

CAELUM IPSUM PETIMUS STULTITIA
Zur poetologischen Deutung von Horaz' c. 1,3*

1. Die Frage nach der Einheit des Gedichts

Das dritte Gedicht von Horaz' erstem Odenbuch bedeutet von jeher eine Herausforderung für die Interpreten. In seinem Eröffnungsteil zeigt es zunächst die typischen Züge der traditionellen Form des προπεμπτικόν, eines Geleitgedichts für einen abreisenden Freund (v. 1–8). Dieser Freund ist hier ein Vergilius; nach allgemeiner Auffassung handelt es sich um den Dichter. Horaz (der Name sei hier als Kurzform für das poetische Ich gebraucht) adressiert ein Schiff, das den Freund unter dem Schutz der Venus und der Dioskuren sicher nach Griechenland (genauer: in die *fines Attici* [v. 6]) bringen soll: Dessen ‚Schuldigkeit‘ sei es, den ihm anvertrauten Vergil unversehrt ‚zurückzugeben‘ (v. 7: *reddas*)¹.

Es folgt ein abrupt wirkender Übergang. V. 9 eröffnet eine Kette aufbegehrender Verwünschungen²; Horaz bezieht eine Position sehr allgemeinen kulturkritischen Reflektierens, die er bis zum Schluß nicht mehr verlassen wird: Seefahrt ist ein Frevel, der die von Natur und Göttern gesetzten Grenzen verletzt. Derjenige, der als Erster das Meer befuhr, der die miteinander im Streit liegenden Winde und den Anblick der Meerungeheuer ertrag, hatte ein dreifach gepanzertes Herz (v. 9–10). Die Seefahrt verbindet, was Natur und Gott getrennt haben, in einem Akt der Überhebung, der nicht ungestraft bleiben kann. Sie steht hier aber nur zur Eröffnung einer befremdlich übertreibenden Aufzählung vergleichbarer Leistungen: jeweils wieder von einer Aura der Hybris umgebener kultureller Errungenschaften vom Feuerraub des Prometheus, der

*) Für wichtige Hinweise und förderliche Kritik danke ich Hans Bernsdorff, Lutz Lenz, Bernd Manuwald und Thomas Paulsen sowie den Zuhörern meiner Vorträge in Frankfurt am Main und Bologna.

1) Das Gedicht spielt verschiedentlich mit kommerzieller Sprache (siehe unten, Anm. 38).

2) P. Colmant, Horace, Ode I, 3, LEC 8, 1939; dort: 89: „... le sentiment de crainte se changeant en sentiment de colère ...“.

aber ungekannte Seuchen über die Menschheit brachte und den ‚Schritt des Todes‘³ beschleunigte (vv. 27–33), bis hin zu Daedalus’ und Hercules’ Taten (vv. 34–36). In dieser Reihe werden nacheinander alle vier Elemente durchmustert, die der Mensch erobert hat⁴. Von v. 26 an wird ausdrücklich auf die ganze Menschheit (*gens humana*) und menschlichen Frevel insgesamt rekurriert. Die Schlußstrophe (vv. 37–40) zeichnet diesen, nun im Präsens, als einen Sturm auf den Himmel, der an die Erhebung der Giganten gemahnt. Sie wiederholt die Wendung ins Allgemeine zunächst in der 3. Person (v. 37: *nil mortalibus ardui est*⁵), um dann in die 1. Person Plural umzuschwenken (vv. 38–40: *caelum ipsum petimus stultitia neque / per nostrum patimur scelus / iracunda Iovem ponere fulmina*). Kulturkritische Verwünschungen im Sinne des – man denke an den Prolog von Euripides’ *Medeia* – geläufigen *ψῶχος ναυτιλίας* („Wäre doch die Seefahrt nie erfunden worden!“) finden sich in Propemptika immer wieder⁶. Sonderbar wirkt in c. 1,3 aber deren Ausmaß wie auch die Tatsache, daß jeder Rückgriff auf die Ausgangssituation, eine Wiederaufnahme der guten Wünsche für den Freund, fehlt. In den sonst erhaltenen poetischen Propemptika findet sich dagegen zum Schluß regelmäßig eine Vergegenwärt-

3) *leti gradus* (v. 33) greift auf *mortis gradus* in der Seefahrtspassage (v. 17) zurück.

4) Vgl. z. B. U. Schindel, Die ‚furchtbare Realität‘ des Geleitgedichts für Vergil, *Hermes* 112, 1984, 316–333; R. Carrubba, The Structure of Horace, *Odes* 1.3: A Propempticon for Vergil, *AJPh* 105, 1984, 166–173.

5) Zu Horaz’ Verwendung von *arduus* (das nicht nur ‚schwierig‘ bedeutet, sondern eben den ‚steilen‘ Weg zum Himmel – beziehungsweise in den Termini der Gigantomachie zum Olymp – beschreibt; vgl. c. 2,19,21–22) siehe D. West, Horace’s Poetic Technique in the *Odes*, in: C. D. N. Costa (Hrsg.), *Horace*, London u. a. 1973, 29–58; dort: 42–43.

6) Tib. 1,3,35–40; Prop. 1,17,13–14; Ov. am. 2,11,1–2; Stat. silv. 3,2,61–77; vgl. das Chorlied Sen. Med. 301–379 (mit deutlichen Anklängen an c. 1,3). Vgl. F. Jäger, Das antike Propemptikon und das 17. Gedicht des Paulinus von Nola, Rosenheim 1913 (Diss. München 1913), 22–24; K. Quinn, Latin Explorations. Critical Studies in Roman Literature, London 1963, 267. Nach dem Schema der προπεμπτικὴ λαλιά, das Menander Rhetor (Περὶ ἐπιδεικτικῶν, Spengel, *Rhetores Graeci*, Bd. III, 395–399) später im 3. Jh. aufstellte (vgl. Jäger 12–14), ist ein typischer Bestandteil der Schmerzens- und Protestausbruch (das *σχετλιάζειν*) angesichts der Abreise der geliebten Person, und Autoren, die c. 1,3 der Systematik Menanders subsumieren wollten, beschrieben die dortige Kulturkritik als eigenwillige und besonders ausgewachsene Form eines solchen *σχετλιασμός* (so G. L. Hendrickson, Horace’s *Propempticon* to Virgil, *CJ* 3, 1907/08, 100–104; vgl. F. Cairns, Generic Composition in Greek and Roman Poetry, Edinburgh 1972, 231–235).

tigung der erhofften glücklichen Rückkehr⁷. Soll man nun auch in c. 1,3 bis zum Schluß alles Gesagte auf die Reise Vergils beziehen, der dann im kulturpessimistischen Denkhorizont und im Kontext von Hybris und Gigantomachie etwas Monströses beigelegt würde? Jede Interpretation, die nach einer Einheit des Gedichts sucht, muß Stellung zu der Frage nach dem Verhältnis zwischen der zärtlich-besorgten Adressierung Vergils am Anfang und dem Schluß mit seinen herben Verwünschungen nehmen.

Die älteren Interpreten waren wie selbstverständlich der Auffassung, c. 1,3 sei aus einem realen Anlaß verfaßt worden (auch wenn eine Griechenlandreise Vergils vor der seines Todesjahres 19 nicht bekannt ist⁸); häufig vermißten sie inneren Zusammenhang und Takt und hielten das Gedicht für wenig gelungen⁹. Noch Nisbet und Hubbard schätzten dessen Qualität in ihrem Kommentar wegen der anscheinend mangelnden Einheit, wie auch aus anderen Gründen, als nicht hoch ein. Sie beschreiben es als eine eher unglückliche Verbindung zweier überlieferter Formen – eben des Propemptikon und der philosophischen Diatribe, einer skeptischen

7) Prop. 1,8(a),26 (Schlußvers): *illa futura mea est*; vgl. Prop. 3,12,21–22 (ein ‚Propemptikon‘ aus der Position eines Dritten); Ov. am. 2,11,37–56; Stat. silv. 3,2,127–143 (*Ergo erit illa dies* ...); Wiedersehen als illusionärer Wunschtraum in Cons. ad Liv. 31–36; eine christliche Umbildung bei Paulinus von Nola, c. 17,273–316, mit der Vorstellung von einem Wiedersehen im Himmel; vgl. Jäger (wie Anm. 6) 25–26; 62–63. Bei Horaz läßt sich c. 1,36 auf Numidas Rückkehr aus *Hesperia* – im gleichen Versmaß und symmetrisch an drittletzter Position des Buchs – vergleichen. Zur Geschichte des Propemptikon (dessen griechische Ausprägungen nur fragmentarisch oder indirekt greifbar sind) vgl. Jäger (wie Anm. 6) 4–37; Quinn (wie Anm. 6) 239–273; vgl. auch G. Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze 1920, 260–278.

8) Vgl. z. B. W. Y. Sellar, *The Roman Poets of the Augustan Age*. Virgil, Oxford³1908, 118. C. T. Murphy (*Vergil and Horace*, CB 18, 1942, 61–64; dort: 62) berichtet anekdotisch von E. K. Rands scherzhaft geäußelter These, Horaz habe Vergil mit dem Gedicht erfolgreich von einem Reiseplan abgebracht.

9) C. H. Moore, *Horace. The Odes, Epodes and Carmen saeculare*, edited with Introduction and Commentary, New York u. a. 1902, 63: „It is remarkable that after the first eight verses ... Horace, who was usually so tactful, should quickly revert to the old philosophical and theological notions of the sinfulness of human enterprise without observing how out of place such ideas were here, when Vergil was just about to show such enterprise by undertaking this voyage“; vgl. G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1968, 159; R. G. M. Nisbet / M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes, Book 1*, Oxford 1970, 44: „he shows none of his usual tact and charm“. Eine extreme Konsequenz war die ‚analytische‘ These, c. 1,3 bestehe aus zwei ursprünglich nicht zusammengehörigen Einzelgedichten: K. Prodingler, *Zu Horazens Ode I 3*, WS 29, 1907, 165–172.

Reflexion über die schlimmen Folgen menschlicher Erfindungsgabe¹⁰. Andere Interpreten wiederum haben Ironie wahrgenommen, „ein gespielt vorwurfsvolles Lebewohl an den Dichterefreund“¹¹, oder – so Hans Peter Syndikus – das ästhetische Ziel in einer unaufgelösten Spannung gesehen¹². Dann müßte man das Gedicht einem zweifellos existierenden Typus Horazischer Oden zurechnen, bei dem die anfängliche Sprechsituation den Ausgangspunkt einer assoziativ ins Allgemeine gehenden gedanklichen Entwicklung bildet, die nicht mehr zum Anfang zurückkehrt¹³. Die Verwünschungen des Schlusses stünden in keinem direkten Zusammenhang mehr mit der Vergilanrede; die Frage nach einer ‚Vereinbarkeit‘ der beiden wäre letztlich falsch gestellt¹⁴. Es ist aber doch nicht müßig, nach einem inneren Zusammenhang zu suchen, auch wenn man nicht wie Basto¹⁵ die Anomalien des Gedichts gegenüber einem ‚Normalpropemptikon‘ (Fehlen des *σχετλιασμός* und der Bitte um glückliche Rückkehr) schon als ein formales Indiz für das Vorhandensein eines tieferliegenden metaphorischen Gehaltes werten sollte: Die Frage nach der Einheit, nach der Schließung eröffneter Spannungsbögen, stellt sich in jedem Falle, und auch wer zu dem Ergebnis gelangt „the train of thought is left moving, unresolved“¹⁶, wird Einheitshypothesen überprüft und

10) Nisbet / Hubbard (wie Anm. 9) 43–44: „... Horace carries his protests far beyond the normal limits; his remarks are not calculated in the least to console or flatter Virgil. In fact the poem should be regarded as a conflation of two quite different types, the *propempticon* proper, and the diatribe on inventiveness“. Vgl. S. Commager, *The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven / London 1962, 118; als disparat versteht die Teile des Gedichts auch M. Lowrie, *Horace's Narrative Odes*, Oxford 1997, 24 Anm. 9. Abwertende Urteile finden sich auch bezüglich „the somewhat conventional nature of the thought“; so Sellar (wie Anm. 8) 118.

11) Schindel (wie Anm. 4) 332; vgl. L. Amundsen, *Horace, Carm. I. 3, Arctos N.S. 5*, 1967, 7–22; dort: 22. Schindel verweist auch auf das Metrum, die 4. Asklepiadeische Strophe, die meist in eher heiteren Gedichten zur Verwendung kommt.

12) H. P. Syndikus, *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*, Darmstadt ³2001, Bd. 1, 59–70.

13) Man kann hier etwa an c. 1,7.18.34.37, 2,1.13, 3,29 denken; vgl. Syndikus (wie Anm. 12) Bd. 1, 70 Anm. 57.

14) Vgl. Syndikus (wie Anm. 12) Bd. 1, 70 zum ‚Reflexionsgedicht‘.

15) R. Basto, *Horace's Propempticon to Vergil: A Re-Examination*, *Vergilius* 28, 1982, 30–43; dort: 39.

16) H. L. Tracy, *Thought-Sequence in the Ode, Phoenix* 5, 1951, 108–118, dort: 115. Er ordnet (ebd.) c. 1,3 (wie z. B. auch c. 1,34) einem „*crescendo* type“ zu,

verworfen haben. Ein einheitsstiftendes Prinzip zu suchen, bedeutet nicht, daß man von dem unbefragten Postulat ausgehen müßte, es könne nicht auch Horazoden geben, in denen sich tatsächlich solch eine unaufgelöste Gedankenbewegung zeigte¹⁷.

2. Ein Lösungsversuch: Der poetologische Deutungsansatz

Die einheitsorientierten Interpreten haben im zweiten Teil des Gedichts regelmäßig einen unterschwelligen allegorischen Sinn vermutet, der integral mit Vergil zu tun hat. Hier bot sich eine poetologische Deutung an, die meist folgendermaßen aussah: C. 1,3 sei eine verkappte Auseinandersetzung mit der (wohl seit dem Jahr 29) in Entstehung befindlichen *Aeneis*¹⁸, die durch Vergils Seereise symbolisiert werde. Horaz setze sich skeptisch mit der ‚großen‘ Gattung des Epos auseinander, warne seinen Freund und bekräftige zugleich implizit seine eigene Entscheidung für die kleine Form¹⁹. C. 1,3 füge sich somit – gerade durch den Hinweis des Dichters auf die eigenen geringen Kräfte – in die Reihe der sogenannten *recusationes* eines Epos ein, wobei Vergil hier als Vertreter

der ohne ‚Rückkehr‘ eine Bewegung von „personal reflection“ hin zu „generalization or large view“ beschreibe; vgl. R. J. Sklenář, Horace, *Odes* 1,3, AC 60, 1991, 266–269, der (267) von einem „controlled forward movement“ spricht.

17) Die Interpretation von c. 1,3 in R. O. A. M. Lyne, Horace: behind the public poetry, New Haven / London 1995, 79–81 (siehe unten, Anm. 19), erweckt – wie das ganze Buch – ein wenig den Eindruck, eine solche Einheitsannahme sei immer schon zugrundegelegt (vgl. z. B. 59–67). Ähnlicher Ansatz bei F. Heinemann, Die Einheit der horazischen Ode, MH 9, 1952, 193–203; H. C. Toll, Unity in the *Odes* of Horace, Phoenix 9, 1955, 153–169. Exemplarisch zeigt sich der Gegensatz in den Positionen von E. Howald (Das Wesen der lateinischen Dichtung, Zürich 1948, bes. 65–70; ‚Blöcke‘) und F. Klingner (z. B. Kunst und Kunstgesinnung des Horaz, AU 1951, Heft 2, 18–42; dort: 33–38).

18) C. 1,3 ist 23 v. Chr. mit der Sammlung der ersten drei Odenbücher erschienen; allerdings hat man auch immer wieder eine deutlich frühere Datierung dieses Einzelgedichts versucht: z. B. Nisbet / Hubbard (wie Anm. 9) 45; dagegen Basto (wie Anm. 15) 36.

19) Lyne (wie Anm. 17) 79: „The dangerous, foolhardy journey upon which Vergil is embarking is the epic, the genre that seemed to present to the Augustan generation such insuperable and hazardous problems, both aesthetic and political“. Anders ausgerichtet ist die ebenfalls poetologische Interpretation von Basto (wie Anm. 15) 39: „... Horace’s prayer is for Vergil’s successful completion of the epic“.

dieser Gattung firmiere²⁰. Entwickelt beziehungsweise vertreten wurde diese Interpretation wesentlich von Jones, Lockyer, Zumwalt und Cody; entsprechende Ansätze finden sich auch bei Elder²¹. Santirocco²² und Lyne²³ haben sie aufgenommen, und sie ist auf viel Zustimmung gestoßen (weit mehr als z. B. eine politische, die die Gigantomachie als Bild des römischen Bürgerkriegs verstehen will²⁴). Allerdings bringt die poetologische Deutung auch Probleme mit sich: etwa die Frage, weshalb als das Ziel der Reise die *fines Attici* genannt werden (die Erklärung von Santirocco und Commager, es handle sich um ein Symbol für Vergils Reise ‚hin zu Homer‘, mithin für die Überschreitung der kulturellen Grenze nach Griechenland²⁵, kann insbesondere deshalb nicht recht überzeugen, weil nicht einleuchtet, weshalb gerade Attika sich als Symbol für das Epos eignen sollte), oder die, weshalb die schlimmen

20) Die durch die Arbeiten von A. Cameron (*Callimachus and His Critics*, Princeton 1995, besonders 454–487) und M. Asper (*Onomata allotria*. Zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos, Stuttgart 1997) angestoßene Debatte, ob die Bezeichnung *recusatio* sinnvoll ist, wie ‚kallimacheisch‘ die existierenden *recusationes* augusteischer Dichter sind (etwa Verg. ecl. 6,3–8; Prop. 2,1; 3,3; 3,9; bei Horaz vgl. außer den hier andernorts erwähnten c. 1,6; 4,2 und 4,15 noch c. 2,12; sat. 1,10,31–35; epist. 2,1,250–259), worauf genau sie sich beziehen und wie sinnvoll die verbreitete Rede von einem anti-epischen ‚Dichtungsprogramm‘ ist, für das in Kallimachos‘ Aitienprolog der Grund gelegt sei, soll und muß hier nicht weitergeführt werden.

21) D. Jones, Horace’s Idea of Poetry and the Poet, Diss. Bryn Mawr College 1963; C. W. Lockyer, Jr., Horace’s *Propempticon* and Vergil’s Voyage, CW 61, 1967, 42–45; N. K. Zumwalt, Horace’s Evasion of Grand Poetry: C 1.3 and C 1.34, Diss. University of California, Berkeley 1970, 22–108; J. V. Cody, Horace and Callimachean Aesthetics, Bruxelles 1976, 73–102; J. P. Elder, Horace, C. I, 3, AJPh 73, 1952, 140–158.

22) M. S. Santirocco, Unity and Design in Horace’s Odes, Chapel Hill/London 1986, 27–30.

23) Lyne (wie Anm. 17).

24) D. A. Traill, Horace C. 1.3: A Political Ode, CJ 78, 1982/83, 131–137; D. West, Horace, *Odes I: Carpe Diem*, Oxford 1995, 16–19; vgl. L. Herrmann, Nostrum scelus (Ode I, 3 d’Horace), RBPh 15, 1936, 981–985; J. S. Campbell, *Animae dimidium meae*: Horace’s Tribute to Vergil, CJ 82, 1986/87, 314–318; dort: 318.

25) Santirocco (wie Anm. 22) 27: „A trip from Italy to Greece is an apt, almost irresistible, metaphor for the *Aeneid* itself, in the composition of which Vergil did indeed travel from Italy to Greece, i.e. to Homer, for his inspiration“; vgl. Commager (wie Anm. 10) 120: „... we might guess ... that the crossing between Rome and Greece of a poet, a poet who was *animae dimidium meae* (8), might have been peculiarly evocative for Horace. It was, after all, on having made just this kind of crossing that Horace most prided himself (C. 3.30.13–14; *Ep.* 1.19.32–33)“.

Folgen von Prometheus' Feuerraub, Seuchen und Tod, so betont werden (vv. 30–33).

Aber schon intuitiv spricht einiges für eine solche Interpretation: Zunächst kann man annehmen, daß auch die zeitgenössischen Rezipienten einen Bezug auf die *Aeneis* erwarteten, deren Entstehen in den literarischen Kreisen Roms bezeugtermaßen mit Spannung begleitet wurde (man denke an Properz 2,34,65–66: *cedite Romani scriptores, cedite Graii/nescio quid maius nascitur Iliade*)²⁶. Die Seereise ist ein eingeführtes Symbol für das Dichten, das Claudian genauso gebraucht wie Pindar²⁷. In einer anderen Akzentuierung hat das Meer zudem als Symbol für episches Dichten einen Ort in der poetologischen Reflexion – und dies gerade im Zusammenhang der *recusatio*. Das Epos wird dann nicht einfach ‚abgelehnt‘, sondern es ist etwas Großes, eben zu Großes²⁸. Eine Reihe von Interpreten hat in c. 1,3 denn auch keine völlig einsinnige Verwünschung der Kulturtechniken gesehen, sondern auch mindestens eine verstohlene Bewunderung für die heldenhaften Kulturbringer, die durch sie die Weltordnung in Frage stellten²⁹. Sie scheuten den Tod nicht (v. 17: *quem mortis timuit gradum ... ?*) und wagten es, geraden Angesichts Ungeheuern ins Auge zu sehen; *audax*, das Adjektiv, das in v. 25 und v. 27 ihr Tun bezeichnet, kann auch anerkennend gemeint sein. In poetologischer Deutung schau-

26) Ein weiteres Zeugnis ist ein Brief des Augustus aus der Zeit zwischen 27 und 25, der Vergil anspornt (fr. 36 Malcovati); die Rezitation der *Aeneis*-Bücher 2, 4 und 6, von der die *Vita Donati* (32) berichtet, datiert man auf 23 (eben das Erscheinungsjahr von *Oden* 1–3) oder 22.

27) Z. B. Pyth. 11,41; Nem. 3,26–27, 5,50–51 (vgl. Cody [wie Anm. 21] 83); Claud. praef. rapt. Pros. I. In Vergils *Georgica* bildet die Seereise ein durchlaufendes poetologisches Motiv, das sich jeweils entsprechend dem Fortschritt des Werkes verändert: 1,40 (*da facilem cursum*; an Octavian); 2,41 (*Maecenas, pelagoque volans da vela patenti*); 4,117 (kurz vor dem Ziel der Fahrt: *vela traham et terris festinem advertere proram*).

28) Das wird oft als ‚kallimacheisch‘ verstanden. Dagegen Cameron (wie Anm. 20) 403–407; wieder ist aber hier nicht entscheidend, ob Kallimachos (Hymn. Apoll. 106) das Meer in emphatischem Sinne als Symbol für Homer gebraucht. Bei Horaz jedenfalls kann es an anderer Stelle zweifellos für episches Dichten stehen (c. 4,15,3–4; siehe unten, Anm. 49); vgl. Prop. 3,3,22–24; 3,9,35 (*non ego velifera tumidum mare findo carina*).

29) Elder (wie Anm. 21) 144; vgl. schon Prodinger (wie Anm. 9) 167; Com-mager (wie Anm. 10) 119–120; vgl. Cody (wie Anm. 21) 74–75; Lyne (wie Anm. 17) 80: „there is perhaps as much emphasis on audacity, courage even, as there is on the concomitant impiety“.

te Horaz Vergil und sein episches Vorhaben genau mit einem derart doppelsinnigen Staunen an³⁰, ohne sich aber seinem Tun anschließen zu wollen. Um die These einer Beziehung zur *Aeneis* zu stützen, hat man zudem nach sprachlichen Parallelen gesucht, etwa die Verwünschung der *impietas* in c. 1,3 mit der *pietas* als dem zentralen Thema der *Aeneis* in Verbindung bringen wollen³¹. Basto weist auch auf die Nennung der Venus, der Mutter des Aeneas, gleich zu Beginn hin und denkt an einen beabsichtigten Gleichklang von *diva potens* und dem in der *Aeneis* gelegentlich vorkommenden *diva parens*³². Die Bezeichnung der Dioskuren als *fratres Helenae* hat wegen der Anspielung auf den Trojamythos ebenfalls Aufmerksamkeit gefunden; Aeolus (v. 3: *ventorum ... pater*), Daedalus (v. 34; Aen. 6,14–33: sein Apollotempel in Cumae) und Hercules (v. 36) spielen in der *Aeneis* eine Rolle. Am bemerkenswertesten ist vielleicht, daß *aes triplex* (v. 9) in der lateinischen Literatur nur noch an einer weiteren Stelle vorkommt, nämlich in der Beschreibung des Schildes des Lausus (Aen. 10,784)³³. Aber das Parallelenmaterial ist insgesamt eher dürftig und beweist für sich genommen kaum etwas (z. B. noch *perrupit Acheronta* in v. 36 / *rupto ... Acheronte* in Aen. 7,569)³⁴, wenn auch die Aussage „there is not a hint of Virgil’s poetry“³⁵ wohl übertrieben ist. Deutlicher als die mit der *Aeneis* sind einige Ähnlichkeiten mit Vergils 4. Ekloge, in der die Seefahrt ebenfalls als ein Frevel apostrophiert wird (sie gehöre zu den Überbleibseln der alten Schuld im neu anbrechenden Goldenen Zeitalter: *pauca tamen suberunt priscae vestigia fraudis ...* [ecl. 4,31]; vgl. Horaz’ *fraude mala* in c. 1,3,28, das sich

30) Lyne (wie Anm. 17) 80: „... to attempt epic is heroically to attempt an heroic genre“.

31) Amundsen (wie Anm. 11) 22.

32) Basto (wie Anm. 15) 34.

33) M. C. J. Putnam, *Aes triplex* (Horace, *Odes* 1.3.9), CQ 21, 1971, 454. Diese Auffälligkeit paßt allerdings nicht zu Bastos Behauptung ([wie Anm. 15] 37), die *Aeneis*-Parallelen in c. 1,3 betreffen nur Stellen aus der ersten Hälfte dieses Werks oder allenfalls den Büchern 1–7 (Basto will hieraus Schlußfolgerungen über den zur Entstehungszeit des Gedichts erreichten Fortschritt der Arbeit an der *Aeneis* ziehen).

34) Die Parallelen zu den *Georgica* (Orpheus) in dem anderen Vergilgedicht des 1. Buchs, c. 1,24 (dessen Anlaß der Tod des Quintilius Varus ist), sind deutlicher, erst recht die zu den *Bucolica* in dem hinsichtlich der Adressatenfrage umstrittenen c. 4,12 (siehe unten, Anm. 41).

35) Nisbet / Hubbard (wie Anm. 9) 44.

dort freilich nicht auf die Seefahrt, sondern auf die Tat des Prometheus bezieht)³⁶. Auf das Verhältnis von c. 1,3 und ecl. 4 wird weiter unten zurückzukommen sein.

3. *Jenseits der Gattungspoetik*

Ein Anstoß verschärft sich mit der poetologischen Erklärung auf jeden Fall: Wenn man die Poetologie als einheitstiftendes Moment versteht, also in diesem Sinne am Schluß die anfängliche Adressierung an Vergil nicht als ‚vergessen‘ ansehen will, so stellt sich erst recht das Problem mangelnden Taktes gegenüber dem Freund, denn die Verweise auf die schlimmen Folgen menschlicher Hybris mit *nefas*, *stultitia* und *scelus* wären nun in einem ganz ersten Sinne auf die entstehende *Aeneis* zu beziehen³⁷. Wie aber sollte das denkbar sein, insbesondere nachdem das Verhältnis der beiden bereits in so innigem Ton bezeichnet worden ist wie mit der Formulierung *animae dimidium meae* in v. 8³⁸? Zugespitzt gefragt: Wie kann sich die Rede von *nefas*, *stultitia* und *scelus* in eine poetologische Deutung integrieren lassen?

Hier soll eine Interpretation vorgeschlagen werden, die eben dies leistet. Die grundsätzliche Frage, ob man c. 1,3 poetologisch lesen kann oder nicht, läßt sich nicht in jedem Augenblick mitdiskutieren; das Ziel ist es an erster Stelle, einen Ausbau des poetologischen Deutungsvorschlags durchzuspielen und auf seine Konsistenz zu prüfen (auch wenn er nicht sämtliche Probleme beseitigen wird). Insbesondere wird gefragt, ob es möglich ist, über die rein gattungspoetologische Deutung hinauszugelangen. Ein Ausgangspunkt soll die Tatsache sein, daß Horaz sich in den Schlußversen mit der 1. Person Plural selbst in das Gesagte einbe-

36) Z. B. Cody (wie Anm. 21) 96–97.

37) Autoren wie Syndikus lehnen den poetologischen Interpretationsansatz unter anderem deswegen dezidiert ab: „Aber wie paßten die guten Wünsche der beiden ersten Strophen zu einer solchen Warnung ...?“ (sc. davor, ein Epos zu schreiben: Syndikus [wie Anm. 12] Bd. 1, 61–62 Anm. 13).

38) Vgl. z. B. Kallim. epigr. 41 Pf.: ἡμισὺ μὲν ψυχῆς ἔτι τὸ πνέον ...; cf. Meleagros, A. P. 12,52,2 (Cody [wie Anm. 21] 89). Zum möglichen kommerziellen Hintergrund der Metapher (eine Seite einer Münze) vgl. Basto (wie Anm. 15) 30. Zu der vergleichbaren Adressierung *meae ... partem animae* an Maecenas in c. 2,17,5 siehe unten, Anm. 45.

zieht. Poetologisch orientierte Interpreten haben vereinzelt bereits auf diesen Umstand hingewiesen³⁹. Könnte er nicht ein Indiz dafür sein, daß Horaz – bei poetologischer Lektüre – durchgängig sich selbst und sein eigenes Vorhaben in einem sehr ernsten Sinne mitmeint? Voraussetzung dafür wäre freilich, daß es ihm nicht nur um das Epos ginge, sondern sich in dem Vorhaben Vergils etwas zeigte, das ihn selbst mitbeträfe. Die Rede von *stultitia* und *scelus* läßt sich mit einer Freundschaftsbeziehung eher vereinbaren, wenn der Sprechende die Formulierung – mit wieviel Ernst oder Ironie, sei für den Moment dahingestellt – auch auf sich selbst bezieht. Möglicherweise ließe sich die Härte der Worte *stultitia* und *scelus* sogar als eine gezielt gesuchte interpretieren, hinter der die Absicht stünde, die Leser auf einen Hintersinn aufmerksam zu machen. Man kann hier an Gerhard Binders Deutung des vorangehenden Gedichts, c. 1,2, erinnern: Nach einer Aufzählung schlimmer *prodigia*, die sich mit dem Verbrechen des Bürgerkriegs verbinden, findet sich dort zum Schluß, nachdem zunächst einige andere Götter in Erwägung gezogen wurden, in Gebetsform eine Anrufung an Merkur, der die Gestalt des Octavian annehmen möge. Binder weist darauf hin, daß Merkur hier in einer – wie sich im weiteren Verlauf des Buchs (c. 1,10) noch zeigen soll – eigentümlich ‚unhorazischen‘ Weise dargestellt ist: als Rächer Caesars und als Rächer der Römer an den Parthern. Binder nimmt an, Horaz traue es den Lesern zu, zu bemerken, daß sie gezielt auf eine falsche Fährte geführt werden. Sie sollten sich den unausgesprochenen Sinn selbst zusammenfügen: Merkur sei eigentlich der Gott von Verständigung, Geschmeidigkeit und Verhandlungskunst, und durch die ihm gezielt beigelegten ‚falschen‘ oder untypischen Attribute solle der Leser ebenso wie der Adressat Octavian darauf gestoßen werden, daß es in der aktuellen politischen Situation gerade nicht auf das unnachsichtige Racheüben ankomme, von dem manifest die Rede ist, sondern auf geschicktes, diplomatisches, eben im eigentlichen Sinne ‚merkurialisches‘ Handeln⁴⁰. In c. 1,3 könnten wir es mit einem ähnlichen Schachzug zu tun haben. Die drastische Wortwahl der

39) Basto (wie Anm. 15) 39: „the *stultitia* is thus intended as much for Horace himself as for Vergil“; vgl. Santirocco (wie Anm. 22) 30.

40) G. Binder, Verkehrte Welt: Gott Mercurius als Mensch in Rom? Gedanken zu Horaz, Carmen 1,2, in: G. Binder / B. Effe / R. F. Gleis (Hrsgg.), Gottmenschen. Konzepte existentieller Grenzüberschreitung im Altertum, Trier 2003, 63–64.

letzten Verse stieß entsprechend die Leser noch einmal darauf, daß die Poetologie des Gedichts nicht nur über den Bezug auf die Seefahrt, sondern auch über den auf Vergil und dessen Epos entscheidend hinausgeht. Wenn Horaz sich selbst mitmeint, können die Verwünschungen ‚unserer‘ den Iuppiter herausfordernden Himmelsstürmerei in einem neuen Sinn verstanden werden, nämlich als ein kokettierendes, stolz-elitäres und auch dem Leser gegenüber augenzwinkerndes „Wir sind die Verrückten“. Auf diesem Umweg stellte er elegant und unaufdringlich eine Exklusivität der beiden Dichter mit einer indirekten wechselseitigen Aufwertung her. Daß *stultitia* ‚Verrücktheit‘ bedeuten und mit solcher Ironie gebraucht werden kann, zeigt das ebenfalls an einen *Vergilius* gerichtete c. 4,12 (die Adressatenfrage ist höchst umstritten⁴¹). Dort fordert der Sprechende den Angeredeten zum Schluß auf: *misce*

41) Schon da das vierte Odenbuch erst Jahre nach Vergils Tod (nach dem Jahr 13) erschienen ist, sind die meisten Interpreten – wieder unter Hinweis auf das Taktgefühl – der Auffassung, der Adressat von c. 4,12, dem unter anderem ein seltsamer Handel von Nardenöl gegen Wein vorgeschlagen wird, könne nicht der Dichter Vergil sein: A. Kießling/R. Heinze, Q. Horatius Flaccus. Oden und Epoden, Berlin ⁷1930, ad loc.; E. Fraenkel, Horace, Oxford 1957, 418–419; C. Becker, Das Spätwerk des Horaz, Göttingen 1963, 161; Syndikus (wie Anm. 12) Bd. 2, 379 Anm. 1; C. Zintzen, Horaz’ Einladung an einen Kaufmann (c. IV 12), GB 12/13, 1985/86, 131–145; M. Citroni, Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria, Bari u. a. 1995, 283 (abwägend mit Tendenz zur Skepsis M. C. J. Putnam, *Artifices of Eternity. Horace’s Fourth Book of Odes*, Ithaca/London 1986, 205–206 Anm. 13). Es gab aber auch immer Stimmen, die – meist in eher defensiver Haltung – dafür argumentierten, daß der Adressat der Dichter (und das Gedicht möglicherweise viel früher geschrieben) sei: M. Bowra, Horace, Odes IV. 12, CR 42, 1928, 165–167; E. A. Hahn, Horace’s Odes to Vergil, TAPhA 76, 1945, XXXII–XXXIII; G. E. Duckworth, *Animae Dimidium Meae: Two Poets of Rome*, TAPhA 87, 1956, 281–316; dort: 313 (vorsichtig); J. Perret, Horace, Paris 1959, 179–180; N. E. Collinge, *The Structure of Horace’s Odes*, London 1961, 74–76 (besonders 75–76 Anm. 2); L. A. Moritz, Some ‘Central’ Thoughts on Horace’s *Odes*, CQ 62, 1968, 116–131; dort: 119; R. Minadeo, Vergil in Horace’s *Odes* 4.12, CJ 71, 1975–76, 161–164; D. E. Belmont, The Vergilius of Horace *Odes* 4.12, TAPhA 110, 1980, 1–20; D. H. Porter, *Horace’s Poetic Journey. A Reading of Odes 1–3*, Princeton 1987, 268; M. v. Albrecht, Natur und Landschaft in der römischen Lyrik, dargestellt an Frühlingsgedichten (Catull, 46; Horaz, *carm.* 1,4; 4,7; 4,12), Ktema 16, 1991, 147–159; dort: 157–159; G. Davis, Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse, Berkeley u. a. 1991, 181–188. Auch Nisbet und Hubbard (wie Anm. 9) 40 bezeichnen nebenbei den Dichter Vergil als den Adressaten von c. 4,12. Ein starkes Argument dafür sind die massiven Vergilanklänge (besonders an Stellen aus den *Bucolica*) in dem Gedicht; sehr befremdlich bleibt andererseits die Rede vom *studium lucri* des Angeredeten (v. 25).

stultitiam consilii brevem: / dulce est desipere in loco (vv. 27–28). Hier ist *stultitia* – wenn auch in anderem Kontext (einer Einladung zum *convivium*) – ganz manifest positiv gefärbt und mit eben jenem freundschaftlichen Augenzwinkern verbunden⁴². In den Oden kommt das Wort nur an diesen beiden Stellen vor; es gehört eher in die Prosa als in die Dichtung⁴³ (Horaz gebraucht es am häufigsten in der Satire 2,3⁴⁴). Der poetologische Sinn wäre es dann, eine ‚Künstlergemeinschaft‘ zweier Geistesverwandter zu etablieren, die auf ganz unterschiedlichen Gebieten Verwegenes und Riskantes unternehmen, das ähnlich kühn und zugleich irreversibel ist wie die Erfindung der Seefahrt. Die Dichtungsreflexion im Sinne einer Konfrontation von großer und kleiner Gattung wäre allenfalls zweitrangig und stellte eher nur das Material für einen fundamentaleren Dichtungsdiskurs bereit. Vergils epische Meerfahrt eröffnete einen poetologischen Horizont, vor dem Raum für mehr wäre als lediglich für die Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Gattungen. In zunehmendem Maße flösse Horaz’ eigenes Tun mit Vergils Aufbruch zusammen. Der Wechsel in die 1. Person am Schluß bedeutete dann in poetologischer Lektüre, daß das, was Horaz über Vergil und dessen Vorhaben sagt, genauso für ihn selbst gilt. Insofern würde das einleitende *animae dimidium meae* durch den Schluß bestätigt.

Auch Horaz’ eigenes poetisches Vorhaben steht, legt man die gegebene Anordnung seines Odenbuchs zugrunde, noch am Anfang. Das Unternehmen, griechische Lyrik ins Lateinische und in einen römischen Kontext zu transponieren, ist selbst gewagt und die Gattung, an der Horaz sich in einer neuen Weise versucht, ebenfalls eine ‚hohe‘, wenn auch im Gegensatz zum Epos kleine Form. Das Bild der zwei Hälften bezeichnet einerseits eine enge Verbindung, verdeutlicht andererseits aber auch, daß die beiden

42) Die Aussage Traills (wie Anm. 24) 132, *stultitia* sei „unequivocally damning“, trifft also keineswegs zu.

43) Vgl. B. Axelson, Unpoetische Wörter. Ein Beitrag zur Kenntnis der lateinischen Dichtersprache, Lund 1945, 100, zur Stelle in c. 1,3: Typischerweise sei in poetischer Sprache „wohl eher so etwas wie *furore* zu erwarten“; vgl. auch Cody (wie Anm. 21) 97–100.

44) Dort (im Gespräch mit dem stoischen Eiferer Damasippus) findet sich *stultitia* in Verbindung mit bzw. als Vorstufe zu *insania*: vv. 43.54.210.221.276.301. Poetische *insania* auch in epist. 2,1,118–119: *hic error tamen et levis haec insania quantas / virtutes habeat, sic collige* ...; vgl. Zumwalt (wie Anm. 21) 97–98.

Partner gerade nicht gleich sind, sondern sich komplementär zueinander verhalten⁴⁵. Die Gesamtkonstruktion ist dabei nicht konfrontierend, denn es fehlen Andeutungen bezüglich eines eigenen Weges, den Horaz im Gegensatz zu der epischen Seefahrt selbst einschlagen wollte; zum Beispiel erscheint nicht (wie oft in ‚kallimacheischer‘ Tradition) ein positives Bild für das eigene subtile, ‚feine‘ Dichten: etwa die Bach- oder Quellenmetaphorik⁴⁶. Poetologische Assoziationen in diesem Sinne kann allenfalls das Attribut *fragilis* in v. 10 wecken⁴⁷, aber hier ist es gerade nicht Bestandteil eines Gegensatzes, da es schon das Schiff des ersten Seefahrers, nicht des heutigen, bezeichnet. Wenn der erste Seefahrer in einem poetologisch gelesenen c. 1,3 für Homer steht (freilich kann man dann noch fragen, wie zentral dieses Thema für das Gedicht ist), so ist dies nicht in dem Sinne zugespitzt, daß Homer als der gewaltige Erste den Heutigen gegenüberstünde, die sich der Lächerlichkeit preisgeben müßten, wollten sie in seine Fußstapfen treten. Eher scheint eine Gemeinsamkeit mit ihm in dem Sinne auf, daß der ‚ungeheuerliche‘ Moment gezeigt wird, in dem ein Späterer sich Homers Wagemut aufs neue zu eigen macht. Auch das Fahrzeug des ‚Ersten‘ war fragil, aber mit Mut und einer gewissen Vermessenheit hat er Maßstäbe gesetzt, eine Kulturtat vollbracht, die derjenige, der sich nun derselben Gefahr stellt, verfluchen mag, die aber zugleich irreversibel ist und von der niemand im Ernst wünschen wird, sie wäre nicht vollbracht worden. Homer würde in eine Linie mit Hercules gestellt; Bewunderung für seine Tat und Leiden an den mit ihr gesetzten Ansprüchen und Forderungen schließen einander nicht aus und sind gleichermaßen gegenwärtig. Die Menschen lassen nicht davon ab, Iuppiter herauszufordern – so die Schlußverse 38–40 –, es scheint unumgänglich, daß sie diesem

45) J. Pucci, The Dilemma of Writing: Augustine, *Confessions* 4.6 and Horace, *Odes* 1.3, *Arethusa* 24, 1991, 257–281, betont (263–268) diesen Unterschied zu dem an Maecenas gerichteten *meae ... partem animae* in c. 2,17,5.

46) M. E. verfehlte Deutungen von c. 1,3 in diesem Sinne bei Zumwalt ([wie Anm. 21] 108: „Horace ... has articulated the scruples of the tenuis poeta ...“) und Cody (wie Anm. 21).

47) Deutlich poetologischen Sinn hat es in Verg. ecl. 5,85 (*Hac te nos fragili donabimus ante cicuta*). Cody (wie Anm. 21) 89 deutet die Verwendung des Adjektivs als eine ‚Einspiegelung‘ der aktuellen Situation des Vergil, der sich auf dem Weg von seinen ‚fragilen‘ früheren Werken zur großen Form befindet, in die Urszene des Epos; ähnlich Santirocco (wie Anm. 22) 27, der auf Kallimachos’ λεπτάλειος (Aet., prol. I, 24) verweist.

Drang folgen. Für derart Grundsätzliches wäre die sehr prominente Position der Ode in der Sammlung an dritter Stelle nach der Zueignung an den Patron Maecenas und nach dem Gedicht an Octavian ganz adäquat. Die dem geläufigen *recusatio*-Typus entsprechende Zurückweisung des Ansinnens, episch zu dichten, folgt dann erst mit c. 1,6 an Agrippa, dessen Taten Varius, nicht Horaz, preisen wird. Dort finden sich, entscheidend anders als in c. 1,3, die im Sinne der Groß-Klein-Thematik programmatisch aufgeladenen Schlüsselwörter *tenuis* und *grandis*⁴⁸, und ähnlich gebraucht Horaz später, in c. 4,15, dem Augustusgedicht am Schluß seines letzten Odenbuchs, das Bild der poetischen Seefahrt im Rahmen eines manifesten Gegensatzes zwischen den eigenen ‚kleinen Segeln‘ und dem Meer des Epos⁴⁹.

Einen genaueren Blick verdient noch die Figur des Daedalus, der bei Horaz an zwei weiteren Stellen mit explizit poetologischem Charakter erscheint. In c. 1,3 ist er einer der Helden, die Widernatürliches gewagt haben (vv. 34–35). Er hat mit Flügeln, die dem Menschen nicht gegeben sind, den leeren Luftraum erkundet. In der Pindar-Ode 4,2 spricht Horaz das allbekannte Schicksal von dessen Sohn an: Wer sich mühe, Pindar nachzuahmen, stütze sich auf Daedalus' Wachsfedern und werde schließlich – wie Icarus – einem Meer den Namen geben (nachdem er abgestürzt sein wird)⁵⁰. Horaz bestreitet in c. 4,2 heftig, selbst nach so Hohem zu streben, da das nur zum Scheitern führen könne; andererseits aber ist Pindar genau einer der kanonischen lyrischen Dichter, in deren Reihe er nach seinem Bekenntnis aus c. 1,1 aufgenommen werden will. Und das Spiel ist auch in c. 4,2 ein doppeltes: In eben dem Gedicht, in dem Horaz die Pindarnachahmung für einen lebensgefährlichen Irrweg erklärt, benutzt er später Pindarische Symbolik (das Bild der Biene), um sein eigenes poetisches Tun zu charakterisieren⁵¹.

48) C. 1,6,7–12: *nec cursus duplicis per mare Ulixei / nec saevam Pelopis domum / conamur, tennes grandia, dum Pudor / imbellisque lyrae Musa potens vetat / laudes egregii Caesaris et tuas / culpa deterere ingeni.*

49) C. 4,15,1–4: *Phoebus volentem proelia me loqui / victas et urbis increpuit lyra, / ne parva Tyrrhenum per aequor / vela darem ...* Vgl. Cody (wie Anm. 21) 86–87.

50) C. 4,2,1–4: *Pindarum quisquis studet aemulari, / Iulle, ceratis ope Daedalea / nititur pennis vitreo daturus / nomina ponto.*

51) C. 4,2,27–32: *... ego apis Matinae / more modoque ... carmina fingo.* Vgl. Pindar, *Pyth.* 10,54; fr. 152 Snell; siehe R. Rutherford, *Poetics and literary criticism*, in: S. Harrison (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge 2007,

Übrigens belegt Horaz in c. 4,2 auch Pindars Dichtung mit dem zweischneidigen Adjektiv *audax* (vv. 10–11: ... *per audacis nova dithyrambos / verba devolvit* ...), das in c. 1,3 zweimal erscheint⁵². Im Schlußgedicht des 2. Buchs aber, c. 2,20, vergleicht Horaz sich ganz offen und in positivem Sinne mit Daedalus. Er imaginiert hier seine Metamorphose in einen Schwan und sein Scheiden von der Erde: Er, der *vates*, will sich mit ‚nicht gewöhnlicher‘ und ‚nicht zarter‘ Feder in den Äther erheben (gleich in v.1 erscheint hier – in negierter Form – das programmatische *tenuis*⁵³). Über den Neid erhaben, wird er die Städte der Menschen verlassen⁵⁴ und auf seinen Schwingen um die Welt ziehen; sein Name wird berühmter sein als der des Icarus⁵⁵. Durch seinen Ruhm als Dichter hat er den Tod überwunden⁵⁶. Hier bringt Horaz ein weiteres Mal affirmativ den gewaltigen Anspruch zum Ausdruck, der ihm andernorts Schwindel zu bereiten scheint.

Die schlimmen Folgen der Kulturerfindungen würden in diesem Rahmen zum Ausdruck dessen, daß der Schauer, den die Taten auslösen, ihr Doppelsinniges, nicht zu tilgen ist: Untrennbar bleibt mit ihnen eine Art Urschuld verbunden (v. 28: *fraude mala*), was aber zugleich signalisiert, daß es um wirklich Großes geht. Die Taten haben gravierende Folgen, und mit ihnen kommen neue Gefahren in die Welt, aber an ihnen führt doch kein Weg vorbei. Die Alternative, das Gedicht ernsthaft als eine Art Plädoyer gegen Seefahrt oder Feuerraub zu lesen, ist nicht sinnvoll, zumal am Schluß der Beispielreihe mit Hercules (v. 36) ein unbestreitbar großer, über jeden Zweifel erhabener Held steht und auch Daedalus ohne einen Verweis auf das Scheitern des Icarus genannt wird. Die Erinnerungen an die verwegenen und folgenreichen Kulturtaten wären inso-

248–261; dort: 253. Zum ‚pindarischen‘ Gesamtcharakter von c. 4,2 und 4,5 Nisbet / Hubbard (wie Anm. 9) XII. Die jüngere Diskussion zur *recusatio* hat das Augenmerk auf solche Unterlaufungsstrategien und die stillschweigende Inklusion des scheinbar Abgelehnten gerichtet (vgl. z.B. T.S. Johnson, A Symposium of Praise. Horace Returns to Lyric in *Odes* IV, Madison 2004, 204).

52) Im Zusammenhang mit dem Dichten gebraucht Horaz das Wort auch in epist. 2,1,182 und 2,2,51.

53) Siehe oben, Anm. 46; vgl. auch Verg. ecl. 1,2 und 6,8.

54) Vv. 1–5: *Non usitata nec tenui feras / penna biformis per liquidum aethera / vates, neque in terris morabor / longius invidiaque maior / urbis relinquam* ...

55) Vv. 13–16: *iam Daedaleo notior Icaro / visam gementis litora Bosphori / Syrtisque Gaetulas canorus / ales Hyperboreosque campos*.

56) V. 21: *absint inani funere neniae* ...

fern nicht Verwünschungen unseres Zeitalters, dienten auch nicht einer Warnung, sondern ihre Funktion wäre es in erster Linie, Sinnbilder kühnen, aber zugleich unvermeidbar risikoreichen Handelns vor Augen zu stellen⁵⁷.

4. Der Gedichtschluß: Selbstreflexion durch Selbstreferenz

Nach der hier vorgeschlagenen Deutung ist c. 1,3 also jenseits des Spiels der sogenannten *recusatio*⁵⁸ von einem die Gattungen übergreifenden poetologischen Diskurs bestimmt, der grundsätzlicheren Charakter hat als die Groß-Klein-Problematik und der auch durchaus quer zu ihr liegt. Horaz reißt es zwischen Groß und Klein recht heftig hin und her; er hat Anwandlungen, beim Kleinen verweilen zu wollen, aber diese verbinden sich mit einem ganz eigenwilligen Programm. Er thematisiert Sogkraft, Reiz und Gefahr einer Dichtung des Erhabenen, die offenbar nicht notwendig an eine bestimmte Gattung gebunden ist und zu der Vermessenheit so fest zu gehören scheint wie zu den zweischneidigen Taten der Kulturheroen. Sicher hat Horaz auch ein agonales Interesse⁵⁹, aber in c. 1,3 wäre es sein vorrangiges Ziel, sich eines Bundesgenossen im Geiste zu versichern, wobei er *stultitia* zu einem vertraulich gebrauchten Kennwort zwischen denen macht, deren Absichten sich am Rande der Vermessenheit bewegen – und das heißt auch: in einer Lage, in der man einen Bundesgenossen brauchen kann. Dazu paßte es gut, wenn auch c. 4,12 mit seiner abschließenden Aufforderung *misce stultitiam consiliis brevem* (v. 27) an den Dichter Vergil gerichtet wäre⁶⁰. Freilich ist diese Annahme für die Argumentation nicht notwendig; in jedem Falle zeigt c. 4,12, daß das Wort *stultitia* im Rahmen einer Freundschaftsbeziehung mit eben der Ironie gebraucht werden konnte, die hier für c. 1,3 angenommen wird.

57) Vgl. Lyne (wie Anm. 17) 80: „Not all the examples of impious audacity are unequivocally of impious audacity“. In seinem Vorschlag, die Beispiele als geradezu ironisch gemeint zu deuten, muß man Lyne freilich nicht folgen: „The references to impiety we may take to be the joking imputation of a poet who thinks epic transgresses modern man's limitations“ (ebd.).

58) Rutherford (wie Anm. 51) 252 gebraucht den Ausdruck ‚*recusatio*-game‘.

59) Betont von Pucci (wie Anm. 45) 262.

60) Siehe oben, Anm. 41.

Nun aber noch zu einem bislang eher wenig beachteten, jedenfalls wenig interpretierten Umstand, aus dem sich ein weiteres Argument gewinnen läßt: In den Versen 38–40 kann man sich an die beiden vorangegangenen Gedichte, c. 1,1 und 1,2, erinnern fühlen; zunächst durch die Formulierung *caelum ipsum petimus stultitia* in v. 38 an den Schluß von c. 1,1, dem Widmungsgedicht an Maecenas. Dort hat Horaz seine erhoffte Aufnahme unter die lyrischen Dichter mit einem Wandeln unter Göttern gleichgesetzt. Wenn Maecenas ihm einen Platz in der Reihe der *lyrici vates* gebe, werde er – so der letzte Vers – mit seinem Kopf an die Sterne stoßen (c. 1,1,36: *sublimi feriam sidera vertice*). Für sich genommen, wäre es noch nicht besonders auffällig, daß hier zweimal von einem hochfliegenden Streben die Rede ist: einmal einem ambitionierten, einmal einem als vermessen aufgefaßten. Interessant wird die Formulierung zusammen mit dem folgenden (Schluß-) Satz . . . *neque / per nostrum patimur scelus / iracunda Iovem ponere fulmina* (c. 1,3,38–40), in dem man ebenfalls eine Zitatdimension wahrnehmen kann: Er erinnert an Stellen aus dem Gedicht 1,2, insbesondere an dessen Eröffnung mit Iuppiters Strafgewitter⁶¹. Lyne hat das beobachtet und inhaltlich – als ein subversives Untergraben augusteischer Ideologie, der Himmelsaspirationen des Augustus (1,2,45: *serus in caelum redeas*) – in c. 1,3 gedeutet⁶². Ich möchte nun die Parallelen nicht nur auf mögliche inhaltliche Beziehungen hin betrachten, sondern vermute in den Formulierungen der Verse 38–40 einen poetologischen Nebensinn, der sie zu Meta-Verweisen auf die beiden ersten Gedichte machte, zu emblematischen Bezeichnungen für diese Gedichte insgesamt und insofern zu Bestandteilen einer Äußerung des Horaz über sein eigenes Dichten. *Caelum ipsum petere* wäre so auch ein Ausdruck für ‚das Carmen 1,1 dichten‘, das mit einem entsprechenden Wunsch endet; ‚den Iuppiter die Blitze angesichts des eigenen Frevels nicht hinlegen lassen‘ hieße auch ‚das Carmen 1,2 dichten‘, in dem eben Iuppiter aus Zorn über Frevel und Überheblichkeit der Römer seine Blitze schleudert. *Scelus* (v. 39) wäre dabei

61) C. 1,2,1–4 (*Iam satis terris nivis atque dirae / grandinis misit Pater et rubente / dextera sacras iaculatus arces / terruit urbem*); vgl. dort auch vv. 29–30 (*cui dabit partis scelus expiandi / Iuppiter?*).

62) Lyne (wie Anm. 17) 163–164. Auch J. Buchmann, Untersuchungen zur Rezeption hellenistischer Epigrammatik in der Lyrik des Horaz, Diss. Konstanz 1974, 67–68, weist – ohne sie eigentlich zu deuten – auf die Parallele hin, zudem auf Ähnlichkeiten mit dem Finale des 2. Buchs von Vergils *Georgica*.

ein Parallelbegriff zu *stultitia* (v. 38), anders als letzterer aber aus einem der zitierten Texte selbst genommen (c. 1,2,29). Die Anspielungen auf die eigenen Texte – übrigens in der ‚richtigen‘ Reihenfolge – würden in einer metonymischen Vertauschung zur Metasprache, zu Symbolen für den Akt des Dichtens selbst⁶³. In der narratologischen Terminologie Gérard Genettes könnte man von einem ‚metaleptischen‘ Vorgang sprechen⁶⁴. In der Logik der poetologischen Selbstreflexion bedeuteten diese Rückgriffe als das ‚letzte Wort‘ von c. 1,3: „... und ich dichte meine Oden (wie in der Buchabfolge bislang c. 1,1 und 1,2) und lasse nicht davon ab“. Horaz wies quasi-explizit darauf hin, daß dieses Gedicht auch von seinem eigenen poetischen Tun, seinen Aspirationen und seiner ‚Verrücktheit‘ handelte, und bekräftigte eben dadurch die exklusive Gemeinschaft der beiden Dichter, die unterschiedliche Ziele nicht ausschließt. Zugleich machte er mit der Auswahl gerade dieser Anspielungen, der Termini, die Hybris und Frevel bezeichnen, nochmals die Nähe seines Dichtens zur Überhebung und die Gefahr eines Scheiterns sichtbar. Natürlich sagte er nicht einfach: „Mein Dichten ist *scelus*“, aber er umgab das, worauf er anspielt, mit einer Aura riskanter Himmelsstürmerei. Die Formulierung *nostrum scelus* (v. 39) kann man zudem als eine weitere Reminiszenz an Vergils 4. Ekloge (v. 13: *sceleris vestigia nostri*) verstehen⁶⁵: Insofern ‚vereinigte‘ sich zum Schluß auch in der sprachlichen Gestaltung noch einmal das Dichten des Horaz mit dem des Vergil. Im Sinne des gattungspoetischen Ansatzes schrieb Basto: „... Horace cannot accompany Vergil on the same ship of poetry“⁶⁶; hier dagegen wurde

63) Vgl. G. Lieberg, *Poeta creator. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung*, Amsterdam 1982; klassische Stellen sind z. B. Verg. ecl. 6,62–63: *tum Phaethontiad as musco circumdat amarae / corticis atque solo proceras erigit alnos*; ecl. 9,19–20: *quis caneret Nymphas? quis humum florentibus herbis / spargeret aut viridi fontis induceret umbra?*

64) G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris 2004, 13–14, zur Definition von ‚métalepse‘: „... une manipulation ... de cette relation causale particulière qui unit ... l’auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d’une représentation à cette représentation elle-même“. Zur Übertragung solcher narratologischen Kategorien auf poetologische Fragestellungen vgl. K. Rupprecht, *Cinis omnia fiat. Zum poetologischen Verhältnis der pseudo-vergilischen ‚Dirae‘ zu den Bucolica Vergils*, Göttingen 2007.

65) Die Formulierung greift dort auf das auf die Seefahrt bezogene *priscae vestigia fraudis* in v. 31 voraus.

66) Basto (wie Anm. 15) 39.

der Verlauf von c. 1,3 als eine allmähliche Enthüllung des Umstandes beschrieben, daß Vergil und Horaz in vieler Hinsicht doch ‚in demselben Boot‘ sitzen.

Von hier aus läßt sich nun noch eine Linie von dieser ersten Vergilode des Horaz zum letzten Gedicht seiner Odensammlung ziehen: zu c. 4,15, mit dem das im Jahre 11 erschienene 4. Odenbuch schließt. Apollo habe ihn, so Horaz' hier schon erwähnte ‚kallimacheische‘ Eröffnung dieses Gedichts, davor gewarnt, ‚Schlachten zu besingen‘ (also eine Form des Epos zu pflegen), was er eigentlich gewollt habe (v.1: *Phoebus volentem proelia me loqui...*)⁶⁷. Mit seinen ‚kleinen Segeln‘ solle er nicht aufs offene Meer hinausfahren. Dann kommt ein neuer Grund für dieses Abstandnehmen ins Spiel (es sei nicht mehr die Zeit für *proelia*⁶⁸), und die Rede geht unvermittelt in einen umfanglichen Preis der *pax Augusta* und des von Augustus begründeten Zeitalters über (v. 4: *tua, Caesar, aetas...*), das eben durch Frieden nach innen und außen und die Restauration traditioneller Moralität unter der Herrschaft des *custos rerum Caesar* (v. 17) ausgezeichnet sei⁶⁹. Die erste Hälfte des Gedichts (vier Strophen: vv. 1–16) blickt im Perfekt auf das Erreichte zurück; die zweite Hälfte (vv. 17–32) spricht im Futur von Zukunftshoffnungen⁷⁰. Die zwei letzten Strophen stehen im Anschluß an die Eröffnung mit *nos* in v. 25 in der 1. Person Plural⁷¹. Der Sprechende präsentiert sich als Genosse bei den Mählern in familiärem Rahmen, mit denen alle, einschließlich der Kinder und Frauen, beim Wein das neue Zeitalter begehen werden. Im Anschluß an eine dem Ritus entsprechende Anrufung der Götter wird die Festgemeinschaft, begleitet von ‚lydischen Flöten‘ (v. 30), die ruhmreichen Vorfahren besingen⁷²: die tapferen *duces*, Troia, An-

67) Eine Selbstaussage wie diese (vgl. Verg. ecl. 6,3) kann die Bezeichnung ‚*recusatio*‘ nochmals fragwürdig werden lassen. Zur engen Verbindung zu ecl. 6 durch das Wort *proelia* vgl. Fraenkel (wie Anm. 41) 449.

68) Fraenkel (wie Anm. 41) 449: „In the lines of Horace the old topic is given a new turn“; vgl. Becker (wie Anm. 41) 173; H. Dahlmann, Die letzte Ode des Horaz, Gymnasium 65, 1958, 340–355; dort: 348–349.

69) Man hat dieses Gedicht in engem Zusammenhang mit dem Bildprogramm der Ara pacis betrachtet; vgl. Duckworth (wie Anm. 41) 314.

70) Vgl. Dahlmann (wie Anm. 68) 347.

71) Fraenkel (wie Anm. 41) 452–453 beschreibt dies als eine späte Rückkehr des Horaz zum ‚Wir‘ im Rahmen von dessen lyrischem Gesamtwerk.

72) Die Szenerie erinnert an die der von Cicero (Brut. 75; Tusc. 1,3; 4,3) erwähnten Nachricht in Catos *Origines* über alten römischen Heldengesang beim

chises und Aeneas, den Sohn der Venus (vv. 31–32: *Troiamque et Anchisen et almae/progeniem Veneris canemus*). Diesen Schluß hat man oft als nochmalige Reverenz an den – mittlerweile längst verstorbenen – Vergil mittels einer Erinnerung an die *Aeneis* verstanden⁷³. Auf der Basis der hier angestellten Überlegungen kann man nun bestimmte Züge der Struktur von c. 4,15 in c. 1,3 vorgeprägt finden: Nachdem er sich jeweils zunächst von einem epischen Vorhaben abgesetzt hat, führt Horaz am Ende jenseits des *recusatio*-Themas sein eigenes Gedicht mit Vergils Epos zusammen. Der Gesang beim Gelage, den Horaz ja immer als eine seiner Domänen begriff, ‚wird‘ im Zeichen des Wir schließlich zum Heldenepos. So ermöglicht die poetologische Lektüre auch einen Brückenschlag zwischen c. 1,3 und dem Schluß des letzten Odenbuchs, das mit einer Erinnerung an den Aufbruch endet: Horaz bekräftigt dort im Rückblick nochmals, daß sein poetisches Projekt und das des Vergil immer zusammengehörten und sich nicht voneinander trennen lassen. Jeder von den beiden hat nun auf seine Weise die Fahrt ins Ungeheuerliche unternommen.

Frankfurt am Main

Lorenz Rumpf

convivium, die wahrscheinlich keinen Wahrheitsgehalt hat (vgl. Dahlmann [wie Anm. 68] 353–354).

73) Duckworth (wie Anm. 41) 316 interpretiert in diesem Sinne auch schon das Schließen der *Belli portae* (v. 9); vgl. Aen. 1,293–294. Johnson (wie Anm. 51) 212: „With the transforming assimilation of the thesis for the *Aeneid* into the last two lines of his lyric corpus, Horace brings book IV to a grand conclusion ...“.