väterlicherseits einst große Legionen befehligt haben, wie es bei vielen gewöhnlich ist, lässt du die Leute ohne Abstammung von deiner krummen Nase hängen, wie mich, der ich von einem freigelassenen Vater abstamme. Wenn du dich weigerst, in Betracht zu ziehen, von welchem Vater ein jeder abstammt, solange er nur frei geboren ist, bist du überzeugt, dass dies wahr ist.

Der Tonfall des *sermo* kann an den häufigen Verben in der zweiten Person festgemacht werden, die sich alle an Maecenas richten. Eine Häufung oder Doppelung von Pronomina, wie sie im Tonfall des Agon mit dem Effekt eines scharfen Angriffs auftreten, ist in diesen Versen nicht

det sich im anschließenden Zwischenfazit.

zu finden: Das *te [...] tibi [...] tibi* verteilt sich über acht Verse und ist nicht eingebunden in eine signifikante Häufung von ‚t‘- und ‚i‘-Lauten (Vgl. 1, 40: *nil obstat tibi, dum ne sit te ditior alter* mit sieben ‚t‘- und sechs ‚i‘-Lauten in einem Vers für den scharfen Klang des Agon-Tonfalls). Auch ist die Meinung des Maecenas als Feststellung gegeben, was auf Vertrautheit der Gesprächspartner hindeutet. Rhetorische Fragen, ebenfalls ein Stilmittel des Agons, treten nicht auf.

Nachdem Horaz die Ansicht des Maecenas referiert hat, greift er in die römische Geschichte zurück und erklärt, dass zu Zeiten des Königs Servius häufig Männer ohne große Ahnen in hohen Ehren standen, während heute das Volk auf Ahnenbilder und Abstammung achtet. Diese Erklärung beinhaltet noch einen Schlag gegen einen Valerius Laevinus, der trotz seines uralten Adels ein Taugenichts ist. Darauf folgen die viel diskutierten Verse *quid oportet / nos facere a vulgo longe longeque remotos?* (Hor. sat. 1, 6, 17b-18) Was muss ich also tun, der ich so weit von der Masse weg bin⁷⁷⁸? *Vulgus* muss an dieser Stelle als (politische) Öffentlichkeit verstanden werden⁷⁷⁹ in dem Sinne, dass Horaz als Sohn eines Freigelassenen eben im öffentlichen Leben und in der öffentlichen Wahrnehmung keine Rolle spielen kann. Volk im Sinne von ‚einfaches Volk, Pöbel, Massen‘ ist bei Horaz in den Satiren stets *turba*⁷⁸⁰. Von die-

778 Vgl. Rudd, 1966, 39: „From ancient times this has been interpreted in two different ways. Some commentators think it means ‚How much more should we, who stand apart from the mob, assess a man at his true worth?‘ This makes excellent sense and provides a logical conclusion to the opening passage. But it does not lead smoothly to what follows [...] The other interpretation of vv. 17-18 is somewhat as follows: ‚What am I to do, who am so far removed from the public’s gaze?‘ The implied answer, i.e. ‚stay out of politics altogether‘, leads directly to the next section. Unfortunately the link with the opening passage is now very much weaker, for one has to assume that the question has no connexion with Maecenas’ liberal principle and arises solely from the behaviour of the people, as described in vv. 15-17. Whichever solution one adopts (I myself favour the first), it is clear that Horace’s usual dexterity has deserted him. He might, after all, have taken the line that although birth *ought* not to matter, in fact it did, and therefore anyone who tried to force his way to the top should reckon with the consequences“.

779 OLD, s.v. *vulgus*: 1. the common people, general public; (also transf. of animals) *in -us (-um)* (in contexts expr. the dissemination of information, etc.) to the general public, publicly. vgl auch Hor. sat. 4, 72 *manus volgī*, die Hand des Volkes im Kontext der (nicht-)öffentlichen Verbreitung von Horazens Dichtung; und Hor. sat. 2, 1, 71 *a vulgo et scaena in secreta remorant* [sie] zogen sich von der Öffentlichkeit und der Bühne in die Abgeschiedenheit zurück.

780 Vgl. sat. 1, 3, 135: *urgueris turba circum te stante*; Du wirst von der Masse geschubst, die um dich herumsteht; sat. 1, 4, 25: *quemvis media elige turba* wähle irgendeinen aus der

sem grenzt Horaz sich ab: Die Opposition besteht in den ersten Satiren, besonders in der dritten, zwischen der *turba* und dem Maecenaskreis: Horaz ficht als Charakter auf seiner Bühne Agone mit Personen aus der *turba* aus, erinnern wir uns an den rigorosen Stoiker, der mitten in der Menge steht, oder an die kleinen Streitszenen der zweiten Satire, die stets an unfeinen Orten in den Straßen Roms stattfanden, den Orten der *turba*. Auch die Charaktere der Agone der vierten und fünften Satire waren Leute aus dem einfachen Volk, der *turba*: Seeleute, freigelassene Slaven/*scurrae*, Osker. Mit den Versen 17-18 rückt sich Horaz also aus dem Scheinwerferlicht der Öffentlichkeit: Er zieht sich ganz in den *sermo* mit Maecenas zurück, da er als Sohn eines Freigelassenen mit der politischen Öffentlichkeit, von der hier die Rede ist, nicht konkurrieren kann⁷⁸¹.

Der Agon wird stattdessen von einem anderen mit dem *volgus* ausgefochten, der sich in der selben Lage wie Horaz befindet.

quo tibi, Tilli,
 sumere depositum clavom fierique tribuno?
 invidia adcrevit, privato quae minor esset.
 nam ut quisque insanus nigris medium impediit crus
 pellibus et latum demisit pectore clavom,
 audit continuo ‚quis homo hic est? quo patre natus?‘
 [...]
 ‚tune, Syri Damae aut Dionysi filius, audes
 deicere de saxo civis aut tradere Cadmo?‘
 ‚at Novius collega gradu post me sedet uno:
 namque est ille, pater quod erat meus.‘ ‚hoc tibi Paulus
 et Messalla videris? at hic, si plostra ducenta
 concurrantque foro tria funera, magna sonabit,
 cornua quod vincatque tubas: saltem tenet hoc nos.‘ (Hor. Sat. 1, 6, 24-44)

Was hat es dir genützt, Tillius, den Purpursaum wieder aufzunehmen und Tribun zu werden? Dir ist nur Neid zugewachsen, der dir als Privatmann in gerin-

Masse aus. Zu der letzten Stelle muss dem OLD widersprochen werden, der dieses Zitat hier unter 2. A dense or disorderly mass of people, crowd, throng, führt. Richtiger wäre 6. (contempt.) The general body of people, the masses.

781 Vgl. Taylor, 1925, 164: Um Ehrenämter anzutreten und somit für den Senat in Betracht zu kommen, musste man einen frei geborenen Vater haben, was Horaz sowieso von einer politischen Karriere disqualifiziert.

gerem Maße zugekommen wäre. Denn sobald ein Verrückter das Schienbein mit der schwarzen Haut umlegt und den Purpursaum von der Brust hängen lässt, hört er ständig: „Wer ist dieser Mensch? Von welchem Vater ist er geboren?“ [...] „Du wagst es etwa, du Sohn des Syrsers Damas oder Dionysios, Bürger vom Felsen zu stürzen oder sie dem Cadmus zu übergeben?“ „Aber mein Kollege Novius sitzt einen Rang hinter mir, denn jener ist, was mein Vater gewesen war.“ „Und deswegen hältst du dich für einen Paullus oder einen Messalla? Aber wenn sich zweihundert Wagen und drei Beerdigungen auf dem Forum treffen, wird dieser so laut tönen, dass er die Hörner und die Tuben schlägt: Wenigstens dies hält uns in Atem.“

Der Beginn mit *quo tibi, Tilli*, wirkt aufgrund der Diktion und der Häufung von Plosiven und der vierfachen Wiederholung des *i* wie der unvermittelte Einstieg in den Agon, den uns Horaz schon in den ersten drei Satiren häufig demonstriert hat: Ein Angriff auf einen gewissen Tillius⁷⁸². Die Frage, die sich daran anschließt, erwartet auch keine Antwort, sondern lässt eine Art Sentenz folgen: *invidia adcrevit, privato quae minor esset*. In den darauf folgenden Versen werden alle, die handeln wie Tillius, als *insani* verunglimpft⁷⁸³, was auch zur Schärfe des horazischen Agons passt. Statt allerdings weiter auf Tillius herumzuhacken, lässt er das *vulgus* zu Wort kommen, wegen dessen Vorbehalten und Meinungen er politischen Ehrgeiz als *insanus* betrachtet: ‚*quis homo hic est? quo patre natus?*‘, zischt das Volk, und wegen dieser Lästereien ist Horaz eben vom Volk so weit entfernt und betrachtet diejenigen, die um die Gunst des Volkes buhlen, als *insani*. Von Vers 30-37 vergleicht Horaz, ohne weiter auf Tillius einzugehen, einen Schönling namens Barrus, der von

782 Vgl. Toher, 2005, passim: Tillius wird hier als einer der Cäsarmörder identifiziert: L. Tillius Cimber. Über diesen Mann ist historisch wenig bekannt, Toher legt allerdings dar, inwieweit die „Karriere“, also das Tribunat, das Horaz hier schildert, möglich gewesen war. Dies widerspricht allerdings V108, wo Tillius als Prator bezeichnet wird, es ist nahezu ausgeschlossen, dass einer der Caesarmörder ein derart hohes Amt innegehabt hatte. Ein weiterer möglicher Kandidat ist der Bruder des Erstgenannten. Taylor, 1925, 169, nimmt für Tillius einen sonst unbekanntenen Freigelassenensohn an, was allerdings unwahrscheinlich ist, wie Toher darlegt.

783 Vgl. sat. 1,5, 35: Der *scriba*, der mit senatorialen Insignien protzt, wird ebenfalls als *insanus* bezeichnet. Im Gegensatz dazu stehen 1,5, 44 *nil ego contulerim iucundo sanus amico*, nichts würde ich bei gesundem Verstand mit einem guten Freund vergleichen, sowie 1, 4, 129: *ex hoc ego sanus ab illis [vitiis]*, daher bin ich geheilt von all diesen Fehlern, und 1, 6, 89, *nil me paeniteat sanum patris huius*, nichts soll mich bei gesundem Verstand dieses Vaters reuen. Es ist aus diesen Stellen klar, dass alle Ehrgeizigen bei Horaz *insani* sind, während er selbst sich rühmt, *sanus* zu sein, also ohne Ehrgeiz und mit seiner Geburt und seinem Umfeld zufrieden nach epikureischen Standards (Vgl. Gowers, 2012, 197f.).

allen gesehen werden möchte, mit denen, die nach Ehrenämtern streben: Denn auch sie reizen das Volk zu Tratsch und Nachforschungen.

Danach jedoch, mit Vers 44, beginnt das Volk unvermittelt, mit *tune*, gegen Tillius loszufahren, es bezeichnet ihn als Sohn von Dama oder Dionysios, zwei typischen Sklavennamen, der es wage, römische Bürger hinzurichten⁷⁸⁴. In zwei Versen verteidigt sich der Angegriffene, Sohn eines Freigelassenen, indem er auf einen anderen Hinterbänkler aufmerksam macht, den Sohn eines Sklaven. Der Agon hier ist nach den Maßstäben von Komödie und Tragödie formalisiert, indem er in zwei gleich langen, korrespondierenden Wechselreden stattfindet: Angriff und Verteidigung erstrecken sich über jeweils zwei Verse. Tillius verweist mit *gradu post me sedet uno* auf hierarchisch gegliederte Sitzordnung im Theater⁷⁸⁵. In den ersten vier Satiren lag die agonale Sprechsituation derart vor, dass Horaz mit einem *interlocutor* auf der Bühne einen Agon ausgefochten und Maecenas die Rolle des Publikums eingenommen hatte. Nun ist diese Situation jedoch verdreht, der Agon findet gewissermaßen im Zuschauerraum des Theaters statt: Das Volk sitzt oben und die Amtsinhaber weiter unten⁷⁸⁶, und zwischen diesen entspinnt sich nun der Agon. Horaz, der mit dieser Art von Öffentlichkeit nichts zu tun hat, wie er schon öfter bekannt hatte, führt seine Agone dagegen nur vor Maecenas auf. Das *vulgus* kommt jetzt jedoch noch einmal zu Wort: Und nur weil noch jemand Geringeres in diesen Reihen ist, sagt es, kommst du dir etwa vor wie ein Aristokrat?⁷⁸⁷ Dieser Novius kann wenigstens sämtlichen Lärm des Forums übertönen, das gefällt uns. Diese Passage spielt auf eine Stelle aus den Rittern des Aristophanes an, an der Demosthenes die Qualitäten des Demagogen aufzählt, unter anderem eine laute Stimme und eine niedrige Geburt⁷⁸⁸. Das Volk gewinnt zwar damit diesen Agon, demonstriert aber auch seine Dumm-

784 Vgl. Brown, 1993, 155: Brown sieht hier drei Namen, nämlich Syrus, Dama und Dionysios, wohingegen Gowers, 2012, 231, übereinstimmend mit den meisten Editoren *Syri* als Adjektiv zu Dama liest. Weiterhin ist bei Brown, 1993, 155, erklärt, dass es sich bei dem *saxum* um den tarpeischen Felsen handelt, von dem Verbrecher gestoßen wurden, und bei Cadmus um einen Henker.

785 Vgl. Gowers, 2012, 229.

786 Vgl. ebd., 230.

787 Vgl. ebd.: Paullus und Messalla waren typisch aristokratische Namen.

788 Vgl. Brown, 1993, 156; Ar. Eq. 218: φωνή μιὰρά, γέγονας κακῶς, laute Stimme und niedrige Geburt.

heit: Es greift den einen wegen seiner niedrigen Geburt an und ist vom anderen mit noch niedrigerer Geburt begeistert wegen seines Geschreis. Innerhalb der Satire ist der Agon zwar wie die anderen vor Maecenas durch die Bühnensituation institutionalisiert, der Bruch geschieht allerdings dadurch, dass er im Zuschauerraum des Theaters stattfindet anstatt auf der Bühne. Von beiden Orten halten sich sowohl Horaz als auch seine Dichtung fern. Er als Freigelassenensohn hat in diesen Institutionen nichts verloren, er ist *a vulgo remotus*, vom Volk entfernt, weswegen er auch nicht den Agon mit Tillius führen kann: Dieser steht in der Öffentlichkeit und muss sich daher auch mit ihr auseinandersetzen. Der Agon besitzt überdies eine zeitgeschichtliche Komponente: Nach den Proskriptionen war die römische Nobilität personell stark ausgedünnt und die Triumvirn besaßen noch nicht die Machtfülle, jeden Senator und jede Besetzung eines öffentlichen Amtes zu kontrollieren. Das Resultat davon war, dass viele Menschen von niedriger Geburt zu hohen politischen Ämtern kamen⁷⁸⁹. So kann ein Tillius seine unfeine Abstammung damit rechtfertigen, dass es im Senat ja noch Menschen von noch geringerer Geburt gebe. Der Spott trifft an dieser Stelle zwar Tillius, aber dessen „Karriere“ ist dennoch symptomatisch für die Zeitgeschichte, deren Gräuel zur Abfassungszeit der Satire noch in lebendiger Erinnerung waren.

Die Abgrenzung von der Öffentlichkeit geschieht mit dem Bruch in Vers 45, *nunc ad me redeo libertino patre natum*, (Hor. sat. 1, 6, 45). Die Satire kehrt also zum *sermo* mit Maecenas zurück, nachdem sie ihren Ausflug ins öffentliche Leben beendet hat.

nunc ad me redeo libertino patre natum,
 quem rodunt omnes libertino patre natum,
 nunc, quia sim tibi, Maecenas, convictor, at olim
 quod mihi pareret legio Romana tribuno.
 dissimile hoc illi est, quia non, ut forsit honorem
 iure mihi invidet quivis, ita te quoque amicum,
 praesertim cautum dignos adsumere, prava
 ambitione procul. felicem dicere non hoc
 me possim, casu quod te sortitus amicum; (Hor. sat. 1, 6, 45-53)

⁷⁸⁹ Vgl. DuQuesnay, 1984, 44. Außerdem: Hor. epod 4, in der ein Emporkömmling verspottet wird, der Militärtribun wurde.

Nun kehre ich zu mir zurück, der ich von einem Freigelassenen Vater abstamme. Mich benagen alle, weil ich von einem freigelassenen Vater abstamme; Jetzt, weil ich dein Genosse bin, Maecenas; doch einst, weil mir, als ich Tribun war, eine römische Legion gehorcht hatte. Das eine ist vom anderen verschieden, weil mir einer vielleicht mit Recht ein Amt neiden könnte, nicht aber, dass ich dein Freund bin, der du besonders vorsichtig bist, die Würdigen auszuwählen, die von schlechtem Ehrgeiz frei sind. Ich könnte mich nicht deswegen glücklich nennen, weil ich dir als Freund vom Zufall zugelost wurde.

Horaz gibt nun zu, dass er in einer ähnlichen Situation wie Tillius ist, da auch er für seine niedere Geburt angegriffen worden war: *quem rodunt omnes*⁷⁹⁰. Somit ist die sechste Satire parallel angelegt wie die vierte, da auch diese fingiert, auf Angriffe zu antworten, diesmal allerdings nicht auf Angriffe gegen seine Dichtung, sondern auf Angriffe gegen Horaz selbst: Mit Recht könnte man ihm seine ehemalige Position als Militärtribun vorwerfen, da er ja als Freigelassenensohn für dieses Amt eigentlich nicht in Frage kommt, zu Unrecht wirft man ihm allerdings die Freundschaft zu Maecenas vor, da dies ein Angriff auf Maecenas selbst ist, der bei seinen *amici* extrem wählerisch ist und nichts dem Zufall überlässt. Die Anrede an Maecenas in Vers 47, geschieht nicht, wie Fraenkel meint, in einem limitierten Kontext, „in a flash of lively imagination“⁷⁹¹, sondern sie markiert das Wiedereinsetzen des *sermo*-Tonfalls nach dem Agon im Theater. Die Anrede bindet Horaz an Maecenas und stellt die beiden den *omnes* gegenüber, die Horaz angreifen⁷⁹². Das Dreieck aus Dichter, Freunden und Gesellschaft, das den *sermo* beherrscht⁷⁹³, kommt hier wieder zum Tragen.

Hier beginnt nun das „defensive work“⁷⁹⁴ der satirischen Persona: Die Autobiographie des Horaz wird vom satirischen Schreiben verlangt, um den Anschein der Harmlosigkeit zu erwecken⁷⁹⁵. Dennoch betont er, dass er einst als Militärtribun gedient hat, was für die darauffolgende Satire wichtig ist. Dem Tillius ist also sein politischer Ehrgeiz vorzuwerfen,

790 Vgl. Oliensis, 1998, 30.

791 Fraenkel, 1957, 101.

792 Vgl. Oliensis, 1998, 32, „Horace here defends himself by shielding his face with Maecenas“.

793 Vgl. Labate, 2009, 110.

794 Oliensis, 1998, 30.

795 Vgl. Schlegel, 2005, 54: „the subordination of his poetry to his character here is a poetic choice designed to construct his satiric persona“.

da ihm dieser nur Neid bringt. Ebenso kann Horaz seine frühere (*olim*) Stellung als Militärtribun vorgeworfen werden, seine heutige (*nunc*) als *convictor Maecenatis* jedoch nicht. Horaz fährt daraufhin fort, seine Ankunft im Maecenaskreis nach seiner Vorstellung durch Vergil und Varius zu erzählen, um erneut hervorzuheben, dass er keine berühmte Ahnenreihe vorweisen kann: Er wurde rein auf Grund seines lautereren Charakters aufgenommen. Von diesem Charakter ausgehend kommt er dann auf seine wirkliche Abstammung zu sprechen: Sein Vater hatte als *pauper*, armer Wicht, die Einkünfte seines *macro agello* (beides Hor. sat. 1, 6, 71), mageren Güтчens, dafür aufgewendet, den Sohn in Rom bilden zu lassen und ihn großzügig dabei auszustatten. Das Endprodukt dieses Bildungsprozesses⁷⁹⁶ sind sodann die folgenden Verse:

nil me paeniteat sanum patris huius, eoque
 non, ut magna dolo factum negat esse suo pars,
 quod non ingenuos habeat clarosque parentes,
 sic me defendam. longe mea discrepat istis
 et vox et ratio. nam si natura iuberet
 a certis annis aevum remeare peractum,
 atque alios legere, ad fastum quoscumque parentes
 optaret sibi quisque, meis contentus honestos
 fascibus et sellis nollem mihi sumere, demens
 iudicio vulgi, sanus fortasse tuo, quod
 nollem onus haut⁷⁹⁷ umquam solitus portare molestum. (Hor. sat. 1, 6, 89-99)

Es soll mich bei gesundem Verstand nichts an diesem Vater reuen, und deshalb werde ich mich nicht so verteidigen, wie ein großer Teil behauptet, dass es nicht durch eine List geschehen sei, dass sie keine frei geborenen und berühmten Eltern hätten. Dies liegt mir sowohl sowohl zu sagen als auch zu denken fern. Denn wenn die Natur befehlen würde, von den festgesetzten Jahren an das bereits vollendete Lebensalter erneut zu durchschiffen und andere zu wählen, so wie ein jeder sich die Eltern gemäß seines Stolzes wünscht, würde ich, zufrieden mit meinen, keine Ehrenhaften mit Rutenbündeln und Amtsstühlen mir nehmen wollen, verrückt im Urteil des Volkes, aber gesund vielleicht nach deinem, weil ich dieses lästige Gewicht, das ich nicht gewohnt bin, zu tragen, nicht wollte.

Schlegel sieht den Zweck des Gedichts darin, die Unterschiede zwischen Horaz und Maecenas in Abhängigkeit von ihrer jeweiligen Geburt zu konsolidieren. Die Distanz zwischen Horaz und Maecenas sei die sel-

⁷⁹⁶ Vgl. Gowers, 2012, 216

⁷⁹⁷ *Haut* nur bei Borzsák (1984) und Keller/Holder (1869); alle anderen: *haud*.

be wie die Distanz Horazens zum öffentlichen Leben⁷⁹⁸. Dem muss jedoch mit dieser Stelle widersprochen werden: Bereits mit der Anrede an Maecenas in Vers 47 knüpft Horaz sich an Maecenas, so dass die beiden zusammen gegen die *omnes* stehen, und auch hier lässt er keine Distanz aufkommen: *demens / iudicio vulgi, sanus fortasse tuo*. Die Distanz bzw. Opposition an dieser Stelle ist die, die auch in vorhergehenden Satiren beobachtet werden konnte: Horaz und Maecenas versus das *vulgus*. Schließlich wird hier ja in Aussicht gestellt, dass Maecenas es billigen würde, wenn Horaz sich erneut für seine Eltern und damit gegen eine politische Karriere entschiede. Maecenas selbst hat ja auch keinerlei Amtsgewalt inne⁷⁹⁹. Die öffentliche Tätigkeit, auf die man sich, wenn man von hoher Geburt wäre, einlassen müsste, wird in Vers 99 als *onus molestum* bezeichnet. Dies bezieht sich sehr viel wahrscheinlicher auf die Widrigkeiten, die im Folgenden geschildert werden sowie auf die *invidia*, die dem Horaz und dem Tillius als Tribunen entgegenschlugen, als auf die politischen Tätigkeiten des Maecenas, die auch sonst an keiner Stelle erwähnt werden. Die Zufriedenheit mit seinem Status als *privatus* wird von dem Ausdruck *onus molestum* noch einmal unterstrichen.

Horaz führt weiter aus, dass man als Mensch, der qua Geburt an der Politik teilhaben müsste, ständig nach höherem Vermögen streben, dauernd Andere besuchen müsste und ständig Begleiter bei sich haben würde, anstatt, wie er es zu tun vermag, alleine auf einem Maultier bis nach Tarent zu reisen⁸⁰⁰. Im Anschluss an diese Reise wird noch einmal dem Tillius aus Vers 24 ein Schlag versetzt: *obiciet nemo sordis mihi, quas tibi, Tilli, / cum Tiburte via praetorem quinque sequuntur*⁸⁰¹ / *te pueri, lasanum portantes oenophorumque* (Hor. sat. 1, 6, 107-108), mir wird niemand

798 Schlegel, 2005, 53.

799 Vgl. DuQuesnay, 1984, 51. Freilich wird hier auch angemerkt, dass Maecenas sehr wohl in der politischen Öffentlichkeit tätig war, er habe schließlich die *cura urbis et Italiae* auf sich genommen. So, wie Horaz allerdings seine eigene Persona konstruiert, konstruiert er auch eine Persona von Maecenas: Und diese Persona des Maecenas ist hier derart angelegt, dass sie das Leben als *privatus* billigt und weil sie – so ist es impliziert – selbst *privatus* ist und die Öffentlich-politische Tätigkeit als *onus* ansieht, wie Horaz.

800 Vgl. Freudenburg, 2001, 58f.: Das Maultier, wie in Sat. 1, 5, als Chiffre für niedrige Dichtung im Einklang mit dem niedrigen sozialen Staus des Horaz.

801 Borzsák (1984), Klingner (1959) und Keller/Holder (1869) lesen *secuntur*, Wickham (1988) und Bailey (1995) *sequuntur*. Diese Varianten sind jedoch bedeutungsgleich, der Unterschied ist rein orthographisch.

Geiz vorwerfen, was man dir aber vorwirft, Tillius, wenn dir als Praetor fünf Sklaven folgen, die dir den Nachttopf und den Weinkorb tragen. Das Versende *tibi, Tilli* mit dem Neueinsatz *cum Tiburte* markiert wieder aufgrund des Kluges eine Verschärfung des Tonfalls und stellt einen Rückgriff auf das Versende von 24 dar⁸⁰². Außerdem zeichnet Horaz hier ein groteskes Bild des Prätors, dessen Nachttopf und Weinkorb, das eine zur Befüllung und das andere zur Entleerung des Menschen ihm nachfolgen: Der angesprochene Geiz wird daher zum einen aufgrund der kleinen Entourage, die eines Prätors nicht angemessen ist, gezeigt, und zum anderen durch die Gegenstände: Kein Tropfen wird auf dem Weg verschwendet, da der Weinkorb sich leert, der Nachttopf sich aber in gleichem Maß füllt. Der Rückgriff auf Tillius und das Echo von Vers 24 tragen überdies zu dem Eindruck bei, dass Horaz mit *onus molestum* nicht die des Maecenas meint, sondern die des Tillius, die auch seine eigenen wären, wenn er eine politische Karriere angestrebt hätte.

Mit dem nächsten Vers wird dies noch viel deutlicher: *hoc ego commodius, quam tu, praeclare senator, / milibus atque aliis vivo* (Hor. sat. 1, 6, 110-111a), darin und in tausend anderen Dingen lebe ich bequemer als du, du berühmter Senator. Der Spott auf Tillius wird durch die Anrede *praeclare senator* noch überhöht⁸⁰³, indem die Fallhöhe gesteigert wird: Vom Tribun zum Prätor und nun noch zum Senator ist er immer noch derjenige, der mit Weinkorb und Nachttopf in der Gegend herumläuft.

Im Rest der Satire schildert Horaz seinen Tagesablauf als *privatus* vom einen Abend bis zum nächsten Nachmittag: In der Abendsonne schlendert er am Circus vorbei und über das Forum, begibt sich dann zu einer bescheidenen Mahlzeit nach Hause. Er schläft bis zehn, verbringt seinen Vormittag mit Lesen, Schreiben und Bummeln, frühstückt, salbt sich danach und hält Mittagsschlaf. Dies ist die Lebensweise derer, die nicht am politischen Leben teilhaben, und sie sind glücklicher, als wenn sie große Ahnen gehabt hätten⁸⁰⁴.

802 Vgl. Gowers, 2012, 243.

803 Vgl. Brown, 1993, 162.

804 Oliensis, 1998, 32-36, betont, dass Horaz diesen Tag *solus* verbringt, also ohne Verpflichtungen gegenüber seinem Patron, dem er in irgendwelchen Angelegenheiten nachfolgen müsste. Dies ist eine weitere defensive Bewegung, da an keiner Stelle gesagt wird, dass Horaz sein sorgenfreies Leben direkt dem Maecenas verdankt (was wiederum Neid

Die sechste Satire ist also eine erneute fiktive Verteidigung gegenüber Angriffen von außerhalb: Horaz pariert diese Angriffe, indem er sich aus dem öffentlichen, politischen Leben ausschließt und sich und Maecenas als *privati* porträtiert. Horaz selbst ist durch seine Geburt bereits ein Außenstehender, Maecenas erscheint als *privatus* trotz seiner hohen Geburt. Am Beispiel des Tillius und dessen Agon mit dem *volgus* im Theater wird demonstriert, welche Widrigkeiten auf diejenigen zukommen, die von außen in die politische Öffentlichkeit drängen. Dieses *exemplum* beherzigend, schildert Horaz seine Ankunft im Maecenaskreis und seine Erziehung, um wiederholt Ambitionen nach einer politischen Karriere zurückzuweisen. Er porträtiert sich als glücklich und zufrieden mit seinem einfachen Leben und konstruiert so die Harmlosigkeit seiner Persona.

hervorrufen könnte).

Zwischenfazit II: Die zweite Triade

Wir haben in der ersten Triade gesehen, dass Horaz keine Gattungsmarkierungen verwendet, um seine Satirenpersona in irgendeiner Weise zu charakterisieren: Insofern muss von einem *sermo* zwischen Dichter und Patron ausgegangen werden, der von der biographisch/historischen Situation des Dichters Horaz eingerahmt wird. Dieser *sermo* erfährt jedoch Brüche durch den Wechsel in den agonalen Tonfall. Der *sermo* ist der Tonfall des Maecenaskreises und der Agon der Tonfall gegenüber Personen, die diesem fernstehen. So wird eine Opposition zwischen einer Elite und einem Außen konstruiert, die die ersten drei Satiren bestimmt.

In der zweiten Triade ist von einer stärkeren Stilisierung des Dichters zur Persona auszugehen, da der Sprecher ausführlicher auf sich selbst zu sprechen kommt und somit auch stark selektiert bzw. eventuell verfälscht, was er an autobiographischen Details verrät. Da aber für die Satire immer noch gilt, dass sie als gattungskonstituierendes Moment einen autobiographischen Erzähler benötigt⁸⁰⁵, müssen wir das horazische Spiel mit der Autobiographie hinnehmen: Es ist nahezu unmöglich, historische Details zu rekonstruieren, die die Selbstdarstellung des Horaz als falsch zu entlarven imstande sind⁸⁰⁶. Deshalb ist hinzunehmen, dass Horaz, der sich allein durch die Angabe, einen *sermo* mit Maecenas zu führen, gesellschaftlich und persönlich einordnet, vorgibt, eine „echte“ Autobiographie zu schreiben, vielmehr als dass er eine generische Identität als kynischer Straßenprediger annimmt.

Die vierte Satire stellt eine Stilisierung des Horaz zum $\kappa\omega\mu\upsilon\delta\iota\delta\acute{\alpha}\sigma\kappa\alpha\lambda\omicron\varsigma$ dar, da der Sprecher sich nun explizit in die Reihe mit den Dichtern der alten Komödie in eine Reihe stellt und gewissermaßen die Literaturgeschichte umschreibt: Die alte Komödie habe zwei Nachfahren, nämlich die neue Komödie und die Satire des Lucilius, welche beide jedoch nicht qualifiziert sind, Dichtung genannt zu werden. Erst die horazische Ausformung der Satire ist dazu qualifiziert und steht

805 Vgl. Zetzel, 1980, 61.

806 Taylor, 1925, 164, konnte feststellen, dass aufgrund des Vermögens, das aufgebracht werden muss, um zum Militärtribunen zu werden, Horazens Vater kaum ein wirklicher *pauper* gewesen sein konnte.

somit als legitime Nachfolgegattung der alten Komödie da. Dies ist eine sehr politische Aussage, da die alte Komödie unentwerrbar mit der Politik verbunden ist: Damit wird die bereits erklärte Bühnensituation der ersten drei Satiren nachträglich zur politischen Bühne der alten Komödie erhoben. Der κωμωδιδάσκαλος durchbricht diese Fiktion jedoch wieder, indem er einerseits darauf beharrt, dass seine Dichtung nicht in die Öffentlichkeit dringe, und indem er sich andererseits zum Ende der Satire selbst als Lernender inszeniert, also einen Schritt in seiner Biographie zurückgeht und die Tradition der Komödie somit konterkariert⁸⁰⁷. Diese Inszenierung dient allerdings der Anknüpfung des κωμωδιδάσκαλος an den römischen *mos maiorum*⁸⁰⁸, wodurch ein „Aristophanes im römischen Gewand“ entsteht⁸⁰⁹.

Die fünfte Satire durchbricht diese Inszenierung jedoch vollkommen, indem sie in einer diegetischen, das Epos parodierenden Weise den Erzähler Horaz zu einem anti-epischen Helden stilisiert, der niemals als Handelnder erscheint⁸¹⁰. Der kleine Horizont des Protagonisten, die geschilderten Trivialitäten und die (scheinbare) Aussparung der Politik machen die Persona zu einer völlig anderen als in der vorhergehenden Satire: Er ist eher eine Komödienfigur unter anderen Komödienfiguren als der κωμωδιδάσκαλος, der in der Parabase zum Sprechen kommt.

Die sechste Satire kehrt jedoch wieder zum *sermo* mit Maecenas zurück und färbt die vorhergehenden Satiren persönlich in der selben Weise, wie die vierte Satire die ihr Vorausgehenden politisch gefärbt hatte. Der *sermo* mit Maecenas ist persönlich, er findet zwischen dem Dichter Horaz und seinem Patron Maecenas statt. Die sechste Satire transportiert dieses ungleiche Verhältnis, das zwischen den beiden in der fünften Satire in einer Erzählung *inter amicos* aufgezeigt wurde, nun in die römische Gesellschaft, aus der der Dichter aufgrund seiner Geburt ausgeschlossen ist. Die sechste Satire knüpft sich wieder an die vierte, indem sie Angriffe fingiert, die sie zu parieren hat. In der sechsten allerdings sind Horaz und Maecenas so eng verknüpft, dass Angriffe auf den einen

807 Vgl. Ferriss-Hill, 2015, 67.

808 Vgl. Knorr, 2004, 130f.

809 Vgl. Ferriss-Hill, 2015, 5f.

810 Vgl. Sallmann, 1974, 200.

immer auch den anderen treffen: Die zweite Triade zeigt somit eine ähnliche Bewegung vom Politischen ins Private, wie wir sie in der ersten Triade beobachten konnten.

Zu diesem Befund passen auch Gestalt und Umstände der Agone: Während der *κωμωδιδᾶσκαλος* der vierten Satire Angriffe gegen den öffentlichen Tadel der Gattung Satire erduldet und sich dagegen verteidigt, am Ende jedoch zum Angriff übergeht und gegen die Doppelmoral eines *scurra* den Agon führt, ist die bequeme und faule Persona der fünften Satire nur der Chronist der Agone. Aggression und Polemik stehen dieser Persona fern. Ebenso verhält es sich mit der sechsten Satire, deren Agon im öffentlichen Raum stattfindet, in dem Horaz nichts zu suchen hat und somit keinen persönlichen Anteil als streitender Charakter hat.

Die vierte Satire „repolitisiert“ also die ersten drei Satiren, nachdem diese sich von der Öffentlichkeit in die private Sphäre des Maecenaskreises zurückgezogen haben⁸¹¹, während die fünfte und die sechste Satire das Muster etablieren, nach dem die darauf folgenden Agone verlaufen: nämlich diegetisch mit einer epischen Erzählerstimme. Horaz hat sich als agonaler Charakter mit der sechsten Satire schließlich selbst disqualifiziert. Somit entsteht der Gesamteindruck von Horazens Persona der zweiten Triade, dass der Satirendichter zwar als *κωμωδιδᾶσκαλος* in die Öffentlichkeit hinein sprechen müsste und in seiner Rolle dazu legitimiert ist, sich jedoch aufgrund politisch-gesellschaftlicher Umstände und persönlicher Präferenzen davon ausnimmt. Dies ist freilich ironisch zu nehmen, nachdem die vier längsten Satiren am Buchanfang genau das getan hatten, nämlich ausführlich im agonalen Modus in eine (fingierte) Öffentlichkeit hinein zu sprechen. Die Trennung jedenfalls zwischen einem privaten Tonfall des *sermo* und einem öffentlichen des Agons ist jedenfalls mit dieser Triade nahezu aufgehoben.

811 Vgl. Zetzel, 1980, 62: Die „Gelenkfunktion“ der vierten Satire.

4.9. 7. Satire: Zwei stumme Streiter und ein illegitimes Gericht

Die siebte Satire ist das kürzeste Stück des gesamten Buches. Während sie in der älteren Forschung hauptsächlich auf zum Teil harsche Kritik gestoßen ist⁸¹², hat sie in den letzten 30 Jahren mehr wohlmeinende Leser gefunden. Es ist jedoch erstaunlich, dass die siebte Satire als das „homerischste“ Stück des gesamten Buches bisher überhaupt nicht nach den Interpretationsgesichtspunkten des homerischen Agons analysiert wurde⁸¹³. Eine Ausnahme bildet Vinzenz Buchheit, der die Momente der Homerparodie in der Satire literaturkritisch ausgelesen hat⁸¹⁴. In seinem Essay ist sogar von Redeagon in Bezug auf die Satire die Rede, er verfehlt es jedoch, diese in Bezug zu ganzen Agonen zu setzen. Die parodistischen Elemente werden allein an einzelnen Versen der Ilias festgemacht⁸¹⁵. Einen anderen Weg ist John Henderson gegangen, der in erschöpfender Weise die politischen Implikationen der siebten Satire dargestellt hat⁸¹⁶, es jedoch versäumt, diese im Lichte der politischen Implikationen des homerischen Agons zu bewerten.

In diesem Kapitel wird die Satire nach allen Maßgaben des homerischen Agons interpretiert, was die politische und die literaturkritische Seite miteinander zu verzahnen vermag. Es wird argumentiert, dass die Satire, wie die fünfte, die Funktion einer *recusatio* erfüllt und das völlige Scheitern eines epischen, institutionalisierten Agons porträtiert, was auch eine Strahlkraft auf ein Justizsystem besitzt, dessen Institutionen hier abgebildet werden. Dies ist selbstverständlich politisch zu lesen.

Die siebte Satire ist bis zu diesem Moment die erste, die sich in ihrer Gänze als ein Agon darstellt, ohne den Tonfall des *sermo* und scheinbar

812 Vgl. Rudd, 1966, 65, zit. Dryden: „garbage“.

813 Vgl. Radermacher, 1970, 280: „Daß es vor Gericht geschieht, ist eine besondere Einkleidung des Schwanks, erwachsen aus der großen Freude an den verschiedenen Möglichkeiten des Streits, des *certamen*, wie die Römer, des ἀγών, wie die Griechen sagten.“ Dennoch wird in Radermachers Aufsatz weder die Intertextualität mit anderen Agonen behandelt, noch bemerkt, dass vom Streit selbst eigentlich gar nicht erzählt wird.

814 Vgl. Buchheit, 1968.

815 Vgl. Schröter, 1967, 19: „Anlehnung an eine fest umrissene Form epischer Komposition“. Aber auch hier wird kein homerischer Agon als gesamtes Strukturelement mit der Satire verglichen, der Verfasser wählt sich hierfür die Darstellung des Repetundenprozesses bei Lucilius im 2. Buch.

816 Vgl. Henderson, 1994.

ohne Beteiligung Horazens, sei es als agonaler Charakter oder sei es als Ich-Erzähler.

Die siebte Satire stellt einen Gerichtsstreit zwischen dem Griechen Persius und dem Praenestiner Rupilius Rex dar, der vor dem Richter Brutus in der Provinz Asia um 43/42 v. Chr. ausgetragen wird. Die beiden ergehen sich in gegenseitigen Schmähungen, bevor Persius mit einem Wortwitz den Prozess für sich entscheidet⁸¹⁷.

Proscripti Regis Rupili pus atque venenum / hybrida quo pacto sit Persius ultus, opinor / omnibus et lippis notum et tonsoribus esse. (Hor. sat, 1, 7, 1-3)
Ich glaube, dass es allen Augenleidenden und allen Barbieren bekannt ist, auf welche Weise das Gift und die Galle des geächteten Rupilius Rex vom Zwitter Persius gerächt wurde.

Dieser Einstieg dreht die logische Abfolge des Satzes um, so dass die gedankliche Reihenfolge derart verläuft: Zuerst wird mit *Proscripti Regis* an den letzten, vertriebenen König der Römer, Tarquinius Superbus, erinnert und im politischen Klima der dreißiger Jahre sofort zwei Reizwörter angestoßen⁸¹⁸. Die Proskriptionen des Jahres 43, in deren Verlauf 300 Senatoren und Ritter geächtet und ihres Vermögens beraubt wurden und beliebig getötet werden konnten⁸¹⁹, schweben also über dem Gedicht, ebenso wie die Königsherrschaft, der Julius Caesar wenige Jahre vor dem dramatischen Zeitpunkt des Gedichts eine Absage erteilt hatte⁸²⁰. Die unübliche Verdrehung des Namens von Rupilius Rex⁸²¹ bewirkt diesen Effekt, an den sich das *pus atque venenum* anschließt, zu dem der im Genitiv Genannte nur ein Attribut darstellt. Gift und Galle des geächteten Rupilius Rex und auf welche Weise dieses vom Zwitter Persius gerächt wurde, so läuft der Gedanke weiter: Rupilius dürfte den zeitgenössischen Lesern des Horaz bekannt gewesen sein, wohingegen Persius hier und weiter unten eine Einführung benötigt⁸²². Dies nun, meint der

817 Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, 129.

818 Vgl. Gowers, 2012, 252.

819 Vgl. Gowers, 2002, 149.

820 Vgl. Rudd, 1966, 65.

821 Vgl. Gowers, 2012, 252.

822 Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, 130: Persius stammt wohl von einem italischen Vater und einer griechischen Mutter; *hybrida* ist bei Kiessling/Heinze *ibrida* geschrieben, weil italischen Ursprungs. Mit diesem Adjektiv wurden vornehmlich Mischlinge unter Tieren

Erzähler, sei hinlänglich bekannt: *opinor / omnibus et lippis notum et tonsoribus esse*. Henderson beobachtet richtig den giftigen, hochsensiblen Einstieg in den Satz, der sich zum Ende hin abschwächt, indem das Geschilderte als allgemein bekanntes Geschwätz bezeichnet wird⁸²³. Das *opinor* ist eines von zwei Verben in der ersten Person im Gedicht: Der Erzähler, von dem wir bis dahin keine weitere Spezifikation erhalten als durch die vorhergehenden Gedichte, in denen Horaz bzw. seine Persona „Ich“ sagt, zeigt sich somit in zeitlicher Distanz zum Geschehen, das er sich anschickt, zu schildern: Der Schauplatz der geschilderten Handlung ist noch unklar, jedoch deuten die Attribute der Kombattanten, *Proscripti* und *hybrida*, darauf hin, dass die Episode schwerlich in Rom spielen kann. Das Geschwätz über die Episode ist allerdings der Meinung des Erzählers nach in Rom⁸²⁴, weswegen auch von einer räumlichen Distanz gesprochen werden kann: Der Erzähler gerät zu Beginn also noch nicht in den Anschein, eine epische Erzählerstimme zu sein, die auktorial und distanzlos, d.h. weder räumlich noch zeitlich festgelegt, über dem Geschehen steht⁸²⁵. Jedoch wird als nächstes in der Manier des epischen Kampfes⁸²⁶ der erste Kombattant vorgestellt:

Persius hic permagna negotia dives habebat
 Clazomenis etiam litis cum Rege molestas,
 durus homo atque odio qui posset vincere Regem,
 confidens, tumidus, adeo sermonis amari,
 Sisennas, Barros ut equis praecurreret albis. (Hor. sat. 1, 7, 4-8)

Der reiche Persius hier hatte große Geschäfte in Klazomenai, auch einen lästigen Streit mit Rex, er ist ein harter Mann und einer, der an üblem Benehmen⁸²⁷ sogar Rex übertreffen konnte, er ist mutig, überschäumend und von so bitterer Rede, dass er mit weißen Pferden Leute wie Sisenna und Barrus überholt.

benannt.

823 Vgl. Henderson, 1994, 151.

824 Vgl. Gowers, 2012, 254: Barbieri waren das Zentrum des römischen Tratsches, während die Augenleidenden die Kunden des Barbiers darstellen, also auch an diesem Tratsch beteiligt sind.

825 Vgl. Hor. sat. 1,5, 51-53: *nunc mihi paucis [...] Musa, velim memores*. Hier schlüpft der Erzähler aus seiner Rolle „Horaz“ und kennzeichnet sich durch den Musenanruf als epische Erzählerstimme, um den Agon einzuleiten. In der siebten Satire jedoch ist der Erzähler vom eigentlichen Geschehen, der Rache des Persius an Rupilius, zum Anfang entfernt, indem er den Nachhall dieser Rache in den Barbiersalons Roms beschreibt.

826 Vgl. Schröter, 1967, 15.

827 Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, 131: „*odium* hat hier noch die alte, aus der Komödie bekannte Bedeutung ‚widerwärtiges Wesen und Benehmen‘“.

Persius ist als reicher Kaufmann charakterisiert⁸²⁸, der in seiner Widerwärtigkeit dem Rex in nichts nachsteht. Die Adjektive zu seiner Charakterisierung haben auch eine literaturkritische Nebenbedeutung: So steht *tumidus*, das später wieder aufgegriffen wird mit dem Bild eines winterlichen Sturzbaches, für rohe Großdichtung und schwülstigen Stil⁸²⁹, beides Dinge, die nicht dem kallimacheischen Programm entsprechen und von Horaz bereits abgelehnt wurden. Als *durus* wurden auch die Verse des Lucilius bezeichnet in der vierten Satire. Außerdem erscheint hier, wie in der fünften Satire, das unepische Wort *lis*, das Gerichtsstreit bedeutet⁸³⁰ und somit auf die Art des Agons vorausweist.

Der erste Kombattant ist eingeführt und der Erzähler bereitet uns darauf vor, nun auf den Anderen zu sprechen zu kommen: *ad Regem redeo* (Hor. sat. 1, 7, 9), ich komme zu Rex zurück. Dies klingt an die erste und an die sechste Satire an: 1, 1, 108, *illuc unde abii redeo*, und 1, 6, 45, *ad me redeo*. Mit diesem Echo entlarvt sich der Erzähler als der, der er ist: Horaz, der Augenzeuge des Streites, der als Militärtribun im Lager des Brutus war⁸³¹. Anders ist es nicht erklärlich, dass der Erzähler die *redeo*-Formel benutzt, die Horaz sonst nur im Tonfall des *sermo* mit Maecenas verwendet: Er charakterisiert sich also durch sprachliche Eigenheiten. Eine derartige „Regieanweisung“ des Erzählers für sich selbst ist ohne Parallele in der Erzählerstimme des homerischen Epos: Dieser spricht von sich nie in der ersten Person. Es passt außerdem zur horazischen viel eher als zur epischen Erzählerstimme, dass er, anstatt zu Rex zurückzukehren, wie er es ankündigt, eine lange Parenthese folgen lässt⁸³²:

postquam nihil inter utrumque
convenit – hoc etenim sunt omnes iure molesti,
quo fortes, quibus adversum bellum incidit: inter
Hectora Priamiden, animosum atque inter Achillem

828 Vgl. Gowers, 2012, 255.

829 Vgl. Buchheit, 1968, 545.

830 Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, 131: „geschäftliche Differenzen; zum Prozeß kommt es erst später.“

831 Vgl. DuQuesnay, 1984, 38.

832 Vgl. Rudd, 1966, 67: „And what do we hear of Rex? Nothing at all. Instead we have a lengthy and highly wrought parenthesis designed to build up atmosphere.“

ira fuit capitalis, ut ultima divideret mors,
non aliam ob causam, nisi quod virtus in utroque
summa fuit; duo si discordia vexet inertis,
aut si disparibus bellum incidat, ut Diomedi
cum Lycio Glauco, discedat pigrior, ulro
muneribus missis –⁸³³ (Hor. sat. 1, 7, 9b-17a)

Nachdem ein Vergleich zwischen den beiden gescheitert war (deswegen sind nämlich alle vor Gericht lästig, umso tapferer sie sind, zwischen denen ein feindlicher Krieg aufkam: zwischen Hektor, dem Priamossohn, und dem zornigen Achill war tödlicher Zorn, so dass sie am Ende der Tod trennte, aus keinem anderen Grund, als dass bei beiden die Tapferkeit am größten war. Wenn die Zwietracht zwei Nutzlose quält oder wenn zwischen ungleich Gearteten Krieg entsteht, wie der des Diomedes mit dem Lykier Glaukos, weicht der Schwächere, wobei er noch Geschenke mitschickt).

Es wird, anstatt auf Rex, auf die Vorgeschichte des Streits eingegangen und daraufhin eine Relation zwischen der Lästigkeit des Streitens und der Tapferkeit der Streitenden aufgestellt, die in große epische Vergleiche mündet⁸³⁴: Sie stellen einen Antiklimax dar, von den berühmtesten und tapfersten homerischen Antagonisten hin zu weniger großen, die sich mit einem Tausch aus der Notwendigkeit des Kampfes gestohlen hat-

833 Borzsák (1984), Wickham (1988) und Keller/Holder (1869) setzen die Parenthese in Klammern.

834 Vgl. Schröter, 1967, 15: „Der Schlüssel zu dem Gedicht ist die zwischen Charakteristik der Streitenden und Kampfbeginn eingespannte Parenthese, die von Vers 10 bis 18 ungefähr ein Viertel des Ganzen beansprucht. In ihr formuliert Horaz eine Proportion zwischen ‚molestia‘ und ‚fortitudo‘ zweier Kämpfer und beweist das mit den beiden homerischen Heldenpaaren Hektor : Achill, Diomedes : Glaukos. Das Gezänk der beiden Wichte gerät verblüffend vor den Hintergrund mythischer Größe. Mit epischem Pomp ist nicht gespart: *adversum bellum* ist der homerische δῆϊος πόλεμος; Hektor heißt Πριαμίδης; Achill ist *animosus*: μεγάθυμος; und die archaische Fülle des Verses 13 *ira fuit capitalis, ut ultima divideret mors*, in dem *ira* : μῆνις und *ultima mors* : τέλος θανάτῳ vertritt, mit der homerischen Zensur nach dem dritten Trochaeus und dem einsilbigen Wort am Ende, ist ganz episches Pathos. Es fehlt nicht die Ἔρις in der Gestalt der ennianischen Discordia (sat. 1,4,60f.), und Horaz deutet ganz richtig als Ursache und Ziel aller homerischen Kämpfe die *virtus* : ἀρετή. Um den Kontrast vollkommen zu machen, faßt er mit sicherem Griff die beiden Extreme homerischer Kampfpaarungen, wobei ihm die verfälschende Umdeutung der Glaukos-Diomedes-Episode wohl schon in volkstümlicher Homerinterpretation nahegelegt worden war. [Fußnote Vgl. E. Muret, „Glaucus. Étude d'étymologie romane“, in *Mélanges Nicole* Genf 1905, S 379-389 (Hinweis bei Lejay).] Denn der für Glaukos materiell so nachteilige Waffentausch, bei den er eine goldene für eine Rüstung aus Erz hergab, wurde bald sprichwörtlich für einen ungleichen Tausch, wobei man die erste Hälfte von Z 236 zitierte: χρύσεια χαλκείων. Kein Zweifel, Horaz dichtet die Satire mit dem unverstellten Blick auf Homer, wenn ihm wohl auch einzelnes durch das alte römische Epos zufloß.“

ten⁸³⁵. Mit dem ersten Paar wird ein großer Antagonismus geschaffen zwischen der epischen *virtus* / ἄρετή der homerischen Helden gegenüber den wenig schmeichelhaft beschriebenen *pus Rupili* und *Persius hybrida*. Die epische Tugend der *virtus* wird demnach parodiert⁸³⁶, da sie im Fall des Achill und Hektor ein episch-heroisches Handlungsmotiv bedeutet, im Fall von Rupilius und Persius höchstens für Hartnäckigkeit, oder negativer: Dickköpfigkeit⁸³⁷ stehen kann. Diesen Eindruck verstärkt das vorangegangene Paar, Diomedes und Glaukos, die sich mit einem Vergleich aus dem Kampf zurückgezogen hatten, wohingegen zwischen Rupilius und Persius ein solcher nicht zustande kommen konnte, weil beide eben zu dickköpfig für eine Einigung sind. Insofern stehen die beiden da wie Achill und Hektor, jedoch mit einer verdrehten Version der heroischen Werte antretend. Es scheint für die beiden also keinen Ausweg außer den Tod eines Kombattanten zu geben. Freilich wurde schon mit *quo pacto sit Persius ultus* darauf hingewiesen, wer am Ende die Oberhand hat: Auch die epischen Vergleiche, in denen jeweils in der homerischen Fassung der Grieche den Trojaner besiegt, legen nahe, dass der Grieche Persius am Ende gegen den Italiker (= Trojaner) Rupilius gewinnen wird⁸³⁸.

Die nächsten Verse fügen diesen antiklimaktischen Vergleichen ein weiteres, noch schändlicheres Element hinzu: *Bruto praetore tenente / ditem Asiam, Rupili et Persi par pugnat, / uti non compositum melius cum Bitho Bacchius* (Hor. sat. 1, 7, 17b-20a), als Brutus als Prätor das reiche Asien innehatte, kämpfte das Paar aus Rupilius und Persius, wie es nicht besser hätte zusammengestellt sein können aus Bithus und Bacchius. Die Reihe der epischen Helden wird nun durchbrochen für das Paar zweier bekannter Gladiatoren⁸³⁹. An dieser Stelle erst wird die Institutionalisierung des Agons vollzogen: Es wurde mit *lis* in Vers fünf bereits konsta-

835 Vgl. Gowers, 2012, 256.

836 Vgl. Henderson, 1994, 162.

837 Wenn man für *lis* die von Kiessling/Heinze, 1957, 130, vorgeschlagenen „geschäftlichen Differenzen“ annimmt, könnte die *virtus* der beiden Kombattanten sogar noch den Beigeschmack der Habgier bzw. des Geizes bekommen: Sie lassen es lieber auf den Tod ankommen als einen monetären Verlust hinzunehmen. Dies stünde auch im Einklang mit der ersten Satire, auf deren Bezug zur siebten wir weiter unten noch zu sprechen kommen.

838 Vgl. Buchheit, 1968, 549.

839 Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, 133.

tiert, dass es sich um einen Gerichtsstreit handelt. Nun wird das Setting des Prozesses näher beleuchtet: Brutus als Prätor in Asien sitzt dem Gericht vor, vor dem die beiden nun ihren Prozess austragen. Die Bezeichnung *praetor* für Brutus ist ungenau, da er für sich die Stellung als Prokonsul behauptet, freilich illegal nach seiner Ächtung als Caesarmörder, jedoch passt *praetor* zu seiner richterlichen Funktion⁸⁴⁰. Der Ablativus absolutus verleiht der Einführung von Brutus etwas offizielles, wurden doch so die eponymen Magistrate Roms auch zur Benennung von Jahren mit ihrem Amt im Ablativus absolutus verbunden⁸⁴¹. Auch die Betonung, dass Rupilius und Persius *par* antreten, als Paar oder als Gleiche, steht im Einklang mit der Institution: Der Richter hat den Vorsitz, während die beiden Prozessführer ihm unter- doch einander jeweils gleichgeordnet davorstehen. Wenn man sich die textliche und zeitgeschichtliche Umgebung dieser Institution betrachtet, kann vielmehr von einer Anti-Institution gesprochen werden: Dass Brutus sich illegitimerweise in Asien befand und somit auch kein Anrecht auf den Richterstuhl hatte, dürfte allgemein bekannt gewesen sein und wurde oben bereits dargestellt. Der Vergleich mit den homerischen Helden pausiert, um Brutus einzuführen und die Prozessteilnehmer vor ihm aufzustellen, dann erst wird der Vergleich wieder aufgenommen, diesmal mit zwei Gladiatoren: Die homerischen Helden sind der Sprache mächtig und ragen sowohl im Kampf hervor als auch in der Versammlung⁸⁴²; Die Gladiatoren jedoch haben keine Sprache, sie sind nur zum Kämpfen da: So steht also ein illegitimer Richter vor zwei stummen Prozessierenden, die vielmehr Gladiatoren als epischen Helden ähneln⁸⁴³ und als solche eigentlich auch weder die Legitimation noch die Fähigkeit besitzen, Prozesse zu führen⁸⁴⁴. Die Evokation der epischen Helden wurde also nur vollzogen, um deren Distanz zu den hier Prozessierenden aufzuzeigen und um die

840 Vgl. DuQuesnay, 1984, 37.

841 Vgl. Gowers, 2012, 257; 195: bez. auf sat. 1, 5, 35: *Aufidio Lusco praetore*.

842 Vgl. Hom. Il. 1, 304: ἀντιβίοισι μαχεσσαμένω ἐπέσσι, sie kämpfen mit gegeneinander gerichteten Worten; Hom. Il. 2, 272-273: ὦ πόποι, ἦ δὴ μυρὶ Ὀδυσσεὺς ἔσθλα ἔοργε | βουλὰς τ' ἐξάρχων ἀγαθὰς πόλεμόν τε κορύσσω. Jawohl, Odysseus hat viele edle Dinge vollbracht, indem er die Versammlungen gut geleitet und den Krieg geführt hat.

843 Contra: Schröter, 1967, 17, der meint, dass Achilles und Hektor hier mit Rupilius und Persius sowie den Gladiatoren auf eine Stufe gestellt seien. Dies ist nicht der Fall: Die Vergleiche mit dem Epos dienen dazu, die *virtus* der Kämpfer zu zeigen, um auf den tödlichen Ausgang des Gefechts zu verweisen.

Versammlung/Verhandlung umso weniger legitimiert erscheinen zu lassen. Der Prozess beginnt nichtsdestoweniger: *in ius / acres procurrunt, magnum spectaculum uterque* (Hor. sat. 1, 7, 20b-21), sie stürmen hartherzig ins Gericht, ein jeder ein großer Anblick. Die institutionsabhängige Formalisierung ist gewahrt: Erst nach der Vorstellung des Richters beginnt der Prozess. *Ius* bezeichnet hier den Ort der Verhandlung, den die Prozessierenden nun betreten, und auch das Verfahren *in iure* findet als eine Art Vorverhandlung üblicherweise vor dem Prätor statt, woraufhin dieser dann ein *iudicium* einsetzt⁸⁴⁵. Das *magnum spectaculum*, das die beiden bieten, verstärkt die Parallele zu einem Gladiatorenkampf⁸⁴⁶, außerdem zeigt sich der Erzähler wiederum als kein episch-auktorialer, sondern als ein Augenzeuge. Es ist schließlich so, dass zwar episch begonnen wurde, aber dennoch kein epischer Agon geschildert ist, sondern ein Gladiatorenkampf⁸⁴⁷: Die Nähe des Erzählers zum Geschehen ist also kein Bruch mit der gattungsbedingt epischen Formalisierung, sie ist vielmehr im Einklang mit der satirischen Formalisierung des Agons, den, wie in der fünften Satire, ein Augenzeuge schildert⁸⁴⁸. Die Episode benötigt also auch gar keinen epischen Erzähler.

Das Verfahren beginnt formalisiert, als erstes kommt Persius als Kläger⁸⁴⁹ zu Wort:

Persius exponit causam: ridetur ab omni conventu; laudat Brutum laudatque cohortem; solem Asiae Brutum appellat stellasque salubres appellat comites excepto Rege; Canem illum, invisum agricolis sidus, venisse. ruebat flumen ut hibernum, fertur quo rara securis. (Hor. sat. 1, 7, 22-27)

844 Zur Stummheit der Charaktere bzw. der Satire Vgl. Henderson, 1994, 150-159: Wörtliche Rede passiert in diesem Redeagon überhaupt nur an einer Stelle und der Richter Brutus kommt im Einklang mit seinem *cognomen* „Stummer, Dummkopf“ in der gesamten Satire überhaupt nicht zu Wort. Gladiatoren waren als Verbrecher und Kriegsgefangene sowieso von jeder öffentlichen Rede und von der Gerichtsbarkeit ausgeschlossen (Vgl. Schneider, 1951, DNP, s.v. Gladiatores).

845 Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, 133.

846 Vgl. Gowers, 2012, 258.

847 Dem hält Schröter, 1967, 17, gegenüber, dass sehr wohl episch geschildert wird, indem mit *acres* der epische Topos des Kampfesmuts bedient wird. Dem stimme ich zwar zu, aber daraus lässt sich dennoch kein epischer Erzähler konstruieren.

848 Vgl. DuQuesnay, 1984, 38.

849 Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, 133.

Persius stellt den Fall dar; Er wird von der gesamten Versammlung ausgelacht. Er lobt Brutus und lobt sein Gefolge, nennt Brutus die Sonne Asiens und dessen Begleiter heilbringende Sterne, mit Ausnahme des Rex: Jener sei als Hundstern sei gekommen, der den Bauern verhasst ist. Er stürzt dahin wie ein winterlicher Fluss, an den selten eine Axt herangetragen wird.

Ridetur ab omni conventu zeigt, dass es auch eine Schar an Zuschauern gibt, die sich, wie das homerische λαός, durch Beifalls- oder Missfallensbekundungen äußern⁸⁵⁰. Die Rede des Persius fällt wieder in den geschwollen-pathetischen Stil, der durch das *flumen hibernum* verbildlicht ist⁸⁵¹. Zu diesem Stil passend ist auch die Panegyrik und der Topos des Katasterismos. Pikant an dieser Panegyrik ist jedoch, dass sie normalerweise auf hellenistische Könige entfällt, jedoch auch von den Triumvirn gebraucht wurde, die den Stern des vergöttlichten Caesars für ihre Propaganda ausschlachteten⁸⁵². Brutus, der sich dies wortlos und ohne Intervention gefallen lässt, wird somit scheinbar selbst vom Tyrannenmörder zum Tyrannen⁸⁵³ - und steht dabei im Kontrast zu Iulius Caesar, der die Königswürde abgelehnt hatte⁸⁵⁴. Im Einklang mit der institutionsabhängigen Formalisierung kommt nun Rupilius zu Wort, der seinerseits auf die Schmähung als *canis* zu reagieren weiß:

tum Praenestinus salso multoque fluenti
expressa arbusto regerit convicia, durus
vindemiator et invictus, cui saepe viator
cessisset magna compellans voce cuculum. (Hor. sat. 1, 7, 28-31)

Daraufhin gibt der Praenestiner den mit viel Salz Fließenden das Geschimpfe, das er aus dem Weinberg gepresst hat, zurück, der harte und unbesiegte Winzer, dem oft schon der Wanderer gewichen war, nachdem er ihm mit großer Stimme „Kuckuck“ zugerufen hatte.

Rupilius wird als Mann aus Praeneste, also als Italiker⁸⁵⁵, charakterisiert, der in bäuerlicher Manier auf das gewitzte Salz⁸⁵⁶ mit Geschimpfe aus

850 Vgl. McGinn, 2001, 83: Das Sujet der Gerichtsverhandlung bringt die Idee des homerischen Agon hervor.

851 Vgl. Buchheit, 1968, 545. Dazu auch Schröter, 1967, 18, der dieses Bild als episches Gleichnis deutet.

852 Vgl. DuQuesnay, 1984, 37.

853 Vgl. McGinn, 2001, 95.

854 Vgl. Rudd, 1966, 65.

855 Vgl. Gowers, 2012, 260.

856 Vgl. Buchheit, 1968, 545f.: Für dieses Salz wird in 1, 10, 11 auch Lucilius gelobt.

dem Weinberg reagiert: Der Ruf des Kuckucks spielt auf den Brauch an, dass Wanderer die Winzer bei der Arbeit ärgerten, indem sie dessen Ruf imitierten. Die Arbeit der Winzer sollte nämlich eigentlich abgeschlossen sein, bevor im Herbst der Ruf dieser Vögel ertönt⁸⁵⁷. Freilich wussten die Winzer, und insbesondere Rex, diesen Scherzbolden etwas entgegen zu halten⁸⁵⁸.

Die Plädoyers des Verfahrens sind nun gehalten. Bis jetzt hat der Erzähler nur die Modi der Reden enthüllt, aber nicht referiert, was gesagt wurde. Ein Agon ohne wörtliche, sogar (fast) ohne indirekte Rede ist bis zu dieser Satire singular in der Literatur und passt zum Bild der beiden stummen Gladiatoren. Nach den Plädoyers müsste nun eigentlich der Richter zu Wort kommen, und die Spannung der Satire läuft auf das Urteil von ihm hinaus⁸⁵⁹. Bevor dieser jedoch zu Wort kommen kann, meldet sich noch einmal Persius:

at Graecus, postquam est Italo perfusus aceto,
Persius exclamat: ‚per magnos, Brute, deos te
oro, qui reges consuervis tollere, cur non
hunc Regem iugulas? operum hoc, mihi crede, tuorum est.‘ (Hor. sat. 1, 7, 31-34)

Doch der Grieche Persius ruft, nachdem er vom italischen Essig übergossen worden war: „Bei den großen Göttern, Brutus, der du gewöhnt bist, Könige zu beseitigen, ich bitte dich – warum erwürgst du nicht diesen König? Glaub mir, dies ist eine Arbeit für dich!“

Damit endet die Satire und Persius hat mit seinem Wortwitz das Geschehen für sich entschieden⁸⁶⁰. Brutus, der bisher nur als *praetor* bezeichnet wurde vom Erzähler, wurde nun als der Tyrannenmörder entlarvt. Da die Satire nach der wörtlichen Rede endet, hat Brutus auch

857 Vgl. Brown, 1993, 168.

858 Vgl. Schröter, 1967, 18: Auch das Bild des Winzers ist ein episches Gleichnis. *Invictus* und *cui... cesisset* sind kriegerische Metaphern und somit auch episch.

859 Vgl. Lejay, 1966, 202: Die Satire ist epigrammartig, wie eine Chrie, d.h. sie läuft auf eine Endpointe zu. Folgt man der Formalisierung des Gerichts, müsste diese Endpointe der Richter Brutus liefern.

860 Über die Qualität des Witzes haben schon andere ausführlich geurteilt, insofern wird dies hier nicht geschehen. Ich folge hier Henderson, 1994, 157, der negiert, dass hier ein intendierter Witz vorliege (sei es von Seiten des Horaz oder von Seiten des Persius). Sämtliche Lacher, oder sämtliche Reaktionen, die auf einen unlustigen Witz folgen, sind Sache des Publikums und haben mit der Satire nichts zu tun.

nicht mehr die Möglichkeit, zu Wort zu kommen. Dass bis zu dieser Schlusspointe keine wörtliche Rede vorkam, verstärkt diese nun umso mehr⁸⁶¹. Der Aufruf zum Tyrannenmord ist etwas Urrömisches, allerdings tritt er hier in der Perversion auf, dass Rupilius wie ein König/ein Caesar hingerichtet werden soll, obwohl er als *proscriptus* doch eigentlich ein Gegner des Caesarismus war⁸⁶². Der in Aussicht gestellte und unwidersprochene Justizmord lässt den Prozess zum Atavismus werden: Blutrache⁸⁶³. Das Schweigen des Brutus geht außerdem auch auf die Doppelbedeutung von *iugulare* zurück, was auch bedeuten kann „jemanden mit einem Witz auf dessen Kosten zum verstummen bringen“⁸⁶⁴, in diesem Fall hätte Persius sowohl seinen Gegner als auch Brutus zum Verstummen gebracht⁸⁶⁵, so dass die Satire mit betretenem Schweigen aller Prozessteilnehmer endet.

Bisherige Kommentatoren haben in dieser Satire hauptsächlich die literaturkritische Seite gesehen: Buchheit hat auf den Kampf des griechischen *sal* gegen das italische *acetum* aufmerksam gemacht und diese auf das zweite Buch der Satiren des Lucilius bezogen⁸⁶⁶. Auch Schlegel sieht in dem Austausch zweier Arten der Invektive einen Kommentar zu lucilianischer Invektive⁸⁶⁷. Der Erzähler legt eine solche Lesart nahe, indem er die Art der Reden mit literaturkritischen Fachtermini beschreibt, aber er tut damit noch mehr: Indem er die Figuren nicht zu Wort kommen lässt, verstümmelt er den Agon als solchen. Das hauptsächliche Ziel eines Agons ist, den Leser in die Position zu bringen, die Wirkkräfte des Geschehens innerlich nachzuvollziehen, Argumente gegeneinander abzuwägen und sich selbst innerhalb des Wertekonfliktes zu positionieren⁸⁶⁸. Diese Möglichkeit wird dem Leser genommen. Es kann also nicht

861 Vgl. Henderson, 1994, 159.

862 Vgl. ebd., 149 und 163.

863 Vgl. McGinn, 2001, 95.

864 Vgl. Gowers, 2002, 157, bez auf Terenz, Eunuchus, 410-417.

865 Fraenkel, 1957, 121, meint noch zu erkennen, dass zwar Rupilius der Besiegte ist, aber dennoch Horazens Sympathien bei diesem liegen. Es mag zwar so sein, dass der Charakteristik des Persius als widerwärtig mehr Raum gegeben wird, aber Rupilius steht diesem, wie in der Satire gesagt wurde, um nicht viel nach. Letztlich kommt es in dieser nahezu vollständig stummen Satire auch kaum auf einen Gewinner an.

866 Vgl. Buchheit, 1968, 546-551.

867 Vgl. Schlegel, 2005, 83.

868 Vgl. Barker, 2009, 16.

um den einen, spezifischen Streit gehen, der hier (nicht) dargestellt wird, sondern um Streit ganz allgemein⁸⁶⁹. Die eine Seite des Streitens ist eben das „Wie?“, und dies lässt sich mit Buchheit auf die Formel „griechisches Salz gegen italischen Essig“⁸⁷⁰ bringen.

Die andere Seite ist die politische: Kommentator*innen sind sich einig, dass der Satire ein kathartisches Element innewohnt. Gowers sieht sie als eine Müllhalde des republikanischen Abschaums⁸⁷¹, Hendersons Interpretation geht in die selbe Richtung: „our poem’s politics are to get rid of the archetypical tale of The Purge, so that Politics *nunc* can be purified of pollution“⁸⁷². Wovon genau wird aber die neue Zeit gereinigt? Dies lassen sowohl Horaz als auch Henderson leider offen.

Bevor wir allerdings nach dem Effekt der Satire fragen, sollten wir sie und ihr Geschehen selbst in den Blick nehmen:

Die Teilnehmer am nahezu stummen Agon der siebten Satire sind Rupilus, ein italischer Bauer, und Persius, ein griechischer Kaufmann. Fraenkel sieht hier zwei Extreme der antiken, mediterranen Welt aufeinander prallen: den bäuerlichen Grobschlacht Italiens und den degenerierten und manierten Großkapitalisten Griechenlands⁸⁷³. Dies lässt sich durchaus der Satire entnehmen. Des weiteren haben wir Brutus, den Caesarmörder und illegitimen Statthalter Asiens, der das Richteramt innehat. Als letzter Anwesender muss noch der *conventus* aus Vers 23 dazu genommen werden, zu dem auch der Erzähler gehört, der, wie wir bereits festgestellt haben, einen Augen-/Ohrenzeugenbericht⁸⁷⁴ liefert. Die Teilnehmer der epischen Versammlung sind damit alle vertreten. Dieser Erzähler lässt sich anhand der *redeo*-Formel aus Vers 9, sowie anhand des Verses 48 der sechsten Satire, *quod mihi pareret legio Ro-*

869 Es wurde bereits in der fünften Satire festgestellt, dass dem Agon kein wirklicher Konflikt zugrunde liegt, er aber daran arbeitet, sich als eine Verhandlung verschiedener Arten des Humors zu gerieren.

870 Vgl. Buchheit, 1968, 546-551.

871 Vgl. Gowers, 2002, 147.

872 Henderson, 1994, 149. [Großschreibungen im Original]

873 Vgl. Fraenkel, 1957, 120.

874 Interessant an diesem – für die Leser – stummen Agon ist, dass der anwesende Erzähler mit *spectaculum* lediglich eine visuelle Komponente kommentiert, obwohl der Gerichtsprozess vornehmlich eine auditive Rezeption erfordert.

mana tribuno, als unser Dichter Horaz identifizieren⁸⁷⁵. Er ist als Militärtribun im Lager des Brutus anwesend und liefert einen Bericht des dortigen Geschehens⁸⁷⁶.

Ein Bauer, ein Kaufmann, ein Richter und ein Militärtribun (= Soldat), diese Konstellation ist bereits aus der ersten Satire vertraut, in der sich diese vier Figuren über ihr jeweiliges Schicksal beklagen. In der siebten Satire sind alle ihrer jeweiligen Tätigkeit entwurzelt: Weder der Bauer noch der Kaufmann gehen den Tätigkeiten nach, denen sie nachgehen sollten, Brutus sollte als Caesarmörder eigentlich überhaupt gar nichts mehr tun, geschweige denn ein Richteramt ausüben, und der Soldat Horaz hat seine Irrwege schnell nach Philippi erkannt. Natürlich kommt an dieser Stelle wieder der Bürgerkrieg in den Satiren zum Vorschein, der derartige Perversionen zutage fördert: Obwohl das Gericht nach den Maßgaben der Institution formalisiert ist, ist die Institution als solche in Frage gestellt: Der Richter hat keine Legitimation, einer zu sein, und der Prozessgegenstand verflüchtigt sich unter den derben Invektiven der Prozessierenden, die wie stumme Gladiatoren aufeinander eindreschen und eigentlich auch gar nicht dort sein sollten, wo sie in dieser Satire sind. Mit dem letzten Wortwitz gerät die Institution vollends zu einem Tribunal für Blutrache⁸⁷⁷. Wie DuQuesnay richtig bemerkt hat, passt diese Satire zum endlosen republikanischen Streit der letzten Jahrzehnte vor dem geschilderten Prozess⁸⁷⁸. Die Satire nimmt der republikanischen Seite durch die Verdrehung der Werte und der Perversion der Institution jegliche Legitimität.

875 Diese Parallele sieht auch Knorr, 2004, 144, der aufgrund des Verses der sechsten Satire eine Verbindung zur siebten herstellt. Anders jedoch Zetzl, 1980, 71, der vielmehr einen Bruch zwischen der sechsten und der siebten Satire anzunehmen scheint.

876 Dazu passt auch der Befund von Gowers, 2002, 153, dass Philippi als der dunkelste Fleck in Horazens Vita, dem ersten Vers eingeschrieben ist: *Rupili pus = philippus*. Sie argumentiert jedoch dagegen in ihrem Kommentar von 2012, 252: „H. himself is to be found in the poem, not in Brutus's camp, but among the faceless gossips in the streets of Rome (*lippis... et tonsoribus*), turning a blind eye, like *tricoteuses* under the guillotine.“ Dagegen muss jedoch widersprochen werden: Die Art des Augenzeugenberichts sowie die Echos, die Horaz an Worte gibt, die er *in propria persona* geäußert hat, sprechen dafür, dass Horaz sich hier in die Anwesenden mit einbezieht.

877 Vgl. McGinn, 2001, 95.

878 Vgl. DuQuesnay, 1984, 37.

Wir können der siebten Satire ein sehr genaues dramatisches Datum zuweisen, nämlich 42/43 v. Chr., der ersten Satire jedoch nur einen groben Entstehungszeitraum zwischen 37 und 35 v. Chr., insofern wurde im entsprechenden Kapitel die Unzufriedenheit der vier Charaktere auf das zeitgeschichtliche Umfeld zur Abfassungszeit bezogen: den Krieg gegen Sextus Pompeius (s.o., Kap 4.2). Die Satire ist demnach keineswegs eine Müllhalde für republikanisches Gift oder eine Reinigung der neuen Politik, wie Gowers und Henderson meinen – vielmehr sagt Horaz ja auch explizit zu Beginn, dass das *pus atque venenum* reichlich nach dem dramatischen Datum immer noch in aller Munde ist. Horaz, der Erzähler selbst, hat es schließlich auch in die Zeit nach Philippi geschafft und ist dort in eine gute Stellung gekommen⁸⁷⁹. Die Satire zeigt vielmehr, dass dieses Gift eben immer noch nicht im ganzen ausgemerzt wurde, da sich die selben Gestalten, die damals schon Gift und Galle verbreitet haben, immer noch im gesamten Imperium tummeln und mit ihrem Schicksal unzufrieden sind.

An dieser Stelle setzt auch die Funktion der *recusatio* an, die genau wie in der fünften Satire zum Tragen kommt: Die homerischen Helden, die in der Satire vorkommen, beschwören die Ideale von echter *virtus* herauf, von intakten und legitimen Institutionen und von einer funktionierenden Gesellschaft. Brutus, Persius, Rupilius sowie der ganze Prozess, den sie wie Gladiatoren in einer falschen Institution führen, könnten nicht weiter von diesen Idealen entfernt sein: Epische Helden sprechen, und diese Gestalten schimpfen nur, vom Erzähler indirekt und gewissermaßen stumm wiedergegeben. Dies impliziert, dass sie nichts von sich geben, was der wörtlichen Wiedergabe wert wäre. Der Effekt ist also wiederum der, dass das Ensemble der Satire beweist, wie unfähig das zeitgenössische Personal ist, episch zu handeln und wie unmöglich es daher auch ist, ein zeitgeschichtliches Epos zu verfassen. Der Agon hat sich im Vergleich zur fünften Satire sogar noch vergrößert: Während in

879 Vgl. DuQuesnay, 1984, 37: Der Gesamteindruck der Satire ist der, dass Maecenas seinen Dichtern keinerlei Zügel auferlegt, so dass sie frei über frühere Gefolgschaften und Irrwege sprechen können. Insofern ist die siebte Satire auch ein Zeichen an die Heimkehrer aus dem Krieg gegen Sextus Pompeius, der kurz vor Veröffentlichung des Satirenbuches beendet wurde: Es ist möglich, sich der caesarianischen Sache anzuschließen, auch nach politischen Fehlern, und unter diesem Regime zu einer Stellung zu gelangen.

der fünften Satire Italien im Blick stand und sich sowohl die Land- als auch die Stadtbevölkerung als unepisch erwiesen haben, nimmt die siebte Satire das gesamte Imperium in den Blick und schildert eine Szene, in der sich Osten und Westen gegenüberstehen, überwacht von dem Römer Brutus, die sich aber alle drei an Widerwärtigkeit und unepischem Verhalten überbieten. Diesen Kontrast zwischen Epischem und Unepischem steigert Horaz durch die fast durchgängig epische Schilderung des Geschehens: Die Ebene des Darstellenden ist episch, die Ebene des Dargestellten könnte nicht weiter davon entfernt sein.

Der Wortwitz am Ende leistet maßgebliches, indem er den Persius das Gericht zu einer Instanz für Blutrache umdeuten lässt: Horaz selbst deutet in seiner siebten Epode den Bürgerkrieg als Blutrache des Mordes von Romulus an seinem Bruder und sieht das römische Volk als verflucht an, diesen Brudermord wieder und wieder zu durchleben. Andererseits geht er den genau entgegengesetzten Weg zu den Eumeniden des Aischylos, deren Agon ein Gerichtswesen etabliert, um den Gesetzen der Blutrache zu entkommen (s.o. Kap. 3.2.1). Dies eint sowohl epische als auch tragische Agone: Die Vermeidung des atavistischen Abschlachtens durch Verhandlung. Komische Agone integrieren dieses Element wieder durch die wiederholte Androhung/Darstellung von Prügeleien nach dem Agon⁸⁸⁰.

Jedoch ist es nicht so, dass der epigrammatische Aufbau sämtlichen Sinn des Gedichts in diese Schlusspointe legt, ohne die das Gedicht keine Bewandnis hätte. Insgesamt ist die Schlusspointe kaum notwendig, um die politische und literaturkritische Relevanz des Gedichts zu verstehen⁸⁸¹: In dem Schema aus Aufbau und Schlusspointe liegen auch ästhetische Erwägungen, nämlich Erwartungen im Leser zu wecken und ihn auf den Kulminationspunkt hinarbeiten zu lassen. Gattungsmischung findet hier also auf zweierlei Arten statt: Die Beimischung des Epischen mündet in der Funktion einer *recusatio* und lässt die verdreh-

880 Vgl. Wimmel, 1962, 59f.

881 Die Gegenposition vertritt Radermacher, 1970, 278-283, der den „Schwank“ als Gattung charakterisiert und in dem überraschenden Wortwitz am Ende den Kern der Satire sieht: Die auf eine Pointe zulaufende Erzählung sei eine horazische Neuerung gegenüber Lucilius, dessen Gerichtsszenen eher der Charakterstudie dienen.

ten Werte und Institutionen stärker hervortreten, der epigrammartige Aufbau und die Schlusspointe dienen mehr der Unterhaltung des Lesers: Schließlich nimmt das Verstummen der agonalen Charaktere dem Leser die Möglichkeit zum inneren Mitvollzuges der Debatte, was die Erwartungshaltung im Hinblick auf die Schlusspointe jedoch kompensiert.

4.9. 8. Satire: Skurrile Hexereien, ein Furz und keine Konfrontation

Die achte Satire ist im gesamten Satirenbuch einzigartig, insofern als sie als einzige einen eindeutig charakterisierten Erzähler hat, der keine Persona des Dichters Horaz darstellt⁸⁸². Sie ist der Bericht des Gottes Priap, der in der ersten Person spricht und über die Gärten des Maecenas am Esquilin wacht, wo früher ein Armengrab war. Zwei Hexen treiben dort nächtens ihr Unwesen, gegen die Priap machtlos ist: Sie beschwören die Toten und üben eine Art Voodoo-Zauber mit einer Wachs- und einer Wollpuppe aus, lassen chthonische Monster aus der Erde hervortreten und holen den Mond vom Himmel. Letztlich schafft Priap es jedoch, diese mit einem lauten Furz, der ihm aus Angst entflieht, zu vertreiben.

Trotz der großen Fülle an Forschungsliteratur zu dieser Satire ist ihr Kern noch nie richtig erfasst worden. Sie wurde verschiedentlich politisch ausgelesen: Einmal im Zusammenhang mit dem Krieg gegen Sextus Pompeius, dessen Partei mit Pythagoreern und ergo mit Magie in Verbindung gebracht wurde⁸⁸³. Dies ist jedoch eine äußerst schwache Verbindung, wenn man sich vor Augen hält, dass der Pompeianer und Pythagoreer Nigidius Figulus, auf dessen Verurteilung wegen Hexerei diese Verbindung zurückgeht, bereits 45 v. Chr., also ungefähr zehn Jahre vor Veröffentlichung des Satirenbuchs, gestorben ist⁸⁸⁴. Ebenso schwach ist die Lesart des Gedichts als triumvirale Propaganda, die die Reinigung Roms von Astrologen und Magiern durch Agrippa in satirischer Form nachvollzieht. Diese Reinigung geschah erst 33 v. Chr.⁸⁸⁵, also mindestens zwei Jahre nach Abfassung der Satire und sehr wahrscheinlich auch nach Veröffentlichung des ersten Satirenbuches.

Mehrere literaturkritische Lesarten wurden vorgeschlagen: So könnte Priap als Alter Ego für Horaz und den reinigenden Einfluss des Maecenaskreises auf die Dichtung stehen, wohingegen die Hexe Canidia, die in der Vergangenheit wühlt, ältere, rivalisierende Dichtungstraditionen

882 Vgl. Schlegel, 2005, 90.

883 Vgl. DuQuesnay, 1984, 38f.

884 Vgl. ebd.

885 Vgl. Rudd, 1966, 72.

darstellt⁸⁸⁶. Auch Schlegel sieht den Priap als Repräsentation des Horaz, gelangt jedoch zu der etwas merkwürdigen Interpretation der Canidia als weiteres Alter Ego Horazens: Sie sei die Satire, die, wie ihr Haar, ungebunden ist von den Schranken der neuen Zeit, in der der Dichter schreibt⁸⁸⁷. Des weiteren wurde auf den epigrammatischen Charakter der Satire hingewiesen⁸⁸⁸, auf die verschiedenen Verbindungen zu den *carmina Priapaea*⁸⁸⁹ und zuletzt wurde der Satire noch ein möglicher aitiologischer Charakter zuerkannt: Der Furz, der dem Priap das hölzerne Hinterteil zerreißt, könnte zurückgegangen sein auf eine wirkliche Priap-Statuette im Garten des Maecenas, deren Hinterteil durch Sonneneinstrahlung gesplittert war⁸⁹⁰.

All diese Interpretationsversuche sind erstaunlich weit abgelegen vom eigentlichen Gedicht, insofern als sie drei wichtige Punkte weitgehend außer Acht lassen:

Die achte Satire weist eine für das erste Satirenbuch singuläre Figuren- und Gesprchskonstellation auf: Sie ist die einzige Satire, die keinen Agon beinhaltet und in der sich keine Charaktere in wie auch immer gearteter Weise verbal konfrontieren. Sie hnelt vielmehr der Szene aus der Dolonie der Ilias, in der Diomedes und Odysseus im Hinterhalt dem Dolon auflauern⁸⁹¹, oder einer dramatischen Teichoskopie, als einem Agon.

Zweitens ist der weitaus größte Teil der Satire den magischen Ritualen der Hexen gewidmet, deren Wichtigkeit kaum Beachtung findet⁸⁹².

Drittens ist die Beziehung zu den restlichen Satiren sehr oberflächlich und kaum richtig poetologisch ausgedeutet worden⁸⁹³.

886 Vgl. Anderson (1), 1982, 83.

887 Vgl. Schlegel, 2005, 101.

888 Vgl. Fraenkel, 1957, 121; Lejay, 1966, 218.

889 Vgl. Schlegel, 2005, 98f.

890 Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, 136.

891 Vgl. Hom. Il. 10, 338-369.

892 Mit Ausnahme von Reif, 2016, 145-157, dessen Darstellung darauf abzielt, magische Rituale in der gesamten lateinischen Literatur zu erklären. Um eine erschöpfende Interpretation einer einzelnen Satire kann es dabei selbstverständlich nicht gehen, wenngleich er die Zauberriten treffend interpretiert.

Dieses Kapitel behauptet jedoch, dass der Schlüssel zum Verständnis dieser Satire genau in diesen Dingen liegt: Einerseits im Fehlen des Agons, andererseits im Ritual der Hexen und zuletzt in der Beziehung zu den umliegenden Satiren. Der letzte Punkt ergibt sich logischerweise aus dem ersten, da das Fehlen einer Sache in einem Gedicht nur durch die Existenz dieser Sache in anderen Gedichten erhellt werden kann. Somit ist klar, dass die achte Satire als die einzige des Buches nur durch die anderen Satiren verstanden werden kann. Auch darin stellt sie eine Anomalie im Satirenbuch dar und lässt sich dadurch auch mit einem gewissen Verfremdungseffekt erklären. Dies heißt jedoch nicht, dass die witzige Geschichte zweier Hexen, die von einem Furz vertrieben werden, nicht auch für sich gesehen eine erzählenswerte Anekdote darstellt, die in der Lage ist, Leser zu erfreuen. Die ersten Verse stellen die Genese des Erzählers dar:

Olim truncus eram ficulnus, inutile lignum,
cum faber incertus, scamnum faceretne Priapum,
maluit esse deum. deus inde ego, furum aviumque
maxima formido; (Hor. sat. 1, 8, 1-4a)

Einst war ich ein Feigenklotz, nutzloses Holz, als ein Handwerker, unsicher, ob er ein Bänkchen herstellen sollte oder einen Priap, lieber wollte, dass ich ein Gott sei. Also bin ich nun ein Gott, der größte Schrecken für Diebe und Vögel.

In drei Stadien wird also die Geburt des Gottes beschrieben: Vom *inutile lignum* zum *deus* und dann zur *maxima formido*⁸⁹⁴. Priap ist ein Fruchtbarkeitsgott aus Lampsakus, dessen Aufgabe die Protektion von Gärten, Feldfrüchten und Herden war⁸⁹⁵. Schon an dieser Stelle lassen sich Parallelen zum Dichter Horaz ziehen, wie er sich in den restlichen Satiren präsentiert⁸⁹⁶: Beide sind stolz auf ihre bescheidenen Ursprünge (1, 6, 45) und wurden von anderen zu dem gemacht, was sie sind, Priap vom

893 Rudd, 1966, 67, spricht davon, dass sich 1,7, 1,8 und 1,9 insofern ähneln, als das sie eine „tale of comic revenge“ darstellen. Habash, 1999, 286 und 292, sieht Verbindungen zwischen Priap und Horaz auf Basis der bescheidenen Ursprünge, wie in 1,6 beschrieben sowie in ihrer Unfähigkeit, die Hexen bzw. den Schwätzer in 1,9 abzuwehren. Knorr, 2004, 148, beschreibt die Assoziation der unterlegenen Charaktere mit Gift in 1,7 und 1,8. 894 Vgl. Anderson (1), 1982, 78.

895 Vgl. Rudd, 1966, 67-70.

896 Freilich muss mit Zetzl, 1980, 61, (überflüssigerweise, wie er selbst sagt) bemerkt werden, dass es sich bei der Erzählerstimme dieses Gedichtes nicht um Horaz handelt, schließlich war er weder ein Feigenklotz noch ist er ein Gott.

faber und Horaz vom *pater optimus* aus der vierten und sechsten Satire (1, 4, 105-137; 1, 6, 71-89)⁸⁹⁷. Der einfachen Gleichsetzung von Horaz und Priap aufgrund dieser Parallelen ist jedoch ein Widerspruch entgegen zu halten: Während Priap sich als *furum [...] maxima formido* beschreibt, legt Horaz in der vierten Satire Wert darauf, eben kein Schrecken für Diebe zu sein: *Sulcius [...] et Caprius, [...] uterque timor latronibus [...]; non ego sum Capri neque Sulci*. (Hor. sat. 1, 4, 65-69), Sulcius und Caprius, beide Schrecken für Diebe; Ich bin nicht wie Sulcius und nicht wie Caprius.

Im Folgenden beschreibt der Gott nun sein Aussehen: Ein großer, roter Penis ragt von seiner Scham, um Diebe damit zu bezwingen, und Schilfrohr steht auf seinem Kopf, um die Vögel zu verscheuchen, damit diese nicht *novis considerare in hortis* (Hor. sat. 1, 8, 7b), sich in die neuen Gärten setzen. Die Funktion des Gottes ist also die einer Vogelscheuche⁸⁹⁸ und in dieser Beschreibung ist auch noch die priapeische „Qualität“ der Vergewaltigung von Eindringlingen gewahrt⁸⁹⁹. Der epigrammatische Gegensatz von *olim* und *nunc* scheint auf in der Beschreibung der Genese des Gottes und wird in der Folge auch auf den Schauplatz des Geschehens übertragen⁹⁰⁰:

huc prius angustis eiecta cadavera cellis
 conservus vili portanda locabat in arca;
 hoc miserae plebi stabat commune sepulchrum,
 Pantolabo scurrae Nomentanoque nepoti.
 mille pedes in fronte, trecentos cippus in agrum
 hic dabat, heredes monumentum ne sequeretur.
 nunc licet Esquilii habitare salubribus atque
 aggere in aprico spatiasi, quo modo tristes
 albis informem spectabant ossibus agrum (Hor. sat. 1, 8, 8-16)

Hierher legte der Sklavengenosse früher die Leichen ab, die aus engen Kammern geworfen wurden, im billigen Sarg hergetragen. Hier stand das Gemeinschaftsgrab für die arme Plebs, für den *scurra* Pantolabus und den Verschwen der Nomentanus. Der Grenzstein gab hier über tausend Fuß an der Stirnseite und dreihundert zum Feld hin an, dass den Erben das Grabmal nicht übereignet werde. Nun kann man aber am gesunden Esquilin wohnen und auf dem sonni-

⁸⁹⁷ Vgl. Habash, 1999, 286f.

⁸⁹⁸ Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, 137.

⁸⁹⁹ Vgl. Henderson, 2015, 61.

⁹⁰⁰ Vgl. Fraenkel, 1957, 121.

gen Wall spazieren, wo man eben noch traurig den von weißen Knochen hässlichen Acker sah.

Bei den hier beschriebenen Gärten, die früher ein Armengrab waren, handelt es sich um die Gärten des Maecenas⁹⁰¹, die dieser kürzlich hatte anlegen lassen. Dieser Gegensatz aus *prius* – *nunc* kann als Kompliment an Maecenas verstanden werden⁹⁰², dem für die Anlegung der neuen Gärten gedankt wird. Der *scurra* Pantolabus und der Verschwender Nomentanus erinnern daran, welche agonalen Charaktere schon von Horaz aus der Satire getilgt wurden⁹⁰³: Verschwendungssucht wurde in den ersten drei Satiren meist beiläufig angegriffen mit namentlicher Nennung des Nomentanus (1, 1, 102)⁹⁰⁴ und in der vierten Satire hat Horaz mit einem *scurra* beim Gastmahl einen Agon ausgefochten. Hier liegt nun also derjenige, der es mit dem Satiriker Horaz aufnehmen wollte. Gleichzeitig eröffnet jedoch die exakte Beschreibung, inklusive der genauen Abmessungen, auch den Kampfplatz, an dem ein Agon ausgefochten wird: Der Streit von Rupilius und Persius aus der letzten Satire weckt Erwartungen beim Leser, dass nun auf diesem überaus interessanten Kampfplatz ein ähnliches Duell stattfindet. Als nächstes stellt der Priap seine Gegner vor:

cum mihi non tantum furesque feraeque suetae
hunc vexare locum curae sunt atque labori,
quantum carminibus quae versant atque venenis
humanos animos; has nullo perdere possum
nec prohibere modo, simul ac vaga luna decorum
protulit os, quin ossa legant herbasque nocentis. (Hor. sat. 1, 8, 17-22)

Während mich Diebe und wilde Tiere, die für gewöhnlich diesen Ort heimsuchen, nicht so sehr bekümmern und mir keine so große Mühe bereiten wie die, die mit Zaubersprüchen und Giften die menschlichen Gemüter umgeistern: Denn ich kann sie ich auf keine Weise bezwingen, noch kann ich sie davon abhalten, dass sie Knochen und Giftkräuter sammeln, sobald der umherschweifende Mond sein schönes Gesicht hervorgezogen hat.

901 Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, 138f.

902 Vgl. Gowers, 2012, 269.

903 Vgl. Habash, 1999, 290.

904 Nomentanus wird in der ersten Satire vom Gegner des Horaz, dem *avarus*, gebracht als gegenteiliges Extrem. Einen Agon mit einem Verschwender gibt es im Satirenbuch nicht.

Wir folgen also der Formalisierung des Agons, wie er in der Institution der letzten Satire geschehen ist: Zuerst stellt sich der eine Kombattant vor, dann wird der Kampfplatz markiert und die Gegenseite eingeführt: Diejenigen, die Magie praktizieren. Ähnlich wie in der siebten Satire von Anfang an klar gemacht wird, dass Persius am Ende die Oberhand hat, zeigt sich Priap hier sofort als der Unterlegene, da er den Hexen nichts entgegen zu setzen hat. Wir erleben hier auch einen Bruch mit der Gattung der *Priapaea*, in denen der Gott seine Gegner immer mit seiner Sexualität überwinden kann: Hier jedoch wird Priap gleichsam entmannt, er ist machtlos gegenüber der Magie⁹⁰⁵. Dieser allgemeinen Einführung der Art seiner Gegner folgt nun ihr Auftritt: *vidi egomet nigra succinctam vadere palla / Canidiam, pedibus nudis passoque capillo, / cum Sagana maiore ululantem* (Hor. sat. 1, 8, 23-25), Ich sah Canidia daherkommen, umworfen von einem schwarzen Mantel, mit nackten Füßen und ungebundenem Haar, heulend, zusammen mit Sagana, noch größer als sie. Nun ist das Setting für den Agon bereitet: Beide Kombattanten sind anwesend und die Arena wurde abgesteckt.

Mit dieser Erwartungshaltung kommt es nun einigermaßen überraschend, dass Canidia und Sagana sich nicht direkt dem Protektor des Gartens, Priap zuwenden, sondern völlig unbeeindruckt von diesem ihr Ritual beginnen. Von der Beschreibung, dass sie schrecklich anzusehen seien mit ihren bleichen Gesichtern, geht der Erzähler nahtlos dazu über, zu beschreiben, wie die beiden mit bloßen Händen die Erde aufreißen, ein schwarzes Lamm mit ihren Zähnen zerreißen und sein Blut in die Grube gießen, um damit die Seelen der Toten herbei zu rufen, weil sie sich Antworten von diesen erhoffen⁹⁰⁶. Sie graben damit auf symbolischer Ebene die Vergangenheit wieder aus⁹⁰⁷, die mit der Erneuerung der Gärten durch Maecenas beseitigt wurde⁹⁰⁸. An diese Beschwö-

905 Vgl. Habash, 1999, 288f.

906 Vgl. Reif, 2016, 148: Diese Handlungen sind der Präparationsphase zuzuordnen, die eine Totenbeschwörung einleiten.

907 Vgl. Anderson (1), 1982, 78.

908 Vgl. Schlegel, 2005, 94: Es ist unklar, ob die Hexen in den neuen Gärten des Maecenas graben oder ob Priap aus seiner Erinnerung berichtet, wie die Hexen früher auf dem Armenfriedhof nach Knochen gegraben haben. Ich plädiere für ersteres, da Priap viel Wert darauf legt, ein Schrecken für Diebe zu sein, und dass er demnach in die Gärten des Maecenas installiert wurde, um solche fernzuhalten. Es ist schließlich unlogisch, dass ein Armenfriedhof einen Protektor für Diebe benötigt.

rung schließt sich nun der für die Interpretation der Canidia entscheidende Teil des Rituals an⁹⁰⁹:

lanea et effigies erat, altera cerea: maior
lanea, quae poenis compesceret inferiorem;
cerea suppliciter stabat, servilibus ut quae
iam peritura modis. (Hor. sat. 1, 8, 30-33a)

Da war eine Puppe aus Wolle und eine andere aus Wachs: Die größere war aus Wolle, die die kleinere mit Strafen bezwingen sollte; Die Wächserne stand knieend, als sollte sie auf sklavischer Weise schon sehr bald sterben.

Reif nimmt für diese Art des Zaubers eine Art von Schadenszauber an:

„Die beiden Puppen sind aus unterschiedlichem Material hergestellt. Die größere der beiden, die aus Wolle, bedroht die kleinere, die aus Wachs. Dabei handelt es sich, wie bereits Büchner erkennt, um einen analogen Zaubervorgang. [Fußnote: Vgl. Büchner (1970) S.156.] Die Puppe aus Wolle soll aller Wahrscheinlichkeit nach Canidia darstellen, die aus Wachs das Opfer. [Fußnote: Vgl. Orellius (1972b) [41892] S. 112.] Auch vorstellbar wäre, das größere Bild mit einem Dämon zu identifizieren und das andere mit Varus, dem Geliebten der fünften Epode, oder mit dem Poeten selbst. [Fußnote: Vgl. Luck (1962) S. 34.] Außerdem könnten die Puppen auch zwei vollkommen fremde Personen symbolisieren, wobei die Hexen im Auftrag von einer der beiden oder eines Dritten das Ritual vollziehen. [...] Wie das eine Bild das andere in Bedrängnis bringt, so soll es der Dämon mit dem Unterlegenen tun. [...] Darüber hinaus lässt sich die *effigies*-Handlung nicht genau deuten. Handelt es sich um einen Rache- oder einem Liebeszauber? [Fußnote: Bezüglich Unklarheit, ob ersterer oder letzterer vorliegt, Vgl. bereits Kiessling (1957) S. 141.] Das ist zu diesem Zeitpunkt wohl noch gar nicht feststellbar. Allerdings gereichen beide Vorgänge in irgendeiner Weise einer Person zum Nachteil: Ein Schadenszauber lässt sich auf jeden Fall fassen. [Fußnote: Vgl. z.B. schon die Identifizierung Wallingers (1994) S. 73].“⁹¹⁰

Aus diesem Zitat dürfte deutlich geworden sein, wie wenig spezifisch sich die Außenperspektive des Priap des Geschehens annehmen kann. Festzuhalten ist auf jeden Fall, dass Canidia und Sagana nicht die direkte Konfrontation mit einem Gegenüber (nach Erwartung des Lesers:

909 Reif, 2016, 150; 156f. weist darauf hin, dass die Rituale sehr verschiedener Natur sind und dass es in dokumentierten Zauberriten keinen inneren Zusammenhang zwischen dem Tieropfer und den Puppen gibt. Es scheint daher plausibel, dass die Hexen immer wieder ihr Unwesen treiben und an einem Tag eine Totenbeschwörung ausführen und am nächsten dann einen Schadenszauber. Priap hat schließlich bereits zu verstehen gegeben, dass er gegen dieses Treiben machtlos ist: So könnte er auch die Zauberhandlungen mehrerer Nächte zu einer Geschichte verwoben haben.

910 Reif, 2016, 149-150.

Priap) suchen, sondern aus der Ferne irgendeine Art von Schaden auf jemanden anders herabbeschwören wollen.

An dieser Stelle müssen wir zurückgreifen auf die vierte Satire und die Beschreibung des *scurra: absentem qui rodit [...] hic niger est, hunc tu, Romane, caveto* (Hor. sat. 1, 4, 81-85), wer den Abwesenden beißt, der ist schwarz, hüte dich, Römer, vor diesem. Horaz ficht den Agon mit dem *scurra* aus, weil dieser schlecht über Menschen hinter deren Rücken spricht und ihnen damit schadet. Hier kommt Canidia, *succincta nigra palla*, also ganz in schwarz, und schadet anderen ohne deren Beisein. Es fällt demnach nicht schwer, die Figur der Canidia mit der des *scurra* gleichzusetzen: Die textliche Evidenz ist durch das Attribut *niger* und die parallele Vorgehensweise gegeben⁹¹¹. Wir haben gesehen, dass Horaz nahezu allen Zielscheiben seiner Satire bisher irgendeine Art der Konfrontation gegeben hat: Zu Beginn der ersten Satire stehen die Aussagen der Charaktere agonal gegenüber, im Hauptteil der ersten, sowie in der zweiten, dritten und vierten Satire ficht Horaz selbst einen Agon mit seinen *interlocutores* aus und in der fünften, sechsten und siebten Satire lässt er verschiedene Charaktere einander konfrontieren. Hiermit also können wir die neue Gestalt der horazischen Satire fassen: Sie schmäht und tadelt nicht einfach nur Abwesende, sondern sie gibt diesen eine Stimme und ein Gesicht, indem die Konfrontation mit den Lastern, die der Dichter bekämpfen möchte, dramatisch ausgestaltet ist. Ganz anders jedoch Canidia und der *scurra*, die nicht konfrontativ vorgehen und anderen schaden, indem sie aus der Ferne ihr Metier ausüben.

Natürlich kann es in einer Satire, deren eine Hauptfigur der direkten Konfrontation mit ihrem Opfer mittels Magie zu entgehen sucht, auch keinen Agon geben. Lediglich Priap ist Zeuge dieser hinterhältigen, nächtlichen Praktiken.

Bevor diese Figur aber genauer beleuchtet wird als Antagonist einer Hexe, die den Antagonismus flieht, muss noch der Rest der achten Satire rekapituliert werden:

911 Sämtliche anderen Ausdeutungen dieser Figur, die weiter oben beschrieben worden waren, sind zwar plausibel, entbehren aber der textlichen Evidenz anhand des Satirenbuches von Horaz oder anderer Paralleltex-te.

Begleitend zu diesem Ritual rufen die Hexen Hekate und Tisiphone an, deren letztere zu einem Rachezauber passen würde⁹¹². Schlangen und unterirdische Hündinnen irren über den Friedhof, der Mond rötet sich und versteckt sich hinter den Gräbern. Nun schwört Priap, dass dies alles der Wahrheit entspricht: Andernfalls sollen ihn all die Figuren mit Fäkalien beschmutzen, für deren Fernbleiben er der Gewährsmann ist. Schatten führen Gespräche mit Sagana, bestehend aus schrillum Getöse, die Hexen bergen die Schnauze eines Wolfes und Schlangenzähne in der Erde und werfen die wächserne Puppe ins Feuer⁹¹³, das hoch aufflodert. Daran schließt sich die – nach all diesem grausigen Treiben – überraschende Schlusspointe an:

et ut non testis inultus
 horruerim voces Furiarum et facta duarum?
 nam displosa sonat quantum vesica, pepedi
 diffissa nate ficus: at illae currere in urbem.
 Canidiae dentes, altum Saganae caliendrum
 excidere atque herbas atque incantata lacertis
 vincula cum magno risuque iocoque videres. (Hor. sat. 1, 8, 44b-50)

[soll ich berichten], dass ich als nicht ungerächter Zeuge erschrak vor den Stimmen und den Taten der zwei Furien? Denn ich habe gefurzt, so laut wie eine platzende Blase tönt, und gesprungen ist mir dabei der Feigenhintern; Jene jedoch rennen in die Stadt, und du hättest sehen können, wie Canidia die Zähne, Sagana die hohe Perücke, die Kräuter und die verhexten Binden um die Arme abfielen, mit großem Spaß und Gelächter.

Die eigentliche Waffe des Gottes Priap bleibt damit, wie er am Anfang von sich gesagt hatte, *inutile lignum*⁹¹⁴. Sein überdimensionierter Penis hilft ihm in keiner Weise, sich der Hexen zu entledigen. Die Satire erlebt mit dieser Schlusspointe einen Rollentausch – während die furchterregenden Hexen sich in „a pair of silly old hags“⁹¹⁵ verwandeln, gelingt dem vor Angst zitternden Priap die Rückgewinnung seines Protektorats,

912 Vgl. Luck, 1962, 34f.

913 Das Ritual der Hexen war damit also erfolgreich, was die Machtlosigkeit des Priap umso deutlicher hervortreten lässt: Die Verbrennung der Puppe soll ähnlichen Schmerz bei dem Opfer hervorrufen, das sie darstellt, und Wolfsbart und Schlangenzahn, in der Erde vergraben, wehren Gegenzauber ab und stellen so das Gelingen der magischen Handlung sicher (Vgl. Reif, 2016, 153).

914 Vgl. Anderson (1), 1982, 81.

915 Rudd, 1966, 72.

dessen Herr er nun wieder ist. Die anfängliche Dämonisierung der Hexen wird zu einer Marginalisierung, sie werden durch das Fallenlassen der Perücke und der falschen Zähne der Lächerlichkeit preisgegeben⁹¹⁶. Gleichzeitig verwandelt sich der Priap, der vor Angst nicht an sich halten kann, in eine groteske Version des *Iuppiter tonans*, der das Treiben der Hexen rächt⁹¹⁷.

Canidia wurde bereits mit der konfliktscheuen Art der *scurrilitas* in Verbindung gebracht, die hinterhältig und aus der Ferne Schaden bewirkt⁹¹⁸. Wie ist nun aber die Machtlosigkeit des Priap bzw. seine ungewollte Vertreibung der Hexen dagegen zu sehen? Viele Forscher haben sich bemüht, hinter Priap den Dichter Horaz zu finden⁹¹⁹ und dessen gewissermaßen verstümmelte, harmlose Version der Satire. Dies entspricht jedoch nur zu einem gewissen Teil der Wahrheit: Der Satiriker Horaz geht konfrontativ vor, er arbeitet immer daran, sich den Lastern, die er satirisch zu behandeln sucht, in Form von *interlocutores* zu stellen⁹²⁰. Die dramatischen Wortgefechte, die sich daraus entspinnen, wurden Agone genannt und es wurde gezeigt, dass der Satiriker Horaz in diesen immer die Oberhand behalten und seine Gegenüber gnadenlos düpiert hat. Eine Symmetrie der Gesprächsteilnehmer war überhaupt

916 Vgl. Henderson, 2015, 61.

917 Vgl. ebd., 62.

918 Vgl. Schlegel, 2005, 102-104: Die Satiren sind sich ihres Publikums bewusst, sie haben als *sermones* zwei Teilnehmer an der Kommunikation, einer, der spricht und einer der zuhört, wohingegen die Zauberworte der Canidia diese kommunikative Funktion von Sprache nicht erfüllen, sondern ohne Adressat (außer die Toten und die Furien) etwas bewirken wollen.

919 Vgl. Habash, 1999, 292; Schlegel, 2005, 100.

920 Vgl. Oliensis, 1998, 36: „In the *Epodes*, as we will see, such battles regularly bring the speaker face to face with his opponent.“ Und in der Tat kann sich dieser Befund auch auf die Epoden übertragen lassen, in denen Canidia eine weitaus größere Rolle spielt als in den Satiren. Der Jambiker Horaz arbeitet ebenso konfrontativ wie der Satiriker. Canidia dagegen hat in der fünften Epode einen Jungen in ihrer Gewalt, um ihn verhungern zu lassen und aus seiner Leber einen Liebestrank zu kochen. Sie möchte damit ihren untreuen Liebhaber Varus zurückgewinnen, doch anstatt diesen zu konfrontieren, kocht sie eben Liebestränke. Sie spricht in der gesamten Epode nicht ein einziges Mal mit dem Jungen, der sie zuerst anfleht und dann verflucht (Vgl. Reif, 2016, 123-145). Erst in der siebzehnten Epode antwortet Canidia auf die Bitten des Horaz (und darf deswegen wohl als das späteste der Canidia-Gedichte angesehen werden). In ihr bekennt der Jambiker Horaz *in propria persona*, dass die Magie der Canidia, also das hinterhältige Schaden aus der Ferne, in seinem Fall erfolgreich gewesen ist. Erst auf dieses Eingeständnis der Niederlage des Dichters reagiert Canidia und antwortet.

nur da zu beobachten, wo zwei Charaktere, von denen keiner Horaz selbst bzw. dessen agonale Persona war, aufeinander getroffen sind. Diesem Befund zufolge kann der machtlose, ängstliche Priap kaum mit Horaz oder dessen Satire gleichgesetzt werden. Der Dichter Horaz ist jedoch einer Sache gegenüber machtlos, die es erlaubt, Priap mit ihm in eine Reihe zu stellen: gegenüber der hinterhältigen, nicht-konfrontativen Art des Spottens. Schon in der vierten Satire stellt Horaz dar, wie sie alle dem Satiriker Boshaftigkeit unterstellen sowie den Wunsch, seine Schmähreden überall zu verbreiten (1, 4, 34-38). In gleicher Weise lässt der *scurra* seinen Freund Petillius Capitolinus dumm da stehen, wenn er schlecht über den Abwesenden und Wehrlosen spricht (1, 4, 96-100). Das selbe Geschwätz zeigt sich in der sechsten Satire in dem Vers *quem rodunt omnes libertino patre natus* (Hor. sat. 1, 6, 46), den alle beißen, weil er [ich = Horaz] von einem freigelassenen Vater abstammt, und in den bösen Worten, die das *vulgus* über den Tillius zischt, ohne ihn damit zu konfrontieren. In der siebten Satire wird sogleich zu Beginn festgestellt, dass der Streit des Rupilius und Persius bereits durch alle Barbierläden gegangen ist. Die horazische Satire arbeitet immer an der direkten Konfrontation, während sie es jedoch mit diesem indirekten Gespräch von Menschen über Andere nicht aufnehmen kann. In gleicher Weise ist Priap machtlos gegen die Zauber der Canidia, die sie *in absentia* ihres Opfers an diesem vollzieht. Horaz und der Priap ähneln sich also darin, dass sie sehr wohl zur direkten Konfrontation fähig sind – zumindest behauptet Priap dies von sich –, aber machtlos gegenüber dem Schaden, der durch Handlungen oder Aussagen bei dritten, d.h. aus der Ferne und ohne Konfrontation entsteht. Diese Parallele zwischen Horaz und Priap lässt sich auch, wie in der siebten Satire, an verbalen Echos festmachen: *horrendas aspectu* (Hor. sat. 1, 8, 26), schrecklich anzusehen, erinnert an den Augenzeugenbericht des Horaz und sein *magnum spectaculum* (7, 21) aus der siebten Satire. *Videres* kommt in Vers 34 und in 50 als letztes Wort der Satire vor und erinnert an die Schilderung des Küchenbrandes aus der fünften Satire, wo der Augenzeugenbericht ebenfalls den Vers 76 mit *videres* beschließt. Außerdem erinnert der letzte Vers, *cum magno risuque iocoque videres*, an 1,5, *Gnatia [...] dedit risusque iocosque* (Hor. sat. 1, 5, 97-98), Gnatia gab uns Lachen und Scherze: An

beiden Stellen begegnet dem Glauben an Überirdisches Gelächter und Spott⁹²¹.

Mit dieser Deutung von Priap und Canidia ist es auch verständlich, wie Canidia und Sagana die Vergangenheit aus dem Boden graben⁹²², die angedeutet wird durch den *prius – nunc*-Gegensatz der Gärten zum früheren Armengrab: Das Geschwätz bzw. die *scurrilitas* gräbt schließlich auch Vergangenes wieder aus und hält es im Gespräch lebendig, wie uns auch die siebte Satire bewiesen hat. Es wurde auch von Habash darauf hingewiesen, dass Priap machtlos gegen die Hexen ist, wie Horaz auch machtlos gegen den Schwätzer der neunten Satire ist⁹²³, und in der Tat ist der Fall hier ähnlich gelagert: Der Schwätzer nähert sich Horaz, um über diesen Zugang zum Maecenaskreis zu gewinnen, und enthüllt ihm dieses Vorhaben nur stückweise. Gegen diese indirekte Art der Kommunikation, bei der es eigentlich um jemanden ganz anderes geht, kann der Satiriker nicht ankommen. Wollte man eine politische Dimension in diesem Gedicht finden, so läge sie, ähnlich wie in der siebten Satire, darin, dass die Vergangenheit eben nicht einfach ausgemerzt werden kann. Maecenas legt zwar neue Gärten an, um die Vergangenheit zu kaschieren, aber das Treiben der Hexen bzw. in der siebten Satire das Geschwätz der Barbriere, das mit dem Treiben der Hexen gleichgesetzt werden kann, halten sie lebendig.

Der Furz des Priap, der die Hexen letztlich vertreibt, hat eine ähnliche Funktion wie der Wortwitz des Persius in der siebten Satire: Er bietet dem Leser die Auflösung des epigrammatisch dargebotenen Geschehens, die er erwartet. Der Furz sorgt in diesem hoch symbolisch zu verstehenden Gedicht dafür, dass es auch für sich allein genommen einen erzählenswerten Plot gibt. Um jedoch die poetologischen Aussagen des Gedichts sowie die Funktionen der Canidia und des Priap zu verstehen, ist er nahezu gänzlich unwichtig, wie auch in der siebten Satire der Wortwitz nicht benötigt wird, um die politischen Implikationen des Agons zu verstehen. Letztlich kann auch der Furz nicht verhindern, dass

921 Vgl. Gowers, 2012, 280.

922 Vgl. Rudd, 1966, 70.

923 Vgl. Habash, 1999, 292.

Canidia und Sagana ihr Ritual zu einem erfolgreichen Ende führen, die wächserne Puppe wurde schließlich ins Feuer geworfen.

Die Satire ist kann nur poetologisch verstanden werden mit Canidia als Repräsentantin eines Verletzens *in absentia* des zu Verletzenden und Priap als die Machtlosigkeit des Satirikers gegenüber solchem Treiben. Indem sie erforscht, wo die Machtlosigkeit des Satirikers liegt, wirft sie auch ein Licht darauf, wo dessen Stärken liegen, nämlich im direkten verbalen Schlagabtausch, eben im Agon. Die achte Satire zeigt also die Grenzen satirischen Wirkens auf und entfernt sich durch diese Grenzerfahrung weit von den anderen Satiren des Buches, die alle eine verbale Konfrontation und den Dichter Horaz als Sprecher des *sermo* oder als agonalen Charakter abbilden.

4.10. 9. Satire: Jenseits der Gerichte: Auf Leben und Tod

Die neunte Satire ist der vorläufige Abschluss des Satirenbuches und bildet als solcher den Höhepunkt der bisherigen Wortgefechte im Satirenbuch: Sie ist gewissermaßen die „Entscheidungsschlacht“⁹²⁴, in der sich Horaz selbst einem Antagonisten stellt, der den Wunsch hat, in den Maecenaskreis einzudringen. Die Satire beschreibt selbstverständlich einen epischen Agon⁹²⁵, der aber bisher fälschlicherweise häufig als Miniatur-Drama gelesen wurde⁹²⁶. Richtiger liegen hier Oliensis und Schlegel, die den Modus des Agons als Narrativ erkennen⁹²⁷.

Über die Identität des Antagonisten wurde bisher viel spekuliert: vom horazischen Doppelgänger, der eine frühere Identität des Dichters (vor seinem Eintritt in den Maecenaskreis) darstellt⁹²⁸, über eine vage lucilianische Figur⁹²⁹ bis hin zu Lucilius selbst⁹³⁰. Fraenkel hält die Identität des Antagonisten sehr vage, insofern als er weder eine historische Person noch einen reinen Typus gelten lässt und charakterisiert ihn lediglich als Horazens Gegenüber⁹³¹. Den Antagonisten näher zu bestimmen, spielt für die Interpretation eine weit geringere Rolle als bisher angenommen: Im Kern ist die Satire ein epischer, nicht-institutionalisierter Agon mit der Besonderheit, dass der Erzähler gleichzeitig auch ein Kombattant im Agon ist: Im Gegensatz zu den bisherigen epischen Agonen 1, 5 und 1, 7, in denen Horaz jeweils als epischer Erzähler und

924 Vgl. Henderson, 2009, 181, „The last piece proper [...], just the retrospective epilogue to come“; Damit im Einklang van Rooy, 1972, 42, der auf die Parallele zum Agon in der neunten Ekloge Vergils hinweist, welche ebenfalls einen Abschluss des Gedichtbuches vor dem Epilog bildet (Vgl. Schmidt, 1972, 125).

925 Vgl. Van Rooy, 1972, 42; Gowers, 2012, 280.

926 Vgl. Rudd, 1966, 75.

927 Vgl. Oliensis, 1998, 36; Schlegel, 2005, 109.

928 Vgl. Gowers, 2012, 282.

929 Vgl. Schlegel, 2005, 114.

930 Vgl. Ferriss-Hill, 2011, 430: Diese – sicherlich gewagte – Hypothese wird nahe am Text und durchweg schlüssig begründet und passt auch als Parallele zur achten Satire, in der die Hexe Canidia Handlungen eines *scurra* personifiziert. Wie also die Hexe für *scurrilitas* steht, steht der Schwätzer der neunten Satire für Lucilius, zu dem Horaz eine „deeply conflicted attitude“ (ebd. 437) zeigt. Die verbalen Echos aus den Beschreibungen des Lucilius in der vierten und zehnten Satire sind deutlich.

931 Vgl. Fraenkel, 1957, 113; contra Lejay, 1966, 230, der einen Charakter-Mimus in der Satire sieht.

nicht als Kombattant in Erscheinung getreten ist, und 1, 8, in der er vollkommen abwesend ist, tritt er hier selbst als „Kämpfer“⁹³² auf.

In diesem Kapitel wird die neunte Satire nach den Maßgaben des epischen Agons analysiert. Es wird argumentiert, dass der Agon zwar nicht institutionalisiert ist, allerdings in einen institutionalisierten übergeht: Nach der Darstellung zerbrochener Institutionen und Brüchen mit der Formalisierung stellt die neunte Satire wieder eine Ordnung her.

Im Folgenden wird kurz die Handlung der neunten Satire rekapituliert: Horaz schlendert über die Via Sacra, als jemand, den er nur sehr entfernt kennt, ihn anspricht. Horaz macht aus seinem Unwillen über diese Begegnung keinen Hehl und versucht mehrfach, seinem Gegenüber zu entfliehen, woraufhin dieser nur umso penetranter an Horazens Fersen klebt. Nicht einmal ein ihm bevorstehender Prozess, dem er verpflichtet ist, beizuwohnen, kann ihn abhalten. Schließlich enthüllt der aufdringliche Begleiter sein Anliegen und fragt Horaz nach Zugang zum Maecenaskreis, woraufhin Horaz ihm unmissverständlich zu verstehen gibt, dass es für sein Gegenüber keinen Zugang zu diesem geben könne. Die beiden treffen auf Aristius Fuscus, von dem sich Horaz Erlösung erhofft: Dieser spielt seinem Freund jedoch einen bösen Streich und lässt ihn mit dem Schwätzer⁹³³ alleine. Schließlich erscheint jedoch der Prozessgegner des Schwätzers und zerrt ihn vor Gericht. Horaz erklärt sich bereit, gegen seinen Gegner auszusagen. So wurde er von Apollo gerettet.

Für die Bezeichnung des Agons als episch sprechen einerseits die Prägung des Agons durch einen Erzähler, er wird diegetisch mit mimetischen Elementen wiedergegeben, andererseits die militärisch-epische

932 Vgl. Fraenkel, 1957, 118.

933 Die Bezeichnung ‚Schwätzer‘ folgt der Konvention, die neunte Satire als ‚Schwätzersatire‘ zu bezeichnen; richtiger wäre die vollkommen unidiomatische Bezeichnung ‚aufdringlicher Ehrgeizling‘.

Darstellungsweise des Geschehens⁹³⁴ sowie das Homerzitat am Ende des Gedichts⁹³⁵.

Das Gedicht beginnt mit der Darstellung des Ortes und der Vorstellung des ersten Protagonisten durch den Erzähler: *Ibam forte via sacra, sicut meus est mos, / nescio quid meditans nugarum, totus in illis.* (Hor. sat. 1, 9, 1-2), Ich lief zufällig über die Via sacra, wie es meine Gewohnheit ist, über irgendwelche Kleinigkeiten – ich weiß nicht mehr, welche – nachgrübelnd, ganz in ihnen versunken. Mit *nugae* sind Dichtungen gemeint⁹³⁶. Die typische Eröffnung für eine Anekdote⁹³⁷ betont die Zufälligkeit und Belanglosigkeit des Geschehens: Es wird also von Beginn an deutlich gemacht, dass es sich nicht um eine Institution, also um ein planvolles und dem Ablauf nach geregeltes Zusammenkommen, handeln kann. Die nächsten beiden Verse, in denen der Kontrahent vorgestellt wird, machen dies umso deutlicher: *accurrit quidam notus mihi nomine tantum / arreptaque manu ‚quid agis, dulcissime rerum?‘* (Hor. sat. 1, 9, 3-4), Da läuft einer herbei, mir nur dem Namen nach bekannt, reißt meine Hand an sich und sagt: „Wie geht’s dir, mein Bester?“. Ein nur namentlich bekannter *quidam*⁹³⁸ spricht Horaz also an, der in keiner Weise mit einer Rolle eingeführt wird, die er in einer Institution übernehmen müsste. In jeweils zwei Versen werden also der Ort des Geschehens präsentiert und die Duellanten vorgestellt, am Ende des vierten Verses beginnt der Agon mimetisch. Die erste Interaktion zeigt Horaz desinteressiert-höflich mit einer verabschiedenden Geste, sein Gegenüber überschwänglich⁹³⁹. Daraufhin enthüllt der Schwätzer sein erstes Anliegen: ‚*docti sumus*‘ (Hor. sat. 1, 9, 7b), Ich bin ein Dichter⁹⁴⁰. Dies ist

934 Vgl. Anderson (2), 1982, 90-100: *arrepta manu* (3) ... *occupo* (6) ... *discedere* (8) ... *sudor* (10) ... *persequar* (16) ... *usque sequar* (19) ... *incipere* (21) ... *confice, instat fatum me triste* (29) ... *dirus / hosticus* (31) ... *inteream* (38) ... *procedere* (40) ... *summosses* (48) ... *expugnabis / vinci* ... *clamor utrimque* (77).

935 Vgl. Buchheit, 1968, 532: *sic me servavit Apollo* ~ τὸν δ' ἐξήρπαξεν Ἀπόλλων (Hom. Il. 20, 443).

936 Vgl. ebd., 529.

937 Vgl. Gowers, 2012, 283.

938 Vgl. Ferriss-Hill, 2011, 434: Sie sieht das *notus* [...] *nomine tantum* als ein starkes Indiz dafür an, dass hier Lucilius eingeführt wird, schließlich konnte Horaz seinem Vorgänger aufgrund ihrer Lebzeiten nie begegnen.

939 Vgl. Henderson, 2009, 189.

940 Vgl. Buchheit, 1968, 535: Dass *doctus* für Dichter steht, wird ersichtlich aus der zehnten Satire, Vers 87, in dem Horaz seine Dichterfreunde so nennt. *Doctus* steht für die alex-

der erste Hinweis darauf, warum er sich dem Horaz in erster Linie genähert hat. Dieser reagiert lakonisch und desinteressiert. Das Aufeinandertreffen zweier Dichter erinnert an den Agon der Frösche, worin sich die beiden Dichter Aischylos und Euripides gegenüberreten⁹⁴¹. Auch wenn die Satire bisher sehr formal in den Agon eingestiegen ist mit der Vorstellung der Kombattanten und des Ortes, ist bisher noch kein Konflikt erkennbar, auch noch keine Feindseligkeit: Der Dialog bestand bisher nur aus Höflichkeitsfloskeln. Der Erzähler Horaz macht im Folgenden jedoch deutlich, dass dem Charakter Horaz das Gegenüber höchst unwillkommen ist⁹⁴²: *misere discedere quaerens / ire modo ocius, interdum consistere* (Hor. sat. 1, 9, 8b-9a)⁹⁴³, armselig wünschte ich, zu entkommen, indem ich bald schneller lief, bisweilen stehen blieb. Auf die Enthüllung des Gegenübers als Dichter startet Horaz also sein erstes erfolgloses Ausweichmanöver. Hyperbolisch und episch wird der *sudor* (Hor. sat. 1, 9, 10), Schweiß, beschrieben, der dem ἰδρῶς epischer Kämpfer entspricht⁹⁴⁴ und dem Horaz zu den Knöcheln rinnt, gefolgt von dem (stummen) Ausruf ‚o te, Bolane, cerebri / felicem‘ (Hor. sat. 1, 9, 11b-12a), Oh du glücklicher Hitzkopf Bolanus, was ebenfalls eine epische Konvention darstellt⁹⁴⁵. Dies sind jedoch die Worte des epischen Erzählers Horaz, während der Charakter Horaz stumm bleibt. Das Schweigen des Charakters Horaz veranlasst folgenden Dialog:

‚misere cupis‘ inquit ‚abire;
iam dudum video. sed nil agis; usque tenebo.
persequar hinc, quo nunc iter est tibi.‘ ‚nil opus est te
circumagi: quendam volo visere non tibi notum;
trans Tiberim longe cubat is prope Caesaris hortos.‘
‚nil habeo, quod agam, et non sum piger: usque sequar te.‘ (Hor. sat. 1, 9, 14b-19)

andrinisch-kallimacheische Kunstauffassung.

941 Vgl. van Rooy, 1972, 42.

942 Der Effekt, davon, dass in einem „epischen“ Agon der Erzähler gleichzeitig auch ein Charakter ist, ist derjenige, dass der Erzähler deutlicher als z.B. die homerische Erzählerstimme das Geschehen für seine Interessen vereinnahmen kann: So erlaubt uns der Erzähler nicht, für den Schwätzer Partei zu ergreifen; Vgl. Schlegel, 2005, 108.

943 Zu bemerken ist mit Rudd, 1966, 77 die metrische Akkuratess des Verses: Das Beschleunigen ist in Daktylen geschrieben, während der Vers spondeisch mit *consistere* zum stehen kommt.

944 Vgl. Anderson (2), 1982, 90.

945 Vgl. ebd., 91.

Er sagte: „Du wünschst verzweifelt, wegzukommen, das sehe ich schon lange; Aber du erreichst nichts: Ich werde weiter an dir festhalten, ich werde dich dahin verfolgen, wo dein Weg dich hinführt“ „Es ist nicht nötig, dass du dir solche Umstände machst: Ich will jemanden besuchen, den du nicht kennst, er liegt schon lange krank, jenseits des Tiber bei den Gärten des Caesar.“ „Ich habe nichts zu tun und bin nicht faul: Ich folge dir weiter.“

Horazens Gegenüber hat dessen Unwohlsein also erkannt, weigert sich aber dennoch, zu gehen. Interessant an den Worten des Schwätzers ist, dass dieser den horazischen Agon-Tonfall adoptiert, so dass seine Worte etwas Bedrohliches erhalten: *misere cupis' inquit 'abire: [...] video; [...] nil agis [...] hinc [...] iter [...] tibi*⁹⁴⁶. Die gehäuften I-Laute verwendet sonst im Satirenbuch nur Horaz als Charakteristikum seines Agon-Tonfalls. Die Aussage, dass Horaz einen Freund bei den caesarischen Gärten besuchen möchte, ist sein zweites, wiederum erfolgloses Ausweichmanöver. Die Reaktion des Schwätzers zeigt außerdem einen Unterschied zu Horaz: *non sum piger*, er ist also – ganz im Gegensatz zu Horaz aus der fünften Satire – nicht zu faul, den langen Fußweg auf sich zu nehmen⁹⁴⁷. Dies verstärkt die Bedrohlichkeit des Gegners: Anstatt ihm einen Kampf zu liefern, befindet sich Horaz auf der Flucht⁹⁴⁸ vor einem Gegner, der ihm körperlich überlegen scheint.

Nachdem nun klar ist, dass Horaz seinen Gegner nicht so schnell los werden wird, wagt dieser einen Neuanfang und elaboriert das *docti sumus* aus Vers 7:

„si bene me novi, non Viscum pluris amicum,
non Varium facies; nam quis me scribere pluris
aut citius possit versus? quis membra movere
mollius? invidet quod et Hermogenes, ego canto.“ (Hor. sat. 1, 9, 22-25)

Wenn ich mich recht kenne, wirst du weder Viscus noch Varius höher als Freund einschätzen als mich; denn wer könnte schneller mehr Verse schreiben als ich? Wer könnte geschmeidiger die Glieder bewegen als ich? Ich singe auch so, dass mich sogar Hermogenes beneiden würde.

946 Vgl. Henderson, 2009, 191.

947 Vgl. Anderson (2), 1982, 92.

948 Vgl. van Rooy, 1972, 51.

Der Schwätzer möchte sich mit diesen Worten – und seinen Fähigkeiten, die er stolz angibt – in die Gunst des Horaz bringen, er bemerkt jedoch nicht, dass er sich damit ein Eigentor geschossen hat⁹⁴⁹: Schließlich wissen wir bereits aus der vierten Satire (9-10, Beschreibung des Lucilius und 13-16, Herausforderung durch Crispinus), dass die „Qualität“ des Schwätzers, nämlich Vielschreiberei, Horaz verleidet ist. Ein weiterer, kaum beachteter Punkt, mit dem sich der Schwätzer hier vor Horaz disqualifiziert, ist dessen Auffassung von Freundschaft: *non Viscum pluris amicum, / non Varium facies; nam quis me scribere pluris*. Das kausale *nam* stellt hier den Zusammenhang her, dass Horaz den Schwätzer höher schätzen muss als Freund als *Viscus* und *Varius*, weil dieser mehr zu schreiben imstande ist – was im krassen Gegensatz steht zu der Auffassung von Freundschaft, die uns die dritte Satire erzählt⁹⁵⁰. Nicht zuletzt kann der Schwätzer keinen Ansprüchen des Maecenaskreises genügen, wenn er sich Hermogenes Tigellius als Maßstab für sein Talent hernimmt: Dieser wurde in 1, 4 bereits als Teil des Volkes disqualifiziert, dessen Urteil in der horazischen Satire nicht gefragt ist und dessen einzige Teilhabe an den Satiren darin besteht, dass Horaz sich wiederholt von ihm abgrenzt.

949 Vgl. Gowers, 2012, 289. Dies könnte man als dramatische Ironie beschreiben, da die Leser mehr wissen als die Charaktere.

950 Vgl. 1, 3, 67-75: Hier wird Nachsicht mit Fehlern und Vergehen der Freunde gefordert. Einerseits ergibt sich also daraus, dass man das langsame und sparsame Schreiben (sofern dies überhaupt als Fehler betrachtet wird) innerhalb einer Freundschaft verzeiht und nicht denjenigen als Freund höher schätzt, der in geringerem Maß von diesem Übel betroffen ist; Andererseits legt Horaz in dieser Passage Wert darauf, dass es in der Freundschaft viel weniger auf Oberflächlichkeiten (wie zum Beispiel die Profession als Dichter) ankommt als auf den richtigen Umgang miteinander – woraus dann folgt, dass es für Horaz vollkommen irrelevant ist, von welcher Art und Qualität die Dichtungen des Schwätzers sind. Oliensis, 1998, 35f., weist außerdem darauf hin, dass sowohl in der sechsten als auch in der neunten Satire nie die Rede davon ist, dass sich das Verhältnis von Maecenas zu seinen Dichtern irgendwie über die Produktion von Gedichten definiert, die die Dichter ihrem Patron zu entrichten hätten – Die Freundschaft zwischen Maecenas und den Dichtern beruht vielmehr auf persönlicher Zuneigung. Van Rooy, 1972, 40, weist auf den Zusammenhang der Verse 22 und 23, *non Viscum pluris amicum, / non Varium facies*; mit den Worten des Horaz *hic ego 'pluris / hoc' inquam 'mihi eris.'* (V7-8): Der Schwätzer gibt sich als Dichter zu erkennen, woraufhin Horaz die ironischen Worte „Umso lieber bist du mir“ spricht. Er elaboriert allerdings das Verständnis von Freundschaft nicht näher, das diesen Versen des Schwätzers zugrunde liegt, obwohl der Aufsatz das Hauptaugenmerk auf die moralischen Grundsätze des Horaz und seines Gegenübers in dieser Satire gerichtet hat.

Auf die erste längere Rede des Schwätzers hin kommt zuerst Horaz als Charakter und dann Horaz als Erzähler ausführlicher zu Wort:

interpellandi locus hic erat ,est tibi mater,
cognati, quis te salvo est opus?‘ ,haud mihi quisquam;
omnis composui.‘ ,felices! nunc ego resto.
confice! namque instat fatum mihi triste, Sabella
quod puero cecinit divina mota anus urna:
hunc neque dira venena nec hosticus auferet ensis
nec laterum dolor aut tussis, nec tarda podagra:
garrulus hunc quando consumet cumque: loquaces,
si sapiat, vitet, simul atque adoleverit aetas.‘ (Hor. sat. 1, 9, 26-34)

Hier war Platz, um dazwischen zu gehen: „Hast du eine Mutter oder Verwandte, denen dein Wohl wichtig ist?“ „Ich habe niemanden, ich habe sie alle beerdigt.“ „Die Glücklichen. Nun bleibe ich noch übrig; Beende es, denn mir steht ein grausames Schicksal bevor, das eine alte Sabellerin mir als Junge aus einer göttlich bewegten Urne gesungen hatte: Diesen werden weder tödliche Gifte hinwegraffen noch ein feindliches Schwert, kein Schmerz der Flanke, kein Husten und keine träge machende Gicht: Ein Schwätzer wird ihn dereinst aufzehren: Er möge also die Redseligen meiden, wenn er weise ist, sobald ihm das richtige Alter zugewachsen ist.

Die Sprache wendet sich hier verstärkt dem Epos zu⁹⁵¹, auch wenn nicht ganz klar ist, wer genau spricht: *est tibi [...] opus* (26b-27a) wird klar vom Charakter Horaz gesprochen, *haud [...] composui* (27b-28a) kann zweifelsfrei dem Schwätzer zugeordnet werden. Die darauffolgende Prophezeiung sowie die Vorrede *felices* wirkt zwar wie eine spöttische Antwort des Charakters Horaz, es ist jedoch logischer, anzunehmen, dass diese Worte vom Erzähler gesprochen werden, also nicht hörbar für den Schwätzer⁹⁵². Dies bewirkt eine Einseitigkeit der Rede zu Gunsten des Schwätzers, die Verhältnisse aus den ersten Satiren, in denen der agonale Charakter Horaz seine *interlocutores* kaum zu Wort hat kommen lassen, sind umgekehrt.

Die Prophezeiung der alten Sabellerin, deren Herkunft gut möglich in der Nähe von Horazens Heimat Venusia verortet ist⁹⁵³ ergeht sich in epi-

951 Vgl. Gowers, 2012, 290

952 Vgl. ebd.: „H.’s internal thoughts are broadcast“. Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, 148, zit. Porph: *hoc Horatius tacitus apud se dicit*.

953 Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, 148.

scher Travestie⁹⁵⁴: Das sakrale Adjektiv *dirus*⁹⁵⁵, der hochpoetische Archaismus *hosticus ensis* sowie die Tmesis von *quando [...] cumque*⁹⁵⁶. Der Katalog der Arten, zu sterben, ist allerdings bathetisch⁹⁵⁷ und endet mit dem hellenistischen Topos, dass schlechte Dichtung bzw. Vielschreiberei und Schwätzeri Menschen töten könne⁹⁵⁸.

Das epische Element der Divination ist also ganz gemäß der Gattung ausgestaltet: Ein Unterschied ist zum ersten Agon der Ilias zu ziehen, in dem der Seher Kalchas den Griechen den Willen des Apollon eröffnet: In der homerischen Institution der ἀγορή gilt, wie wir gesehen haben, für alle Mitglieder das Recht auf körperliche Unversehrtheit: Achill wird von Athene gehindert, sein Schwert zu zücken und Kalchas muss sich – für einen späteren Zeitpunkt nach der Versammlung – Schutz von Achill garantieren lassen. Horaz befindet sich jedoch in keiner Institution, die in irgendeiner Weise den Schwätzer daran hindert, ihm Gewalt anzutun – sein Tod steht ihm gar vor Augen! Freilich ist die Aussicht, an Schwätzeri zu sterben, eine komische Groteske: Aber erst die Tatsache, dass der Agon nicht institutionalisiert ist, kann zu einer solchen Übertreibung führen. In einer Institution ist schließlich die Rede geregelt – keine Möglichkeit, das Gegenüber zu Tode zu reden⁹⁵⁹.

Nach dem epischen Pathos beginnt der Erzähler beinahe logbuchartig⁹⁶⁰ mit der nächsten Station, *ventum erat ad Vestae, quarta iam parte diei / praeterita* (Hor. sat. 1, 9. 35-36a), Wir sind zum Vestatempel gekommen, da war ein Viertel des Tages schon vorbei⁹⁶¹. An diesem Ort ist die Mitte

954 Vgl. Fraenkel, 1957, 117.

955 Vgl. Kiessling/Heinze, 1957, 148.

956 Vgl. Fraenkel, 1957, 117.

957 Vgl. Gowers, 2012, 290.

958 Vgl. Buchheit, 1968, 537.

959 Im Gegensatz dazu: Satire 7 folgt als institutionalisierter Agon sehr genau einer Begrenzung der Rede, z.B. *Persius exponit causam, ridetur ab omni / conventu* (22/23); *tum Praenestinus [...] regerit convicia* (28/29).

960 Zu den Ortsangaben/Wegen und Zeiten in 1.5 Vgl. Sallmann, 1974, 194ff und Rudd, 1966, 59-61. Festzuhalten ist, dass auch in der fünften Satire episch ausgemalte Großepisoden unvermittelt in nüchternen Berichtstil übergehen, genau wie hier.

961 Rudd, 1966, 77, weist darauf hin, dass die Passivform *ventum erat* den Effekt der Distanzierung zwischen Horaz und dem Schwätzer erzielt. Die erste Person Plural Aktiv dagegen wird in dieser Satire von Horaz nur verwendet, wenn er von sich und Maecenas spricht – so bindet er sich auch sprachlich an diesen und distanziert sich vom Schwätzer.

des Gedichts erreicht und der Charakter Horaz bekommt unvermittelt die Chance, dem Schwätzer zu entkommen:

et casu tum respondere vadato
debebat, quod ni fecisset, perdere litem.
,si me amas' inquit, ,paulum hic ades.' ,inteream, si
aut valeo stare aut novi civilia iura,
et propero, quo scis.' ,dubius sum, quid faciam' inquit,
,tene relinquam, an rem.' ,me, sodes.' ,non faciam' ille,
et praecedere coepit. ego, ut contendere durum
cum victore, sequor. (Hor. sat. 1, 9 36b-43a)

Und weil er einer Bürgschaft verpflichtet war, musste er antworten, wenn er das nicht tat, würde er den Prozess verlieren. „Wenn du mich liebst,“ sagte er, „Gehst du ein bisschen als mein Beistand hin.“ „Ich würde sterben, wenn ich entweder stehen kann oder das bürgerliche Recht kenne; Und ich eile, du weißt ja, wohin.“ „Ich weiß nicht, was ich machen soll“, sagt er, „ob ich dich oder den Prozess zurücklasse.“ „Mich, ich bitte darum!“ Da sagt jener: „Das werde ich nicht tun.“ und beginnt voranzuschreiten. Ich folge, nachdem es nun schwer ist, mit dem Sieger zu streiten.

Der Schwätzer hat also vor Gericht zu erscheinen und Horaz wittert Morgenluft, weil er dadurch seine Ruhe bekommen könnte. Der Hintergrund ist der, dass römische Prozesse in zwei Stufen ausgetragen wurden: Zuerst vor dem Praetor, der die Art des Verfahrens bestimmt, und dann vor einem Richter. An dieser Stelle geht es darum, dass die beiden Prozessierenden (wobei es sich beim Schwätzer um den Angeklagten handelt) eine Geldsumme vereinbart und hinterlegt haben, als Sicherheit, dass beide auch vor dem Praetor erscheinen. Dem Schwätzer ist es also wichtiger, bei Horaz zu bleiben als seine Bürgschaft zurück zu erhalten, die beim Kläger verbleibt⁹⁶². Der Schwätzer wird also dargestellt als jemand, der legale Verpflichtungen ignoriert⁹⁶³. Im Zentrum dieser Satire steht also der Bruch mit der Formalisierung der Institution *in ius*, die den Prozessierenden bei der Aussicht auf Geldverlust vorschreibt, anwesend zu sein. Der Schwätzer offenbart also, dass er seine *ambitio* über die weit höher geschätzte Tugend der *fides* stellt⁹⁶⁴.

962 Vgl. Cloud, 1989, 65f.: Unklar hierbei ist die Formulierung *perdere litem*, da der Schwätzer durch sein Nicht-Erscheinen nicht notwendigerweise den Prozess verliert, sondern vorerst nur die vereinbarte Geldsumme.

963 Vgl. ebd.

964 Vgl. DuQuesnay, 1984, 52; *ambitio* als Ehrgeiz (Vgl. 1, 6, 51-52: *prava ambitione procul*, weitab von schlechtem Ehrgeiz); *Fides*: „Vertrauen“ als Ordnungsinstrument, sowohl

Auf diese schamlose Nichtbeachtung der Imperative der Institution hin resigniert Horaz und gesteht dem Schwätzer den Sieg zu: Wie soll er sich auch mit einem messen, der alle gesellschaftlich akzeptierten Regeln des Streitens missachtet?

Der Schwätzer geht daraufhin zum dritten Mal in die Offensive⁹⁶⁵ und fragt: ‚*Maecenas quomodo tecum?*‘ (Hor. sat. 1, 9, 43b), Wie steht Maecenas mit dir?; Es ist augenscheinlich, dass der Schwätzer damit an seinem wirklichen Ziel angelangt ist⁹⁶⁶; Der Schwätzer möchte sich also über Horaz den Zugang zu Maecenas erschleichen. Dass er nicht geradlinig vorgeht und sein Vorhaben von Beginn an enthüllt bzw. nicht von vorneherein direkt an Maecenas herantritt, rückt ihn in die Nähe der Canidia: Ihr ist derart schwer beizukommen, weil sie nicht die direkte Konfrontation sucht, sondern mit Magie aus der Ferne agiert. Dem Schwätzer ist eben so schwer beizukommen, da er sich nicht durch die Konfrontation mit Maecenas, sondern indirekt über Horaz Zugang zum Maecenaskreis verschaffen möchte. Dies scheint ein Aufeinandertreffen zwischen Maecenas und dem Schwätzer, wie es Maecenas und Horaz in der sechsten Satire hatten, unmöglich zu machen. Dies unterscheidet den agonalen Charakter Horaz auch von dem Schwätzer, da Ersterer, wie bereits erwähnt, immer eine Konfrontation inszeniert: Zum Thema Habgier und Geiz wendet er sich direkt an einen *avarus*, in der zweiten Satire geht er den Ehebrecher direkt mit *te* an usw.; Wenn der Schwätzer ähnlich wie Canidia den obliquen Weg wählt, an sein Ziel zu gelangen, so ist auch eine Ähnlichkeit zwischen dem Priap der achten und dem Horaz der neunten Satire zu beobachten: Wie Priap für den Garten fungiert Horaz hier als eine Art ängstlich-überforderter Türwächter für den Maecenaskreis, an dem sich die Eintrittswilligen zuerst abarbeiten müssen.

zwischenmenschlich gedacht als auch staatlicher und juristischer Ebene, Vgl. Meister, 1967, 4.

965 Vgl. Buchheit, 1968, 535; Die erste Offensive war die mit *arrepta manu* als grob gekennzeichnete Inanspruchnahme des Horaz, die zweite war die Behauptung, dass er in höherer Gunst bei Horaz stehen müsste als dessen Freunde Viscus und Varius.

966 Vgl. Gowers. 2012, 293.

Im folgenden Wortwechsel ist die Aufteilung der Redeanteile auf die Sprecher höchst umstritten⁹⁶⁷. Auf eine kurze Beschreibung des Maecenas als vorsichtig und schwer zugänglich durch Horaz wird vom Schwätzer behauptet, dass er sich auch mit einem niedrigen Rang im Maecenaskreis zufrieden geben würde: *posset qui ferre secundas* Hor. sat. 1, 9, 46b), der den zweiten Rang ertragen könnte. Dass es allerdings überhaupt Rangfolgen in der Freundschaft zu Maecenas gibt, ist reine Spekulation von Seiten des Schwätzers.

Daraufhin erklärt der Charakter Horaz die Gepflogenheiten des Maecenaskreises:

'non isto vivimus illic,
quo tu rere, modo. domus hac nec purior ulla est
nec magis his aliena malis. nil mi officit, inquam,
ditior hic aut est quia doctior: est locus uni
cuique suus.' (Hor. sat. 1, 9, 48b-52)

„Wir leben dort nicht so, wie du denkst. Dieses Haus ist so rein wie kein anderes und keines ist diesen Übeln weiter entfernt als dieses; So sage ich, dass es mir nicht im Weg steht, dass einer reicher ist oder gelehrter, ein jeder hat seinen eigenen Platz.“

Im Haus des Maecenas gibt es also keinen Wettbewerb⁹⁶⁸. Ein jeder hat in diesem Kreis seinen Platz und es spielt keine Rolle, wer reicher oder gebildeter ist. Hier wird gewissermaßen eine Gegenwelt entworfen zu der „realen“ Welt, die uns in den Satiren sonst präsentiert wird: In der ersten Satire wird die Welt als ein ewiger Kampf um Reichtum beschrieben, in dem es kein Ende und keinen Sieger geben kann, weil immer

967 Borzsák (1984), Keller/Holder (1869), Wickham (1988) und Bailey (1995) teilen 44b-48a gesamt dem Schwätzer zu. Richtig Kiessling/Heinze (1957) und Klingner (1959), die 44b, *paucorum hominum et mentis bene sanae*, dem Horaz als Replik in den Mund legen, bevor der Schwätzer seine Rede 45-48a beginnt: Die Beschreibung des Maecenas als jemand der wenige Menschen *mentis sanae* um sich haben möchte, stellt ein Echo der horazischen Selbstaussagen in 1, 5, 44 *nil ego contulerim iucundo sanus amico* und 1, 6, 89, *nil me paeniteat sanum patris huius* dar. Zur fünften Satire korrespondiert auch noch die Verszahl; Diese Beschreibung stellt außerdem eine charakterliche Beobachtung zu Maecenas dar, die der Schwätzer von außen niemals tätigen könnte, wohl aber die darauffolgende Aussage 1, 9, 45, *nemo dexterius fortuna est usus*, welche – bezogen auf Maecenas' Position als engster Vertrauter Oktavians und seine einflussreiche Rolle – von außen ohne weiteres ersichtlich ist.

968 Vgl. Schlegel, 2005, 116.

noch jemand reicher ist; In der dritten Satire wird die Entstehung der Welt durch Kämpfe beschrieben und auch in der sechsten Satire ist Politik kaum etwas anderes als der Streit der Politiker mit dem Volk bzw. der Streit der Menschen um Anerkennung und Ämter. Dies versteht der Schwätzer allerdings vollkommen falsch und überlegt sich nun, wie er ein Teil des Maecenaskreises werden kann: *muneribus servos corrumpam; non, hodie si / exclusus fuero, desistam; tempora quaeram, / occurram in triuis, deducam.* (Hor. sat. 1, 9, 57-59), Ich werde mit Geschenken die Sklaven bestechen, werde nicht aufgeben, wenn ich heute mal ausgesperrt sein sollte; Ich werde seine Zeiten erforschen, ihm auf Dreiwegen begegnen, ihm Geleit geben. Hier tritt die „pushy ambition and competitiveness“⁹⁶⁹ am deutlichsten hervor, die den Schwätzer als Kandidat für den Maecenaskreis disqualifiziert.

Als nächstes begegnet dem Paar ein Freund des Horaz, Aristius Fuscus, und nun wagt Horaz seinen dritten Versuch, dem Schwätzer zu entkommen:

haec dum agit, ecce
 Fuscus Aristius occurrit, mihi carus et illum
 qui pulchre nosset. consistimus. ‚unde venis?‘ et
 ‚quo tendis?‘ rogat et respondet. vellere coepi
 et pressare manu lentissima brachia, nutans,
 distorquens oculos, ut me eriperet. male salsus
 ridens dissimulare, meum iecur urere bilis.
 ‚certe nescio quid secreto velle loqui te
 aiebas mecum.‘ ‚memini bene, sed meliore
 tempore dicam: hodie tricesima sabbata. vin tu
 curtis Iudaeis oppedere?‘ ‚nulla mihi‘ inquam
 ‚religio est.‘ ‚at mi! sum paulo infirmior, unus
 multorum. ignosces; alias loquar.‘ huncine solem
 tam nigrum surrexe mihi! fugit inprobis ac me
 sub cultro linquit. (Hor. sat. 1, 9, 60b-74a)

Während er dieses bedenkt, sieh, da erscheint Aristius Fuscus, der mir lieb ist und jenen gut kennt. Wir bleiben stehen. „Woher kommst du und wohin gehst’s?“ fragt er und antwortet auch. Ich begann, mit der Hand seine Arme zu zupfen und zu drücken, ich nickte und kniff die Augen zusammen, dass er mich ihm entriss. Der böse Spötter allerdings tut lachend so, als merke er nichts; Meine Leber brannte vor Galle. „Du hast doch ganz sicher gesagt, dass

⁹⁶⁹ Gowers, 2012, 281.

du mit mir über irgendwas – ich weiß nicht mehr, worüber – im Geheimen reden wolltest“ „Ich weiß noch sehr gut, aber ich werde es dir zu einer besseren Zeit sagen; heute ist der dreißigste Sabbat: Willst du etwa die beschnittenen Juden anfurzen?“ „Mir liegt nichts an dieser Art Scheu.“ sagte ich. „Aber ich; Ich bin etwas schwächer, einer von vielen. Du wirst verzeihen; Wir reden ein anderes Mal.“ Dass sich mir diese Sonne so schwarz erhoben hat! Der Schurke floh und ließ mich unter dem Messer zurück.

In diesem Abschnitt ist gewissermaßen noch einmal die gesamte Satire rekapituliert: Zum einen zeigt sich erneut die Hilflosigkeit Horazens, den Schwätzer loszuwerden; Er ist darauf angewiesen, einem anderen Ausreden für ihn in den Mund zu legen, damit dieser ihn befreie; Aristus Fuscus, womöglich ein Komödiendichter, ist einer derjenigen, deren Beifall Horaz für seine Satiren in 1, 10, 82-83 wünscht⁹⁷⁰. Während dieser seinen Freund Horaz zurücklässt, wird erneut eine religiöse Dimension heraufbeschworen: Während Horaz in 31-34 in dem Schwätzer eine Heimsuchung sieht, die ihm von der alten Sabellerin prophezeit wurde, sieht Fuscus – freilich mit bösem Sarkasmus – im jüdischen Sabbat ein religiöses Hindernis darin, seinem Freund zu helfen: Alles läuft also darauf hin, dass die Prophezeiung wahr wird. Dies verstärkt noch die Formulierung *sub cultro*, eine Metapher aus dem Bereich der rituellen Hinrichtungen⁹⁷¹. Anscheinend haben also bis zu diesem Zeitpunkt alle zivilgesellschaftlichen Prozesse und Einrichtungen, die einen archaischen Ritualmord durch Schwätzerei verhindern könnten, versagt.

Da kommt dem Horaz nun aber doch die unvermittelte Rettung entgegen:

casu venit obvius illi
adversarius et ‚quo tu, turpissime?‘ magna
inclamat voce, et ‚licet antestari?‘ ego vero
oppono auriculam. rapit in ius: clamor utrimque,
undique concursus. sic me servavit Apollo. (Hor. sat. 1, 9, 74b-78)

Aus Zufall kam jenem sein Gegner entgegen und rief mit lauter Stimme: „Wohin willst du, Schändlicher?“, und fragt: „Kann ich dich als Zeugen nehmen?“

970 Vgl. Gowers, 2012, 298.

971 Vgl. ebd. 301.

Ich richte nun wirklich mein Ohrchen auf. Er zerrt ihn vor Gericht; Von allen Seiten Geschrei, von überall ein Auflauf. So rettete mich Apollo.

Die Auflösung des Geschehens ist wieder ein Zufall: *casu*, wie auch in V36 der Prozess mit *casu* eingeführt wird: Aus Sicht des Charakters Horaz sind dies Zufälle, aus Erzähler- oder Schwätzersicht ist dies freilich anders, da sich eine Institution ja durch ein planvolles Zusammentreffen kennzeichnet. Der Prozessgegner erwischt also den säumigen und wortbrüchigen Schwätzer, und fragt Horaz überdies noch, ob er als Zeuge aussagen könne; *antestari* ist bereits in den Zwölf-Tafel-Gesetzen als Terminus technicus belegt für die Zeugenschaft dafür, dass ein Prozessgegner gewaltsam zur Verhandlung gebracht wird⁹⁷². Die Institution, der der Schwätzer fliehen wollte, holt ihn nun doch ein, und so erleben wir zum Ende der Satire noch den Beginn eines institutionalisierten Agons: Die Rollen werden verteilt⁹⁷³; Der *adversarius* wird nicht namentlich, sondern nur seiner Rolle in der Institution gemäß benannt, Horaz bekommt mit *antestari* die Rolle eines *testis*, also eines Zeugen zugewiesen, und durch *rapit in ius* ist sowohl die Institution bezeichnet⁹⁷⁴ als auch die Rolle des Schwätzers als Angeklagter, der nach geltendem Recht eben gewaltsam vor Gericht gezerrt werden durfte⁹⁷⁵: „Nothing in *Satires* 1.9 contradicts any fact of Roman procedural or civil law“⁹⁷⁶. Der Schwätzer erfährt damit außerdem ausgleichende Gerechtigkeit, da *arrepta manu*, die erste gewaltsame Handlung von ihm, nun durch das *rapit in ius* ausbalanciert wird⁹⁷⁷. *clamor utrimque, / undique concursus* ist noch einmal ein episch-kriegerischer Abschluss⁹⁷⁸. Das *rapit* als gewalttätige Handlung spielt aber genauso auch auf den komischen Agon an und auf die wilden Handgemenge, die am Ende des Agons der Ritter entstehen⁹⁷⁹. Der letzte Satz der Satire, *sic me servavit Apollo* wurde bisher auf mannigfache Weise gedeutet: So sieht Buchheit Apollo in der Funktion des Dichtergottes, der die Dichtung des Horaz gegenüber der des

972 Vgl. Mazurek, 1997, 2.

973 Vgl. Rudd, 1961, 85.

974 Das *in-ius*-Verfahren vor dem Prätor; Vgl. Cloud, 1989, 66.

975 Vgl. Mazurek, 1997, 2.

976 Ebd. 11.

977 Vgl. Rudd, 1966, 76.

978 Vgl. Anderson (2), 1982, 100: Der Kriegslärm und der Zusammenlauf erinnern an den Donner des Krieges in der Ilias: ὄρουμάγδος.

979 Vgl. Wimmel, 1962, 59f. „Prügelthematik“.

Schwätzers präferiert, dies wird aber noch literaturkritisch begründet, da dieser Satz eine Übersetzung des homerischen τὸν δ' ἐξήραξεν Ἀπόλλων (Hom. Il. 20, 443) ist⁹⁸⁰, dieses Zitat wurde allerdings auch direkt und unübersetzt von Lucilius in eine seiner Satiren übernommen. Gegen diese Praxis sträubt sich Horaz ausdrücklich in 1, 10, 20-23; Die Übernahme und Übersetzung des Zitats stelle also eine Kritik an Lucilius dar⁹⁸¹. Dies steht auch im Einklang mit den generellen Ähnlichkeiten zwischen Lucilius und dem Schwätzer⁹⁸², mit dem Ergebnis, dass Apollo die horazische gegenüber der lucilischen Satire favorisiert. Es ist eher unwahrscheinlich, dass Apollo hier einen konkreten Ort in Rom meint, also einen Tempel, vor dem diese Szene stattfindet⁹⁸³. Mazurek hat richtigerweise beobachtet, dass Apollo den Protagonisten eigentlich gar nicht wirklich gerettet hat, da die Satire zwar vorbei, Horaz jedoch nun in einen Gerichtsprozess verwickelt ist⁹⁸⁴.

Wenn wir die gesamte Satire noch einmal überblicken, eröffnet sich jedoch noch eine neue Lesart dieses letzten Satzes: Es wurde bereits argumentiert, dass die „Angriffe“ des Schwätzers auf Horaz nicht in einer Institution stattfinden und durch die episch-kriegerische Metaphorik sowie die düstere Prophezeiung eher wie ein archaischer Kampf auf Leben und Tod dargestellt sind. Am Ende jedoch wird ein Gerichtsverfahren eröffnet, gegen das sich der Schwätzer in der Mitte der Satire verweigert hatte. Wenn wir uns die Eumeniden des Aischylos betrachten, so erscheint Horaz wie Orestes, ein von den Erynnyen durch die ganze Stadt Getriebener, der machtlos ist gegenüber seinem Verfolger; Apollo ist dann, wie auch in den Eumeniden des Aischylos, der Anwalt des Gequälten, der ihm Gerechtigkeit in einem Verfahren zukommen lässt: Während die Eumeniden den Weg aus einer Blutrache-Gerechtigkeit hin zu einer Verfahrens-Gerechtigkeit erzählen, lässt auch die neunte Satire aus einem archaisch-lebensbedrohlichem, nicht institutionalisier-

980 Im Kampf des Achilles mit Hektor.

981 Vgl. Buchheit, 1968, 532f.

982 Vgl. Ferriss-Hill, 2011, passim; Schlegel, 2005, 114.

983 Vgl. Gowers, 2012, 303f.

984 Vgl. Mazurek, 1997, 1. Der von Mazurek (ebd., 14) vorgeschlagenen Übersetzung „You call this salvation, Apollo?“ kann ich jedoch nicht zustimmen, da in den Schlussworten der Satire zu viel Freude über die Rettung anklingt, um diese gegen Apollo gerichtete Empörung plausibel zu machen.

tem Gespräch ein geregeltes Verfahren entstehen; Beide Texte erleben also eine Institutionalisierung, die öffentliche Ordnung und Rechtssicherheit garantiert. In beiden Fällen ist Apollo derjenige, der diese Transformation in Gang bringt. Für diese Interpretation sprechen einige strukturelle Parallelen zwischen den Eumeniden und der neunten Satire: Es wurde bereits beobachtet, dass die Gerichtsverhandlung der Eumeniden dem Epos näher steht als die Agone des Sophokles und des Euripides: Während die dramatischen Agone eine Dichotomie aufweisen, sowohl im komischen als auch im tragischen, ist der epische Agon durch eine triadische Struktur charakterisiert⁹⁸⁵: In der Versammlung des ersten Buches der Ilias verhandelt die Versammlung zuerst die Rückgabe der Chryseis (54-147), der Agamemnon schließlich zustimmt. Daraufhin wird allgemeiner die Art der Gefolgschaft verhandelt, in der sich die griechischen Könige zu Agamemnon befinden, mit dessen Forderung nach Achills Ehrengeschenk und dem Schwur des Achilles, nicht mehr zu kämpfen (148-246). Den dritten Teil der Versammlung bildet der Vermittlungsversuch Nestors, den sowohl Agamemnon als auch Achill ablehnen (247-305)⁹⁸⁶. Die selbe triadische Struktur weisen auch die Eumeniden des Aischylos auf: Nach der Vorverhandlung vor Athenē (408-489) erfolgt eine erneute Anhörung der Streitparteien mit Zeugenbefragung (579-680). Dann treffen die Richter ihre Entscheidung (681-710)⁹⁸⁷. Diese Triaden finden sich auf mehreren Ebenen auch in der neunten Satire: Drei Mal, und zwar am Anfang, in der Mitte und am Ende wird die Zufälligkeit des Geschehens betont (*Ibam forte (1)... casu (36)... casu (74)*), drei Mal setzt der Schwätzer mit seinem Anliegen ein (*docti sumus (6)... quis me scribere pluris (23)... Maecenas quomodo tecum (43)*), und drei Mal versucht Horaz ein Ausweichmanöver (*ire modo ocius, interdum consistere (9)... quendam volo visere non tibi notum (17) distortuens oculos, ut me eriperet. (65)*).

985 Vgl. Latacz et al. 2000, 47-116.

986 Nicht nur dieser Agon weist diese triadische Struktur auf, sie kehrt in weiteren Versammlungsszenen wieder, z.B. auch in der Musterung: Zuerst wirft Agamemnon dem Diomedes Feigheit vor (370-400), worauf Sthenelos antwortet (404-410) und von Diomedes zurechtgewiesen wird (411-418). Vgl. Visser et al., 2017, Bd. 13, Fasz. 2, 153.

987 Vgl. Podlecki, 1966, 80f.

In dieser Schlusszene sind also sämtliche Ausprägungen des Agons, episch, tragisch und komisch, noch einmal angespielt. Diese Szene, die die Gerichtsverhandlung präfiguriert und den Teilnehmern an dieser Institution ihre Rollen zuweist, ist das einzige Beispiel in den Satiren, wo das geregelte und legitimierte Zusammenkommen zur Institution gelingt, wenn auch unter größten Schwierigkeiten. Die archaisch-vorjuristische Metaphorik und die Aussicht, dass Horaz durch den Schwätzer zu Tode kommt, münden dann in die Restauration der Ordnung durch das Gericht. Gewissermaßen wird also die Ordnung der satirischen Welt, die wir über neun Gedichte als massiv gestört erlebt haben, am Ende des Buches durch die Institution wiederhergestellt.

Was die Figur des Horaz in dieser Satire angeht, so ist augenscheinlich, dass sämtliche negativen Wertungen vom Erzähler Horaz ausgehen, der Charakter Horaz hält sich, anders als in den ersten Satiren des Buches, mit direkten Angriffen vollkommen zurück⁹⁸⁸. Dies steht im Einklang mit Schlegels Befund, die in dem Schwätzer Züge lucilischer Satire sieht: Wäre der Charakter Horaz der Überlegene in diesem Agon, könnte der Erzähler Horaz kaum glaubhaft und treffend das überlegene, lucilische Gift in den Schwätzer inkarnieren⁹⁸⁹.

Dass der Charakter Horaz allerdings keine Angriffe gegen den Schwätzer fährt, steht auch im Einklang mit der Selbstzeichnung des Horaz als anti-epischer Held in den anderen Satiren: Die Figur Horaz war in den episch konnotierten Satiren stets passiv und träge, immer eher die Parodie eines Dulders im Stile von Odysseus, nie ein Kämpfer im Stile Achills. Diese Rolle behält Horaz auch in dieser Satire bei. Auf die Parallelen des Schwätzers zur Canidia bzw. zum *scurra* wurde bereits hingewiesen, und die gewissermaßen hinterlistige und feige Taktik, sich über Horaz Zugang zu Maecenas zu erschleichen, sind ebenfalls kaum im Stil eines epischen Helden. Es wiederholt sich also, dass episches Erzählen in gänzlich unepisches Geschehen transponiert wird⁹⁹⁰: Die Erzählweise ist zwar episch, das Personal taugt jedoch nicht zum epischen Heldentum.

988 Vgl. Lejay, 1966, 231.

989 Vgl. Schlegel, 2005, 115.

990 Vgl. Buchheit, 1968, 533.

In der Satire steht die Integrität des Maecenaskreises auf dem Spiel: Diesen präsentiert Horaz als einen Gegenentwurf zu der Welt, die er selbst in den Satiren präsentiert hat, insofern als es keine Rivalität, keinen Wettbewerb und keine *ambitio* in ihm gibt. Der unepische Charakter Horaz ist also ganz im Einklang mit der Darstellung des Maecenaskreises. So wird die Integrität des Maecenaskreises also vor dem Ehrgeiz und der Aufdringlichkeit des Schwätzers gerettet und zwar – *qua* Dichterkreis – von Apollo, und – gesellschaftlich gesehen – von der Institution des römischen Gerichts, das zum Ende der Satire seine Funktionalität erweist. Das konstante Changieren in der Darstellung des Geschehens als Verkettung von belanglosen Zufällen und als todbringende, schicksalsbestimmte Heimsuchung ist charakteristisch für die horazische Satire, die zwar voll und ganz in der „realen“ Welt der Entstehungszeit verhaftet ist, sich aber stilistisch weit über die *nugae* erhebt, als die der Erzähler seine Dichtungen im zweiten Vers dieser Satire bezeichnet hat.

4.11. 10. Satire: Der *sermo* in allen Tonlagen und die Demaskierung des Dichters

Die zehnte Satire fungiert als ein Epilog des Satirenbuches⁹⁹¹ und rekapituliert als solcher zentrale Themen des gesamten Buches. Gleichmaßen schlägt sie die Brücke zurück zur ersten Satire, sowohl in der Wiederaufnahme bestimmter Topoi⁹⁹², als auch in dem Modus, in dem Horaz spricht⁹⁹³. Weiterhin ist die zehnte Satire programmatisch und poetologisch und greift somit auch zurück auf die vierte Satire, insofern als sie eine Verteidigung gegen Kritiker fingiert⁹⁹⁴.

Eduard Fraenkel hat die Beziehung der zehnten Satire zur vierten schön zum Ausdruck gebracht:

„To come from Satire IV to Satire X is not unlike meeting again, after an interval of a few years, one whom we had known as a very young man. The shape and colour of his face are still the same, but its lines are now more firmly drawn and there is in it a determined expression which we had not noticed before.“⁹⁹⁵

Diese Zeilen erklären die biographische Fiktion des Satirenbuches und den Reifungsprozess des Dichters, den er uns von der ersten bis zur zehnten Satire erleben lässt: So präsentiert sich Horaz in der zehnten Satire als jemand, der gewissermaßen bereits über den anderen Satiren steht, was wiederum für die Epilogfunktion dieses Gedichts steht⁹⁹⁶.

Der Text ist nicht gänzlich unumstritten mit einem Beginn, der wahrscheinlich nicht aus Horazens Feder stammt⁹⁹⁷: Er ist nur in einigen der

991 Vgl. Knorr, 2004, 152.

992 Vgl. ebd., 154: Die Forderung nach Kürze, Hiebe gegen geschwätzig Dichter, das kallimacheische Bild des schlammigen Flusses sowie eine Modulation des programmatischen *ridentem dicere verum*.

993 Vgl. Schlegel, 2005, 128: Invektive und Angriffslust wurden von Schlegel in dieser Satire zwar notiert, allerdings nicht bemerkt, dass diese eine „Wiederentdeckung“ der agonalen Qualitäten aus den ersten Satiren sind.

994 Vgl. Knorr, 2004, 153.

995 Fraenkel, 1957, 128.

996 Zum Verhältnis der vierten zur zehnten Satire Vgl. auch Wimmel, 1960, 154 der einerseits eine Zunahme kallimacheischer Motive und Bilder bemerkt, andererseits aber auch eine Entfernung vom kallimacheischen Stilideal dadurch, dass Anklänge an die alte Komödie stärker hervortreten.

997 *Lucili, quam sis mendosus, teste Catone / defensore tuo, pervincam, qui male factos / emendare parat versus, hoc lenius ille, / quo melior vir est, longe subtilior illo, / qui multum puer et loris et funibus udis / exoratus, ut esset, opem qui ferre poetis / antiquis posset contra fastidia no-*

schlechteren Handschriften erhalten⁹⁹⁸ und nach einmütiger Meinung der Herausgeber eine Interpolation eines späteren Schreibers⁹⁹⁹.

So beginnt die zehnte Satire mit einer Bekräftigung der Aussage, dass Lucilius schlechte Verse geschrieben habe, woran sich jedoch ein Lob auf die Leistung des Dichters anschließt. Horaz entwirft daraufhin das kallimacheische Programm seiner eigenen Satire und begibt sich in einen Agon mit einem *interlocutor* über die Verwendung von griechischen

stra. / grammaticorum equitum doctissimus. ut redeam illuc: (Hor. Sat. 1,10, 1*-8*)

Dass du fehlerbehaftet bist, Lucilius, will ich mit dem Zeugnis des Cato, deines Verteidigers, beweisen, der sich anschickt, die schlecht gearbeiteten Verse zu verbessern, er ist umso nachsichtiger, wie er auch ein besserer Mann ist und weit sorgfältiger als jener, der den Knaben mit Riemen und feuchten Stricken viel antrieb, dass er den alten Dichtern Hilfe bringen könnte gegen unsere Abneigung, der gelehrteste der Grammatiker unter den Rittern. Aber kehren wir zurück:

998 Vgl. Gowers, 2012, 304.

999 Darin stimmen die Ausgaben von Bailey (1995), Wickham (1988), Borzsák (1984), Klingner (1959), und Keller/Holder (1869) überein.

Vgl. Keller, 1879, 504ff: „Der Archetyp kannte diese Verse nicht, dagegen der Stammcodex der III. Classe (F λ β' v μ q etc.), wenigstens der Fλ-Familie. Denn das hier die δ-Familie vertretende z kennt die Verse auch nicht, ebenso wenig die ganze Rη-Familie (υ R l r α'), die I. Classe (α γ E D M) und die II. Classe (g σ u). Auch die Scholien (Pph.' und Porph.' Ac v Acr. schol Γ) schweigen über die doch sehr erklärungsbedürftigen 8 Verse. Diese äußeren Umstände sprechen also dafür, dass wir in den fraglichen Versen eine späte Interpolation vor uns haben, [...] Wenn schon wiederholt behauptet worden ist, dass die Sprache der vorgeschobenen Verse ganz wohl von Horaz herrühren könne, so ist darauf zu erwidern, dass nach einer schönen Beobachtung Wölfflins lat. und roman. Comparison S. 40 im Gegentheile die Wendung *longe subtilior* absolut unhorazisch ist, ferner dass die ganze Stelle dermassen an Unklarheit leidet, wie wir diess nirgends beim echten Horaz wieder finden, drittens dass die überwiegende Tradition (F λ' β' q v μ n) V. 4 einen prosodischen Fehler hat, indem *vir* als Länge gebraucht ist, viertens das überhaupt auch die Vertheidiger der fraglichen Verse regelmässig zu Conjecturen greifen, um die Stelle nur geniessbar zu machen: kurz schon aus diesen äusserlichen Gründen kann an die Auteurschaft des Horaz nur ein oberflächlicher oder voreingenommener Urtheiler denken. Erwägen wir andererseits den Sinn, so erscheint der Zusatz überflüssig und unwahrscheinlich: [...] Auch dem Tone nach widersprechen sich beide Partien vollständig [...] Endlich ist es unbestreitbar, dass unsere Satire auch ohne jene Verse ein vollständiges Ganzes ausmacht und das im Anfange derselben nichts vermisst wird. Im Gegentheile spricht die Thatsache, dass der entschiedene Nachahmer des Horaz, Persius, gleichfalls eine seiner Satiren, die dritte, mit *Nempe* einleitet, für die Echtheit des Anfangs *Nempe*.“

Die äußeren Gründe Kellers sprechen für sich. Jedoch ist es kaum möglich, gewisse Verse überzeugend als „unhorazisch“ zu entlarven: Schließlich ist Horaz selbst gewissermaßen der „unhorazischste“ aller Satiriker und bedient sich, wie in dieser Arbeit gezeigt wurde, einer Vielzahl von anderen Gattungseinflüssen. Nicht zuletzt ist die Literaturparodie eine absolut horazische Qualität (Vgl. Buchheit, 1968) und es wäre nicht unwahrscheinlich, dass Horaz in einem schwerfälligen und dunklen („lucilischen“) Stil die Mängel des Lucilius parodiert: Vgl. 1, 4, 19-20, wo epischer Schwulst mit schwerfälligen Verse parodiert wird.

Wörtern in der Dichtung. Darauf folgt ein Dichterkatalog der neuen Zeit und eine weitere Stilkritik an Lucilius, diese sind allerdings durchsetzt von weiteren Anwürfen des Horaz gegen den *interlocutor*. Zum Schluss etabliert sich Horaz wieder im Maecenaskreis, dessen Beifall er als einziges für seine Satiren sucht.

In diesem Kapitel wird argumentiert, dass Horaz sein satirisches Programm aus der vierten Satire noch einmal neu formuliert und es mit satirischen Mitteln, die wir vom Anfang des Satirenbuches kennen, verteidigt: Dieses Mittel ist der satirische Agon, der mit den Agonen aus der ersten Triade korrespondiert. Dieses satirische Programm findet zwischen der alten Komödie, Lucilius und dem kallimacheischen Dichtungsideal statt. Zum Ende hin positioniert sich Horaz jedoch als Satiriker in den Reihen der Dichter des Maecenaskreises, welche v.a. die großen Gattungen Epos (Lehrgedicht), Tragödie und Komödie behandelt haben. Die zehnte Satire macht so deutlich, dass der horazische Anspruch an die Satire sowohl den Ansprüchen der Kleindichtung kallimacheischer Prägung als auch denen der großen Gattungen zu genügen hat.

Die Satire beginnt mit den Versen:

Nempe incomposito dixi pede currere versus
Lucili. quis tam Lucili fautor inepte est,
ut non hoc fateatur? at idem, quod saepe multo
urbem defricuit, charta laudatur eadem. (Hor. sat. 1, 10, 1-4)

Hendrickson, 1916, 254-259, und 1917, 330-333, dagegen sucht die Echtheit der Verse zu erweisen: Die Satiren 4 und 10 seien eine Reaktion auf die Emendationen des Valerius Cato an Lucilius: Dies würde zwar das *teste Catone* nötig machen für das Verständnis der Satire: Hendrickson argumentiert in 1917, 85, dass Cato notwendigerweise der *interlocutor* der Satire sei, hält aber in 1916, 252, die Möglichkeit offen, dass die Verse von jemand anderem stammen. Dass die Verse in den Kontext des Satirenbuches und des literarischen Betriebs zur Abfassungszeit passen, ist kein notwendiges Argument für deren Echtheit. Dem selben Fehler ist auch Hering, 1979, 65-71 erlegen, der anhand der Struktur der ersten Hälfte der Satire und der Passung der ersten acht Verse in eine Ringkomposition ihre Echtheit zu erweisen sucht. Dies mag ein Beweis für die Kunstfertigkeit eines möglichen Interpolators sein, nicht jedoch ein Beweis der Echtheit der Verse.

Außerdem spricht für die Unechtheit der Verse, dass sich Horaz in dieser Satire einen Agon mit einem Befürworter des Lucilius liefert, Lucilius selbst aber an keiner Stelle direkt angeht: Dies passt schlecht zu dem ersten Vers *Lucili, quam sis mendosus*.

Natürlich, ich habe gesagt, dass die Verse des Lucilius auf ungeordneten Füßen schreiten. Wer könnte ein derart unverständiger Befürworter des Lucilius sein, dass er dies nicht eingesteht? Doch auf dem selben Papyrus wird er auch gelobt, weil er die Stadt mit viel Salz eingerieben hat.

Der Einstieg mit *nempe* legt eine Art forensische Befragung nahe¹⁰⁰⁰: Horaz gibt zu, dass er diese Aussage wirklich getätigt hat und geht dann sofort zum Angriff über, indem er eine rhetorische Frage folgen lässt, die durch die Häufung der ‚i‘ direkt nach Horazens Agon-Tonfall klingt (*quis tam Lucili*). *Inepte* spricht außerdem dafür, dass diese Frage als Vorausdeutung auf einen Agon zu verstehen ist, wurden doch bisher viele von den Teilnehmern eines satirischen Agons mit diesem Attribut versehen: So in 1, 3, 138-139, *ineptum [...] Crispinum*, der Horaz in der vierten Satire zum Wettschreiben auffordert; 1, 4, 91-92, *ineptus [...] Rufillus*, wo Horaz gezwungen ist, seinen Angriff auf Rufillus in 1, 2, 27 zu verteidigen; 1, 6, 15-16, *populus [...] ineptus*, das sich einen Agon mit dem Emporkömmling Tillius liefert.

Dennoch wird dem Lucilius *sale multo* zugestanden, ein weiterer programmatischer Begriff des Satirenbuches; Entgegen Gowers‘ Meinung, dass *sal* ein „old-fashioned Roman asset and attribute of full-blooded satire“¹⁰⁰¹ darstellt, bedeutet es vielmehr die griechische Verfeinerung der Invektive: Dies erkennen wir vor allem aus der siebten Satire, in der der Grieche Persius in 27 als *salso multoque fluenti* beschrieben wird, sein Gegenüber Rupilius als *aceto Italo* (32). Auch Fuscus Aristius wird in 1, 9, 65 als *male salsus* bezeichnet¹⁰⁰². Diese Bedeutung von *sal* wird außerdem gestützt von Hor. sat. 1, 10, 64-67a: *fuert Lucilius, inquam, / comis et urbanus, fuerit limatior idem, / quam rudis et Graecis intacti carminis auctor, / quamque poetarum seniorum turba*, Lucilius war, so sagte ich, witzig und weltgewandt, er war ausgefeilter als der Sänger der rohen und von den Griechen unberührten Lieder und als die Schar der alten Dichter. *Sal* besitzt also jemand, der in seinem lateinischen Schreiben von den

1000 Vgl. Gowers, 2012, 311.

1001 Vgl. ebd., 312.

1002 Auch wenn sich die Scholien nicht einig sind, ob Fuscus ein Komödiendichter, ein Tragiker oder ein Grammatiker gewesen war (Vgl. Gowers, 2012, 298), ist doch deutlich, dass er als Zeitgenosse des Horaz, der in der Nähe der Mitglieder des Maecenaskreises genannt wird (1, 10, 82-83), über die griechische Verfeinerung im Schreiben verfügt.

Griechen berührt wurde¹⁰⁰³: Dies bezieht sich freilich nicht auf die Mischung der beiden Sprachen, schließlich wirft Horaz dem Lucilius vor, dass er griechische Wörter in seinem Latein benutzt habe (1, 10, 27-30); *sal* bekommt durch diese Einschränkung beinahe die Bedeutung „Gatungsmischung“: Jemand besitzt *sal*, der seine lateinischen Gedichte (oder seine lateinische Rede) mit griechischen Elementen zu bereichern weiß, jedoch ohne die Sprachen zu mischen.

Er führt weiter aus, dass das *sal* jedoch für gute Dichtung nicht ausreicht, andernfalls müssten auch die Mimen des Laberius als gute Dichtung gelten. Es sei also nicht genug, die Leser zum Lachen zu bringen. Mit dieser Überleitung fällt der Sprecher in einen dozierenden Tonfall, der aggressive Unterton der rhetorischen Frage wird fallen gelassen. Dies setzt sich fort in der Darstellung des satirisch-stilistischen Programms des Horaz:

est brevitae opus, ut currat sententia, neu se
impediat verbis lassas onerantibus auris,
et sermone opus est modo tristi, saepe iocoso,
defendente vicem modo rhetoris atque poetae,
interdum urbani, parentis viribus atque
extenuantis eas consulto. ridiculum acri
fortius et melius magnas plerumque secat res. (Hor. sat. 1, 10, 9-15)

Kürze ist von Nöten, so dass der Gedankengang läuft und sich nicht mit Wörtern behindert, die die entspannten Ohren belasten, und im *sermo* ist bald die ernste Art nötig, oft die lustige, wobei sie im Wechsel die Art des Redners und die des Dichters verteidigt, bisweilen die des Weltmannes, wobei sie ihre Kräfte schon und sie mit Absicht abschwächt. Häufig zerschneidet das Lustige große Dinge stärker und besser als das Ernste.

Hier gibt sich Horaz mit *sermo* sein eigenes Stichwort, er charakterisiert damit sein gesamtes Satirenbuch als *sermones*, andererseits zeigt er auch, in welchem Tonfall er gerade spricht. Die Forderung nach Kürze geht zurück auf die erste Satire¹⁰⁰⁴, Vers 13-14: *cetera de genere hoc – adeo sunt multa – loquacem / delassare valent Fabium* und Vers 120, *iam satis*

1003 Im Einklang mit dieser Interpretation steht auch der bereits zitierte Vers aus den Episteln, ep. 2,2, 60, *Bioneis sermonibus et sale nigro*; Die Gespräche nach Art des Bion und das schwarze Salz; *sal* würde nach dieser Lesart in diesem Kontext die Verfeinerung der bionischen Diatriben bedeuten.

1004 Vgl. Knorr, 2004, 154.

est. Während diese Passagen in der ersten Satire aber noch selbstironisch waren¹⁰⁰⁵, ist diese Forderung auch ernst gemeint in der Abgrenzung zu Lucilius: Kürze hat Horaz nun auch über neun Gedichte bewiesen. Die gesamte Passage ist eine Reformulierung des *ridentem dicere verum* aus der ersten Satire¹⁰⁰⁶, der Vers *et sermone opus est modo tristi, saepe iocoso* im besonderen ist eine Paraphrase von καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ' εἶ- |πεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα (Ar. Ran. 389-390), des programmatischen Verses aus Aristophanes Fröschen, der das Spoudaigeion fordert¹⁰⁰⁷. Die theoretische Annäherung der Satire an die alte Komödie wird also erneut vollzogen und in den nächsten Versen weiter ausgeführt:

illi, scripta quibus comoedia prisca viris est,
hoc stabant, hoc sunt imitandi; quos neque pulcher
Hermogenes umquam legit, neque simius iste
nil praeter Calvom et doctus cantare Catullum. (Hor. sat. 1, 10, 16-19)

Jene Männer, von denen die alte Komödie gedichtet worden ist, standen auf diesem, und in diesem sind sie nachzuahmen; Sie hat jedoch weder der schöne Hermogenes je gelesen noch dieser Affe, der in nichts anderem gelehrt ist als darin, Calvus und Catull zu singen.

Wie in der vierten Satire ist es anhand des Attributs *prisca* klar, dass es sich um die alte Komödie handelt: Es ist das Spoudaigeion, in dem ihnen nachzufolgen ist. Die *brevitas*, die Horaz zuvor gefordert hatte, grenzt ihn jedoch wieder von diesen ab. Horaz zeigt sofort an einem Beispiel, wie er den Dichtern der alten Komödie nachfolgt, die – wie er in der vierten Satire festgestellt hatte – *multa cum libertate notabant*, mit großer Freiheit tadelten, indem er nun selbst zwei Dichterkollegen tadelt und verspottet, einen sogar beleidigt. Der Tonfall wird mit Vers 18 schärfer¹⁰⁰⁸: Wie in der vierten Satire lässt sich der Sprecher Horaz zu derbem Spott herab und erzeugt so Nähe zum Agon in der alten Komödie. Bei dem *ineptus fautor Lucili* aus Vers 2 und dem *simius iste* handelt es sich um den selben Typus¹⁰⁰⁹: nämlich einen, der das rechte Verhält-

1005 Vgl. Duffallo, 2000, 586: „How long can Horace keep playing riffs on the same tune?“

1006 Vgl. Ferriss-Hill, 2015, 29.

1007 Vgl. ebd., 15.

1008 Vgl. Schlegel, 2005, 129.

1009 Vgl. Scodel, 1987, 201.

nis zu den griechischen Vorbildern nicht einzunehmen vermag. Auf die Steigerung der Aggressivität durch Horaz kommt nun auch der *interlocutor* zu Wort, indem er gewissermaßen die rhetorische Frage des Horaz aus V 2/3 beantwortet. Damit steigt die Satire vollends in den Agon ein:

„at magnum fecit, quod verbis graeca latinis
miscuit. ‘o seri studiorum, quine putetis
difficile et mirum, Rhodio quod Pitholeonti
contigit? ‚at sermo lingua concinnus utraque
suavior, ut Chio nota si conmixta Falerni est.‘
cum versus facias, te ipsum percontor, an et cum
dura tibi peragenda rei sit causa Petilli?
scilicet oblitus patriaeque patrisque Latini,
cum Pedius causas exsudet Publicola atque
Corvinus, patriis intermiscere petita
verba foris malis, Canusini more bilinguis? (Hor. Sat. 1, 10, 20-30)

„Aber er hat doch etwas Großes gemacht, als er das Griechische mit lateinischen Worten gemischt hat.“ Oh ihr trägen Denker, glaubt ihr etwa, es sei etwas schwieriges und bewundernswertes, was dem Rhodier Pitholeon gelungen ist? „Aber ein *sermo*, der zusammengeschnitten ist aus beiden Sprachen, ist doch angenehmer, wie auch die Marke des Falerners, wenn sie mir Chier vermischt ist.“ Ich frage dich selbst, gilt das, wenn du Verse schmiedest, oder auch wenn du den harten Prozess des Petillius führen müsstest? Sicher möchtest du die einheimischen Wörter lieber mit geborgten durchmischen nach der Art der zweisprachigen Canusiner, während Pedius, Publicola und Corvinus die Prozesse durchschwitzen¹⁰¹⁰, wobei du dein Vaterland und den Vater Latinus vergisst?

Das angeblich Große, das Lucilius mit seinem Sprachverschnitt vollbracht hat, wird von Horaz mit einem pathetischen Ausruf – ein typisches Merkmal seines Agon-Tonfalls – beantwortet und in der Folge abgewimmelt als etwas, das weder schwer noch bewundernswert sei. Der *interlocutor* versucht es erneut: Er benutzt allerdings, wie Horaz kurz zuvor, den programmatischen Ausdruck *sermo* in seiner Feststellung, dass dieser angenehmer klänge, wenn beide Sprachen in ihm vermischt seien. Dies kontert Horaz mit der Frage, ob dies nur beim Dichten der Fall

1010 Vgl. Knorr, 2005, 393: Entgegen der vorherrschenden Meinung, dass es sich hier um zwei Redner handelt, nimmt Knorr Q. Pedius, L. Gellius Publicola und M. Valerius Messalla Corvinus an, was sich durch das nachgestellte *atque* erklärt, das zwei asyndetischen Gliedern ein drittes hinzufügt.

sei, oder auch bei einer Rede vor Gericht. Impliziert ist natürlich, dass für Gerichtsreden *latinitas* gelte, also Sprachreinheit¹⁰¹¹: Wie er zuvor in Vers 12 gesagt hatte, *defendente vicem modo rhetoris atque poetae*, müsse sowohl die Art des Dichters im Wechsel mit der des Redners bewahrt werden: Horazischer *sermo* ist demnach einerseits Dichtung, andererseits postuliert er aber, dass – je nach Situation – auch andere Redeweisen als die dichterische verwendet werden müssen: Wie der Agon also ein Bühnengeschehen abbildet, das aus dem forensischen Bereich entlehnt wurde¹⁰¹², so muss auch der *sermo* die stilistischen Anforderungen des forensischen Bereiches bewahren. Dies wirft überdies auch noch Licht auf die Abgrenzung des horazischen *sermo* von „echter“ Dichtung in 1.4: Dort heißt es, dass es nicht genug sei, Worte ins Versmaß zu schließen, um Dichter genannt zu werden, da auch eine gewisse dichterische Diktion, die bei Ennius zu finden sei, von Nöten sei. Demnach bekäme man reine Alltagssprache, wenn man die Verse des Horaz auflöse. Freilich ist dies ironisch gemeint, wie im Kapitel zur vierten Satire gezeigt wurde: Hier jedoch ist spezifiziert, dass die dichterische Diktion hinter den Anforderungen der Satire zurückstehen muss, wenn Unpoetisches wiedergegeben wird: Die Sprache des *sermo* hat sich dem jeweiligen – oft unpoetischen – Sujet anzupassen und muss daher sämtliche Register bedienen und den stilistischen Anforderungen sowohl guter Dichtung genügen, als auch – im forensischen Sujet des Agons – denen der Gerichtsrede.

Was den Aufbau dieser Versgruppe angeht, so ist der Agon formalisiert als gleich lange, aufeinander bezogene Wechselrede: Die zwei Mal 1,5 Verse des *interlocutors* werden von zwei Mal zwei Versen des Horaz beantwortet: *quine putetis difficile et mirum*, das nach dem pathetischen Ausruf erscheint und den hauptsächlichen Spott des Agons trägt, ist wieder im typisch horazischen Tonfall mit einer auffälligen Häufung von ‚i‘. Horaz lässt es aber dabei nicht bewenden, sondern wirft noch die Übertreibung hinterher, dass der *interlocutor* sicherlich heimatlos und nach Sitte der Canusiner zweisprachig Prozesse führen wolle. So sichert er sich wieder mehr Redeanteile, indem er sein Gegenüber nicht

1011 Scodel, 1987, 201.

1012 Vgl. Lloyd, 1992, 1-3.

auf die Frage antworten lässt, sondern ihr direkt Spott folgen lässt; Doch auch dieser Spott bleibt unbeantwortet, da Horaz sofort wieder auf sich zu sprechen kommt und sich gewissermaßen vor seinem *interlocutor* rühmt, dass Quirinus ihm verboten habe, Griechisch zu schreiben¹⁰¹³. Die Epiphanie des Quirinus ist ein Topos der dichterischen Sukzession¹⁰¹⁴ und angelehnt an die Epiphanie des Apollo bei Kallimachos¹⁰¹⁵. Im Gegensatz zu dessen Apollo ist der Quirinus allerdings dezidiert römisch und kaum kallimacheisch: Statt sich mit Feinheiten der Stilkritik zu befassen verbietet er dem Horaz direkt das griechische Schreiben und fügt noch eine Spruchweisheit hinzu¹⁰¹⁶.

Der Agon, der sich um die Beimischung griechischer Sprache in römische Dichtung dreht, mit dem anschließenden Verbot des Quirinus, gänzlich griechisch zu dichten, fordert, wie bereits festgestellt worden ist, *latinitas* für die horazische Satire. Dass diese Forderung in einem Agon implizit ist, ist jedoch auch programmatisch für die Satire des Horaz, die insbesondere in den ersten drei Gedichten ihre Aussagen immer in der Konfrontation mit einem *interlocutor*, also in einem satirischen Agon entwickelt haben. Der darauf folgende Abschnitt geht dann von Fragen der Stilistik über zu Fragen der Gattung:

turgidus Alpinus iugulat dum Memnona, dumque
defingit Rheni luteum caput, haec ego ludo,
quae neque in aede sonent certantia iudice Tarpa
nec redeant iterum atque iterum spectanda theatris. (Hor. sat. 1, 10, 36-39)

Während der schwülstige Alpinus den Memnon erwürgt und das schlammige Haupt des Rheins zusammenschmiedet, spiele ich nur mit diesen Dingen, die weder im Wettstreit durch den Tempel hallen vor dem Richter Tarpa, noch wieder und wieder ins Theater zurückkehren zum Zuschauen.

1013 Vgl. Scodel, 1987, 201-204: Freilich ist die Logik der gedanklichen Reihung extrem schwach, da es ja im Agon mit dem *interlocutor* um griechische Einsprengsel in lateinischer Dichtung ging, wohingegen der Quirinus des Traums Horaz davor warnt, griechisch zu dichten, da dies sprichwörtliches „Eulen nach Athen tragen“ sei.

1014 Vgl. Gowers, 2012, 306.

1015 Vgl. Zetzel, 2002, 39: Apollo befiehlt dem Kallimachos die schlanke Muse, fr.1.21-24, während dem Vergil das *carmen deductum* angemahnt wird, Verg. ecl 6, 3-5.

1016 Vgl. Wimmel, 1960, 156.

Hinter dem Schwulst des Alpinus¹⁰¹⁷ ist unschwer das Epos zu erkennen¹⁰¹⁸. Dieser Art der Dichtung wurde bereits in der vierten Satire eine Absage erteilt (1, 4, 19-20). Das *haec ego ludo* steht also zwischen einer negativen Beschreibung der Gattung Epos und der expliziten Ablehnung des Dramas (*neque... nec*)¹⁰¹⁹: Das *lusus* des Horaz findet also zwischen Epos und Drama statt und ist dabei weder das eine noch das andere, aber es bedient sich bei beiden Gattungen, wie im Satirenbuch zu sehen war. Das *haec ego ludo* wirft außerdem Licht auf den von Vergil entlehnten, programmatischen Vers *sed tamen amoto quaeramus seria ludo*: Die *seria* sind die Dinge, die Horaz in seinem satirischen Agon zu erweisen sucht, während er dennoch ein *lusus* mit den Gattungen betreibt, die diesen Agon beeinflussen und formen. Wie dieses *lusus* zwischen den Versen über das Epos und die Tragödie positioniert ist, so ist auch die horazische Satire zwischen diesen Gattungen heimisch. Dass die Schilderung der Epik des Alpinus mit *turgidus* und *luteum* kallimacheische Begrifflichkeiten bedient¹⁰²⁰, erhellt den Status der Satire noch weiter: Sie steht zwischen den Großgattungen, jedoch folgt sie dem kallimacheischen Dichtungsideal. Diese Standortbestimmung wird in den nächsten Versen weitergeführt und in die Abfassungszeit gesetzt:

arguta meretrice potes Davoque Chremeta
 eludente senem comis garrire libellos
 unus vivorum, Fundani; Pollio regum
 facta canit pede ter percusso; forte epos acer,
 ut nemo, Varius ducit, molle atque facetum
 Vergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae.
 hoc erat, experto frustra Varrone Atacino
 atque quibusdam aliis melius quod scribere possem,
 inventore minor; neque ego illi detrahere ausim
 haerentem capiti cum multa laude coronam. (Hor. sat. 1, 10, 40-49)

1017 Vgl. Weber, 1852, 226: Hier handelt es sich um den Dichter Furius Bibaculus, der wohl aufgrund seiner Herkunft aus der Gallia cisalpina Alpinus genannt wurde.

1018 Vgl. Gowers, 2012, 323.

1019 Vgl. Weber, 1852, 228: Was Vers 39 angeht, so ist klar, dass um das Drama geht: Stücke, die immer wieder im Theater gezeigt werden. Was es aber mit dem Urteil des Tarpä auf sich hat, ist nur bei Cruquius greifbar: So soll Spurius Maecius Tarpä zur Einweihung des pompeianischen Theaters die Stücke ausgewählt haben (wofür eigentlich jedoch die Aedilen zuständig waren).

1020 Vgl. Scodel, 1987, 204.

Du, Fundanius, kannst die fröhlichen Stücke dahin schwatzen, einzigartig unter den Lebenden, in denen die kluge Dirne mit Davus zusammen den Greis Chremes austricksen, Pollio singt von den Taten der Könige in dreifach aufschlagenden Versfuß; Das kühne Epos beherrscht niemand wie der tapfere Varius, und dem Vergil haben weich und anmutig die Camenen zugnickt, die sich am Landleben erfreuen: Das aber war es, was von Varro Atacinus und einigen anderen fruchtlos versucht wurde, das ich besser schreiben konnte, geringer jedoch als der Erfinder: Denn ich würde es nicht wagen, jenem die Krone vom Haupt zu reißen, die mit viel Lob darauf sitzt.

Während Fundanius also die Neue Komödie bedient, schreibt Pollio Tragödien, Varius Epen und Vergil ist in der Bukolik zu Hause: Dass Horaz seine Satire daran anschließt und behauptet, besser als seine Vorgänger zu sein (wenn auch nicht besser als Lucilius), zeigt den Maßstab der hohen Dichtung, dem die horazische Satire genügen muss. Freilich ist die alte Komödie hier ausgespart, die vollkommen ohne Rivalen und Nachfolger bleibt¹⁰²¹: Horaz bedient jedoch den Topos der alten Komödie, in der die Dichterpersone vorgibt, sich in einem konstanten Kampf mit Rivalen zu befinden und nur in diesem „Agon“ einen Platz für die eigene Dichtung erringen zu können¹⁰²². So ist wiederum impliziert, dass er und seine Satire den Platz der alten Komödie im zeitgenössischen Rom einnehmen, den er sich erkämpfen musste wie einst die Dichter der alten Komödie in Athen; Dass er dennoch dem Lucilius den ersten Platz in dieser Gattung zugesteht, durchbricht jedoch diesen Topos und zeichnet die angriffslustige Persona des Horaz in dieser Satire weicher¹⁰²³: In diesem großmütigen Zugeständnis scheint etwas von dem Horaz auf, der sich im *sermo* mit Maecenas befindet und steht im Einklang mit der Forderung aus 1, 3, dass man Nachsicht gegenüber den Fehlern von Freunden üben soll und der Selbstdisqualifikation des Horaz aus dem Wettbewerb um öffentliches Ansehen in 1, 6.

at dixi fluere hunc lutulentum, saepe ferentem
plura quidem tollenda relinquendis. age, quaeso,

1021 Vgl. Gowers, 2012, 325.

1022 Vgl. Ferriss-Hill, 2015, 177.

1023 Vgl. Cucchiarelli, 2001, 51ff: die Charakterisierungen des Lucilius sind immer durch Ambivalenzen gekennzeichnet, wodurch an dieser Stelle auch die teils harsche Kritik mit-schwingt, die Horaz dem Lucilius hat angedeihen lassen: Dennoch verleiht die Bezeichnung *inventor* diesem etwas gewissermaßen Unangreifbares, und so muss er auf der Basis beurteilt werden, dass er der Erste dieser Gattung war, so wie auch die Dichter der alten Komödie ihren Sonderstatus dadurch erhalten, dass sie sehr singulär sind.

tu nihil in magno doctus reprehendis Homero?
nil comis tragici mutat Lucilius Acci?
non ridet versus Enni gravitate minores,
cum de se loquitur, non ut maiore repressis? (Hor. sat. 1, 10, 50-55)

Aber ich habe gesagt, dass dieser schlammig fließt und häufig mehr Dinge mit sich führt, die zu streichen sind, als solche, die man belassen könnte. Also los, sag, tadelst du gelehrter Mensch etwa nichts beim großen Homer? Hat der muntere Lucilius nichts am Tragiker Accius geändert? Hat er etwa nicht über die weniger gewichtigen Verse des Ennius gelacht, während er von sich aber nicht als einen spricht, der dem Getadelten überlegen ist?

Nach diesem kleinen „Ausflug“, der die Würdigung des Lucilius darstellte, kehrt Horaz wieder zu seinem Kontrahenten zurück und wirft ihm drei Fragen hin, die mit *at dixi* und *tu nihil* harte Versanfänge aufweisen. Die Aufforderung zum Sprechen, *age, quaeso*, verhält natürlich, weil Horaz dieser Frage sofort die nächste folgen lässt, so dass der *interlocutor* gar nicht dazu kommt, sich zu verteidigen: Während er in den Versen 20-24 noch zu Wort kam, redet hier nur noch Horaz, er hat sich also von der Position des Angegriffenen in die des Angreifers manövriert. Den nächsten Vers beginnt Horaz mit *quid vetat*, was ein Echo an die erste Satire, *quamquam ridentem dicere verum / quid vetat?* darstellt. In der ersten wie in der zehnten Satire stehen die beiden Worte am Versanfang, in der ersten jedoch sind sie die letzten im Satz, in der zehnten die ersten. Was in der ersten Satire noch eine Frage war, wird in der zehnten, trotz des Fragepronomens am Anfang, zu einem wahren Monstrum von Satz über 8,5 Verse: Ausführlich und Wortreich wird in diesem Satz die Vielschreiberei des Lucilius und des Cassius Etruscus, der auf einem Scheiterhaufen seiner eigenen Schriften verbrannt wird, getadelt¹⁰²⁴: Was als Frage begonnen hat, ist zu einer ganzen Episode angeschwollen, an deren Ende unmöglich ein Fragezeichen stehen kann. Der Übergang von den Fragen an den *interlocutor* hin zum dozierenden Tonfall ist also schleichend von statten gegangen: Horaz führt weiterhin aus, dass Lucilius zwar geschliffener als seine Vorgänger dichte, aber dennoch weitaus sorgfältiger im Versbau wäre, wenn er mit der verfeinerten Kunstauffassung der horazischen Zeit konfrontiert wäre, er würde sich beim Dichten den Kopf kratzen und die blutigen Fingernägel

1024 Vgl. Gowers, 2012, 330.

abnagen, *saepe caput scaberet, vivos et roderet ungius* (Hor. sat. 1, 10, 71). Diese Begriffe sind programmatisch: Es wurde bereits erklärt, dass der *scurra* in der vierten Satire beschrieben wurde als *absentem qui rodit amicum*, als einer der den abwesenden Freund benagt: Dies spielte auch eine Rolle in der Beschreibung der Canidia, die auch Abwesenden schadet und mit den *unguis* den Boden aufreißt. Diese Praxis würde Lucilius – wie Horaz – an sich selbst vollführen¹⁰²⁵. Der „echte“ Dichter der neuen Zeit benagt sich also selbst beim Verseschmieden, anstatt abwesende Menschen zu benagen (i.S.v. tadeln). Dass Horaz dies nicht tut, zeigt er direkt in den nächsten Versen, die wieder eine Anrede an den *interlocutor* darstellen:

*saepe stilum vertas, iterum quae digna legi sint
scripturus, neque te ut miretur turba, labores,
contentus paucis lectoribus. an tua demens
vilibus in ludis dictari carmina malis?* (Hor. sat. 1, 10, 72-75)

Du sollst oft den Schreibgriffel wenden, um zu schreiben, was es wert ist, wieder gelesen zu werden, und du sollst dich nicht daran abmühen, dass du von der Masse bewundert wirst, zufrieden mit wenigen Lesern. Oder willst du Wahnsinniger lieber, dass deine Gedichte in billigen Schulen aufgesagt werden?

Horaz arbeitet in seinem Agon an der Fiktion, dass er sein Gegenüber direkt konfrontiert mit ihren Schwächen, anstatt Abwesende für diese Mängel zu verspotten. So wendet er sich direkt an das Gegenüber und gibt mit *vertas* und *labores* Handlungsaufforderungen, denen er wieder eine Frage folgen lässt. Aber auch über diese Frage redet er einfach hinweg, ohne sein Gegenüber noch einmal zu Wort kommen zu lassen, und zitiert das Beispiel der Schauspielerin Arbuscula, die – wie er selbst – mit dem Beifall der Ritter zufrieden ist. Diesem folgt eine letzte Frage: *men moveat cimex Pantilius, aut cruciet, quod / vellicet absentem Demetrius, aut quod ineptus / Fannius Hermogenis laedat conviva Tigelli?* (Hor. sat. 1, 10, 78-80), soll mich etwa die Wanze Pantilius bewegen oder soll mich quälen, was der abwesende Demetrius rupft, oder was der nutzlose Fannius, der Begleiter des Hermogenes Tigellius, tadelt?

Die Trias aus Dichter – Freunden – Volk wird hier noch einmal aufgerufen: Der Dichter ist mit dem Beifall der wenigen zufrieden, die *turba* soll

¹⁰²⁵ Vgl. ebd., 307.

ihn nicht in Schulen rezipieren und der Haufen der Möchtegern-Dichter soll ihn in Frieden lassen¹⁰²⁶. Es erscheint paradox, dass sich Horaz über das gesamte Satirenbuch an der Fiktion gearbeitet hat, keine Abwesenden zu verspotten und zu schmähen, sondern hauptsächlich diejenigen, die ihm als *interlocutores* begegnen, nun aber, kurz vor Ende des Buches noch einmal zum Schlag gegen Hermogenes Tigellius und dessen Dichterfreunde ausholt: Dies zeigt zum einen die Bedrohung bzw. Schlagkraft der Satire, die in der zweiten Satire am deutlichsten hervortritt und noch nicht gänzlich verschwunden ist¹⁰²⁷, zum anderen disqualifiziert er die Angegriffenen aber auch durch seine Wortwahl: Demetrius ist *absens* von Horaz und dem Maecenaskreis, und wenn er aus dieser Außenseiterposition Horazens Schriften in die Hand bekäme und sie kritisierte, würde er genau so handeln wie der *scurra*, indem er den abwesenden Horaz tadelt. Genau so ist auch Fannius, der als *ineptus* beschrieben wird, disqualifiziert für ein Urteil: Wie der *ineptus Crispinus* in 1, 4 und das *populus ineptus* in 1, 6 ist der *ineptus Fannius* Teil der *turba*, also kein Mitglied des Maecenaskreises: Das selbe gilt natürlich auch für Hermogenes Tigellius, dessen Begleiter, der in 1, 4 schon als zur *turba* gehörig beschrieben wurde, schließlich treibt er sich, wie das *volgus* in Buchländen herum und besudelt dort die Bücher mit seinen verschwitzten Händen (1, 4, 72). Wer Teil dieser Masse ist, hat in den Satiren kein Recht, gehört zu werden, zu Wort zu kommen oder sich ein Urteil zu erlauben. Schlegel meint, dass die Persona des Horaz in dieser Satire nicht zu der des übrigen Buches passe¹⁰²⁸, da sie sich nirgends so frei der Invektive hingibt wie hier. Dass aber Horaz an dieser Stelle seine „Opfer“ als *absens* und *ineptus* brandmarkt, zeigt jedoch, dass sich die Angriffe gegen diese Figuren im Einklang mit anderen Angriffen des Satirenbuches befinden, wie z.B. der Spott gegenüber Crispinus in Sat. 1, 3, wo er *ineptus* dem verstockten Stoiker in Bäder folgt und sich so als Teil der *turba* geriert. Horaz folgt also auch in dieser Satire seinen eigenen Regeln, die er für Angriffe auf andere aufgestellt hat: Die Mitglieder der *turba* dürfen als *absentes* getadelt werden, weil sie sowieso in den Kreisen, in denen Horaz verkehrt, nichts zu suchen haben. Innerhalb dieser Kreise ist die-

1026 Vgl. Schlegel, 2005, 142f.

1027 Vgl. ebd.

1028 Vgl. ebd., 129.

ses Verhalten jedoch verpönt, wie am Beispiel des *scurra* in 1, 4 erläutert wird, der seinen abwesenden Freund beim Gastmahl der Aristokratie übel nachredet – in diesem Kontext, dem aristokratischen Gastmahl, hat Horaz in 1, 3 auch seine Regeln zum nachsichtigen Umgang mit Fehlern anderer aufgestellt.

Diese Verbindung des Horaz zur Aristokratie machen die nächsten Verse unmissverständlich deutlich:

Plotius et Varius, Maecenas Vergiliusque,
Valgius et probet haec Octavius optimus, atque
Fuscus, et haec utinam Viscorum laudet uterque
ambitione relegata. te dicere possum,
Pollio, te, Messalla, tuo cum fratre, simulque
vos, Bibule et Servi, simul his te, candide Furni,
conpluris alios, doctos ego quos et amicos
prudens praetereo, quibus haec, sint qualiacumque,
adridere velim, doliturus, si placeant spe
deterius nostra. Demetri, teque, Tigelli,
discipularum inter iubeo plorare cathedras. (Hor. sat. 1, 10, 81-91)

Plotius und Varius, Maecenas und Vergil, auch Valgius und dem besten Octavius soll dies hier gefallen, ich hoffe, dass sowohl Fuscus als auch die beiden Visci dies loben, frei von Ehrgeiz. Dich kann ich nennen, Pollio, und dich, Mesalla, zusammen mit deinem Bruder, zugleich auch euch, Bibulus und Servius, und mit diesen auch dich, mein bester Furnius, und noch einige andere Gelehrte und Freunde, die ich klug übergehe. Ich möchte, dass ihnen diese zusagen, wie auch immer sie nun beschaffen sind und ich hätte Schmerzen, wenn sie weniger gefallen, als ich es erhoffe. Demetrius und Tigellius, seht zu, dass ihr zwischen den Sitzen der Schülerinnen trauert.

Freudenburg kommentiert diesen Dichterkatalog folgendermaßen:

„Here, at the end of the book, he delivers on that thread [sc. dass die Dichterbände den interlocutor in ihre Reihe zwingt, 1, 4, 142-143] by parading before us an impressive set of poet-friends, whom only the most politically oblivious and/or suicidal of adversaries would dare to oppose. [...] his cast of supporters happen to be some of the most powerful political figures of late triumviral Rome“¹⁰²⁹

1029 Freudenburg, 2001, 67.

Diese Verse machen die Oppositionslinien des Satirenbuches noch ein letztes Mal unmissverständlich klar: Der Dichter Horaz steht mit seinen Freunden, der künstlerischen sowie politischen Elite Roms, der *turba* bzw. dem *volgus* gegenüber, dieses ist allerdings lediglich von zwei traurigen Gestalten repräsentiert¹⁰³⁰: Die Mehrheitsverhältnisse sind also umgekehrt, der *interlocutor* ist vergessen. Aus dieser Machtposition heraus erlaubt es sich Horaz, seine Kritiker noch ein letztes Mal als zweitklassige Lehrer von Mädchenschulen zu verspotten¹⁰³¹. Die erste Satire hat mit Horaz als Sprecher des *sermo* vor Maecenas begonnen (*qui fit, Maecenas*); Diese Zweisamkeit ist im Verlauf des Satirenbuches konstant angewachsen: In 1, 4 die nicht näher spezifizierte *turba poetarum*, in 1,5 die Reisegesellschaft aus Dichtern und Politikern und in 1,9 die genannten Freunde des Horaz sowie der Scherzbold Fuscus Aristius, der ihn mit dem Schwätzer allein ließ. Wie die Satire in 36-45 zwischen Epos und Drama angesiedelt ist und sich an einen komischen, einen tragischen, einen epischen und einen bukolischen Dichter anschließt, so ist auch hier – zusammen mit dem Dichter – die Satire im Kreis der besten Dichter und mächtigsten Politiker angekommen und hat deren Ansprüchen zu genügen: Horaz erhebt also seine Satire einerseits stilistisch, indem er sie mit den anderen Dichtern in Verbindung bringt, andererseits erhebt er sich selbst, indem er sich mit den Mächtigen im Staat in Verbindung bringt: Er überbrückt also die Distanz zu seinem Vorgänger Lucilius an, der auch als Mächtiger unter Mächtigen verkehrt ist.

Der letzte Vers des Satirenbuches ist allerdings *i, puer, atque meo citus haec subscribe libello*. (Hor. sat. 1, 4, 92), Geh, Junge, und schreib dies schnell unter mein Buch. Mit diesem Vers schließt Horaz sein Satirenbuch, indem er so tut, als hätte er diese Satire soeben in einem Atemzug seinem Schreiber diktiert¹⁰³². Dies nähert ihn – natürlich ironisch – weiter dem Lucilius an, von dem auch an mehreren Stellen gesagt wurde, dass er mehrere hundert Verse vor dem Frühstück schreibe¹⁰³³. Der Vers erfüllt jedoch noch die Funktion, die buchübergreifende Fiktion des Satirenbuches aufzulösen: Horaz hat in seinem *sermo* mit Maecenas einen

1030 Vgl. Gowers, 2012, 337.

1031 Vgl. ebd.

1032 Vgl. Schlegel, 2005, 128.

1033 Zu Horaz als *alter Lucilius* Vgl. Cucchiarelli, 2001, 56-83.

Reflexionsrahmen geschaffen, der wie eine Bühne funktioniert und in dem vor den Augen des Maecenas der Charakter Horaz zusammen mit anderen auftritt und satirische Agone ausficht bzw. ausfechten lässt, vermittelt durch den Erzähler Horaz. Mit diesem letzten Vers wird diese Fiktion aufgehoben, indem der Reflexionsrahmen, der die Unmittelbarkeit des Bühnengeschehens suggeriert, in ein *libellus*, also ein Buch, eingebettet ist: Dieser Vers zeigt das horazische Satirenbuch bar jeder Persona: Der Dichter diktiert seinem Sklaven die Verse (oder stellt sich als einen Dichter dar, der seinem Sklaven seine Verse diktiert), in denen er sich als im Gespräch mit Maecenas befindlich darstellt: Und in diesem Gespräch mit Maecenas stellt er sich als agonaler Charakter oder als Erzähler eines agonalen Geschehens dar. Die Persona des Horaz ist also mit diesem Vers erwiesenermaßen der Dichter Horaz, der sich auf verschiedenen narrativen Ebenen einfach selbst spielt. Dieser Vers ist der letzte Anhaltspunkt dafür, dass es nicht zielführend ist, die horazische Persona als eine Maske zu greifen, die z.B. der Diatribe entlehnt wurde: Horaz ist Horaz auf unterschiedlichen Ebenen und kein Abklatsch eines kynischen Straßenphilosophen, der den Dialog mit den Mächtigen sucht: Wie sollte auch ein zerlumpter kynischer Straßenprediger seinem Sklaven Bücher diktieren? Die Satire – und das Satirenbuch – endet mit der Klarstellung, dass der Dichter selbst in zehn Gedichten gesprochen hat.

5. Fazit I: *disiecti membra poetae collecta*, Strukturen und Zusammenhänge

In der Betrachtung der Einzelsatiren konnte es nicht ausbleiben, gewisse Bezüge der Satiren untereinander zu beleuchten, um einzelne Stellen durch ihr Geflecht aus Querverweisen zu erhellen. Die Struktur des Satirenbuches, die aus drei Triaden und einem Epilog entsteht, wurde in den Zwischenfaziten bereits angedeutet und die Bewegungen der Gedichte sowie die Konsistenz bzw. Inkonsistenz der Persona innerhalb der Triaden erklärt. Die Triadenstruktur ist die am häufigsten in der Forschungsliteratur zu findende, jedoch ist es auch möglich, die Gedichte als paarweise angeordnet, in zwei Hälften sortiert oder ringförmig um die fünfte Satire herum gruppiert zu sehen¹⁰³⁴.

Was die werkübergreifende Struktur des Satirenbuches angeht, sollen zunächst die Ergebnisse von James Zetzel (1980), „*Horace's Liber Sermonum: The Structure of Ambiguity*“, rekapituliert werden, der die bisher vollständigste Analyse des Gesamtzusammenhangs vorgelegt hat:

Es besteht mittlerweile Einigkeit darin, dass die relative Chronologie der Gedichte keine Rolle spielt, sondern dass es stattdessen zielführend ist, die Gedichte in der Reihenfolge im Buch zu lesen: von einer bewussten Anordnung von Seiten des Dichters ist auszugehen¹⁰³⁵. Diese bewusste Anordnung veranlasst Zetzel sodann zu dem Schluss, dass es sich beim Satirenbuch um ein literarisch durchgeformtes Werk handelt und nicht um eine Serie von halbbiographischen Lebensbetrachtungen des Autors, wie die ältere Forschung gelegentlich angenommen hat¹⁰³⁶. Zetzel nimmt die achte Satire, die von allen Satiren am deutlichsten den Sprecher identifiziert (der nicht Horaz ist)¹⁰³⁷, zum Ausgangspunkt dafür, dass der Dichter in allen Satiren einen Sprecher fingiert, der mit dem Dichter nicht gleichzusetzen ist. Daraufhin konstruiert Zetzel eine generische Identität des Sprechers, die an die Diatribe angelehnt ist¹⁰³⁸. Die

1034 Vgl. Zetzel, 1980, 66.

1035 Vgl. ebd., 63.

1036 Vgl. ebd., 67.

1037 Vgl. ebd., 61.

1038 Vgl. ebd., 69.

Persona des Horaz tritt zu Beginn der ersten Satire als ein Straßenprediger auf und lässt mit seiner unverblühten Anrede an Maecenas die Fiktion entstehen, sie spreche den großen Mann auf der Straße an und versuche, ihn mit seiner hausbackenen, ausgetretenen Alltagsphilosophie für sich zu gewinnen, oder gar die Patronage des Maecenas für sich herauszuschlagen¹⁰³⁹. Er sieht den Sprecher des *Qui fit, Maecenas* als „disembodied voice“¹⁰⁴⁰, die im Verlauf der Satire Charakterzüge eben dieses Moralpredigers gewinnt. Dass ab Vers 38 ein anderer angesprochen wird, erklärt Zetzl damit, dass der Sprecher in seiner Verwirrtheit vergessen hat, wer der ursprünglich Angesprochene war¹⁰⁴¹. Die öffentlichen Moralpredigten dieser Persona bleiben bis zum Ende der dritten Satire erhalten, woraufhin mit dem Anfang der vierten Satire die literarische Begründung für 1-3 folgt: Der Sprecher folge eben Lucilius nach, der den Dichtern der alten Komödie nachfolgte. Die vierte Satire stellt sodann ein Gelenk dar und vollzieht die Umponderierung vom Öffentlichen (dem Beginn mit Aristophanes und Lucilius) zum Privaten, indem sie mit dem „Vater“ des „Horaz“ schließt¹⁰⁴². Mit der fünften Satire zeigt sich die Persona in einer privaten Umgebung, jedoch sind die lucilischen Ursprünge des horazischen Schreibens noch vorhanden, indem der Reisebericht einem Prätext des Lucilius nachempfunden ist. Diese Privatheit zieht sich auch durch die sechste Satire, die sich wiederum an die vierte knüpft, insofern als sie den Vater wieder aufgreift¹⁰⁴³. Die Satiren 7 und 8 stellen daraufhin eher taktlose Abschweifungen dar, da sie Dinge aus der Vergangenheit des Sprechers berichten, die besser im Dunkeln bleiben sollten, sowie den Maecenas daran erinnern, dass er trotz der Neugestaltung seiner Gärten die Vergangenheit nicht ausmerzen konnte. Dies steht im Einklang mit der hausbackenen Geschwätzigkeit des Sprechers aus der ersten Satire¹⁰⁴⁴. Die neunte und die zehnte

1039 Vgl. ebd., 69f.

1040 Vgl. ebd., 68.

1041 Vgl. ebd., 71. Freilich ist es nicht der Dichter, der in seiner Verwirrung den Anfang des Gedichts vergessen hat, sondern die Persona, deren Verwirrung vom Dichter fingiert wird.

1042 Vgl. ebd.

1043 Vgl. ebd., 65: Hier weist Zetzl zu Recht auf einen historisch greifbaren Widerspruch hin: Der Vater des Horaz wird als *pauper* dargestellt, dennoch war es ihm aber möglich, den Dichter nach den Maßstäben der Aristokratie erziehen zu lassen und ihm den Census eines *eques* zu hinterlassen.

1044 Vgl. ebd., 71.

Satire präsentieren den Sprecher dann als fest im Maecenaskreis verwurzelt, wobei er dem Schwätzer – also nach außen hin – elitär begegnet und ignoriert, dass er in der ersten Satire – so die Fiktion – in der selben Position war¹⁰⁴⁵. Buchübergreifend sind also mehrere Bewegungen auszumachen: Zum einen die von der Philosophie hin zur Literaturkritik, zum anderen die von der theoretischen Ethik hin zu deren praktischer Anwendung innerhalb des Maecenaskreises: Dies steht im Einklang mit der Bewegung des Sprechers von außen, von der Straße, nach innen, in den Maecenaskreis¹⁰⁴⁶. Zetzel selbst gibt jedoch zu, dass diese Bewegungen nicht geradlinig verlaufen, sondern durch häufige Abschweifungen und Inkonsistenzen unterbrochen werden, welche selbstironisch der Inkonsistenz und Unfähigkeit des Sprechers zuzuweisen sind¹⁰⁴⁷.

Diesen Befunden kann die vorliegende Arbeit im Großen und Ganzen zustimmen, jedoch hat sie ergeben, dass die Persona des Horaz vielschichtiger ist und sich nicht nur mit einer Maskerade erklären lässt: Die Trennung der Sprechmodi kann auch die Inkonsistenzen erklären, ohne sie einfach als vom Dichter gewollte, ironische Darstellung von Unfähigkeit abzutun.

Die Persona des Horaz findet auf unterschiedlichen Ebenen statt: Die erste Ebene wird erst im letzten Vers des gesamten Gedichtbuches offenbart: *i puer atque meo citus haec subscribe libello*. Der Dichter kommuniziert bei jeder Maskierung mit seinem Schreiber, dem er das Gedichtbuch diktiert hat¹⁰⁴⁸: Dies löst die Illusion des *sermo* mit Maecenas auf, der eine räumliche und zeitliche Unmittelbarkeit fingiert. Auf der zweiten Ebene, auf dem Papyrus des *puer* quasi, befindet sich Horaz als *ami-*

1045 Vgl. ebd.

1046 Vgl. ebd., 68.

1047 Vgl. ebd., 69.

1048 Vgl. Zetzel, 1980, 72: Hier wird zu Recht darauf hingewiesen, dass hier eine Stilisierung zum Lucilius stattfindet, der als achtloser Vielschreiber mehrere Hundert Verse auf einmal diktiert hatte: Freilich liegt darin einige Ironie. Dass dieser Vers allerdings am Ende des gesamten Buches steht, in dem Horaz mehrfach die Unterschiede zwischen sich und Lucilius erklärt und sich überdies als feiner Stilist im Sinne des kallimacheischen Programms erwiesen hatte, macht diese Stilisierung wenig glaubhaft: Vielmehr löst der Vers die Stilisierungen des Horaz im Satirenbuch auf und zeigt an, dass er selbst hier als Dichter spricht, der die Worte zu Papier bringt, und nicht mehr als jemand, der neben Maecenas steht und mit diesem einen *sermo* führt.

cus Maecenatis im Gespräch mit ebendiesem. Dass das Satirenbuch mit der Anrede an Maecenas beginnt und diese an mehreren Stellen wieder aufgegriffen wird, stellt die Nähe zu Maecenas her. Zetzel ist darin zuzustimmen, dass der im *sermo* befindliche Horaz im Satirenbuch graduell mehr und mehr biografische Details von sich enthüllt und sich im Verlauf des Buches stärker in den Maecenaskreis hinein begibt. Dennoch kann die These der „disembodied voice“ bzw. des Straßenpredigers kaum gehalten werden, schließlich sagt Horaz von sich selbst, dass er seine Verse nicht öffentlich und höchstens gezwungenermaßen vor Freunden lese, und außerdem, dass er lange und sorgfältig an ihnen arbeite: Insofern, und aufgrund der bereits besprochenen fehlenden Meta-Gattungs-Merkmale, ist von Beginn an klar – für die Rezipienten, die der Fiktion gemäß sowohl mit Horaz als auch mit Maecenas befreundet sind –, dass hier keine „disembodied voice“ spricht, sondern eben der Dichter, der sich in seiner Dichtung selbst „spielt“. Diesem Gespräch des Dichters mit seinem Patron konnte eine sehr spezifische Sprechweise zugewiesen werden, die durch Anreden in der zweiten Person, erklärende Kommentare sowie häufige wertschätzende Verweise auf die Freundschaft der beiden charakterisiert ist.

Dieses Gespräch zwischen Horaz und Maecenas stellt zugleich einen Rahmen dar, der einer Bühne ähnelt: Dies wird dadurch vollzogen, dass Horaz im Gespräch mit Maecenas fiktive Gespräche mit anderen (oder von anderen) mimetisch wiedergibt: Dadurch entsteht der Eindruck einer Bühne, bei deren Bühnengeschehen Maecenas Zuschauer ist und Horaz gemäß der Konventionen des antiken Dramas zum einen mit dem Publikum kommuniziert und zum anderen mit anderen Charakteren. Die Kommunikation mit anderen Charakteren macht ihn selbst zum Charakter: Diese unterste Ebene ist die des „erlebenden“ oder agonalen Horaz: Innerhalb des *sermo*, der sowohl Rahmen als auch Tonfall ist, kommuniziert Horaz als Charakter auf der Bühne mit anderen, und hier findet der satirische Agon statt, der viele der Inkonsistenzen der „Persona“ Horaz, die neben Zetzel noch andere Forscher festgestellt haben, zu erklären vermag. Der agonale Charakter Horaz begibt sich in Wortgefechte mit Charakteren (Satiren 1, 2, 3, 4, 6, 9, 10) oder schildert

als erlebendes Ich Wortgefechte von anderen Charakteren (2, 5, 6, 7, 9)¹⁰⁴⁹. Wir haben also (erste Ebene) Horaz im (einseitigen) Gespräch mit dem *puer*, das ein einseitiges Gespräch mit Maecenas fingiert (zweite Ebene), innerhalb dessen Horaz wie auf einer Bühne mit anderen Charakteren streitet (dritte Ebene). Die erste Ebene ist nur in einem Vers literarisch ausgestaltet und insofern vernachlässigbar in unserer Analyse, die zweite und dritte Ebene weisen unterschiedliche Charakteristika des Sprechers auf: Dies liegt jedoch nicht in der fingierten Unfähigkeit des Sprechers begründet, sondern schlicht darin, dass er sich im Gespräch mit verschiedenen Menschen unterschiedlich verhält, nämlich freundschaftlich-vertraut dem Maecenas sowie angriffslustig und spottend den *interlocutores* gegenüber.

Die Persona des Horaz ist hierbei – vor allem aufgrund der starken autobiographischen Komponente – stets Horaz, jedoch in der Kommunikation mit jeweils anderen und somit auch in jeweils unterschiedlichen Sprechmodi: Denn auch dem agonalen Charakter Horaz kann ein bestimmter Tonfall zugewiesen werden, der durch markante Häufungen von ‚i‘ und ‚t‘ einen scharfen Klang hat, häufige, hämmernde Wiederholungen von Personalpronomina der zweiten Person aufweist¹⁰⁵⁰, gehäuft spöttische rhetorische Fragen verwendet und sich im Pathos zum Ende der jeweiligen Satire hin konstant steigert.

Dieser satirische Agon ist zu Beginn des Buches eng an die Agone der (alten) Komödie angelehnt, wie auch die Bühnensituation dieser ähnelt: In den entsprechenden Kapiteln wurde gezeigt, mit welchen verbalen Echos, Parallelen in der Ausgestaltung seiner Persona und Übernahmen von Strukturen sich Horaz an die Dichter der alten Komödie anlehnt. Der dramatische bzw. komische Agon ist in seiner Struktur grob dichotomisch mit weitgehend gleichen Redeanteilen (wobei sich, wie wir gesehen haben, das Streitgespräch häufig auch über den epirrhematischen Teil hinaus ausdehnt und ungeordneter wird). Der satirische Agon jedoch stellt ein ganz und gar ungeordnetes Streiten dar, das vom Charak-

1049 Wie bereits erklärt wurde, stellt die achte Satire hierbei einen Sonderfall dar. Darauf wird weiter unten noch gesondert eingegangen.

1050 Freilich finden sich auch im *sermo*-Tonfall mit Maecenas Personalpronomina der zweiten Person, jedoch nie in einer derart hämmernden Wiederholung.

ter Horaz in allen Fällen dominiert wird: Er plärnt sein Gegenüber regelrecht nieder, übertreibt, spottet und lässt auf die wenigsten Fragen überhaupt eine Antwort zu. Überdies erlebt der Agon ein Ungleichgewicht, indem die *interlocutores* immer vereinzelt angegriffen werden, wohingegen Horaz von Anfang an klar macht, dass er Maecenas hinter sich weiß und somit aus einer Position der Autorität heraus spricht. Je weiter das Satirenbuch fortschreitet, wandelt sich der Agon und lehnt sich mehr an das Epos an als an die Komödie. Um die Analyse dieses Weges deutlicher zu machen, werden zuerst die einzelnen Satiren in ihrer Gänze rekapituliert:

Die erste Satire beginnt mit der Anrede an Maecenas und stellt daraufhin die Aussagen von vier Charakteren über die Unzufriedenheit mit ihren Leben agonal gegenüber. Dies gewährleistet die Einbettung des Satirenbuches in die Zeitgeschichte der Bürgerkriege. Daraufhin ergeht sich Horaz in einer parabolischen Abschweifung, in der er sich an die alte Komödie anlehnt, indem er das aristophanische λέγειν τὰ δίκαια zum *ridentem dicere verum* abwandelt. Bis hier befindet sich der Sprecher Horaz im Zwiegespräch mit Maecenas, wendet sich jedoch mit einer plötzlichen Verschärfung des Tonfalls dem *avarus* zu, den er gewaltsam niederplärnt und sich beständig hin zum Pnigos steigert. Zum Ende der Satire kehrt der Sprecher wieder ringkompositorisch zum *sermo* mit Maecenas zurück. Die erste Satire ist insofern programmatisch, indem sie das Gespräch mit Maecenas als Bühnensituation kennzeichnet, innerhalb der der Charakter Horaz Agone mit anderen Charakteren austrägt, und die beiden Sprechmodi vorstellt, welche an keiner Stelle im Satirenbuch derart strikt getrennt auftauchen.

Die zweite Satire weist ein weitaus fragmentierteres Sprechen auf, lässt sich jedoch in den selben Kategorien beschreiben: Zu Beginn weilt Horaz mit dem (immer noch) angesprochenen Maecenas am Rand der Bühne des Lebens und lässt die Leichenprozession des Tigellius an den beiden vorbeiziehen. Teichoskopisch werden daraufhin die Laster anderer Menschen einander gegenübergestellt und mehrfach auf die Bühne als Reflexionsrahmen verwiesen. Der Hauptteil weist mehrere kleine Agone von Charakteren auf, bevor sich Horaz wieder im Tonfall des Ag-

ons einem elegischen Liebhaber, dessen Liebe freilich in Extreme umschlägt, zuwendet und diesen ebenso vorführt wie den *avarus* in der ersten Satire. Die kleineren Agone sind destruktiv, insofern als sie moralische Instanzen lächerlich machen: Das hohe Pathos des Epos wird beständig vom obszönen und derben Thema konterkariert. Der Sprecher stellt dadurch eine satirische Autorität her, vermittels der er als einziges legitimiert erscheint, diese Themen zu behandeln.

Die dritte Satire beginnt mit den Allüren und Marotten des Tigellius, wird aber unterbrochen von einem Maenius, der Abwesende tadelt, sich seine eigenen Fehler aber verzeiht. Horaz greift diesen kurz an und gerät aber dann ins Dozieren über die Nachsicht gegenüber den Lastern von Freunden. Diese dozierende Passage zeigt Horaz in enger Verbindung mit Maecenas und deutet stark auf das aristokratische Gastmahl hin, bei dem sich die Freunde befinden. Die Opposition aus Innen und Außen wird hier explizit markiert, da der verrückte Stoiker, mit dem sich Horaz am Ende der Satire einen echten, komisch formalisierten Agon aus Rede und Gegenrede liefert, aus dem Sujet des Gastmahls ausgeschlossen ist und auf offener Straße weilt, wie auch die Figuren der zweiten Satire, die sich in kleineren Agonen gegenüber treten. Die geforderte Nachsicht gegenüber den Fehlern der Freunde erweist sich als eine (Selbst-)verpflichtung des Maecenaskreises nach innen, diese gilt jedoch nicht für die *turba*, hat also keine Wirksamkeit nach außen. Diese Nachsicht gegenüber Fehlern von Freunden taucht in den weiteren Satiren immer wieder auf und wird somit auch zu einem Gestaltungsprinzip der satirischen Welt des Horaz.

Die vierte Satire beginnt poetologisch und stellt die horazische Satire in die Tradition der alten Komödie: Hier wird also explizit ausgesprochen, was sich vorher nur strukturellen Parallelen und verbalen Echos entnehmen ließ. Der Hauptteil ist wieder ein Dialog mit einem *quivis*. Der erste Teil des Dialoges ist gänzlich poetologisch und erklärt die horazische Satire (ohne es auszusprechen) zur legitimen Nachfolgerin der alten Komödie, indem sie die neue Komödie disqualifiziert: Dies geschieht durch die wiederholte Bezeichnung der Dichter der alten Komödie als *poetae*, wohingegen die neue Komödie nicht als Dichtung gelten könne.

Im Fortgang der Satire greift Horaz die Bezeichnung *poeta* jedoch wieder auf und beansprucht sie für sich und demgemäß selbstverständlich auch ‚Dichtung‘ für seine Satire. Im Folgenden duelliert sich Horaz programmatisch mit einem *scurra*, der mit *absentem qui rodit* (81) charakterisiert ist. Zentraler Konflikt dieses Agons ist dessen Gewohnheit, anderen übel nachzureden, während Horaz vom Vater geschult wurde, die Laster anderer mit Beispielen zu bezeichnen: Freilich handelt er damit kaum anders als der *scurra*, jedoch hat die Fiktion der drei vorangegangenen Satiren gezeigt, dass Horaz die Konfrontation mit Vertretern dieser Laster nicht scheut, wohingegen der *scurra* explizit *absentes* schmäht, es also nicht auf eine Konfrontation mit diesen ankommen lässt.

Die fünfte Satire ist ein Reisebericht, der in seiner Struktur sehr eng an die Frösche des Aristophanes angelehnt ist und dem ein Apell zur Versöhnung immanent ist, wie auch der Komödie. Sie ist die erste diegetische Satire, die von der Bühnensituation Abstand nimmt. Die Reise führt den Maecenaskreis von Rom nach Brundisium, wo ein Aufeinandertreffen von Octavian und Antonius geplant ist. Der Agon zwischen Sarmentus und Messius ist gänzlich episch formalisiert, beinhaltet jedoch weder epische Werteverhandlung noch überhaupt einen Konflikt. Die fünfte Satire ist die erste, die die Funktion einer *recusatio* erfüllt, indem sie zeigt, dass das italische Land einfach kein Personal für ein zeitgeschichtliches Epos besitzt.

Die sechste Satire ist wiederum ganz im *sermo* mit Maecenas verortet und dient dazu, den Horaz aus der politischen Öffentlichkeit des zeitgenössischen Roms „herauszuschreiben“. Warum er nichts in dieser Öffentlichkeit verloren hat, wird exemplarisch am Agon des Tillius mit dem Volk gezeigt, da dieses Emporkömmlinge wie Horaz oder Tillius schwer akzeptiert. Die sechste Satire ist also eine Legitimation des satirischen Schreibens, das ja einen *sermo* mit Maecenas darstellt und sich nur innerhalb von diesem *sermo* tadelnd und schmähend verhält, jedoch – so die Fiktion – damit am öffentlichen Leben nicht partizipiert. Der Horaz, der am öffentlichen Leben nicht teilnimmt, wird auch bestimmend für die weiteren Satiren, in denen er nur als Erzähler, kaum jedoch als Handelnder auftritt.

Die siebte Satire stellt einen Gerichtsstreit von Rupilius Rex und Persius im Bürgerkriegslager des Brutus in Asien dar und ist zur Gänze ein institutionalisierter homerischer Agon. Sie folgt weitestgehend sowohl der gattungsabhängigen Formalisierung des Epos als auch der institutionsabhängigen Formalisierung des römischen Gerichts, welches jedoch aufgrund des Verhaltens der Teilnehmer zu einem Tribunal für Blutrache verkommt. Die Satire stellt durch Brüche mit der jeweiligen Formalisierung sowohl die Gattung als auch die Institution in Frage und erfüllt somit – wie auch die fünfte Satire – die Funktion der *recusatio*: In derartiger Nähe zu den Bürgerkriegen ist ein Epos nicht möglich.

Die achte Satire hat als Erzähler einen Priap mit vage horazischen Unzulänglichkeiten, der auf dem Esquilin das Treiben zweier Hexen beobachtet und diese letztlich mit seinen ängstlichen Flatulenzen vertreibt. Zu Beginn der Erzählung scheint diese auf einen Agon zuzulaufen, die beiden Kontrahenten erleben jedoch keine wirkliche, verbale Konfrontation. Die Hexe Canidia elaboriert durch ihre magischen Handlungen das Konzept der *scurrilitas*, das in der vierten Satire als das Schmähen von Abwesenden charakterisiert wurde: In ähnlicher Manier schadet die Hexe Abwesenden mit ihren Zaubern. Die Angst und Unfähigkeit des Priap dagegen lassen die Machtlosigkeit des Horaz gegenüber dem durch die *scurrilitas* angerichteten Schaden erahnen.

Die neunte Satire wird wiederum von Horaz erzählt, der auf einem Spaziergang durch Rom von einem Schwätzer drangsaliert wird, ihm Aufnahme in den Maecenaskreis zu verschaffen. Der Agon ist gestaltet wie ein archaischer Kampf auf Leben und Tod, was darin begründet liegt, dass der Schwätzer nichts auf die Einhaltung institutioneller Handlungsimperative gibt. Dies eröffnet dem Rededuell die – freilich ironische – Möglichkeit, unberührt von gesellschaftlichen Sanktionen mit dem Tod eines Kombattanten zu enden. In höchster Not greift jedoch der Arm der Justiz nach dem Schwätzer und rettet somit Horaz, was der Wiederherstellung einer gesellschaftlichen Ordnung durch die Institution gleichkommt.

Die zehnte Satire gestaltet sich als ein literaturkritischer Epilog, in dem Horaz zu der agonalen Schärfe der ersten Satiren zurück findet und sein

dichterisches Programm elaboriert. Die Fiktion ist derart, dass er sich vor Gericht wegen der Angriffe auf Lucilius in der vierten Satire zu verteidigen hat, Horaz gelingt es jedoch, sich aus der Position des Angegriffenen in die des Angreifers zu manövrieren. In diesem Agon behält Horaz wie in den ersten Satiren die Oberhand und formuliert in ihm Ansprüche an seine Satire, die einerseits kallimacheisch sind, andererseits aber auch den Anforderungen großer Gattungen genügen müssen. Der Agon endet mit dem Dichterkatalog des Maecenaskreises, in dem sich Horaz als fest verwurzelt präsentiert und somit auch seine Satire als festen Bestandteil des zeitgenössischen Literaturbetriebs bestimmt. Der letzte Vers des Satirenbuches löst dann die Fiktion des Gespräches mit Maecenas, innerhalb dessen Horaz und andere Charaktere Agone ausfechten, auf, indem er den Horaz zeigt, wie er seinem Schreiber das Buch diktiert.

Nachdem nun die einzelnen Satiren rekapituliert wurden, wird auf die Institutionalisierung und Formalisierung des Agons sowie auf buchübergreifende Tendenzen näher eingegangen werden. Hierbei wird auch beleuchtet, welche Auswirkungen die Zeitgeschichte auf die Agone hat bzw. welche satirische Welt, in der die Agone spielen, Horaz erschafft:

Während der Agon der ersten Satire lediglich eine Bühnensituation erkennen lässt, ist er in der zweiten Satire in den Straßen Roms angesiedelt. Ab der dritten Satire institutionalisiert sich der satirische Agon zunehmend im Gastmahl, was im Agon in Caudium der fünften Satire kulminiert: Agone bei Gastmählern stellen alle eine Auseinandersetzung mit der *scurrilitas*, oder allgemeiner, mit schlechtem Verhalten in Freundschaften dar. Die sechste Satire inszeniert einen Agon im Zuschauerraum des Theaters, der dem eigentlichen Ort für Agone, der Bühne, gegenüber liegt und somit eine Gegen-Institution bildet. Ab der fünften Satire und weiter über die siebte und neunte ist der Agon episch formalisiert und in der siebten im entsprechenden Gremium institutionalisiert, in der neunten wird der Weg zur Institutionalisierung gegangen. Es konnte also gezeigt werden, dass der Agon ein eigenständiges Strukturelement der Satire ist, ebenso wie im Epos, der Tragödie und

der Komödie: Der satirische Agon hat seine eigene, spezifisch satirische Formalisierung herausgebildet, dennoch lehnt er sich an epische und komische Agone an. Die Institutionalisierung ist, anders als im homerischen Epos, nicht von Anfang an gegeben, entwickelt sich allerdings im Verlauf des Buches: Die Formalisierung der Institution wird, wo vorhanden, gebrochen und in Frage gestellt.

Diese Befunde ergeben, dass der Wechsel der Tonart vom *sermo* zum Agon nicht nur rein artifizielle Gründe hat, um etwa den Wechsel der Angesprochenen auch sprachlich zu markieren. Vielmehr ergibt sich dieser Wechsel aus der satirischen Welt, deren Mittelpunkt Horaz ist und aus dessen Perspektive wir diese Welt erleben: Diese satirische Welt kongruiert so eng mit der Lebensrealität des Dichters Horaz zur Abfassungszeit der Satiren, dass in der satirischen Welt die echte zu erkennen erlaubt ist, freilich limitiert durch die (oft beschränkte) Perspektive des Sprechers Horaz. Der Horaz des *sermo* stellt vom ersten Vers der ersten Satire an klar, dass er in Komplizenschaft mit Maecenas (und später auch mit seinen Dichterfreunden) steht. Der Agon mit dem *avarus* wendet sich allerdings nach außen und geißelt dessen Geiz in wütenden Schimpfkanonaden. Dabei ist freilich impliziert, dass Maecenas, sein „Zuschauer“ auf dieser Bühne, der sich das Geschehen widerspruchsfrei gefallen lässt, mit Horazens Sicht auf das *medium*, das er der *avaritia* gegenüberstellt, einverstanden ist. Diese Opposition von Innen und Außen, oder, wie es Labate formuliert, das Dreieck aus Dichter, Freunden und Volk¹⁰⁵¹, wird durch den Wechsel vom Tonfall des *sermo* zum Tonfall des Agons charakterisiert. Diese Trennung des Innen und Außen wird in der zweiten und dritten Satire auch räumlich vollzogen: Maecenas und die Dichterfreunde werden beim aristokratischen Gastmahl dargestellt, während der Agon-Tonfall sich nach außen hin wendet und der verstockte Stoiker, mit dem sich Horaz im satirischen Agon streitet, als Teil der *turba* in den Straßen Roms zu finden ist.

Mit der vierten und fünften Satire, also mit der zweiten Triade, verlagert sich diese Opposition jedoch auch nach innen, da der *scurra*, mit dem sich Horaz im gesamten Satirenbuch auseinandersetzt, vornehmlich

1051 Vgl. Labate, 2009, 110.

beim Gastmahl der Mächtigen zu finden ist und da sein Unwesen treibt. Die Auseinandersetzung mit dem *scurra* und der *scurrilitas* zieht sich durch die vierte Satire und scheint in der fünften und achten Satire jeweils auf: Besonders die achte Satire, von der wir weiter oben als Anomalie gesprochen haben, erhellt die Machtlosigkeit der Satire gegenüber der *scurrilitas*: Diese stellt ein Verletzen oder Schlechtmachen eines Anderen *in absentia* dar, wogegen sich der Angegriffene nicht direkt wehren kann. Die Magie der Hexe Canidia, die ihre Schadenszauber aus der Ferne auf ihre Opfer niedergehen lässt, ist hierfür das Symbol. Auf den ersten Blick ist es kein weiter Weg von den Praktiken des *scurra* hin zu der Satire des Horaz, der Unterschied liegt jedoch im satirischen Agon: Während die *scurrilitas* eine gesellschaftliche Handlung darstellt, ist die Satire eine literarische Ausformung gesellschaftlichen Handelns, genauer, Streitens, die die Illusion erzeugt, das angegriffene Gegenüber sei anwesend und könne sich der Schmähungen, die Horaz über ihn ausgießt, erwehren. Die horazische Satire greift an – genau wie die lucilische –, sie spottet und nennt dabei auch Namen: Sie arbeitet aber sorgfältigst an der Fiktion, dass die Geschmähten einerseits im Agon mit Horaz zu Wort kommen, oder, wie im Fall des Hermogenes Tigellius und seiner Begleiter in der vierten und zehnten Satire, durch skurrile Handlungen oder Zugehörigkeit zur *turba* bereits disqualifiziert sind. Die satirische Welt ist also gekennzeichnet durch ein Innen und ein Außen, und der Tonfall des Agons ist derjenige, der sich nach außen wendet und die Konfrontation mit Gestalten sucht, die es wert sind, getadelt zu werden. Skurrile Handlungsweise sucht diese Konfrontation nicht, sie entspricht am ehesten dem englischen Wort ‚backbiting‘, für das es im Deutschen kein ähnlich bildliches Äquivalent gibt.

Diese satirische Welt lässt sich allerdings noch weiter ausdifferenzieren, wobei diese Differenzierung gewissermaßen auch zum Narrativ des Satirenbuches beiträgt: Die erste Satire stellt zu Beginn ein Panorama dar, das das gesamte römische Imperium umspannt und schreitet fort zu einem Setting, das sich zwar als Bühne bestimmen, jedoch kaum wirklich lokalisieren lässt. Die zweite, dritte und vierte Satire sind mit ihren Ago-

nen, die der alten Komödie entlehnt wurden¹⁰⁵², auch in deren Setting angesiedelt, nämlich in der Stadt. Die fünfte Satire erlebt als erste einen epischen Agon, der formalisiert wird von der (horazischen) Erzählerstimme, und ist im italischen Land angesiedelt. Die sechste Satire kehrt in die Stadt und zum komischen Agon zurück. Die siebte Satire ist episch erzählt und stellt einen Agon im Lager des Brutus in Kleinasien dar, der Nicht-Agon der achten Satire findet sich wieder in Rom, genau wie die neunte Satire, die als einzige episch formalisiert und dennoch in Rom ist. Es ist also so, dass der Charakter Horaz in der Komödie und der Stadt seine agonale Qualität besitzt, sich jedoch in den epischen Stücken zurücknimmt und sich als gänzlich unfähig zu „heldenhaftem“ Streiten darstellt: Dies trifft jedoch nicht nur den Charakter Horaz, sondern auch die anderen Charaktere, die die epischen Agone durch völlig unepisches Verhalten und Auftreten konterkarieren: Die *recusatio* ist demnach auch im gesamten Satirenbuch erkennbar: Die Welt ist eine Komödie¹⁰⁵³ und die Anklänge an das Epos werden benutzt, um die Distanz der satirischen (= echten) Welt zu epischen Idealen aufzuzeigen. Der Horaz in den komischen Agonen erfüllt sozusagen die Gütekriterien, die ein komischer Charakter bzw. ein κωμωδιδάσκαλος aufweisen muss, wohingegen die Charaktere der epischen Agone jämmerlich an den Idealen des Epos scheitern.

Dies freilich wird in den jeweiligen Einzelagonen viel konkreter: So stellt die fünfte Satire eine *recusatio* dar, indem sie aufzeigt, dass das zeitgenössische Italien in der Realität noch weit entfernt ist von den Idealen des *tota Italia* der triumviralen Propaganda: Die Charaktere, die sich im epischen Agon begegnen, ein *scurra* und ein oskischer, verstümmelter Kampfhahn, ergehen sich in zielloßen Beleidigungen und konterkarieren so die Integration Italiens nach innen als auch die Wertbegriffe, die sich im epischen Agon finden lassen. Die siebte Satire weitet den Blick noch weiter auf das gesamte Imperium und bezieht Griechenland mit ein, zeigt aber genauso, dass den epischen Ansprüchen der Zeit einfach das geeignete Personal fehlt und die Bürgerkriege noch zu frisch sind,

1052 Die Fülle der Motive, wie der *deus ex machina* und die Prügelthematik am Ende des Agons, sowie strukturelle Parallelen wie die Steigerung des Pathos zu einem *Prigmos* am Ende, wurden in den jeweiligen Kapiteln bereits erklärt.

1053 Vgl. Gowers, 2012, 67.

um ein Epos verfassen zu können: Im Bürgerkrieg streiten sich (stumm) ein italischer Bauer und ein griechischer Kaufmann vor einem geächteten Richter Brutus. Die Versammlungsszenen der Ilias werden so parodiert und der heldenhafte Kampf der Griechen gegen die Trojaner zu einem Gerichtsstreit zweier Dickköpfe vor einem Gericht, das keinerlei Legitimität besitzt: Dieser hier dargestellte Menschenschlag erscheint höchstens geeignet für kleingeistige Streitereien oder für Bürgerkriege, nicht jedoch für epische Kämpfe und epische Werteverhandlungen. Die neunte Satire stellt den Höhepunkt des Buches dar, da nun endlich der komische Charakter Horaz in epischer Formalisierung zum Kampf antritt, und zwar zum einzigen Kampf des gesamten Satirenbuches, bei dem wirklich etwas auf dem Spiel steht: Die Integrität des Maecenaskreises. Dieser epische Agon gerinnt aber auch zum Unepischen, da einerseits der Charakter Horaz kaum in der Lage ist, sein Gegenüber in Schach zu halten, andererseits der Schwätzer sich nicht an die Formalisierung der Institution hält, die das gesellschaftliche Reden und Streiten in geordneten Bahnen hält: Nachdem allerdings das gesamte Satirenbuch ein Panorama zerbrochener Institutionen und Streitereien, die vollkommen uninstitutionalisiert und ungeordnet verlaufen, dargestellt hat, schafft es die Institution des römischen Gerichtswesens am Ende, den Status quo wiederherzustellen.

In dieser realen, satirischen Welt haben die Gattungsmischung und die Übernahme epischer und dramatischer Elemente in die Satire auch keine rein artifiziellen Gründe: Einerseits zeigen sie freilich die hohen Ansprüche, die Horaz an seine satirische Dichtung stellt und erheben sie über die lucilische, andererseits sind die jeweiligen Gattungselemente jedoch auch immer so verwendet, dass sie die gesellschaftliche Relevanz der Satire untermauern: Es wurde schließlich schon zu Beginn dieser Arbeit dargestellt, welche hohe gesellschaftliche Relevanz Epos, Tragödie und Komödie hatten und wie der Agon im Besonderen zu dieser Relevanz beigetragen hat. Die Verwendung epischer und dramatischer Elemente verleiht der Satire an den jeweiligen Stellen die gesellschaftliche Relevanz der jeweiligen Leihgattung und erhebt die Satire dadurch in den Rang einer Gattung, die Werte einer Gesellschaft verhandelt und im Namen dieser Gesellschaft spricht. Die gesellschaftliche Relevanz der

Satiren, die durch die Gattungsmischung erzeugt wird, wird freilich von dem Anspruch konterkariert, nur für die kleine Elite des Maecenaskreises zu dichten, aber dennoch erhält die Satire dadurch ihr gesellschaftliches Gewicht: Durch die Vergleiche der Streitenden der siebten Satire mit epischen Helden wird überhaupt erst die Lücke zwischen dem Anspruch der Triumvirn auf eine neue Zeit¹⁰⁵⁴ und der Realität der Bürgerkriege deutlich, ebenso wie die Nähe der Bühnensituation vor Maecenas zur alten Komödie das politisch einfärbt, was auf dieser gesprochen wird.

Die vorliegende Arbeit konnte also zeigen, dass das erste Satirenbuch des Horaz die reale Welt verhandelt, lediglich limitiert durch die Subjektivität des Dichters, der in seinen Gedichten selbst spricht: Diese Verhandlung geschieht vornehmlich in den satirischen Agonen, die durch die Anreicherung mit epischen und dramatischen Elementen politisches und gesellschaftliches Gewicht bekommen, welches jedoch – auf der Oberfläche – von Horaz negiert wird: Das aristophanische λέγειν τὰ δίκαια ist zum horazischen *dicere verum* geworden und wurde um das Partizip *ridentem* erweitert: Das Lachen, das horazische *lusus*, wurde der von ihren Dichtern offen eingestandenen politischen Brisanz der alten Komödie also beigegeben, um die Satiren mit all ihren hohen Ansprüchen nicht größer erscheinen zu lassen als das, was sie eigentlich sind: nämlich *sermones*, vermischte, kunterbunte Kleindichtung für einen kleinen Kreis von *amici*, die mit ihren Gedichten experimentieren, wie es die Politiker mit der Zeitgeschichte tun.

1054 Vgl. DuQuesnay, 1984, 22.

6. Fazit II: Dispositive der Macht im Agon

Es steht als finaler Schritt dieser Arbeit noch aus, die Satiren des Horaz als Dispositive zu erweisen und in Machtstrukturen einzuordnen. Es wurde bereits festgestellt, dass die Institutionen der homerischen Epen bzw. die institutionellen Redestrukturen im Drama die Gesellschaft im Gesamten und im Kleinen darstellen und dadurch zwar Diskurse um bestehende Verhältnisse und Wertbegriffe zulassen, als Dispositive aber Machtstrukturen konsolidieren.

Die horazischen Satiren funktionieren auf eine ähnliche Weise. Es wurde bereits von Kennedy festgestellt, dass eine Trennung von privater und politischer Sphäre Macht mobilisiert und eine Machtkonzentration bei einer Elite bewirkt¹⁰⁵⁵. Er macht dies insbesondere daran fest, dass die Satiren sich mit politischen Wertbegriffen wie *libertas* und *amicitia* auseinandersetzen. Während jedoch zur Abfassungszeit ein politischer Kampf über die Deutungshoheit dieser Begriffe herrschte, deutet Horaz sie um und konnotiert sie hauptsächlich poetologisch und privat¹⁰⁵⁶. Dies entfernt die Diskurse um Wertbegriffe von den an der Politik teilhabenden Bevölkerungsschichten und bewegt die Macht hin zur Elite.

Dies ist zweifelsohne mitzubedenken, wenn wir die satirischen Agone als Dispositiv betrachten und sie in bestehende Machtstrukturen einordnen. Außerdem muss noch ein Ergebnis aus Kapitel 5.1. dieser Betrachtung vorangestellt werden, nämlich dass Horaz seine satirische Welt durch seinen subjektiven Blick auf die echte Welt konstruiert. Die Abbildung einer Institution geht weit über diesen subjektiven Blick hinaus, jedoch kann auch nicht-institutionalisiertes Sprechen mit Sphären der Macht interagieren. Wie festgestellt wurde, bilden die komischen Agone der ersten drei Satiren, die als Bühnenstücke erwiesen wurden, keine Institutionen ab, sie inkorporieren auch kein institutionell formalisiertes Reden:

Das Dispositiv ist also zu knüpfen zwischen Horaz und Maecenas als Repräsentanten einer Elite, der Bühnensituation der Satire, den *interlo-*

1055 Vgl. Kennedy, 1994, 34.

1056 Vgl. ebd. 31-34.

cutores, mit denen Horaz im Agon debattiert und den Gattungen, die Horaz in seine Satire inkorporiert. Des weiteren ist die gesellschaftliche Umgebung mit einzubeziehen, die eine signifikante Schwächung der institutionellen Strukturen der *res publica* aufgrund der Machtkonzentration in den Händen weniger erlebte¹⁰⁵⁷.

Betrachten wir uns also die Bühnensituation noch einmal genauer: Horaz spricht mit Maecenas und führt vor diesem *interlocutores* ein, mit denen er sich streitet. Gleichzeitig macht er deutlich, dass er dabei mit Maecenas spricht, diesen also als Komplizen im Hintergrund hat bzw. das Publikum auf seiner Seite. Diese Streitgespräche mit den *interlocutores* wurden als nicht institutionalisiert erkannt, da sie keine institutionsabhängige Formalisierung besitzen und Horaz sein Gegenüber kaum zu Wort kommen lässt. Diese Allianz aus Horaz und Maecenas lässt den Agon in ein Machtgefälle geraten, das wir im griechischen Drama noch nicht kennen: Während in letzterem die Duellanten gleichlange Wechselreden führen und das Publikum als implizierte richterliche Instanz außerhalb des fiktiven Geschehens steht, spricht hier ein Mitglied einer gesellschaftlichen Elite mit implizierter Billigung dieser Elite gegen Figuren, die von dieser Elite erkennbar segregiert sind. Im Fall des fiktiven Maecenas gilt, dass Schweigen auch Macht mobilisiert und die Billigung von Horazens Worten impliziert. Durch die Gattungsanleihen aus Epos, Tragödie und Komödie und der Referenzierung einzelner Merkmale des epischen, tragischen und komischen Agons macht die Persona des Horaz deutlich, dass sie politische Werteverhandlung betreibt: Diese politische Werteverhandlung, die ohne eine um Interessensausgleich bemühte Institution geschieht, verhandelt zwar Werte, konsolidiert dadurch aber die Macht einer Elite, da diese Werte vom Sprachrohr dieser Elite nach außen an die *interlocutores* getragen werden, die aufgrund ihrer Makel, die im Zentrum der Wertediskussionen stehen, von der Elite disqualifiziert und dennoch exemplarisch vorgeführt werden.

In der ersten Satire wird der Geiz und die Habgier des *interlocutor* auf diese Weise behandelt, in der zweiten (im weitesten Sinn) der Umgang mit Frauen, in der dritten der richtige Umgang mit Freunden und in der

1057 Vgl. Schauer, 2016, 33-48.

vierten das als skurrile Praxis gebrandmarkte Verhalten *absentem rodere*. Die ersten beiden Satiren wenden sich von einer Elite, die noch keinen festen Sitz im Leben zugewiesen bekommen hat, nach außen, auf das Land und in die Straßen Roms. In der dritten und vierten Satire ist die Elite im aristokratischen Gastmahl porträtiert und verhandelt Verfehlungen innerhalb dieser Elite, allerdings nicht ohne die Vertreter dieser Verfehlungen aus der Elite zu disqualifizieren.

Wir haben erwiesen, dass der Agon im Epos, in der Komödie und der Tragödie die Gesellschaft im Kleinen abbildet. Dies ist freilich in den horazischen Satiren nur schlaglichtartig erkennbar:

Die komischen Agone stellen die moralische Hoheit der Elite um Maecenas dar und tadeln die Verfehlungen derer, die außerhalb dieser Elite stehen. Aus der dritten, vierten und sechsten Satire wird deutlich, dass diese Elite sich auf Moral und nicht auf hohe Geburt gründet und somit nicht exakt deckungsgleich mit der Klasse der Mächtigen in Rom ist. Die Gesellschaft dieser vier Satiren ist also im satirischen Agon nicht weiter ausdifferenziert, als dass ein Innen und ein Außen existiert. Der satirische Agon erlebt jedoch nicht nur ein Ungleichgewicht in der Verteilung von Macht, sondern auch in den Redeanteilen. Die *interlocutores* kommen zwar zu Wort, ihnen wird jedoch kein Raum zugestanden, Argumente für oder gegen eine Position zu entwickeln, so dass die horazische Position die einzig untermauerte bleibt. Während andere Agone zum Mitvollzug durch Rezipienten und damit zur Teilhabe am Wertkonflikt einladen, wird dieser durch das Diskussionsverhalten der horazischen Persona unterdrückt und somit Kontrolle über den Diskurs ausgeübt. Dass sich die horazische Satire von der *scurrilitas* insofern unterscheidet, als dass ein *scurra* Abwesende schmäht, während Horaz diese (in der Fiktion) konfrontiert, ist also nur eine Pose. Die Satire erweckt den Anschein, dass Horaz gemäß der Praxis institutionalisierter Debatten andere zu Wort kommen lässt und diese anhört, in Wahrheit jedoch wird eine Gegenposition disqualifiziert, ohne sie wirklich ausgebreitet zu sehen; würde Horaz ohne *interlocutores* predigen, hätte er keine Kontrolle über den Diskurs um sein jeweiliges Thema, da sich die Gegenpositionen in der Rezeption formieren könnten. Opposition bestätigt sich

in den Satiren also als ein Mechanismus innerhalb der Machtstrukturen, ein Diskurs, der von der horazischen Persona überwacht und in engen Grenzen gehalten wird.

Gleichwohl stellt der erste Agon der ersten Satire, der die Unzufriedenheit der Menschen mit dem Schicksal äußerst knapp verhandelt, einen Sonderfall dar: Hier werden nämlich, wie im entsprechenden Kapitel gezeigt wurde, alle Stände, auf die das römische Imperium seine Macht gründet, vorgeführt und somit das Reich im Kleinen dargestellt: Die Unzufriedenheit all dieser Charaktere ist eine politische Aussage über die Bürgerkriege: Die dargestellte Gesellschaft ist, überaus pointiert dargestellt, aus den Fugen geraten, sie ist unzufrieden und von *invidia* geprägt und nicht zuletzt fehlt ihr eine Institution, die einen Ausgleich durch Verhandlung zwischen diesen Charakteren zu schaffen imstande wäre. Die Unzufriedenheit mit dem Schicksal lässt also sowohl philosophische als auch politische Implikationen aufkommen, welche nicht reguliert, aber dennoch nach kurzer Zeit wieder abgewürgt werden, um zum Hauptteil der ersten Satire voranzuschreiten.

Die epischen Agone im Satirenbuch können einen ähnlichen Befund liefern. Im Agon bei der *cena Cocceinana* können wir wiederum die Gesellschaft im Kleinen beobachten: Wir erleben einen Repräsentanten des ländlichen Italiens und einen Stadtrömer, einen ehemaligen Sklaven, im Streit miteinander. Dieser Streit findet mehr um des Streitens willen statt und betreibt keine Werteverhandlung. Die Elite um Maecenas ist allerdings in der Rolle eines stummen Beobachters anwesend und überwacht diesen Streit, Horaz als epischer Erzähler moderiert ihn auf der Ebene der gattungsabhängigen Formalisierung. Es wurde bereits ausgeführt, dass dies eine politische Aussage im Sinne einer *recusatio* ist, insofern als dem zeitgenössischen Italien das Personal für das augusteische *tota-Italia*-Konzept fehlt und somit keine Verherrlichung der Gegenwart in einem Epos stattfinden kann. Es wird jedoch in der fünften Satire gezeigt, dass die Elite in genau dieser Mission unterwegs ist, sie soll nämlich voneinander abgewandte Freunde versöhnen, *aversos componere amicos*. Sie wird also als dazu in der Lage erachtet und hätte dementsprechend auch die Kompetenz, den Streit zwischen Sarmentus und Messi-

us Cicirrus zu moderieren. Dass es dazu jedoch keinen Anlass gibt, macht Horaz mit dem Schlussvers des Agons deutlich: *prorsus iucunde cenam producimus illam* (Hor. sat. 1, 5, 70), Wir ziehen dieses Mahl vernügt weiter in die Länge. Auch dieser Agon erlebt also eine Segregation der Elite und der restlichen Bevölkerung Italiens und gesteht der Elite Kompetenzen zu, die bei den Teilnehmern des Agons nicht erkennbar sind.

Die siebte Satire greift den Agon am Beginn der ersten Satire wieder auf, insofern als der Bauer, der Rechtsgelehrte, der Kaufmann und (mit Horaz) der Soldat in ihr anwesend sind. Auch diese Satire bildet also das Reich in seiner Gesamtheit ab und weist eine Institutionalisierung auf: Das Gericht des Brutus in Asien wird dargestellt und episch formalisiert. Dadurch aber, dass kaum wörtliche Rede vorhanden ist und sowohl der Prozessgegenstand als auch die Werteverhandlung vom erlebenden Erzähler verschwiegen werden, wird dem Agon ein entscheidendes Kriterium genommen: Das Publikum bzw. die Rezipienten können nicht in die Rolle eines außerliterarischen Richters schlüpfen, wie im Epos und in der Tragödie, und somit nicht durch Teilhabe an Werteverhandlungen und politische Prozesse in gesellschaftliche Streitfragen eingebunden werden. Die Aussparung dieses demokratischen Elements bewirkt sodann keine Diskurse um Macht, kann aber als Dispositiv auch keine bestehenden Machtverhältnisse konsolidieren. Die Institution des Brutus in Asien kann nur durch Horazens Schweigen über den Prozessgegenstand wahrgenommen werden, wodurch sie als vollkommen illegitim präsentiert wird. Es wurde häufig darauf hingewiesen, dass die Darstellung einer Szene aus dem caesarfeindlichen Lager ein äußerst pikantes Thema für die herrschende Elite in Rom zur Abfassungszeit war¹⁰⁵⁸. Eigentlich bewegt sich Horaz mit seiner Nicht-Darstellung des Agons aber auf sicherem Terrain: Indem er die Verhandlung nicht wiedergibt, nimmt er den Rezipienten pauschal die Möglichkeit, Partei zu ergreifen und verhindert somit effektiv, dass Brutus und seine Parteigänger Anteil an gesellschaftlichen Wertediskussionen nehmen können; Ihnen wird keine Deutungshoheit über politische Prozesse und Wertbegriffe zuge-

1058 Vgl. u.a. Zetzel, 1980, 71;

standen¹⁰⁵⁹. Indem Horaz also eine frühere Opposition, die immer noch in aller Munde ist, wie er sagt, verstummen lässt, übt er eine Kontrolle über den Diskurs aus und mobilisiert Macht wiederum in Richtung seiner Elite.

Die neunte Satire lässt, wie wir gesehen haben, als einzige des Satirenbuches auf eine funktionale und legitimierte Institution blicken. Diese arbeitet aber klar erkennbar für Horaz und dessen Elite: Der Schwätzer versucht, in die inneren Kreise zu gelangen, was von Horaz ironisch als tödliche Gefahr beschrieben wird. Die Aufdringlichkeit und Anmaßung des Schwätzers werden sodann von Institutionen sanktioniert. Überdies steht auf Seiten der Elite auch eine göttliche Legitimation, da Apollo den Horaz rettet. Freilich ist dieses ganze Geschehen höchst ironisch geschildert, aber die Trennlinie zwischen der moralisch integren Elite und dem anmaßenden Schwätzer ist deutlich gezogen.

Niall Rudd hat in seiner Monographie zu den Satiren des Horaz folgende Meinung vertreten:

„First of all, it is concerned entirely with the behaviour of the individual in society. Institutions, whether political, religious or professional, are ignored, and when reference is made to a group of friends or relatives what matters is not the group as such but the private relations of its members. Moreover, the concern with the individual is largely a moral concern.“¹⁰⁶⁰

Dass die Satiren keine Institutionen des Streitens kennen, konnte die vorliegende Arbeit nur zum Teil bestätigen: Das ungeordnete Streiten zu Beginn des Satirenbuches ist freilich kaum institutionell formalisiert, jedoch bildet sich im Entstehen der satirischen Welt eben das Gastmahl der *amici* heraus, das als Institution für den satirischen Agon dient: Diese Institution ersetzt gewissermaßen die Institutionen der *res publica*, da die Sicht des Horaz auf seine Welt die einer elitären Clique ist, die nur sich selbst Rechenschaft schuldig ist und nicht einem System, das sich sowieso über viele Jahre hinweg als dysfunktional erwiesen hat. Horaz selbst hat sich in der sechsten Satire schließlich aus dem öffentlichen Leben disqualifiziert, was die Institutionen der *res publica* weitestgehend

¹⁰⁵⁹ Vgl. Henderson, 1994, 146-149 argumentiert, dass Horaz den Brutus in dieser Satire zum Schweigen bringt.

¹⁰⁶⁰ Rudd, 1966, 14f.

irrelevant für den agonalen Charakter Horaz macht: Die horazische Satire schafft jedoch mit dem Gastmahl eine neue Institution, in dem Horaz seine Agone ausficht und führt die Institutionen der *res publica* in den Agonen der anderen Charaktere ad absurdum: Dies ist belegbar am Scheitern der Institution im Bürgerkriegskontext der siebten Satire sowie im komischen Agon der ersten Satire, der keiner institutionell formalisierten Dichotomie folgt wie der epirrhematische des Aristophanes. Im Anschluss daran zeigt auch die zweite Satire Wortgefechte auf offener Straße, wie das des Cato mit dem Liebhaber verheirateter Frauen und das des Penis mit seinem Träger, welche Institutionen der Werteverhandlung der römischen *res publica* vollkommen ausblenden. Die Institutionen der satirischen Welt sind jedoch kaum so ausformuliert wie in der Komödie, die reale Institutionen abbildet, diese aber in eine andere, allegorische Welt transponiert, wie der Agon der Sklaven vor dem Herrn Demos in den Rittern oder der Agon der Dichter im Hades in den Fröschen beweisen. Die Bühne der Komödie stellt also eine andere Welt dar, in die die Institutionen des realen Athens hinein gespiegelt werden. Die Satire dagegen bildet die Institutionen der Welt, in der sie existiert, zwar wirklichkeitsgetreu ab, wie die einzelnen und nachvollziehbaren juristischen Schritte in den jeweiligen Prozessen der siebten und neunten Satire zeigen. Gleichzeitig ist der (institutionellen) Debatte aber die Möglichkeit zum Mitvollzug durch Rezipienten genommen, weil sie entweder nicht institutionalisiert abläuft wie in der ersten Satire, oder eben nur angedeutet und kaum ausformuliert wird wie in der siebten Satire.

Es konnte in dieser Arbeit also auch gezeigt werden, inwieweit die (nicht-)institutionalisierten Agone der satirischen Welt mit einer politischen Sphäre interagieren: Sie verhandeln die reale, zeitgenössische Welt und entlarven damit die Ansprüche dieser Welt, die nicht mit ihrer Realität übereinstimmen, und sie entwickeln einen gesellschaftlichen Neuentwurf für die intellektuelle Elite Roms, die sich von den Strukturen der *res publica* weitestgehend bereits verabschiedet hat. Diskurse um Wertbegriffe werden zwar angerissen, aber durch die Persona des Horaz auf eine sehr subtile Weise gelenkt und kontrolliert, so dass wiederum

das Dispositiv des Agons die herrschenden Verhältnisse, die Horaz in seinem Satirenbuch entwirft, konsolidiert.

Freilich ist es kaum möglich, das einheitliche Bild einer Gesellschaft aus dem ersten Satirenbuch des Horaz zu entnehmen; Die letzten Absätze sind sich der Gefahr der Überinterpretation durchaus bewusst. Bei den zuerst behandelten Gattungen Epos, Komödie und Tragödie ist dies leichter, da sie ein zusammenhängendes, zugrunde liegendes Narrativ und damit eine in sich konsistente „Welt“ besitzen. In diesen werkimmanenten Welten spielen Institutionen eine Rolle; Somit wirken die Agone auch als Dispositiv in die Welt der Rezipienten hinein. Die horazische Satire als literarische Kleinform besteht jedoch aus zehn relativ kurzen, in sich abgeschlossenen Gedichten, denen kein gemeinsames Narrativ zugrunde liegt (es sei denn, man möchte die autobiographischen Schlaglichter als Narrativ der Persona interpretieren). Insofern ist es lediglich möglich, aus den Schlaglichtern, die auf Machtverhältnisse und institutionalisierte Reden geworfen werden, gewisse Tendenzen in der Welt zu konstruieren, aus der die horazische Persona heraus zu uns spricht.

7. Ausblick: Die Methodik des literarischen Vergleichs

Die vorliegende Arbeit hat die Satire des Horaz aus Gattungen heraus zu erklären versucht, deren Gestalt mit den Satiren nur sehr wenig gemein hat. Dies ist nicht gänzlich ohne Vorarbeiten geschehen, wie die Diskussion der Sekundärliteratur im ersten Kapitel gezeigt hat: So haben Schröter (1967), Buchheit (1968) und Connors (2005) epische Ansätze in den Satiren beleuchtet, Sommerstein (2011) und Ferriss-Hill (2015) wertvolle Anregungen zum Verhältnis von Satire und alter Komödie geliefert. Wie allerdings ausgeführt worden ist, ist es noch ohne Parallele, das Zustandekommen eines einzelnen Strukturmerkmals in den großen Gattungen zu betrachten und daraus Erkenntnisse über die Satire abzuleiten. Dass es einen satirischen Agon gibt, dessen Genese sich auf die selben Wirkkräfte zurückführen lässt wie der epische, tragische und komische Agon, konnte die vorliegende Arbeit zeigen. Es wurde auch bereits diskutiert, dass es unterschiedliche Arten von Verwandtschaft zwischen Texten gibt: Die Eklogen Vergils sind wie die horazischen Satiren Kleindichtung und verdanken ihre Gemeinsamkeiten einem einheitlichen Entstehungskontext, eventuell sogar einer gegenseitigen Befruchtung der Dichter im Entstehungsprozess ihrer Werke; Die Nachahmung der Idyllen Theokrits durch Vergil ist eine ganz andere Art der Arbeit mit Prätexten wie sie z.B. die fünfte Satire des Horaz an den Fröschen des Aristophanes vornimmt. Überdies ergaben sich in dieser Arbeit Parallelen von Texten, die in kaum einer wirklichen Beziehung zueinander stehen: Außer den Wirkkräften von Institution und doppelter (gattungsabhängiger und institutionsabhängiger) Formalisierung, die dem Agon ihre Gestalt geben, existiert keine inhaltliche oder formale Verwandtschaft zwischen den Satiren des Horaz und z.B. dem Aiax des Sophokles. Es muss daher noch einmal darauf hingewiesen werden, dass die typologische Betrachtung der Agone und die anschließende Behandlung der Satiren keine Entwicklungslinie nachzeichnet: Es kann nicht angenommen werden, dass der homerische Agon der „ursprünglichste“ ist, der sich über die Tragödie und die Komödie bis hin zum satirischen und bukolischen Agon weiterentwickelt hat, wie sich ein literarisches Motiv in der Behandlung unterschiedlicher Dichter weiterentwickelt.

Mit diesem Monendum ist es möglich, alle Texte zueinander in Beziehung zu setzen. Das Ziel dabei kann es freilich nicht sein, eine Beeinflussung des einen durch einen anderen nachzuweisen, sondern vielmehr, das Verständnis des einen durch die Betrachtung des anderen zu fördern. Diesen Weg sind z.B. Ralph Rosen (2004) gegangen, der aus der vergleichenden Betrachtung der Frösche des Aristophanes und des *certamen Homeri et Hesiodi* wichtige Erkenntnisse abzuleiten vermochte. Zu nennen ist an dieser Stelle auch Markus Janka (2004), der die *Mostellaria* des Plautus als komisch verkehrte Odyssee liest: Dies fördert einiges Überraschende zu Motivik und Struktur der Komödie zutage, obwohl durchaus in Zweifel gezogen werden kann, dass die Komödie nach der Odyssee konzipiert worden ist. Das selbe ist auch zur fünften Satire zu bemerken, die sich strukturell sowohl an die Frösche des Aristophanes als auch an die Odyssee anlehnt, ohne dass jedoch wirklich ersichtlich ist, nach welchem der beiden Werke sie konzipiert wurde; Viel eher muss angenommen werden, dass sie in erster Linie nach der realen Reise der Gesandtschaft konzipiert wurde, jedoch nur die intertextuelle Lesart zwischen Odyssee und den Fröschen vermag den gesamten Gehalt der Satire zu ergründen.

Freilich ist mit dieser intergenerischen Lesart des ersten Satirenbuches, welche hier vorgelegt wurde, nur ein einzelner Schritt getan, den andere Forscher, wie eben dargestellt, in anderen Bereichen bereits gegangen sind. Da die Satiren, ihrem Titel *sermones* gemäß, Gespräche nachbilden, wäre es sicherlich auch gewinnbringend, sie mit den Dialogen Ciceros und Platons zu lesen, oder gar mit den Götter- und Totengesprächen Lukians: Dieses Vorgehen wäre ratsam für das zweite Satirenbuch, welches dialogischer als das erste, dafür aber weniger agonale angelegt ist.

Um erneut auf die Einleitung zurückzugreifen, wurden die *sermones* ja seit Jahrhunderten schon in Zusammenhang mit den Diatriben des Bion von Borysthene und den Satiren des Lucilius gelesen, welche beide Gespräche nachbilden. Die vorliegende Arbeit hat den Weg gewählt, die Agone der homerischen Epen, welche in jedem Fall Gespräche sind, sowie die Tragödie und die alte Komödie, welche auch Gespräche abbil-

den, als Referenz für die Satiren zu verwenden. Es stünde nun also noch aus, die Dialoge Ciceros und Platons eingehender im Zusammenhang mit den Satiren zu studieren. Dies ließe sich nach der vorgeschlagenen Methodik bewerkstelligen und wäre im Einklang mit der Mischgattung Satire, die im ersten Kapitel postuliert und in dieser Arbeit bewiesen wurde.

Literaturverzeichnis

Textausgaben

Aeschyli septem quae supersunt Tragoediae (1960), recensuit Gilbertus Murray, 2. Aufl. Nachdr. Oxonii: Clarendon (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Aeschyli septem quae supersunt Tragoedias (1972), edidit Denys Page. Oxonii: Clarendon (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Aeschyli Tragoediae (1958), edidit Vdalricvs de Wilamowitz-Moellendorff, editio altera ex editione anni MCMXIV Ivicis ope expressa, Berolini apud Weidmannos.

Aristophanis Fabulae (2007), recognovit brevique adnotatione critica instruxit Nigel G. Wilson, Tomus I, Acharnenses Equites Vespae Pax Aves, Oxonii: Clarendon (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Aristophanis Fabulae (2007), recognovit brevique adnotatione critica instruxit Nigel G. Wilson, Tomus II, Lysistrata Thesmophoriazvsae Ranae Ecclesiazvsae Plvtvs, Oxonii: Clarendon (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Callimachus (1953), edidit Rudolfus Pfeiffer, Volumen II, Hymni et Epigrammata, Oxonii, Clarendon.

C. Lucili carminum reliquiae (1904), recensuit enarrauit Fridericus Marx, Volumen prius, Prolegomena Testimonia Fasti Luciliani Carminum Reliquiae Indices, Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri.

Ennius, Quintus (1985), Annals, edited with Introduction and Commentary by Otto Skutsch, Oxford: Clarendon Press.

Epicurus; Diano, Carolus (1974), Ethica, edidit adnotationibus instruxit, Florentiae: in aedibus Sansonianis (Licosa Reprints).

Euripidis Fabulae (1955), recognovit brevique adnotatione critica instruxit Gilbertus Murray, Tomus II insunt Supplices, Hercvles, Ion,

Troiades, Electra, Iphigenia Tavrca, 3. Aufl. Nachdr., Oxonii: Clarendon (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium (1995), post Willy Morel novis cvris adhibitis edidit Carolus Buechner, editionem tertiam auctam curavit Jürgen Blänsdorf, Stvtgardiae et Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri.

Homeri Ilias (1996), recognovit Helmut van Thiel, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag (Bibliotheca Weidmanniana, 2).

Homeri Opera (1954), recognovit brevique adnotatione critica instruxit Thomas W. Allen, Tomus III, Odysseae Libros I-XII continens, 2. Aufl, Oxonii: Clarendon (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Homeri Opera (1954), recognovit brevique adnotatione critica instruxit Thomas W. Allen, Tomus IV, Odysseae Libros XIII-XXIV continens, 2. Aufl., Oxonii: Clarendon (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Lucreti de rerum natura libri sex (1990), recognovit brevique adnotatione critica instruxit Cyrillus Bailey, editio altera, Oxonii: Clarendon (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Maximi Tyrii Philosophumena (1910), edidit Hermann Hobein, Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri.

M. Tvlli Ciceronis De re pvblica, De legibvs, Cato maior de senectvte, Laelivs de amicitia (2006), recognovit brevique adnotatione critica instruxit Jonathan G.F. Powell, Oxonii: Clarendon (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

M. Tulli Ciceronis Rhetorica (1961), recognovit brevique adnotatione critica instruxit Augustus S. Wilkins, Tomus I, libri de oratore tres continens, Oxonii: Clarendon (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

P. Vergilii Maronis Opera (1969), recognovit brevique adnotatione critica instruxit Roger A.B. Mynors, Oxonii: Clarendon (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Platonis Opera (1954), recognovit brevis adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet, Tomus IV, tetralogiam VIII continens. Oxonii: Clarendon (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Q. Horati Flacci Opera (1869), recensuerunt Otto Keller et Alfred Holder, Vol. II, Sermonum Libri II Epistularum Libri II Liber De Arte Poetica, Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri.

Q. Horati Flacci Opera (1959), tertium recognovit Fridericus Klingner, 3. Aufl., Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Q. Horati Flacci Opera (1984), edidit István Borzsák, Leipzig: BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Q. Horati Flacci Opera (1988), recognovit brevis adnotatione critica instruxit Edvardus C. Wickham, editio altera curante H.W. Garrod, Oxonii: Clarendon (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Q. Horati Flacci Opera (1995), edidit D.R. Shackleton Bailey, editio tertia, Stuttgartiae in aedibus B.G. Teubneri (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Sophoclis Tragoediae (1975), edidit Roger D. Dawe, Tomus 1, Aiax Electra Oedipus Rex, Leipzig: BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

The Greek Anthology (1968): The Garland of Philip and some contemporary Epigrams, edited by Andrew S. F. Gow, Denys L. Page, Volume I, Introduction, Text and Translation, Indexes of Sources and Epigrammatists, Cambridge at the University Press.

Titi Livi ab urbe condita (1954), recognoverunt et adnotatione critica instruxerunt Carolus Flamstead Walters et Robertus Seymour Conway, Tomus II, Libri VI-X, 4. Aufl, Oxonii: Clarendon (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Kommentare und Übersetzungen

Ashmore, Sidney (1967): *P. Terenti Afri Comoediae - The Comedies of Terence*. edited with an Introduction and Notes by Sidney G. Ashmore. 2. Aufl. New York: Oxford Univ. Press.

Asper, Markus (2004): *Kallimachos, Werke*. Griechisch und deutsch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Brown, P. Michael (1993): *Horace, Satires I*. with an Introduction, Translation and Commentary. Warminster: Aris & Phillips.

Büchner, Karl (1970): *Horaz - Die Satiren*. herausgegeben, übersetzt und mit ausführlicher Einleitung und erklärenden Anmerkungen versehen. Bologna: Casa Editrice Pàtron (Dichter der lateinischen Welt).

Büchner, Karl (1993): *Marcus Tullius Cicero, Der Staat*. Lateinisch und deutsch. 5. Aufl. München: Artemis & Winkler (Sammlung Tusculum).

Coleman, Robert (1977): *Publius Vergilius Maro, Eclogues*. Cambridge: Cambridge Univ. Press (Cambridge Greek and Latin classics).

Coray, Marina; Krieter-Spiro, Martha; Visser, Edzard (2017): *Homers Ilias, Gesamtkommentar (Basler Kommentar /BK)*. auf der Grundlage der Ausgabe von Ameis-Hentze-Cauer (1868-1913. Band XIII: Vierter Gesang (Δ), Faszikel 2: Kommentar. Berlin/Boston: De Gruyter (Sammlung wissenschaftlicher Kommentare: Homers Ilias, Gesamtkommentar (Bierl, Anton, Latacz, Joachim Hrsg.)).

de Jong, Irene J. F. (2001): *A narratological commentary on the Odyssey*. Transf. to digital print. Cambridge: Cambridge University Press.

Finglass, Patrick (2011): *Sophokles, Ajax*. 1st published. Cambridge, Madrid: Cambridge University Press (Cambridge classical texts and commentaries, 48).

Gowers, Emily (2012): *Q. Horatius Flaccus, Satires, Book I*. Cambridge, New York: Cambridge University Press (Cambridge Greek and Latin classics).

Hainsworth, Bryan (1993): *Volume III: Books 9-12*. In: G. S. Kirk (Hg.): *The Iliad. A Commentary*. Reprint. Cambridge: Cambridge University Press.

Henderson, Jeffrey (2006): Aristophanes. Reprinted. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press (The Loeb classical library, 178). Online verfügbar unter https://www.loebclassics.com/view/LCL178/1998/pb_LCL178.25.xml, zuletzt geprüft am 21.08.2019.

Kamerbeek, John C. (1963): The Plays of Sophokles. Commentaries Part I: The Ajax. English Translation by Dr H. Schreuder, Revised by A. Parker. 2. Aufl. Leiden: E.J. Brill.

Kiessling, Adolf; Heinze, Richard; Burck, Erich (1957): Quintus Horatius Flaccus, Satiren. 5. Aufl. Zürich: Weidmann (Q. Horatius Flaccus, / erkl. von Adolf Kiessling; Teil 2).

Kirk, Geoffrey S. (Hg.) (1993): The Iliad. A Commentary. Reprint. Cambridge: Cambridge University Press.

Latacz, Joachim; Nünlist, René; Stoevesandt, Magdalene (2000): Homers Ilias Gesamtkommentar. auf der Grundlage der Ausgabe von Ameis-Hentze-Cauer (1868-1913). Band 1: Erster Gesang (A), Faszikel 2: Kommentar. München/Leipzig: K.G. Saur (Sammlung wissenschaftlicher Kommentare: Homers Ilias, Gesamtkommentar (Latacz, Joachim Hrsg.)).

Lejay, Paul (1966): Oeuvres d'Horace - Satires. Texte latin avec commentaire critique et explicatif des introductions et des tables par Plessis, F. et Lejay, P. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Paris 1911. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.

Marx, Friedrich (1905): C. Lucilii Carminum Reliquiae. recensuit enarravit Fridericus Marx. Volumen posterius, Commentarius. Leipzig: Teubner.

Morwood, James (2007): Euripides, Suppliant women. With Introduction, Translation and Commentary, Oxford: Oxbow (Aris & Phillips Classical texts).

Podlecki, Andžej J. (1989): Aeschylus, The Eumenides. Warminster: Aris & Phillips.

Rau, Peter (2016): Aristophanes, Komödien. Band I. Darmstadt: WBG - Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Edition Antike (Baier T. Et al. Hrsg.)).

Richardson, Nicholas (1993): Volume VI. Books 21-24. In: G. S. Kirk (Hg.): *The Iliad. A Commentary*. Reprint. Cambridge: Cambridge University Press.

Schmitt, Arbogast (2008): *Aristoteles, Poetik*. Übersetzt und erläutert. Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Berlin: WBG - Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Schönberger, Otto (2001): *Maximus von Tyrus, Philosophische Vorträge*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Sommerstein, Alan (1996): *Aristophanes, Frogs*. edited with translation and notes. Warminster: Aris and Phillips (*The Comedies of Aristophanes*, 9).

Sommerstein, Alan (1999): *Aeschylus, Eumenides*. Reprinted. Cambridge: Cambridge Univ. Press (*Cambridge Greek and Latin classics*).

Stanford, William B. (1981): *Aristophanes, The frogs*. 2nd ed. London: MacMillan Education.

Thompson, George (1938): *The Orestia of Aeschylus*. edited with Introduction, Translation, and a Commentary in which is included the work of the late Walter G. Headlam, Cambridge: University Press.

Weber, Wilhelm Ernst (1852): *Des Q. Horatius Flaccus Satiren*. Übersetzt und Erklärt. nach des Verfassers Tode herausgegeben von Wilhelm Sigmund Teuffel. Stuttgart: Verlag der J. B. Metzlerschen Buchhaltung.

Wieland, Christoph M.; Radspieler, Hans (Hrsg.) (1985): *Wielands Horaz I. Horazens Satiren*. aus dem Lateinischen übersetzt und mit Einleitungen und erläuternden Anmerkungen versehen. Unter Mitarbeit von Hans Ohm. Nördlingen: Greno Verlagsgesellschaft.

Lexika und Wörterbücher

Ebeling, Heinrich (Hrsg.) (1963): *Lexicon Homericum*. Volumen II. Nachdruck der 1. Auflage. 2 Bände. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.

Frisk, Hjalmar (1991): Griechisches etymologisches Wörterbuch. 3., unveränd. Aufl. Heidelberg: Winter (Indogermanische Bibliothek Reihe 2, Wörterbücher).

Glare, Peter G. W. (2006 (Reprint with corrections)): Oxford Latin Dictionary. Combined edition. Oxford: Clarendon Press.

Liddell, Henry G.; Scott, Robert; Jones, Henry S.; McKenzie, Roderick (1994): A Greek-English lexicon. With a supplement 1968. New (ninth) ed. Completed 1940, Reprint. Oxford: Clarendon Press.

Meyer, Ernst (1951): Pnyx. In: Ziegler, Konrad (Hg.): Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung, begonnen von Georg Wissowa, fortgeführt von Wilhelm Kroll und Karl Mittelhaus unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen, 41. Halbband. Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag, S. 1106–1129.

Schneider, K. (1951): Gladiatores. In: Konrad Ziegler (Hg.): Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung, begonnen von Georg Wissowa, fortgeführt von Wilhelm Kroll und Karl Mittelhaus unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen. Supplementband III Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag, S. 760-784.

Thesaurus Linguae Latinae. editus auctoritate et consilio academiarum quinque Germanicarum Berolinensis Gottingensis Lipsiensis Monacensis Vindobonensis (1900-). Lipsiae: B.G. Teubner.

Volumen III c - comus. 1906-1912 (1900-). In: Thesaurus Linguae Latinae. editus auctoritate et consilio academiarum quinque Germanicarum Berolinensis Gottingensis Lipsiensis Monacensis Vindobonensis. Lipsiae: B.G. Teubner.

Volumen VII, pars altera, sectio II. l - lyxipretos. 1970-1979 (1900-). In: Thesaurus Linguae Latinae. editus auctoritate et consilio academiarum quinque Germanicarum Berolinensis Gottingensis Lipsiensis Monacensis Vindobonensis. Lipsiae: B.G. Teubner.

Wilpert, Gero von (1989): Sachwörterbuch der Literatur. 7., verb. und erw. Aufl. Stuttgart: Kröner (Kröners Taschenausgabe, 231).

Ziegler, Konrad (Hg.) (1951): Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa, fortgeführt von Wilhelm Kroll und Karl Mittelhaus unter

Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen. Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag.

Sekundärliteratur

Dissertationes philosophicae Bonnensis I (1889). Bonn.

Albrecht, Michael von (1994): Geschichte der römischen Literatur. Von Andronicus bis Boethius : mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit. 2., verb. und erw. Aufl. München u.a.: Saur.

Ameis, Karl Friedrich (1940): Homers Odyssee. Für den Schulgebrauch erklärt. Erster Band, zweites Heft, Gesang VII-XII. Unter Mitarbeit von C. Hentze. 13. Aufl. Leipzig und Berlin: B.G. Teubner (1).

Anderson William S. (Hg.) (1982): Essays on Roman Satire. Princeton: Princeton UP.

Anderson William S. (1) (1982): The Form, Purpose, and Position of Horace's Satire 1.8. In: Anderson W. (Hg.): Essays on Roman Satire. Princeton: Princeton UP, S. 74–84.

Anderson William S. (2) (1982): Horace, the Unwilling Warrior: Satire I, 9. In: Anderson W. (Hg.): Essays on Roman Satire. Princeton: Princeton UP, S. 84–103.

Armstrong, David (1964): Horace, "Satires" I, 1-3: A Structural Study. In: *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 3 (2), S. 86–96. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/20162905>, zuletzt geprüft am 26.09.2018.

Baldwin, Barry (1970): Horace on Sex. In: *The American Journal of Philology* 91 (4), S. 460–465. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/293085>, zuletzt geprüft am 06.10.2018.

Barker, Elton T.E. (2009): Entering the Agon. Dissent and Authority in Homer, Historiography and Tragedy. Oxford: Oxford UP.

Bedke, Andreas (2015): Der gute Ton bei Homer. Dissertation. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.

Bergson, Leif (1971): Die Relativität der Werte im Frühwerk des Euripides. Stockholm: Almqvist&Wiksell (Acta Universitatis Stockholmiensis, V).

Biles, Zachary P. (2011): Aristophanes and the poetics of competition. Cambridge: Cambridge University Press. Online verfügbar unter <https://doi.org/10.1017/CBO9780511779169>.

Blösel, Wolfgang (2000): Die Geschichte des Begriffes *mos maiorum* von den Anfängen bis zu Cicero. In: Michael Stemmler und Bernhard Linke (Hg.): *Mos maiorum*. Untersuchungen zu den Formen der Identitätsschriftung und Stabilisierung in der Römischen Republik. Stuttgart: Steiner (Historia-Einzelschriften, 141), S. 25–97.

Bodoh, John J. (1970): Unity in Horace, "Sermon" 1.1. In: *L'Antiquité Classique* 39 (1), S. 164–167. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/41649527>, zuletzt geprüft am 06.02.2018.

Braund, Susan H. (Hg.) (1989): *Satire and society in ancient Rome*. Exeter: Exeter University Publications (Exeter studies in history, 0023).

Buchheit, Vinzenz (1968): Homerparodie und Literaturkritik in Horazens Satiren I 7 und I 9. In: *Gymnasium* (75), S. 519–555.

Büchner, Karl (1964): Cicero. Bestand und Wandel seiner geistigen Welt. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

Büchner, Karl (1967): Altrömische und Horazische *virtus*. 1939/1962, Nachdruck. In: Hans Oppermann (Hg.): *Römische Wertbegriffe*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, 34), S. 376–401.

Bury, John B. (1979): *The Cambridge ancient history*. Vol. 5, Athens, 478-401 B.C. Reprinted. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Christ, Wilhelm (1879): *Metrik der Griechen und Römer*. 2. Auflage, Nachdruck 1972. Hildesheim: Verlag Dr. H.A. Gerstenberg.

Classen, Carl Joachim (1973): Eine unsatirische Satire des Horaz? In: *Gymnasium Heidelberg: Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung* 80, S. 235–250. Online verfügbar unter http://www.digizeitschriften.de/download/PPN558786588_0080/PPN558786588_0080__log20.pdf, zuletzt geprüft am 03.06.2019.

Cloud, J. Duncan (1989): Satirists and the Law. In: Susan H. Braund (Hg.): *Satire and society in ancient Rome*. Exeter: Exeter University Publications (Exeter studies in history, 0023), S. 49–68.

Collard, Christopher (1974) (2003): *Formal Debates in Euripides' Drama*. In: Judith Mossman (Hg.): *Euripides*. Oxford: Oxford Univ. Press (Oxford readings in classical studies), S. 64–81.

Connors, Catherine (2005): *Epic Allusion in Roman Satire*. In: Kirk Freudenburg (Hg.): *The Cambridge companion to Roman satire*. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge companions to literature), S. 123–146.

Corbett, Philip B. (1986): *The scurra*. Edinburgh: Scottish Academic Press (Scottish Classical Studies, 2).

Croally, Neil T. (1994): *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*. Cambridge: Cambridge UP.

Cucchiarelli, Andrea (2001): *La satira e il poeta. Orazio tra Epodi e Sermones*. Pisa: Giardini (Biblioteca di Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici, 17).

Cucchiarelli, Andrea (2002): *Iter satiricum. Le voyage à Brindes et la satire d'Horace*. In: *Latomus* 61 (4), S. 842–851. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/41539969>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.

Curran, Leo C. (1970): *Nature, Convention, and Obscenity in Horace, Satires 1.2*. In: *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 9 (2/3 (Horace Issue Summer - Autumn)), S. 220–245. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/20163258>, zuletzt geprüft am 26.09.2018.

de Jong, Irene J. F. (1991): *Narrative in drama. The art of the Euripidean messenger speech*. Leiden: Brill (Mnemosyne Supplementum, 116).

Dubischar Markus (2001): *Die Agonszenen bei Euripides. Untersuchungen zu ausgewählten Dramen*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler (Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption (De Martino et al Hrsg.), Beiheft 13).

Duchemin, Jaqueline (1968): *L'ΑΓΩΝ dans la tragédie grecque*. 2ème Edition revue et corrigée. Paris: Société D'Édition "Les Belles-Lettres" (Collection des Études Anciennes).

Dufallo, Basil (2000): "Satis/Satura": Reconsidering the "Programmatic Intent" of Horace's "Satires 1.1". In: *The Classical World* 93 (6), S. 579–590. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/4352465>, zuletzt geprüft am 06.02.2018.

Dunn Francis M. & Cole Thomas (Eds.) (Hg.) (2011): *Beginnings in Classical Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. (Yale Classical Studies).

Edmunds, Lowell (1987): *Cleon, knights, and Aristophanes' politics*. Lanham: Univ. Pr. of America.

Ehlers, Widu-Wolfgang (1985): Das 'Iter Brundisium' des Horaz (Serm 1.5). In: *Hermes* 113 (1), S. 69–83. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/4476414>, zuletzt geprüft am 07.01.2018.

Euben, Peter J. (Hg.) (1986): *Greek Tragedy and Political Theory*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Felgentreu, Fritz; Mundt, Felix; Rücker, Nils (Hg.) (2009): *Per attentam Caesaris aurem: Satire - die unpolitische Gattung?* Eine internationale Tagung an der Freien Universität Berlin vom 7. bis 8. März 2008. Tübingen: Gunter Narr Verlag (Leipziger Studien zur klassischen Philologie, 5).

Ferriss-Hill, Jennifer (2011): A Stroll with Lucilius: Horace, "Satires" 1.9 Reconsidered. In: *The American Journal of Philology* 132 (3), S. 429–455. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/41237407>, zuletzt geprüft am 12.03.2019.

Ferriss-Hill, Jennifer (2015): *Roman satire and the old comic tradition*. New York: Cambridge University Press.

Fetscher, Iring; Münkler, Herfried (Hg.) (1988): *Frühe Hochkulturen und europäische Antike*. München: Piper (Pipers Handbuch der politischen Ideen, Bd. 1).

Finley, Moses I. (1991): *The world of Odysseus*. 2. ed. repr. in Penguin books, 4. ed. London: Penguin Books (Penguin books).

Fiske, George C. (1920): *Lucilius and Horace. A Study in the Classical Theory of Imitation*. Madison, Wis: University of Wisconsin Press (University of Wisconsin Studies in Language and Literature, 7).

Fitzgerald, William (2011): What are the Jews doing in Horace, Satires, Book 1? In: Urso, Gianpaolo (Hg.) (2011): *Iudaea socia - Iudaea capta.*, S. 107–111. Online verfügbar unter https://www.academia.edu/34681825/G._Urso_ed._Iudaea_socia_Iudaea_capta_Atti_del_convegno_internazionale_Civiale_del_Friuli_22-24_settembre_2011_Pisa_2012, zuletzt geprüft am 21.08.2019.

Foucault, Michel (1976): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.* übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1) (1978): *The History of Sexuality. An Introduction.* Translated from the French by Robert Hurley. London: Penguin Books.

Foucault, Michel; Ewald, François (2) (1978): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit.* Berlin: Merve Verl. (IMD, 77).

Fraenkel, Eduard (1957): *Horace.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt.

Freudenburg, Kirk (1993): *The Walking Muse. Horace on the Theory of Satire.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Freudenburg, Kirk (2001): *Satires of Rome. Threatening poses from Lucilius to Juvenal.* Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Freudenburg, Kirk (Hg.) (2005): *The Cambridge companion to Roman satire.* Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge companions to literature).

Freudenburg, Kirk (Hg.) (2009): *Horace. Satires and epistles.* Oxford: Oxford University Press (Oxford readings in classical studies).

Galinsky, Karl; Hartz, Cornelius (2013): *Augustus. Sein Leben als Kaiser.* Izenausgabe. Darmstadt: Verlag Philipp von Zabern.

Gall, Dorothee (2006): *Die Literatur in der Zeit des Augustus.* 1. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Klassische Philologie kompakt).

Gardner, Jane F. (1995): *Frauen im antiken Rom. Familie, Alltag, Recht.* München: Beck.

Geddes, A. G. (1984): Who's Who in "Homeric" Society? In: *The Classical Quarterly* Vol. 34 (1), S. 17–36. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/638332>, zuletzt geprüft am 02.01.2018.

Gehlen, Arnold (1977): Urmensch und Spätkultur. Philos. Ergebnisse u. Aussagen. 4., verb. Aufl. Frankfurt am Main: Athenaion.

Gelzer, Thomas (1960): Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der attischen alten Komödie. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Zetemata, 23).

Gelzer, Thomas (1999): Aristophanes. Komödie für den Demos der Athener (Jacob-Burckhardt-Gespräche auf Castelen).

Gercke, Alfred (1893): Die Komposition der ersten Satire des Horaz. In: *Rheinisches Museum für Philologie* 48, S. 41–52. Online verfügbar unter <http://www.rhm.uni-koeln.de/048/Gercke.pdf>, zuletzt geprüft am 24.04.18.

Gladstone, William E. (1858): Agorè or the Politics of the Homeric Age. In: Gladstone William E. (Hg.): *Studies on Homer and the Homeric Age*. in three Volumes. Oxford: Oxford UP, S. 1–144.

Gladstone, William E. (Hg.) (1858): *Studies on Homer and the Homeric Age*. in three Volumes. Oxford: Oxford UP.

Gold, Barbara (2011): Openings in Horace's Satires and Odes: Poet, patron, and audience. 1992, reprinted. In: F. Dunn & T. Cole (Eds.) (Hg.): *Beginnings in Classical Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. (Yale Classical Studies), pp. 161-186. Online verfügbar unter [doi:10.1017/CBO9780511933707.009](https://doi.org/10.1017/CBO9780511933707.009), zuletzt geprüft am 04.09.2018.

Gowers, Emily (1993): *The loaded table. Representations of food in Roman literature*. Oxford: Clarendon Press.

Gowers, Emily (2002): Blind Eyes and Cut Throats: Amnesia and Silence in Horace "Satires" 1.7. In: *Classical Philology* 97 (2), S. 145–161. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/1215459>, zuletzt geprüft am 29.01.2019.

Gowers, Emily (2003): Fragments of Autobiography in Horace, Satires 1. In: *Classical Antiquity* 22 (1), S. 55–91. Online verfügbar unter

<http://www.jstor.org/jstor.han.ub.uni-bamberg.de/stable/10.1525/ca.2003.22.1.55>, zuletzt geprüft am 09.01.2019.

Gowers, Emily (2009): Eupolitics: Horace, Sermones I, 4. In: Fritz Felgentreu, Felix Mundt und Nils Rücker (Hg.): *Per attentam Caesaris aurem: Satire - die unpolitische Gattung? Eine internationale Tagung an der Freien Universität Berlin vom 7. bis 8. März 2008*. Tübingen: Gunter Narr Verlag (Leipziger Studien zur klassischen Philologie, 5).

Habash, Martha (1999): Priapus: Horace in Disguise? In: *The Classical Journal* 94 (3), S. 285–297. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/3298370>, zuletzt geprüft am 04.03.2018.

Harrison, Stephen J. (2007): *Generic Enrichment in Vergil and Horace*. Oxford: Oxford UP.

Heinze, Richard (1889): *De Horatio Bionis imitatore. Dissertatio philologa quam ad summos in philosophia honores rite impetrandos amplissimo in universitate Friderica Guilelmia Rhenana philosophorum ordini traditam una cum sententiis controversis die XIV mensis Augusti anni MDCCCLXXXIX hora XII publice defendit*. In: *Dissertationes philosophicae Bonnensis I*. Bonn.

Henderson, John (1994): On Getting Rid of Kings. Horace, Satire 1.7. In: *The Classical Quarterly* 44 (1), S. 146–170. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/638879>, zuletzt geprüft am 27.02.2019.

Henderson, John (2009): Be Alert (Your Country needs Lerts): Horace, Satires 1.9. In: Kirk Freudenburg (Hg.): *Horace. Satires and epistles*. Oxford: Oxford University Press (Oxford readings in classical studies), S. 181–212.

Henderson, John (2015): Satire writes 'Woman': "Gendersong". In: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 35, S. 50–80. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/44696935>, zuletzt geprüft am 11.10.2018.

Hendrickson, George L. (1894): The Dramatic Satira and the Old Comedy at Rome. In: *The American Journal of Philology* Vol. 15 (1), S. 1–30. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/288208>, zuletzt geprüft am 02.08.2018.

Hendrickson, George L. (1900): Horace, Serm. I 4: A Protest and a Programme. In: *The American Journal of Philology* 21 (2), S. 121–142. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/287898>, zuletzt geprüft am 05.12.2018.

Hendrickson, George L. (1911): Satura. The genesis of a literary form. In: *Classical Philology* 6 (2), S. 129–143. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/261916>, zuletzt geprüft am 06.02.2018.

Hendrickson, George L. (1916): Horace and Valerius Cato. In: *Classical Philology* 11 (3), S. 249–269. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/261851>, zuletzt geprüft am 26.04.2019

Hendrickson, George L. (1917): Horace and Valerius Cato. II. In: *Classical Philology* 12 (1), S. 77–92. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/262483>, zuletzt geprüft am 26.04.2019.

Hering, Wolfgang (1979): Die Dialektik von Inhalt und Form bei Horaz. Satiren Buch I und Epistula ad Pisones. Berlin: Akademie-Verlag (Schriften zur Geschichte und Kultur der Antike, 20).

Herter, Hans (1951): Zur ersten Satire des Horaz. In: *Rheinisches Museum für Philologie* Neue Folge, 94 (1), S. 1–42. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/41243656>, zuletzt geprüft am 06.02.2018.

Holzberg, Niklas (2009): Horaz. Dichter und Werk. München: C.H. Beck.

Holzberg, Niklas (2010): Aristophanes. Sex und Spott und Politik. München: C.H. Beck.

Hooley, Daniel (1999): Horace's Rud(e)-imentary muse: Sat. 1.2. In: *Electronic Antiquity* 5 (2), E-Journal ohne Seitenzählung. Online verfügbar unter <https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt/V5N2/hooley.html>, zuletzt geprüft am 06.10.2018.

Hose, Martin (1999): Kleine griechische Literaturgeschichte. Von Homer bis zum Ende der Antike. München: Verlag C.H. Beck (Beck'sche Reihe, 1326).

Hubbard, Thomas K. (1981): The Structure and Programmatic Intent of Horace's First Satire. In: *Latomus* 40 (2), S. 305–321. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/41532075>, zuletzt geprüft am 06.02.2018.

Jäger, Siegfried (2001): Dispositiv. In: Marcus S. Kleiner (Hg.): Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken. Frankfurt/Main: Campus-Verlag (Campus Studium), S. 72–89.

Janka, Markus (Hg.) (2004): Enkyklion kēpion (Rundgärtchen): zu Poesie, Historie und Fachliteratur der Antike [Festschrift für Hans Gärtner]. Unter Mitarbeit von Hans Gärtner. München: Saur.

Janka, Markus (2004): Jenseits der Plautus-Analyse: die “Mostellaria” (“Gespensterkomödie”) als komisch verkehrte “Odyssee”. In: Janka, Markus (Hg.), Enkyklion kēpion (Rundgärtchen): zu Poesie, Historie und Fachliteratur der Antike [Festschrift für Hans Gärtner] (pp. 55-80). München: Saur.

Keane, Catherine (2002): Satiric Memories: Autobiography and the Construction of Genre. In: *The Classical Journal* 97 (3), S. 215–231. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/3298094>, zuletzt geprüft am 06.02.2018.

Keller, Otto (1879): Epilegomena zu Horaz. Leipzig: Teubner.

Kemp, Jerome (2009): Irony and *aequabilitas*: Horace, Satires, 1.3. In: *Dictynna* 6, S. 1–19. Online verfügbar unter <http://dictynna.revues.org/286>, zuletzt geprüft am 22.10.2018.

Kemp, Jerome (2010): A Moral Purpose, a Literary Game: Horace, "Satires" 1.4. In: *The Classical World* 104 (1), S. 59–76. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/25799971>, zuletzt geprüft am 04.12.2018.

Kennedy, Duncan F. (1994): 'Augustan' and 'Anti-Augustan': Reflections on Terms of Reference. In: Anton Powell (Hg.): Roman poetry & propaganda in the age of Augustus. London: Bristol Classical Press (Bristol classical paperbacks), S. 26–59.

Kiener, Franz (1983): *Das Wort als Waffe. Zur Psychologie der verbalen Aggression*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Sammlung Vandenhoeck).

Kimmel, Meike (2014): *Motive und Rollen des Autors in Vergils Eklogen, den Oden des Horaz und den Elegien des Propertius*. Univ.-Diss., 2011. Münster: Aschendorff.

King, Katherine Callen (2012): *Ancient Epic*. Chichester: John Wiley & Sons.

Kleiner, Marcus S. (Hg.) (2001): *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*. Frankfurt/Main: Campus-Verlag (Campus Studium).

Klingner, Friedrich (1967): *Virgil. Bucolica Georgica Aeneis*. Zürich und Stuttgart: Artemis.

Knapp, Charles (1914): Horace, Sermones, 1.1. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 45, S. 91–109. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/282690>, zuletzt geprüft am 06.02.2018.

Knapp, Charles (1925): An Analysis of Horace, "Sermones 1.3". In: *The Classical Weekly* 19 (2), S. 11–12. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/30108253>, zuletzt geprüft am 23.10.2018.

Knoche, Ulrich (1982): *Die Römische Satire*. 4., bibliographisch erweiterte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Studienhefte zur Altertumswissenschaft (Hrsg. Hartmut Erbse, Bruno Snell), Heft 5).

Knoche, Ulrich (1970): *Betrachtungen über Horazens Kunst der satirischen Gesprächsführung*. In: Dietmar Korzeniewski (Hg.): *Die römische Satire*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, S. 284–320.

Knorr, Ortwin (2004): *Verborgene Kunst. Argumentationsstruktur und Buchaufbau in den Satiren des Horaz*. Hildesheim: Olms-Weidmann (Beiträge zur Altertumswissenschaft (Bergmann, Marianne et al. Hrsg), Band 15).

Knorr, Ortwin (2005): Three Orators and a Flawed Argument. (Hor. Sat. 1.10.27-30). In: *The Classical Journal* 100 (4), S. 393–400. Online

verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/4132977>, zuletzt geprüft am 04.05.2019.

Korzeniewski, Dietmar (Hg.) (1970): Die römische Satire. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt.

Kraus, Walter (1985): Aristophanes' politische Komödien. D. Acharner, d. Ritter. Wien: Verl. d. Österreichischen Akad. d. Wiss (Sitzungsberichte / Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 453).

La Drière, Craig (1939): Horace and the Theory of Imitation. In: *The American Journal of Philology* 60 (3), S. 288–300. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/291294>, zuletzt geprüft am 06.02.2018.

Labate, Mario (2009): Horatian Sermo and Genres of Literature. 1996, reprinted. In: Kirk Freudenburg (Hg.): Horace. Satires and epistles. Oxford: Oxford University Press (Oxford readings in classical studies), S. 102–122.

Latacz, Joachim (1977): Kampfparänese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios. München (Zetemata 66).

Latacz, Joachim (2003): Homer. Der erste Dichter des Abendlands. 4., überarb. und durchgehend aktualisierte Aufl. Düsseldorf: Artemis & Winkler bei Patmos.

Le DuQuesnay, I. M.M. (1984): Horace and Maecenas. The propaganda value of Sermones 1. In: Tony Woodman und David West (Hg.): Poetry and politics in the age of Augustus. Cambridge: Cambridge UP.

Leach, Eleanor W. (1971): Horace's pater optimus and Terence's Demea. Autobiographical Fiction and Comedy in Sermo, I,4. In: *The American Journal of Philology* 92 (4), S. 616–632. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/292667>, zuletzt geprüft am 04.01.2019.

Leo, F. (1889): Varro und die Satire. In: *Hermes* 24 (1), S. 67–84. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/pdf/4472179.pdf>, zuletzt geprüft am 22.08.2018.

Liegle, Josef (1967): Pietas. 1932, Nachdruck. In: Hans Oppermann (Hg.): Römische Wertbegriffe. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, 34), S. 229–274.

Lloyd, Michael (1992): The Agon in Euripides. Oxford: Clarendon Press.

Lohmann, Dieter (1970): Die Komposition der Reden in der Ilias. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen. Berlin: Walter de Gruyter & Co. (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, Band 6).

Long, Timothy (1973): Persuasion and the Aristophanic Agon. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 103, S. 285–299. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/2935978>, zuletzt geprüft am 04.07.2018.

Lowe, William H. (1974): Horace, Sermones Book I: A Study. Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in the Department of Classics at Brown University. Ann Arbor: UMI Dissertation Services.

Luck, Georg (1962): Hexen und Zauberei in der Römischen Dichtung. Zürich: Artemis-Verlags-AG (Lebendige Antike, 22).

Lyne, Richard O. A. M. (1995): Horace. Behind the public poetry. New Haven: Yale Univ. Press.

Mader, Gottfried (2014): Figuring (out) the avarus: ethics, aesthetics and counter-aesthetics in Horace, Satire 1.1. In: *The Classical Journal* 109 (4), S. 419–438. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/10.5184/classicalj.109.4.0419>, zuletzt geprüft am 06.02.2018.

Mannsperger, Brigitte; Mannsperger, Dietrich; Jens, Walter (2006): Homer verstehen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Manuwald, Gesine (2009): Concilia deorum. Ein episches Motiv in der römischen Satire. In: Fritz Felgentreu, Felix Mundt und Nils Rücker (Hg.): Per attentam Caesaris aurem: Satire - die unpolitische Gattung? Eine internationale Tagung an der Freien Universität Berlin vom 7. bis 8. März 2008. Tübingen: Gunter Narr Verlag (Leipziger Studien zur klassischen Philologie, 5), S. 46–62.

Mazurek, Tadeusz (1997): Self-Parody and the Law in Horace's "Satires" 1.9. In: *The Classical Journal* 93 (1), S. 1–17. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/3298376>, zuletzt geprüft am 12.03.2019.

McGinn, Thomas A.J (2001): Satire and the Law: The Case of Horace. In: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 47, S. 81–102. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/44712056>, zuletzt geprüft am 26.09.2018.

Meister, Karl (1967): Die Tugenden der Römer. 1930, Nachdruck. In: Hans Oppermann (Hg.): *Römische Wertbegriffe*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, 34), S. 1–23.

Mendelsohn, Daniel A. (2002): *Gender and the city in Euripides' political plays*. Oxford: Oxford University Press.

Menge, Hermann; Burkard, Thorsten; Schauer, Markus (2012): *Lehrbuch der lateinischen Syntax und Semantik*. 5., durchges. und verb. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Michelini, Ann N. (2010): *Euripides and the tragic tradition*. Madison, Wis: University of Wisconsin Press (Wisconsin studies in classics).

Mossman, Judith (Hg.) (2003): *Euripides*. Oxford: Oxford Univ. Press (Oxford readings in classical studies).

Newman, John Kevin (2011): *Horace as outsider*. Hildesheim: Olms (Spudasmata, 136).

Oliensis, Ellen (op. 1998): *Horace and the rhetoric of authority*. Cambridge: Cambridge University Press.

Oppermann, Hans (Hg.) (1967): *Römische Wertbegriffe*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung, 34).

Parry, Milman (1930): *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making*. I. Homer and Homeric Style. I. Homer and Homeric Style. In: *Harvard Studies in Classical Philology* (Vol. 41), S. 73–147. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/310626>, zuletzt geprüft am 06.01.2018.

Pausch, Dennis (2013): Don't mention the war! Italien und der Bürgerkrieg in Horazens *iter Brundisinum* (Sat. 1,5). In: *Antike und*

Abendland 59 (1), S. 32–57. Online verfügbar unter <https://doi.org/10.1515/anti.2013.59.1.32>, zuletzt geprüft am 05.06.2019.

Podlecki, Anthony J. (1966): *The political background of Aeschylean tragedy*: The University of Michigan Press.

Powell, Anton (Hg.) (1994): *Roman poetry & propaganda in the age of Augustus*. London: Bristol Classical Press (Bristol classical paperbacks).

Putnam, Michael C. J. (1970): *Virgil's pastoral art. Studies in the Eclogues*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Raafaub, Kurt (1988): Politisches Denken im Zeitalter Athens. In: Iring Fetscher und Herfried Münkler (Hg.): *Frühe Hochkulturen und europäische Antike*. München: Piper (Pipers Handbuch der politischen Ideen, Bd. 1), S. 273–358.

Radermacher, Ludwig (1967): *Aristophanes' Frösche*. Einleitung, Text und Kommentar. Mit einem Nachwort, Zusätzen aus dem Handexemplar des Verfassers und weiteren Hinweisen, besorgt von Walther Kraus. 3., ggü. d. 2. unveränd. Aufl. Köln: Böhlau.

Radermacher, Ludwig (1970): Horaz, Satire 1,7. In: Dietmar Korzeniewski (Hg.): *Die römische Satire*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, S. 275–283.

Reckford, Kenneth J. (1999): Only a Wet Dream? Hope and Skepticism in Horace, Satire 1.5. In: *The American Journal of Philology* 120 (4), S. 525–554. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/1561804>, zuletzt geprüft am 14.01.2018.

Reif, Matthias (2016): *De arte magorum*. Erklärung und Deutung ausgewählter Hexenszenen bei Theokrit, Vergil, Horaz, Ovid, Seneca und Lucan unter Berücksichtigung des Ritualaufbaus und der Relation zu den Zauberpapyri. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Hypomnemata, Band 203).

Reinhard, Udo; Sallmann, Klaus (Hg.) (1974): *Musa iocosa*. Arbeiten über Humor und Witz, Komik und Komödie in der Antike. Festschrift Andreas Thierfelder zum siebzigsten Geburtstag am 15. Juni 1973. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag.

Rosen, Ralph M. (2004): Aristophanes' "Frogs" and the "Contest of Homer and Hesiod". In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 134, S. 295–322. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/20054110>, zuletzt geprüft am 04.07.2018.

Rosen, Ralph M. (2007): *Making mockery. The poetics of ancient satire*. Oxford: Oxford University Press.

Rosenmeyer, Thomas G. (1982): *The art of Aeschylus*. Berkeley: University of California Press.

Rudd, Niall (1955): Had Horace been Criticized? A Study of Serm., I, 4. In: *The American Journal of Philology* 76 (2), S. 165–175. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/292252>, zuletzt geprüft am 27.06.2017.

Rudd, Niall (1961): Horace's Encounter with the Bore. In: *Phoenix* 15 (2), S. 79–96. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/1086178>, zuletzt geprüft am 12.03.2019.

Rudd, Niall (1966): *The Satires of Horace*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ruffell, Isabell A. (2003): Beyond Satire: Horace, popular invective, and the segregation of literature. In: *The Journal of Roman Studies* 93, S. 35–65. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/3184638>, zuletzt geprüft am 04.01.2019.

Rüpke, Jörg (2014): *Antike Epik. Eine Einführung von Homer bis in die Spätantike*. Marburg: Tectum Verlag (Nova Classica, v.1).

Russo, Carlo F. (1994): *Aristophanes, an author for the stage*. London, New York: Routledge.

Ruzé, Françoise (1997): *Délibération et pouvoir dans la cité grecque. De Nestor à Socrate*. Zugl.: Diss., 1993. Paris: Publ. de la Sorbonne (Publications de la Sorbonne Histoire ancienne et médiévale, 43).

Sallmann, Klaus (1974): Die seltsame Reise nach Brundisium. Aufbau und Deutung der Horazsatire 1,5. In: Udo Reinhard und Klaus Sallmann (Hg.): *Musa iocosa. Arbeiten über Humor und Witz, Komik und Komödie in der Antike*. Festschrift Andreas Thierfelder zum

siebzigsten Geburtstag am 15. Juni 1973. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag, S. 179–206.

Schauer, Markus (2002): Tragisches Klagen. Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides. Zugl.: München, Univ., Diss., 2001. Tübingen: Narr (Classica Monacensia, 26).

Schauer, Markus (2016): Der gallische Krieg. Geschichte und Täuschung in Caesars Meisterwerk. München: C.H. Beck.

Schiller, Hermann (1883): Geschichte der römischen Kaiserzeit. Erster Band, 1. Teil: von Cäsars Tod bis zur Erhebung Vespasians. 3 Bände. Gotha: Friedrich Andreas Peters (Handbücher der alten Geschichte, 3).

Schlegel, Catherine M. (2005): Satire and the Threat of Speech. Horace's Satires, Book 1. Madison: University of Wisconsin Press.

Schmidt, Ernst A. (1972): Poetische Reflexion. Vergils Bukolik. München: Wilhelm Fink Verlag.

Schmidt, Ernst A. (2002): Zeit und Form. Dichtungen des Horaz. Heidelberg: Winter (Supplemente zu den Schriften der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 15).

Schmitzer, Ulrich (2009): Der Maecenaskreis macht einen Ausflug. oder: Wie Horaz die Politik zur Privatsache macht. In: Fritz Felgentreu, Felix Mundt und Nils Rücker (Hg.): Per attentam Caesaris aurem: Satire - die unpolitische Gattung? Eine internationale Tagung an der Freien Universität Berlin vom 7. bis 8. März 2008. Tübingen: Gunter Narr Verlag (Leipziger Studien zur klassischen Philologie, 5), S. 99–116.

Schröter, Rudolf (1967): Horazens Satire 1.7 und die antike Eposparodie. In: *Poetica* 1, S. 8–23. Online verfügbar unter http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN34520381X_0001|log10&physid=phys19#navi, zuletzt geprüft am 28.02.2019.

Scodel, Ruth (1987): Horace, Lucilius and Callimachean Polemic. In: *Harvard Studies in Classical Philology* 91, S. 199–215. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/311405>, zuletzt geprüft am 26.04.2019.

Seeck, Gustav-Adolf (1991): Die Römische Satire und der Begriff des Satirischen. In: *Antike & Abendland* (37). Online verfügbar unter

<https://doi.org/10.1515/9783110241495.1>, zuletzt geprüft am 21.08.2019.

Segal, Charles (1981): *Tragedy and civilization*. Cambridge, Mass.: Published for Oberlin College by Harvard University Press (Martin classical lectures, v. 26).

Segal, Charles (1986): *Greek Tragedy and Society: A Structuralist Perspective*. In: Peter J. Euben (Hg.): *Greek Tragedy and Political Theory*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, S. 43–76.

Seier, Andrea (2001): *Macht*. In: Marcus S. Kleiner (Hg.): *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*. Frankfurt/Main: Campus-Verlag (Campus Studium), S. 90–108.

Sharland, Suzanne (2010): *Horace in dialogue. Bakhtinian readings in the satires*. Oxford: Peter Lang.

Slater, Niall W. (2002): *Spectator politics. Metatheatre and performance in Aristophanes*. Philadelphia Pa.: University of Pennsylvania Press.

Sommerstein, Alan (2011): *Hinc Omnis Pendet? Old Comedy and Roman Satire*. In: *The Classical World* 105 (1), S. 25–38. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/41303485>, zuletzt geprüft am 06.08.2018.

Stemmler, Michael; Linke, Bernhard (Hg.) (2000): *Mos maiorum. Untersuchungen zu den Formen der Identitätsschriftung und Stabilisierung in der Römischen Republik*. Stuttgart: Steiner (Historia-Einzelschriften, 141).

Taylor, Lilly R. (1925): *Horace's Equestrian Career*. In: *The American Journal of Philology* 46 (2), S. 161–170. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/289143>, zuletzt geprüft am 29.01.2019.

Toher, Mark (2005): *Tillius and Horace*. In: *The Classical Quarterly* 55 (1), S. 183–189. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/3556248>, zuletzt geprüft am 07.02.2019.

Torelli, Mario (1999): *Tota Italia. Essays in the cultural formation of roman Italy*. Oxford: Clarendon.

Unruh, Daniel (2011): Skeptouchoi. A New Look at the Homeric Scepter. In: *The Classical World* No. 3 (Vol. 104), S. 279–294. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/41303431>, zuletzt geprüft am 02.01.2018.

Urso, Gianpaolo (Hg.) (2011): *Iudaea socia - Iudaea capta*. Fondazione Niccolò – Atti del convegno internazionale Cividale del Friuli, 22-24 settembre 2011 Canussio Pisa: Editioni ETS. Online Verfügbar unter https://www.academia.edu/34681825/G._Urso_ed._Iudaea_socia_Iudaea_capta_Atti_del_convegno_internazionale_Cividale_del_Friuli_22-24_settembre_2011_Pisa_2012, zuletzt geprüft am 21.08.2019

van Rooy, Charles A. (1972): Arrangement and Structure of Satires in Horace, "Sermones" Book 1. Satires 9 and 10. In: *Acta Classica* 15, S. 37–52. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/24591266>, zuletzt geprüft am 16.01.2018.

van Rooy, Charles A. (1973): 'Imitatio' of Vergil, "Eclogues" in Horace, "Satires", Book 1. In: *Acta Classica* 16, S. 69–88. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/24591290>, zuletzt geprüft am 11.09.2018.

Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre; Lloyd, Janet (1988): *Myth and tragedy in ancient Greece*. New York: Zone Books.

Vickers, Brian (1979): *Towards Greek tragedy. Drama, myth, society*. London: Longman.

Vickers, Michael J. (1997): *Pericles on stage. Political comedy in Aristophanes' early plays*. Austin: Univ. of Texas Press.

Waschkuhn, Arno (1974): *Zur Theorie politischer Institutionen. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München*. [Ohne Verlagsangabe].

Webster, Thomas B. L. (1967): *The Tragedies of Euripides*. London: Methuen & Co. Ltd.

Welch, Tara (2008): Horace's Journey through Arcadia. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 138 (1), S. 47–74. Online verfügbar unter <https://www.jstor.org/stable/40212074>, zuletzt geprüft am 07.01.2019.

Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von (1921): Griechische Verskunst. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.

Wimmel, Walter (1960): Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH (Hermes Einzelschriften (Büchner, Karl, et al. Hrsgg.), 16).

Wimmel, Walter (1962): Zur Form der horazischen Diatribensatire. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Winnington-Ingram, Reginald P. (1980): Sophocles. An interpretation. Cambridge: Cambridge University Press.

Woodman, Anthony J.; Feeney, Dennis C. (Hg.) (2002): Traditions and contexts in the poetry of Horace. Digitally printed first paperback version. Cambridge: Cambridge University Press.

Woodman, Tony; West, David (Hg.) (1984): Poetry and politics in the age of Augustus. Cambridge: Cambridge UP.

Zeppezauer, Dorothea (2011): Bühnenmord und Botenbericht. Zur Darstellung des Schrecklichen in der griechischen Tragödie. Berlin, Boston: De Gruyter (Beiträge zur Altertumskunde, 295).

Zetzel, James E.G. (1980): Horace's Liber Sermonum. The Structure of Ambiguity. In: *Arethusa* (13), S. 59–77. Online verfügbar unter www.jstor.org/stable/26308091, zuletzt geprüft am 21.08.2019.

Zetzel, James E.G. (2002): Dreaming about Quirinus: Horace's Satires and the development of Augustan Poetry. In: A. J. Woodman und D. C. Feeney (Hg.): Traditions and contexts in the poetry of Horace. Digitally printed first paperback version. Cambridge: Cambridge University Press, S. 38–53.

Zuntz, G. (1955): The Political Plays of Euripides. Manchester: Manchester University Press.



University
of Bamberg
Press

Das erste Satirenbuch des Horaz ist nach einhelliger Forschungsmeinung eine Mischung verschiedener literarischer Gattungen.

In dieser Dissertation werden erstmals die Wortgefechte im Satirenbuch untersucht und die Einflüsse anderer agonaler Gattungen (Epos, Tragödie, Komödie) festgestellt. Weiterhin wird das Satirenbuch als politisch erwiesen nach Foucaults Dispositiv der Macht.



ISBN 978-3-86309-785-1



9 783863 097868

www.uni-bamberg.de/ubp