

## ZUR KOMPOSITION DER VIERTEN SATIRE UND DES ERSTEN SATIRENBUCHES JUVENALS

---

### I.

Bei dem Versuch, den Aufbau von Juvenals Satiren zu verstehen, stößt man bekanntlich immer wieder auf Schwierigkeiten<sup>1)</sup>. Auch die vierte Satire unterliegt dem Vorwurf angeblich mangelhafter Komposition. Sie soll hier einer neuen Prüfung unterzogen und so das Verständnis von Juvenals Kompositionstechnik gefördert werden<sup>2)</sup>.

Die wichtigste Frage ist, wie die Verse 1–36 mit dem übrigen Gedicht verbunden sind<sup>3)</sup>. Mit ihr haben sich in den letzten

1) U. Knoche, Die römische Satire, 2. Aufl. Göttingen 1957, weist S. 95 auf das Problem hin mit der Bemerkung, daß Juvenals „Kompositionstechnik noch manche Frage hinterläßt“. Bei den Hinweisen auf die einzelnen Satiren S. 91f. werden wiederholt Schwierigkeiten im Blick auf die Komposition der Gedichte angedeutet. O. Weinreich, Römische Satire, Zürich 1949, S. LXI vermißt den strengen Aufbau, die klare Gliederung. G. Highet, Juvenal the Satirist, Oxf. 1954 (im Folgenden zitiert: Highet), S. 170f. meint, daß es Juvenal in manchen Gedichten gelang, eine ausgewogene Komposition zu schaffen, daß er aber in andern Gedichten, von der Erregung fortgerissen, die Kontrolle über die Komposition verlor. W. C. Helmbold – E. N. O’Neil, The structure of Juv. IV, AJPh 77, 1956, S. 68f. und ebenso William S. Anderson, Studies in Book I of Juvenal, Yale Cl. St., Bd. XV, 1957, S. 33f. erörtern das Problem und seine seitliche Behandlung in dem Bemühen um ein besseres Verständnis. Vgl. auch W. C. Helmbold, The structure of Juvenal I, University of California Publications in Classical Philology, Bd. 14, 2, 1951, 47–60; W. C. Helmbold – E. N. O’Neil, The form and purpose of Juvenal’s Seventh Satire, CPh 54, 1959, 100–108; E. N. O’Neil, The structure of Juvenal’s Fourteenth Satire, CPh 55, 1960, 251–253.

2) Anderson meint a.a.O., S. 89, als er abschließend die Komposition der einzelnen Satiren des ersten Buches überblickt, zur 4. Satire: „..... he (Juvenal) here gives us his most glaring example of the consequences of his compositional principles.“

3) Anderson gibt a.a.O., S. 68–71, einen Überblick über die seitliche Behandlung unseres Problems. Vgl. dazu auch Highet, S. 256, Anm. 2 (zu Kap. X) und W. Stegemann, *De Juvenalis dispositione*, Weidae Thur. 1913, S. 30f.

Jahren W. C. Helmbold-O'Neil und William S. Anderson in zwei bedeutsamen Arbeiten befaßt<sup>4)</sup>). Nach der Meinung der Erstgenannten ist die Hauptabsicht der Satire der Angriff auf Domitian (S. 60), und Crispinus, von dem zuerst gehandelt wird, „is ... a tiny reflection of the larger, more savage, and more ridiculous Domitian“ (S. 70). Mit dieser Feststellung vor allem ist ohne Zweifel ein wichtiger Schritt auf die Lösung des Problems hin getan. Bei Anderson ist besonders der methodische Ansatz wichtig: „I refer to the value from thematic words and metaphors, to the significance of repeated contrasts, and the semantic importance of allusions and dramatic scenes; I refer also to an observable technique of gradually exposing the theme, and a regular procedure of introduction and conclusion“ (S. 34). Ihm folgend zeigt Anderson, wie in dem Gedicht mannigfache Beziehungen festzustellen sind, die immer mehr deutlich machen sollen, daß die *virtus* verschwunden ist und an ihrer Stelle sich *luxuria* und *saevitia* breitgemacht haben, am schlimmsten bei Domitian selbst. Beide Arbeiten scheinen mir allerdings einer Ergänzung zu bedürfen: Weder die relative Selbständigkeit des Teiles, in dem von Crispinus gesprochen wird, noch das Verhältnis der Teile des Gedichts zueinander ist hinreichend erklärt. Unsere Anschauung von der Kompositionskunst Juvenals läßt sich dadurch, wie ich glaube, noch wesentlich vertiefen.

Zu Beginn der Satire geht Juvenal mit den Worten *ecce iterum Crispinus in medias res*. Das dabei gleich zu Beginn erfolgende Charakterisieren einer bestimmten Person ist für diese Satire überhaupt bezeichnend: Man vergleiche dazu in V. 75 ff die Schilderung der Personen, die zum Thronrat kommen. *Iterum* macht den Erklärern besondere Schwierigkeiten<sup>5)</sup>. Im Zusammenhang der Buchausgabe kann es nur auf 1, 26–29 hinweisen<sup>6)</sup>. Crispinus steht dort ebenfalls an exponierter Stelle und bietet das erste etwas breiter ausgeführte Beispiel<sup>7)</sup>. Im übrigen ist dies aber nur eine der nicht wenigen Beziehungen, die zwischen den einzelnen Sätzen des ersten Buches bestehen<sup>8)</sup>. Weiter ist zu beachten, daß Crispinus in der ersten Satire nur

4) Vgl. Anm. 1. Anderson behandelt die vierte Satire S. 68 ff.

5) Vgl. Highet, S. 258, Anm. 8. Th. Birt, Der Aufbau der sechsten und vierten Satire Juvenals, Rh. Mus. 70, 1915, 545 ff.

6) Vgl. Highet, S. 258, Anm. 8.

7) Die Verse 24f scheint mir Knoche mit Recht zu streichen.

8) Vgl. unten S. 366 ff.

kurz erwähnt wurde. Wenn es also jetzt heißt *ecce iterum Crispinus* und Juvenal weiter sagt, er werde noch oft von ihm zu reden haben (*et est mibi saepe vocandus ad partes*), so darf man von vornherein annehmen, daß Crispinus nicht die Hauptfigur des folgenden Gedichts sein soll (so Weidner im Kommentar). Andererseits ist sicher, daß Crispinus auf Grund der Nennung zu Beginn eine besondere, vielleicht sogar symptomatische Bedeutung für das Gedicht hat.

In voller Schärfe setzt der Dichter ein: *monstrum nulla virtute redemptum a vitiis, aegrae solaque libidine fortis deliciae* (2 ff)<sup>9)</sup>. Es kommt also Juvenal darauf an, am Anfang ein *monstrum* vor Augen zu stellen, das keinerlei *virtus* besitzt und dem *fortitudo* nur im Verfolgen seiner Lust eigen ist. Diesen Hintergrund darf man nicht vergessen, wenn sich Juvenal mit V. 11 *factis levioribus* zuwendet. Allerdings hätten einen andern selbst diese unter Domitians Zensur (*sub iudice morum*) zu Fall gebracht. Das ist zunächst eine Anspielung auf die zweite Satire, wo wiederholt auf dies Amt Domitians hingewiesen wurde (vgl. 2, 29ff; 63; 121). Darüber hinaus zeigt die Bemerkung, daß Crispinus besonders mit Domitian verbunden ist und daß zu Beginn mit Crispinus zugleich Domitians Herrschaft indirekt charakterisiert wird. Dabei ist die Wendung *de factis levioribus* ironisch, da sie die 11f angegebenen Folgen haben können. Die Ironie wird noch betont durch V. 13f: *nam quod turpe bonis, ... decebat Crispinum*. Das Monströse an Crispinus, wie es in V. 1-10 dargestellt wurde, wird durch die Ironie der Verse 11ff erneut unterstrichen.

9) Anderson sagt a.a.O., S. 72: „The key words occur in 3-4 ...“ Er meint die paradoxe Formulierung *libidine fortis / deliciae*, die schon auf die Antithese in 29ff hindeutet:

*qualis tunc epulas ipsum glutisse putamus  
induperatorem usw.*

„At the beginning we observed an implicit paradox in *fortes deliciae*; in this passage the paradox becomes explicit.“ S. 79 heißt es: „The paradox of these words announces the theme of the Satire.“ Es ist wahrscheinlich, daß *fortes deliciae* den Widerspruch, der 29ff hervortritt, bereits andeutet, aber zunächst einmal steht die Formulierung in einem andern Zusammenhang. Es ist erstaunlich, daß Anderson die besprochenen Worte von den voranstehenden und folgenden Wörtern trennt. Der Zusammenhang zeigt, daß der volle Ton der Aussage auf *monstrum nulla virtute redemptum / a vitiis* liegt und daß von daher die folgenden Worte zu verstehen sind. „*virtus*“ ist ihm nur in schlimmster Depravierung eigen, wenn es darum geht, seiner Lust zu folgen. Die entscheidende Vorstellung am Anfang des Gedichts ist also das *monstrum Crispinus*, das keinerlei *virtus* besitzt.

Es folgt die Erzählung vom Kauf des *mullus*: *mullum sex milibus emit* (15). Crispinus tat es nicht, um ihn einem kinderlosen Alten oder einer hochgestellten Freundin zu schenken, sondern – noch verwerflicher – er kaufte ihn für sich (*emit sibi* 22). Der Kauf für diesen Preis wird im Folgenden noch einmal stark hervorgehoben (22 ff). Welche Speise hat wohl damals der *induperator* verschlungen, da diese Kreatur sich solches leistete? Damit erscheint zum zweiten Mal innerhalb von zwanzig Versen ein Hinweis auf Domitian. Der Übergang durch ein Enthymem *a minore ad maius* verbunden mit der auffälligen Wortwahl<sup>10)</sup> zeigt deutlich, daß bei allem, was Juvenal von Crispinus sagt, Domitian im Hintergrund steht und indirekt charakterisiert werden soll.

Anschließend wird weit ausgeholt, indem ausführlich erzählt wird, wie ein *monstrum* von einem Butt gefangen, für den *pontifex summus* bestimmt und ihm gebracht wird. *Monstrum* weist – wie ein Stichwort – zurück auf V. 2 und erscheint noch einmal in dem Gedicht V. 115, wo von dem mörderischen Catullus gesagt wird: *grande et conspicuum nostro quoque tempore monstrum*. Das Wort ist in besonderer Weise dafür geeignet, das Ungeheuerliche und alle Vorstellung Übersteigende darzutun, das sich unter der Herrschaft Domitians entfalten konnte. Das *monstrum* von einem Butt entspricht somit ebenso dem schrecklichen Tyrannen, wie die *monstra* Crispinus und Catullus durch ihre Art mit ihrem Herrn verbunden sind<sup>11)</sup>. Die Charakterisierung des Crispinus als *monstrum nulla virtute redemptum a vitiis* (2 f) weist also wirklich über diesen hinaus und stellt ihn als eine für die Herrschaft Domitians typische Erscheinung vor Augen. In der Erzählung selbst sind einige Züge besonders bemerkenswert. 45 ff heißt es:

*destinat hoc monstrum cumbae linique magister  
pontifici summo. quis enim proponere talem  
aut emere auderet, cum plena et litora multo  
delatore forent?*

<sup>10)</sup> Vgl. Anderson a.a.O., S. 72. Zu Domitians Ambitionen, sich als großer Feldherr zu erweisen, vgl. Sueton, Dom. 2, 1; 2, 5; 6, 1 f; 13, 7 u. 9. Plinius, Paneg. 11, 4; 12, 2; 14, 5; 16, 3; 17, 1 u. 4. Vgl. auch Highets Bemerkung S. 80 im Zusammenhang mit dem Hinweis auf Juv. 4, 124–128.

<sup>11)</sup> Vgl. Anderson, S. 78 f, der in dem gewaltigen *rhombus* nicht nur ein Symbol für die Schlemmerei des Kaisers, sondern auch für das römische Reich sieht, indem er die Verse 37, 130 und 131 f zueinander in Beziehung setzt.

Blickt man von hier aus auf die Verse 15ff zurück, so darf man sagen: Crispinus kann wagen, was dem einfachen Untertanen unmöglich scheint. Der Gegensatz, in dem er zu den andern Menschen steht und auf den schon in V. 11f hingewiesen wurde, wird hier im Gegenbild des ängstlichen Fischers entfaltet, der die Denunzianten des Kaisers fürchten muß. Auch der Auspruch der Denunzianten (V. 54f) deutet in seiner umfassenden, jede Ausnahme ausschließenden Formulierung auf den Gegensatz hin, in dem Crispinus zu solcher Rede und Auffassung steht. In V. 65f wird dann wieder die Ausnahmestellung des Kaisers hervorgehoben. Nimmt man alles zusammen, so ist klar, daß Crispinus gewissermaßen ein kleiner Domitian ist, ein Mann, in dem die Art dieses Kaisers und seiner Herrschaft insbesondere durch die von Domitian geduldete Ichbezogenheit gegenwärtig ist. Die Stelle über Crispinus ist also Vorbereitung auf das, was über Domitian gesagt wird, und der bereits von Stegemann im Aufbau des Gedichts festgestellte Chiasmus *scelera* (1-10; Schluß des Gedichts), *facta leviora* (11ff) und *nugae* (37ff) entspricht dem genau<sup>12)</sup>.

Als Folge aus den angeführten Beziehungen ergibt sich jetzt weiter, daß das breit ausgeführte Stück der Erzählung, das dem Thronrat vorausgeht (37-71), auch die Funktion eines Gegenbildes zu dem 11ff geschilderten Tun des Crispinus hat. Dabei wird die von Domitian geduldete Sonderstellung des Crispinus, wonach nur der größte Schurke Freiheit hat, der Furcht des Untertanen, der ständig Denunzianten zu fürchten hat, gegenübergestellt. Der Kontrast ist ja ein wesentliches Kunstmittel der Satire und besonders Juvenals. Er bindet hier Satireneinleitung und Einleitung der Erzählung vom Thronrat zu einer Einheit, die in sich ergänzenden Gegenbildern die Doppelbödigkeit und Verderbtheit dieser Herrschaft zeigt<sup>13)</sup>. Dabei ist beiden Partien der Ton bitteren Hohnes und Spottes gemeinsam<sup>14)</sup>.

12) Stegemann a.a.O., S. 33: „*primum igitur de sceleribus Crispini locutus adiungit facta leviora v. 11 sqq.; bis opponit nugae* (cf. 150) *imperatoris et in fine rursus ad scelera ascendit.*“

13) Ich gehe hier nur auf die Beziehungen zum Abschnitt über Crispinus ein. Über Weiteres vgl. Highet S. 80; Anderson a.a.O., S. 73ff.

14) Der Ton wechselt nicht etwa 37ff, wie Anderson, Stegemann folgend, annimmt (vgl. Anderson a.a.O., S. 69 u. 79), sondern bereits 11ff, nachdem 3f schon Spott und Hohn die Äußerung des Dichters bestimmten. 144f ist zunächst noch die Ironie der epischen Parodie wirksam, dann bestimmt allein bittere Empörung den Ton. So weist das Ende auf den Anfang

Im Folgenden steht die Charakteristik der Personen, die zum Thronrat kommen, im Vordergrund<sup>15)</sup>. Ihre Reihenfolge ist durch das Prinzip der Steigerung bestimmt. Zunächst treten an sich ehrenwerte Männer auf, die aber dem, was die Zeit eigentlich von ihnen gefordert hätte, nicht gewachsen sind (vgl. 79ff u. 89ff). Die beiden Acilii bilden dann den Übergang (vgl. 95 *cum invene indigno*) zu den ausgesprochen schlechten Personen um Domitian: Rubrius (105f) erinnert an die Heuchler zu Beginn der zweiten Satire. Montanus, der Schlemmer, ist mit Crispinus zusammengestellt, der schon am Anfang als solcher erschien und bei dem jetzt der Toilettenluxus betont wird. Nachdem schließlich noch die schlimmsten Kreaturen, Veiento und Catullus, ausführlich geschildert sind, spricht Montanus in einem Bombast, der ebenso wie der Thronrat selbst in einem schneidenden Gegensatz zu dem richtigen Anlaß steht, das entscheidende Wort (130ff). Anschließend wird Montanus weiter charakterisiert: Er ist noch von Nero her mit der *luxuria imperii* bestens vertraut (136ff) und besitzt den größten *usus edendi* seiner Zeit (139ff). Die Zusammenstellung mit Crispinus 107ff<sup>16)</sup> offenbart jetzt ihre volle Bedeutung: Der Schlemmer Montanus am Ende der Satire und der Schlemmer Crispinus am Anfang (11ff) entsprechen einander, und die Schlemmerei, die gewissermaßen als eine Staatsaffäre<sup>17)</sup> dargestellt ist, erscheint als besonderes Charakteristikum der Herrschaft Domitians. Die innere Verbindung, in der der Abschnitt über Crispinus mit dem Ganzen steht, ist so erneut zu erkennen.

Das Gedicht ist mit dem Ausspruch und der Charakteristik des Montanus nicht zu Ende. Gerade nach dem, was der Dichter über den Thronrat ausführte, muß es ihn drängen, die Nichtigkeit dieses ganzen Treibens im Verhältnis zu den großen Aufgaben und Problemen der Herrschaft aufzuzeigen (144ff). Außerdem sind die *nugae* ebenso mit der *saevitia* des Tyrannen

zurück. Der Ton, den der Dichter anschlägt, folgt also dem Chiasmus im Aufbau des Gedichts.

<sup>15)</sup> Zur Charakterisierung der Männer, die zum Thronrat kommen, vgl. auch Anderson a.a.O., S. 74f.

<sup>16)</sup> Zu vergleichen ist, wie in V. 13f gewöhnliche Untertanen, dann Crispinus genannt werden. Im Gedicht sind sie – wie Montanus und Crispinus – in umgekehrter Reihenfolge von Bedeutung.

<sup>17)</sup> Zum Verhältnis von *luxuria* und *virtus*, wie es sich hier zeigt, indem der *rhombus* zum Gegenstand eines Staatsrates wird, vgl. Anderson a.a.O., S. 78f.

verbunden<sup>18)</sup>), wie zu Beginn der Satire die *luxuria* des Crispinus mit seiner allgemeinen Verderbtheit. Voll Bitterkeit ruft Juvenal darum am Ende aus:

*atque utinam his potius nugis tota illa dedisset  
tempora saevitiae, claras quibus abstulit urbi  
inlustresque animas impune et vindice nullo!  
sed periit postquam Cerdonibus esse timendus  
cooperat: hoc nocuit Lamiarum caede madenti.*

Wozu die *saevitia* Domitians geführt hat, ist aus der Schilderung der Personen ersichtlich, die zum Thronrat kommen. Die Guten des Adels sind zu schwach, um Rächer zu sein (152 ff weisen auf 79 ff und 89 ff hin), die Schlechten sind bestimmd, und so ist es niedriggestellten Leuten vorbehalten, Domitian schließlich zu Fall zu bringen. Von den Versen 150ff aus wird jetzt auch die scharfe Wendung gegen Crispinus zu Beginn der Satire voll verständlich. Das *monstrum* Crispinus, in dem keine *virtus* zu finden ist, ist das Gegenbild zu den *clarae illustresque animae*, deren Verlust am Ende als der schlimmste Ausdruck der Herrschaft Domitians erscheint<sup>19)</sup>. Er ist deshalb wie nichts dazu geeignet, die Zeit Domitians zu charakterisieren. Außerdem entspricht Crispinus auch in bezug auf die *saevitia* dem Kaiser. In V. 109 wird er ausdrücklich zur *saevitia* in Beziehung gebracht, die wiederholt in dem Gedicht hervortritt (vgl. 37f, 46ff, 74f, 77, 80, 84f, 86, 95f, 109f, 113ff und die Behandlung dieses Zusammenhangs durch Anderson).

Nunmehr ist es vollends klar, daß es am Anfang gar nicht eigentlich um die Person des Crispinus geht, sondern um Crispinus als eine für Domitians Herrschaft typische Erscheinung. Er war für die Einleitung dieser Satire überdies deshalb geeignet, weil er neben den andern Lastern auch noch der Schlemmerei ergeben war. Aufs ganze gesehen aber zielt die vierte Satire auf eine umfassende Charakteristik von Domitians Herrschaft durch eine Charakteristik der Menschen, die unter ihr leben, sei es in der Nähe des Kaisers, sei es in Distanz zu ihm. Gleichzeitig wird

18) Die *saevitia* ist ein Hauptgesichtspunkt in der Darstellung Suetons: vgl. 3, 1 u. 3; 10; 11. Helmbold-O'Neil weisen in ihrer Abhandlung wiederholt auf Sueton und auch auf Plinius, Paneg., hin.

19) Stegemann hat also die Art dieser Symmetrie vom Inhalt her noch nicht scharf genug erfaßt. Anderson weist darauf schon a.a.O., S. 71f hin, doch bedürfen auch seine Erörterungen der hier gegebenen Ergänzung.

deutlich, daß die vierte Satire die zweite ergänzt<sup>20</sup>). War in der zweiten Satire der zentrale Gedanke, daß die römische Gesellschaft von einer ansteckenden Krankheit befallen sei, die letztlich auf den *princeps* zurückzuführen ist<sup>21</sup>), so wird hier die Voraussetzung dafür gezeigt, daß die Krankheit sich so ausbreiten kann: Die *clarae illustresque animae* sind der Stadt entrissen, und was übrigbleibt, ist zu schwach oder zu schlecht, um widerstehen zu können.

Überblickt man den Aufbau der vierten Satire, so wird hinter der scheinbar lockeren Fügung der Entsprechungen, Gegensätze, Variationen und Steigerungen eine im Grunde strenge und auf formale Ausgewogenheit und sogar Einheitlichkeit zielende Gestaltungstendenz deutlich. Nur einem genauen Hinsehen oder aufmerksamen Hinhören erschließen sich die Beziehungen. Ein besonderes Überraschungsmoment kommt in das Gedicht durch die relative Selbständigkeit der Verse über Crispinus am Anfang. Dabei hat der Abschnitt über Crispinus mit gutem Grund ein besonderes Gewicht. Crispinus ist einerseits ein kleiner Domitian, andererseits präludiert er der Schilderung des Fischfangs und des Thronrats im Kontrast bzw. in Entsprechung dazu; der Fischkauf selbst ist in seiner Mischung von Nichtigkeit, Aufwand und Genußsucht das Abbild des Treibens um den Kaiser. Grundsätzlich darf man sagen, daß hinter der betonten Herausstellung des Crispinus in Verbindung mit den folgenden Teilen des Gedichts der Wille zu einer umfassenden Charakteristik von Domitians Regime bzw. des Lebens am Hofe steht. Alle Detailangaben sowie Kontrast, Entsprechung, Steigerung sind Mittel, um ein übergeordnetes Ganzes sichtbar zu machen. Daß gerade die vierte Satire, von der man es auf den ersten Blick am wenigsten erwartet, in diesem Sinn interpretiert werden kann, legt den Schluß nahe, daß auch den andern Sätiren ein ähnliches Gestaltungsprinzip zugrunde liegt.

20) Zu beachten ist auch, daß eine gewisse Ähnlichkeit im Aufbau beider Säturen festzustellen ist. Die Entlarvung durch Laronia steht in der zweiten Satire in gegensätzlicher Spannung zu dem vorher dargelegten Treiben der Heuchler. Dann folgt eine Steigerung (bis V. 148). Der Schluß bezieht sich deutlich auf den Anfang, wobei der Maßstab, den die Heuchler wohl kennen (vgl. V. 153 und V. 3), an dieses Treiben angelegt wird.

21) Die für das Verständnis der zweiten Satire zentrale Bedeutung der Verse 78–81 scheint noch nicht erkannt zu sein.

## II.

Wie die scheinbar disparaten Teile der vierten Satire im Dienst einer einheitlichen Idee stehen, zielen auch die einzelnen Gedichte des ersten Buches auf einen größeren Zusammenhang. Schon Highet hat zu den Beziehungen unter den einzelnen Sätiren Wichtiges bemerkt. S. 84ff legt er dar, daß die fünfte Satire, indem sie mit gesteigerter Bitterkeit das Verhältnis des armen Klienten zum reichen Patron zeigt, der Höhepunkt des ganzen Buches sei. S. 89f versucht er zu erfassen, in welcher Weise die Sätze des ersten Buches einander zugeordnet sind: „The five are set out in a climactic scheme, so that the indictment of cruel wealth and the exposure of hopeless poverty grows sharper as the book proceeds“ (S. 89). Die dritte Satire steht in der Mitte „for the maximum effect“. Vollständigkeit und Gewicht gewinnt das ganze Bild dadurch, daß die erste, dritte und fünfte Satire vom Blickpunkt des Armen, die zweite und vierte vom Blickpunkt eines Mannes „on almost the same level as the rich and noble“ geschrieben sind. Man wird über Highets Darlegungen, der den Aspekt von Armut und Reichtum besonders herausstellen, noch hinauskommen können.

Wie in den einzelnen Sätiren bestimmte Vorstellungen wiederholt festzustellen sind, so ziehen sich bestimmte Grundverhältnisse des römischen Lebens als Leitmotive durch die Sätze hindurch. Das Fremde aus dem Osten, das sich in Rom in widerlicher Weise breitmacht, ja in die eigensten römischen Bezirke eindringt, ist bereits ein Thema der ersten Satire. Dort findet mit dem Hinweis auf die Triumphalstatue eines Ägypters (129ff) ein Zusammenhang seinen Höhepunkt, der von 26ff über 102ff zu dieser Stelle führt. In der zweiten Satire klingt dieses Fremde V. 3 mit *Bacchanalia vivunt* an, die Orgien 83ff folgen fremdem Beispiel (vgl. 91f; 110ff). Am breitesten wird es dann entfaltet in der dritten Satire, wo Rom als *Graeca urbs* erscheint und auch sonst auf den östlichen Einfluß hingewiesen wird (12ff; 58–125). In der vierten Satire erinnert die Herkunft des Crispinus erneut daran (vgl. 24), der Kult der Bellona wird 123f abschätzigen erwähnt. 5, 56ff wird Virro von einem schönen Knaben bedient, der *flos Asiae* genannt wird und für viel Geld gekauft wurde.

Auch eine zweite Vorstellung hat in der dritten Satire ihren Höhepunkt, die Unerträglichkeit der *iniqua urbs* (vgl. 1, 30f), ein Gedanke, der sich in der zweiten Satire mit dem Flucht-

motiv verbindet (2, 1). Rom ist von einer ansteckenden Krankheit befallen, die alle verdirbt (vgl. 78-81). Am Ende des Gedichts erscheint die *urbs* als Verderberin der Welt (162ff). In der dritten Satire wird die Flucht aus der *saeva urbs* (5 ff) wirklich vollzogen (vgl. 29, 59, 81). Das in den beiden Gedichten verschiedene Ziel der Flucht ergibt sich aus dem verschiedenen Inhalt der Gedichte. In der zweiten Satire geht es letztlich um Rom als Beherrcherin der Welt, in der dritten Satire um die Zustände in Rom selbst. Der Bereich, auf den das Gedicht bezogen ist, ist enger. An zwei wichtigen Stellen wird die *urbs* in der vierten Satire erwähnt, knechtisch Domitian unterworfen und gepeinigt durch die *saevitia* des Tyrannen (38, 151), in der fünften Satire ist sie als Schauplatz gegenwärtig (vgl. 8ff, 76ff, 90), ohne selbst noch besondere Bedeutung zu gewinnen.

Hinzu kommt Weiteres: Deutlich beziehen sich die Satiren 2 und 4 aufeinander (vgl. oben S. 360, 365, 366). In ihnen wird das schändliche Verhalten reicher und mächtiger Männer ausdrücklich als monströs angeprangert (vgl. 2, 121ff, 143 und oben S. 361). Verbindungen zwischen den Satiren 1 und 5 hat Hight S. 85 angedeutet. 1, 132ff gehen die Klienten enttäuscht fort von dem Patron:

*vestibulis abeunt veteres lassique clientes  
votaque deponunt, quamquam longissima cenae  
spes homini.*

Dieselbe Einstellung hat der Klient in der fünften Satire. Wird er nach vielen Diensten und langer Zeit endlich eingeladen, dann ist sein sehnlichster Wunsch erfüllt: *votorum summa* (5, 18). 5, 166 heißt es: *spes bene cenandi vos decipit*. 1, 135ff speist der Patron allein (vgl. 1, 94f), gesteigertes Bild seiner völligen Ichbezogenheit: *sed quis ferat istas luxuriae sordes?* (139f). In der fünften Satire ist der Klient geladen, die Ichbezogenheit ist scheinbar gemildert, in Wirklichkeit ist sie noch schlimmer durch die schamlose Rücksichtslosigkeit des Patrons.

Ein Grundgedanke der ersten Satire ist, daß der hemmungslose Drang nach Geld die Menschen bestimmt und daß Reichtum über allem steht (vgl. 32ff, 48, 55ff, 87f, besonders 109ff). In der dritten Satire wird das Thema ausführlich behandelt (vgl. 126-189), und in der fünften ist es erneut von Bedeutung (132ff). Das Verhältnis Klient-Patron wird dagegen, wie bereits bemerkt, in einer Steigerung von der ersten über die dritte (vgl. 119ff, 188f) zur fünften Satire hin dargelegt.

Die Verse 92ff der fünften Satire erinnern an 4, 15 ff. Dort bildet der kostbare *mullus* tatsächlich, wie es 4, 29f heißt, *partem exiguum et .. sumptam de margine ceneae*. Mit V. 97f sind die Verse 4, 18f zu vergleichen. Auch Virro läßt die kostbaren Fische für sich kaufen. Als der Dichter sich gegen dieses Treiben wendet, heißt es 111ff:

*solum  
poscimus ut cenes civiliter; hoc face et esto,  
esto, ut nunc multi, dives tibi, pauper amicis!*

Dieser unmäßige Aufwand ist eine Anmaßung, mit ihm ist die Grenze überschritten, die einem *civis* gesetzt ist. Der Virro der fünften Satire ist ein Crispinus, im Verhältnis zum Klienten gezeigt. In demselben Zusammenhang sind auch die Verse 5, 146ff zu erwähnen. Dem Virro werden Kaiserschwämme vorgesetzt,

*set qualis Claudius edit  
ante illum uxoris, post quem nihil amplius edit.*

Sind so die vierte und fünfte Satire miteinander verbunden, so gilt Ähnliches für die erste und zweite Satire: Das *urbs*-Thema der ersten Satire wird, wie wir sahen, in der zweiten fortgeführt.

Ein allen Sätiren gemeinsames Grundmotiv ist das von Sein und Schein. In der ersten Satire zeigt Juvenal, daß die Gegenwart römischer Tradition im Rom seiner Zeit nur ein Schein ist (95ff). *Pax, Fides, Victoria, Virtus, Concordia* werden zwar in Tempeln verehrt, aber die Macht, die alle wirklich beherrscht, ist der Reichtum. Ebenso ist ein Schein das Verhältnis zwischen Patron und Klient und der Adel derjenigen, die die *honores* innehaben. In der zweiten Satire wendet sich Juvenal gegen diejenigen, die sich nach außen als Philosophen und Hüter der Sitten geben, aber im Gegensatz dazu leben<sup>22)</sup>). In der dritten Satire erinnern die Verse 128ff an 1, 99ff. In denselben Zusammenhang ist auch der in der dritten Satire hervorgehobene Gedanke einzuordnen, daß die Römer ihrem ursprünglichen Wesen, der Tradition ihrer frühen Zeit, entfremdet sind (vgl. 3, 137ff; 159; 162ff). In den Worten *Quirites* 60 und 163, *Quirinus* 67, wobei an 2, 126f und 133 zu erinnern ist, verdichtet sich besonders der Hinweis auf römische Eigenart und Tradition. Das Scheinhafte tritt dann wieder in der vierten

---

22) Vgl. auch, was Horaz Sat. 2, 1, 62ff über die Satire des Lucilius sagt.

Satire hervor (vgl. bes. 4, 144ff), und in der fünften wird es offenbar im Verhältnis des Patrons zu dem Klienten, wobei der Gegensatz zu römischem Wesen, wie es sich in naher oder ferner Vergangenheit kundtat, wiederholt dargelegt wird (vgl. 5, 36ff; 43ff; 56ff; 108ff). Das alles deutet darauf hin: Rom hat das Wesen, das ihm eigen war, verloren.

Von Anfang an sieht Juvenal im ersten Buch alles unter universalen Aspekten: die *urbs* (vgl. 1, 30f), das Reich (1, 50, 129; 2, 159ff), die römische Tradition (vgl. 1, 58ff, 99ff), die Zeit (vgl. 1, 87f, 147ff), die Menschheit (vgl. 1, 85f). Folgerichtig hat das Persönliche bei ihm untergeordnete Bedeutung. Wo es auftritt, steht es im Dienst allgemeinerer Gedanken. Im wesentlichen zielt Juvenal aber im ersten Buch auf die umfassende Wirklichkeit, die Rom darstellt, auf dem Hintergrund der Tradition römischer Wertvorstellungen gesehen. Wie sehr er dabei auf das Erfassen der spannungsreichen Wirklichkeit des Lebens in seiner Ganzheit aus ist, zeigt neben der Komposition der Einzelgedichte auch die Tatsache, daß er selbst in Rom wie in Aquinum lebt (vgl. 3, 319), daß dem Leben in Rom das Leben in italischen Landstädten gegenübergestellt wird (vgl. 3, 168ff, 190ff, 223ff), daß einmal der Blick auf das Leben des *pauper*, *cliens* fällt, dann aber auch auf die Nobilität und die Herrschaft des *princeps*. So schließt sich das ganze erste Buch zu einem Bild von Rom zusammen<sup>23</sup>), dessen Herzstück die dritte Satire nicht nur deshalb ist, weil sie am umfassendsten das Leben des Armen in Rom zeigt, sondern weil in ihr allein in dem Hinweis auf die italischen Landstädte die Möglichkeit eines Lebens sichtbar wird, das dem Ursprünglichen noch näher ist, weil hier allein ein Gegenstück zu Rom deutlich wird, über dessen historische Bedeutung der Dichter allerdings keine Aussage wagt. Der einzelne jedenfalls kann durch die Flucht in italische Landstädte die menschliche Würde behaupten, die er in Rom verliert<sup>24</sup>).

Überblickt man die mannigfachen Beziehungen, die hier in Grundzügen erörtert wurden, so ist man fast versucht, das erste

<sup>23)</sup> Anderson charakterisiert a. a. O., S. 90 kurz das erste Satirenbuch: „a portrait of a totally corrupt, chaotic, and disintegrating Rome“. S. 88 formuliert er als Thema der dritten Satire: „Rome is no longer Rome.“

<sup>24)</sup> Die Stellen über die italischen Landstädte lassen erkennen, daß Juvenals Satiren eigentlich nicht uneingeschränkt pessimistisch sind, sondern daß Juvenal in Rom nichts Positives sieht, das ein wirkliches Gegen gewicht gegen das Schlechte sein könnte.

Buch als eine Großsatire aufzufassen, deren Thema die Verderbtheit Roms ist. Dabei wird das Gesamte der wesentlichen gesellschaftlichen Verhältnisse Roms dargestellt. Mittelpunkt und in gewisser Weise Höhepunkt ist die dritte Satire. Nachdem der Dichter in der ersten Satire gezeigt hat, wie er auf die Menschen und das Leben um sich blickt, und in der zweiten Satire den Gesichtskreis noch erweitert hat, indem er das Leben der Reichen und Mächtigen, die durch ihr heuchlerisches und schändliches Treiben die *mores* in Rom verderben, anprangerte, versucht er in der dritten Satire möglichst weit das Leben in Rom, wie es der *ciens* und *pauper* ertragen muß, zu umfassen. Die Satiren vier und fünf vertiefen die Sicht, indem die vierte vor allem die Art der Männer um Domitian und des Kaisers selbst erkennen läßt und die fünfte das Verhältnis Patron-Klient in der entwürdigenden Situation des zum Mahl Eingeladenen scharf geißelt. Steigerungen, Entsprechungen, abfallende und ansteigende Linien der Darstellung, Wechsel des Blickpunktes bestimmen die Komposition. Das Ganze wird ständig in Spannung gehalten durch eine reiche Kunst der Variation<sup>25)</sup>.

Mühlheim a. M.

Willibald Heilmann

25) Herr Prof. Steidle hatte die Freundlichkeit, das Manuskript durchzusehen und mit mir durchzusprechen. Auf seine Anregung hin, wofür ich ihm auch hier herzlich danke, wurden die Darlegungen gestrafft und an manchen Stellen präziser formuliert.