

TRISTIA II ALS EINE QUELLE ZUR ERSCHLIESZUNG DER OVIDISCHEN POETIK

Ovids umfangreichste Elegie, seine Epistel an Kaiser Augustus, die das ganze zweite Buch der *Tristia* umfaßt, gehört zwar nicht zu des Dichters höchsten künstlerischen Leistungen¹, ist jedoch aus mehreren anderen Gründen interessant, vor allem als ein Schlüssel, der Licht in das Geheimnis der Verbannung des Dichters bringen sollte; in dieser Hinsicht waren auch die leisesten Hinweise in dieser Epistel gründlich erforscht worden. Nicht geringer scheint jedoch die Bedeutung dieses Buchs unter einem anderen Gesichtspunkt zu sein, der — wohl im Schatten des ersteren Interesses — ziemlich vernachlässigt geblieben ist: Ovids literar-theoretische Anschauungen werden nirgends in seinem dichterischen Werk so ausführlich dargelegt wie eben im zweiten Buch der *Tristia*.

Die kritischen Überlegungen über die Dichtkunst treten bereits am Anfang dieses Buchs stark hervor²; und den gesamten zweiten Teil des Buchs (211—578) könnte man beinahe „als eine Art Literaturbrief“³ bezeichnen. Da gibt es z. B. eine Menge von *exempla* aus der griechischen und römischen Poesie, einen Katalog, der etwa 50 erotische Motive aus Lyrik, Epik, Tragödie und Komödie enthält (363—466), eine ganz eigenartige, unter einem kuriosen Gesichtspunkt gemachte Übersicht der griechischen und römischen Literatur⁴. Dieser Katalog ist wohl auch eines der besten Zeugnisse von des Dichters großen Belesenheit, mit dem sich Ovid als ein echter *poeta doctus* hellenistischer Prägung vorstellt.

Daneben aber enthält das Buch auch einige grundsätzliche Überlegungen über die Dichtkunst, die aus zweierlei Gründen von Belang sind: erstens, weil in ihnen Ovids dichterische Praxis auch ihre theoretische Begründung findet, und zweitens, weil sie uns einen Einblick in

¹ S. D'ELIA, *Ovidio* (Napoli 1959), 406, bezeichnet sie z. B. als „il caso più tipico di oratoria in versi“.

² Schon unter den ersten vierzehn Versen gibt es kein Distichon, in dem die Dichtkunst oder die dichterische Gabe nicht erwähnt wäre, vgl. *libelli . . . ingenio . . . Musas . . . carmina . . . carmina . . . studium . . . versibus . . . curae vigilatorumque laborum . . . ingenio . . . doctas sorores . . . cultor (Musarum)*.

³ So schon K. MEISER, *Über Ovids Begnadigungsgesuch* (Sitzungsberichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1907, 171—205), 173.

⁴ Vgl. S. G. OWEN, *P. Ovidi Nasonis Tristium liber secundus* (Oxford 1924), 59: „It is a survey such as is not often found in Latin writers“.

die literar-theoretischen Auseinandersetzungen jener Zeit ermöglichen. G. LUCK warnt zwar davor, zum zweiten Buch der Tristia die Terenz-Prologe, die horazischen Literaturbriefe oder Quintilians Buch X zum Vergleich heranzuziehen, da die Behandlung der literarischen Fragen darin allzusehr „durch die apologetische Tendenz bestimmt“ sei⁵. Allerdings ist diese Warnung insofern berechtigt, als Ovid tatsächlich keine Absicht hatte, eine eigentliche Poetik etwa nach dem Muster von Horazens Epistel ad Pisones zu schreiben. Ovid war allzusehr von der Überlegenheit des dichterischen Schaffens über dessen theoretische Erforschung überzeugt⁶, um seine dichterische Gabe mit dem theoretischen Nachgrübeln zu belasten oder um sich in literarische Polemiken einzulassen.

Wo er sich nun trotzdem über die theoretischen Grundlagen seiner Kunst und seiner Kunstanschauung geäußert hat, sind solche Äußerungen nur ein Mittel zu anderen Zwecken, außerdem kommen solche Äußerungen in seinem umfangreichen Opus verhältnismäßig selten und nur sporadisch vor. Aber eben wegen ihrer Sparsamkeit sind solche Äußerungen um so wertvoller. Zu ihnen gehören z. B. die berühmte einleitende Elegie zum dritten Buch von Amores (mit dem Motiv des Dichters am Scheideweg zwischen *Tragoedia* und *Elegia*) und einige Stellen aus den Tristia und Ex Ponto; vielleicht könnte man dazu auch einige Motive aus den Metamorphosen heranziehen (z. B. Pygmalion-Motiv). Aber der weitaus ergiebigste Fundort in dieser Hinsicht ist wohl, wie erwähnt, das zweite Buch der Tristia bzw. die andere Hälfte dieses Buchs.

Da werden besonders drei poetische Grundsätze klar formuliert.

Erstens kommt da Ovids Äußerung in Betracht, wo er behauptet, sein Lebenswandel habe mit seiner Dichtung nichts zu tun: *crede mihi, distant mores a carmine nostro, / vita verecunda est, Musa iocosa mea* (T II 353—4).

Im Hintergrund steckt die Theorie vom Zwiespalt zwischen der Persönlichkeit des Dichters und seiner Kunst, also eine Theorie, die schon Katull folgenderweise formuliert hat: *Nam castum esse decet pium poetam / ipsum, versiculos nihil necesse est* (XVI 5—6)⁷. Diese Theorie hat im Altertum viel Beifall gefunden⁸. Nach ihr ist ein dich-

⁵ P. Ovidius Naso, *Tristia*, herausgegeben, übersetzt und erklärt von G. LUCK. Bd. II — Kommentar (Heidelberg 1968 u. 1972), 92 (im weiteren als LUCK II zitiert), Bei der Zitierung des lateinischen Textes und bei den deutschen Übersetzungen stütze ich mich auf den ersten Band derselben Ausgabe (Bd. I — Text u. Übersetzung, Heidelberg 1967).

⁶ Dieser Überzeugung hat Ovid z. B. an einer Stelle der Pontischen Episteln prägnanten Ausdruck gegeben, wo er den größten Dichter mit dem größten Gelehrten verglichen hat (EP III 9, 24): *magnus Aristarcho maior Homerus erat*.

⁷ Vgl. OWENs Kommentar zur betreffenden Stelle, S. 197—8. OWEN führt auch andere Stellen aus Ovid an, wo derselbe Gedanke vorkommt (T I 9, 59 f., III 2, 5 f.; EP II 7, 47 ff.; IV 8, 91). Vgl. auch LUCK II 131.

⁸ OWEN erwähnt in seinem Kommentar: Martial I 4, 8; XI 15, 3; Plin. Epist. IV 14, 4; V 3, 2; Apul., Apol. 11; Ausonius, Cento p. 218 Peiper. Bekämpft wird diese Theorie von Seneca, Epist 114, 3: *non potest alius esse ingenio, alius animo color*.

terisches Kunstwerk nicht unbedingt der unmittelbare Ausdruck der Gesinnung des Künstlers bzw. seines persönlichen Erlebens. Dichterisches Schaffen ist ein bloßes Spiel, nur ein *ludus*, wie es oft von Neoterikern und auch von Ovid bezeichnet wird⁹. Der Dichter kann trotzdem ein ernster Mensch bleiben, als ob in seinem Gedicht nicht seine echte Persönlichkeit, nicht sein eigentliches Ich zum Ausdruck komme, sondern sozusagen nur sein Anti-Ich. Deswegen identifiziert sich Ovid auch sonst nicht mit seiner Dichtung: die Dichtung ist zwar seine engste Gefährtin und Begleiterin im Exil, seine Trösterin, die ihm Erholung und Heilung in seinem Leid bietet¹⁰; aber sie ist immer etwas Außenstehendes, sie wird immer als ein *tu*, nie als eigentliches *ego* angedredet und empfunden.

Irgendwo in der letzten Konsequenz wurzelt diese Theorie in der Aristotelischen Poetik, in ihrer Forderung nach des Dichters Objektivität, die aus der Auffassung der Kunst als *μίμησις* hervorwächst: *αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἔστι κατὰ ταῦτα μιμητής* (Poet. 24, 1460 a 7—9)¹¹. Aristoteles' Feststellung stützt sich auf das Material der Epik und Dramatik, also auf zwei „objektive“ Literaturgattungen. Katull und Ovid haben diesen Grundsatz auch in den subjektiven Bereich der Lyrik übertragen. Damit wurde ein interessantes Problem aufgeworfen, das bis heute im Mittelpunkt der Erörterungen über die Ursprünge des künstlerischen Schaffens steht: wie kann es möglich sein, daß ein Dichter Stimmungen und Gemütszustände darstellt, die ihm fremd sind, die er aus seiner eigenen Lebenserfahrung nicht kennt? Katull hat, wie erwähnt, offenbar als erster dieses Problem aufgeworfen, und Ovid hat es nach ihm in seiner ganzen Schärfe aufgefaßt und seine Aporie ad absurdum gesteigert. Nach Ovids ausdrücklichen Worten kann ein dichterisches Kunstwerk kein Erkennungszeichen vom Charakter des Dichters sein (*nec liber indicium est animi*, T II 357), „kein Spiegel der Gesinnung“ (G. LUCK), denn sonst müßte Accius ein Scheusal, Terenz ein Schlemmer sein, und epische Dichter müßten echte Streithähne sein (359—360): *Accius esset atrox, conviva Terentius esset, essent pugnaces qui fera bella canunt*.

Die polemische Pointe dieser Behauptung Ovids scheint gegen eine andere Kunstauffassung gerichtet zu sein, wonach ein echtes Kunstwerk der Ausdruck einer eigenen Lebenserfahrung, eines persönlichen Erlebnisses sein muß. Den Spuren dieser Anschauung begegnet man z. B. in Horazens *Ars Poetica* V. 102—103: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*. Ihr Ursprung ist jedoch wohl auf dem Gebiete

⁹ Vgl. R. MUTH, *Poeta ludens — considerazioni sulla poesia all'ellenistica e romano-neoterica* (Atene e Roma N. S. 18, 1973, 1—20), wo auch die ältere Literatur über den *ludus poeticus* besprochen wird.

¹⁰ T IV 1, 20: *sola comes nostrae perstitit illa fugae*, T IV 10, 117—119: *tu solacia praebes, tu curae requies, tu medicina venis, tu dux et comes*. . .

¹¹ *μίμησις* wird schon bei Platon als ein Spiel, keine ernste Angelegenheit bezeichnet, vgl. Rep. X 602 B.: *εἶναι παιδίδαν τινὰ καὶ οὐ σπουδὴν τὴν μίμησιν*.

der Rhetorik zu suchen¹². Ovid bestreitet offensichtlich auf eine paradoxe Weise die Notwendigkeit jenes „inneren Feuers“ im Herzen des Dichters, das als Vorbedingung für eine erfolgreiche psychagogische Wirkung betrachtet wurde und worüber auch Horaz in seiner *Ars* fest überzeugt war.

An zweiter Stelle ist Ovids Überzeugung von der Überlegenheit der angeborenen Begabung im Vergleich mit der angelernten Kunst zu erwähnen. Überlegenheit des *ingenium* (φύσις) über die *ars* (τέχνη). Der Dichter steht ohnmächtig unter der Herrschaft seines eigenen *ingenium*: von *ingenium* hängt die leichtere Gattung und die Kleinkunst seiner Dichtung ab (T II 531—532), deswegen sei er nicht im Stande, des Kaisers gewaltige Taten würdig darzustellen, denn dazu braucht man von Natur eine reichere Begabung (T II 73—74; 328; 335—336). Dieses *ingenium* hat den Dichter — als eine von ihm unabhängige Macht — ins Verderbnis gestoßen (T II 2; 12; 315—316; 342), aber von demselben *ingenium* kann er auch eine Erlösung von diesem bitteren Verhängnis erwarten (T II 28). Das *ingenium* kann jemanden zum größten Dichter machen, obwohl er in seiner Kunst roh bleibt, wie z. B. Ennius¹³.

Übrigens ist Ovids gesamte Poesie von den ersten Anfängen in Amores¹⁴ bis zu seinem Epitaph¹⁵ von dem Glauben in die souveräne und verhängnisvolle Macht des eigenen *ingenium* tief durchdrungen. Man hat das schon im Altertum mehrmals bemerkt¹⁶ und auch in der neueren Fachliteratur immer wieder hervorgehoben¹⁷. Eben dadurch

¹² Vgl. Cicero, De oratore 2, 189—190: *Neque fieri potest, ut doleat si qui audit, ut oderit, ut invidiat, ut pertimescat aliquid, ut ad fletum misericordiamque deducatur, nisi omnes illi motus, quos orator adhibere volet iudici, in ipso oratore impressi esse atque iniusti videbuntur. . . Non mehercule umquam apud iudices aut dolorem aut misericordiam aut invidiam aut odium dicendo excitare volui quin ipse in commovendis iudicibus his ipsis sensibus, ad quos illos adducere vellem, permoverer. Neque est enim facile perficere, ut irascatur ei qui tu velis iudex, si tu ipse id lente ferre videare; neque ut oderit eum quem tu velis, nisi te ipsum flagrantem odio ante viderit; neque ad misericordiam adducatur, nisi tu et signa doloris tui verbis sententiis voce voltu conlacrimatione denique ostenderis. Ut enim nulla materies tam facilis ad exardescendum est, quae nisi admoto igni ignem concipere possit, sic nulla mens est tam ad comprehendendam vim orationis parata, quae possit incendi, nisi ipse inflammatus ad eam et ardens accesseris.* Dazu W. Stüss, Cicero — Eine Einführung in seine philosophischen Schriften, Abh. Akad. Mainz, Geistes- und sozialwiss. Kl., 1965, 5, 291: „... es sei unmöglich, den Hörer in Furcht, Mitleid oder einen anderen Affekt zu versetzen, wenn man nicht selbst zutiefst von diesen Gefühlen ergriffen sei, anders gewendet, daß man nur mit dem inneren Feuer ein äußeres Feuer entflammen könne“.

¹³ T II 424: *Ennius ingenio maximus, arte rudis*. Derselbe Vorwurf gegen Ennius schon in Amores III 15, 19 (*Ennius arte carens*). Den Vorwurf der Kunstlosigkeit erhebt gegen Ennius auch Horaz, vgl. AP 86—88 und 259—262; aber Ovid hebt mehr das Positive hervor (*ingenio maximus*).

¹⁴ Vgl. Amores I 15, 2: *ingeniique vocas carmen inertis opus?*

¹⁵ T. III 3, 73—74: *Hic ego qui iaceo, tenerorum lusor amorum, | ingenio perii Naso poeta meo.*

¹⁶ Vgl. die oft zitierten Stellen aus Seneca dem Älteren (Contr. II 10, 8—9 und 12), Seneca dem Jüngeren (Nat. quaest. III 27, 13) und Quintilian (X 1, 88 und 98).

¹⁷ Über die Stellung und Bedeutung des *ingenium* in Ovids Dichtung vgl. besonders den geistreichen Aufsatz von M. P. CUNNINGHAM, *Ovid's Poetics*. (Classical Journal 53, 1958, 253—259).

kann man auch die bereits erwähnte Abwesenheit einer besonderen Poetik nach dem Muster von Horazens *Ars Poetica* in *Corpus Ovidianum* leicht erklären: hängt nämlich alles von dem *ingenium* ab, so ist eine spezielle *ars poetica* leicht entbehrlich oder sogar überflüssig.

In unserem Zusammenhang ist es bemerkenswert, daß die Hervorhebung des *ingenium* in keiner Ovidischen Schrift so häufig vorkommt wie eben in *Tristia* II, was kaum zufällig sein kann. Steckt nicht vielmehr dahinter eine polemische Spitze gegen eine andere Anschauung, die die erlernte *ars* auf dieselbe Ebene wie das angeborene *ingenium* zu stellen sich bemühte? Die Frage war im Altertum viel umstritten, sie hat in Horazens *Ars poetica* ihren Niederschlag gefunden (408—411):

*Natura fiet laudabile carmen an arte,
quaesitum est: ego nec studium sine divite vena
nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
altera poscit opem res et coniurat amice.*

Eben Horaz hat in seiner *Ars* immer wieder hervorgehoben, auch für den begabtesten Dichter sei *labor adsiduus*, sei *limae labor et mora* notwendig. Horaz nimmt zwar in dieser Kontroverse eine Kompromißstellung ein, aber mit offenbarem Schwergewicht auf der *ars*, was u. a. auch daraus ersichtlich ist, daß er nur einen Dichter, der sich bloß auf sein *ingenium* verläßt, karikiert (nicht aber einen Dichter, der seine Kunst bloß auf *ars* gesetzt hätte). Horaz hat bekanntlich sich selbst einer *apis Matina* verglichen, die ihre Gedichte mit mühsamer Arbeit verfertigt (C. IV 2, 27—32): *operosa carmina fingo*. Bei Ovid dagegen hat sich jeder schriftliche Versuch spontan in Verse verwandelt: *quidquid temptabam scribere, versus erat*.

Hinter Horazens Ausführungen hat man die Auseinandersetzung mit Philodem gespürt: Philodem hat die Unzulänglichkeit technischer Ausbildung, Horaz ihre Notwendigkeit stärker hervorgehoben¹⁸. Nach Philodem sei der Dichter nur der, „der die Begabung besitzt und durch sie schafft“ (XI 17—20): ποιητὴν δὲ τὸν τὴν δύναμιν ἔχοντα καὶ ἀπὸ ταύτης ἐργαζόμενον. Während Horaz vom Dichter harmonische Vereinigung der künstlerischen Schulung und angeborenen Begabung verlangt, ist es für Philodem bezeichnend, daß er in seiner Definition des Dichters nur von der Begabung spricht¹⁹. Nach Philodem muß man streng unterscheiden zwischen dem, der gut dichtet, und dem guten Dichter (VIII 26—28): τὸ διαφέρειν τὸν εὖ ποιῶντα τοῦ ἀγαθοῦ ποιητοῦ. Ovids ständige Hervorhebung des *ingenium* und Geringschätzung der *ars* bedeutet in diesem Sinne eine Rückkehr zum Standpunkt Philodems und eine offenbare Polemik mit den Tendenzen der Horazischen Poetik.

Die Diskussion um den dritten Grundsatz der Ovidischen Poetik beginnt mit der paradoxalen Behauptung, „daß jegliche Art von Dich-

¹⁸ Vgl. Chr. JENSEN, *Philodemos Über die Gedichte Fünftes Buch* (Berlin 1923), 100.

¹⁹ Chr. JENSEN, a. O., 103.

tion der Moral schaden kann“ (264): *posse nocere animis carminis omne genus*. Doch wird unmittelbar darauf diese Behauptung mit einer sophistischen Beweisführung widerlegt (266—276):

. *nil prodest, quod non laedere possit idem.
igne quid utilius? si quis tamen urere tecta
comparat, audaces instruit igne manus.
eripit interdum, modo dat medicina salutem,
quaeque iuvat, monstrat, quaeque sit herba nocens.
et latro et cautus praecingitur ense viator;
ille sed insidias, hic sibi portat opem.
discitur innocuas ut agat facundia causas;
protegit haec sotes, inmeritosque premit.
Sic igitur carmen, recta si mente legatur,
constabit nulli posse nocere meum.*

Alle diese Parallelen dienen also nur dazu, die ethische Werturteilung der Dichtkunst zu bestimmen. Und wie all das Angeführte (Feuer, Arznei, Waffen, Redekunst) an sich ethisch neutral ist, so ist auch die Dichtkunst an sich weder etwas Nützliches noch etwas Schädliches: der Dichtkunst sind die Kategorien des Nutzens und des Schadens fremd. Demgemäß darf ein dichterisches Kunstwerk keinen utilitaristischen Grundsätzen unterworfen sein. All das kann nur als ein sekundäres, unwesentliches Attribut der Dichtkunst betrachtet werden.

Eine solche Kunstauffassung steht wieder im offenbaren Gegensatz zu Horaz, zu seiner Behauptung in *Ars poetica* (333): *Aut prodesse volunt aut delectare poetae*. Und weiter (343—4): *omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci lectorem delectando pariterque monendo*. Auch in seiner Epistel an Augustus (II, 1) tritt Horaz als ein Vorkämpfer der utilitaristischen Auffassung der Poesie auf: da behauptet er ausdrücklich, daß die Dichtkunst nicht nur unschädlich, sondern der Gemeinschaft nützlich ist (V. 124: *utilis urbi*). Horaz zerlegt diesen allgemeinen Gedanken in einen Katalog ganz konkreter nützlicher Dienste, die ein Dichter mit seiner Kunst leisten kann. Horazens Worte gleiten dabei von der anfänglichen scherzhaften Unterhaltung unmerklich in einen ernsteren Ton; endlich schwingen sie sich zur echt hieratischen Erhabenheit empor (V. 138): *carmine di superi placantur, carmine Manes*. Es handelt sich dabei wohl nicht um eine Digression²⁰, sondern um den Zentralgedanken, sozusagen um die Krönung der gesamten Epistel²¹:

*os tenerum pueri balbumque poeta figurat,
torquet ab obscoenis iam nunc sermonibus aurem,
mox etiam pectus praeceptis format amicis,
asperitatis et invidiae corrector et irae;
recte facta refert, orientia tempora notis
instruit exemplis, inopem solatur et aegrum.*

²⁰ Wie A. LA PENNA vermutet (*Orazio e l'ideologia del principato*, Torino 1963, 149).

²¹ So E. FRAENKEL, *Horace* (Oxford 1957), 391: „We may assume that this glorification of Roman poetry (132—8), which Horace has placed exactly in the centre, was regarded by him as the crown of his epistle“.

*castis cum pueris ignara puella mariti
disceret unde preces, vatem ni Musa dedisset?
poscit opem chorus et praesentia numina sentit,
caelestis implorat aquas docta prece blandus,
avertit morbos, metuenda pericula pellit,
impetrat et pacem et locupletem frugibus annum.
carminē di superi placantur, carmine Manes.*

Ovid bestreitet offenbar Horazens utilitaristische Kunstauffassung: das ist um so auffallender, da beide Auffassungen in den Briefen an denselben Adressaten, d. h. an Kaiser Augustus, vorkommen. Nach Ovid ist die Poesie nicht den Kriterien der Nützlichkeit und Brauchbarkeit (*prodesse, utile*) unterworfen; bzw. insofern in ihr eine Nützlichkeit (oder ihr negatives Gegenstück, eine Schädlichkeit) vorkommt, ist sie nicht der Poesie als Poesie immanent, sondern hat sie dabei nur eine sekundäre Bedeutung.

Das Thema von der Nützlichkeit und Schädlichkeit der Poesie scheint im letzten Jahrhundert vor Horaz und Ovid viel erörtert worden zu sein. In den bereits erwähnten Ausführungen bei Horaz und Ovid ist die Quintessenz einer langjährigen Diskussion versteckt, die uns aus dem fünften Buch von Philodems Schrift Über die Dichtkunst bekannt ist. Da wird die utilitaristische Kunstauffassung einer scharfen Kritik unterzogen. Und wie in der Kontroverse um *ars* und *ingenium* so zeigt Ovid auch in der Diskussion um die Nützlichkeit eine überraschende Nähe zu Philodems Standpunkt. Die betreffenden Stellen aus Philodem haben schon vor einem halben Jahrhundert Chr. JENSEN²² und nach ihm A. ROSTAGNI²³ reichlich ausgewertet, deswegen soll hier ein kurzer Hinweis auf die wichtigsten Behauptungen genügen: „Der Dichter kennt die Wirklichkeit, er stellt sie poetisch dar, ohne dadurch nützen zu müssen“ (II 7—11: οὐδὲν κωλύει ταῦτα εἰδότες καὶ ποιητικῶς ἀπαγγέλλοντες τὸν ποιητὴν μηδὲν ὠφελεῖν.) „Ein Gedicht bringt seiner Natur nach keinen Nutzen weder durch die Sprache noch durch den Gedanken“ (XXII 30—34: καὶ γὰρ καθὸ πῶμα φυσικὸν οὐδὲν οὔτε λέξεως οὔτε διανοήματος ὠφέλημα παρασκευάζει). „Selbst wenn die Gedichte nützen, insofern sie Gedichte sind, nützen sie nicht“ (XXIX 17—19: διότι, καὶ ἂν ὠφελῆ, καθὸ πῶματα οὐκ ὠφελεῖ).

Nun hat aber Fr. SBORDONE vor zwölf Jahren aus den Resten der herkulanischen Papyri ein neues Buch der Philodemischen Poetik rekonstruiert, in dem die Auseinandersetzungen um den erwähnten

²² Chr. JENSEN, *Neoptolemos und Horaz* (Abhandlungen der preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1918); ders., *Philodemos Über die Gedichte Fünftes Buch* (Berlin 1923).

²³ A. ROSTAGNI, *Sulle tracce di un'estetica dell'intuizione presso gli antichi* (Atene e Roma, N. S. 1, 1920 = Scritti minori I, Torino 1955, 356—371); ders., *Filodemo contro l'estetica classica* (Scritti minori I 394—443); ders., *Introduzione all'Arte Poetica di Orazio* (Torino 1964), XCVII—XCVIII.

Grundsatz noch feiner schattiert werden²⁴. Da ist die Rede von einem unbekanntem Kritiker, der behauptet, „daß die Dichtung keinen Schaden verursachen kann, insofern des Dichters eigentliches künstlerisches Anliegen nicht gescheitert ist“: λέγων μηδὲ ἐν βλάβτειν εἰ κατὰ τὸ ἴδιον ἀγαθὸν ὁ ποιητῆς μὴ ἀποπίπτει²⁵. Doch ist eine solche Behauptung sogar nach Philodem übertrieben, denn man soll nicht behaupten, ein Gedicht sei immoral und seine verderbte Idee könne trotzdem niemanden schaden, oder im Gegenfall, eine gute Idee könne in einer dichterischen Bekleidung keinen Nutzen bringen: οὐδὲ πονηρὸν φάμεν εἶναι τὸ πῶμα, καὶ μηδένα βλάψειν τὸ φαῦλον — ὡς οὐδ’ Εὐρειπίδην — διανόημα, μηδ’ ὠφελῆσαι τὸ χρηστὸν²⁶. Derselbe immorale Gedanke, der in einer prosaischen Fassung schaden bringt, kann ja nicht moralisch neutral werden bloß dadurch, daß man ihn in Verse übersetzt: παρέλκεται γὰρ τὸ χρηστὸν ἢ φαῦλον εἶναι διανόημα τὸ ἀπόητον εἰς ποιητικὴν ἀρετήν²⁷. Der von Philodem zitierte Theoretiker ist offenbar der Meinung, es sei unmöglich, daß ein Gedanke, sobald er dichterisch bearbeitet wird, Schaden oder Nutzen verursacht: ἂν νομίση τὰ νοούμενα βλάπτειν ἢ ὠφελεῖν ἀδύνατον καθὸ ποιητά²⁸. Mit anderen Worten, dieser Theoretiker vertritt offenbar den Standpunkt der absoluten poetischen Autonomie, den Standpunkt der Irrelevanz der ethischen Kriterien in der Poesie — also den Standpunkt, der Ovids Behauptungen in *Tristia II* überraschend nahe ist: *sic igitur carmen nulli posse nocere meum* (275—6). Dasselbe gilt auch für die weiteren Ausführungen: „ein guter Gedanke nützt nicht und ein schlechter Gedanke schadet nicht, wenn man ihn als einen Teil der Dichtung, als ein Werk des Dichters betrachtet“: μηδ’ ἂν ὠφελεῖν τὸ χρηστὸν διανόημα, καὶ βλάπτειν τὸ πονηρὸν εἰ λαμβάνοιθ’ ὡς ποιήματος καὶ ποιητοῦ²⁹. Die dichterische Gestalt neutralisiere sozusagen die Möglichkeit des Nutzens und des Schadens, die in dem behandelten Gehalt steckt³⁰.

Es ist allerdings — wegen des lückenhaften Charakters der erhaltenen Fragmente — kaum möglich, Philodems Standpunkt in Einzelheiten festzustellen, noch den Gegner, mit dem er polemisiert, klar

²⁴ Fr. SBORDONE, *Un nuovo libro della Poetica di Filodemo* (Atti della Accademia Pontaniana NS IX, Napoli 1961, 231—258). Es handelt sich um die Zusammensetzung von Papyrus 1081 und 1074. Die Texte aus diesen Papyri werden im weiteren nach SBORDONE zitiert.

²⁵ SBORDONE 240 (fr. c. col. II 2—5).

²⁶ SBORDONE 246 (fr. 6, 13—19).

²⁷ SBORDONE 246 (fr. 6, 20—24), vgl. auch 248: „Filodemo nega che uno stesso concetto immorale possa nuocere se espresso in prosa, essere moralmente inefficace se tradotto in poesia“.

²⁸ SBORDONE 248 (fr. f., col. I 1—4).

²⁹ SBORDONE 249 (fr. 1, col. II 15—20).

³⁰ SBORDONE 250: „Per l’avversario la veste poetica attutisce e quasi neutralizza la capacità di giovare e di nuocere ch’è insita nel concetto dell’opera di poesia“.

zu erkennen³¹. Für unseren Zusammenhang ist es jedoch von Belang, daß uns diese Fragmente einen Einblick in die lebhaften, zu jener Zeit wohl höchst aktuellen Diskussion gestatten, zu denen auch Ovid Stellung genommen hat.

In diesem Sinne kann man Ovids Epistel an Augustus nicht nur als eine Apologie in eigener Privatangelegenheit, sondern zugleich auch als einen entfernten Widerhall an Horazens literarische Episteln betrachten. Der Dichter hat in ihr — offenbar noch unter frischem Eindruck der polemischen Auseinandersetzungen in Rom — theoretische Grundlagen seiner Dichtkunst skizziert, die sich im Sinne von Philodems kritischen Erwägungen von Horaz bewußt distanzieren. Und in einigen Hinsichten hat er extreme Positionen sogar noch jenseits von Philodem eingenommen, extrem im Sinne einer absoluten, unantastbaren ethischen Irrelevanz der Dichtung.

SCHLUSSBEMERKUNG:

Nachträglich möchte ich Herrn Prof. Kazimierz Kumaniecki (Warszawa), Friedmar Kühnert (Jena) und anderen Diskussionsteilnehmern für ihre anregende Diskussion anläßlich des Kongreßreferats meinen Dank aussprechen. Ihre Hinweise und Diskussionsbeiträge (zumal über die Möglichkeiten der Einflüsse der analogen Auseinandersetzungen auf dem Gebiete der zeitgenössischen Rhetorik und auch über die Grenzen solcher Einflüsse) werde ich bei der weiteren Erforschung des behandelten Problems berücksichtigen.

Ljubljana.

K. Gantar.

³¹ Oder es handelt sich vielmehr um mehrere Gegner. Ein akademischer Kritiker wird in Fr. 1 (SBORDONE 244: „un accademico — purtroppo imprecisabile—“) von Philodem besonders niedrig geschätzt: *καὶ διὰ τὸ μηδ' ἐπίσημον εἶναι τὸν ἄνδρα, τοσοῦτον ἐλλείπει τοῦ χρηστὰ τὰ ποιήματ' εἶναι λέγειν, ὥστ' οὐδ' εἰ ποιήμαθ' ὄλωσ ἐστὶ γγνώσκειν.* „Und weil er kein angesehener Mann ist, ist er so weit davon, daß er die Gedichte als moralisch nützlich bezeichnen könnte, daß er gar nicht weiß, ob es sich überhaupt um Gedichte handle“. Dieser Akademiker kann — wegen seines offenbar ausgeprägt moralistischen Standpunktes — kaum identisch sein mit dem Kritiker, mit dem in den oben angeführten Zitaten polemisiert wird. — Auch D. M. SCHENKEVELD, der sich bemühte, οἱ κριτικοί in Philodem zu identifizieren (Mnemosyne Ser. IV 21, 1968, 176—214), hat Pap. 1074 ausdrücklich außer acht gelassen (S. 196).