

HOR. ARS 32–37: FABER IMUS

Aemilium circa ludum faber imus et unguis
exprimet et mollis imitabitur aere capillos,
infelix operis summa, quia ponere totum
nesciet: hunc ego me, si quid componere curem,
non magis esse velim quam naso vivere pravo,
spectandum nigris oculis nigroque capillo.¹

unus δ ? *dett.*, Joh. Saresb. Pol. VI praef. 1, Ps.-Acr. c, ζ , Bentley, Brink; intus Sän-
ger; fabri manus unguis *Peerlkamp*; imus *codd. vett.*, Klinger, Borszák.

Nahe von Emils Gladiatorenschule wird der Handwerker *imus* [?] Nägel prägen und weiche Haare in Erz nachbilden, doch das Ergebnis seines Werks bleibt erfolglos, weil er nicht die Darstellung des Ganzen kennen wird: schicke ich mich an zu dichten, so möchte ich eher, als ihm gleichen, mit einer krummen Nase leben, ansehnlich durch schöne schwarze Augen und Haar.

Was bedeutet *imus*? Könnten wir diese Frage beantworten, so wäre auch das ganze Bild des seltsamen Meisters, der wunderbare Details herstellen kann, nicht aber im Stande ist, sie zusammensetzen, verständlicher und damit der Sinn eines der ersten Abschnitte der *Ars poetica* aufgeklärt. Die Problematik wird am besten durch den dauernden Streit der Kommentatoren illustriert, der darin resultierte, dass in der letzten kritischen Ausgabe das infrage stehende Attribut nicht mehr im Text zu finden ist. Shackleton Bailey liest *unus*.² Wir werden also zunächst diese Lesart betrachten, zumal sie viele Vorgänger hatte.³ *Unus* ist von Richard Bentley angegeben worden;⁴ auf den Gedanken ist man jedoch schon viel früher gekommen. Als erster zitiert John Salisbury V. 32–37 mit *unus* im Prooemium zum Buch 6 seines Hauptwerkes, des *Polycraticus*. Obwohl John offensichtlich viel zitiert, ist die Anzahl der von ihm herangezogenen antiken Quellen klein,

¹ Text nach: Horatius, *Opera*. Ed. F. Klinger (Leipzig 1959) 295.

² Q. Horatii Flacci *Opera*. Ed. D. R. Shackleton Bailey (Stuttgart²1991) 311.

³ Q. Horatius Flaccus. Rec. atque interpr. Io. Casp. Orelli. Ed. 3 cur. Io. Georg. Baiter. II (Turici 1852) 694; Horace. *Art Poétique*. Texte latin publié... avec un commentaire critique et explicatif par M. Albert (Paris 1886) 5; C. O. Brink, *Horace on Poetry. The "Ars Poetica"* (Cambridge 1971) 56.

⁴ Q. Horatius Flaccus. Ex rec. et cum notis atque emendationibus R. Bentley (Berolini³1869) 121.

wobei Fehler nicht selten auftreten und anstatt des Originalwortlautes allgemeine Ausdrücke verwendet werden.⁵ Ob ihm einige uns unbekannte Horazkodizes vorlagen, oder das Gedächtnis ihn täuschte, ist schwer zu sagen. In unserem Fall wäre aber das Letzte wahrscheinlicher. John erinnert sich an den horazianischen Schmied: Bereits im ersten Buch (§ 47) kommen wir plötzlich an die “Aemilianischen Gladiatoren”. Woher nimmt sie Salisbury, wenn nicht aus Scholien zu *Ars* 32 (s. unten)? Ansonsten sind sie nirgends anzutreffen. Daraus folgt: Der Autor des *Polycraticus* benutzt die Erläuterungen von Porphyrio, oder von Ps.-Acro. Doch bei Porphyrio und in den älteren MSS von Ps.-Acro, d. h. solchen, die John benutzen konnte, ist *imus* zu lesen.

Ungefähr 300 Jahre später taucht *unus* in zwei Handschriften von Ps.-Acro auf. Der erste Kodex aus Wolfenbüttel (Kellers c⁶) ist stark interpoliert und mit humanistischen Konjekturen übersät; in der Anmerkung zu unserer Stelle ist *unus* zweimal zu finden. Im zweiten *recentior* (ζ) wird es dagegen nur einmal geschrieben – anstatt des absurden *Imus*. Man muss also zugeben, dass es hier vielmehr um die Korrektur des auch den damaligen Lesern nicht klaren *imus*, als um eine authentische Lesart geht. Bentley beabsichtigte nachzuweisen, dass *unus* nicht seine eigene Einsicht, sondern die Lesart einer guten Handschrift – seines berühmten Graevianus (Harleianus) sei. Seine Fußnote lautet: “A prima manu, prout ex litura coniciere licet”. Das sollte heißen, dass irgendein Leser des Kodex den Oberteil des Buchstaben wegradiert und einen Punkt über den ersten Vertikalstrich gestellt hätte und so aus *unus imus* geworden sei. Heutzutage scheint das niemandem mehr glaubwürdig. S. Borszák schreibt: “*unus* Harleianus (δ) ante rasmus?”⁷ – wohl nur aus Respekt vor Bentley. Die Schwierigkeit liegt nicht in der paläographischen Übereinstimmung:⁸ *unus* und *imus* werden tatsächlich leicht verwechselt.⁹ Die Frage ist: Wie konnte sich das klare *unus* ins nebelhafte *imus* (*lectio difficilior*) umformen?

Es muss also zugegeben werden, dass *unus* unzureichend reflektiert wurde: Ps.-Acro c; *conjectura lectoris*¹⁰ in ζ; ein hypothetischer “Saars-

⁵ Z. B. werden in *Polycraticus* die Oden des Horaz gar nicht angeführt, Livius und Sallust lässt John ausser Acht, die beiden Plinii unberücksichtigt usw.; für 8 Zitate aus Juvenal im ersten Buch finden sich 2 Fehler; im fünften Buch – 1 Fehler (zwei Wörter) für 5 Horazstellen.

⁶ *Pseudoacronis scholia in Horatium*. Rec. O. Keller. 2 (Lipsiae 1904) 313–314.

⁷ Q. Horati Flacci *Opera*. Ed. S. Borszák (Leipzig 1984) 293.

⁸ Dagegen: H. R. Joliff, *The critical methods of Bentley's Horace* (London 1939) 112.

⁹ Vgl. die für *imus* = *ultimus*, *extremus* unten angeführten Beispiele.

¹⁰ Ebenso darf *unus* auch in humanistischen *deteriores* (s. *app.* von Borszák und Brink) charakterisiert werden.

beriensis” und – noch unwahrscheinlicher – Harleianus. Dagegen ist *imus* in allen anderen Horazhandschriften, in den besten Ps.-Acro-MSS und bei Porphyrio anzutreffen. Die Situation bedarf keines weiteren Kommentars. Man könnte *unus* als *correction intentionelle* betrachten¹¹ (†*imus*), wenn dieser Vorschlag wie auch einige andere allgemein anerkannte Funde Bentleys (e. g. *Ars* 101: *adflent*; *codd.* *adsunt*) den Text verschönerte. Seine eigene Meinung ist: “Tolle vero vocabulum *unus* et sententiam ipsam una opera sustuleris. Quid enim est *exprimet ungues*? Qui scias ex isto, utrum affabre et eleganter, an crasse illepideque, an mediocriter expresserit?”¹² Er versteht *unus* prädikativ als ‘*unice, omnium optime, praecipue*’. Man merke aber an, dass die von Horaz ausgewählten Details ohnehin keinesfalls leicht auszuführen sind: Es ist kaum möglich, Nägel durch Giessen wiederzugeben; durch Ziselieren und Polieren sie auszubilden ist komplizierter, als die anderen Fragmente zu formen. Die Haare bereiten wohl weniger Schwierigkeiten; doch sie werden durch das prägnante Beiwort *molles* charakterisiert: unser *statuarius* bildet die Haare “weich”, d. h. ganz wie sie im Leben aussehen (leicht lockend?), nach, was sicherlich auch hohe Leistung mithinzudenken lässt. Der ganze Paragraph ist auf einer Antithese aufgebaut: der Handwerker ist überhaupt unfähig das Ganze zu machen, doch das Einzelne macht er außerordentlich gut. Schließlich verweisen solche Züge wie *nigri oculi* und *niger capillus* in ergänzendem Vergleich (V. 37) auch auf die Meisterschaft des Künstlers. Auf diesem Hintergrund erweist sich Bentleys *unus* = *unice* etwa als überflüssig. Ausserdem sieht die ganze Stelle in seiner Auslegung noch rätselhafter aus: wenn der Meister so kunstvoll arbeitet, dass er die feinsten Einzelheiten der Statue nicht nur gut, sondern “besser als jeder” ausstatten kann, warum kann er sie nicht zusammenstellen (was gerade nicht so schwer scheint)? Dies aber ist *pièce de résistance* aller Deutungen, gehen sie nun von *unus* oder von *imus* aus.

Noch weniger glaubhaft wäre es, *unus* als *aliquis* zu erklären, wie es wahrscheinlich der Schöpfer des Ps.-Acro ζ interpretieren wollte: circa hunc ludum unus erat quidam statuarius (anstelle von *Imus*).¹³ *Unus* = *aliquis* ist umgangssprachlich und für das goldene Latein ziemlich ungebräuchlich. Außerdem bringt diese Lesung nichts mehr, als *imus* in einer der Auslegungen, die schon bei den antiken Kommentatoren und späteren Scholiasten mannigfaltig auftraten:

¹¹ So Brink (o. A. [Anm. 3] 118) nach P. Lejay (Q. Horatii Flacci *Satirae*. Texte latin avec un commentaire [Paris 1911] cxxi).

¹² Bentley, *op. cit.* (o. Anm. 4).

¹³ Am Ende seiner Note weist Bentley auf diese Interpretation hin. Er nimmt an, dass Theodorus Marcilius sie überdacht und zurückgewiesen hatte.

Porph.: *Aemilius ludus*. Aemilii Lepidi ludus gladiatorius fuit, quod nunc Polycleleti balineum est. Hic demonstrat aerarium fuisse fabrum imum, hoc est in angulo ludi tabernam habentem.

Ps.-Acro: *Aemilium*. Aemilius ludus dicebatur locus, in quo Aemilius quidam gladiatores suos habuit. Circa hunc ludum Imus erat quidam statuarius. Alii dicunt imum brevem, alii in extrema parte ludi tabernam habentem; qui cum unguet et capillos et multa alia membra bene formaret, in perfectione statuæ deficiebat.

Comm. Cruq. (Jacob. Cruquius. Antw., 1578): *imus*. ultimus, quod in ima parte Circi tabernam suam locasset.

Aus diesen Erklärungen dürfte wohl nur eine – *imus* in lokalem Sinn – von der Antike abgeleitet sein. Sie ist von Kiessling übernommen¹⁴ und in vielbenutzten Übersetzungen repräsentiert: “Near the Aemilian school, at the bottom of the row, there is a craftsman who in bronze will mould nails and imitate waving locks, but is unhappy in the total result, because he cannot represent a whole figure”. (H. Rushton Fairclough¹⁵); “À l’entour de l’école d’armes d’Émilius, tout en bas, un sculpteur...” (F. Villeneuve¹⁶); “Der Erzmalers in seinem Winkel laden bei Aemilius’ Fechterschule...” (Wilhelm Schöne¹⁷). Es handelt sich also um einen Meister, dessen Werkstatt sich an der Ecke neben der Gladiatorenschule befand. Die Anwendung des attributiven *imus* bei einer Person (etwa “Eckschmied”) bedarf zumindest einer guten Parallele. Normalerweise bedeutet *imus* ‘unten’ (in, an, auf), welcher Usus auch der Etymologie des Wortes (Superl. von *infer*) entspricht. Es ist aber kaum denkbar, dass Horaz seinen Leser in einen Keller schicken möchte (Villeneuve?¹⁸). Für *imus* = *ultimus*, *extremus* mit Hinweis auf einen gewissen Ort gibt *TLL* einige Stellen, die mit *Ars* 32 schwerlich in Übereinstimmung gebracht werden können (Cic. *Ad Brut.* 9, 14, 4: ad imam Candaviam; Stat. *Silv.* 4, 3, 114: fine viae... imo [dett. uno]; Plin. *Epist.* 5, 6, 9: vinearum a fine imoque quasi margine; Claud. 1, 104: fine sub imo [vel uno] angustant adytum... Alpes; Varro *Rust.* 3, 5, 9: in imo fluvio; Liv. 44, 35, 32: ima castra). Das lokale *imus* als Attribut einer Person wird sowohl in den Wörterbüchern, als auch bei den Horazkom-

¹⁴ Q. Horatius Flaccus, *Briefe*. Erkl. von A. Kiessling (Berlin 1889) 232. Vgl. 4^{te} Aufl. bearb. von R. Heinze (Berlin 1914) 294.

¹⁵ Horace, *Satires, Epistles and "Ars Poetica"*. With an Engl. transl. by H. Rushton Fairclough (London 1929) 452.

¹⁶ Horace, *Épîtres*. Texte établi et traduit par F. Villeneuve (Paris 1995) 203.

¹⁷ *Die Satiren und Briefe des Horaz*. Übers. von W. Schöne (München 1934) 341.

¹⁸ Vgl.: “Der Erzgiesser im Eckladen unten bei der Aemilischen Gladiatorenkaserne” – Horaz, *Satiren und Episteln*. Lateinisch und deutsch von O. Schönberger (Berlin 1976) 239.

mentatoren mithilfe eines einzigen Beispiels erläutert – Hor. *Ep.* 1, 1, 53 – 55: Ein Sujet, das eine kurze Abschweifung von unserem Hauptthema verlangt.

“o cives, cives, quaerenda pecunia primum est;
virtus post nummos”: haec Ianus summus ab imo
prodocet, haec recinunt iuvenes dictata senesque.

V. 54 wird traditionsgemäß wie folgt ausgelegt: die Finanzleute, die sich am *Forum Romanum* beim *Ianus Medius* (römische Börse; Cic. *Off.* 2, 87) sammelten, deklarieren, das Geld sei das Wichtigste auf der Welt usw. Man pflegte jedoch vergeblich zwei Bögen – *Ianus Summus* und *Ianus Imus* – am Forum zu finden.¹⁹ Dennoch bezeichnen laut Bentley *summus* und *imus* Anfang und Ende einer nach *Ianus Medius* genannten Strasse (*vicus Iani?*), deren Lage später von R. Lanciani sogar präzisiert wurde.²⁰ Über diese Strasse wissen wir sonst auch nichts. Dagegen ist *Ianus Medius* oft erwähnt (Hor. *Sat.* 2, 3, 18–19; bekannt ist die Anspielung von Cicero: *Phil.* 6, 15)²¹ und von Otto Richter am Eintritt von *Argiletum*, links von der *basilica Aemilia* lokalisiert.²² Zu Recht glaubt Richter weder an zwei *Iani* noch an den *vicus Iani*. Insofern weiss er nicht genau, wie die Horazstelle zu erfassen ist. Die Interpretation des V. 54, die herkömmlich von dem lokalen *imus* ausging, steht demnach bislang infrage. Eine unerwogene Möglichkeit bestünde darin, die übertragene Bedeutung von *imus* – ‘der Geringste, Niedrigste’ – in Betracht zu ziehen. Das wichtigste Argument dafür ist die Gegenüberstellung: *summus* / *imus*. Man merke an, dass eine solche Opposition sich erst dann erfüllt, wenn *imus* im Sinne des *obscurus*, *humilis* hervortritt. Vgl. Hor. *Carm.* 3, 1, 14–15: *aequa lege Necessitas sortitur insignes et imos*; Sen. *Clem. Proem.*, 1, 9: *ad maximos imosque pervenit clementiae tuae admiratio*; idem, *Ep.* 91, 15: *haec summos imosque necessitas alligat*; Auson. 302, 9: *ne primus esset, ne vel imus quispiam*. Zu vergleichen ist auch *Porph.* z. St.: *quia o m n e s feneratores ad lanum in basilica stabant* (die Anmerkung, die jedenfalls auch eine lokale Deutung inspirieren konnte). *Große* Börsianer und *kleine* Spekulanten – alle schätzen die Ehre gering, wenn es ums Geld geht. Dies ist der Sinn, der (*ex. gr.!*) anstelle der lokalen Erklärung angenommen werden könnte.

Wen wir jetzt zu *Ars* 32 zurückkehren, so scheint die Beweisführung von Kiessling: “*imus* wie *Ianus imus*” unbefriedigend. Denn *imus* – ‘an der

¹⁹ OLD s. v. *infer*; vgl. Hor. *Ep.* 1, 20, 1: über Ianustempel am *vicus Tuscus*. Der *Ianus Geminus* hat mit unseren *Iani* nichts gemeinsam.

²⁰ R. Lanciani, *The Ruins and Excavations of Ancient Rome* (London 1898) 234 ff.

²¹ S. H. Jordan, *Topographie der Stadt Rom im Altertum* 1, 2 (Berlin 1878) 216.

²² *CIL* VI, 5845, 10027; O. Richter, *Topographie der Stadt Rom* (München ²1901) 107: “Wo das *Argiletum* in das Forum mündete, also zwischen der Curie und der *Basilica Aemilia*”.

Ecke' – ist ein sehr fremdartiges Hapax. Die Adresse des Handwerkers sowie alle anderen bisher erwähnten Deutungen (*Imus, brevis*), die den *faber* für eine konkrete Person erklären, geben ein kuriozes Bild ab: Ein Bildhauer sitzt an seiner Ecke inmitten von Fragmenten einer Statue und zerbricht sich den Kopf darüber, wie er sie zusammensetzen soll...²³ Ob Horaz wirklich eine solche Sehenswürdigkeit im alten Rom beschreibt, ist zu bezweifeln. Er warnt vor den Fehlern, die jeder unachtsame Dichter begeht. Hinsichtlich der Tendenz zur Verallgemeinerung sind die *Futura – exprimet, imitatur, nesciet* – als *gnomica* (oder *potentialia*) zu begreifen.²⁴ Schließlich ist die bloße Existenz einer solchen Figur wie "*Imus*" unwahrscheinlich. Für einen *statuarius*, auch wenn er weniger Kunstfertigkeit besitzt, ist das Zusammensetzen der Teile eine Standardoperation (s. u.). Ein guter Redner, meint Quintilianus, muss den Bildhauer nachahmen, wenn er alle Teile der Rede ordentlich nacheinander positioniert und nicht etwa *dispositio* mit *inventio* vertauscht, *Inst. 7, praef. 2*:

Neque enim quamquam fuis omnibus membris statua sit, nisi collocetur, et si quam in corporibus nostris aliorumve animalium partem permutes et transferas, licet habeat eadem omnia, prodigium sit tamen.

Daher ist nach einer Interpretation zu suchen, die unseren Schmied zum durchschnittlichen Handwerker macht. Es wurden zwei Möglichkeiten vorgeschlagen:

1) Bei Lucian Müller²⁵ und in der Ausgabe von Page, Palmer und Wilkins²⁶ ist *imus* pejorativ aufgefasst: *postremus*, 'the most unskilful' (auch ein Hapax, diesmal etymologisch unterstützt).²⁷ Der ungeschickteste Künstler kann die feinsten Fragmente der Statue herstellen... Diese offenbar

²³ "Bei des Aemilius Kaserne, am untersten Ende der Strasse, / gibt's einen Meister..." (Wolfg. Ritschel). So auch die Anhänger des *unus*: "Near the Aemilian school you will find a smith, who is unique in his skill to shape the finger-nails and imitate the waves of the hair in bronze, but the total effect of his work is unhappy because he does not know, how to achieve a complete whole". *The Statesman's Book of John of Salisbury*. Transl. by John Dickinson (Minneapolis 1963) 171; Vgl. die Übersetzung von M. Dmitriev: Возле Эмильевой школы был же художник, умевший / Ногти и мягкие волосы в бронзе ваять пресходно. / В целом он был неудачен, обнять не умея единства (Квинт Гораций Флакк, *Полное собрание сочинений* [Москва – Ленинград 1936] 342).

²⁴ H. Menge, *Lehrbuch der lateinischen Syntax und Semantik*. Völlig neu bearbeitet von T. Burkard und M. Schauer (Darmstadt 2000) 183, § 133: 3, 4.

²⁵ *Satiren und Episteln des Horaz*. Mit Anm. von L. Mueller. 2 (Sankt-Petersburg 1893) 32.

²⁶ Q. Horatius Flaccus, *Opera*. With notes by Th. Eth. Page, A. Palmer, A. S. Wilkins (London 1933) 592. Raffinierterweise polemisieren Page, Arthur und Willkins nicht gegen Bentley, sondern gegen den Schweizer Caspar Orelli, der auch *unus las*.

²⁷ Für *imus = pessimus* vgl. auch die Übersetzung von J. H. Voss ("der unterste Künstler").

umstrittene Auslegung könnte davon ausgehen, dass Nägel und lockende Haare etwas Unkompliziertes und für antike Bildhauer sogar Gewöhnliches waren. Und tatsächlich finden wir bei den englischen Forschern folgende These: es war einfach Nägel und Haare zu gestalten, da schon Pythagoras aus Rhegion solch eine Arbeit ausführen konnte (es folgt ein fehlerhafter Verweis auf Plinius Maior), weswegen *unus* (= *unice*) unzulässig ist. Plinius berichtet (34, 59), dass Pythagoras aus Rhegion (E. 5 Jh.), der Erzgiesser, dem Plinius vor Polykleitos den Vorzug gibt (vgl. Diog. Laert. 8, 47), *primus nervos et venas expressit capillosque diligentius*. Ich glaube nicht, dass diese Nachricht mit der zur Diskussion stehenden Horazstelle korreliert. Sicherlich konnte Pythagoras sowohl die Fragmente, als auch das ganze Bild formen. Durch Ziselieren kalter Fragmente verlieh er den Haaren, Muskeln und Adern (Nägel sind bei Plinius nicht erwähnt) an Umfang. Davon, dass der große Meister als Erster diese Arbeit vollführte, ist sie nicht einfacher geworden: Auch Epen zu schreiben wird nach Homer nicht leichter!

2) *imus* = *obscurus*. Auf diese Bedeutung, die nach unseren Beobachtungen in der Regel mit *summus*, *primus*, *maximus* etc. in Opposition steht, weisen die Interpreten oft hin.²⁸ *Imus* = *pauper*, *ignobilis* gibt TLL für unsere Stelle s. v. *faber* (G. Jachmann) an, während s. v. *infer* (Elisabeth Fleischer) *Ars* 32 mit den lokalen Bedeutungen zusammengestellt und *Ianus Imus* als Parallele angeführt wird. Mit *imus* – ‘unbekannt’, ‘niedrig’ (vgl. Cic. *Brut.* 257: *ego me Phidiam esse malle, quam vel optimum fabrum tignarium*) – wird das Bild unseres Meisters äußerst verallgemeinert. Das gleiche Ergebnis erhält man durch die Deutung von *unus* im Sinne *aliquis* (s. oben). Dennoch ist nicht durchsichtig, aus welchem Grund Horaz die Unbekanntheit oder den niedrigen sozialen Stand seiner Personage unterstreichen sollte. Ist es nicht befremdend, dass der Ort indiziert ist, wo der unbekannte Schmied arbeitet? Und wie könnte *obscuritas* unser Hauptproblem lösen: Warum ein *statuarius obscurus* (oder *humilis*) nicht die Haare dem Kopf und die Nägel den Fingern anheften kann, bleibt unklar. Im Übrigen ist ein *faber*, wenn er an der hohen Kunst teil hat, bei den lateinischen Dichtern keine niedrige Person (Daedalus in Iuv. 1, 54; Hor. *Ep.* 2, 1, 116 – *tractant fabrilis fabri* – ist m. E. auch respektvoll gesagt, vgl. den nächsten Vers: *scribimus indocti doctique poemata passim*).

²⁸ *Die Gedichte des Q. Horatius Flaccus*. Hrsg. von G. Schimmelpfeng (Leipzig – Berlin ²1907) 207: “der letzte, unterste (in geistigem Sinne, wie *Carm.* 3, 1, 15), niedrigste Erzbildner”. So etwa auch in den eindrucksvollen Versen von Chr. M. Wieland: “...Der letzte unter all / den Menschen, die wir um die Fechterschule / Aemils beschäftigt sehen... ist und bleibt doch stets der letzte...”, also unbekannt, niedrig.

Die Diskrepanz der bisher angeführten Interpretationen ist an sich merkwürdig: Entweder ist unser *statuarius* der Beste oder der Schlechteste, entweder ist er allbekannt oder gänzlich unbekannt; Nägel und Haare sind entweder außerordentlich schwer oder ganz leicht nachzubilden. Diese mangelhafte Deutung inspirierte einige Konjekturen. Peerlkamp ließ *Ars* 32 nicht ausser Acht: *fabri manus ungues*²⁹ – jedoch gehen wir darauf nicht näher ein. Viel spitzfindiger ist der Vorschlag von Sängler – *intus*,³⁰ der paläographisch annehmbar ist. Schwieriger steht es mit der Bedeutung. Denn *intus* (Antonym – *foras*) gilt nur für einen inneren Teil, nicht aber für einen hinteren. Man kann *intus evocare* (Plaut. *Mostell.* 675) und auch *intus pallere* (so belehrt die persianische Metapher, *Sat.* 3, 42–43), doch *intus exprimere ungues* ist unmöglich, da ein Nagel keinen inneren Teil hat. Auch technisch ist es sinnlos die Nägel von der Rückseite zu bearbeiten. Jedenfalls ist zu bedauern, dass die Fantasien von Peerlkamp immernoch erwähnt werden, während die textkritischen Versuche des russischen Forschers in Vergessenheit geraten.³¹

Gehen wir den von Horaz beschriebenen Realien, also der *res statuaria*, ausführlicher nach, so erweist sich, dass der Autor von *Ars Poetica* für das Verhältnis des Ganzen zum Einzelnen kein besseres Beispiel als eine Erzstatue hätte ausdenken können. Schon von den frühesten griechischen Bildern aus Kupfer wird berichtet, dass sie aus Teilen zusammengestellt waren (Diod. 1, 89). In hellenistischer Zeit nimmt die Separation mit der Entwicklung der *statuaria* zu, sodass die Bilder aus 6 bis 10 Teilen verfertigt wurden.³² Bei solcher Methode konnten die Einzelheiten sorgfältiger ausgeprägt werden, wobei man auch die Inkrustation praktizierte.³³ Die Technik

²⁹ *Epistola ad Pisones*. Ed. et ann. illustr. P. H. Peerlkamp (Leidae 1845).

³⁰ Г. Э. Зенгер, “Заметки к латинским текстам”, *ЖМНП* (ноябрь 1905) 492–493.

³¹ In Russland hat man die Stelle viel besprochen. Außer Lucian Müller, Sängler und den Übersetzern – Dmitriev (o. Anm. 23) und M. L. Gasparov (der letzte versuchte, wie es scheint, sowohl *imus* [“любой ремесленник”], als auch *unus* [“очень похоже”] zu deuten), sei auch das Kommentar von J. Piechowski (*De Q. Horatii Flacci epistola ad Pisones* [Mosquae 1853] 160; gegen Bentleys *unus*) und G. Netuschil (*ЖМНП* [март 1903] 101–102) erwähnt. Netuschil hält für das Problem des *faber imus* vorsichtshalber keine Lösung bereit, plädiert aber für Müllers *postremus* und lässt, obwohl ihm die Lesart *unus* gefällt, sie nicht in den Text eindringen. Als A. K. Gavrilov in seinem Seminar für die Lehrer des klassischen Gymnasiums im Jahre 1995 *Ars Poetica* besprach, wurden die existierenden Deutungen von V. 32 auch für nicht ausreichend erklärt. Diesem anregenden Unterricht verdankt der Autor nicht zum geringen Teil sein Interesse an horazianischer Kunsttheorie.

³² *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Ed. Ch. Daremberg et Edm. Saglio. IV 1490.

³³ Ebd. 1492. Augen aus Edelsteinen und Augenlider aus Blei, Nägel (!) aus Silber (Paus. 1, 24, 3) und Haare (auch der marmornen Bilder) aus Blei oder reinem Kupfer.

des Gießens ist seit der Antike kaum verändert worden, dennoch war bei den Griechen und Römern der Gesamtprozess detaillierter. Die Technologie der Herstellung von kupfernen Statuen können wir uns ziemlich genau vorstellen,³⁴ dagegen wird über die Arbeitsorganisation in der Werkstatt antiker Bildhauer wenig berichtet. Es sei noch auf eine Stelle aus Quintilianus hingewiesen, wo es sich um die Bedeutung der verschiedenen Einzelheiten für die Rede handelt, *Inst.* 2, 1, 12: *Quae qui pertinere ad orationem non putabit, is ne statuam quidem inchoari credet, cum eius membra fundentur.* Beim Giessen ist das Bild "nicht einmal angefangen". Danach sollten stufenweise das Schmieden, Verlöten bzw. Vernieten einzelner Teile, die Inkrustation, das Ziselieren und Polieren folgen. Die Darstellung eines Ateliers auf der s. g. "Berliner Schale" (s. Abb.) macht einige Phasen der Arbeit und die Rolle einzelner Werkstätiger anschaulicher.³⁵ Hier sieht man zunächst den Gießer beim Ofen, den Schmied mit seinem Hammer (oben rechts hängen zwei Fragmente – Füße – an der Wand), einen anderen Schmied, der die Fragmente vernietet: Er ist dabei, den Kopf aufzusetzen. Weiterhin ist ein Beobachter (oder Besitzer der Werkstatt) zu sehen.³⁶ Besonders auffällig sind zwei Handwerker von unnatürlich niedrigem Wuchs, die das Bild des Kriegers bearbeiten – die Ziseleurs (ihre Werkzeuge sind oben sichtbar). Es mag sein, dass ihre Statur die Größe der Statue markiert, es könnte aber auch sein, dass sie als Sklaven oder Arbeiter zweiten Rangs (Handwerksburschen?) klein dargestellt sind.

Die Haupteigentnis aus diesen Beobachtungen ist die Tatsache, dass die Arbeit in einer Bildhauerwerkstatt schon im klassischen Griechenland geteilt war. In Rom, wo man Kopien und Nachahmungen der griechischen Muster zu Hunderten herstellte, wurde die Produktion der Skulpturen zur Industrie,³⁷ was mit der Entwicklung der handwerksmässigen Produktion in Rom völlig übereinstimmt. Die Absonderung verschiedener Industriezweige spiegelt der lateinische Wortschatz wieder: *Fabri aerarii* sind je nach ihrer Spezialisierung *candelabrarii, lanternarii, simpulararii, tubarii, cornuarii* (wahrscheinlich auch *sacomarii* und *sigillarii*) genannt worden.³⁸ Was nun die *statuaria* betrifft, so können wir den *faber oculariarius* (*vel ocularius*: *CIL* VI, 9402; vgl. *CIL* VI, 9403: M. RAPILIUS. SERAPIO. HIC

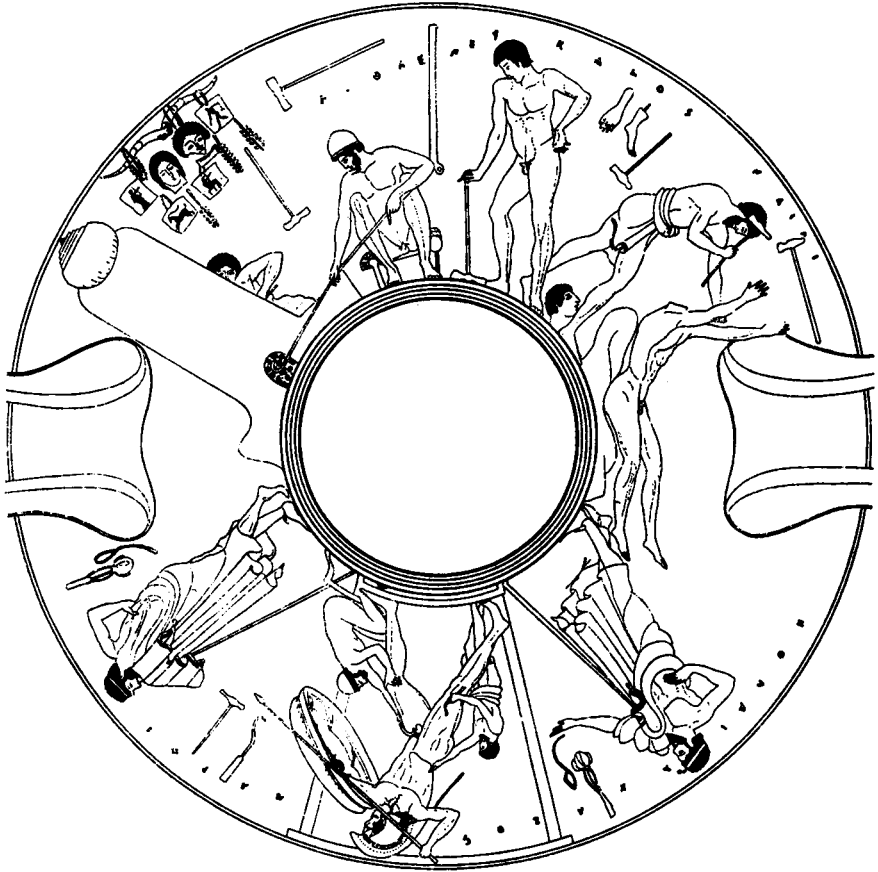
³⁴ H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern* IV (Berlin – Leipzig 1887) 325 ff.

³⁵ *Ibidem* 332 (mit Hinweis auf frühere Publikationen), Taf. V, Fig. 50.

³⁶ Dafür sprechen die Instrumente, die neben ihm dargestellt sind. Der gleiche steht auf der anderen Seite des Bildes von einem Krieger. Vgl. aber Blümner 333: "Wohl nicht Besitzer oder Aufseher, sondern Fremde, welche der Erzgießerei einen Besuch abstatten".

³⁷ H. Blümner, *Das Kunstgewerbe im Altertum* (Leipzig 1885) 182–184.

³⁸ *CIL* VI, 9227; X, 3970; X, 1930.



AB ARA MARMOR <EA> OCULOS REPOSUIT STATUIS) anführen. Andererseits ist der Beruf von *caelator* (τορευτής) vielerlei bezeugt: Cic. *Verr.* 4, 54; 63; Plin. 34, 90; Quint. 2, 21, 24; Plin. 34, 85 (argenti caelatores); *CIL* VI, 4328 (caelator anaglyptarius) usw.

Nun können wir unser Problem von Neuem betrachten. Nach der herrschenden Ansicht ist *faber imus* mit sowohl der Verfertigung als auch der Zusammensetzung der Teile beschäftigt. Hinsichtlich der Syntax ist das nicht ganz korrekt. *Infelix*, das auf *exprimet* und *imitabitur* bezogen und durch *nesciet* ergänzt wird, gehört auch in die potential-gnomische Zukunft. „Der *faber*, schreibt Horaz, formt Details, das Ganze macht er nicht“. Es wird nicht gesagt, dass er die Statue zu bilden versucht. Das ist nicht seine Aufgabe; damit wird er nicht beauftragt. Die Arbeit des *faber imus* in einer Werkstatt besteht in der exakten Ausführung einer Operation, in unserem Falle – im Ziselieren (wahrscheinlich sogar *nur* von Haaren und Nägeln). Darüber hinaus soll das Beiwort *imus* den niedrigen Arbeitsrang bezeichnen. Ein Facharbeiter niedriger Klasse kann hoch qualifiziert sein, weil er in seiner Operation sehr geübt ist. Stilistisch ist diese Bedeutung des *imus* durch die Entgegensetzung mit *summa* berechtigt. Ähnliche metaphorische Verwendung in Bezug auf eine Person wurde schon beobachtet. Strenggenommen ist hier eine leichte Variierung des üblichen *imus = obscurus* zu sehen; *imus* wird also zusammen mit *summa operis* eindeutig als *ignobilis* (im fachlichen Sinn also) verstanden. Die topographischen Hinweise werden nun anders erfasst: Ein solcher Handwerker ist überall zu treffen, z. B. – bei des Aemilius Schule, wo aller Wahrscheinlichkeit nach sich viele Werkstätte befanden. Diese Einzelheit sollte weniger Gewicht erhalten, sodass die Ansicht, wonach die Römer den Text besser verstanden hätten, weil der entsprechende Ort ihnen wohl bekannt war, in den Hintergrund rückt.

Schließlich passt das oben skizzierte Bild des *faber imus* mit dem letzten Abschnitt des Prooemiums zu *Ars poetica*³⁹ am besten zusammen.⁴⁰ Wer schöne Locken und eine krumme Nase hat, gleicht dem Werkarbeiter, der *nur* Nägel und Haare zu formen weiß. Vgl.: Philodem. Col. XIII: ἀρμονίαν ἢ συντέλειαν> καὶ τοῖς μ<εγάλοις πο>ιήμασι περιθήσειν

³⁹ Bekanntermassen ist das *principium divisionis* der *Ars* eine bislang offene Frage. Jedoch lässt die vorgeschlagene Fassung von *faber imus* sich eher an die Meinung von Brink und C. Bekker (*Das Spätwerk des Horaz* [Göttingen 1963]) anschliessen, die die Anwesenheit des Prooemiums postulieren, wo die Forderungen nach Einheit und Ganzheit gestellt sind.

⁴⁰ C. O. Brink, *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles* (Cambridge 1963) 12–13: “artistic unity recedes; now the critic is troubled by the craftsman’s failure to create an artistic whole”.

Jensen.⁴¹ Diese Forderung des Neoptolemos von Parion wird von Horaz wiederholt. Der Gedanke bezieht sich auf die großen Genres, wie das Epos, das, gleich der Erzstatue, aus vielen verschiedenen Fragmenten zusammengesetzt wird. Man darf kein Poem von zehntausend Versen anfangen, wenn man nicht *über alles* schreiben, *jedes* Detail gut ausarbeiten kann. Sonst ist es nicht συντελής. Deswegen endet der Paragraph mit dem Ruf nach Vorsicht bei der Auswahl des Stoffes, 38–41:

Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
Viribus et versate diu, quid ferre recusent,
Quid valeant humeri. Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

Michael Pozdnev
Universität St. Petersburg

Образ незадачливого эрария в ст. 32 “Послания к Пизонам” (*faber imus*) – скульптора, который блестяще исполняет фрагменты статуи, но почему-то не способен сложить их вместе, – пытались разгадать, предлагая альтернативное чтение *imius* или различно интерпретируя *imus*. Все толкования сопряжены с мелкими трудностями и не облегчают основной, так что вопрос о *faber imus* Горация до сих пор открыт. Решить задачу помогает технология производства медных статуй в Греции и Риме. Труд в мастерской скульптора был разделен; подмастерья выполняли отдельные стандартные операции (ковка, чеканка и проч.) и, по видимому, специализировались на отдельных деталях статуи. Один из таких рабочих и есть *faber imus*, мастер *нижней категории*, что отнюдь не мешает ему быть специалистом высокой квалификации. Не иначе и в искусстве: не всякому доступны большие жанры; способный прекрасно написать о чем-то одном не обязательно справится со всем. Задумавший эпос рискует уподобиться человеку с красивыми волосами и кривым носом (ст. 36–37). Урок Горация – осторожность при выборе материала.

⁴¹ Das von Brink vorgeschlagene συνέχειαν ist unnötig, weil diese Idee schon durch ἀρμόνιαν ausreichend gestützt ist.