

Hartmut Wulfram

## Sehen und Gesehen werden

### Der lachende Demokrit bei Horaz und Juvenal

*Summary* – In Horace's epistle to Augustus the motif of the laughing Democritus takes a striking shape. The Roman poet transfers the Greek pre-Socratic into his own time and space. Moreover, he has the philosopher visit a theater where the audience itself causes his characteristic behavior, and not the presented spectacle. These specifics, which are full of implications, are deliberately developed by Juvenal, who in his tenth satire presents the *Democritus ridens* for the second time in Roman poetry and prefers him to the crying Heraclitus.

Das Motiv des lachenden Philosophen Demokrit ist heute vor allem dank seiner frühneuzeitlichen Verwertung in der Malerei, daneben aber auch in der Literatur bis hin zu Christoph Martin Wielands satirischem Roman ‚Geschichte der Abderiten‘, einer breiteren Öffentlichkeit bekannt.<sup>1</sup> Zurück geht es gleich auf ein ganzes Bündel antiker Texte.<sup>2</sup> Innerhalb der römischen Poesie begegnet

---

<sup>1</sup> Zum Bildmaterial: „Pinacoteca de los presocráticos, Heráclito de Éfeso y Demócrito de Abdera“ ([http://web.madrid.es/personales2/jcdc/presocraticos/pinac04\\_heraclito\\_democrito.htm](http://web.madrid.es/personales2/jcdc/presocraticos/pinac04_heraclito_democrito.htm) – Zugriff am 23.7.2010); A. Blankert, Heraclitus en Democritus. In het bijzonder in de nederlandse kunst van de 17de eeuw, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 18 (1967), 31–124; T. Rütten, Demokrit – lachender Philosoph und sanguinischer Melancholiker, Leiden-New York u. a. 1992 (Mnemosyne Suppl. 118), 27–32, 188–213; R. Brandt, Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte, Köln 2000, 110–147. Von bildlichen Darstellungen des lachenden Demokrit (und des weinenden Heraklit) weiß freilich schon der spätantike Sidonius Apollinaris (epist. 9,9,14). Zur Rezeption in der frühneuzeitlichen Literatur: A. Buck, Democritus ridens et Heraclitus flens, in: Wort und Text. FS F. Schalk, Frankfurt a. M. 1963, 167–186; A. M. García Gomez, The Legend of the Philosopher and its Presence in Spanish Literature (1500–1700), Cordoba <sup>2</sup>1984, 40–286; Rütten (o. in dieser Anm.), 49–53, 99–115, 168–187; Brandt 2000 (o. in dieser Anm.), 98–109; M. Geier, Worüber kluge Menschen lachen. Kleine Philosophie des Humors, Reinbek 2006, 73–85; K. Manger, Geschichte der Abderiten, in: J. Heinz (Hg.), Wieland Handbuch. Leben-Werk-Wirkung, 2008, 295–305. Wieland verwahrt sich allerdings in Buch 2, Kap. 1 gegen die Vorstellung, Demokrit habe buchstäblich immer gelacht.

<sup>2</sup> Fabula de philosopho ridente, in: Democritea, collegit, emendavit, interpretatus est S. Luria, Leningrad 1970, 21f.; García Gomez (o. Anm. 1), 1–39; Rütten (o. Anm. 1), 8–27, 33–49; R. Müller, Demokrit – der lachende Philosoph, in: S. Jäkel-A. Timonen (Hg.), Laughter down the Centuries I, Turku 1994, 39–51; Brandt (o. Anm. 1), 91–98; Geier (o. Anm. 1), 36–72.

uns der *Democritus ridens* jedoch nur zweimal, bei Horaz und Juvenal. Der folgende Beitrag wendet sich primär diesen beiden Passagen zu. Er möchte – detaillierter als bisher geschehen und unter gebührender Berücksichtigung von Quellen und Parallelen – die individuellen Ausprägungen herausarbeiten, die das Motiv dort erfährt. Darüberhinaus soll der Rekurs des jüngeren Dichters auf den älteren plausibel gemacht und die Tragweite dieser Bezugnahme ausgelotet werden.

\* \* \*

Betrachten wir also zunächst Horaz. In der langen, an Augustus gerichteten Hexameterepistel 2,1 (entstanden im Zeitraum zwischen 19 und 8 v. Chr.)<sup>3</sup> unternimmt es der Dichter nicht zuletzt, den schlechten literarischen Geschmack aufs Korn zu nehmen, über den seiner Meinung nach die meisten der römischen Zeitgenossen verfügten. Diese Verirrung seiner Landsleute äußere sich auf verschiedene (zum Teil durchaus widersprüchliche) Weise: in einem bornierten Konservativismus, der alles Moderne verwirft, selbst wenn es dem Althergebrachten an Feile überlegen ist (18–102, 156–181), in der Modeerscheinung, dass jeder hergelaufene Dilettant sich zum Poeten berufen glaubt (103–125), und last but not least – beim Besuch des Theaters – in einer Bevorzugung des Plakativ-Visuellen gegenüber dem Verbal-Akustischen, das heißt von inszenierten Kämpfen, eingeschobenen Umzügen oder prächtiger Kleidung gegenüber den eigentlichen Inhalten der Dramen (182–207). Zwar wüte dabei das niedere Volk (*plebecula*) am schlimmsten, grundsätzlich seien aber alle sozialen Schichten infiziert: *Verum equitis quoque iam migravit ab aure voluptas / omnis ad incertos oculos et gaudia vana*, „Doch auch das Interesse der Ritter ist schon von den Ohren / ganz zu den unsteten Augen und ihren oberflächlichen Vergnügungen übergelaufen“ (187–188).

Im Zentrum dieser regelrechten ‚Publikumsbeschimpfung‘ bringt Horaz seinen Demokrit unter. Die Verse 194 bis 201 wissen über den ‚Vorsokratiker‘<sup>4</sup> das Folgende zu berichten:

<sup>3</sup> Jüngere Forschung: E. Doblhofer, Horaz in der Forschung nach 1957, Darmstadt 1992 (Erträge zur Forschung 279), 17–19, 24–28; E. Lefèvre, Horaz. Dichter im augusteischen Rom, München 1993, 309–322; P. Fedeli, Q. Orazio Flacco, Le opere, II, tomo quarto, le epistole, l'arte poetica, commento, Roma 1997, 1317–1392; Gregor Maurach, Horaz. Werk und Leben, Heidelberg 2001, 481–487; H. Wulfram, Das römische Versepistelbuch. Eine Gattungsanalyse, Berlin 2008, 152–172, 351–355; N. Holzberg, Horaz. Dichter und Werk, München 2009, 28–30, 205–210. Alle Horazitate basieren auf: Q. Horati Flacci opera, ed. F. Klingner, Leipzig<sup>3</sup>1959.

<sup>4</sup> Demokrit gehört zu jenen griechischen Denkern, die zwar gleichaltrig oder sogar jünger sind als Sokrates, philosophiegeschichtlich aber als Vorsokratiker gelten, weil sie sich von dessen Philosophie noch ganz oder weitgehend unbeeinflusst zeigen.

195 *Si foret in terris, rideret Democritus, seu  
 diversum confusa genus panthera camelo  
 sive elephans albus volgi converteret ora;  
 spectaret populum ludis attentius ipsis,  
 ut sibi praebentem nimio spectacula plura;  
 scriptores autem narrare putaret asello*  
 200 *fabellam surdo. nam quae pervincere voces  
 evaluere sonum, referunt quem nostra theatra?*

(„Weilte Demokrit noch auf Erden, er bräche in Lachen aus, / sobald ein Mischwesen aus Leopard und Kamel / oder ein weißer Elefant die Blicke des Volkes auf sich zöge. / Er betrachtete die Menschenmenge aufmerksamer als das Schauspiel selbst, / lieferte sie ihm doch bis zum Überdruß das größere Spektakel. / Er bekäme den Eindruck, die Stückeschreiber erzählten einem Esel, / der taub ist, die Geschichte. Denn welcher Schauspieler könnte mit seiner Stimme / den Lärm übertönen, von dem unsere Theater erfüllt sind?“)

Der hier von Horaz imaginierte, hypothetische Demokrit beobachtet und kritisiert an dem römischen Theater, in das er sich begibt, zwei verschiedene Phänomene der Rezeption:

Zunächst macht sich der Grieche über die Aufmerksamkeit lustig, die bei den ‚Barbaren‘ zoologische Kuriositäten erregen. Zwei Beispiele werden namentlich herausgegriffen: der als genetische Mutation von Natur aus seltene ‚Albino‘-Elefant<sup>5</sup> in Vers 196 und die Giraffe in Vers 195, von der erstmals Julius Caesar ein Exemplar nach Rom gebracht hatte. Wie ihr antiker Name *camelo-pardalis* (καμηλοπάρδαλις) suggeriert, wurde sie als eine Kreuzung aus Pardel beziehungsweise Leopard (der wie sie gefleckt ist) und Kamel (das einen immerhin annähernd so hoch ragenden Hals hat) empfunden oder wenigstens etymologisch gedeutet. Dementsprechend ist von Horaz die Apposition *diversum genus* / „hybride Tierart“ zu *confusa panthera camelo* gesetzt, wörtlich: „ein mit einem Kamel zusammengewasener Leopard“, wobei die schwebend- verwirrende Anlage des Satzes (die grundsätzlich auch andere grammatische Zuordnungen als die genannte erlaubt) die Heterogenität des beschriebenen Wesens abbilden soll.<sup>6</sup>

Das zweite Phänomen, dem sich der horazische Demokrit zuwendet, ist das lautstarke Gebaren der Besucherschar.<sup>7</sup> Um seine Wahrnehmung dessen, womit

<sup>5</sup> D. Jarofke, Jarofkes Elefantenkompandium. Haltung, Zucht, Verhalten und Krankheiten der Elefanten, Münster 2007, 17f.

<sup>6</sup> Zu den anderen, weniger überzeugenden Deutungsmöglichkeiten des Verses Fedeli (o. Anm. 3), 1373; zur Giraffe in der Antike etwa C. Hünemörder, Art. Giraffe, NP 4 (1998), 1075.

<sup>7</sup> Unmittelbar danach vergleicht Horaz den Lärm auf den Rängen mit dem Rauschen des Waldes auf dem apulischen Gebirgszug Garganus oder – auf der entgegengesetzten Seite

sich die – bemitleidenswerten – Bühnenautoren konfrontiert sehen, auf den Punkt zu bringen, verschmelzen die Verse 199/200 zwei altüberlieferte Sprichwörter zu einer artifiziellen Neuschöpfung: Aus den römisch-griechischen Redensarten „Einem Tauben eine Geschichte erzählen“ / *surdo narrare fabulam* (Ter. Haut. 222 etc.) und „Einem Esel eine Geschichte erzählen“ / ὄνῳ λέγειν μῦθον (Zenob. 5, 42) entsteht das Amalgam „Einem tauben Esel eine Geschichte erzählen“ / *narrare asello fabellam surdo*.<sup>8</sup> Zwei – jedenfalls auf der literalen Ebene – ursprünglich getrennte Defizite, ein sinnliches und ein geistiges, werden so in einem einzigen Gedanken vereint, denn der Esel, der ja im konkreten Fall den ohrenbetäubenden Krach und damit seine vorübergehende Taubheit selbst erzeugt hat, musste seit jeher als Sinnbild für Sturheit und Dummheit herhalten.<sup>9</sup>

Zusammengenommen entwirft Horaz eine ans Absurde grenzende Szenerie: Tiere machen sich auf der Bühne ebenso breit wie im Zuschauerraum, niemand kann, ja will ein Wort von dem verstehen, was von den Darstellern gesprochen wird. Doch was hat bei alledem ein griechischer Denker des fünften und vierten Jahrhunderts vor Christus in einem römischen Schauspielhaus augusteischer Zeit zu suchen?

Aufschluss vermag uns hier das älteste griechische Zeugnis zu geben, das sich für das Motiv des *Democritus ridens* erhalten hat: die meist auf die zweite Hälfte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts datierten, pseudepigraphischen Briefe des Hippokrates von Kos (Ἐπιστολαὶ Ἱπποκράτους).<sup>10</sup> Im zentralen Stück Nr. 17 dieses frühen ‚Briefromans‘<sup>11</sup> berichtet der renommierte Mediziner

---

der italienischen Halbinsel – mit dem Brausen des tyrrhenischen Meeres: *Garganum mugire putes nemus aut mare Tuscum: / tanto cum strepitu ludī spectantur et artes / divitiaeque peregrinae* (epist. 2, 1, 202–204b).

<sup>8</sup> A. Otto, Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer, gesammelt und erklärt, Leipzig 1890, 41 und 335.

<sup>9</sup> Otto (o. Anm. 8), 40–43; I. Opelt, Art. Esel, RAC 6 (1966), 564–595 (572–578).

<sup>10</sup> R. Philippson, Verfasser und Abfassungszeit der sogenannten Hippokratesbriefe, RhM 77 (1928), 293–328; D. T. Sakales, ΠΙΠΟΚΡΑΤΟΥΣ ΕΠΙΣΤΟΛΑΙ. Ἐκδοσὴ κριτικὴ καὶ ἐρμηνευτικὴ, Ioannina 1989; Hippocrates, Pseudoepigraphic Writings. Letters – Embassy – Speech from the Altar – Decree, edited and translated by W. D. Smith, Leiden-New York u. a. 1990 (Studies in Ancient Medicine 2; Zitate nach dieser Ausgabe); Rütten (o. Anm. 1), bes. 1–4; N. Holzberg, Der griechische Briefroman. Versuch einer Gattungstypologie, in: ders. (Hg.), Der griechische Briefroman. Gattungstypologie und Textanalyse, Tübingen 1994 (Classica Monacensia 8), 1–52 (22–28, 47–52). Einen terminus ante quem liefert das Papyrusfragment P. Oxy. 1184 (Brief Nr. 11) aus tiberianischer Zeit. Wie aus meinen Ausführungen noch deutlich werden wird, ist es darüberhinaus wahrscheinlich, dass die Verse Hor. epist. 2, 1, 194–201 den terminus ante quem in die augusteische Epoche verschieben.

<sup>11</sup> Der Briefroman weist insgesamt 24 Einzelstücke von unterschiedlicher Länge auf. Der 17. Brief (der auch strukturell eine Art Peripetie mit sich bringt) ist der mit Abstand

seinem Adressaten Damagetos, wie er in die thrakische Stadt Abdera gereist ist, um Demokrit auf Bitten der eigenen Mitbürger zu heilen. Der Philosoph wurde nämlich von den Abderiten – nicht zuletzt aufgrund seines ständigen Gelächters – für geisteskrank gehalten. Nach einem langen Gespräch mit ihm diagnostiziert Hippokrates dann aber ganz im Gegenteil die alles überragende Weisheit Demokrits. Dessen absonderliches Betragen entpuppt sich ihm als vollauf berechtigt, bezieht es sich doch auf das maßlose Streben der Menschen nach vermeintlichen Glücksquellen wie Macht, Familie und Reichtum. Die Annahme eines biographischen Zusammenhangs, insbesondere mit Demokrits Schrift *περὶ εὐθυμίας* / „Über die Glückseligkeit“, liegt nahe.<sup>12</sup> Ein verlorenes Werk des vornehmlich als Naturforscher<sup>13</sup> rezipierten und den Späteren als partieller Vorläufer Epikurs<sup>14</sup> und des Kynikers Diogenes von Sinope<sup>15</sup> erscheinenden Philosophen dürfte ja auch Cicero vorgeschwebt haben, wenn er Demokrit – bereits im Jahr 55 v. Chr. – zum Experten für die physiologisch-materialistische Seite des Lachens erklärt (Cic. de orat. 2, 235):

*quid sit ipse risus, quo pacto concitetur, ubi sit, quo modo existat atque ita repente erumpat, ut eum cupientes tenere nequeamus, et quo modo simul latera, os, venas, oculos, voltum occupet, viderit Democritus.*

(„Was das Lachen an sich ist, wie es erregt wird, wo es seinen Sitz hat, warum es so plötzlich da ist und hervorbricht, dass wir es, selbst wenn wir wollen, nicht zurückhalten können, wie es zugleich Lungen, Mund, Adern, Augen und Gesichtszüge erfasst, darum mag sich Demokrit kümmern.“)<sup>16</sup>

Aber zurück zum Hippokratesbrief, an dem für uns ein topographisches Detail von Belang ist: Die Heimatstadt Demokrits verwandelt sich in ihm implizit in ein Theater, ihre Einwohner in Schauspieler. Der exaltierte Denker sieht sich dabei offensichtlich mit einer Art von Komödie konfrontiert, deren Wirkungsabsicht antiker Theorie zufolge auf das Lachen zielt.<sup>17</sup> Die evozierte Vorstellung

---

umfangreichste und deckte die Mitte der Buchrolle ab. In Drucken der Frühen Neuzeit wurde er nicht selten separat ediert.

<sup>12</sup> Rütten (o. Anm. 1), 11 und vor allem Müller (o. Anm. 2), pass.

<sup>13</sup> Ein Großteil der Forschung glaubt ein Verbindungsglied zwischen demokritischer Physik und demokritischer Ethik ausmachen zu können: „In metaphorischer Anwendung einer atomistischen Terminologie, die das Leere (τὸ κενόν) vom Körperhaften (τὸ στερεόν) der Atome unterscheidet, habe Demokrit κενά (nichtige) von σπουδαῖαι (begründeten) Erwartungen (Hoffnungen, Begierden) unterschieden.“ (Müller [o. Anm. 2], 43).

<sup>14</sup> Müller (o. Anm. 2), 44f.; Brandt (o. Anm. 1), 107.

<sup>15</sup> Rütten (o. Anm. 1), 27–53 pass.; Müller (o. Anm. 2), 48f.

<sup>16</sup> Geier (o. Anm. 1), 50–52; M. Tullius Cicero de oratore libri III. Kommentar von S. D. Leeman - H. Pinkster - E. Rabbie, 3. Band: Buch II, 99–290, Heidelberg 1989, 236–238.

<sup>17</sup> Zum Lächerlichen als Wirkungsabsicht der Komödie M. Fuhrmann, Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles, Horaz, Longin, Darmstadt <sup>2</sup>1992, 61–69; H. Flashar, Aristoteles.

eines ‚Welttheaters‘, eines Schauspiels, das die Menschheit als Ganzes aufführt, war in der hellenistischen Popularphilosophie weit verbreitet.<sup>18</sup> Besonders markant formuliert sie ausgerechnet ein Demokrit zugeschriebener (und gut möglich authentischer) Ausspruch, dessen fortdauernde Popularität daran abzulesen ist, dass ihm Caesar – wahrlich ein Protagonist auf den Brettern der Weltgeschichte – sein lapidares Trikolon *veni, vidi, vici* nachgebildet hat (Demokrit, frg. B 115,\*84 = II, 165, 7/8 Diels -Kranz):

ὁ κόσμος σκηνή, ὁ βίος πάροδος· ἦλθες, εἶδες, ἀπῆλθες.

(„Die Welt ist eine Bühne, das Leben ein Auftritt: Du kommst, du siehst und du trittst ab.“)<sup>19</sup>

Nicht nur der *Democritus ridens*, auch seine Verknüpfung mit dem *theatrum mundi* fußt letztlich auf einem Biographismus, auf einem – ursprünglich wohl weniger naiven als spielerischen – Schluss vom überlieferten Werk des Philosophen auf sein Leben.

Schaut man genauer hin, so reicht die motivische Komplexität noch weiter. Demokrit fungiert nicht nur als betrachtendes Subjekt, er ist zugleich betrachtetes Objekt. Indirekt weist darauf schon das unpersönliche Du, das ihn selbst als den Sprecher seiner Theatergnome miteinschließt. Doch anschaulicher zeichnet sich die Wechselbeziehung in unserem Hippokratesbrief ab. Der Arzt trifft dort in Begleitung der Abderiten auf einen ungepflegten Einsiedler, der zwischen herumliegenden Buchrollen und aufgeschnittenen Tierkadavern in seine Forschungen über die Natur und den Sitz der Galle versunken ist – und sich so ironischerweise just mit dem ihm zu Unrecht unterstellten Wahnsinn wissenschaftlich beschäftigt.<sup>20</sup> In sein konvulsivisches Gelächter bricht er erst in der Gegenwart Fremder aus, auf einen von Außen kommenden Impuls hin: als er die ‚braven‘ Mitbürger bemerkt, weil sie bei seinem Anblick laut aufschluchzen und

---

Das Lachen und die Alte Komödie, in: S. Jäkel - A. Timonen (Hg.), *Laughter Down the Centuries I*, Turku 1994, 59–70; F. Richert, *Kleine Geistesgeschichte des Lachens*, Darmstadt 2009, 23–34.

<sup>18</sup> L. G. Christian, *Theatrum mundi*. The History of an Idea, Diss. Harvard 1969, New York - London 1987, 1–62; S. Mratschek, *Visionen des Lebens – ein *spectaculum* im Theater Christi und auf der Bühne der Welt*, *Poetica* 39 (2007), 21–57 (23–32).

<sup>19</sup> Bei den drei finiten Verben handelt es sich um gnomische Aoriste. Das demokritische Dictum ist das wohl früheste Zeugnis für die Vorstellung vom *theatrum mundi*, wie Mratschek (o. Anm. 18), 24f. gegen ältere Ansichten darlegt; vgl. Müller (o. Anm. 2), 49. Zu Caesars triumphaler Formel K. Bartels, *Veni, vidi, vici*. Geflügelte Worte aus dem Griechischen und Lateinischen, Mainz <sup>11</sup>2006, 176; W. Will, *Veni, vidi, vici*. Caesar und die Kunst der Selbstdarstellung, Darmstadt 2008, 105–108.

<sup>20</sup> Ps. Hippokr. epist. 17,1 p. 74, 1/2; 17,2 p. 74, 15–27; 17,3 p. 76, 6–9, p. 76, 27–78, 9; 17,9 p. 88, 9/10 Smith.

klagen, also Reaktionen zeigen, wie sie nach Aristoteles<sup>21</sup> die Tragödie auslöst (Ps. Hippokr. epist. 17, 2 p. 74, 27–76, 2 Smith), und als ihm später Hippokrates tête-à-tête die Wertmaßstäbe der Durchschnittsmenschen skizziert (17, 4 p. 78, 12–21), die Demokrit ihrerseits in einer umfassenden Replik (17, 4–9) als eine Form von Wahnsinn deklariert: τίς ἢ κενὴ σπουδὴ καὶ ἀλόγιστος μηδὲν μανίης διαφέρουσα; (17, 5 p. 82, 4/5). Doch der Philosoph lacht sich nicht etwa ‚asozial‘ ins eigene Fäustchen, er möchte vielmehr pädagogisch auf seine Gegenüber einwirken. Der kommunikative Charakter der Gefühlsäußerung kommt dadurch bildhaft zur Geltung, dass Demokrit angesichts der naturnahen Bauweise griechischer Theater an Abhängen<sup>22</sup> wie auf einer Bühne wohnt, während „die aus der Ferne zuschauenden Abderiten“ (ἄπρωθεν ὀρεῦντες οἱ Ἀβδηρίται, 17, 4 p. 78, 18) gleichsam die Ränge einnehmen (17, 2 p. 74, 13–15):

κατόπιν τοῦ πύργου βουνὸς ἦν τις ὑψηλός, μακρῆσι καὶ λασίησιν αἰγείροισιν ἐπίσκοις, ἔνθεν τε ἔθεωρεῖτο τὰ τοῦ Δημοκρίτου καταγώγια.

(„Hinter dem Turm lag ein hoher Hügel, beschattet von großen und dichtbelaubten Pappeln. Von dort aus konnte man die Behausung Demokrits sehen.“)<sup>23</sup>

Das im wahrsten Sinne des Wortes Theatralische dieser textinternen Raumkonzeption haben zumal niederländische Gemälde des 17. Jahrhunderts eindrucksvoll festgehalten.<sup>24</sup> Da Hippokrates anschließend – im Gegensatz zu den Abderiten – die ethische Botschaft Demokrits versteht, erweist er sich als dessen ‚idealer Rezipient‘. Dafür benötigt er freilich zuvor eingehende Erläuterungen oder Didaskalien seitens des Autors und Akteurs in Personalunion. Der Arzt erhält diese, nachdem er den steilen Abhang hinunter und selbst auf die naturgegebene Schaufläche, die Orchestra bzw. das Proskenion, gestiegen ist (epist. 17, 3 p. 76, 5/6):

<sup>21</sup> Fuhrmann (o. Anm. 17), 38–47, 92–110; R. Baumgarten, Gefährliche Tränen? Platonische Provokationen und aristotelische Antworten, Zeitschrift für Semiotik 28 (2006), 197–213.

<sup>22</sup> Im Gegensatz zu den ‚gebauten Gebäuden‘ der römischen Kaiserzeit sind die muschelförmigen Koila genuin griechischer Theater fast immer ‚Erdbauten‘, „in Hänge eingetieft und mit Sitzstufen abgedeckte Trichter“ (H. Lauter, Die Architektur des Hellenismus, Darmstadt 1986, 167).

<sup>23</sup> Bezeichnenderweise besteht der gerade in Abdera eingetroffene Hippokrates darauf, ohne weitere Umschweife Demokrit zu „sehen“: ἐγὼ δέ, ὦ ἄνδρες, ἔφην, Ἀβδηρίται, οὐδὲν ἐστὶ μοι προὔργου ἢ Δημοκρίτου θεήσασθαι, epist. 17, 1 p. 74, 4/5 Smith. Der Infinitiv Aorist θεήσασθαι vermag zudem schon früh etymologische Assoziationen zu dem nomen instrumenti bzw. loci θέατρον zu wecken.

<sup>24</sup> Namentlich hervorgehoben seien Pieter Lastman (1583–1633), Demokrit und Hippokrates, Palais des Beaux-Arts, Lille, und Claes Moeyaert (1592–1655), Hippokrates und Demokrit, Mauritshuis, Den Haag (weiterführende Literatur o. Anm. 1).

[...] κατέβαινον ἡσυχῇ. ἦν δὲ ὀξὺ καὶ ἐπίφορον ἐκεῖνο τὸ χωρίον· μόγις οὖν διασστηρίζομενος διήλθον.

(„Ruhig stieg ich [sc. Hippokrates] hinab. Jener Ort war so steil und abschüssig, dass ich mich beim Gehen kaum abstützen konnte.“)

Für unsere Horazstelle ist von alledem das Folgende bedeutsam. Obgleich sich die Abderiten den Ruf antiker Schildbürger erworben hatten – und als solche noch in der Witzsammlung Philogelos (4. Jh. n. Chr.) eine eigene Rubrik zugewiesen bekamen (Nr. 110–127 Thierfelder) –, mokierte sich Demokrit keineswegs ausschließlich über ihre Fehler und Schwächen. Vielmehr wächst sich der Kreis derjenigen, die er durch sein ungewöhnliches Benehmen zu Nachdenken und Umkehr bewegen will, letztlich ins Unbegrenzte aus.<sup>25</sup> Dieses universale Element macht sich Horaz nun zunutze, wenn er den lachenden Weisen aus Thrakien zeitlich und räumlich aktualisiert, spricht romanisiert: ohne irgendwelche erkennbaren ‚Akkulturationsprobleme‘ wie mangelnde Sprachkenntnisse ins augusteische Rom verpflanzt.

Die besondere Pointe des Dichters beruht dabei allerdings darauf, dass er die mit dem *Democritus ridens* verknüpfte Vorstellung des *theatrum mundi* von der übertragenen Bedeutung auf ihre wörtliche zurückführt: Demokrit hat bei Horaz das bildhafte Theater, das die Menschenwelt meint, verlassen und befindet sich wieder in einem wirklichen, wenn man so will: weltlichen Theater im architektonisch-materiellen Sinne.<sup>26</sup> Der unterstellte Sprachwitz funktioniert indes nur unter einer Bedingung: der Römer muss bei seinem Publikum die Kenntnis der Motivgemeinschaft voraussetzen dürfen. Dafür, dass Horaz speziell den siebzehnten Hippokratesbrief vor Augen hat, spricht nicht zuletzt die diesem eingeschriebene Bühnenszenerie, die, wie wir sahen, einen ersten Ansatz zur ‚Reliterarisierung‘ der Theatermetapher bietet. Die beiden Texte sind überdies die einzigen innerhalb der antiken Überlieferung, die den lachenden Demokrit

<sup>25</sup> „Auf späteren bildlichen Darstellungen repräsentiert ein Globus den ungewöhnlichen Allquantor der affektiven Regung.“ (Brandt [o. Anm. 1], 93).

<sup>26</sup> Legt man die Junktur *theatrum mundi* zugrunde – die anders als das damit gemeinte Konzept nicht antik belegt ist, sondern wohl erst im 12. Jh. bei Johannes von Salisbury erscheint (Christian [o. Anm. 18], 67; sehr ähnlich z. B. *in theatro terrarum orbis* in Curt. 9,6,21) –, so macht Horaz aus einem Genetivus definitivus (*mundus = theatrum*) wieder einen Genetivus pertinentiae. Vielleicht spielt dabei auch die Paronomasie *orbis / urbis* eine Rolle (zu ihr etwa Bartels [o. Anm. 19], 170f.). Allgemein zum Phänomen der metaphorischen Inversion / Reliterarisierung von Metaphern: A. Bässler, Sprichwortbild und Sprichwortschwank. Zum illustrativen und narrativen Potential von Metaphern in der deutschsprachigen Literatur um 1500, Berlin-New York 2003 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 27), 1–24.



ohne den weinenden Heraklit thematisieren.<sup>27</sup> Der in der Augustusepistel vollzogene Umzug Demokrits von der Bühne auf die Ränge erscheint geradezu folgerichtig, wenn wir an den reziproken Subjekt-Objekt-Wechsel denken, der schon in dem griechischen Pseudepigraph angelegt war. Horaz treibt die ‚metaphorische Inversion‘ jedoch weiter, denkt sie sozusagen bis zu Ende, und macht sie dadurch erst für seinen poetologischen Diskurs nutzbar. Der horazische Demokrit betrachtet nicht allgemein das törichte Treiben der Welt, er beargwöhnt speziell die Auswüchse in den zeitgenössischen römischen Theatern, wobei ihm diejenigen auf der Bühne nicht weniger lächerlich erscheinen als die auf den Rängen.

Wie sensibel man offenbar gerade zu augusteischer Zeit das Verhalten der Zuschauer registrierte, unterstreicht rund ein Jahrzehnt später Ovids *Ars amatoria*, wo dem gewieften Liebhaber die Theater Roms als ein lohnendes ‚Beutegebiet‘ empfohlen werden (Ov. ars 1, 89–134). Deren archaische Urform habe, so erläutert der *praeceptor amoris* augenzwinkernd, schon Staatsgründer Romulus mit seinen Gefolgsleuten ausschließlich zu dem Zweck besucht, um die dort gleichfalls zuschauenden Sabinerinnen zu rauben. Waren jene Stammütter noch unkultiviert und notorisch sittsam (vgl. Ov. am. 1, 8, 39/40; 3, 8, 61; medic. 11–16), so ströme heutzutage eine mondän herausgeputzte Damenschar in raffinierte Bühnenbauwerke (eine Zielgruppe, von der Ovid einleitend und anderswo vorsichtshalber die ehrbaren römischen Mädchen und verheirateten Matronen ausnimmt).<sup>28</sup> Diese kultivierten ‚Römerinnen‘ (Libertinen) machten sich einerseits auf den Weg, um zu betrachten – wie der Kontext nahelegt, weniger das gegebene Stück als das Publikum, natürlich zumal das männliche<sup>29</sup> –, andererseits aber gingen sie aus, um sich selbst betrachten zu lassen: *spectatum veniunt, veniunt, spectentur ut ipsae* (Ov. ars 1, 99).<sup>30</sup>

Einen ähnlich uneigentlichen Besuch – wenngleich aus ganz anderen Motiven – lässt auch Horaz seinen Gewährsmann dem Theater abstaten. Auch der horazische Demokrit begibt sich nicht primär um der dramatischen Inhalte willen in sein Rund, sondern wegen der Zuschauer, auch er will zugleich von diesen wahrgenommen werden, wie seine akustisch und optisch eindringliche

<sup>27</sup> Auf diese spätere Paarung werde ich im zweiten Teil noch ausführlicher zu sprechen kommen.

<sup>28</sup> Dazu etwa W. Stroh, Ovids Enzyklopädie der Liebe, in: Ovid. Die erotischen Dichtungen, übertragen von Viktor von Marnitz, Stuttgart 2001, IX–LVIII (XXXIIIff.).

<sup>29</sup> Sicher darf man die Szenerie insoweit fortspinnen, als für die gemeinten Damen in zweiter Linie auch das Verhalten, die Kleidung oder der Schmuck des sonstigen weiblichen Publikums, sozusagen der Konkurrenz, von Interesse ist.

<sup>30</sup> Vgl. Plaut. Poen. 337/338; Ael. var. 7, 10; Tert. spect. 25; A.S. Hollis, Ovid, *Ars Amatoria*, Book I, edited with introduction and commentary, Oxford 1977, 51 ad locum.

Körperhmetik – eben das einsame Lachen – zeigt. Ohne dass damit eine tiefer gehende dogmatische Parteinahme verbunden wäre,<sup>31</sup> steht hinter der Maske Demokrits der Literaturkritiker Horaz. Obgleich er kaum die naive Hoffnung gehegt haben dürfte, den römischen Theaterbetrieb einschneidend verändern zu können, stellt Horaz die für ihn leidige Situation mittels einer populären und geistreich adaptierten Philosophenanedote auf pointierte Weise heraus.

\* \* \*

Doch wie gestaltet sich nun das Motiv des *Democritus ridens*, als es zwischen 120 bis 125 n. Chr., und damit fast anderthalb Jahrhunderte später, zum zweiten Mal in der römischen Dichtung auftaucht, in der zehnten Satire Juvenals?<sup>32</sup> Trotz seiner beachtlichen Länge zeichnet sich dieses Gedicht durch einen übersichtlichen Aufbau aus, der die rhetorische Schulung verrät. Im Exordium hebt der Satiriker darauf ab, dass die Menschen nur selten in der Lage seien, Richtiges und Falsches voneinander zu unterscheiden, und deshalb Wünsche äußerten, deren Erfüllung sie selbst ins Verderben stürze (Iuv. 10, 1–11). In der zentralen Argumentatio wird dieser Befund zunächst anhand des häufigsten Wunsches, desjenigen nach Reichtum, eingehender dargelegt (12–27). Nach einem Exkurs über die angemessene Haltung, die sich angesichts des verkehrten Treibens einzunehmen empfehle (28–53/55), lässt Juvenal fünf weitere Sehnsüchte Revue passieren: den Wunsch nach politischer Macht (56–113), nach Beredsamkeit (114–132), Kriegeruhm (133–187), einem langem Leben (188–288) sowie nach Schönheit (289–345). In der Conclusio (346–366) plädiert der Sprecher demgegenüber dafür, die Götter lieber um gar nichts oder allenfalls um einen gesunden Verstand in einem gesunden Körper zu bitten, das sprichwörtlich gewordene *mens sana in corpore sano* (356).

<sup>31</sup> Horazens grundsätzlich über den einzelnen Schulen stehende philosophische Haltung kommt programmatisch in seinem an Maecenas gerichteten Widmungsbrief des ersten Epistelbuchs zum Ausdruck (epist. 1, 1, 13–19); vgl. Wulfram (o. Anm. 3), 65–81, bes. 76–80. Zu den anderen beiden Stellen im horazischen Œuvre, an denen – ‚topisch‘ – von Demokrit die Rede ist (epist. 1, 12, 12/13; ars 295–298), A.M. Battagazzore, Art. Democrito, in: Istituto della Enciclopedia Italiana, S. Mariotti (Hg.), Enciclopedia Oraziana I, Roma 1996, 712–714.

<sup>32</sup> Neuere Kommentare: J. Ferguson, Juvenal, The Satires, edited with Introduction and Commentary, New York 1979, 254–277; E. Courtney, A Commentary on the Satires of Juvenal, London 1980, 446–488, und vor allem: P. Campana (a cura di), D. Iunii Iuvenalis Saturae X, Firenze 2004. Den Juvenaltext zitiere ich nach A. Persi Flacci et D. Iuni Iuvenalis saturae, recognovit brevis annotatione critica instruxit W. V. Clausen, Oxford <sup>2</sup>1992, eine Edition, die sich gegenüber der jüngeren Teubneriana von Willis (1997) dadurch auszeichnet, dass sie vorschnelle Tilgungen vermeidet; vgl. C. Schmitz, Das Satirische in Juvenals Satiren, Berlin-New York 2000 (UaLG 58), 281–285.

Der uns interessierende Demokrit prägt den erwähnten Exkurs, der die katalog- oder genauer: priamelartige Argumentatio schon nach dem ersten Glied unterbricht (28–53):

*iamne igitur laudas, quod de sapientibus alter  
 ridebat, quotiens a limine moverat unum  
 30 protuleratque pedem, flebat contrarius auctor?  
 (sed facilis cuivis rigidi censura cachinni:  
 mirandum est, unde ille oculis suffecerit umor).  
 perpetuo risu pulmonem agitare solebat  
 Democritus, quamquam non essent urbibus illis  
 35 praetextae, trabeae, fasces, lectica, tribunal.  
 quid si vidisset praetorem curribus altis  
 extantem et medii sublimem pulvere circi  
 in tunica Iovis et pictae Sarrana ferentem  
 ex umeris aulaea togae magnaеque coronae  
 40 tantum orbem, quanto cervix non sufficit ulla?  
 (quippe tenet sudans hanc publicus et, sibi consul  
 ne placeat, curru servus portatur eodem).  
 da nunc et volucrem, sceptro quae surgit eburno,  
 illinc cornicines, hinc praecedentia longi  
 45 agminis officia et niveos ad frena Quirites,  
 defossa in loculos quos sportula fecit amicos.  
 tum quoque materiam risus invenit a d o m n i s  
 o c c u r s u s h o m i n u m, cuius prudentia monstrat  
 summos posse viros et magna exempla daturos  
 50 vervecum in patria crassoque sub aere nasci.  
 ridebat curas nec non et gaudia volgi,  
 interdum et lacrimas, cum Fortunae ipse minaci  
 mandaret laqueum mediumque ostenderet unguem.*

(„Lobst Du also jetzt, dass einer der Weisen  
 stets lachte, sooft er einen Fuß von der Schwelle hob  
 30 und davorsetzte, ein anderer Meister dagegen stets weinte?  
 (Freilich straft jeder leicht mit harschem Gelächter,  
 während man sich wundern muss, woher all das Augenwasser kam.)  
 Mit Dauerlachen pflegte Demokrit seine Lungen zu reizen,  
 obwohl es seinerzeit in den Städten noch keine Amtstogen gab,  
 35 keine Staatsgewänder oder Rutenbündel, weder Sänfte noch Amtspodest.  
 Was erst, wenn er gesehen hätte, wie der Prätor auf hohem Wagen  
 prangt, wie er – in der Mitte des Zirkus über dem Staub schwebend  
 und bekleidet mit der Tunika Jupiters – den tyrischen Vorhang der bestickten  
 Toga auf den Schultern trägt und einen großen Kranz,

- 40 dessen Rund so gewaltig ist, dass kein Nacken es füllen kann?  
 (Ein Staatssklave hält ihn schwitzend und fährt, damit der ‚Konsul‘  
 nicht überschnappt, im selben Wagen mit).  
 Füge jetzt noch den Adler hinzu, der sich auf dem Elfenbeinszepter erhebt,  
 dort die Hornbläser, hier die dem langen Zug voranschreitenden  
 45 Offiziellen sowie bei den Zügeln die weiß gekleideten Bürger,  
 durch Geschenke, im Geldbeutel vergraben, zu Freunden gemacht.  
 Schon damals fand er reichlich Stoff zum Lachen, sobald er nur auf  
 Menschen stieß. Seine Klugheit belegt,  
 vorzügliche, nachahmenswerte Männer können  
 50 im Vaterland der Hammel und in dicker Luft geboren werden.  
 Er machte sich über die Sorgen und zumal die Freuden des Volkes lustig,  
 bisweilen auch über dessen Tränen, während er selbst der drohenden Fortuna  
 den Strick nahelegte und ihr den Mittelfinger zeigte.“)

Die zitierte Digression erinnert hinsichtlich ihrer Struktur an ein Triptychon: Ein längerer Abschnitt wird durch zwei kürzere von annähernd gleich großem Umfang gerahmt. Der erste Flügel nimmt die Verse 28 bis 32 ein. Dort gesellt sich zum lachenden Demokrit als zweiter renommierter Philosoph der weinende Heraklit. Juvenal lobt zunächst beider Reaktionen auf die gesellschaftliche Außenwelt gleichermaßen, gibt dann aber mit einem physiologischen Argument der demokritischen Position den Vorzug: Lang andauerndes Gelächter falle den Menschen einfach leichter, werde den anthropologischen Gegebenheiten besser gerecht, weil der Körper für fortwährendes Weinen nicht genug Feuchtigkeit produziere.

Im Anschluss konzentriert sich Juvenal demgemäß ausschließlich auf die Gestalt Demokrits. Der Hauptteil des Exkurses, die Verse 33 bis 46, malt anhand eines Umzuges bei den Zirkusspielen, also der römischen *pompa circensis*, insbesondere der Schlussphase im Circus Maximus, detailreich aus, dass der Abderit, lebte er zur Zeit Juvenals, erst recht allen Grund hätte, sich vor Lachen zu kringeln.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Ausrichter (Spielgeber) einer zeitgenössischen *pompa circensis* war von Amts wegen der Prätor, wie Juvenal in Vers 36 klar herausstellt. Um den hohlen Showcharakter der ganzen Veranstaltung zu ironisieren, wird er in Vers 41 zum Konsul ‚befördert‘. Gerade ein solcher (daneben aber auch ein Diktator oder Prätor) durfte in republikanischer Zeit, sofern er sich als siegreicher Feldherr eines *bellum iustum* ausgezeichnet hatte, darauf hoffen, dass ihm der Senat einen Triumphzug (*pompa triumphalis*) bewilligte. Die Vertauschung der beiden Prozessionsformen dürfte Juvenal um so leichter von der Hand gegangen sein, als sie sich in vielerlei Hinsicht ähnelten; vgl. Campana (o. Anm. 32), 113f. ad locum; Schmitz (o. Anm. 32), 27f. und für die historischen Details F. Fless, Römische Prozessionen, in: *Theaurus cultus et rituum antiquorum* (ThesCRA) I. Processions, Sacrifices, Libations, Fumigations, Dedications, Los Angeles 2004, 33–58 (43, 47, 49f.).

Der den Abstecher beschließende Flügel erstreckt sich auf die Verse 47 bis 53.<sup>34</sup> Sie feiern die geradezu sensationelle Klugheit Demokrits. Obwohl er in Abdera geboren sei, einer nach antiker Überzeugung dem Intellekt gesellschaftlich wie klimatisch höchst abträglichen Umgebung (50),<sup>35</sup> habe er alle Erscheinungsformen menschlicher Torheit gebührend quittiert. Dabei wird implizit ein zweites Argument für seine Überlegenheit Heraklit gegenüber ins Feld geführt. Er habe nämlich auch über die Tränen, *interdum et lacrimas* (52a), gelacht, also just über die Gefühlsäußerung seines Konkurrenten, die Macht der Schicksalsgöttin aber verachtet, der Heraklit – jedenfalls den antiken Doxographien zufolge<sup>36</sup> – ziemlich großes Gewicht beimaß.

Blicken wir auf die literarischen Vorbilder, derer sich Juvenal bei der Ausgestaltung seines Exkurses bediente, so werden wir von der Forschung zuvorderst auf zwei ethische Prosaschriften des Jüngeren Seneca aufmerksam gemacht: *De ira* und *De tranquillitate animi*.<sup>37</sup> Aus ihnen übernimmt der Dichter die Paarung Demokrits mit Heraklit, die dank des griechischen Philosophen Sotion, des Lehrers Senecas, in die lateinische Literatur Eingang fand (Stob. flor. 3, 20, 53), hinsichtlich ihrer Genese aber womöglich älter ist.<sup>38</sup> Auch die Bevorzugung des demokritischen Verhaltens ist bei dem römischen Stoiker bereits angelegt. Juvenal markiert in Satire 10 durch die (wenngleich kontextfremde) Nennung von Senecas Namen im Vorfeld der Digression (er findet in Vers 16 als ein exemplarisches Opfer des eigenen Reichtums Erwähnung) sowie dann vor allem durch die ins Auge springenden, verbal-syntaktischen Parallelen den Anschluss nachhaltigt.

In der betreffenden Kernpassage von *De ira* heißt es um das Jahr 40 n. Chr. (dial. 4, 10, 5):

<sup>34</sup> Sofern die umstrittenen Verse 54/55 echt sind, gehören sie nicht direkt zum Demokrit-exkurs, sondern leiten scharnierartig zu der unterbrochenen Argumentatio zurück.

<sup>35</sup> Einzelnachweise bieten die in Anm. 32 genannten Kommentare von Courtney und Campana.

<sup>36</sup> N. C. Dührsen, Ananke in der Heraklit-Doxographie, *RhM* 141 (1998), 112–119.

<sup>37</sup> Ausführlich W. S. Anderson, Anger in Juvenal and Seneca, in: ders., *Essays on Roman Satire*, Princeton 1982, 293–361 (343–349) (zuerst in: *California Studies in Classical Antiquity* 3 [1970], 1–34); B. F. Dick, Seneca and Juvenal 10, *HSPH* 73 (1969), 237–246; Campana (o. Anm. 32), 17–27.

<sup>38</sup> Rütten (o. Anm. 1), 39–41. Dass man dem lachenden Demokrit in einem zweiten Schritt gerade den weinenden Heraklit zur Seite stellte, dafür lassen sich – spekulativ – allerlei mögliche Beweggründe aus der heraklitischen Überlieferung anführen: weil Heraklit der Begründer der ‚Dialektik‘ ist (spannungsgeladene Einheit der Gegensätze), weil er dank seiner sprachlichen Dunkelheit (ὁ σκοτεινός) als stilistischer Antipode zum luziden Demokrit gelten durfte, oder weil von ihm die Formel Πάντα ῥεῖ „Alles fließt“, folglich auch die Tränen, kursierte.

*Heraclitus quotiens prodierat et tantum circa se male viventium, immo male pereuntium viderat, flebat, miserebatur omnium, qui sibi laeti felicesque occurrebant, miti animo, sed nimis inbecillo: et ipse inter deplorandos erat. Democritum contra aiunt numquam sine risu in publico fuisse; adeo nihil illi videbatur serius eorum, quae serio gerebantur. Ubi istic irae locus est? aut ridenda omnia aut flenda sunt.*

(„Sooft Heraklit ausging und die vielen Menschen sah, die um ihn herum schlecht lebten, ja elendig zugrunde gingen, weinte er und hatte Mitleid mit allen, die ihm selbstzufrieden und glücklich entgegenkamen, denn er war von sanftem, doch zu haltlosem Wesen: Auch er selbst gehörte zu den Bejammernswerten. Demokrit soll demgegenüber in der Öffentlichkeit stets gelacht haben. So wenig nahm er etwas von dem ernst, was mit Ernst betrieben wurde. Wo ist da Platz für Zorn? Alles ist entweder zum Lachen oder zum Weinen.“)

Fast zwei Jahrzehnte später entwickelt Seneca in *De tranquillitate animi* dieselbe Thematik folgendermaßen weiter (dial. 15, 2):

*In hoc itaque flectendi sumus, ut omnia vulgi vitia non invisae nobis, sed ridicula videantur, et Democritum potius imitemur quam Heraclitum. Hic enim, quotiens in publicum processerat, flebat, ille ridebat; huic omnia, quae agimus, miseriae, illi ineptiae videbantur. Elevanda ergo omnia et facili animo ferenda: humanius est deridere vitam quam deplorare. Adice, quod de humano quoque genere melius meretur, qui ridet illud quam qui luget: ille ei spei bonae aliquid relinquit, hic autem stulte deflet, quae corrigi posse desperat; et universa contemplantis maioris animi est, qui risum non tenet quam qui lacrimas, quando lenissimum affectum animi movet et nihil magnum, nihil severum, ne miserum quidem ex tanto paratu putat.*

(„Wir müssen uns daher dazu durchringen, all die Laster des Pöbels nicht abstoßend, sondern lächerlich zu finden, und eher Demokrit als Heraklit nachzueifern. Dieser weinte nämlich, sooft er in die Öffentlichkeit trat, jener lachte; diesem erschien alles, was wir tun, als Elend, jenem als Torheit. Man sollte also alles leichter nehmen und unverzagt ertragen: Über das Leben zu lachen ist menschlicher als darüber zu klagen. Außerdem erwirbt sich, wer sie verlacht, größere Verdienste um die Menschheit, als wer sie betrauert. Jener lässt ihr wenigstens etwas Hoffnung, dieser aber heult töricht über etwas, an dessen Therapierbarkeit er nicht mehr glaubt. Bei der Betrachtung der Welt zeigt der größeren Geist, wer dem Lachen und nicht wer den Tränen freien Lauf lässt, denn er setzt die sanfteste Gemütsbewegung in Gang und hält nichts aus der großen ‚Inszenierung‘ für bedeutsam, ernst oder auch nur bejammernswert.“)

Für unseren Zusammenhang entscheidend ist: Juvenal folgt Seneca gerade auch darin, dass bei ihm Demokrit und Heraklit ihre charakteristischen Symptome erst an den Tag legen, nachdem sie ihre Mitmenschen zu Gesicht bekommen haben (was in den drei Zitaten oben durch Sperrungen hervorgehoben

wird). Es handelt sich hier wie da um einen Moment, der mit dem Überschreiten der häuslichen Schwelle beziehungsweise dem Eintritt in den öffentlichen Raum in eins fällt. Beide Vorsokratiker scheinen so jeweils als Zuschauer in ein ‚Welttheater‘ versetzt, das der eine heulend als Tragödie, der andere schenkelklopfend als Komödie interpretiert.<sup>39</sup>

Angesichts dieses σπουδαιογέλοιον darf man sich an den Prolog von Plautus' Drama Amphitruo (54–55) erinnern fühlen, wo Merkur behauptet, das aufzuführende Stück könne, ohne irgendeinen Eingriff in den Text vorzunehmen, ebenso gut als Tragödie wie als Komödie gespielt werden. Von verwandter Natur ist auch das, was Quintilian (inst. 6, 1, 44/45) über das heikle Pathos am Schluss einer Rede sagt: Entweder es gelinge und rühre zu Tränen oder aber es misslinge und bringe das Auditorium ungewollt zum Lachen.

Dass aber der in ein ‚Welttheater‘ versetzte Philosoph – wie alle übrigen seiner ‚Artgenossen‘ – nicht nur Betrachter, sondern auch Betrachteter ist, malt Juvenal in den Versen 52b und 53 seiner zehnten Satire aus, indem er Demokrit zwei höchst despektierliche Gesten vollziehen lässt: durch den ihr anempfohlenen Strick fordert er keine Geringere als die Schicksalsgöttin persönlich zum Selbstmord auf, noch dazu in der schmerzhaften Form des Sichaufhängens, die als besonders ehrenrührig galt, durch den ausgestreckten Mittelfinger degradiert er sie darüber hinaus sogar zum bloßen Sexualobjekt nach Art eines Kinäden.<sup>40</sup> Auf diese ebenso schnöde wie provokante Weise setzt sich Demokrit über das Numen der Fortuna hinweg, jener ominösen Macht, die in Rom weitgehend mit der griechischen Τύχη verschmolzen war und dank dieses Synkretismus (*interpretatio Romana*) seit hellenistischer Zeit häufig als Regisseurin und Zuschauerin des *theatrum mundi* agierte, wie z. B. aus einer Diatribe des Kynikers Teles hervorgeht (frg. 2 p. 5 Hense):

Δεῖ ὡσπερ τὸν ἀγαθὸν ὑποκριτὴν ὃ τι ἂν ὁ ποιητὴς περιθῆ πρόσωπον τοῦτο ἀγωνίζεσθαι καλῶς, οὕτω καὶ τὸν ἀγαθὸν ἄνδρα ὃ τι ἂν περιθῆ ἢ τύχη.

(„Wie ein guter Schauspieler die Rolle, die ihm der Dichter zuteilt, angemessen spielen muss, so auch ein guter Mensch die Rolle, die ihm die Schicksalsgöttin auferlegt.“)

Das Publikum Demokrits besteht indes nicht nur aus der Schicksalsgöttin oder sonstigen Gottheiten, welche die irdische „Comédie humaine“ (Begriff frei nach Honoré Balzac) von entrückter Warte aus beäugen, es besteht zugleich aus Demokrits Mitbürgern, die derselben *conditio humana* unterliegen wie er. Sie

<sup>39</sup> Zu den konträren Wirkungsabsichten der beiden Dramenformen Anm. 17 und 21 (Literatur).

<sup>40</sup> Einzelheiten in den Kommentaren von Courtney (o. Anm. 32), 459 und Campana (o. Anm. 32), 122f. ad locum.

will er durch seine beiden souveränen Gesten, vor allem aber durch sein Gelächter tadeln und bessern.<sup>41</sup> Diesen sozialkommunikativen Aspekt enthält in Vers 49b die Konstruktion *magna exempla daturos*, „ein treffliches Beispiel zur Nachahmung gebend“<sup>42</sup> ebenso wie schon in Vers 31 die Vokabel *censura* ‚Bewertung, Strafe‘, die zusammen mit dem direkt davorstehenden Adjektiv *rigidi* für römische Ohren unweigerlich den *rigidus censor*, „unerbittlichen Zensor“ – wie ihn mustergültig der Alte Cato repräsentiert – und dessen die Sittengerichtsbarkeit mitumfassende Amtskompetenz (*cura morum*) evoziert.<sup>43</sup>

Während sich trotz der nicht unerheblichen Unterschiede im Einzelnen die thematische Substanz all dessen noch irgendwie aus Seneca ableiten lässt, liefert der Prosaautor für den Hauptteil von Juvenals triptychal gegliedertem Exkurs, die Verse 33 bis 46, keinen Ansatzpunkt mehr. Eingeleitet wird dieses Herzstück durch einen Analogieschluss vom Kleineren auf das Größere, ein so genanntes *argumentum a minore ad maius* (*locus a comparatione*), demzufolge Demokrit heutzutage weit stärker noch als dazumal sein Zwerchfell strapazieren müsste. In den Formulierungen *quamquam non essent* „obgleich es sie noch nicht gab“ (Iuv. 10, 34), *quid si vidisset* „was wenn er erst gesehen hätte“ (36) und *tum quoque* „schon“ oder „selbst damals“ (47) manifestiert sich diese Denkfigur.<sup>44</sup> Der Satiriker scheint sie konkret einem anonym überlieferten Epigramm aus der *Anthologia Graeca* zu verdanken (zu datieren wohl in die Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr.), dessen beide Eingangsdistichen folgenden Wortlaut haben (AP 9, 148, 1–4):

τὸν βίον Ἡράκλειτε, πολὺ πλέον, ἢπερ ὄτ' ἔζης,  
 δάκρυε· νῦν ὁ βίος ἔστ' ἐλεινότερος.  
 τὸν βίον ἄρτι γέλα, Δημόκριτε, τὸ πλέον ἢ πρὶν·  
 νῦν ὁ βίος πάντων ἐστὶ γελιοότερος.

<sup>41</sup> Zum Vorstellungskomplex des *theatrum mundi* Anm. 18 (Literatur).

<sup>42</sup> Bei einem so stark vom zeitgenössischen Deklamationswesen geprägten Autor wie Juvenal (z. B. Courtney [o. Anm. 32], 452f.) schwingt hier polysemantisch zugleich die engere technische Bedeutung ‚rhetorisches Exemplum‘ mit. Das Futurpartizip *daturos* erklärt sich aus dem übergeordneten Infinitiv *nasci*.

<sup>43</sup> Möglicherweise hat man den Genetiv *rigidi* sogar als Enallage zu *censura* zu ziehen (Campana [o. Anm. 32], 103 ad locum). Zur Rezeption des Alten Cato als Muster eines mit strengen moralischen Prinzipien amtierenden Zensors H. Wulfram, *Ex uno plures. Drei Studien zum postumen Persönlichkeitsbild des Alten Cato*, Berlin 2009, 32, 58–60, 71, 87.

<sup>44</sup> Auf vergleichbare Weise schärft Juvenals erste Programmsatire (bes. Iuv. 1, 87–89a, 94–95b, 147–149a) ein, dass die menschlichen Laster zwar seit der Sintflut des Deukalion existierten, sich aber noch nie so schlimm gebärdet hätten wie heute.



(„Beweine, Heraklit, das Leben viel mehr als damals, als Du noch / auf Erden weiltest, denn jetzt ist das Leben bejammernswerter. / Verlauche nun, Demokrit, das Leben viel mehr als früher, / denn jetzt ist aller Leben lächerlicher.“)

Die Pointe des dritten und letzten Distichons besteht dann in der (von Juvenal, indem er Partei ergreift, überwundenen) Aporie, die sich für das epigrammatische Ich daraus ergibt, dass es beiden Vorbildfiguren gleich gern – und vor allem gleichzeitig – nacheifern möchte (AP 9, 148, 5/6):

εἰς ὑμέας δὲ καὶ αὐτὸς ὄρων τὸ μεταξὺ μεριμνῶ,  
πῶς ἄμα σοὶ κλάσω, πῶς ἄμα σοὶ γελάσω

(„Ich selbst, während ich auf euch blicke, überlege, / wie ich zugleich mit dir weinen, zugleich mit dir lachen soll.“)<sup>45</sup>

Den auffälligsten Zug aber an der Motiventfaltung Juvenals, den räumlichen Transfer Demokrits von Griechenland nach Rom, den der Satiriker über die zeitliche Aktualisierung hinaus vornimmt, diese Vereinnahmung und Assimilation fand er allein in der horazischen Augustusepistel (Hor. epist. 2, 1) vorgebildet. Bei näherer Betrachtung ist es denn überhaupt Horaz, der sich als der vorrangige Bezugspunkt Juvenals erweist:

An vorderster Stelle gilt es hier hervorzuheben, dass sich beider Demokrit nicht nur in der Stadt Rom aufhält, sondern in dieser die Oikumene beherrschenden Metropole obendrein einem *spectaculum* beiwohnt. Unter den Oberbegriff des *spectaculum* (zu ihm z. B. Tert. spect. 2, 1; Isid. orig. 18, 16, 1) fällt ja das Theater, das der Abderit bei dem augusteischen Dichter besucht, ebenso wie die *pompa circensis* bei seinem hadrianischen Nachfolger.<sup>46</sup> Die Vorstellung eines *theatrum* bzw. *spectaculum mundi*, die wie dargelegt mit der des lachenden Philosophen einhergeht, erfährt so erneut eine ‚Reliterarisierung‘, wird von der metaphorischen auf die gegenständliche Ebene zurückgeholt. Doch anders als im horazischen Prätext, in dem es konkret um die Missstände des römischen Bühnenwesens geht, steht Juvenals *spectaculum* exemplarisch für die lächerlichen „Freuden des Volkes“, die *gaudia volgi* im Allgemeinen (Iuv. 10, 51). Dass auch sein Demokrit nicht zuletzt über das johlende Publikum lacht, ist daher impliziert, umso mehr, wenn man sich mit der neueren historischen Forschung vergegenwärtigt, dass die gesamte stadtrömische Bevölkerung als

<sup>45</sup> Das Epigramm AP 9, 148, über dessen Verhältnis zu den Senecapassagen sich leider nur spekulieren lässt, zeichnet dank zahlreicher Übersetzungen in erster Linie für die breite frühneuzeitliche Präsenz des Gegensatzpaares Demokrit-Heraklit verantwortlich, vgl. García Gomez (o. Anm. 1), 56f., 281–286; Rütten (o. Anm. 1), 23f.

<sup>46</sup> In diesem Kontext bezeichnet der Plural *aulaea* in Hor. epist. 2, 1, 189 den wegen billiger Showspektakel unten bleibenden Theatervorhang, in Iuv. 10, 39 dagegen die hoch schwebende Toga des sich bei den Zirkusspielen juppitergleich gebärdenden Prätors.

integraler Bestandteil einer jeden *pompa* begriffen wurde, ob sie nun aktiv mitmarschierte oder (mehr oder weniger) passiv am Wegesrand verharnte.<sup>47</sup> Nicht zufällig wird ja dem *amator* in Ovids *Ars amatoria* – nach den Schauspielformen des Theaters (1, 89–134), des Pferdewagenrennens im *Circus Maximus* (135–162), der Gladiatorenspiele auf dem *Forum Romanum* (163–170) und der besonders spektakulären *Naumachie* (171–176) – auch ein solcher Festumzug (177–228) als glänzende Gelegenheit angepriesen, um potentielle Partnerinnen kennenzulernen.<sup>48</sup> Bei einer *pompa* schauten schließlich – Seite an Seite und in erwartungsvoller Fröhlichkeit vereint – junge Männer und junge Frauen gemeinsam zu: *spectabunt laeti iuvenes mixtaeque puellae* (217).<sup>49</sup>

Auch der Schluss des juvenalischen Exkurses enthält, wie um das Muster für Demokrits Anwesenheit bei einem *spectaculum* zu betonen, zwei weitere handfeste Anspielungen auf Horaz:

Die Feststellung, dass auch in der dicken Luft Abderas kluge Männer zur Welt kommen könnten, *posse [...] crasso sub aere nasci* (Iuv. 10, 49/50), greift fast wörtlich eine Formulierung auf, die Horaz – unter negativen Vorzeichen – an einer späteren Stelle desselben Augustusbriefes verwendet, wo er mit den Worten *Boeotum in crasso iurares aere natum* „man hätte schwören können, er sei in der dicken Luft der Böotier geboren“ (Hor. epist. 2, 1, 244) über das mangelnde literarische Feingespür Alexanders des Großen den Stab bricht, das dazu geführt habe, dass er sich den Poetaster Choirilos zum epischen Herold seiner Kriegstaten erkor.<sup>50</sup>

Die unabhängige Haltung hingegen, die Juvenals Demokrit den Wechselfällen des Schicksals gegenüber einnimmt (Iuv. 10, 52/53), zeigt sich zuvorderst von Horaz' Widmungsgedicht an Maecenas beeinflusst, das er seinem ersten Epistelbuch voranstellt (epist. 1, 1). In dem Passus der Verse 65 bis 69 lesen wir:

*Isne tibi melius suadet, qui, rem facias, rem,  
si possis, recte, si non, quocumque modo, rem,  
ut propius spectes lacrumosa poemata Pupi,  
an qui Fortunae te responsare superbae  
liberum et erectum praesens hortatur et aptat?*

<sup>47</sup> Fless (o. Anm. 33), 36f., 44–46.

<sup>48</sup> Die geistreiche Parallele zur rhetorischen Findungslehre (*inventio*) liegt auf der Hand (Stroh [o. Anm. 28], XXXVII).

<sup>49</sup> Genau genommen spricht Ovid von einer *pompa triumphalis*, was aber für unseren Zusammenhang unerheblich ist, da ihr Ablauf mit demjenigen einer *pompa circensis* weitreichende Übereinstimmungen aufwies (o. Anm. 33).

<sup>50</sup> Auf dem Feld der Bildenden Kunst erwies sich der Makedone dagegen geschmackssicher (Hor. epist. 2, 1, 237b–242). Die Böotier teilen mit den Abderiten auch andernorts das Schicksal, wegen des bei ihnen herrschenden Klimas für dumm gehalten zu werden (Fedeli [o. Anm. 3], 1385 ad locum).

(„Rät dir der besser, der dir rät: ‚Geld mach, Geld, / wenn du kannst, auf ehrliche Weise, wenn nicht, irgendwie, Hauptsache: Geld, / damit du die rührseligen Tragödien des Pupius aus größerer Nähe betrachten kannst‘, / oder rät dir der besser, der dir aufmunternd zur Seite steht und dich dafür wappnet, / frei und aufrecht der selbstgerechten Fortuna Paroli zu bieten?“)<sup>51</sup>

Zwei Aspekte verdeutlichen die vorliegende Intertextualität. Wenn bei Horaz vor dem lebensklugen Rat, die wankelmütige Göttin Fortuna zu verachten (epist. 1, 1, 68/69), die materialistische Gegendoktrin steht, sich um jeden Preis zu bereichern (65–67), so wiederholt sich diese motivische Sequenz bei Juvenal, der ja, unmittelbar bevor er sein Philosophenpaar einflicht (Iuv. 10, 28–53–55), den weit verbreiteten Wunsch nach Reichtum verwirft (Iuv. 12–27). Wenn Horaz andererseits die vorderen Sitze im Theater zum Ziel jeglichen Gewinnstrebens erhebt (epist. 1, 1, 67), prestigeträchtige Plätze, die in Rom nur den beiden höchsten Vermögensklassen zustanden,<sup>52</sup> so klingt damit das Thema des uneigentlichen Schauspielbesuchs an, des Spektakels, das das Publikum selbst bietet, kurz: des ‚Welttheaters‘, dem sich später auch Juvenals Demokrit ausgesetzt sieht.

\* \* \*

Die zusammengetragenen Bezüge auf Horaz gehen indes über das rein Sprachlich-Motivische hinaus. Man darf nicht aus den Augen verlieren, dass die zehnte Satire Juvenals eine Buchrolle einleitet (die vierte innerhalb seines Œuvres), eine Position, durch die sich ihr programmatisches Aussagepotential erhöht.<sup>53</sup> Der Demokrit-Exkurs schöpft dieses Potential aus, schon weil er relativ früh erfolgt, vor allem aber, weil nur er, von Exordium und Conclusio abgesehen, aus dem geradezu motorisch ablaufenden Schema der Argumentatio ausschert und sich auf einem höheren Reflexionsniveau bewegt (siehe oben). Da das satirische Ich Juvenals die menschlichen Alltagssehnsüchte ebenso der Nichtigkeit überführt wie der lachende Philosoph, fallen aus der Perspektive des Lesers beide Instanzen letztlich in eins. Zu dieser Gleichsetzung laden ihn noch die Schlussverse der Satire ein, in denen sich der Sprecher ostentativ der demokritischen Geringschätzung aller Glücksgüter anschließt (Iuv. 10, 365/366):

<sup>51</sup> Dass dem wahren Weisen aufgrund seiner inneren Freiheit das Schicksal nichts anhaben kann, führt Horaz auch in sat. 2, 7, 83–88 oder sat. 2, 2, 124–136 aus.

<sup>52</sup> Nach der *lex Roscia theatralis* aus dem Jahr 67 v. Chr. (die Horaz drei Verse zuvor, in epist. 1, 1, 62, namentlich in Erinnerung ruft) standen den Rittern die ersten vierzehn Reihen in der *cavea* zu, den Senatoren aber die *orchestra* des römischen Theaters, eine Art Parterre am Bühnenrand. Das Gesetz legte zudem den Zensus des *ordo equester* auf die hohe Summe von 400000 Sesterzen fest.

<sup>53</sup> Zur Bedeutung der Spitzenstellung in einer Buchrolle Wulfram (o. Anm. 3), 55–65, 86–90, 140, 145f., 283–310.

*nullum numen habes, si sit prudentia: nos te,  
nos facimus, Fortuna, deam caeloque locamus.*

(„Könnte nur ‚Vernunft‘ obwalten, Du hättest keine göttliche Macht. Wir sind es, / wir, die dich, Fortuna, zur Göttin machen und in den Himmel versetzen.“)

Bei der *prudentia*, die hier beschworen wird, handelt es sich exakt um diejenige menschliche Geistesqualität, die Juvenal schon in Vers 48 an dem so selbstbewusst auftretenden Demokrit gerühmt hatte. Wenn des Weiteren Fortuna ihrer extrahumanen Eigenexistenz beraubt und zum bloßen Konstrukt mangelnder *prudentia* herabgestuft wird, so ist von dieser Götterdämmerung dieselbe Gottheit betroffen, an die in Vers 53 auch Demokrit nicht geglaubt hatte, als er sie – ohne Vergeltungsmaßnahmen zu fürchten – mittels zweier Gesten, Strick und ausgestreckten Mittelfingers, tödlich beleidigte.

Die ‚Poetologie‘ der zehnten Satire Juvenals vereint somit zwei bei Horaz getrennt überlieferte Motivbausteine: zum einen die von doktrinärer Gefolgschaft freie Identifikation mit dem lachenden Demokrit, die, in einer fremden, obgleich eng verwandten Gattung der Epistolograph und Theaterkritiker Horaz provoziert,<sup>54</sup> zum anderen die Charakterisierung der Gattung Satire durch die Formel *verum ridentem dicere* „lachend die Wahrheit sagen“, die sich der Ouvertüre des ersten horazischen Satirenbuchs entnehmen lässt (Hor. sat. 1, 1, 24b–26) – und in dessen Finale, unter Rekurs auf die Alte Komödie, wieder anklingt: *ridiculum acri / fortius et melius magnas plerumque secat res*, „Scherz rückt großen Misständen in der Regel schmerzhafter zu Leibe als bitterer Ernst“ (1, 10, 14b–15 bzw. 1, 10, 7–17a).<sup>55</sup> Mit der horazischen Auftaktsatire hat das zehnte Poem Juvenals ja kaum zufällig auch das Thema der verkehrten Wünsche gemein.<sup>56</sup> Das wortlose Lachen Demokrits wird so in gewisser Hinsicht zu einem wortreichen, dessen Vor-die-Tür-Gehen zum Veröffentlichen von Gedichten: Auch der Satiriker Juvenal will im *theatrum mundi* gehört werden.

Dass dabei der so distanziert wirkende, pathetisch-rhetorische Juvenal nicht auf die gleiche Weise lacht wie der uns menschlich näher rückende, mild schmunzelnde Horaz, die Satiren beider Dichter – gerade auch ihre ‚auktoriale‘

<sup>54</sup> Zum generischen Unterschied zwischen horazischen Satiren und Episteln Wulfram (o. Anm. 3), 104–110.

<sup>55</sup> *RIDICULUM: Saepe iocularum maledictum gravius vulnerat quam res aspera, id est satyra* (Ps. Acro Hor. sat. 1, 10, 14/15); vgl. Hor. sat. 1, 4, 1–7, 103b–105a; 2, 1, 86 und oben Anm. 17; zur metamedialen Aussagekraft von Schlussstücken in Buchrollen Wulfram (o. Anm. 3), 86–93, 108–110, 140–143.

<sup>56</sup> Das Thema der verkehrten Wünsche schlägt die antike Literatur natürlich auch anderswo an, z. B. in Hor. carm. 1, 31; Pers. 2 oder Ps. Hippokr. epist. 17, 4–9.

Ich-*persona* – sich wesensmäßig stark voneinander unterscheiden,<sup>57</sup> dieser Befund steht ebenso auf einem anderen Blatt wie der Umstand, dass Juvenal innerhalb des eigenen Œuvres ab der zehnten Satire merklich, wenngleich nicht grundsätzlich neue Wege beschreitet.<sup>58</sup> Mit dem lachenden Demokrit als Identifikationsfigur unterstreicht der letzte große Poet des alten Roms wohl nicht mehr, aber auch nicht weniger als die Gattungstradition, in die er sich stellt.<sup>59</sup> Mag sich auch das spätere Werk insgesamt stärker von Horaz beeinflusst zeigen,<sup>60</sup> den generischen Anschluss an den Augusteer, der schon für Persius den älteren Lucilius als primäre Referenzgröße verdrängte,<sup>61</sup> markiert Juvenal bereits in seiner ersten Satire, wenn er dort – neben weiteren einschlägigen Signalen – konstatiert, dass die Stoffe, die sich ihm aufdrängten, der „Lampe

- 
- <sup>57</sup> Betont etwa von C. Facchini Tosi, Art. Giovenale, in: Istituto della Enciclopedia Italiana, S. Mariotti (Hg.), Enciclopedia Oraziana III, Roma 1998, 26–29; E. A. Schmidt, Vom Lachen in der römischen Satire, in: S. Jäkel-A. Timonen (Hg.), *Laughter Down the Centuries II*, Turku 1995, 121–143. Selbst der bittere Juvenal lässt sich aber als Lachender vorstellen, wenn wir an die große Bandbreite und Komplexität des anthropologischen Phänomens Lachen denken, das etwa aus ‚Überlegenheit‘, ‚Inkongruenz‘ oder ‚Entspannung‘ erfolgen kann (Geier [o. Anm. 1], 144–177; Richert [o. Anm. 17], 11–13, 41–43, 76f., 135f., 148f.).
- <sup>58</sup> Im Anschluss an W. S. Anderson von zwei rigoros voneinander zu trennenden, ‚antiauktorialen‘ *personae* Juvenals zu sprechen, einer ungestümen, von *indignatio* geprägten (Iuv. 1–6) und einer abgeklärteren, ‚demokritischen‘ (Iuv. 10–16), ist jedoch übertrieben; vgl. J. Adamietz, Rezension zu S. H. Braund, *Beyond Anger. A Study of Juvenal’s Third Book of Satires*, Cambridge 1988, *Gnomon* 63 (1991), 521–524; E. Wicke, Juvenal und die Satirendichtung des Horaz, Diss. Marburg 1967, 56–71; Campana (o. Anm. 32), 13f. sowie – zu einem *persona*-Begriff, der statt auf der antiken auf der modernen Vorstellung einer ‚Maske‘ fußt – Wulfram (o. Anm. 43), 45–48.
- <sup>59</sup> Dass Juvenal den *Democritus ridens* nicht in den horazischen Satiren, sondern den Episteln vorfand, steht dem nicht entgegen. Zuvor bekräftigen etwa auch die Tristien Ovids ihren generischen Anschluss an das horazische Versepistelbuch, indem sie auf Gedichte desselben Dichters anspielen, die aus anderen Gattungen stammen (Wulfram [o. Anm. 3], bes. 341, 361, 403f.).
- <sup>60</sup> „Nella seconda parte della produzione di Giovenale, il poeta attenua la sua *indignatio*, riavvicinandosi così a quella tradizione oraziana da cui si era allontanato nella prima parte del suo lavoro“ (Facchini Tosi [o. Anm. 57], 28). Pauschalurteile dieser Art hängen natürlich von den zugrunde gelegten Kriterien ab; vgl. Wicke (o. Anm. 58), 48–55; Braund (o. Anm. 58), 184–189; J. Adamietz, Juvenal, in: ders. (Hg.), *Die römische Satire*, Darmstadt 1986, 231–307 (bes. 232–238).
- <sup>61</sup> H. Erdle, Persius. Augusteische Vorlage und neronische Überformung, Diss. München 1968; A. V. Nazzaro, Art. Persio, in: Istituto della Enciclopedia Italiana, S. Mariotti (Hg.), Enciclopedia Oraziana III, Roma 1998, 53/54. Speziell zur programmatischen Bedeutung, die das Lachen in der Programmsatire des (von Juvenal nicht erwähnten) Persius hat (Pers. 1, 12 und 122) W. Kissel, *Aules Persius Flaccus, Satiren*, herausgegeben, übersetzt und kommentiert, Heidelberg 1990, 127f.; Schmidt (o. Anm. 57), 134f.

von Venusia“, Horaz’ Geburtsort (Hor. sat. 2, 1, 34b–39a), würdig seien.<sup>62</sup> Was zu dieser Metapher ein antiker Scholiast anmerkt, darf auf den poetologischen Grundgehalt des Demokritexkurses aus Satire 10 übertragen werden (Schol. Iuv. 1, 51 Wessner):

*(VENUSINA DIGNA) LUCERNA: id est: talem saturam scribo, qualem <H>oratus scripsit.*

(„DER LAMPE (VON VENUSIA WÜRDIG): das heißt: ich schreibe Satiren, wie sie Horaz geschrieben hat.“)

Hartmut Wulfram  
 Klassische Philologie  
 Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft  
 Universität Bielefeld  
 Postfach 100 131  
 33501 Bielefeld

---

<sup>62</sup> Juvenal greift damit Hor. sat. 2, 1, 7–9 und epist. 2, 1, 112/113 auf, wo Horaz seine Schlaflosigkeit und poetische Nacharbeit thematisiert. „But Juvenal surely also suggests casting light in murky corners.“ (Courtney [o. Anm. 32], 97). Außerdem lassen sich in Iuv. 1 u. a. folgende Bezüge auf Horaz ausmachen: die einleitende Verwerfung öffentlicher Rezitationen (Iuv. 1, 1–19; Hor. sat. 1, 4, 73/74a; epist. 1, 19, 39–49; 2, 2, 90–105); der prügelnde Elementarlehrer (Iuv. 1, 15; Hor. epist. 2, 1, 70b–71a); die Auseinandersetzung mit Lucilius (Iuv. 1, 20, 151–154, 165–167; Hor. sat. 1, 4; 1, 10; 2, 1), damit verknüpft das Thema der persönlichen Gefahr, in die der Satiriker wegen offen geäußerter Kritik gerät (Hor. sat. 2, 1; Iuv. 1, 147–171), schließlich das Kleinreden der eigenen Satirendichtung (Iuv. 1, 80; Hor. sat. 1, 4, 39–63; 2, 6, 17): wurde Horaz angeblich durch Armut zum Dichter, und zwar zuerst von Satiren (epist. 2, 2, 49–52a), so Juvenal dank seiner *indignatio* (1, 79); vgl. Wicke (o. Anm. 58), 4–19; A. J. Woodman, *Juvenal I and Horace*, G&R 30 (1983), 81–84; Adamietz (o. Anm. 60), 243f.; F. Jones, *Juvenal and the Satiric Genre*, London 2007, 16–19.