

EXEGI MONUMENTUM
Zur Rezeption von Horaz' *carm. 3,30* und
seiner Konzeption eines dichterischen Nachlebens
bei Ovid, du Bellay, Ronsard und Pusckin*

*Piae memoriae Johannis Ottonis Coronarii et Walteri Haas,
magistrorum optimorum*

Abstract: This paper investigates the metamorphoses which the concept of poetic identity and its permanence as contained in Horace's Ode 3.30 underwent in Ovid, du Bellay, Ronsard and Pushkin. This concept can be mapped by a Cartesian coordinate system. The poet's permanence is herein granted through the ascent on the vertical axis and through constant self-rejuvenation. This concept is performed and appropriated by each poet according to his own and partly his era's style. Ovid yields epigrammatic and laconic concision, neoteric nonchalance and an increased poetic self-confidence. Compilation bestows a Renaissance opulence upon du Bellay's and Ronsard's poems and finally Pushkin's romantic concept of a poet resurrects the loftiness of Horace's *uates*.

All four poets preserve the idea of a poetic ascent at the vertical axis and blend *carm. 3.30* with motifs taken from other Horatian odes, esp. the swan ode (2.20). By implementing from this poem the idea that their reception is as universal as the empire they live in Ovid and Pushkin modify the horizontal axis which du Bellay and Ronsard extend down into the earth when claiming poetic permanence. Ovid imagines himself to surpass Horace by claiming immunity from Jupiter's wrath while Pushkin contends that his *œuvre* is higher than the Alexander column in St. Petersburg and illustrates his sublimity with lofty Church Slavonic elements.

Keywords: Horace, *carm. 3.30*, poetic identity, reception

*) Den anonymen Gutachtern des *Rheinischen Museums* danke ich für viele wertvolle Verbesserungsvorschläge, dem Herausgeber des *Rheinischen Museums*, Prof. Dr. Peter Schenk, für die geduldige und fachkundige Betreuung dieses Beitrags. Der Alexander von Humboldt-Stiftung gilt mein besonderer Dank für die Bewilligung eines Feodor-Lynen-Forschungsstipendiums für erfahrene Wissenschaftler, das die Fertigstellung dieses Artikels ermöglichte.

Einleitung

In drei exponierten Gedichten (Hor. *carm.* 1,1; 2,20; 3,30) seiner ersten drei Odenbücher¹ entwirft Horaz ein komplexes Bild dichterischer Identität und Fortdauer, die hier in Ergänzung anderer konkurrierender Ausdrücke (,Fortbestand‘, ,Weiterleben‘ usw.) unter der einheitlichen Bezeichnung ,Permanenz‘ terminologisiert werden soll. Horaz‘ dichterisches Selbstbild und dessen Nachleben sind wiederholt Gegenstand philologischer Einzelforschung – von klassischen Philologen, aber auch Romanisten und Slavisten – geworden, die viele Detailmerkmale und -bezüge zu Tage gebracht hat.² Im vorliegenden Beitrag soll es darum gehen, diese Einzelaspekte mit Hilfe eines strukturalistischen Deutungsmusters zu systematisieren, das selbstredend nicht den Anspruch erheben will, sämtliche Aspekte zu integrieren oder eine abschließende Interpretation zu liefern, sondern zu Widerspruch und kritisch-kreativem Weiterdenken einladen möchte. Der Kern dieses neuen Interpretationsmodells lässt sich mit einem kartesischen Koordinatensystem beschreiben. Dieses strukturalistische Instrument literaturwissenschaftlicher Analyse wurde mit der attischen Tragödie bereits auf eine andere antike Gattung angewandt.³ Aus Platz- und Relevanzgründen können hier nur kurz seine Grundzüge vorgestellt werden, deren Kenntnis erforderlich ist, um die Rezeption dieses Konzepts in späteren Dichtungen zu verstehen, die der Gegenstand dieses Beitrags sein soll. Das kartesische Koordinatensystem beschreibt den Raum und seine Orte, die ein literarischer Text bietet, mit einer

1) Die Forschung ging bislang mehrheitlich davon aus, dass die drei Bücher 23 v. Chr. geschlossen veröffentlicht wurden (Nachweise bei Hutchinson 2008, 131 f. Anm. 1). Demgegenüber hat Hutchinson nachgewiesen, dass die Bücher einzeln veröffentlicht wurden, möglicherweise mit folgender Chronologie: Buch 1 früh 24 und Buch 3 früh 23, wobei vielleicht Buch 1 und 2 erneut publiziert wurden (2008, 147). Gerade die Gedichte, die hier besprochen werden sollen, wurden jedoch so komponiert, dass sie die Sammlung zu einer Einheit zusammenfügten (Hutchinson 2008, 145).

2) Zu Horaz‘ Selbstverständnis siehe z. B. Harrison 2007b. Zu dessen Nachleben ist hier insbesondere von Albrecht 1998 zu nennen, der die Rezeption von *carm.* 2,20 und 3,30 bei französischen und russischen Lyrikern untersucht hat, deren prominenteste mit Ronsard, du Bellay und Puschkin auch hier besprochen werden sollen.

3) Segal 1981, 227 (mit Abbildung).

vertikalen und einer horizontalen Achse. Eine strukturalistische Literaturwissenschaft sieht diese Achsen durch den Gegensatz verschiedener Orte und Rollen konstituiert, welche die Identität(en) einer Person (hier des Oidipus Tyrannos) umreißen. Die horizontale Achse wird etwa durch den Gegensatz von Stadt und Wildnis und die vertikale durch den Gegensatz von oben (Hausdach) und unten (Tier) bestimmt.⁴

Bislang wurde auf Horaz nur das Koordinatensystem der strukturalistischen Linguistik angewandt,⁵ bei dem die vertikale Achse die paradigmatischen Elemente und die horizontale ihre syntagmatisch fortlaufende Reihung beschreibt.⁶ In den drei genannten Horazgedichten ist es jedoch das Raumkonzept, das sich mit dem kartesischen Koordinatensystem beschreiben lässt. Anders als in den genannten Beispielen aus der attischen Tragödie ist es vor allem die Bewegung, die den Raum und seine Achsen erzeugt. Dieser Befund illustriert den heuristischen Mehrwert des strukturalistischen Modells, das ein Spezifikum von Horaz' Lyrik aufdeckt. Die raum- und achsenschaaffende Kraft der Bewegung zeigt sich bereits im Priamelgedicht, das den Auftakt der gesamten drei Odenbücher bildet. Während sich hier die meisten anderen Tätigkeiten, seien sie nun kommerziell-merkantiler, agrarischer, sympotischer oder militärisch-weidmännischer Natur (v. 9–28), auf der horizontalen Achse bewegen, steigt der Dichter zu Göttern und Gestirnen auf (v. 29 f., 35 f.) und vollzieht damit eine Aufwärtsbewegung, die eingangs Olympioniken und Politikern zugeschrieben wurde (v. 3–8). Doch selbst ihnen gegenüber ist die Aufwärtsbewegung des Dichters privilegiert. Der Politiker absolviert den *cursus honorum* bis zum Konsulat (v. 8), und der Rennfahrer verdankt seinen Aufstieg zu den Göttern dem Staubsammeln, das sich erdnah in der Horizontalen abspielt. Die Tätigkeit des Dichters wird nie so tief verortet und sein Aufstieg führt nicht nur zu den Göttern, sondern noch darüber hinaus zu den Sternen. Die Orientierung des Dichters auf

4) Segal 1981, 227. Friedrich 1988, der die strukturalistische Methodik der Gegensatzpaare, aber nicht das Koordinatensystem in Anschlag bringt, stärkt die Rolle des Raumes, wenn er den Raum und die Handlung in Euripides' *Bacchen* durch den Gegensatz von zivilisierter Stadt und archaisch-primitivem Berg strukturiert sieht.

5) Collinge 1961, 20–26.

6) Vgl. dazu Albrecht 2007, 50–54.

die vertikale Achse verknüpft das letzte Gedicht des zweiten Odenbuchs (2,20) mit der Thematik des Fortlebens nach dem eigenen biologischen Ende und der Verwandlung, hier in einen Schwan. Im letzten Gedicht dieses Zyklus und seiner Sphragis (3,30) wird die poetische Permanenz an die Performanz gekoppelt, sowohl des eigenen Werks (v. 7f.: *usque ego postera / crescam laude recens*, v. 10: *dicar*) wie der Rituale des römischen Staates (v. 8f.: *dum Capitolium / scandet cum tacita virgine pontifex*). Diese bewegen sich wie der soziale Aufstieg des Dichters (v. 12: *ex humili potens*) auf der vertikalen Achse. Die Identität des Dichters und ihre Dynamik lassen sich also wie diejenige des Oidipus im *OT* mit den Achsen eines kartesischen Koordinatensystems beschreiben. Die Bewegung entlang der vertikalen Achse ist allerdings spiegelverkehrt: Während Oidipus stürzt,⁷ steigt Horaz auf. Nicht nur die Identität wie im Falle des *OT*, sondern auch die Permanenz des Dichters können mit strukturalistischen Instrumenten erfasst werden und demonstrieren so den Erkenntnisgewinn dieses Ansatzes. Denn der Gegensatz von vergänglicher Materialität und kulturellem Fortleben, den Horaz' Poetik-Oden zeichnen, lässt sich vielfach semiotisch mit der Dualität der beiden Seiten eines Zeichens, von signifiant und signifié, lesen (z. B. *carm.* 3,30,1–7). Zudem bildet die horizontale Achse auch die (Diskurs-)Zeit ab, da sie die Reihung der Zeichen beschreibt.⁸ Die Zeitachse ist erforderlich, um Horaz' Nachleben zu beschreiben, das er über sein Werk gewährleistet sieht. Die Zeit ist neben dem Raum ein weiterer wichtiger Parameter von Horaz' dichterischer Selbstdarstellung.⁹ Das kartesische Koordinatensystem bietet damit eine systematisierende Beschreibung zweier Baskategorien von Horaz' poetischer Identität.

Der Wunsch nach poetischer Permanenz, den Horaz' Oden wiederholt und variiert äußern und der in 3,30 kulminiert, erfüllte sich noch über den Bestand Roms hinaus, an dessen materiale Fortdauer Horaz seine eigene poetische koppelt (*carm.* 3,30,8f.), und zwar in der Dichtung selbst, deren Fortgang nach 3,30 be-

7) Segal 1981, 227.

8) Siehe Albrecht 2007, 50–54.

9) Dies klingt bei Barchiesi 2007, 153–155 an. Von Albrecht hebt dagegen historisierend auf Raum und Zeit als externe Faktoren des dichterischen Selbstbildes ab (1998, 632).

reits sein eigenes viertes Odenbuch bezeugt. Denn die Ode 3,30 hat ein reichliches Nachleben hervorgebracht. Es mangelt nicht an Nachahmungen oder Übertragungen,¹⁰ die jedoch sprachlich oder inhaltlich nahe bei der Vorlage bleiben. Hier seien exemplarisch vier Nachdichtungen von anderen Dichtern der Weltliteratur¹¹ herausgegriffen, die durch den generischen oder sprachlichen Abstand ein hinreichendes Innovationspotential aufweisen. Sie sollen darauf untersucht werden, wie Horaz' Dichtung in ihnen fortlebt¹² und wie sie in Abgrenzung oder Anlehnung ihre eigene dichterische Identität konstruieren. Bei den Dichtern handelt es sich um Horaz' jüngeren Zeitgenossen Ovid (met. 15,871–9), um Pierre Ronsard und Joachim du Bellay, die wichtigsten Vertreter der französischen Renaissance-Dichtergruppe der Pléiade, und um Alexander Puschkin, den ersten russischen Dichter von Weltrang. Dass alle drei nicht namentlich auf Horaz, sondern nur motivisch und formal auf sein Werk rekurrieren, zeigt, dass dieser in der Tat, wie erhofft, über dieses kulturelle Artefakt und seine Tradition weiterlebt. Gleichzeitig hat Horaz über sein Werk die dichterischen Metamorphosen erfahren, die er bei seiner Verwandlung in einen Schwan ausmalt (carm. 2,20).

1. Ovids Metamorphosen (15,871–9)

Die erste erhaltene Rezeption von Horaz' Sphragis-Gedicht 3,30 findet sich in dem Epilog zu Ovids *Metamorphosen*,¹³ die ebenfalls in augusteischer Zeit das Licht der Öffentlichkeit erblickten. Beide Dichtungen beschließen also eine größere poetische Einheit, und der Titel von Ovids Werk legt nahe, dass es in der Lage ist, Horaz' Wunsch nach einer poetischen Verwandlung aus carm. 2,20 zu erfüllen. Wegen der zeitlichen Nähe und identischen Sprache ist Ovids Epilog am ehesten geeignet, kontrastiv ein klärendes Licht

10) Für neulateinische Nachdichtungen von 2,20 und 3,30 siehe Schäfer 1976, 249f. Für deutsche Übertragungen von Opitz bis Morgenstern siehe Newald 1933, 69–75.

11) So Lauer 2002, 94 über Puschkins Gedicht.

12) Zu den verschiedenen Schattierungen von Horaz' Nachleben siehe Harrison 2007c, 277–346 und Edmunds 2010.

13) Zu Horaz' Rezeption in der Antike siehe Tarrant 2007.

auf ihre Vorlage zu werfen. Deshalb bietet es sich an, ihn anhand der Parameter einer semiotisch konfigurierten Permanenz und des zweiachsigen Koordinatensystems zu untersuchen.

*Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis
nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.
cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi;
parte tamen meliore mei super alta perennis 875
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum;
quaeque patet domitis Romana potentia terris
ore legar populi, perque omnia saecula fama
(si quid habent veri vatum praesagia) vivam.*
(Text nach Tarrant)

Bei Horaz, der sein Fortleben mit Pontifex und Vestalin das Kapitol zum Tempel des Juppiter Optimus Maximus hinaufschreiten lässt (carm. 3,30,8f.), ist die durch den Göttervater vertretene vertikale Achse der Garant der Permanenz, bei Ovid wird sie durch dessen Zorn (v. 871: *ira Iovis*) bedroht. Die vertikale Achse garantiert die Permanenz nur dadurch, dass sie den Dichter über den Zorn des Göttervaters, der sich gemäß mythologischen Vorstellungen in der Witterung manifestiert, erhebt und noch über die Sterne hinaus trägt, die durch das Adjektiv *alta* (‚hoch‘) explizit oben auf der vertikalen Achse verankert werden (v. 875 f.). Ovid wählt hier dasselbe Wort *ferar* (‚ich werde getragen werden‘), mit dem Horaz eingangs seinen Schwanenflug beschrieb (2,20,1). Die Sterne erfüllen damit wie Horaz’ Pyramiden (3,30,2) die Funktion, die Grenze zu markieren, welche die poetische Permanenz noch überschreitet. Die Transzendenz schlägt sich damit bei beiden Autoren räumlich nieder. Doch Ovid überbietet mit diesem Motiv noch Horaz, der im Schlussvers von carm. 1,1 mit seinem Scheitel gegen die Gestirne stieß. Das gesteigerte dichterische Selbstbewusstsein zeigt sich bei Ovid in drei Punkten: Erstens nimmt der Sprecher das Adjektiv *perennis*, mit dem Horaz die Dauerhaftigkeit seines Werkes bezeichnet hatte (3,30,1), für sich in Anspruch (v. 875) und verbannt dabei die *melior pars* in den Ablativus limitationis. Zweitens ist die *melior pars* eine semantische Steigerung gegenüber Horaz’ *multa pars* in 3,30,6 und daneben durch die Selbsttransformation in Dichtung

eine inhaltliche Überbietung und teils intratextuelle Anspielung auf die himmlisch-göttlichen Apotheosen des Hercules (9,269: *parte sui meliore viget*), Aeneas (14,604: *pars optima restitit illi*), Romulus und der Caesaren.¹⁴ Und drittens bezeichnet der Sprecher überdies seinen Namen als unzerstörbar (v. 876). Diese Formulierung macht bereits an der grammatischen ersten Person die gesteigerte Rolle des auktorialen Sprechers bei Ovid augenfällig. Wie relevant dieses grammatisch kondensierte dichterische Selbstvertrauen für die Permanenz ist, zeigt das letzte Wort des Epilogs: *vivam* („ich werde leben“). Die beschriebene Immunisierung der Permanenz, das sprichwörtliche Bad im Drachenblut, fehlt bei Horaz noch. Parallel zum Insistieren auf der Fortdauer akzentuiert Ovid den Gegensatz zu seinem vergänglichen Teil, der bei ihm als Körper benannt wird, und verschärft so den Dualismus zwischen dem materiellen und poetischen Teil seiner Existenz. Die Permanenz der dichterischen Existenz in Horaz’ *dicar* (3,30,10) lässt sich dreifach verstehen: als Nennung des Namens des Dichters,¹⁵ als Nachruhm¹⁶ und als Rezitation seiner Werke.¹⁷ Diese drei Möglichkeiten werden bei Ovid lexikalisch im Nachruhm (v. 878: *fama*), in dem unzerstörbaren Namen als dem eindeutig sprachlichen signifiant und nominalistischen Ansatzpunkt der Identifikation (v. 876: *nomen ... indelebile nostrum*) sowie in der poetischen Performanz (v. 878: *ore legar populi*) expliziert.¹⁸ Das performierte Werk (v. 871: *opus*) behält zwar gegenüber Horaz’ *monumentum* seine architektonische Nuance, verliert aber seine semiotische als Ort, der erinnert.¹⁹ Diese

14) Wheeler 2000, 150f.

15) So Kytzler 2005, 183 („Nennen wird man mich“).

16) So Pöschl 1991, 247 („man wird von mir reden“), Färber 1957, 177 („also sagt man dereinst“).

17) Für die seit Catull belegte und auch bei Horaz (zu den im ThL genannten Stellen *carm.* 3,4,1 und 4,12,9, wo die musikalische Produktion fassbar ist, wären noch *carm.* 1,6,5; 3,25,7f. für die poetische Tätigkeit zu stellen) anzutreffende Bedeutung „canere“ vgl. Ernst Lommatszsch s. v. *dico*. ThL V,1 (1909–34) 977,55–978,3. Die vorliegende Stelle wird freilich unter dem Lemma „nominare, commemorare“ eingeordnet (980,47f.).

18) *Trist.* 3,7,45–52 greifen hiervon die *fama* (v. 50) und die poetische Performanz auf (v. 51 f.), die hier zeitlich (*dum*) wie in den *Metamorphosen* räumlich (*qua*) an die militärische Stärke Roms geknüpft wird.

19) Etwas zu hart urteilt Woodman 2012, 102 über *opus* („a weak word commonly used of any literary composition“).

erhöhte Präzision, welche das Gegenteil von Horaz' vielschichtigen semiotisch-komplexen lyrischen Andeutungen und Implikationen ist, zeigt sich auch in abstrakten Zeitbegriffen wie *dies* für den Todestag (v. 873) und *perque omnia saecula* für die Ewigkeit der Permanenz (v. 878). Der inhaltliche Ausbau der Permanenz dank gestochen scharfer Präzision geht damit auf Kosten der lyrischen Vitalität, Suggestivkraft und Flexibilität. Dem lapidar-nüchternen Schlusspostulat *vivam* bei Ovid (v. 879) steht das organisch-vitale *postera / crescam laude recens* bei Horaz gegenüber (3,30,7f.), das gewissermaßen das in der Ode eingeschlossene Mark des poetischen Baumes ist, aus dem Horaz' Fortleben sprießt. Ovids lakonisch und apodiktisch vorgetragenem Selbstbewusstsein der Permanenz fehlt nicht von ungefähr die abschließende Krönung mit etwas derart Göttlich-Lebendigem wie Horaz' delphischem Lorbeer (3,30,15f.).

Die horizontale Achse figuriert dagegen flächig und macht in einem einzigen Vers die geographische Reichweite von Ovids Dichtung mit den Grenzen des Imperium Romanum deckungsgleich (v. 877), während Horaz in 3,30,7–9 die eigene poetische Fortdauer in zeitlicher Hinsicht an die rituelle Performanz im Vertikalen knüpft und in räumlicher über seine süditalische Heimat im Horizontalen definiert (3,30,10–12). Hier zeigt sich Ovids epigrammatische Präzision besonders deutlich im Gegensatz zu Horaz, der für den geographischen Universalitätsanspruch seines dichterischen Fortlebens in *carm.* 2,20,13–20 zwei Strophen benötigt. Der Unterschied zwischen den beiden Dichtern lässt auch erkennen, dass die *pax Augusta* und der *orbis Romanus* für Ovid eine selbstverständliche Realität sind.

Diese Brachylogie im Vergleich zur Vorlage ist symptomatisch für den reduzierten Umfang von neun statt 16 Versen des Epilogs bei Ovid, der auf den ersten Blick ins Auge sticht und umgekehrt proportional zum abgeschlossenen Werk ist. Diese disproportionale Lakonik passt zu neoterischen nonchalanten Tönen (v. 879; vgl. 871: *iamque opus exegi*), die Horaz' feierlicher Strenge fehlen und die sich auch intratextuell durch Bezüge auf Catulls Eröffnungsgedicht sowohl im Prolog (*novum libellum* 1 > *In nova fert* 1,1) als auch im Epilog (*perenne* 10 > *perennis* 15,875) der *Metamorphosen* untermauern lassen.²⁰ Bereits bei Catull ließ die Verteilung dieser Adjek-

20) So Feeneys treffende Beobachtung (1999, 14).

tive das Büchlein am Anfang neu und am Ende des Gedichts *perennis* sein²¹ und suggerierte damit dessen jugendgespeiste Permanenz. Diesen Anspruch dehnt Ovid durch die ringkompositorische Verteilung der beiden intertextuell referierten Adjektive kongenial auf das gesamte umschlossene Epos aus. Das Akrostichon INCIP zu Beginn des *Metamorphosen*-Epilogs, das Barchiesi entdeckt und als „amusing“ eingestuft hat (1997, 195), ist nicht nur ein klares Anzeichen für den vital-spielerischen Charakter der Schlusspassage, sondern auch ein weiterer, diesmal lexikalischer Rückverweis auf den Anfang, der abermals innere Geschlossenheit und einen Wiederanfang suggeriert und so die Permanenz anklingen lässt.

Umgekehrt erzeugt die Lakonik jedoch eine Verdichtung vieler Motive, die in Horaz' Epiloggedichten verstreut oder breiter ausgeführt sind. Diese Nonchalance ist umso auffallender, als Ovid exakt Horaz' Gedankenfolge abbildet (Vollendung des unzerstörbaren Werks [v. 871 f.], dichterisches Fortleben [v. 875 f.] nach dem körperlichen Tod [v. 873 f.] durch die Rezeption in der Sprechergemeinschaft [v. 877–9]), jedoch den vierten Schritt, die Begründung der Permanenz, durch eben das Dahinstellen, ob die Vorhersagen der *vates* wahr seien (v. 879), ersetzt und damit das zentrale Konzept der poetischen Identität der augusteischen Vorgänger²² suspendiert. Das souverän Spielerische ist damit neben den Merkmalen Disambiguierung und der Konzision, die an der Überblendung mit anderen programmatischen Horazoden deutlich wird, das Spezifikum Ovids auch bei der intertextuellen Konstruktion poetischer Identität und Permanenz. Es verhindert, dass das im Vergleich zu Horaz gesteigerte dichterische Selbstbild bei der Fortdauer den Charakter einer ernsthaft-verbissenen *aemulatio* annimmt. Ovids Rezeption ist statt einer *aemulatio* eher eine virtuose Anverwandlung der Vorlage an den eigenen spielerisch-geschmeidigen Stil.²³

21) Feeney 1999, 14.

22) Vgl. Dahlmann 1948, Bickel 1951.

23) Dieses Urteil wird dem Charakter dieses Ovidpassus sicherlich gerechter als Woodmans Verdikt einer „imagistic fragmentation“ (2012, 103), die er, sachlich sicherlich nicht zu Unrecht, an den reihenden und nicht strukturierten Permanenzbedrohungen der Eingangsverse v. 871 f. festmacht. Gleichwohl muss festgehalten werden, dass *ferrum* (v. 872) keineswegs bloß auf das Schwert abhebt und damit ein zweifelhaftes Kompliment ist, wie Woodman suggeriert, sondern das festeste Metall bezeichnet, das damals für Werkzeuge und Waffen zur Verfügung stand. Zudem

2. Ronsard: A sa Muse und du Bellay: De l'immortalité des poètes

Die Renaissance verstand sich als Wiedergeburt der Antike in expliziter Abgrenzung von der Zwischenzeit, die bloß als „Mittelalter“ apostrophiert und so ideell aus der zeitlichen Kontinuitätslinie getilgt wurde.²⁴ Dieses Programm wurde nicht zum Geringssten im Bereich der Literatur und der bildenden Künste verfolgt.²⁵ In der französischen Literatur geschah dies federführend durch die Dichtergruppe der Pléiade, deren Hauptvertreter Pierre de Ronsard und Joachim du Bellay waren. In bewusster Wendung gegen die spätmittelalterliche französische Dichtung wurden antike Gedichtformen wiederbelebt, antike Dichter zu Vorbildern erhoben und die eigene Literatursprache nach dem Modell des Lateinischen und Griechischen ausgestaltet, was programmatisch von Joachim du Bellays Schrift *La Deffence et illustration de la langue françoise* begleitet wurde. Die rinascimentale Agenda der Wiedergeburt der Antike und ihrer Formen und Künstler verlieh den Fragen nach poetischer Identität und Permanenz, die in Horaz' Ode verhandelt wurden, eine besondere Aktualität. Zwar bieten du Bellays *Antiquitez de Rome*²⁶ und seine *Regrets*²⁷ zahlreiche Motive, die sich in Horaz, carm. 3,30 finden, und das Schlussgedicht seiner *Antiquitez de Rome* (XXXII) teilt nicht nur die Stellung innerhalb des lyri-

bildet es mit dem vorangehenden *ignis* eine Kollokation. Beide werden gegenüber der folgenden *edax vetustas* auch dadurch zusammengehalten, dass sie tätige, wahrnehmbare Zerstörungen bezeichnen, während *edax vetustas* auf den unmerklichen Verfall abhebt. Die Bedrohungen der Permanenz werden damit komplettiert, gewiss auf Kosten der inhaltlichen Kohärenz. Die additive Faktur tritt bei den Pléiade-Rezeptionen von carm. 3,30 noch stärker hervor.

24) Vgl. Buck 1969, 9–12.

25) Vgl. Buck 1969, 4–6.

26) I: Anrufung der antiken Dichter, die durch ihre Verse leben, als Inspirationsquelle, V: Rom lebt trotz seines materiellen Verfalls in den Schriften seiner Dichter fort, IX: Materieller Verfall Roms, XV: Frage an die Geister Roms nach ihrer Trauer über Roms Verfall, das ihre Hände schufen, XXV: Wiedererrichtung Roms durch du Bellays Dichtung.

27) II: Dichterische Bergbesteigung Hesiods, freilich im Gegensatz zu du Bellays geringem poetischen Leistungswillen, IV: Horaz wird, zusammen mit anonymen Griechen, Petrarca und Ronsard als Inspirationsquelle verworfen, XX: Preis des ewigen Dichterruhms, auf den du Bellays Dichterkollege Ronsard mit guten Gründen hoffen darf, XXXI: Liebe zur idyllischen Heimat.

schen Korpus mit Horaz' Sphragis-Gedicht, sondern auch die zentrale Aussage (Unsterblichkeit dank dichterischer Leistungen auf Papier und lyrischer Ersttaten in der Muttersprache im Gegensatz zu den materiellen *monuments*), sodass man von einer bewussten *imitatio* ausgehen kann. Die gegenläufige Richtung zur Verteilung der Motive eines Gedichts auf mehrere ist die Kompilierung mehrerer in einem einzigen. So kombiniert du Bellays Ode XIII *De l'immortalité des poètes* (1549)²⁸ alle exponierten Gedichte aus Horaz' *carmina*, welche ein Programm poetischer Identität und Permanenz entwickeln²⁹ (1,1 ~ v. 1–24; 2,20 ~ v. 25–34; 3,30 ~ v. 35–54). Der Umfang schwillt denn auch von 16 Versen in *carmen* 3,30 auf 54 Verse an. Eine Nachdichtung von *carmen* 3,30 bleibt jedoch du Bellays Dichterkollegen Ronsard vorbehalten. Da du Bellay dieselben Merkmale der Renaissance-*imitatio* und -*aemulatio* wie Ronsard aufweist (kompilatorische Redundanzen³⁰ und gesuchtere Formulierungen,³¹ blässere abstrakte Ausdrücke³²) und mit diesem vielleicht selbst durch das Kompilat der drei Gedichte und wörtlichere Wiedergaben von Horaz³³ im Wettstreit steht,³⁴ sei hier auf eine Darbietung von Wortlaut und Übersetzung sowie auf eine

28) Die Oden firmierten unter dem Titel *Vers lyriques* und wurden zusammen mit den Gedichtzyklus *L'Olive* veröffentlicht. Text nach Legrand 2003, 80f.

29) Von Albrecht 198, 578.

30) Gleich viermal werden antike mythologische Figuren als Dichterpatrone bemüht (v. 1: *Muse*, v. 13: *Graces*, v. 21 f.: *Satyres, Nymphes*, v. 51: *Les Seurs du mont deux fois cornu*).

31) Etwa die Periphrase *Les Seurs du mont deux fois cornu* (v. 51) für die Musen auf dem Parnass (von Albrecht 1998, 637).

32) V. 52 *sepulchre décoré* vs. *carm.* 3,30,1 *monumentum*. Da die Pyramiden bei du Bellay fehlen, bleibt sein Anspruch gleichwohl hinter Horaz zurück. Für blässere Ausdrücke in Ronsards *Ode à sa Muse* siehe von Albrecht 1998, 593.

33) V. 53 *Aquilon* ~ *carm.* 3,30,3 *Aquilo* vs. v. 3 *des freres la rage*.

34) Hierauf weisen auch Innovationen hin, die beiden Gedichten gemein sind (13,1 *Sus Muse* ~ 26,16 *Sus donque, Muse*; 13,31 / *Je voleray* ~ 26,10 / *Je voleray*; 13,5 *Lyre* ~ 26,14 *lyre*). Die Chronologie der Publikation setzt du Bellay (1549) knapp vor die Erstveröffentlichung von Ronsards Ode als Abschluss der vier ersten Odenbücher (1550). Da die beiden Dichter derselben Dichtergemeinschaft angehörten, ist eine wechselseitige Kenntnis der Werke wahrscheinlich, sodass die ohnehin sehr nahen Daten der jeweiligen Erstpublikation keinen sicheren Rückschluss darauf zulassen, welcher der beiden Dichter den anderen überbieten wollte. Dass du Bellay linear die drei poetologischen Programmmoden in einem Gedicht aneinanderfügt, während Ronsard nur 2,20 in 3,30 einfügt, deutet allerdings eher darauf hin, dass Ronsard danach trachtete, seinen Dichterkollegen zu übertreffen.

detaillierte Besprechung³⁵ zugunsten der wichtigsten Punkte von Rezeption, Permanenz und poetischer Identität verzichtet.

Gedankensprünge und Inkongruenzen, die wir bei Ronsard antreffen werden, fehlen bei du Bellay; die drei Gedichte sind kunstvoll miteinander und weiteren Horazgedichten verwoben. Du Bellay hat seiner Kollage sechs eigene Einleitungsverse vorangestellt, welche die Muse anrufen und sich an den Gönner wenden und das gesamte folgende Gedicht als Darbietung seines poetischen Könnens erscheinen lassen. Horaz' Performanzgedanke wird damit aufgegriffen und von der eigenen Permanenz auf das vorliegende Gedicht heruntergebrochen. Dass es also eines Beweises für das dichterische Können bedarf, lässt vermuten, dass das Selbstbewusstsein und der Ruf des Dichters vielleicht doch nicht so groß sind, wie im Gedicht durch Lorbeerkrönung und Götternähe (v. 19f.) reklamiert. Der erste Teil, welcher die Tätigkeit des Dichters von anderen Berufen abgrenzt (v. 7–24), wird nicht wie bei Horaz durch den Gegensatz von vertikaler (carm. 1,1,30: *dis miscent superis* vs. v. 20: *M'ont jà fait compaignon des Dieux*) und horizontaler Achse gegliedert. Es dominiert stattdessen die Opposition des Dichters zu den gewöhnlichen Ansichten und Wertvorstellungen (v. 14–18). Du Bellay greift hierbei Horaz' schlichtes *secernunt populo* (1,1,32) auf und baut es mit elitären Motiven aus anderen Gedichten aus (v. 14f.: *Je hay' ~ 3,1,1: Odi profanum vulgus et arceo*).³⁶ Horaz begründet seine herausgehobene Stellung mit seinen dichterischen Verdiensten (v. 29–32). Du Bellay expliziert seine Präferenzen und performiert allenfalls entsprechend den Einleitungsversen seine dichterische Leistung. Die ausgedehntere Schilderung der Habitate von Nymphen und Satyrn gegenüber Horaz (1,1,30–32 vs. 21–24) tritt zwischen die Götter und den Himmel, der den Teil eröffnet, der carm. 2,20 entspricht. Der Übergang ist damit nicht so „bruchlos“, wie von Albrecht annimmt (1998, 589). In diesem Teil übernimmt du Bellay Horazens Schwanengestalt, deren Formulierung den Anspruch poetischer Distinktion und Überbietung unterstreicht (v. 34: *Le plus blanc de tous les oyzeaux* vs. 2,20,10: *album mutor in alitem*), sowie seinen Höhenflug und folgt damit der vertikalen Achse. Während Horaz entlegene Gegenden auf-

35) Für beide siehe von Albrecht 1998, 585–592.

36) Von Albrecht 1998, 589.

zählt, begnügt sich du Bellay mit je einer für jede Himmelsrichtung und bietet damit wenigstens in der Horizontalen „ein klares Koordinatensystem“. ³⁷ Die Verwandlung in den Schwan ³⁸ und der Gedanke der Permanenz, der an diesen Prozess geknüpft ist, fehlen dagegen vollständig. Damit sind allerdings auch die Schwierigkeiten vermieden, welche die modernen Interpreten mit diesem Bild bei Horaz hatten, ³⁹ und die gleichmäßige Verteilung der Gedanken im Gedicht gewahrt, da die Permanenz nur in seinem dritten Teil behandelt wird. Auch hier fehlt der Gedanke des Aufstiegs. Die vertikale Achse ist nur darin präsent, dass – wie später bei Ronsard – der Abstieg nach dem Tode bestritten wird (v. 50). Da in demselben Atemzug behauptet wird, dass das gemeine Volk du Bellays Namen (man beachte die Disambiguierung von *dicar* in *carm.* 3,30,10) nicht kennen werde, bleibt der Bezug zur Sprechergemeinschaft anders als bei Horaz nicht gewährleistet. Der Gedanke der Permanenz durch Performanz des Werkes fehlt gänzlich. Allenfalls in dem Umstand, dass die Musen den Dichter mit einem Grab ausgezeichnet haben (v. 51 f.), kann man einen Hinweis darauf sehen, wie der Dichter weiterlebt und dass dies über sein Werk geschehen dürfte. Insgesamt treten in du Bellays poetischem Selbstverständnis das kartesische Koordinatensystem, der Gedanke der Performanz und Permanenz und die explizite Rezeption der Antike ⁴⁰ zugunsten der poetischen Distinktion und der Opposition zum unverständigen Volk zurück. Letzteres ist sein Spezifikum auch im Vergleich zu seinem Dichterkollegen Ronsard.

Ode XXXVI

Plus dur que fer j'ay finy cest ouvrage,
 Que l'an dispos à demener les pas,
 Que l'eau rongearde, ou des freres la rage,
 Qui rompent tout, ne ru'ront point à bas.
 Le mesme jour que le dernier trespas

37) Von Albrecht 1998, 590.

38) Vgl. von Albrecht 1998, 590.

39) Vgl. Fraenkel 1963, 356.

40) Anders als Ronsard rühmt er sich nicht dessen, dass er eine fremde Dichtung heimisch gemacht habe, und unterlässt jede Anspielung auf Horaz als Dichtervorbild.

M'assoupira d'un somme dur, à l'heure
 Sous le tombeau tout Ronsard n'ira pas,
 Restant de luy la part qui est meilleure.
 Tousjours tousjours, sans que jamais je meure
 Je voleray tout vif par l'Univers,
 Eternisant les champs où je demeure
 De mes Lauriers honorez et couvers:
 Pour avoir joint les deux Harpeurs divers
 Au doux babil de ma lyre d'yvoire,
 Qui se sont faits Vandomois par mes vers.
 Sus donque, Muse, emporte au ciel la gloire
 Que j'ay gagnée, annonçant la victoire
 Dont à bon droit je me voy jouyssant :
 Et de Ronsard consacre la memoire,
 Ornant son front d'un Laurier verdissant.
 (Text nach Céard / Ménager / Simonin, Bd. 1, 926)

Härter als Eisen hab' ich dies Werk beendet, / das weder das Jahr, zu eiligem Schritt geneigt, / noch zehrendes Wasser, noch der Brüder Wut, / die alles brechen, jemals niederstürzen werden. / An eben dem Tag, wo der letzte Schritt / mich einlullen wird mit hartem Schläfe, da steigt in das Grab Ronsard nicht ganz; / es bleibt von ihm der⁴¹ Teil, der besser ist. / Und ewig, ewig, ohne je zu sterben, / flieg' ich voll Leben durch das Universum, / verewige die Gefilde, wo ich wohne, / geehrt, bedeckt von meinem Lorbeer, / darum, daß ich die zwei verschiedenartigen Harfner / dem süßen Plaudern meiner elfenbeinernen Leier verbunden habe, / die durch meine Verse zu Bürgern des Vendomois geworden sind. / Drum, Muse, auf! zum Himmel trag' den Ruhm, / den ich gewann; und künde (dort) den Sieg, / an dem ich mich mit Recht erfreue, / und heilige das Gedenken an Ronsard; / mit grünendem Lorbeer schmücke seine Stirn.

(Übersetzung nach Simon 1975, 97)

Ronsards *Ode A sa Muse*, die bereits 1550 als Epilog seiner vier ersten Odenbücher fungierte⁴² und später denjenigen seines zwei Jahre später veröffentlichten fünften Odenbuchs bildet (5,36)⁴³ und damit

41) Simon schreibt „das“.

42) Céard / Ménager / Simonin, Bd. 1, 1484.

43) Für die genauen Daten der Veröffentlichungen dieses Gedichts in den verschiedenen Versionen der Odenbücher, die im 16. Jh. erschienen, siehe Céard / Ménager / Simonin, Bd. 1, 1488.

an derselben programmatischen Position wie ihr horazisches Vorbild steht, geht in vieler Hinsicht eine Richtung, die Ovid entgegengesetzt ist, und bietet damit ein markantes, aufschlussreiches Gegenbeispiel der Rezeption. Beide Rezipienten verabsolutieren dabei gegenteilige Züge, die sich bei Horaz in nachgerade klassisch zu nennender Harmonie die Waage halten, verwirklicht sein Gedicht doch das Paradox, dass dank Performanz und organischer Metaphorik die Steine seines klar strukturierten Grabmals lebten. Um mit einem Bild zu sprechen: Während Ovids poetische Permanenz die epigrammatisch-lapidare Präzision einer Inschrift in *capitalis quadrata* auf einem Triumphbogen aufweist und dieser Monumentalität dennoch durch spielerische Züge das Pompös-Erdrückende nimmt, droht bei Ronsard das Organisch-Vitale der Dichtersprache, das bei Horaz die Permanenz garantierte, das eigentliche Epitaph zu überwuchern. Die bei Ovid fehlenden Dichterlorbeeren erscheinen bei Ronsard gleich zweimal (v. 12, 20), und das in einem eher unlogischen, prozessualen Hysteron-Proteron, wie bereits Hans Joachim Simon anmerkt,⁴⁴ der ohne Beckmesserei die poetischen Defizite in puncto Stringenz bei dem bedeutendsten Vertreter der Pléiade aufgezeigt hat.⁴⁵ Diese mangelnde Stringenz erstreckt sich auch auf den Aufstieg des Dichters (Simon 1975, 104f.), der

44) 1975, 105: „Und wozu braucht die Dichterstirn noch den Lorbeer, nachdem der ja schon – vom Dichter fallen gelassen? – überreichlich auf den »champs« [v. 11] herumliegt?“ Hier muss allerdings zu Ronsards Ehrenrettung geltend gemacht werden, dass erst die Dichterkrönung in der Gegenwart (man beachte die Tempusebung) die Voraussetzung für das zukünftige Verteilen des Lorbeers schafft.

45) Von Albrecht 1998, 585–598, der Simon nicht berücksichtigt, gelangt dagegen zu einem sehr positiven Urteil über die kunstvolle Horaz-Anverwandlung der beiden Pléiade-Dichter. Dies liegt daran, dass er vollkommen zu Recht die kunstvolle Überblendung verschiedener Horazoden und -motive und den Willen zur Gesuchtheit, Überbietung und Verfeinerung würdigt, aber die sachlichen Ungeheimheiten, die Verstöße gegen das *eikós*, nicht sieht, die sich aus der „kumulativen Struktur“ bei Ronsard ergeben, wie Simon sie nennt. Sie fehlen bei du Bellay, doch auch seine Gestaltung ist reihend-kompilierend statt strukturierend wie bei Horaz. Diese unterschiedliche Gestaltung darf man nicht von der Stellung der Pléiade innerhalb der französischen Literaturgeschichte trennen: Simon verweist völlig zu Recht auf Forschungen, denen zufolge Ronsards üppige Ausschmückung und unorganisierte Reihung von Details noch in der Tradition der spätmittelalterlichen französischen Lyrik stehe (1975, 106). Erst der klassische Regelkanon reinigte Sprache und Stil von der überbordend-akkumulierenden Üppigkeit der Renaissance und erhob die *vraisemblance*, gegen die Ronsards Redundanzen verstoßen, zur Norm.

parallel zum Attribut ‚Lorbeer‘ geschildert wird. Sie ist eine Folge von Ronsards Amalgamierung mit Horaz’ Schwanenode 2,20.⁴⁶ Das erste Mal fliegt er lebendig, ohne zu sterben, durch das Universum (v. 9f.), wobei er dies in der postumen Version des Gedichts von 1587 nicht nur wie in der vorliegenden Fassung schlicht *tout vif*, sondern als Schwan tut (*je voleray, cygne*).⁴⁷ Das zweite Mal fordert er die Muse vor der Dichterkrönung auf, seinen Ruhm zum Himmel zu tragen (v. 16).⁴⁸ Ronsard fügt damit das Motiv des permanenzstiftenden Aufstiegs der ebenfalls bei Horaz gedichtschließenden Dichterbekrönung hinzu. Statt wie Horaz und Ovid einmal in die geographische Breite geht er zweimal in die Höhe. Redundanz und Verdoppelung sind dabei Gestaltungsprinzipien seiner reihend-aufhäufend verfahrenen Dichtung. Beim ersten Aufstieg ist allerdings die vertikale Achse im Vergleich zu Horaz sogar nach unten verlängert, da Ronsard behauptet, er werde nicht ins Grab hinabsteigen (v. 7), während Horaz bloß vom Vermeiden der Göttin Libitina spricht (3,30,7). Die vertikale Achse verlängert bereits Horaz in der Schwanenode nach unten, um die Permanenz zu illustrieren (2,20,8: *nec Stygia cohibebor unda*). Ronsards Version ist eine blässere Umsetzung von Horaz’ stark heidnisch geprägter, farbiger Formulierung. Dass Ronsard diesen Gedanken aus der Schwanenode übernommen hat, legen die übrigen Anleihen bei diesem Gedicht nahe. Wie bei Horaz bewegt sich die physische Bedrohung, gegen welche die Permanenz des Dichterwerkes immun ist, im Falle des Windes in der horizontalen Ebene. Ronsards *des freres la rage* (v. 3) soll quantitativ Horaz’ *aquilo impotens* (3,30,3) überbieten (den Vergleich und die Absicht der Überbietung legen das gemeinsame Vorkommen in demselben Vers der beiden Gedichte nahe, noch dazu am Versende, sowie die semantische Paral-

46) Von Albrecht 1998, 595 gewinnt dieser Übernahme positive Züge ab, sie ersetze mit Hilfe Horazens einen antikengebundenen Gedanken, den Aufstieg zum Kapitol, und verzichte auf Horazens Länderkatalog aus 2,20. Dessen Übernahme würde freilich das Gedicht vollends zum wahllos-aufgedunsenen Kompilat machen, da die konkrete geographische Dimension bereits durch das Gegenteil der Weltgenden präsent ist, nämlich Ronsards Heimat.

47) Simon 1975, 354.

48) Das vertikale Element dieser Aufforderung ist stärker als bei du Bellay, der die Muse bloß bittet, sich zu erheben (v. 1). Die Stellung am Gedichtanfang ist bei du Bellay gleichwohl effektvoller.

lele *impotens* ~ *la rage*), doch bleibt Ronsards gelehrte Periphrase eher *vage*⁴⁹ und vermindert damit die Wirkung, statt sie zu steigern.

Anders als Ovid begründet Ronsard wie Horaz seinen Dichterruhm damit, er habe eine fremde Dichtung heimisch gemacht. Als Ort nennt er dabei seine Heimat (v. 15), die bei Horaz nur der Raum seines poetischen Fortlebens war. Dass Ronsard sogar behauptet, er habe seine antiken dichterischen Vorbilder zu Vendômern gemacht, lässt dagegen das Konzept einer dichterischen Existenz erkennen, die von Materialität, Zeit und Raum losgelöst ist und nach der Ronsard in der Nachfolge seiner lateinischen Vorlagen strebt. Während Horaz pindarische (4,2,25) und äolische (3,30,13) Dichtung bei der namentlichen Referenz getrennt hält und sie geschickt zu einem schillernden semiotischen Prisma verschmilzt,⁵⁰ rühmt sich Ronsard in einer Periphrase (v. 13: *les deux Harpeurs divers*) der Einbürgerung der beiden größten Dichter Roms und Griechenlands, Horazens und Pindars.⁵¹ Die „kumulative Struktur“, wie Simon 1975, 105 das Gestaltungsprinzip des Gedichts nah an einer *contradictio in adiecto* auf den Punkt bringt, zielt auf die Überbietung der Vorlage.⁵² Dieses Gestaltungsprinzip setzt sich auch darin fort, dass Ronsard Elemente aus Ovids Version auf die

49) Man hat sie auf die verheerenden Spätherbststürme bezogen, die wüten, während das Sternbild der Zwillinge (Castor und Pollux) vom 22. November bis zum 21. Dezember zur Mitternachtszeit am Himmel südlicher Gefilde steht (Simon 1975, 100) bzw. nun gut zu sehen ist, weil die Sonne anders als vor einem halben Jahr nicht mehr in diesem Tierkreiszeichen steht. Doch kann dies aus dem Text nicht rückerschlossen werden, da Anhaltspunkte für den astronomischen Kontext und die Zweizahl der Brüder bei Ronsard fehlen. Von Albrecht hat diese Deutung denn auch als Beleg für Ronsards irreführende Verfremdung angesehen und zurückgewiesen. Stattdessen spiele sie auf die antike Vorstellung an, die tobenden Winde seien feindliche Brüder (1998, 594), wofür er auf Ov. met. 1,60 (*tanta est discordia fratrum*) verweisen kann (1998, 637). Da es sich hierbei um einen innerhalb des Bildungskanons sehr gängigen Text handelt, scheint von Albrechts Deutung zutreffend. Sie operiert überdies nicht mit textfernen Annahmen.

50) Wie in 2,20 wird auch die pindarische Dichtung als Schwan bezeichnet und setzt zum Flug über die Meere an (4,2,1–4,25f.) und wird gleichzeitig mit dem apollinischen Lorbeer bekränzt (4,2,9), der in 3,30 auf die Einbürgerung der äolischen Dichter folgt.

51) Simon 1975, 104 mit weiteren, expliziten Belegstellen aus Ronsards Werk (S. 355). Für Pindar siehe weiterführend Schmitz 1993. Für die Pindarrezeption in Ronsards Ode *A la Roine* siehe Schmitz 1993, 226–233.

52) Von Albrecht 1998, 596.

Horazode überträgt. Dies geschieht gleich im ersten Vers mit *ouvrage* (v. 1), dessen Blässe (vgl. Simon 1975, 102) Ovids semiotisch entkerntes *opus* aufgreift (~ v. 871), und setzt sich in *la part qui est meilleure* (v. 8 ~ v. 875 *parte ... meliore mei*) fort.⁵³ Ronsard lässt es dabei nicht bei der kumulativen *imitatio* bewenden, sondern sucht Ovid dabei noch zu überbieten (v. 5: *le mesme jour* ~ v. 873: *illa dies*). Ronsards „kumulative Struktur“ zeigt sich quantitativ auch darin, dass sein Gedicht mit 20 Versen länger als sein horazisches Vorbild mit 16 Versen ist, während Ovid es auf neun zusammen-drängt.

Zwei Punkten, die Simon kritisiert (1975, 355), lässt sich zumindest aus den strukturalistisch-systematischen Einsichten dieser komparativen Studie ein gewisser Sinn abgewinnen. Zum einen spiegelt die paradoxe Formulierung des harten Schlafs (v. 6: *somme dur*) das Paradoxon des dichterischen Weiterlebens nach dem biologischen Tod, das nur durch die getrennte Zuordnung zu beiden Seiten des Zeichens, dem materiellen Sinnträger und dem immateriellen Kulturem, aufgehoben wird. Zum anderen treibt das Nebeneinander von erster und dritter Person (Simon 1975, 105) mit dem *nomen proprium* (v. 19: *Ronsard*), das bei den beiden lateinischen Vorbildern noch fehlt, die nominalistische Option des Weiterlebens individualistisch auf die Spitze. Auch der von Simon nicht zu Unrecht monierte Widerspruch zwischen den zwei Aufstiegen wird durch verschiedene semiotische Kategorien poetischer Permanenz gemildert, die Horaz, freilich in zwei getrennten Gedichten, bemühte. Wenn der Dichter im ersten Fall selbst lebendig durch den Weltraum schwebt (v. 10), so greift er eindeutig Horaz' postmortalen Schwanenflug auf (2,20), der die vertikale Achse der Permanenz um eine horizontale Dimension erweitert hatte, und verbindet ihn mit Ovids Raumangabe (v. 875 f.: *super alta perennis / astra ferar*). Diese physische Form der poetischen Fortdauer entspricht dem materiellen signifiant. Das immaterielle signifié seiner sozialen Existenz, die Horaz' wachsendes Lob aufgreift (3,30,8), liegt dagegen vor, wenn im Finale die Muse Ronsards Ruhm zum Himmel trägt (v. 16). Das von Ovid übernommene Insistieren auf der Lebendigkeit des Dichters (v. 10: *Je voleray tout vif par l'Univers* ~ v. 879:

53) Auf diese zwei Punkte weisen bereits Céard / Ménager / Simonin Bd. 1, 1585 und von Albrecht 1998, 596.

vivam) und der innovative Verzicht auf eine tradierende Sprecher-gemeinschaft lassen allerdings eine logische Harmonisierung dieser beiden Formen dichterischer Existenz im Sinne des poetischen Fortlebens in der Performanz nicht zu.

Insgesamt gelang Ronsard nicht von der *imitatio* zu einer echten dichterischen *aemulatio*. Dies liegt daran, dass das Gedicht zu viele Motive und Quellen anhäuft, ohne sie organisch zu verbinden,⁵⁴ und so durch die rinascimentale Üppigkeit von *ornatus* und Verzweigungen überdüngt wird. Diese Überdüngung wird an Ronsards eigener poetologischer Metapher *de mon renom engressés et couvers* fassbar, die als varia lectio zu *De mes Lauriers honorez et couvers* (v. 12) fungiert.⁵⁵ Eine Anverwandlung, wie wir sie von Ovid kennen, findet insofern nur an den opulenten Stil der Epoche und das emphatisierte petrarkistische Motiv der Dichterkrönung⁵⁶ statt. Durch diese stilistisch-motivische Anverwandlung entfaltet sich Ronsards eigene Dichtung. Dies geschieht auch durch die Variation und Kombination der antiken Motive. So wagt sich Ronsards Dichtung zu größerer Eigenständigkeit vor. Durch die Berücksichtigung zeitgenössischer Ästhetik tritt sie selbst bei der Antikenrezeption aus dem allzu langen Schatten der antiken Vorbilder. Ronsards lyrische Individualität ist damit unverkennbar. Sein bleibendes Verdienst auf dem Gebiet der Individualität ist jedoch die humanistische Wiederbelebung einer „antik / a-christlichen Auffassung vom Leben nach dem Tode und ... der Betonung der gloria-Idee“ anhand der Horaz-Ode.⁵⁷ Damit trug er zur Begründung einer neuzeitlichen Dichterkonzeption bei. In ihrer Tradition steht letztlich noch Puschkins romantisches Selbstbild als Dichter, das bereits von Albrecht 1998, 615 erkannt hat und das die letzte Etappe unserer komparatistischen tour d’horizon bildet. Wieviel Puschkins romantisches poetisches Selbstbild Ronsard verdankt, wird an der wörtlichen Wiederaufnahme derart zentraler Ausdrücke wie лира (v. 5, 14 ~ v. 14: *lyre*) und муза (v. 17 ~ v. 16: *Muse*) augenfällig.

54) So bereits Simon 1975, 105.

55) Vgl. Simon 1975, 105.

56) Siehe Suerbaum 1972, 295 mit weiterführender Literatur.

57) Simon 1975, 99f.

3. *Puschkin*: Exegi monumentum*Exegi monumentum*

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастает народная тропа,
Вознеся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.

Нет, весь я не умру – душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит –
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык.

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Веленью божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца;
Хвалу и клевету приемли равнодушно,
И не оспаривай глупца.

Ich habe mir ein Denkmal errichtet, nicht von Menschenhand gemacht, / Zu dem des Volkes Pfad nicht zuwachsen wird; / Es hat sich mit unbändigem Haupte höher erhoben / Als die Alexander-Säule.

Nein, ganz werde ich nicht sterben – die Seele wird in der hehren Lyra / Meinen Staub überleben und der Verwesung entgehen – / Und ich werde berühmt sein, solange auf der Welt unter dem Monde / Auch nur ein einziger Dichter lebt.

Die Kunde von mir wird das ganze große Russland durchlaufen, / Und jede in ihm bestehende Sprache wird mich nennen, / Der stolze Enkel der Slawen ebenso wie der Finne, der heute noch wilde / Tunguse und der Freund der Steppe, der Kalmücke.

Und lange werde ich dem Volke dadurch liebenswert sein, / Dass ich gute Gefühle mit der Lyra erweckt, / Dass ich in meinem grausamen

Jahrhundert die Freiheit gepriesen / Und um Barmherzigkeit für die in
Ungnade Gefallenen gerufen habe.

Gottes Gebot sei, o Muse, gehorsam, / Fürchte keine Kränkung, for-
dere nicht den Dichterkranz; / Lob und Verleumdung nimm gleichgül-
tig entgegen / Und streite nie mit einem Dummkopf.

(Übersetzung von Lauer 2002, 93 f.⁵⁸)

Dieses Gedicht wurde 1836, ein halbes Jahr vor Puschkins Tod im Duell, niedergeschrieben (Lauer 2002, 94). Die relative Chronologie ermöglicht die Rückschau auf das Werk, die absolute die Verortung in der Romantik. Puschkin hat wie Ronsard den Umfang des Gedichts gegenüber der Vorlage von 16 auf 20 Verse ausgeweitet. Seine Dichtung ist jedoch keine unorganisch angereicherte *imitatio*, sondern durch ihre klassisch zu nennende Strenge des Aufbaus⁵⁹ sowie Klarheit und Tiefe der Aussage eine *aemulatio*.⁶⁰ Diese Leistung wurde Puschkin nicht nur durch die Lektüre des Originals und seiner französischen Übersetzungen,⁶¹ sondern auch durch seine bedeutenden Vorgänger Lomonossow (1748) und Derzhavin (1795) erleichtert.⁶² Anders als alle seine russischen Vorgänger, aber auch als Ronsard und Horaz selbst hat Puschkin den letzten Vers jeder Strophe verkürzt:⁶³ Auf drei jambische Alexandriner folgt ein vierfüßiger Jambus, was besondere Möglichkeiten der Pointierung in diesem Teil ermöglicht (Lauer 2002, 96). Nicht nur die metrisch-formale Gestalt, sondern auch den Aufbau hat Puschkin in Auseinandersetzung mit seinen Vorgängern Lomonossow und Derzhavin (weiter-)entwickelt (von Albrecht 1998, 614). Auf einige

58) Er vermittelt ein getreueres Bild von Puschkins Original als Borowsky / Pollach 1998, 127.

59) So auch von Albrecht 1998, 629: „Die Symmetrie der Struktur nimmt in den russischen Umgestaltungen von *exegi monumentum* zu.“

60) Diese ämulative Funktion hat von Albrecht 1998, 614 bereits an der metrischen Form festgemacht, auch wenn sein Brückenschlag von der metrischen zur evozierten baulichen Architektur etwas gewagt scheint: „Stolz und Verschlossenheit spiegeln sich schon in der monumentalen Strenge der Form, die die Schlankheit der Säule anzudeuten scheint wie Horazens Metrum die Gleichschenkligkeit einer Pyramide.“

61) Von Albrecht 1973, 74 Anm. 51. Dieser Hinweis fehlt in der Version von 1998 (S. 641).

62) Vgl. Lachmann 1990, 314 f., 318.

63) Darauf weist auch von Albrecht 1998, 614 hin.

Punkte von Derzhavins Plan, die von ihm in markanter Weise abgewandelt wurden,⁶⁴ soll im Folgenden nur eingegangen werden, sofern sie für unsere Fragestellung nach der Horaz-Rezeption, der poetischen Permanenz und dem dichterischen Selbstbild relevant sind.

Dass Puschkina vor dem Hintergrund des Horazgedichtes gelesen werden will, macht bereits das Epigraph *Exegi monumentum* klar. Es fungiert alternativ zu dem Substantiv des ersten Verses *Pamjatnik* (Denkmal) als Titel, das Puschkins Nachlassverwalter Zhukovskij als Titelgeber herausgegriffen hat (Lauer 2002, 94). Die Intertextualität vollzieht sich hier in ihrer elementarsten Form, dem Zitat. Die ersten Worte des Gedichts bieten die zweitnächste Intertextualitätsstrategie, übersetzen sie doch Horaz' Eingangsworte, die bereits als Epigraph fungieren. Getreuer als die bisher besprochenen Vorgänger in der Rezeption von 3,30 übersetzt Puschkina weitere Stellen wörtlich (*non omnis moriar* [v. 6] ~ *весь не умру* [v. 5]) oder freier (*dicar* [v. 10] ~ *слух обо мне* [v. 9]), wie auch Lauer anmerkt 2002, 95. Die *imitatio* lässt die *aemulatio* deutlicher hervortreten und unterstreicht den dichterischen Anspruch. Ebenso folgt Puschkina denn auch in der vertikalen Überbietung durch das vollendete Werk klarer als seine Vorgänger Ovid und Ronsard dem Vorbild Horaz: Er wählt eine fast identische Formulierung von synthetischem Komparativ plus vergleichendem Bauwerk im Komparationsfall,⁶⁵ wobei Puschkina die ebenfalls stark flektierende Struktur des Russischen zugute kommt. Durch die beschriebene Formulierung erhebt sich sein Denkmal höher als die Säule für den Zaren Alexander, die 1834, also zwei Jahre vor Abfassung des Gedichts, in St. Petersburg errichtet worden war und die das Gedicht im Enjambement des strophenschließenden Jambus betont. Das von Puschkina für diese Säule gewählte Adjektiv *александрийский* ‚alexandrinisch‘ spielt wohl auch auf den Leuchtturm von Pharos bei Alexandria und damit wie Horaz mit den Pyramiden auf ein weiteres antikes Weltwunder in Ägypten an.⁶⁶ Mit der Insinuaie-

64) Von Albrecht 1973, 74 Anm. 51. Diese detaillierte Darlegung fehlt in der Version von 1998 (S. 641).

65) 3,30,2: *regalique situ pyramidum altius*.

66) Für die genaue Argumentation siehe von Albrecht 1973, 73 Anm. 50 (dieser Hinweis fehlt in der Version von 1998), Lauer 2002, 95 f.

rung, dieses antike Weltwunder zu überragen, formuliert Puschkins Werk also einen kühnen Anspruch. Auch wenn die Petersburger Alexandersäule mit 47,5 Metern Höhe das Napoleondenkmal auf der Place Vendôme in Paris übertraf und als das höchste Denkmal der Welt galt, so stand sie doch den beiden besagten antiken Weltwundern deutlich nach (Lauer 2002, 96 f.). Dass Puschkins alexandrinische Säule auf das Petersburger Zarendenkmal referenziell wie ontologisch-hierarchisch zielt, wird durch das Attribut ‚nicht von Hand gemacht‘ des vom Dichter geschaffenen Denkmals nahegelegt, das im Kontrast zur mühevollen Aufrichtung der Petersburger Säule steht (Lauer 2002, 97). Umgekehrt lässt sich diese semiotische Hypallage noch dahingehend fortsetzen, dass ‚alexandrinisch‘ sich dreifach auf den Dichter beziehen lässt: Über das Versmaß des Gedichts, über die ausgefeilte, hintersinnige Dichtung der Hauptstadt des Ptolemäerreichs und deren Leuchtturm⁶⁷ und nicht zuletzt über den Vornamen Alexander, den der Dichter mit dem Zaren teilt, so Renate Lachmann (1990, 325–328). Insgesamt ergibt sich so eine dreistufige Hierarchie der Permanenz: An ihrer Spitze steht Puschkins nicht handgemachtes Denkmal. Es übertrifft das antike Weltwunder des Leuchtturms von Alexandria, das seinerseits die Petersburger Alexandersäule in den Schatten stellt. Puschkin hat also die ägyptische Antike, die er in Horaz' Vorlage vorfand, zwischen sich und das Zarendenkmal gelegt, das ganz unten in dieser vertikalen und ontologischen Hierarchie steht. Diese Degradierung der Staatsgewalt über die vertikale Achse steht in starkem Kontrast zu Horaz, bei dem das politisch-religiöse Ritual des Aufsteigens zum Maßstab und Garanten der eigenen Permanenz wird (3,30,8f.). Zu dieser Degradierung passt unbeschadet des Unterschieds zwischen historischer Person und dem lyrischen Ich, dass Puschkin sich der Einweihung der Alexandersäule durch eine Reise entzog, um nicht an diesem Ereignis in der erniedrigenden Rolle eines Kammerjunkers teilnehmen zu müssen (Lauer 2002, 96 f.).

Die Überblendung der Alexandersäule mit ägyptischen Weltwundern denunziert denn auch den Machtanspruch des zaristischen Denkmals als Ausdruck eines sterilen orientalischen Despotismus,

67) Der Leuchtturm von Alexandria (фар) und der Alexandriner (стих) würden, so Lachmann 1990, 326, üblicherweise mit dem Attribut *александрийский* bezeichnet.

auf den bereits Horaz mit der Übertrumpfung der Pyramiden abzielte. Die Demontage des Symbols der zaristischen Autokratie durch das Werk des Dichters korreliert mit dessen Anspruch, sein Fortleben durch die Verherrlichung der Freiheit in seinem harten Zeitalter gesichert zu haben (v. 19). Diese philologisch-literatursemiotische Mikroanalyse stützt also die Auffassung, dass in Puschkins Gedicht das lyrische Ich in offenem Dissens zur Spitze von Staat und Gesellschaft stand, während bei Ovid die *Iovis ira* (met. 15,871) verdeckt – möglicherweise – trotzig auf die *relegatio* durch Augustus anspielt⁶⁸ und für Horaz die Parallelität mit den Riten im politischen Zentrum die Dauer seines Nachlebens gewährleistet. Diese Opposition des lyrischen Ichs zur staatlichen Macht ist Teil des romantischen Dichterkonzepts, dessen Selbstbewusstsein bereits von Albrecht erkannt hat (1998, 615).⁶⁹ Puschkins Gedicht ist hier wegweisend für die gesamte russische Kunst, deren atemberaubende Modernität sich in genialer Formstrenge entfaltet

68) Siehe dazu ausführlich mit Parallelen und Vertretern Bömer 1986, 488 f. ad loc. Die wichtigste intratextuelle Stütze dieser Interpretation ist wohl der unmittelbar vorangehende Vergleich von Augustus mit Jupiter (15,857–860), der nur durch das Gebet zu den Göttern vom Epilog getrennt ist, dessen erster Vers gleich Jupiters Zorn und Feuer trotz. Gerade Jupiters Zorn schafft eine auffallende Parallele zu demjenigen des Augustus; um die materielle Beständigkeit des Werkes herauszustreichen, hätte der Blitz vollauf genügt, der die zerstörerischen Elemente poetisch-mythologisch formuliert und die persönliche Konfrontation mit dem Göttervater vermeidet. Dass *Iovis ira* den Bogen zum Anfang der *Metamorphosen* und Jupiters Versuch zurückspannt, die Menschheit mit der Flut zu vernichten (1,166: *ingentes animo et dignas Iove concipit iras*; 1,274: *nec caelo contenta suo est Iovis ira*), worauf Wheeler 2000, 149 hinweist, ist ebenso eine treffende Beobachtung, welche ein weiteres Element der Ringkomposition beibringt, wie die identische metrische Position von *Iovis ira* in 1,274 und 15,871. Doch wird eine politische Lesung dadurch nicht ausgeschlossen. Schließlich arbeitet Jupiters anfänglicher Zorn mit Wasser, der gegen Ovid gerichtete aber mit Feuer. Weiterhin richtet sich derjenige am Anfang gegen das gesamte Menschengeschlecht, derjenige am Ende aber nur gegen einen einzelnen Menschen. Einen sehr schlagenden Beleg für die politische Lesung bringt Hardie 2015, 623 bei: In trist. 1,5,78 und 3,11,62 bezeichnet *Iovis ira* Augustus' Zorn gegen Ovid. Er lässt sich nur durch den Hinweis abschwächen, dass dieser das Werk in der Verbannung nach den *Metamorphosen* verfasst habe und dabei einer früheren poetischen Formel (und auch den *Metamorphosen*) eine neue Bedeutung verliehen habe.

69) „Die Emanzipation des Individuums von der äußeren Ordnung ist gerade durch den staatlichen Druck nur noch weiter fortgeschritten.“

und von einer für westliche Vorstellungen unsäglichen Tyrannei wie Kohlenstoff zum Diamanten gepresst wird.⁷⁰

Die für Puschkins Gedicht charakteristische ausdrückliche Opposition zur monarchischen Staatsmacht bzw. deren Überbietung ist in zwei Versen abgehandelt (v. 3f.). Damit wird auch die vertikal-hierarchische Achse viel weitgehender als bei den Vorgängern verlassen. Die folgenden drei Strophen entwickeln mit klassischer Klarheit Puschkins Konzeption einer poetischen Permanenz und bewegen sich überwiegend in der irdisch-horizontalen Ebene. Staub und Verwesung werde die Seele in der geweihten Lyra überleben, heißt es prophetisch-änigmatisch. *Primo obtutu* verständlich ist die negierte Seite: Wenn Puschkin von Staub und Verwesung spricht (v. 6), so formuliert er das Überdauern der physischen Materialität klarer als Horaz, der bloß mythologisch von der Leichengöttin spricht, und Ronsard, der nicht hinunter in das Grab geht (v. 7). Puschkin präzisiert über die Verwesung des Körpers noch Ovid, der bloß vom Körper spricht, auf den allein der Todestag ein Anrecht habe (met. 15,873). Die Formulierung von der Seele in der Lyra lässt deutlich erkennen, dass es sich bei der poetischen Permanenz nicht mehr, wie bei Puschkins Vorgänger Derzhavin, um christlich-neuplatonische oder mystische Konzepte handelt, wie von Albrecht 1998, 614 erkannt hat, sondern dass hier, symbolisch formuliert, exakt Horaz' Konzept einer poetischen Existenz, die durch geistige Tätigkeit geschaffen wird (Seele) und im Werk (Lyra) fort dauert, aus der Schwanenode aufgegriffen wird. Der Ausdruck ‚Seele‘ hebt dabei auf die immaterielle Seite des *signifié* ab. Als sein materieller Traditionsträger werden die Dichterkollegen und das Volk klar benannt, während Horaz seine poetische Permanenz in zeitlicher Hinsicht an den Staatsritus koppelt und lokal in seiner süditalischen Heimat ansiedelt. Diese Ausrichtung des Permanenzträgers auf Volk und Dichtergemeinschaft ist genuin liberal-romantisch. Die Permanenz ist bei Puschkin lexikalisch klar

70) Ähnlich, wenn auch etwas zu sozialdeterministisch und ohne den oppressiven Aspekt, spricht von Albrecht 1973, 85 von den „sozialen Wandlungen“, deren zeitgleiches Auftreten „Kontinuität und Wechsel des dichterischen Selbstbildes [s. der drei von ihm untersuchten Horaz-Rezipienten Derzhavin, Puschkin und Jevtuschenko] besonders sinnfällig“ mache. In der Version von 1998 fehlt dieser Hinweis (S. 630).

als Nachruhm gefasst (v. 7: и славен буду я ‚und ich werde berühmt sein‘) und zeitlich an das Leben eines anderen Dichters geknüpft (v. 7f.). Dass dieser in der sublunaren Welt lebt (v. 7), unterstreicht den säkularen Charakter dieser Permanenzkonzeption.

Der Nachruhm schwächt sich in der dritten Strophe zur bloßen Kunde vom lyrischen Ich (v. 9: Слух обо мне ‚die Kunde von mir‘) ab, von dem nicht nur das große Russland und die Slawen, sondern auch die Völker an der Peripherie des Zarenreichs hören werden. Wie Derzhavins Version des Denkmalgedichts (Lauer 2002, 95) und sein Gedicht ‚Schwan‘ sowie Horaz’ Schwanenode 2,20 (von Albrecht 1998, 615) benennt Puschkin hier in der Horizontalen die geographische Expansion seines Nachruhms. Dass er das gesamte große Russland voranstellt (v. 9), schafft wie Ovids *quaque patet domitis Romana potentia terris* (met. 15,877) einen klaren universal-imperialen Rahmen für den Dichterruhm, ohne dass Ovids gewaltsamer imperialistischer Zungenschlag übernommen würde. Während diese Expansion eher strahlenförmig entsprechend der Windrose erfolgt, verortet Puschkin wie Horaz seine Fortdauer an einer linear-horizontalen Bewegung. Dies ist bei Horaz das Rauschen des Aufidus (3,30,10) und bei Puschkin der Pfad des Volkes zu seinem Denkmal, der nicht zuwachse (v. 2). Das organische Wachstum wird hier bei Puschkin eher zur Bedrohung als zum Garanten der poetischen Permanenz, wie er in Horazens *crescam laude recens* (v. 3,30,8) vorliegt. Dass das Volk noch vor der Alexandersäule auftritt, ist programmatisch für die ihm liberal-romantisch zugebilligte Bedeutung.

Bei der Bestimmung der geographischen Ausdehnung bietet Puschkin eine ähnliche personale Metonymie wie Horazens *dicar* (3,30,10), wenn er vorhersagt, dass ihn jede Zunge innerhalb des gesamten großen Russlands nennen werde (v. 10). Puschkin ist damit so universal wie der Zar selbst. Das fragliche Verb (назовёт ‚wird mich nennen‘) lässt eine rezitative Deutung im Sinne der Performanz des Werkes wie bei Horaz’ *dicar* wohl nicht zu. Die Ambivalenz des Wortes язык, das sowohl ‚Sprache‘ als auch ‚Zunge‘ bedeuten kann, lässt jedoch einerseits in einzigartiger Weise innerhalb der bisher besprochenen Gedichte die Universalität der poetischen Permanenz über die Sprachgrenzen hinweg aufscheinen, ein Gedanke, den das romantische Augenmerk auf den Einzelsprachen und ihrem Geist nahelegt. Andererseits hebt die Bedeutung ‚Zunge‘

in ebenfalls bislang einzigartiger Konkretheit auf die phonatorisch-materielle Artikulation des fraglichen Lautkörpers und damit der gesamten mündlichen Tradition der poetischen Permanenz ab.

In der vierten Strophe bestimmt Puschkin wie Horaz mit dem Aufstieg von Vestalin und Pontifex zum Kapitol (3,30,8f.) die zeitliche Ausdehnung seines dichterischen Nachlebens, freilich recht prosaisch und bescheiden-schlicht mit ‚lange‘ (долго). Diese Strophe ist wohl die un-, ja antihorazischste des gesamten Gedichts. Während der Sprecher in Horaz' Oden sich durch seine Dichtung vom Volk getrennt sah (1,1,32: *secernunt populo*) oder als *vates* (vgl. 2,20,3) die Abneigung gegen das gemeine Volk verkündete (3,1,1: *Odi profanum vulgus et arceo*), bestimmt das lyrische Ich bei Puschkin seine Fortdauer über seine Beliebtheit beim Volk, die im freiheitlich-philanthropischen Gehalt seiner Dichtung wurzelt.⁷¹ Besonders markant ist hierfür die Formulierung, Puschkin habe mit seiner Lyra gute Empfindungen geweckt (v. 14), weil hierbei die Ästhetik zur Propädeutik der Ethik wird. Dass Puschkin anders als Horaz seine dichterischen Verdienste im Ethisch-Politischen statt in der poetischen Innovation verortet, wird umso sinnfälliger,⁷² als es sich hierbei nicht um ein bloßes komparatistisches Nebeneinander zweier Motive handelt, sondern Puschkin in früheren Versionen wie Horaz auf eben seine Verdienste bei der poetischen Innovation hingewiesen hat.⁷³ Der Dichter selbst hat also strukturalistisch gesprochen eine Kommutationsprobe durchgeführt. In zwei der drei früheren Versionen der Formel der Errungenschaft(en) (russ. формула заслуг), die auf die dichterische Leistung abheben,⁷⁴ erscheinen ‚neue Laute‘, die Puschkin erfunden habe. In der versio definitiva ist der phonetische Teil des signifiants aus der Produktionsästhetik getilgt und hat nur noch in der Rezeptionsästhetik überlebt, wo von der Kunde (слух) über den Dichter und seiner physisch-artikulatorisch-

71) Puschkin knüpft hier wohl an die neunte Strophe von Derzhavins Schwanengedicht an (vgl. von Albrecht 1998, 612).

72) Vgl. Lauer 2002, 99: „Daß diese Verse ausgetauscht wurden, deutet darauf hin, daß Puškin die ihm wesentlichen Werte [und] die poetische Innovation [...] aus dem Katalog der populistischen Rezeption entfernte.“

73) Vgl. von Albrecht 1998, 629.

74) Что звуки новые для песен я обрёл ‚dass ich neue Klänge für Lieder fand‘, что в русском языке музыку я обрёл ‚dass ich Musik in der russischen Sprache fand‘ oder что звуки новые обрёл я в языке ‚dass ich neue Laute in der Sprache fand‘.

rischen Benennung die Rede ist (v. 9 f.). Damit ist eine ähnliche Verteilung wie bei Horaz hergestellt, bei dem das Tosen des Aufidus die postmortale Benennung des Dichters symbolisch evoziert. Der Preis der Freiheit, auf den Puschkin als letzten Punkt seine Beliebtheit stützt, mutet im Vergleich zu Horaz' monarchischem Umfeld des Prinzipats republikanisch an und verweist auf Puschkins versteckte Demontage der autokratischen Alexandersäule zurück.

Vor dem Hintergrund einer ethisch-politischen statt poetischen Begründung der Verdienste, welche die dichterische Permanenz gewährleisten, nimmt es nicht wunder, dass die letzte Strophe, die wie Horaz' Schlussworte an die Muse eine Aufforderung zum Dichterkranz richtet, diesem Motiv eine ganz andere Wendung gibt und die Muse auffordert, nicht den Kranz zu fordern, sondern Lob und Kritik mit Gleichmut entgegenzunehmen und nicht mit dem Dummkopf zu streiten. Während die vorangehenden Strophen die Pragmatik mit den realen Rezipienten bloß thematisierte, vollzieht sich die einzige dem Gedicht immanente Kommunikation mit einer mythologisch-poetologischen Figur und enthält eine Immunisierung gegen die evaluativen Seiten der beschriebenen Rezeption. Diese Abwertung der Rezeption spricht gegen von Albrechts Ansicht, das Kranzmotiv zeige eine „[z]unehmende selbstlose Verinnerlichung“ (1998, 627): „Horaz und Ronsard fordern den Kranz, Deržavin überläßt ihn der Muse, Puškin verzichtet auf ihn.“ Die Indifferenz gegenüber einer wertenden, v. a. negativen Rezeption ist eher als Teil des romantischen Dichterkonzepts zu sehen, das ein idiosynkratisch-elitäres Bild von Dichtung vertrat. Denn bei seinen verständigen und fachkundigen Dichterkollegen hofft das lyrische Ich ja auf beständigen Ruhm (v. 8). Trotz der unterschiedlichen (Nicht-)Aneignung des Kranzes werden Horaz und Puschkin durch die Art ihrer Kommunikation mit der Muse faktisch auf dieselbe Stufe wie diese und über das Publikum der Normalsterblichen hinausgehoben. Bei Puschkin sticht in der Tat pragmatisch-habitual die scharfe Wendung von der warmen Solidarisierung mit den in Ungnade Gefallenen am Ende der vorausgehenden Strophe zum Verbot, mit dem Dummkopf zu streiten, hervor.⁷⁵

75) Dieser Rat findet sich bereits in einem Epigramm aus dem Album Eugen Onegins, das sinnvolle Gedanken des Korans referiert, aber nicht in die Schlussversion aufgenommen wurde (Lauer 2002, 97).

Der Sarkasmus, den Lauer 2002, 97 in der letzten Strophe ausmacht, wird jedenfalls dadurch pragmatisch etwas entschärft, dass er an die Muse adressiert wird, mithin eine mythologisch-poetologische Figur. Der Wechsel des Tonfalls vom Feierlichen und Solidarischen zum Ironischen und Hypothetisch-Konfrontativen bleibt gleichwohl markant, auch wenn bereits der Vergleich mit der Alexandersäule keinen weihevollen, sondern einen trotzig-polemischen Ton anschlug. Und doch ist gerade dieser Wechsel des Tons zum Ironischen oder zum autarken Verzicht eine auffallende Parallele zur Schlusswendung von Horaz *carm.* 1,1,36, wo das Anstoßen mit dem Scheitel an den Sternen auf eine sprichwörtliche Redensart⁷⁶ anspielt, deren Tonalität und Ernsthaftigkeit nicht restlos geklärt ist⁷⁷ (Kiessling-Heinze 1930 / 1968, 9f. ad loc. argumentieren jedoch überzeugend, dass der Ausdruck „im Lateinischen noch unverbraucht, also hochpathetisch“ sei), oder Horaz *carm.* 2,20,21–24, wo der Dichter seinen Wunsch nach Verzicht auf Totenklagen erklärt. Fest steht jedenfalls, dass Puschkin sich mit diesem Schluss

76) Nisbet / Hubbard 1970, 15: „A proverbial phrase.“

77) La Penna 1955, 175, den Fraenkel 1983, 275 Anm. 1 unkommentiert zitiert, spricht von einer „scherzosa iperbole“, die er treffend mit der Wahl des Verballexems *feriam* statt *tangam* begründet. Die Protasis lässt erkennen, dass *sublimi feriam vertice sidera* das Glück der Kanonisierung und keine reale Verstirnung beschreibt, und verleiht dieser Wendung damit einen Schuss kolloquialer Lässigkeit, der sie auch gegen das Scheitern des falschen Pathos (*ars* 457: *sublimis versus*) immunisiert.

Dass auch *dis miscet superis* (*carm.* 1,1,30) eine „scherzosa iperbole“ sei, wie La Penna 1955, 175 unter Verweis auf die Himmelfahrt des Olympioniken (*carm.* 1,1,6: *evēbit ad deos*) behauptet, was die gesamte Figur des poetischen Aufstiegs ironisieren würde, wird durch die von Nisbet / Hubbard 1970, 7, 13 zu den beiden Stellen gebotenen Parallelen nicht bestätigt, sondern eher nuanciert. Die Charakterisierung der Olympioniken wird von ihnen zu Recht als hyperbolisch eingestuft, was die von Nisbet / Hubbard zitierte Stelle *carm.* 4,2,17f. (*quos Elea domum reducit / palma caelestis*) eher als Kontrast denn als Parallele unterstreicht; denn dort fehlen die Explizierung der Aufwärtsbewegung und die semantische Doppelung zum Wagenrennen, die in *evēbit* stecken. Letztere verleiht m. E. dieser Wendung in *carm.* 1,1 eine leichte Ironie, die bei der von Nisbet / Hubbard angeführten inhaltlichen Parallele zu Pindar (I. 2.28f.: ἴν' ἀθανάτοις Αἰνῆσιδάμου / παῖδες ἐν τιμαῖς ἔμιχθεν) fehlt. Dass Horaz bei seiner Selbstcharakteristik in *carm.* 1,1,30 eben dieses Verballexem aufgreift, das er auch in *carm.* 4,5,34f. (*Laribus tuum / miscet numen*) (beide Parallelen nach Nisbet / Hubbard) für Augustus' gottgleiche Verehrung verwendet, feilt den Aufstieg des Dichters an dieser Stelle gegen den Verdacht der Ironie.

als legitimer Fortsetzer von Horazens ureigenstem Stil profiliert, zu dessen Charakteristika Pointen, unerwartete Wendungen und Aprosodoketa gehören.⁷⁸

Die Muse, welche dem göttlichen Befehl gehorchen soll, bildet im ersten Vers der letzten Strophe den personalen Gegenpol zum Dummkopf, da keine weiteren Figuren benannt werden. Diese Antithese beschränkt die kognitive Insuffizienz auf das Ästhetische. Durch die Apostrophe wird die Muse zum lyrischen *alter ego* des Dichters und als fiktiver Interlokutor zum Vehikel der Hermetisierung des Dichtertums. Da der Muse Hinweise für die Reaktion auf die Rezeption von Puschkins Dichtung erteilt werden, ist sie, die Unsterbliche, die dem göttlichen Befehl gehorchen soll, ein Emblem für die Permanenz der Dichtung.

Es deutet sich bereits an, dass die Rolle dieses göttlichen Befehls diejenige eines Garanten der ästhetischen Immunität und poetischen Permanenz ist (was diese dem unkundigen Urteil entzieht). Die Ewig(gültig)keit und Absolutheit Gottes wird so in die Kunst transferiert und macht diese von Kritik positiver wie negativer Art unabhängig.⁷⁹

Puschkins *Exegi monumentum* stellt allerdings auch christliche Kultureme in den Dienst der poetischen Permanenz und säkularisiert sie so poetologisch. Gleich im ersten Vers spielt das Attribut des Denkmals ‚nicht von Händen gemacht‘ (eine Lehnübersetzung des Griechischen ἀχειροποίητος) auf die nicht von Händen gemachten Ikonen an (образ нерукотворный),⁸⁰ die nach orthodoxer Auffassung durch einen Abdruck Jesu entstanden sind.⁸¹ Lauer 2002, 95 sieht hierin zu Recht einen Hinweis auf „eine

78) Vgl. Collinge 1961, v. a. 28 f. Man denke etwa an den Verlauf der Soracte-Ode (carm. 1,9). Die Ironie führt Puschkin an etlichen Stellen jedoch von Horaz weg, an denen er sein Gedicht als Parodie zu Derzhavins *Pamjatnik* gestaltet hat, der an den fraglichen Stellen näher bei Horaz ist (für Näheres siehe Lauer 2002, 97 f.).

79) Im Gedicht ‚Die Muse‘ (1821) spielt das lyrische Ich auf der Syrinx, welche ihm die Muse überreicht hat, „von den Göttern eingegebene Hymnen“ (v. 6: гимны ... внушенные богами), was dafür spricht, derartige pagan-polytheistische Konzepte, die unverkennbar poetologisch sind, auch hinter dem göttlichen Befehl in unserem Gedicht zu sehen.

80) Lauer 2002, 95.

81) Hans Georg Thümmel s. v. Bilder (V/1 Byzanz). Theologische Realenzyklopädie 6 (1980) 532–540, h. 533.

religiös-hieratische Sphäre“. Der Dichter stellt sich mit der Wahl dieses Adjektivs auf eine Stufe mit dieser göttlichen Schöpfung. Diese konzeptuelle Nähe von Dichter und Schöpfer(gott) wird durch deren etymologische Affinität im Griechischen nahegelegt, wo der ποιητής von der Verbalwurzel ποιέω abgeleitet ist, mit der auch Gottes Schöpfertätigkeit beschrieben wird (Gen. 1,1–2,4). Eine derartige Reetymologisierung von ποιητής wird in unserem Puschkin-Gedicht zudem durch die Verwendung seiner kirchenslawischen Form gestützt (v. 8 пиит), siehe unten. Gleichzeitig fordert er damit für sein Werk dieselbe Verehrung ein, wie sie der Ikone in der Orthodoxie als Ergebnis der schweren theologisch-politischen Kämpfe des byzantinischen Bilderstreits im Frühmittelalter zuteil wird.⁸² Die konzeptuellen Bande zur Schlussstrophe sind mit den beiden Aspekten ‚Rezeption‘ und ‚Gott‘ also sehr stark. Wie Horaz’ Attribut des Denkmals *aere perennius* vergleicht Puschkin überdies sein Werk mit einem Produkt der bildenden Kunst, das zumeist eine Figur in Menschengestalt darstellt und insofern die Identifikation des Werks mit dem Dichter selbst ermöglicht.

Damit gelangen wir zur hier semiotisch konfigurierten Fragestellung nach der Materialität des Kunstwerks und der Permanenz. Au pied de la lettre genommen, abstrahiert das Adjektiv ‚nicht von Händen gemacht‘ vom manuellen Schreibprozess der Dichtung und den so entstandenen Büchern⁸³ und hebt stattdessen auf die geistige Schöpfung ab. Das signifiant tritt zugunsten des signifié zurück, was auch auf der Werkebene der Vergänglichkeit das Materielle entzieht. Lauer 2002, 97 führt den Vergleich zwischen Sprach- und bildender Kunst fort, wenn er anmerkt, ‚nicht von Händen gemacht‘ grenze Puschkins Werk positiv von der handwerklich schwierigen Aufrichtung der Petersburger Alexandersäule ab. Diese vielseitigen Implikationen relativieren die Alternative ‚Sakralisierung der Dichtung oder Poetologie‘ vs. ‚Säkularisierung des tradierten Religiösen‘. Beide metaphorischen Bewegungen finden sich im poetologischen Einsatz religiöser Artefakte und Praktiken für die Produktions- und Rezeptionsästhetik. Der Rückgriff auf religiöse Konzepte verleiht dem eigenen Kunstwerk eine höhere Weihe oder,

82) Vgl. Lachmann 1990, 329.

83) So auch von Albrecht 1998, 635 Anm. 21 zu diesem Adjektiv bei Puschkin, der auch in Hor. *carm.* 3,30,1 die Deutung ‚Bücher‘ ablehnt.

um mit Walter Benjamin zu sprechen, eine Aura, die bereits rituelle Kunstgegenstände, zu denen die Ikone zählt, gehabt hätten (1973, 19f.). Denn letztlich ist auch die Ikone trotz aller Fetischisierung der ihr inhärenten Mimesis primär ein Kunstwerk. Dies sowie die bloß implikationsreiche Anspielung auf den Kult(gegenstand) unterscheiden Puschkin massiv von Horaz' expliziter Koppelung der Permanenz der eigenen Dichtung an zentrale religiöse Riten.

Das zweite Element christlicher Tradition ist sprachlicher Natur. Es handelt sich hierbei um die kirchenslawische Variante des Wortes für Dichter in v. 8 (пиит),⁸⁴ das unmittelbar aus dem Griechischen entlehnt wurde⁸⁵ und den nachklassischen Stand des griechischen Vokalismus aufweist. Dieses Wort bezeichnet im Russischen „den erhabenen, den hohen inspirierten Dichter“ und wird bei Puschkin denn auch für eine „herausgehobene Bedeutung des Dichtertums“ gebraucht (Lauer 2002, 97). Es handelt sich also bei dieser Wortform nach religiöser Herkunft (auch wenn es bei Puschkin nur um ein sakrales Sprachregister und keine kultisch-religiöse Rolle geht) und poetologischer Bedeutung um das exakte Äquivalent von Horaz' *vates*. Noch weniger als Horaz in 1,1,35 rechnet sich Puschkin allerdings dieser erhabenen Dichterguppe zu, sondern knüpft nur seine poetische Permanenz an sie. Die vertikale Achse der Poetologie lässt sich an der kirchenslawischen Variante festmachen. Die Wortform пиит ist nicht nur phonetisch von einer nachgerade ätherischen Leichtigkeit gegenüber der modernen Variante поэт, die über die westlichen Sprachen Deutsch oder Französisch vermittelt wurde,⁸⁶ sondern schafft überdies stilistische Höhe, ohne die religiösen Inhalte derartiger Vokabeln zu übernehmen.⁸⁷ Wie Horaz (vgl. von Albrecht 1998, 582) stellt Puschkin stilistische Höhe in den Dienst des poetischen Aufstiegs. Sowohl пиит als auch ‚nicht von Händen gemacht‘ implizieren eine lange religiös-kulturelle Tradition, welche das lyrische Ich über die poetische Permanenz zu begründen hofft. Die Vergangenheit wird wie bei Horaz zum Anknüpfungspunkt der dichterischen Zukunft.

84) Lauer 2002, 97.

85) Vasmer II 355 s. v.

86) Vasmer II 422 s. v.

87) Vgl. von Albrecht 1973, 86. Dieser Gedanke fehlt in der Version von 1998 (S. 631).

Das Denkmalgedicht exemplifiziert auch, dass Puschkin literatursemiotisch und poetologisch geschickt die Grenzen zwischen den drei von Lomonossow abgegrenzten Stilregistern einriss.⁸⁸ Auch darin wird er der würdige Nachschöpfer Horazens, dessen Dichtung Gattungs- und Stilgrenzen aufbrach.⁸⁹

Insgesamt setzt Puschkin von allen hier besprochenen Rezipienten am adäquatesten Horaz' dichterischen Geist in seine eigene Dichtung und Zeit um. Das System aus horizontaler und vertikaler Achse des dichterischen Selbstverständnisses ist bei Puschkin reiner als bei seinen Vorgängern umgesetzt. Sein romantisches Bild eines Dichters aktualisiert trotz aller zeitspezifischen Unterschiede im Detail kongenial die Erhabenheit von Horaz' *vates* und Musenpriester (3,1,3). Horaz knüpft seine poetische Permanenz zeitlich an die Performanz des kapitolinischen Staatskultes und sieht sie geographisch durch Nachruhm und Performanz seines Werkes in seiner Heimat gewährleistet. Dagegen erhebt Puschkin den Anspruch, mit seinem Werk eine zaristische Denkmalsäule vertikal zu übertrumpfen. Dadurch geht er wie Ovid auf ideologische Konfrontation zur Staatsmacht und koppelt seine poetische Permanenz an seinen reichsweiten Nachruhm, seine Beliebtheit beim Volk, das Horaz noch verachtete (carm. 3,1,1), und die physische Existenz kundiger Dichterkollegen. Dass Puschkin seine dichterischen Verdienste, die seine Fortdauer sichern sollen, im Freiheitlich-Philanthropischen statt wie Horaz in der poetischen Innovation sieht, ist der größte inhaltliche Unterschied zwischen den beiden Dichtern. Tiefgehende formale Gemeinsamkeiten sind dagegen die Überschreitung stilistisch-generischer Grenzen und damit verbunden überraschende Schlusspointen. Dabei ist es gerade das ironisch federnde Auftreten, das die beiden Dichter emporhebt und ihre Permanenz sichert.

88) Vgl. Döring-Smirnov 1998, 149–151, die sich hierfür auf Wiktor Wladimirovitch Winogradow beruft (2000).

89) Siehe Harrison 2007a.

4. Zusammenfassung

Horaz' Vision eines sich wandelnden und sich ständig verjüngenden poetischen Fortlebens erfüllten die Metamorphosen der Rezeptionsgeschichte von *carm.* 3,30. Dieses Gedicht eigneten sich Ovid, du Bellay, Ronsard und Puschkin jeder entsprechend seinem persönlichen und teils auch epochalen Stil an und setzen so die von Horaz beanspruchte dichterische Distinktion als Individualität fort. Dabei operiert Ovid mit konziser, epigrammatischer Lakonik, neoterischer Nonchalance und gesteigertem dichterischem Selbstbewusstsein und du Bellay und Ronsard mit rinascimentaler kompilatorischer Opulenz. Puschkin lässt wiederum die Erhabenheit des *vates* kongenial mit einem romantischen Dichterbild wiedererstehen. Alle vier Rezipienten überblenden *carm.* 3,30 mit Motiven aus Horaz' übrigen Oden, vornehmlich aus *carm.* 2,20 (du Bellay und Ronsard mit dem Schwanenflug, Ovid und Puschkin mit der imperialen Universalität der Rezeption), und explizieren manches, was bei Horaz erst durch Interpretation erschlossen werden muss. Ovid und Puschkin interpretieren durch ihre Überblendung der imperialen Universalität der Rezeption die horizontale Achse von Horaz' poetischem Koordinatensystem, die Ronsard auf die Bedrohung der poetischen Permanenz einschränkt. Den Gedanken eines poetischen Aufstiegs innerhalb der vertikalen Achse bewahren alle vier Dichter auf ihre Weise. Ovid überbietet ihn durch die Immunität gegen Jupiters Zorn als Gegner und die Überblendung mit den Sternen aus *carm.* 1,1,36. Ronsard verdoppelt und verlängert sie wie du Bellay nach unten, Puschkin erhebt den Anspruch, sein Werk erhebe sich höher als die Alexandersäule in St. Petersburg, und illustriert seine Erhabenheit durch kirchenslawische Elemente, die Teil des hohen Stils waren.

Bibliographie

Ausgaben, Kommentare, Übersetzungen

Catullus. A Critical Edition. Edited and Introduced by D.(ouglas) F.S. Thomson. Chapel Hill 1978.

Du Bellay, Joachim: Œuvres poétiques. Bd. 2: Recueils de sonnets. Édition critique publiée par Henri Chamard. 5^{ième} tirage revu et corrigé avec un cahier additionnel remis à jour en 1969 par Henri Weber. Paris 1970.

- Du Bellay, Joachim: Œuvres complètes. Sous la direction d'Olivier Millet. Bd. 2: L'olive et quelques autres œuvres poétiques. Préparé par Marie-Dominique Legrand / Michel Magnien / Daniel Ménager / Olivier Millet. Paris 2003.
- Horaz. Sämtliche Werke. Lateinisch und deutsch. Oden und Epoden. Hg. v. Hans Färber. München 1957.
- Q. Horatius Flaccus, Oden und Epoden. Erklärt von Adolf Kiessling. 7. Aufl. besorgt von Richard Heinze. Berlin 1930. 13. Aufl. Mit einem Nachwort und bibliographischen Nachträgen von Erich Burck. Berlin 1968.
- Quintus Horatius Flaccus, Oden und Epoden. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Bernhard Kytzler. Stuttgart 2005.
- Nisbet, Robin G. M. / Margaret Hubbard: A commentary on Horace: Odes Book 1. Oxford 1970.
- Q. Horati Flacci Opera. Edidit D. R. Shackleton Bailey. Stuttgart ³1995.
- P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Kommentar von Franz Bömer. Bd. 7: Buch XIV–XV. Heidelberg 1986.
- Ovidio Metamorfosi Vol. 6 (Libri XIII–XV). A cura di Philip Hardie. Traduzione di Gioachino Chiarini. Mailand 2015.
- P. Ovidi Nasonis tristia. Edidit John Barrie Hall. Stuttgart 1995.
- P. Ovidi Nasonis metamorphoses. Recognovit brevis adnotatione critica instruit Richard J. Tarrant. Oxford 2004.
- Pindari Carmina cum fragmentis. Post Bruno Snell edidit Henricus Maehler. Leipzig Bd. 1: ⁷1984.
- Alexander Puschkin. Gedichte. Russisch/Deutsch. Übersetzt von Kay Borowsky und Rudolf Pollach. Anmerkungen von Kay Borowsky. Nachwort von Johanna Renate Döring-Smirnov. Stuttgart 1998.
- Ronsard. Œuvres complètes. Hg. von Céard, Jean / Daniel Ménager / Michel Simonin, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 1: 1993, Bd. 2: 1994.
- Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes. Edidit Alfred Rahlfs. Editio altera quam recognovit et emendavit Robert Hanhart. Duo volumina in uno. Stuttgart 2006.

Aufsätze, Monographien

- Albrecht, Jörn: Europäischer Strukturalismus. Ein forschungsgeschichtlicher Überblick. Tübingen ³2007.
- Albrecht, Michael von: Zur Selbstauffassung des Lyrikers im augusteischen Rom und in Rußland – Horaz (carm. 2,20 und 3,30) – Deržavin – Puškin – Jevtušenko. Antike und Abendland 18 (1973) 58–86. Hier zitiert nach: Zur Selbstauffassung des Lyrikers: Horaz (carm. 2,20 und 3,30) – Ronsard – Du Bellay – Sarmenius – Deržavin – Puškin – Blok – Jevtušenko. In: ders., Rom: Spiegel Europas. Das Fortwirken antiker Texte und Themen in Europa. Ad fontes 1. 2., berichtigte und erweiterte Aufl. Tübingen 1998, 571–642.
- Barchiesi, Alessandro: Endgames: Ovid's *Metamorphoses* 15 and *Fasti* 6. In: Deborah H. Roberts / Francis Dunn / Don Fowler (Hgg.), Classical Closure. Reading the end in Greek and Latin literature. Princeton 1997, 181–208.
- Barchiesi, Alessandro: Carmina: Odes and Carmen Saeculare. In: Stephen Harrison (Hg.), The Cambridge Companion to Horace. Cambridge 2007, 144–161.

- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. M. ⁶1973.
- Bickel, Ernst: *Vates* bei Varro und Vergil. RhM 94 (1951) 257–314.
- Buck, August: Zu Begriff und Problem der Renaissance. Eine Einleitung. In: ders., Zu Begriff und Problem der Renaissance. Wege der Forschung 204. Darmstadt 1969, 1–36.
- Collinge, Neville E.: The Structure of Horace's Odes. London 1961.
- Dahlmann, Hellfried: *Vates*. Philologus 97 (1948) 337–353.
- Döring-Smirnov, Johanna Renate: Nachwort, in: Alexander Puschkin. Gedichte. Russisch/Deutsch. Übersetzt von Kay Borowsky und Rudolf Pollach. Anmerkungen von Kay Borowsky. Nachwort von Johanna Renate Döring-Smirnov. Stuttgart 1998, 147–160.
- Edmunds, Lowell: The Reception of Horace's Odes. In: Gregson Davis (Hg.), A Companion to Horace. Chichester 2010, 337–366.
- Feeney, Denis: Mea Tempora: Patterning of Time in the Metamorphoses. In: Philip Hardie / Alessandro Barchiesi / Stephen Hinds (Hgg.), Ovidian Transformations. Cambridge 1999, 13–30.
- Fraenkel, Eduard: Horaz. Aus dem Englischen übersetzt von Gertrud und Erich Bayer. Darmstadt 1963 = ⁶1983.
- Friedrich, Rainer: City and Mountain: Dramatic Spaces in Euripides' *Bacchae*. In: Roger Bauer / Douwe Fokkema (Hgg.), Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association. Spaces and Boundaries. Bd. 2. München 1988, 538–545.
- Harrison, Stephen J.: Lyric Flexibility: Literary Form in Horace's *Odes*. In: ders., Generic Enrichment in Virgil and Horace. Oxford 2007, 168–206. (= Harrison 2007a)
- Harrison, Stephen J.: Horatian self-representations, in: ders. (ed.), The Cambridge Companion to Horace. Cambridge 2007, 22–35. (= Harrison 2007b)
- Harrison, Stephen J. (Hg.): The Cambridge Companion to Horace. Cambridge 2007. (= Harrison 2007c)
- Hutchinson, Gregory O.: The Publication and Individuality of Horace's Odes Books 1–3. In: ders., Talking Books. Readings in the Hellenistic and Roman Books of Poetry. Oxford 2008.
- Lachmann, Renate: Intertextualität als Gedächtnishandlung: Puškins Horaz-Translation. In: dies., Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a. M. 1990, 303–353.
- La Penna, Antonio: Τίς ἄριστος βίος; Interpretazione della prima Ode di Orazio. Annali della Scuola Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia Ser. II, vol. 24, 1955, fasc. 3–4, 161–181.
- Lauer, Reinhard: Aleksandr Puškin: Ja pamjatnik sebe vozdvig nerukotvornyj. In: Die russische Lyrik. Hg. v. Bodo Zelinsky unter Mitarbeit von Jens Herlth. Köln 2002, 93–99.
- Newald, Richard (Hg.): Deutscher Horaz in fünf Jahrhunderten. Literarhistorische Bibliothek 5. Berlin 1933.
- Pöschl, Viktor: Horazische Lyrik: Interpretationen. Heidelberg ²1991.

- Schäfer, Eckart: Deutscher Horaz. Conrad Celtis, Georg Fabricius, Paul Melissus, Jacob Balde. Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands. Teilw. zugl. Habil. Freiburg i. Br. 1974. Wiesbaden 1976.
- Schmitz, Thomas A.: Pindar in der französischen Renaissance. Studien zu seiner Rezeption in Philologie, Dichtungstheorie und Dichtung. Diss. Bonn 1991. Göttingen 1993.
- Segal, Charles: Oedipus Tyrannus. In: ders., Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles. Martin Classical Lectures 26. Cambridge (Mass.) 1981, 207–248.
- Simon, Hans Joachim: Pierre de Ronsard Odes V, 36. In: Hans Hinterhäuser (Hg.), Die französische Lyrik. Von Villon bis zur Gegenwart. 2 Bde. Düsseldorf 1975, Bd. 1, 97–106.
- Suerbaum, Werner: Poeta laureatus et triumphans. Die Dichterkrönung Petrarca und sein Ennius-Bild. *Poetica* 5 (1972) 293–328.
- Tarrant, Richard J.: Ancient receptions of Horace. In: Stephen Harrison (Hg.), *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge 2007, 277–290.
- Theologische Realenzyklopädie. Hg. von Gerhard Müller. 36 Bde., 4 Registerbände. Berlin 1976–2007.
- ThL = Thesaurus Linguae Latinae. Leipzig 1900 ff., Bd. IX (N) und ab Bd. X,1,1 (P–) Berlin.
- Vasmer, Max: Russisches etymologisches Wörterbuch. 3 Bde. Heidelberg 1955.
- Wheeler, Stephen M.: Narrative Dynamics in Ovid's *Metamorphoses*. Tübingen 2000.
- Winogradow, Wiktor Wladimirowitsch: Язык Пушкина. Пушкин и история русского литературного языка (1935). Moskau 2000.
- Woodman, Anthony J.: Exegi monumentum. Horace, *Odes* 3.30. In: ders., David West (Hgg.), *Poetry and Politics in the Age of Augustus*. Cambridge 1974, 115–28. Hier zitiert nach ders., *From Poetry to History. Selected Papers*. Oxford 2012, 85–103.

Heidelberg

Lothar Willms