

HORAZ NACH ACTIUM

Warum hat Horaz, der in den dreißiger Jahren zeitweise mit Epoden nach Art des Archilochos und dann vor allem mit lucilischen Satiren eine gewisse Beachtung und – was für ihn wichtiger werden sollte – den Beifall und die Förderung des Maecenas gefunden hatte, sich ziemlich genau im Jahr 30 der äolischen Lyrik zugewandt und ihr zuliebe die beiden früheren Dichtweisen fast gleichzeitig aufgegeben? Im allgemeinen billigt man dem Horaz, der sich gegenüber äußerem Druck seine innere Unabhängigkeit zu wahren gewußt habe, zu, daß dieser Gattungswechsel allein aus einem künstlerischen Reifungsprozeß zu erklären sei. Andererseits drängt sich die Gleichzeitigkeit dieser Zäsur mit dem historischen Übergang von der Republik zum Principat geradezu auf: im Jahre 30 wurde mit dem Tod des Antonius sein Rivale Octavian faktisch Alleinherrscher des Imperium Romanum. Ob diese Koinzidenz zufällig oder aufschlußreich ist, diese Frage soll im folgenden an einer der frühesten Oden des Horaz, an dem wohl im Jahr 29 entstandenen Carmen 2,13¹, aufgerollt werden.

Friedrich Klingners schöne Interpretation² des Gedichts hat so sehr eingeleuchtet, daß man sie seither mehr ergänzt als bestritten hat³. Er hat gezeigt, wie Horaz in dieser Ode die Ohnmacht des Menschen gegenüber dem Tod durch die Macht des Sinn stiftenden Dichters überwinden läßt. Fast hätte ein umstürzender Baum auf seinem Landgut Horaz erschlagen: mit der exaltierten Reaktion des Betroffenen darauf beginnt die Ode; sie gibt erst anschließend zu erkennen, was da geschehen ist (Strophe I-III). Mit ruhigerer Überlegung erhebt sich der noch einmal Davongekommene über den Einzelfall: Gegen den Tod kann der Mensch keine ausreichende Vorsorge treffen (Strophe IV-V). Und nun gibt Horaz der Vorstellung, daß der Baum ihn fast ins Jenseits befördert hätte, nach. Er stellt sich vor, er hätte in der Unterwelt, in den Gefilden der Seligen, auch die Dichter Sappho und Alkaios treffen und ihnen zuhören können (Strophe VI-VII). So sehr verdrängt diese Anschauung den Gedanken an die gerade überstandene Lebensgefahr, daß er sich ausmalt, wie die Lieder der beiden Lesbier, vor allem die politischen des Alkaios, alle

¹ Q. Horatius Flaccus: Oden und Epoden, erklärt von A. Kiessling, 10. Aufl. besorgt von R. Heinze, Berlin 1960, 298 u. 211.

² F. Klingner, Ohnmacht und Macht des musischen Menschen, in: ders., Studien zur griechischen und römischen Literatur, Zürich–Stuttgart 1964, 325-333.

³ A. Marchetta, Struttura e valore dell' ode II 13 di Orazio, in: RCCM 12, 1970, 3-27; H.P. Syndikus, Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden, Darmstadt 1972, Bd. 1, 418-427; K. Büchner, Die römische Lyrik, Stuttgart 1976, 134-139; E. Dönt, Horaz II 13, in: Arktouros. Hellenic Studies presented to Bernard M.W. Knox on the occasion of his 65th birthday, edited by G.W. Bowersock, W. Burkert, M.C.J. Putnam, Berlin–New York 1979, 413-418.

Unterweltbewohner bezaubern, bis hin zum Höllenhund Cerberus und zu den Schlangen der Furien, ja bis zu den großen Verdammten, zu Prometheus, Tantalus und Orion, die über den Klängen ihre eigene Mühsal vergessen (Strophe VIII-X). Was hier frühgriechischer Lyrik zugetraut wird, das vollzieht sich seinerseits im Ablauf des ganzen Gedichts: „Vom Wirren, Trüben, nahe Bedrängenden wandelt sich's zum Ruhig-Klaren, Entrückten, vom allgemein Gepriesenen zur verborgenen Weisheit, vom *πάθος* zum *ἦθος*, von der Not zum Trost, vom Flüchtigen zum Verläßlichen“ (Klingner 333).

Solche Umkehrung der Vorstellungen möchte Klingner im Sinne R. A. Schröders als eine Art Sieg des Geistes über die Materie verstanden wissen: „Es geht um den Glauben, daß allem Anschein zum Trotz die sanfte Kraft der Musenkunst stärker ist als alle bloße Gewalt, daß das Fürchterliche dem musischen Menschen im tiefsten nichts anhaben kann, daß er umgekehrt die drohenden Mächte zu beschwichtigen vermag“ (331). Diese Paradoxie ist auch für Klingner aus dem Gedicht allein nicht abzuleiten, sondern er benutzt Oden wie 3,4 und 1,17 als Bindeglieder (331 f.). Dazu bietet 2,13 jedoch keine Handhabe; zu Recht konstatiert der Kommentar von Nisbet und Hubbard: „He is not suggesting that poets are under special protection“⁴. Die horazische Auffassung vom Schutz der Musen für ihren Dichter (c. 3,4) liegt hier fern, denn der Dichter bleibt ja als Mensch gerade dem Tod ausgeliefert, auch wenn er in 2,13 zufällig mit dem Leben davonkommt. Die Verwandlung des Bedrohlichen in sein Gegenteil mittels des Liedes, die Klingner aufzeigt, ist wohl nicht als echtes Paradox, sondern als die erlebbare Heilkraft des Liedes zu verstehen, wie Horaz sie gerade von der Lyrik des Alkaios gelernt zu haben meinte (c. 1,32,14 f.: *laborum dulce lenimen*). Dennoch bleibt seine Erkenntnis richtungweisend, daß die Umkehrung, ja Verkehrung in sich gegensätzlicher Verhältnisse den Kern des Gedichtes ausmacht. Welch ein Verwandlungskünstler hier am Werk ist, das wird erst richtig deutlich, wenn wir uns beim schrittweisen Nachvollzug des Gedichtes genaue Rechenschaft darüber ablegen, was wir uns auf Grund der sprachlichen Hinweise wirklich vorstellen dürfen.

Wir erfahren zunächst, daß den Baum, an den sich der Dichter wendet, nur ein Verbrecher gepflanzt haben kann, scheint doch der Baum dazu ausersehen, seinem Herrn auf den Kopf zu fallen: das Attribut *caducum* läßt es tatsächlich völlig offen, ob der Sturz des 'hinfälligen' Stammes bereits geschehen ist, sich gerade vollzieht oder erst noch stattfinden wird⁵. Man könnte meinen, das sei im Grunde unwesentlich, gemessen an dem Befund, daß der Sprecher, das lyrische Ich (V. 10: *agro meo*), wohl nur deshalb so aufgebracht sein kann, weil der Baum schon umgestürzt ist. Doch selbst in diesem Fall läßt *caducum* noch offen, ob der Baum

⁴ R.G.M. Nisbet u. M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes, Book II*, Oxford 1978, 205.

⁵ ThLL s.v. *caducus*: „proprie: de eo, quod cecidit vel cadit vel cadet“; vgl. Cic. Cato 52: *vitis natura caduca est et, nisi fulta est, fertur ad terram*, und Gaius dig. 15,16,30,4: *glans caduca est, quae ex arbore cecidit*.

seinen Herrn wirklich am Kopf getroffen hat oder nur beinahe. Auch die beiden folgenden Strophen (IV-V) bringen keine Klärung; ja, die einleitende und die abschließende Gnome, die die Schutzlosigkeit des Menschen vor der unvorhersehbaren Macht des Todes konstatieren (V. 13 f., 19 f.), bestätigen nicht nur die Größe der Gefahr, sondern scheinen sogar den Erfolg des tödlichen Anschlags – wie immer man ihn sich im einzelnen vorstellen mag – vorauszusetzen: das lyrische Ich könnte auch als Toter nach Art des Grabepigramms zu uns sprechen⁶. Nicht zufällig erinnert der Abschnitt an Epigramme, die einen wirklichen Todesfall beklagen⁷. Erst mit *quam paene* zu Beginn der zweiten Gedichthälfte entscheidet sich, daß die erste nur von einer Bedrohung handelt, die jetzt vorbei ist.

Das zunächst sicher recht spitzfindig wirkende Nachrechnen erweist sich indes als berechtigt, da man beim Nachvollzug des zweiten Teils der Ode auf das gleiche Phänomen stößt. Auch gegenüber der zweiten Hälfte besitzt *quam paene* eine Funktion, die jener in der ersten entspricht, nur in spiegelbildlicher Umkehrung. Denn jetzt macht *quam paene* sogleich klar, daß der beginnende Besuch der Unterwelt in Wirklichkeit nicht erfolgt ist. Und doch wird er im weiteren Verlauf dann so beschrieben, als habe er sich wirklich ereignet. Der erste Satz ist noch Imagination des mit dem Schrecken Davongekommenen: *quam paene ... vidimus!* Doch dann (ab V. 29) lösen sich die Unterweltsvorgänge vom Betrachterstandpunkt: die detailliert vorgestellten Objekte werden zu Subjekten mit unvermittelter eigener Wahrnehmung (Prädikate im Indikativ Präsens)⁸. Die Vision des Möglichen wird zum Erlebnis des Tatsächlichen.

Würde *quam paene*, die Schaltstelle zwischen den Gedichthälften, fehlen, dann bliebe in der ersten die Faktizität des Geschehens unbestimmt (*caducum*) und würde in der zweiten das nur gedachte Geschehen als tatsächlich sich vollziehendes bezeichnet. Mit *quam paene* gewinnt der Hörer, allerdings erst in der Mitte der Ode, eine Gewißheit, die er dann im weiteren Verlauf wieder vergißt. Das Scharnier *quam paene* ist kaum mehr als eine letzte Instanz, die sich gegenüber dem beherrschenden Eindruck, als drohe im ersten Teil noch der Tod und als sei im zweiten das noch nicht Eingetretene dennoch geschehen, nur eben noch behauptet. Die scheinbare Wirklichkeit der ersten Hälfte wird durch *paene* eindeutig zur Möglichkeit, während der durch *paene* als nur möglich eingeführte Besuch der Unterwelt in

⁶ Wohl unabsichtlich bestätigt diese Sinnestäuschung K. Numberger, Horaz, Lyrische Gedichte. Kommentar für Lehrer der Gymnasien und für Studierende, Münster 1972, 174, wenn er V. 13-20 so paraphrasiert, als sei Horaz wirklich gestorben: „Vor plötzlichem Tod kann man sich nicht schützen, auch wenn man noch so wachsam ist (v. 13-14) – ja, oft entgeht der Mensch gerade den Gefahren, vor denen er sich fürchtet, während das Schicksal ihn ereilt, wenn er es am wenigsten erwartet (v. 14-20). Diese These, deren Wahrheit Hor. soeben erlebt hat, exemplifiziert er in v. 14-19 an 3 Beispielen.“

⁷ Nisbet–Hubbard (oben Anm. 4) 202.

⁸ Der Übergang von der Vorstellung zur Behauptung der Realität wird im Lateinischen bekanntlich dadurch vereinfacht, daß die Irrealität einer Aussage allein durch *paene*, nicht mit zusätzlichem irrealen Konjunktiv wie im Deutschen signalisiert wird. Vgl. J.B. Hofmann u. A. Szantyr, Lateinische Syntax und Stilistik, München 1964, 327.

der zweiten Hälfte den Anschein des Wirklichen gewinnt. Beidemal wird das wirkliche Geschehen, nämlich das Überleben des Unfalls und die Antizipation des Todeseins, von der Imagination, die sich erst mit dem Verlust des Lebens, dann mit der Wirkung der Lieder beschäftigt, weitgehend überlagert.

Warum ein derart virtuos sich zur Schau stellendes Spiel mit Realität und Irrealität? Es ist kein Selbstzweck, sondern gestaltet den grundlegenden Gegensatz des Gedichtes, den von Leben und Tod. In der ersten Gedichthälfte ist das Leben auf den Tod fixiert, in der zweiten der Tod auf das Leben. In beiden vollzieht sich jeweils eine Ausweitung von der eigenen Erfahrung (Strophe I-III bzw. VI-VII) zu allgemeiner Geltung (IV-V bzw. VIII-X)⁹. Dadurch ergibt sich eine Unterteilung der Hälften in 3+2 bzw. 2+3 Strophen. Die Spiegelsymmetrie der Hälften wird inhaltlich verstärkt, indem die ersten drei Strophen schreckliche Freveltaten beschwören, die letzten zwei dagegen Ungeheuer und Frevler vermenschlichen, ferner die beiden inneren Strophenpaare von der Macht des Todes und den gleichen Todesgefahren (Seesturm, Flucht, Kampf) handeln. Aber diese gleichgewichtige Spiegelbildlichkeit ist in einem anderen Kompositionsverhältnis aufgehoben. Das Carmen des Horaz hält als Ganzes ein eigenes Erlebnis fest und spricht in seinem zweiten Teil von *carmina* der Sappho und des Alkaios, die ihrerseits eigene Erlebnisse festhalten. Auf Grund dieser Entsprechung zwischen der zweiten Hälfte und dem Ganzen der Ode läßt sich aus den äolischen *carmina* der Sinn des Gedichtes im ganzen erschließen. Ein toter Alkaios singt von seinem Leben den Toten vor, ein sehr lebendiger Horaz spricht von seinem (fast eingetretenen) Tod zu Lebenden: dieser Kontrast erweist sich bei näherem Zusehen als Parallelität.

Benutzen wir das Gedicht im Gedicht als Schlüssel für das Gedicht selbst, dann fallen einige Gemeinsamkeiten auf. Der Inhalt der äolischen Lieder – man hat ihn bisher meistens als stehendes Attribut zu Sappho und Alkaios betrachtet¹⁰, weniger von der Ökonomie des ganzen Gedichtes her – ist das Leben der Sänger selbst, und nicht anders ist es bei Horaz, der hier etwas wirklich Erlebtes zu Gehör bringt¹¹. Die Betonung des Biographischen statt anderer Themen unserer Lyriker läßt sich mit dem Gegensatz zum Tod erklären: das Gedicht gibt ein Lebenszeugnis von seinem Verfasser. Der Gegensatz verschärft sich dadurch, daß zum Tod nicht schlechthin das Leben in Opposition steht, sondern die Gefährdung des Dichterlebens; Sapphos Schmerz über den Verlust der Freundinnen wird von ihr als Agonie erlebt¹², Alkaios hat in Seesturm, Verbannung, Krieg und Sturz des Tyrannen sein

⁹ Nummerger (oben Anm. 6) 177, der nach Oppermann die zweite Hälfte des Gedichts ebenfalls in 3+2 Strophen unterteilt, übergeht dabei die Tatsache, daß die dritte Strophe mit den beiden letzten die Zuhörer der Lieder vereinigt.

¹⁰ A. La Penna, *Sunt qui Sappho malint*. Note sulle *ὄγκρισις* di Saffo e Alceo nell' antichità, in: *Maia* 24, 1972, 208-215, interpretiert die Stelle in ihrem Zusammenhang mit der Literaturkritik der Zeit (v.a. Dionys von Halikarnass und Quintilian).

¹¹ Nisbet – Hubbard 201.

¹² Vgl. D. Page, *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford 1955, 133-140, unter der Überschrift: *Aeoliis fidibus querentem Sappho puellis de popularibus*.

Leben gewagt, und Horaz wäre fast von einem umstürzenden Baum erschlagen worden. Dadurch entsteht der Eindruck, als sei das eigene, dem Tod abgewonnene Leben ins Gedicht gerettet worden, so daß vom Leben des Dichters nur bleibt, was Gedicht und gleichsam unsterblich geworden ist.

Der größte Nachdruck liegt auf der Wirkung der Lieder, und da ist nun erstaunlich, daß das im Gedicht bewahrte Leben der Dichter, obwohl die Gedichte nur *dura mala* gewesen sind und fast alle im Sinne der Ode 1,32 als *labores* eingestuft werden können, den Zuhörer geradezu fasziniert, noch im Tode, und ihn den eigenen *labor* vergessen läßt (V. 38). Der Rezeptionsvorgang ähnelt dem des frühgriechischen Epos, dem Ergötzen des Zuhörers an den vielen Leiden der Helden¹³. Noch genauer entspricht er dem Mythos von Orpheus in der Unterwelt; so stimmt Horaz hier in einigen auffälligen Details mit dem Orpheus-Abschnitt in Vergils viertem Georgica-Buch (V. 454-527) überein¹⁴. Auch Orpheus sang im Totenreich von dem großen Leid seines Lebens, dem Verlust Eurydikes, so wie im besonderen Sappho den Verlust ihrer Freundinnen beklagt. Schon Orpheus' Lied ergriff die Schatten zutiefst, nicht allein durch die Macht der Musik¹⁵, sondern mehr noch durch den klanggewordenen Inhalt, so als vermöchte die lyrische Beschwörung des im Leben Erlittenen die menschlichem Empfinden bereits entwöhnten Toten an ihr eigenes Leben zu erinnern und dadurch geradezu wiederzubeleben¹⁶. Freilich wollen Sappho und Alkaios nicht – wie Orpheus bei den Herrschern der Unterwelt – eine Gesinnungsänderung erreichen; ihre Lieder sind, wie der spätere Gesang des Orpheus, nachdem er Eurydike zum zweitenmal und endgültig verloren hat, reine Äußerung des erlebenden Ich ohne äußere Zweckbestimmung, verweigert durch ihre Fortsetzung nach dem Tod, gleich wie noch des toten Orpheus Haupt nicht zu klagen aufhörte. Aber auch wenn Sappho und Alkaios für ihr Lied keine Gegenleistung erwarten, keine Eurydike befreien wollen, so haben sie doch einen Erfolg, der dem des Orpheus in der Unterwelt vergleichbar ist: ihre Hörer werden auf Zeit von der Last ihres Totseins erlöst, und die Sänger selbst, die ihr irdisches Erleben wie einst im Leben zum Lied werden lassen, verfallen nicht dem üblichen Schattendasein. Diese doppelte Wirkung wird von der Horazode im ganzen nachgezeichnet. Indem sie von dem erregten Anfang mit seiner Betroffenheit über die *dura mala* des Lebens wegführt, hin zu inniger Anteilnahme und staunendem Lauschen, bildet sie einerseits die Reaktion der unterirdischen Hörer auf die äolischen Lieder und andererseits den seelischen Vorgang im Dichter selbst nach, der seine eigenen *labores* durch Aufhebung im Gedicht zu bewältigen vermag und sozusagen abarbeitet. Beide Wirkungen der Horazode, die auf

¹³ H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München² 1962, 15 f.

¹⁴ Nisbet–Hubbard 201. 219 f. 220 f.

¹⁵ E. Dönt (oben Anm. 3) 416 geht – m.E. anachronistisch – von einem Gegensatz zwischen Inhalt, an dem das Volk ein plebejisches Interesse habe, und Form (*dulcis sonus*: „die reine Dichtung“), deren Schätzung den wahren Kunstkenner macht, aus (s. unten Anm. 21).

¹⁶ Damit wird die Auffassung Nisbet–Hubbards 220 f. von V. 36 *recreantur angues* unterstützt.

den Horazleser und auf Horaz selbst, ergeben sich aus der archetypischen Funktion der äolischen *carmina*. Lyrik ist auf dieser Stufe Psychagogie und Psychotherapie zugleich, die den Gemütszustand sowohl des Hörers wie des Lyrikers wohlthuend verändert.

In einem weiteren Schritt wird die Lyrik durch die Ode 2,13 unter dem Aspekt der *imitatio* gesehen, ein Legitimationsprinzip, das besonders das Selbstverständnis der Augusteer geprägt hat. Die Ode ist eine spezielle Ehrung des Alkaios¹⁷. Wenn er Sappho ausdrücklich vorgezogen wird (V. 30), dann ist das mehr als ein literarisches Geschmacksurteil, sondern entspricht der poetischen Zielsetzung des Horaz, der sich in seiner frühen Odenlyrik bekanntlich vor allem Alkaios zum Vorbild genommen hat. Horaz hat ihn in 2,13 dadurch ausgezeichnet, daß er ihn in der Situation des Orpheus, des Sängers *par excellence*, darstellte. Wie Vergils Orpheus, der Horazens Alkaios so verwandt ist, möglicherweise den Dichter und Freund Cornelius Gallus ehren sollte¹⁸, so verweist auch der 'Orpheus' des Horaz, Alkaios, als Typus über sich hinaus auf einen zeitgenössischen Dichter: eben auf Horaz selbst. Denn mag Horaz selbst bescheiden nur als Bewunderer des Alkaios im Gedicht auftreten (V. 22), so verraten doch die intendierten Korrelationen seinen hohen Anspruch, der Erneuerer alkaiischen Dichtens zu sein¹⁹. Entsprechend ist die Rolle auf beide, auf Alkaios wie auf Horaz, aufgeteilt worden: der tote Alkaios ist der die Unterwelt bezaubernde Sänger, Horaz der Mensch, der – wie Orpheus – ausnahmsweise die Unterwelt besuchen kann²⁰.

Die *imitatio* des Alkaios wird durch 2,13 noch näher bestimmt. Wie Horaz in der Ode 1,32 zu verstehen gibt, hat er in Alkaios einen Lyriker gesehen, der sich von der Schwere des Lebens – auch dort werden Krieg (*bellum*) und Schiff (*navis*) im Sturm genannt – mit Liedern über Wein, Musen und Liebe erholte. Für diese Seite seines Schaffens wird in 2,13 Sappho mit ihren Mädchenliedern eingesetzt, ihr jedoch nun die politische Lyrik des Alkaios als die gewichtigere, die bewegendere gegenübergestellt²¹. Horaz hat zwar im ganzen gerade die Zweigleisigkeit des

¹⁷ E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1966, 167, allerdings unter Bagatellisierung der ersten Odenhälfte.

¹⁸ K. Büchner, *P. Vergilius Maro, der Dichter der Römer*, Stuttgart 1960, Sp. 289-296, stimmt der Angabe des Servius zu, die zweite Hälfte des 4. Georgica-Buches habe ursprünglich *laudes Galli* enthalten, die nach dem Tod des Gallus i.J. 26 durch den Aristaeus- und Orpheus-Mythos ersetzt worden seien. Falls das früher zu datierende c. 2,13 die 'Georgica' als Vorlage benutzt hat, wie Nisbet-Hubbard (oben Anm. 14) annehmen, müssen die betreffenden Orpheus-Verse schon in der Erstfassung von 30/29 gestanden haben, und wahrscheinlich im Kontext der *laudes Galli*, falls man Servius wenigstens in diesem Punkt folgen darf.

¹⁹ S. Commager, *The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven-London 1962, 316, betont die Verhaltenheit des hier erstmals hervortretenden Ruhmesgedankens.

²⁰ Die Bedenken von Kiessling-Heinze z.St.: „Die Übertragung ist nicht ganz glücklich“ usw., können mit dieser Interpretation freilich auch nicht ganz ausgeräumt werden. D. Gall, *Die Bilder der horazischen Lyrik*, Meisenheim 1981 (= Beiträge zur Klass. Philol. 138), 220, sieht „Horaz hier in der Rolle Eurydikes“!

²¹ Die Themen des Alkaios, *dura navis, dura fugae mala, dura belli* (V. 27 f.), werden in

Alkaios für sich fruchtbar gemacht, legt aber in 2,13 und wohl überhaupt in dieser Zeit den Nachdruck auf das politische Gedicht. Aus den *dura mala*, von denen Alkaios im Hades singt, wird stellvertretend ein spezielles Thema noch einmal aufgegriffen²², und ihm lauschen die Schatten am begierigsten: *pugnas et exactos tyrannos* (V. 31). Es ist dieser Punkt, der die aktuellste Gemeinsamkeit des Horaz und Alkaios betrifft: Es war eine Ode des Alkaios auf den Tod des Tyrannen von Mytilene, Myrsilos, mit der Horaz wenige Monate zuvor in der ehrgeizigsten seiner frühen Oden, der auf den Tod der Kleopatra (c. 1,37), gewetteifert hatte, mit einem Alkaios-Zitat beginnend.

Zusammengefaßt stellt sich c. 2,13 als Projektion der äolischen *carmina* samt ihrer Wirkung (Strophe VI-X) und als Verdoppelung auf den Maßstab des ganzen Gedichtes (I-X) dar. Die Ode demonstriert am eigenen Beispiel das Wesen der Lyrik überhaupt, sie ist Poesie der Poesie wie so viele römische Verse. Aus dem gedichteten Nachdenken des Horaz über das eigene Dichten lassen sich abschließend als Erkenntnisse festhalten: Lyrik, wie Horaz sie versteht, ist Widerspiegelung eigenen Erlebens, nach dem Tod gar Konservierung des eigenen Lebens²³. Sie ist Gestaltung und Bewältigung der *dura mala* des Lebens, der Bedrohtheit der eigenen Existenz – das aber, so ist mit c. 1,32 zu ergänzen, nur neben dem sympotisch-erotischen Themenkreis. Die politische Ode erhebt jedoch einen höheren Anspruch als die intimere der Gelage- und Liebeslieder. Die Lyrik übt auf den Hörer wie den Verfasser eine gewissermaßen psychotherapeutische Wirkung aus. Horaz versteht sein Schaffen als *imitatio* des Alkaios und betrachtet diese als eine dichterische Gipfelleistung, die ihm Unsterblichkeit nach dem Tode verschafft²⁴. Horaz fühlt sich dem Alkaios vor allem in seinen politischen Oden verbunden, und offenbar ist der miterlebte und bedichtete Sturz eines Tyrannen eine Art Schlüsselsituation ihrer Beziehung.

Wenn also c. 2,13 in einem konkreteren Sinn, als Klingner angenommen hatte, als eine frühe Reflexion über die eigene Lyrik zu verstehen ist, dann bietet das Gedicht vielleicht eine Handhabe, um zu rekonstruieren, wie Horaz zur Oden-gattung hingefunden hat. Zu folgen hat die literaturgeschichtliche und die historische Interpretation unserer Ode.

Horaz' Todesreflexion aufgegriffen (V. 14-17: *navita, miles, fuga*), die ihrerseits gleichfalls die Gefährdung der eigenen Existenz zum Thema hat. Diese Parallelisierung von Alkaios und Horaz und ihre Verankerung in der ganzen Ode widersprechen dem Versuch von E. Dönt (oben Anm. 15), die Bevorzugung des Alkaios auf den plebejischen Geschmack des Volkes der Schatten zurückzuführen.

²² Klingner (oben Anm. 2) 330 f. konstruiert einen Gegensatz zwischen den für Alkaios genannten Themen: zunächst (V. 27 f.) handelten sie vom Elend des eigenen Lebens, dann (V. 31) vom Sieg über Gewaltherrscher. Gegen die Annahme eines prinzipiellen Unterschieds spricht, daß in beiden Gruppen der Krieg (*belli – pugnas*) genannt wird und zusammen mit *navis* und *fuga* Voraussetzung des Sieges über die Tyrannen ist.

²³ Auf die Absicht, das Gedicht als Wiedergabe des Erlebens zu verstehen, gehen – außer der genauen Datierbarkeit des Unfalls – besonders die Unmittelbarkeit und komische Emotionalität der ersten Strophen zurück.

²⁴ Vgl. oben Anm. 19.

Im allgemeinen wird Horaz' Hinwendung zur äolischen Lyrik kurz nach der Schlacht von Actium als organischer Abschluß eines längeren Entwicklungsprozesses gedeutet²⁵. Man hat dabei auf Erscheinungen im Epoden- und Satirenwerk der dreißiger Jahre hingewiesen, die den Weg zur Odenlyrik bereits ahnen lassen (z.B. *epo.* 13 und *sat.* 2,6); allerdings könnten sie alle parallel zur ersten Odenichtung nach Actium entstanden sein. Die Annahme, die Möglichkeiten der Epode und Satire seien um das Jahr 30 für Horaz erschöpft gewesen, ist kaum wahrscheinlich und nicht zu beweisen. Im Gegenteil: Als Horaz um die Wende 30/29 die Einleitung zu seinem zweiten Satirenbuch verfaßte, legte er darin ein starkes Bekenntnis zur Fortsetzung seiner Satire *Lucili ritu* bis ins hohe Alter als der ihm wesensgemäßen Schreibform ab (2,1,28 f. und 57 ff.) – und hat dann überraschenderweise doch für lange Zeit keine Satire mehr geschrieben. Schon hinsichtlich dieser Zäsur hat man vermutet, daß die freimütige Meinungsäußerung des Satirikers nach Actium aus berechtigten Befürchtungen von politischer Einschüchterung verstummt sei²⁶. Jedenfalls endet die Satirendichtung ebenso plötzlich, wie die Odendichtung nach Actium plötzlich einsetzt. Die Vermutung liegt nahe, daß die politische Wende auch im Schaffen des Horaz Literaturgeschichte gemacht hat²⁷.

In die gleiche Richtung führt nun der Hinweis des Horaz in *c.* 2,13: auf den Zusammenhang zwischen Alkaios' politischer Lyrik, besonders der Myrsilos-Ode, und Horaz' frühen Oden, vor allem der Kleopatra-Ode. Bei *pugnas et exactos tyrannos*, dem eindrucksvollsten Thema des Alkaios, wird der römische Leser des *c.* 2,13 damals, knapp ein halbes Jahr vor Octavians Rückkehr aus dem Osten zu seinen drei Triumphen in Rom, zwangsläufig das beherrschende Thema der Zeit, die Abwehr der 'Tyrannen' Kleopatra und Antonius in der Schlacht von Actium und ihren Tod in Alexandria im Jahr darauf, assoziiert haben, zumal ihm *tyrannus* als politisches Schlagwort zur Brandmarkung unmäßigen Machtstrebens längst vertraut war²⁸. Mit Actium aber war eine Situation gegeben, deren Begleiterscheinungen – Schiffskampf, Tyrannensturz und Siegesfeier – in alter Dichtung niemand eindrucksvoller gestaltet hatte als eben Alkaios, mochte sich zu seiner Zeit auch nicht das Schicksal eines Weltreiches, sein Übergang von der Republik zum Principat, entscheiden, sondern 'nur' das der Insel Lesbos, und nicht für dauernd. Horaz hat – das ist seit Wistrand²⁹ immer gewisser geworden – an der Schlacht von Actium persönlich teilgenommen und hat, wie Büchner³⁰ und Kraggerud³¹

²⁵ F. Klingner, *Römische Geisteswelt. Essays zur lateinischen Literatur*, Stuttgart 1979, 332-335. 363-365.

²⁶ Vgl. R.A. LaFleur, *Horace and Onomasti Komodein: The Law of Satire*, in: ANRW II. 31,3, Berlin-New York 1981, 1824 f.

²⁷ Von einer Koinzidenz und Interaktion der persönlichen und der politischen Entwicklungslinie geht aus B. Kytzler, *Horaz. Eine Einführung*, München-Zürich 1985, 54 f.

²⁸ Antonius als *tyrannus*: z.B. Cicero, *Phil.* 13,8,18.

²⁹ E. Wistrand, *Horace's Ninth Epode and its Historical Background*, Göteborg 1958.

³⁰ Büchner (oben Anm. 3) 103.

³¹ E. Kraggerud, *Horaz und Actium. Studien zu den politischen Epoden*, Oslo 1984, 117.

gezeigt haben, schon in seiner Epode über die Schlacht (epo. 9) antizipatorisch Bezug auf das Siegeslied des Alkaios über den Fall des Tyrannen Myrsilos genommen und diesen Bezug dann in der Kleopatra-Ode (c. 1,37), in einem anderen Genos, entfalten können. Der militärische Erfolg, *pugnas et exactos tyrannos*, wird in der Actium-Epode bereits mit ähnlichen Wendungen – *actus freto Neptunius dux* (V.7 f.) und *terra marique victus hostis* (V.27) – verkündet. Nimmt man Horaz' Ode 1,14, die aus Alkaios entwickelte Staatsschiffsallegorie, als Reflex desselben Machtkampfes hinzu³², dann ergibt sich ein hoher Motivationsgrad für Horaz, sich bei der von ihm erwarteten poetischen Auseinandersetzung mit der Zeitenwende, zu der der Machtkampf rasch stilisiert worden war, an einem Klassiker zu orientieren, der eine ähnliche Entscheidungsschlacht bedichtet hatte, und zwar in einer literarischen Gattung, die Horaz gelegen kam, der äolischen Ode. Soweit sich Horaz' Oden überhaupt datieren lassen, gehören die Alkaios verpflichteten 1,14; 1,37 und 2,13 zu den frühesten. Der Übergang zur Odenlyrik wird demgemäß auf die Jahre 31-29 datiert und ist offenbar über das politische Gedicht erfolgt. Actium ist der einzige erkennbare Auslöser dieser Entwicklung.

Es kann hier nicht im einzelnen dargelegt werden, wie Actium in der römischen Literatur allgemein eine Wende hin zur Augusteischen Epoche bewirkt hat³³. Vergil mit seinen 'Georgica' ist dafür das aufschlußreichste und wegweisende Beispiel. Unter Augusteertum ist dabei mehr zu verstehen als nur die Parteinahme eines Schriftstellers für Octavian–Augustus; wichtiger ist, daß ein solches Bekenntnis in einem neuen Kunstwillen wirksam wird. Auch hier steht Vergil, mit seiner 'Aeneis', an erster Stelle.

Was Horaz betrifft, so hatte er, der bei Philippi die Republik gegen Octavian und Antonius verteidigt hatte, in den folgenden Jahren zunächst den Spannungen zwischen den beiden Siegern trotz seiner Freundschaft mit Octavians Helfer Maecenas eher mit ironischer Distanz zugesehen (sat. 1,5,29). Die Entrüstung der Epode und den Spott der Satire hatte er als Waffen in eigener Sache, nicht zugunsten einer der beiden Machtgruppierungen, eingesetzt, während er doch gleichzeitig als Privatmann Octavians Ovatio über Sex. Pompeius im Jahr 36 mitgefeiert (epo. 9,7-10) und vermutlich sogar an Octavians Krieg gegen Pompeius selbst teilgenommen hatte³⁴. Noch die 1. Epode, sein Entschluß, mit Maecenas nach Actium zu ziehen, war ein Bekenntnis ausschließlich zu Maecenas. Erst die 9. Epode macht sich Octavians Sache zu eigen und reflektiert mit ihrem Bezug auf Alkaios den bevorstehenden Paradigmenwechsel von der archilochischen Epode zur äolischen Ode.

Wie frei diese Entscheidung gewesen ist, läßt sich nicht mehr feststellen. Man darf aber nicht übersehen, daß etwa zur selben Zeit, um die Wende 30/29, Prämien für Dichtungen – am ehesten Epen – über die Siege Octavians in Aussicht gestellt

³² E. Doblhofer, Horaz und Augustus, in: ANRW II.31.3, Berlin–New York 1981, 1936-43.

³³ Vgl. V f., Die Wende zur Augusteischen Literatur. Vergils Georgica und Octavian, in: Gymnasium 90, 1983, 77-101; das vorliegende Horaz-Kapitel ist als Ergänzung dazu gemeint.

³⁴ Wistrand (oben Anm. 29) 16 f.; Nisbet–Hubbard 281.

worden sind (Horaz, sat. 2,1,10-12). Das mußte in einer Situation, in der der Sieger nicht, wie früher, ein römischer Nobilis unter vielen war, sondern als Welt-herrscher auftrat, einen gewaltigen Druck auf die Literaturszene bewirken. Zu den Folgeerscheinungen gehört letztlich nicht nur Varius' Tragödie 'Thyestes', die bei den Triumphfeiern 29 aufgeführt wurde und ihrem Verfasser eine Million Sesterzen eintrug³⁵, sondern auch Vergils Ankündigung *mox tamen ardentis accingar dicere pugnas Caesaris* (Georg. 3,46 f.) und ihre alsbald beginnende Einlösung mit dem Epos von Aeneas, dessen Entstehen vom Princeps großzügig finanziert worden ist³⁶.

Gegenüber den Erwartungen der Macht an die Kunst, wie sie sich in dem Aussetzen von *praemia* verraten, hat sich Horaz zunächst ausweichend verhalten: als eingefleischter Satiriker erklärte er sich zu einem Caesar-Epos außerstande; dennoch *haud mihi dero, cum res ipsa feret* (sat. 2,1,17 f.). Und doch muß Horaz damals bereits überlegt haben, wie er der Aufforderung *Caesaris invicti res dicere* (sat. 2,1,11), auf seine eigene Art nachkommen könne. Denn zumindest die Kleopatra-Ode ist zur gleichen Zeit geschrieben worden³⁷.

Die Entscheidung für das Lyrikmodell Alkaios statt für das Eposmodell Homer, dem der meiste Beifall gewiß war und auf das Vergil als der angesehenste damalige Dichter eine Option hatte, ist für Horaz sehr bezeichnend. Alkaios bot sich zuallererst als eine klassische Möglichkeit an, die *pugnas et exactos tyrannos* zu bedichten, ohne sich allzu untreu zu werden. Denn Horaz konnte weiterhin bei der poetischen Kleinform und ihrem alexandrinischen Kunstethos bleiben und vermochte auch die Odenform des Alkaios – wie Epode und Satire schon – zum Spiegel seines persönlichen Empfindens zu machen. Zwar erforderte die politische Thematik ein Bemühen um den höheren Stil, aber das Vorbild Alkaios legitimierte, wie c. 2,13 zu verstehen gibt, dazu, das eigene Erleben zum Substrat zu wählen, auch wo es sich um Beklagenswertes handelte; so war eine Ablösung des politischen Gedichts vom Ich und seine Beschränkung auf Panegyrik zu Ehren eines Herrschers und auf Harmonisierung der Verhältnisse vom Ansatz her nicht zu erwarten. Ferner ermächtigte Alkaios Horaz zur leichteren Muse, die seinem Naturell im Grunde mehr entsprach.

Dennoch ist es gerade das angespannte Streben nach dem Bedeutenden, das an den Oden der ersten Jahre nach Actium ins Auge fällt. Mit der Ode verbindet sich für Horaz ein neuer Kunstanspruch, dessen Affinität zur Augusteischen 'Erneuerung' der erste Ausweis seines Augusteertums ist. Horaz nimmt sich nun die höchsten Gegenstände zum Thema, von *pugnas et exactos tyrannos* bis zu den Göttern, Augustus und den wahren Werten Roms. Er entwickelt einen Stil, der das Sublime zu sagen erlaubt, ohne im konventionellen Sinn erhaben zu sein oder künstlich zu wirken. Er wagt sich in den ersten Jahren sogar an die ekstatisch-visionäre Aussage-

³⁵ Vgl. W. Wimmel, Der Augusteer Lucius Varius Rufus, in: ANRW II. 30.3, Berlin–New York 1983, 1603 f.

³⁶ Vita Probiana: *Aeneida ingressus bello Cantabrico – hoc quoque ingenti industria – ab Augusto usque ad sestertium centies bonestatus est.*

³⁷ V. Pöschl, Horazische Lyrik. Interpretationen, Heidelberg 1970, 94, über die ersten Strophen der Ode: „Horaz macht sich zum Echo der politischen Propaganda Octavians.“

weise und die dazu passende Haltung des Musenpriesters, der etwas vorher nie Gesagtes, nie Geschautes kündigt (c. 3,25; 3,4). Auch die Ode 2,13 steht dem Enthusiasmus nahe, nur daß ihre Vision noch einer sehr menschlich motivierten 'Ekstase' entspringt, dem Entsetzen in jäher Todesgefahr. Horaz beteiligt sich damals an Vergils Anliegen, den griechischen Gipfelleistungen der Dichtung von römischer Seite Gleichrangiges an die Seite zu stellen, sozusagen die griechischen Museen im Triumph nach Rom zu holen (Vergil, Georg. 3,11; später Horaz, c. 3,30,13 f.). Daß die Hinwendung zur Ode Teil einer ehrgeizigen 'konzertierten Aktion' der beiden Dichter ist, aus der wichtige gedankliche und ästhetische Konzeptionen für eine Dichtung im Zeichen des Augustus hervorgegangen sind³⁸, darauf deuten zahlreiche motivische Berührungen mit Vergilversen gerade um das Jahr 30 herum nachdrücklich hin. Auch die sowohl von Vergil wie von Horaz adaptierte Orpheusgestalt gehört – wie überhaupt ein gesteigerter Dichterbegriff – in diesen Zusammenhang; noch nicht zu entscheiden ist, ob Horaz auch in diesem Fall von den beiden mehr der Empfangende gewesen ist. Alles in allem kann sich Horaz erstmals berechtigt sehen, mit seiner Alkaiosnachfolge Anspruch auf den Ruhm einer unvergänglichen Leistung zu erheben, eine gewaltige Steigerung des Selbstbewußtseins gegenüber dem Epoden- und Satirenwerk der dreißiger Jahre. Unausgesprochen, aber unüberhörbar ist der Stolz auf die Unsterblichkeit seiner eigenen Dichtung wohl erstmals in c. 2,13 zu spüren.

Das Kleine zu etwas Großem zu machen, sich mit wenig zu bescheiden und doch zugleich der höchsten Forderung zu genügen, diese unvergleichliche Synthese hat Horaz auf jeder seiner Entwicklungsstufen unternommen, nach Actium freilich eine von besonders großer Spannweite. Alkaios war in dieser Hinsicht ein recht glückliches Modell, fruchtbarer als Pindar, gegen den sich Horaz trotz mehrfach versuchter Aneignung schließlich in c. 4,2 grundsätzlich abgrenzte. Alkaios war für Horaz zwar nur eines unter mehreren lyrischen Mustern, am Anfang jedoch seine wichtigste Starthilfe. Noch als die erste Odensammlung von 23 vorlag, drängte sich dem römischen Leser am stärksten der Vergleich mit Alkaios auf (epi. 2,2,99).

Das Experiment, die politische Lyrik des Alkaios zu erneuern, hat Horaz allerdings nur in den wenigen Jahren nach Actium tiefer beschäftigt. Nach der Etablierung des Principats 27 und den Römeroden (c. 3.1-6) hat Horaz bis 23 meistens zur *inbellis lyra* (c. 1,6,10) gegriffen und sich danach wieder der Form des Sermo zugewandt. Vielleicht hängt das damit zusammen, daß die politische Ode in der Art des Alkaios zu sehr an die Konstellation von Actium und persönliche Teilhabe am Politischen gebunden war. Sobald der Princeps dem Bürger die Politik abnahm und dafür den inneren Frieden gab, mußten die Möglichkeiten der politischen Ode hinter der symptomisch-erotischen zurücktreten. Man kann es schon an c. 2,13 ahnen: Während dort Alkaios *pugnas et exactos tyrannos* besingt, wählt Horaz bescheiden den Sturz seines Baumes zum Thema; dabei ist freilich zu bedenken, daß dieser als unerwartete Todesart den im folgenden (V. 14-19) genannten Arten

³⁸ Vgl. Vf. (oben Anm. 33) 97.

Schiffbruch und Schlachtentod entgegengesetzt werden soll, beides zwar 'erhabener', aber auch 'üblicher' Situationen; sie waren Horaz übrigens keineswegs fremd, hatte er sich doch auch in der Schlacht bei Philippi und am Kap Palinuro in Lebensgefahr befunden (c. 3,4,26/28). Mit der Thematik von 2,13 hat sich Horaz bereits weitgehend in den privaten Bereich zurückgezogen.

Nimmt man die Minderheit der politischen Gedichte des Horaz in der Sammlung von 23 zusammen, so findet man erstaunlicherweise kein einziges Gedicht, das sich in Gänze dem Augustus verschrieben hätte, so wie c. 1,37 ganz der Kleopatra – wenn auch unter anderen Vorzeichen – gewidmet ist. Was läßt die gewaltige Ankündigung von c. 3,25 erwarten, *egregii Caesaris ... aeternum ... decus stellis inserere et consilio Iovis* (V. 4-7)?! Selbst wenn man sie durch die wenigen Augustusintarsien der Oden eingelöst sieht³⁹ oder schon durch c. 3,25 selbst erfüllt sein läßt, so wirkt die Einreihung von c. 3,25 unter die letzten Oden des Buches von 23 doch so, als kündige sie erst noch zu erbringende künftige Augustus-Dichtung an. Im Alter, im vierten Odenbuch, gelingen Horaz dann einige seiner schönsten politischen Gedichte, am überzeugendsten jenseits der Kriegsthematik, über die er einst nach Actium zur Odenform gefunden hatte. Mit Gedichten wie c. 2,13 indessen hat Horaz Erwartungen auf politische Lyrik geweckt, die er dann nur teilweise erfüllen konnte oder wollte.

Zu denken gibt die Stelle, an der Horaz später 2,13 in sein Odenbuch eingeordnet hat. Voraus geht nun die *recusatio* eines Augustus-Epos (2,12): Horaz sieht sich nicht in der Lage, die *proelia Caesaris* (V. 10) zu besingen, denn seine Muse habe ihn zur Liebeslyrik bestimmt! Nach diesem Gedicht wirkt das folgende 2,13 zwar einerseits wie eine *recusatio* der *recusatio*, wie eine Erinnerung an die zweite, die politische Seele in des neuen Alkaios Brust, so als könne Horaz' Bewunderung für die *pugnans et exactos tyrannos* des Alkaios doch noch Früchte tragen (als Bekenntnis zu politischer Lyrik statt Epik, und durchaus solcher im Zeichen des Siegers von Actium, waren die Verse ja ursprünglich gemeint); aber andererseits hat man den Eindruck eines etwas scheinheiligen Bedauerns, daß politische Lyrik doch wohl bei Alkaios selbst besser aufgehoben sei. Beide Gedichte – man pflegt sie in der Horazforschung erstaunlicherweise überhaupt nicht in Beziehung zu setzen⁴⁰ – scheinen

³⁹ Doblhofer (oben Anm. 32) 1954 f. betrachtet vor allem c. 3,3,9-16 als die konkrete Ausführung des Vorhabens.

⁴⁰ Dabei werden sowohl in c. 2,12 wie in 2,13 politische Dichtung (in 12: *proelia Caesaris*, in 13: *pugnans*; in 12: *ductaque per vias regum colla minacium*, in 13: *et exactos tyrannos*) und Liebeslyrik (in 12: Liebesglück, in 13: Liebesleid) einander zentral gegenübergestellt. Die Verknüpfung der Gemeinsamkeiten liegt wohl daran, daß 2,12 als Schlußgedicht eines Gedichtzyklus (c. 2,1-12) in der Diskussion ist: W. Ludwig, Zu Horaz, C. 2,1-12, *Hermes* 85, 1957, 336-345; H. Eisenberger, Bilden die Horazischen Oden 2,1-12 einen Zyklus?, in: *Gymnasium* 87, 1980, 262-274 (beide äußern sich erst gar nicht zu Verbindungen mit 2,13); andererseits wird 2,13 stets auf die folgenden Oden bezogen: wegen der gemeinsamen Todesthematik auf 2,14 (N.E. Collinge, *The Structure of Horace's Odes*, London 1961, 43 Anm. 1 und 49 Anm. 1) oder wegen der Todesvision des Dichters auf 2,20, wobei mit diesen Oden ein weiterer Zyklus abgegrenzt wird: W. Ludwig (s. oben) 344; H. Dettmer, *Horace: A Study in Structure*, Hildes-

sich gegenseitig zu konterkarieren und verweisen im Grunde auf dieselben Schwächen und Stärken des Lyrikers Horaz.

Es wurde zu zeigen versucht, daß Horaz die Form der Ode auf Grund des politischen Drucks, der Mythisierungsstrategie der angehenden Augusteer, der Ähnlichkeit der Situation von Actium mit der des Kämpfers und Lyrikers Alkaios und nicht zuletzt unter Wahrung eigener künstlerischer Bedürfnisse gewählt hat. In der Ode 2,13 ist dieser Zusammenhang zwischen Actium und Alkaios programmatisch reflektiert worden. Horaz hat hier sehr früh eine Definition seiner jungen Lyrik im Gedicht vorgetragen, vor allem mittels des alkaiischen Gedichts im Gedicht. Nicht um Ohnmacht und Macht des Dichters geht es ihm, sondern um die erstaunlichen Möglichkeiten der neuen Gattung. Sie werden einerseits am Beispiel der äolischen Lyrik bewußtgemacht, andererseits durch das eigene Gedicht bereits angewandt.

Die Entwicklung des Horaz nach Actium ist nicht frei von Kompromissen und Widersprüchlichkeit. Daß wir Horaz heute noch so wahrnehmen können, das verdanken wir ihm selbst, der sein Bild in der Dichtung nicht allzu sehr harmonisiert hat, und dazu hat ihn wohl auch der vielseitige Alkaios ermutigt.

Freiburg i.Br.

ECKART SCHÄFER

heim 1963, 337-349. Die Erörterungen der beiden Zyklen, deren Annahme offenbar den Vergleich von 2,12 und 2,13 in den Hintergrund gedrängt hat, gehen alle zurück auf W. Port, Die Anordnung in Gedichtbüchern augusteischer Zeit, *Philologus* 81, 1926, 299 f., der sich zu sehr von metrischen Symmetrien leiten ließ.