

rer befürchtet, es könnten Klippen auftauchen und das Schiff rammen, Polynices hört – *aure pavens* (v. 366) –, wie Wasserströme von den Bergen stürzen und Hütten und Ställe mit sich reißen. Die Bedrohung kommt auf ihn zu, nicht nur durch Wasser, auch in den mitgerissenen Holzbauten – *pastorum pecorumque domos*; im Gleichnis treibt das Schiff, sozusagen das Haus des Seemanns, auf die Klippen zu wie die Hütten auf Polynices, aber wie Polynices sieht der Seemann die Bedrohung auf sich zukommen – *scopulos incurere prorae*.

Zusammenfassend und mit einem gewissen Vorbehalt hinsichtlich der griechischen Literatur läßt sich der Eindruck gewinnen, daß die Erfahrung bewegter Landschaft von Griechen im philosophischen Nachdenken zuerst formuliert worden ist, obwohl sie sich in der Seefahrt gewiß immer schon eingestellt hat. Als literarisches Motiv haben dies aber erst die römischen Dichter genutzt, vielleicht angeregt durch Lukrez. Hier ist sicher noch nicht das letzte Wort gesprochen.

Mannheim

Burkhard Cardauns

## EINFLÜSSE VERGILS AUF DAS DICHTERBEWUSSTSEIN DES HORAZ V. Dichter und Herrscher als Kulturstifter (c. 1,12)\*

Immer wieder ist zu beobachten, dass Horaz in den *Oden* bei der Entfaltung seines Dichterbewusstseins vielfältige Anregungen durch Vergil erfahren hat<sup>1</sup>. Dabei stellt sich mehrfach auch eine Reminiszenz an Lukrez ein<sup>2</sup>, und zwar an Texte, die auch Vergil in ähnlichem Zusammenhang evoziert.

---

\*) Fortsetzung von AttiConvVirgMond I (1984) 214–228; SO 60, 1985, 79–93; 63, 1988, 77–94; Hermes 129, 2001, 74 ff.; ferner Verf., Gesittung durch Belehrung und Eroberung, WüJbb 7, 1981, 186 ff.; Tierfriede in der Antike, WüJbb 12, 1986, 145 ff.; Gnomon 52, 1980, 523.

1) Man vgl. nur die *Oden* 1,1.17.26.32; 2,13.19.20; 3,4.25.30.

2) Z.B. in c. 1,17.26.32; 2,19.

So verhält es sich auch im zwölften Gedicht des ersten Odenbuchs. Bisherigen Interpreten ist es entgangen, dass Horaz in den für sein Dichterverständnis bedeutungsvollen Eingangsstrophen wichtige Texte von Lukrez und Vergil assoziiert. Es kann kein Zufall sein, dass der Dichter nach dem markanten, Pindar nachgebildeten Eingang nicht wie dieser mit dem Hymnus<sup>3</sup> einsetzt, sondern mit einer weiteren Frage fortfährt: *Cuius recinet iocosa nomen imago*, sei es im schattenreichen Gefild des Helikon, sei es auf dem Pindus oder dem kalten Haemus (*gelidove in Haemo*, 3–6)? Nur auf den ersten Blick wird man bei *iocosa imago* von einem „neckischen Echo“ (Syndicus) sprechen wollen, dem keine weitere Bedeutung zukomme, so dass man von einem Bruch gegenüber dem hohen Eingang ausgehen müsste. Hellhörig wird man aber, wenn der Anklang an eine bedeutende Partie von Lukrez erkannt wird: an die Echolehre im vierten Buch.

Erhebe man, heißt es dort, *solidis locis* die Stimme, werde ein Teil davon zurückgeworfen *et interdum frustratur imagine verbi* (570f.). Habe man dies richtig begriffen (*bene cum videas*), verstehe man, warum *per loca sola* die Felsen in gleicher Reihenfolge die Worte zurückgäben. Der Autor beruft sich dafür auf eigene Erfahrung (*vidi*) und nutzt dies rational erfahrene Wissen, um den Aberglauben des einfachen Landvolkes zu paralysieren, welches in diesem Echo das – mit dionysischen Farben gemalte – nächtliche Treiben (*noctivago strepitu ludoque iocanti*) der Nymphen, Satyrn und Faune samt der von Pan gespielten Flöte heraushöre und auf Pan als den Erfinder der *musa silvestris* schließe (580ff.). Bedacht hergestellte Bezüge auf die erläuterten Texte im fünften Buch (1379ff., bes. 1385ff.1397f.) verstärken Lukrezens Lehre, Musik und Dichtung seien nicht den Göttern zu verdanken, sondern der *natura magistra* und dem rechten Gebrauch der *naturae species ratioque*<sup>4</sup>.

Diese Texte haben Vergil und Horaz immer wieder auf den Plan gerufen, wenn sie Bedeutendes über ihre Dichtung, insbesondere über die göttliche Herkunft ihrer Musenkunst, geäußert haben; so schon Vergil in der wohl frühesten zweiten Ekloge (31 ff.) durch

3) Ein Epinikion im Sinne Pindars war bei den Stilskriterien des Horaz (mittlerer, an Kallimachos orientierter Stil) nicht zu erwarten.

4) Dazu Verf., Lukrez über den Ursprung von Musik und Dichtung, RhM 127, 1984, 141ff.; zur Einordnung ins fünfte Buch vgl. B. Manuwald, Der Aufbau der lukrezischen Kulturentstehungslehre, AbhAkadMainz 1980, 3, 32.39f.

das Bekenntnis zu Pan als dem Schöpfer der bukolischen Dichtung, ferner in der fünften und besonders eindringlich in der zehnten Ekloge. Hier wird in kritischer Absicht das Echomotiv<sup>5</sup> des Lukrez aufgenommen und Silvanus im Pansgewand als der bukolischen Welt zugehörig (24f.) gewürdigt. Pan erscheint, wird vom Dichter als Gott erfahren (*vidimus*) und trägt dionysische Züge (27). Der bukolische Dichter erlebt nicht nur göttliche Nähe, sondern weiß sich als Dichter durch die dionysische Einweihung herausgehoben (vgl. ecl. 5/6)<sup>6</sup>. In ähnlicher Weise hat sich Vergil dann im Finale des zweiten Georgikabuches, wiederum in entschiedener Antithese zu Lukrez, als Musenpriester, als in die Mysterien des Dichtergottes Dionysos eingeweiht verstanden<sup>7</sup>. Hier gestaltet Vergil als Erster in Rom Dionysos als Dichtergott und verdeutlicht durch seine Jüngerschaft nicht nur seinen hohen Rang als Dichter, sondern erhebt zugleich den Anspruch, Gleiches zu leisten wie der Gott.

Horazische Texte lassen eine ähnliche, durch autarke Züge verstärkte Tendenz erkennen. Dabei treten nicht nur mehrfach dieselben Lukreztexte ins Blickfeld, sondern es werden gleichzeitig die genannten Vergilpassagen herangezogen. Im Eingang der Dionysosode 2,19 erfährt Horaz in einer Theophilie seine Einweihung als Dichter durch Dionysos (*Bacchum ... carmina vidi docentem*; vgl. c. 3,25,1 ff.13 f.18), der seine Lieder *in remotis rupibus* singt, umgeben von *Nymphasque discentis et auris / Capripedum Satyrorum acutas* (3f.), eine zum Teil wörtliche Anspielung auf die Echopartie des Lukrez<sup>8</sup> und ein genereller Bezug zu den Eklogen fünf und zehn. Ähnlich bekennt er sich in c. 1,17, wiederum in direktem Rekurs auf Lukrez-Vergil, zur *silvestris musa* Pans, die ihn befähigt, für Mensch, Tier und Natur insgesamt Geborgenheit und Harmonie zu stiften<sup>9</sup>.

5) Vgl. ecl. 1,4f.; 6,48; 10,8.

6) Verf., Der Dichter als Mystagoge (ecl. 5), *AttiConvVirg*, Napoli 1977, 203ff., sowie Wunder der Dichtung, *WüJbb* 10, 1984, 73ff. Die religiöse Fundierung, die Hirten als Bedeutungsträger in Rom und der durchgängig evozierte Bezug zu Lukrez haben vergilische Eklogendichtung gegenüber Theokrit und den Neoteikern grundlegend verändert.

7) Verf., Der Anspruch des Dichters in Vergils Georgika, Darmstadt 1972, 69ff.; *Gnomon* 52, 1980, 523.

8) Verf., Lukrez über den Ursprung von Musik und Dichtung, *RhM* 127, 1984, 141–58, 145f.

9) Verf., Einladung beim Dichter, *SO* 63, 1988, 82f.90f. Dieser Hintergrund fehlt bei H. Krasser, *Horazische Denkfiguren*, Göttingen 1993, 71ff.

All dies ist vorauszusetzen, wenn man die Verse 3–6 von c. 1,12 angemessen würdigen will. Horaz nutzt diesen Hintergrund, um seinen Rang als Dichter und das daraus abzuleitende Gewicht seiner Lehre herauszustellen. Dass man dabei nicht nur an den Ursänger Orpheus<sup>10</sup> zu denken hat, sondern auch an Dionysos, macht Horaz auf vielfältige Weise deutlich: durch die Anspielung auf die Echolehre des Lukrez, wo der eigentliche Stoß gegen den durch Pan, die Nymphen und Satyrn verkörperten Dionysos-Mythos geführt wird, wie auch durch den dionysischen Rahmen des Thiasos. Ganz besonders aber dadurch, dass Horaz mit *gelidove in Haemo* den dionysisch gefärbten Zusammenhang in Vergils *Georgika* (2,486 ff.), sogar mit wörtlicher Anspielung, in Erinnerung ruft. Die erwünschte Bestätigung erfährt dies in der Eingangssode des Horaz: *me gelidum nemus* (vgl. georg. 2,488) *Nympharumque leves cum Satyris chori secernunt populo* (30–32).

Horaz weiß sich also nicht nur durch die Muse Klio und seinen großen Vorgänger Pindar als Hymnendichter legitimiert, sondern auch durch die Dichterarchegeten Orpheus-Dionysos, die beide längst einander angeglichen waren<sup>11</sup>, u. a. auch als die großen Kulturstifter<sup>12</sup>. Durch sie und wie sie besitzt der Dichter Macht über die Natur und kann Wildes und Böses wieder in rechte Bahnen lenken (1,12,7–12).

Ein Weiteres ist zu beachten. Wenn Horaz hier mit großer Gebärde an Pindar erinnert, tritt er nicht in die Fußstapfen eines Verherrlichers kriegerischer Taten, sondern in die eines von musischen Agonen, der an die Kraft der Musen zur Überwindung von roher Gewalt und frevelhaftem Tun glaubt. Es kommt die erste pythische Ode in den Sinn, die auch in anderen Gedichten (1,32; 2,13; 3,4) einwirkt.

10) Dabei in c. 1,12,7f. (*insecutae Orphea silvae*) Anklang an Vergil, ecl. 3,46 (*Orpheaque ... silvaeque sequentis*).

11) Dazu K. Ziegler, s.v. ‚Orpheus‘, RE XVIII 1 (1939) 1200–1363, hier: 1263–65; H.G. Horn, Mysteriensymbolik auf dem Kölner Dionysosmosaik, Bonn 1972, passim; weitere Lit. bei Verf., Der Dichter als Mystagoge (wie Anm. 6) 210 Anm. 45; Tierfriede in der Antike (wie Anm. 1) 146.157f.; vgl. auch ecl. 5/6. – Orpheus galt vor allem als der Stifter der Dionysiaka (Belege und Lit. bei Pease, Komm. zu Cic. nat. deor. 3,58; Bömer zu Ovid, met. 11,68). Das Nebeneinander von Orpheus und Dionysos ist ja auch in c. 3,25 durch den offenkundigen Bezug auf die Orpheussage im vierten Buch der *Georgika* (454ff.520ff.) gegeben. Beim thrakischen Haemus ist ohnehin der Hebrus gegenwärtig und umgekehrt.

12) Verf., Gesittung (wie Anm. 1) 185 ff.: der Bezug zu c. 2,19 ist besonders auffällig; vgl. auch c. 3,3,13–15.

Gerade von der ersten pythischen Ode aus (bes. 1 ff.13 ff.40 ff.) wird nicht nur der Eingang unseres Gedichts als tragendes Element verständlicher, sondern auch der mit Jupiter gesetzte Maßstab für den Prinzeps. Zu denken ist auch an die sechste pythische Ode, in der Pindar als Basis des gefeierten Siegers die Weisheit herausstellt, die jener in den Grotten der Pieriden findet (49 ff.). Erinnert man sich daran, dass Vergil und Horaz den Herrscher nach dem aktischen Sieg beziehungsreich im Tempel bzw. in der Grotte der Musen (georg. 3,13 ff.; c. 3,4,37 ff.) bergen, wirft dies auch Licht auf die Tendenz in den Eingangs- und Schlussstrophen unseres Gedichts.

Und dass Horaz nicht wie Pindar in der zweiten olympischen Ode sogleich mit seinem Siegeslied beginnt, sondern trotz regelrecht pindarischer Satzstruktur eine ganz neue Ebene betritt, nämlich die eines musischen Kulturstifters wie seine Archegeten Orpheus-Dionysos, wird auch darin begründet sein, dass er ebenso wenig wie in c. 4,2 ein von ihm erwartetes Epinikion auf die kriegerischen Erfolge des Prinzeps schreiben, sondern ein Bild vom künftigen Herrscher als Friedensstifter und von Rom als Friedensreich entwerfen wollte.

Dies bezeugen die Fäden, die von den drei Eingangsstrophen zu den drei Schlussstrophen laufen<sup>13</sup>: auf die Wirkungsmacht Jupiters, der im Himmel das Regiment führt, aber auch als *pater* und *custos gentis humanae* auf Erden das Widrige überwindet, indem er den *parum castis lucis* seine Blitze schickt. Die Gesittungsmacht des Dichters weist aber auch voraus auf die dem Herrscher gestellte Aufgabe, die sich, schon durch die Form der straffen Rahmung erkennbar, an dem Aufsicht führenden *pater et custos* Jupiter zu orientieren hat. Der Herrscher soll die Befriedigung, will heißen, Gesittung des weiten *orbis* bewirken (53–57).

Seit Homer ist Jupiter das Vorbild des Herrschers, dem es nachzueifern gilt. Das führt mitunter zu regelrechter Identifizierung, wie namentlich die Alexanderideologie, das hellenistische Herrscherbild insgesamt und die Deutung der Gigantomachie kundtun<sup>14</sup>. In Rom ist diese Annäherung bzw. Identifizierung von

13) Das Nebeneinander von Dichter und Herrscher als Kulturstifter ist bereits im Proömium drei und in der Sphragis der *Georgika* vorgeprägt; vgl. Verf., Anspruch des Dichters (wie Anm. 7) 177 ff.

14) Literatur und Erläuterung bei Verf., Mythos und Geschichte in Ovids Metamorphosen, Hermes 94, 1966, 85 ff.; Anspruch des Dichters (wie Anm. 7) 176 f.; Gesittung (wie Anm. 1) 201 ff.

Sulla, von Pompeius und besonders von Caesar<sup>15</sup> bekannt, aber auch von Denkmälern und Münzen des Augustus<sup>16</sup>. Gemessen daran und auch verglichen mit c. 3,5 wirkt die auffällige Kennzeichnung des Augustus gegenüber Juppiter mit *tu secundo Caesare* (51) und *te minor* (57) wie eine bedachte Korrektur, die einer Abstufung gleichkommt, um dem Prinzeps Maßstab und Aufgabe eindringlich vor Augen zu führen.

Er soll eine *aetas Saturnia* heraufführen. Das lässt sich schon daraus schließen, dass Juppiter als *orte Saturno* (49) gekennzeichnet wird. Eine solche Benennung überrascht, wenn man sich erinnert, dass sich Horaz, im Gegensatz zum frühen Vergil, in Epode 16 noch nicht mit dem Gedanken einer Wiederkehr saturnischer Ursprungszeit anfreunden konnte, sondern lediglich im Sinne der Vorstellung von den seligen Inseln von dem Reservat Jupiters auf den *arva beata* wusste, auf die der Dichter (*vate me*) die wenigen *pii* zu führen gewillt war. Erst in den *Oden* beansprucht Horaz – sicher unter dem Eindruck der *Bukolika* und *Georgika* Vergils<sup>17</sup> –, als Dichter noch im Besitz goldener Ursprungszeit zu sein und sie deshalb anderen (vgl. c. 1,17<sup>18</sup>; 1,26; 2,19) vermitteln oder vom Herrscher (c. 3,4) erwarten zu können bzw. ihm dazu den Weg zu weisen.

Dabei wird dem Prinzeps das Vorbild eines *Alexander alter* (50f.) vor Augen gestellt. Das kann freilich nicht bloß auf den Eroberer Alexander gemünzt sein. Oktavian hat selbst bekannt, dass er den *Alexander armatus* durch die Gesittung der Völker über-

---

15) Zu Sulla vgl. M. Vollenweider, Der Traum des Sulla Felix, SchweizNum-Rundschau 1958/59, 23; Cic. Rosc. Amer. 131; zu Pompeius und Caesar vgl. D. Michel, Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius, Brüssel 1967, 44f.71ff.109ff.; Cass. Dio 44,6,3–7; Anth. Pal. 2,96; zu Augustus u. a. Suet. Aug. 94; A. Alföldi, Insignien und Tracht der römischen Kaiser, RömMitt 50, 1935, 1–171 passim, bes. 102f.; ders., Die Geburt der kaiserlichen Bildsymbolik. Kleine Beiträge zu ihrer Entstehungsgeschichte. 3. *Pavens patriae*. II. Teil: Die griechischen, monarchischen und religiösen Aspekte des Landesvaterbegriffs, MusHelv 11, 1954, 133–69, 143ff.

16) Vgl. Verf., Anspruch des Dichters (wie Anm. 7) 144f.; Gesittung (wie Anm. 1) 202.

17) Dazu meine Untersuchungen über den Einfluss Vergils auf das Dichterbewusstsein des Horaz.

18) Dabei bezieht sich Horaz in c. 1,17,8f. regelrecht auf epod. 16,51f. und Vergil, ecl. 4,22.26 (vgl. auch D. Ableitinger-Grünberger, Der junge Horaz und die Politik, Heidelberg 1971, 87; Verf., Tierfriede [wie Anm. 1] 150.163) und gibt so seine Kehrtwende zu erkennen.

treffen wolle<sup>19</sup>. Schon Vergil hat unter Einfluss von Lukrez und anderen<sup>20</sup> in den *Georgika* das Alexandervorbild eines Antonius – in der Tradition eines Pompeius und Caesar – verächtlich gemacht und dem Herrscher einen anderen Alexander vor Augen gestellt<sup>21</sup>. Augustus wird gerade im Proömium drei der *Georgika* auf die Funktion eines durch die Musen bedingten Kulturstifters festgelegt, der die *triumphatas utroque ab litore gentes* (georg. 3,33) in die Gesittung führt. Nicht anders ist das Musengedicht (c. 3,4) zu deuten, das wiederum den erwähnten Ausführungen in den *Georgika* verpflichtet ist. Außerdem hat Horaz noch um 30 die Propaganda des Oktavian gegen Antonius kritisch begleitet und auch sonst kritische Akzente gesetzt<sup>22</sup>. Daraus darf man folgern, dass Horaz auch in den Versen 53 ff. unseres Gedichts eine ähnliche Tendenz verfolgt hat: Der Herrscher soll den weiten *orbis* gesittet (53–56) und ein Reich des Ausgleichs und der Gerechtigkeit<sup>23</sup> (*latum*<sup>24</sup> *regget aequos orbem* – vgl. c. 3,4,45–48 von Juppiter) heraufführen. Für Horaz konnte dies nur ein Reich der Musen und des Friedens sein. Der Dichter weiß sich wie Vergil durch seine Nähe zu den Göttern (c. 1,17,26; 2,13; 3,4), seine Verbindung mit den großen mythischen Kulturstiftern und seine von den Musen überkommene geistige Valenz zum Seher, Wegweiser und Erzieher befähigt. Dadurch sieht er sich nicht nur über den zweiten Mann im Staat erheben (c. 1,1; 2,20), sondern sein *monumentum* überragt sogar, weil *aere perennius*, das des Prinzeps. Weil Horaz mit und in seiner Dichtung bereits über ein Reich der Gerechtigkeit und des Friedens verfügt, kann er ein solches auch für seine Zeit entwerfen und vom

19) Plut. reg. et imper. apophthegm. 8 p. 207D; vgl. Julian. conv. 225c ff., bes. 326a–327a. – Das passt zusammen mit seiner Imitation des Friedenskönigs Numa, wie Münzmissionen belegen; vgl. H. Willers, Geschichte der römischen Kupferprägung (Leipzig 1909), Nachdruck Aalen 1980, 134; K. Krafft, Der goldene Kranz Caesars und der Kampf um die Entlarvung des Tyrannen, Darmstadt 1972, 74–80.

20) Verf., Epikurs Triumph des Geistes (Lucr. 1,62–79), Hermes 99, 1971, 303 ff., bes. 312 ff.

21) Vgl. Verf., Anspruch des Dichters (wie Anm. 7) 144 f.

22) Verf., Anspruch des Dichters (wie Anm. 7) 141 ff.; Einflüsse Vergils auf das Dichterbewusstsein des Horaz IV. Carm. 1,1, Hermes 129, 2001 (wie Anm. 1) 74 ff.

23) Auch hierin Vergil folgend (vgl. bes. georg. 1,32 ff., wozu Verf., Ovid und seine Muse im Myrtenkranz, Gymnasium 93, 1986, 260 f.) und dem antiken Herrscherbild insgesamt.

24) Ich ziehe *latum* der Lesart *laetum* vor, weil es dem in solchem Zusammenhang geäußerten umfassenden Herrschaftsanspruch (vgl. G. Gernentz, Laudes Romae, Diss. Rostock 1918, 117 ff.) gemäß ist.

Prinzeps die Mitwirkung an seiner Verwirklichung einfordern. Die Proömien eins und drei der *Georgika* Vergils, das Musengedicht des Horaz und unsere hymnische Ode sind dafür beredte Beispiele.

Vergil und Horaz waren von ihrem Dichterverständnis her notwendigerweise kritische Begleiter ihrer Zeit und ihrer Gestaltung durch die Politik. Ihre letztlich optimistische Grundhaltung ließ sie aber ihre Poesie als Lehrmeisterin verstehen, die noch Stamm vom Baum des Ewigen (Jiménez) war und dabei noch über das Urwissen entflohener Ursprungszeit verfügte und daher beanspruchte, Wege zur Wiedergewinnung verlorener Einheit zu weisen, die ihrem Zeitalter zumindest „die Keime weckt, die in einem künftigen reifen werden“<sup>25</sup>.

Gießen

Vinzenz Buchheit

---

25) Hölderlin an seinen Bruder Karl (September 1793) = Stuttg. Ausg. VI, S. 102.