

GEGENSTÄNDLICHKEIT UND ENTREALISIERUNG: INTERPRETATION VON HORAZ c. 3,21¹

*O nata mecum consule Manlio,
seu tu querellas, sive geris iocos,
seu rixam et insanos amores,
seu facilem, pia testa, somnum,*

¹ Die folgende Untersuchung beruht in vielen Punkten auf einem Vortrag, den ich am 22.4.1996 in Bielefeld gehalten habe. Für einige Anregungen danke ich Prof. Dr. Manfred Landfester. – Abgekürzt zitierte Literatur:

D. Bo, *Lexicon Horatianum*, I–II, Hildesheim 1966.

W. Burkert, *Antike Mysterien*, Darmstadt ²1991 [Engl. Orig.: *Ancient Mystery Cults*, Cambridge 1987].

S. Commager, *The Odes of Horace. A Critical Study*, London 1962.

E.R. Dodds, *Die Griechen und das Irrationale*, Darmstadt ²1991 [Engl. Orig.: *The Greeks and the Irrational*, Berkeley 1951].

E. Dönt, *Horaz 3,21 und die Gattung des Dinggedichts*, in: *FS Robert Muth* (= *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft* 22), hrsg. v. P. Händel und W. Meid, Innsbruck 1983, 89–93.

H.G. Edinger, *Horaz*, c. 1,17, in: *Classical Journal* 66, 1970–71, 306–311.

E. Fraenkel, *Horaz*, Darmstadt 1974 [Engl. Orig.: *Horace*, Oxford 1957].

M. Fuhrmann, *Untersuchungen zur Religiosität des Horaz. Die Beziehungen des Herrschers und des Dichters zu den Göttern*, Diss. Freiburg 1953.

J.N. Grant, *The Winejar as Lover in Horace*, c. 3,21, in: *Classical Journal* 73, 1977, 22–26.

H. Juhnke, *Das dichterische Selbstverständnis des Horaz und Propertius*, Diss. Kiel 1963.

A. Kießling/R. Heinze, *Q. Horatius Flaccus I: Oden und Epoden*, Berlin ¹⁰1960.

H. Krasser, *Horazische Denkfiguren* (= *Hypomnemata* 106), Göttingen 1995.

E. Lefèvre, *Horaz. Dichter im Augusteischen Rom*, München 1993.

R. Merkelbach, *Die Hirten des Dionysos*, Stuttgart 1988.

E. Norden, *Agnostos Theos*, Leipzig 1913.

R.G.M. Nisbet/M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes I*, Oxford 1970.

G. Pasquali, *Orazio lirico*, Florenz 1920.

V. Pöschl, *Die Dionysos-Ode des Horaz* (c. 2,19), in: *Hermes* 101, 1973, 208–230.

E.A. Schmidt, *Alter Wein zum Fest bei Horaz*, in: *Antike und Abendland* 26, 1980, 18–32.

E.R. Schwinge, *Zur Kunsttheorie des Horaz*, in: *Philologus* 107, 1963, 75–96.

H.P. Syndikus, *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden I–II*, Darmstadt 1972/73.

V. Ussani, *Nuove spigolature Orazione*, in: *Rivista di Filologia* 42, 1914, 33–48.

W. Wili, *Horaz und die augusteische Kultur*, Basel 1948, Darmstadt ²1965.

G. Williams, *The Third Book of Horace's Odes*, Oxford 1969.

W. Wimmel, *Die Bacchus-Ode c. 3,25 des Horaz*, Stuttgart 1993.

*quocumque lectum nomine Massicum
servas, moveri digna bono die,
descende, Corvino iubente
promere languidiora vina.*

*non ille, quamquam Socraticis madet
sermonibus, te neglegit horridus:
narratur et prisca Catonis
saepe mero caluisse virtus.*

*tu lene tormentum ingenio admoves
plerumque duro, tu sapientium
curas et arcanum iocoso
consilium retegis Lyaeo,*

*tu spem reducis mentibus anxiis
viresque et addis cornua pauperi
post te neque iratos trementi
regum apices, neque militum arma.*

*te Liber et si laeta aderit Venus
segnesque nodum solvere Gratiae
viviaeque producent lucernae,
dum rediens fugat astra Phoebus.*

„O du, mit mir geboren unter dem Konsulat des Manlius!
Du rufst Klagen oder Scherz hervor
oder Streit oder unvernünftige Liebschaften
oder, frommes Tongefäß, leichten Schlaf;

Wozu auch immer der Massikerwein gelesen wurde,
den du verwarst, würdig, an einem glücklichen Tag angebrochen zu werden,
komm herab, denn Corvinus verlangt,
mildere Weine hervorzuholen.

Nicht verschmäht er dich unfreundlich,
obwohl er trieft von Sokratischen Dialogen.
Man erzählt, auch des alten Cato
Tugend habe sich oft am unvermischten Wein erhitzt.

Du fügst sanfte Pein dem sonst meist harten
Charakter zu, du deckst der Weisen

Sorgen und geheime Pläne
mit dem fröhlichen Lyaïos auf,

Du gibst die Hoffnung ängstlichen Gemütern zurück
und verleihst Kräfte und Hörner dem Armen,
der nach deinem Genuß weder zorniger Könige
Kronen fürchtet noch Waffen der Soldaten.

Dich werden Liber und, wenn sie heiter erscheint, Venus
und die unzertrennlichen Grazien
und die lebendigen Laternen auftischen,
bis Phoibos zurückkehrt und die Sterne verjagt.“

1

Bei der Ode handelt es sich um die hymnische Anrufung einer Wein-Amphore. Das Gedicht weckte insbesondere das Interesse Eduard Nordens, dem wir eine eingehende Untersuchung der raffinierten Verwendung von Elementen des Hymnen- und Gebetsstils in der Ode verdanken². Nach dieser Analyse hat c. 3,21 als Hymnenparodie zu gelten³. Die komische Wirkung entsteht durch die Diskrepanz zwischen Form (Hymnos) und Inhalt (Anrede an einen trivialen Gegenstand). Für die Anrufung eines Weingefäßes lassen sich bereits griechische Vorbilder aus hellenistischer Zeit anführen⁴. Im Kommentar von Kießling/Heinze (341) wird das Gedicht als „launig“ beschrieben, Syndikus nennt es „lustig“ (188), aber „nicht besonders originell“ (194). Die Mittel der Komik gelten im allgemeinen als Selbstzweck, einen tieferen Sinn scheint das Gedicht nicht zu haben. Im folgenden soll gezeigt werden, wie Horaz gerade in diesem scheinbar banalen Gelegenheitsgedicht durch die Verbindung verschiedener Seinsbereiche, die Funktionalisierung trivialer Gegenstände und den Einsatz einfacher sprachlicher Mittel ein hintergründiges und konnotationsreiches Verwirrspiel zwischen Realität und Mythos komponiert.

² Norden 143–63. Nach Norden erfuhr das Gedicht keine ausführliche Behandlung mehr, wenn man von den Kommentaren absieht. Nicht behandelt haben die Ode z.B. Fränkel und Lefèvre in ihren Monographien zu Horaz.

³ Norden 148; Kießling/Heinze 341 sprechen von „feinem Scherz“; Syndikus 190. Anders hingegen Ussani 35. Nach Pasquali 616 spricht Horaz in c. 3,21 „sul serio o quasi, sebene in tono festoso; Orazio celebra con arto calore la virtù che l’anfora, ossia il vino, esercita sui cuori umani.“ Wili 195 nimmt eine Mittelstellung ein; für ihn ist 3,21 ein „feine[s] Spiel, das doch mehr ist als Spiel“.

⁴ Norden 147 f. und Kießling/Heinze nennen A.P. 5,134 und 135; Pasquali 617 verweist auf A.P. 11,63 (schon Dübner 1888, 367 im Kommentar [Bd. 2] zu A.P. 11,63). Die Frage der Bezugnahme Horazens auf solche Vorbilder soll hier allerdings ausgeklammert bleiben.

2

Inhalt und Aufbau: Das Gedicht richtet sich als ganzes an ein Du, ist also dialogisch. Den Eingang bildet die Anrufung des Dichters an ein zunächst noch nicht näher bezeichnetes Objekt, von dem nur klar ist, daß es weiblich ist und genauso alt wie Horaz (V. 1):

o nata mecum consule Manlio.

Man stellt sich eine Frau als Adressatin vor⁵. Die Person des Sprechers wird nur in diesem Vers sprachlich realisiert (*mecum*) und bleibt sonst nur indirekt durch die Anredeform präsent. Die in 1–3 genannten und z.T. gegensätzlichen Eigenschaften, das Hervorrufen von Klagen und Scherz, von Streit, Liebe und schließlich Schlaf lassen sich dem erotischen Bereich zuordnen⁶. Die sprachliche Verknüpfung der Eigenschaften durch *seu – sive – seu – seu* analog zu Gebetsformeln⁷ läßt zusammen mit der Anrede *o ...* (1) an eine Göttin, kaum an eine menschliche Frau denken, so daß der Eindruck des ersten Verses bereits hier eine Korrektur erfährt. Gleichzeitig steigt die Spannung, um wen es sich bei der Angeredeten handelt. Die Auflösung der Spannung kommt in V. 4 mit *pia testa*. Der Überraschungseffekt: Ein noch nicht näher spezifizierter Gegenstand aus Ton⁸ wird angerufen und besitzt alle zuvor genannten Eigenschaften. In der zweiten Strophe entfaltet sich die Szenerie weiter: Der Tongegenstand verwahrt Massikerwein (5 f.), es handelt sich also um eine Amphore, die vom Anrufer aufgefordert wird, herabzusteigen (*descende* 7) – d.h. offenbar aus dem Vorratsraum im oberen Stockwerk des Hauses. Der sprachliche Ausdruck bewegt sich weiter in der Hymnenform: *quocumque ... nomine* (5) kürzt im Hymnos die Nennung aller möglichen Götterattribute ab⁹; *descende* kann wie im hymnischen Musenanruf c. 3,4,1 als Aufforderung an die Gottheit, vom Himmel herabzusteigen, aufgefaßt werden¹⁰. Als weitere anwesende Person wird der Redner und Dichterpatron Messalla Corvinus eingeführt, der sich eine milde Weinsorte wünscht (8). Für den Hörer entsteht also ein konkreter Raum mit zwei Personen: einem Dichter und einem Literaturförderer. Die Trinkszene scheint in

⁵ So Grant 23, der aber mit seiner Ansiedlung des ganzen Gedichtes im erotischen Bereich zu weit geht.

⁶ Grant 25.

⁷ Norden 144–147 mit vielen lateinischen und griechischen Parallelen: Macrob. 3,9,10 und *Schol. Serv. zu Verg. Aen.* 2,351 (an Juppiter), Apul. *Met.* 11,2 (an Isis) etc. mit der Struktur: Anrede – durch *seu – seu* etc. verknüpfte Benennungen des Gottes.

⁸ Wichtig in diesem Zusammenhange ist die beabsichtigte Vieldeutigkeit von *testa*, was ‚Tonscherbe‘, ‚Tonkrug‘ oder auch ‚Amphore‘ bedeuten kann. Horaz hätte zur Vermeidung der Mehrdeutigkeit durchaus das Wort *amphora* verwenden können, wie z.B. in a.p. 21.

⁹ Norden 144 und 151 mit anderen, z.T. identischen Formulierungen aus lateinischen Hymnen.

¹⁰ Norden 148 mit Belegen.

Horazens Haus stattzufinden¹¹. Eine genaue Spezifizierung der Situation erfolgt aber offenbar bewußt nicht. Die wie eine dritte Person behandelte *testa* ist nicht anwesend, wird allerdings angerufen. Dagegen wird Messallas Anwesenheit vorausgesetzt, aber angedet wird diese anwesende und ansprechbare Person nicht, so daß sich eine streng genommen unmögliche Kommunikationssituation ergibt.

In der dritten Strophe verflüchtigt sich die Situation. Syntaktisch kündigt der Beginn eines neuen Satzes einen Einschnitt an. Der Sprecher setzt den angeredeten Gegenstand mit dem erwähnten Messalla in ein Nahverhältnis (9 f.):

non ille ... te neglegit horridus.

Ähnliches hätte auch von zwei Liebespartnern¹² oder von einer Person gegenüber einer Gottheit¹³ ausgesagt werden können. Messalla wird hier als Liebhaber des guten Massikerweins, nicht einer *testa*, wie wörtlich zu verstehen ist, vorgestellt. Von Messalla erfährt man weiter, daß er von der Sokratischen Philosophie ‚durchtränkt‘ ist (*Socraticis madet sermonibus* 9 f.) und für ihn kein Widerspruch zwischen Weingenuß und Philosophie besteht. In 11 f. entfernt sich die Textaussage von der konkreten, als gegenwärtig konstruierten Situation in die Vergangenheit. Hier wird der alte Cato, sonst bei Horaz als Vertreter der altlateinischen Literatur erwähnt, als Exempel und Rechtfertigung für den Genuß von Wein eingeführt. Genauer: Seine ‚Tugend erhitzte sich am unvermischten (Wein)‘, entsprechend den damals noch etwas ungehobelteren Sitten¹⁴:

*narratur et prisici Catonis
saepe mero caluisse virtus.*

Dabei ist klar, daß es sich bei der Anrede *te* (10) um der Parallelität des Gedankens willen auch um Wein, nicht um das Tongefäß, handeln muß. Sprachlich wird mit V. 12 eine deutliche Trennung zwischen dem Wein der *testa* mit der deiktischen Anrede *te* (10), d.h. der grammatikalischen 2. Pers., und dem Wein Catos mit dem Appellativum *merum*, entsprechend der 3. Pers., vollzogen. Insgesamt weitet sich der anfängliche konkret-gegenwärtige Situationsbezug in der dritten Strophe ins Allgemein-Beispielhafte.

In den Strophen vier und fünf kehrt der Sprecher wieder zur direkten Du-Anrede des Hymnos zurück. Dem mit *seu – sive – seu – seu* vierfach gegliederten Katalog von positiven und negativen Eigenschaften des angeredeten Gegenstandes der ersten Strophe entspricht in diesen Strophen die mit *tu – tu – tu – (post) te* (13–20) nach dem Gesetz der wachsenden Glieder auf vier Kola verteilte Aufzählung weit-

¹¹ So Kießling/Heinze 341 und Syndikus 191.

¹² Zu *neglegere* im erotischen Bereich vgl. z.B. Prop. 1,7,13 *neglectus amator*; Ov. am. 3,8,65 *neglecti quisquam deus ultor amantis* oder Cat. 10,34.

¹³ Zum sakralen Bereich vgl. etwa Cat. 64,134 *neglecto numine divum*; Tib. 2,6,37 *ne tibi neglecti mittant mala somnia Manes*; Hor. c. 3,2,30 *Diespiter neglectus incesto addidit integrum*; c. 3,6,7 *di multa neglecti dederunt Hesperiae mala*; Ov. fast. 5,303.

¹⁴ Der Genuß unvermischten Weins (*merum*) galt in der Antike als roh und Zeichen von Alkoholismus (Alk. Fr. 96D = 346,4 V., dazu Page's Kommentar 308), vgl. als besonders drastische Beispiele Plaut. *Curc.* 77 ff. und Suet. *Tib.* 42,1.

reichender Fähigkeiten¹⁵:

1. die Erweichung harter Gemüter (*lene tormentum ingenio admoveo plerumque duro*, 13–14a);
2. das Aufdecken geheimer Sorgen und Pläne durch die Wirkung des Gottes (*sapientium curas et arcanum iocoso consilium retegis Lyaeo*, 14b–16), dem mit *iocoso* dieselbe Eigenschaft zugewiesen wird, die nach 2 die *testa* bzw. deren Inhalt erzeugt: *geris iocos*;
3. das Spenden von Hoffnung und Kraft (*spem reducis ... viresque et addis cornua*, 17 f.);
4. das Einflößen von Mut gegenüber Herrschaft und militärischer Bedrohung (*neque iratos trementi regum apices neque militum arma*, 19 f.), wobei 3. und 4. syntaktisch eng verknüpft sind.

Der in der ersten Strophe angedeutete erotische Wirkungsbereich (*insanos amores*) erweitert sich hier umfassend: Der Wein (eher als das Gefäß) besitzt psychagogische und entlarvende Wirkung (1. und 2.¹⁶), bringt das auch in den dionysischen Mysterien verheißene Heil (3.) für die Schwachen (wie der δημοτικός Διόνυσος)¹⁷; sein Wirkungsbereich erstreckt sich von der menschlichen Seele (1. und 2.) über die Gesellschaft (3.) bis auf sozusagen internationales Gebiet (4.), also eine klare Bewegung von innen nach außen und Erweiterung der Perspektive. In der sechsten Strophe legt das *te* (21) die Fortsetzung der Aufzählung aus den beiden vorangegangenen Strophen nahe. In Wirklichkeit ist hier ein Neueinsatz, der wie in der dritten Strophe durch den Beginn eines neuen Satzes sprachlich markiert ist. Dabei kehrt das Geschehen wieder zu einer Gelagesituation zurück. Der Eindruck des Irrealen verstärkt sich gegenüber der ersten Gedichthälfte: Aus der Trinkszene wird nun ein Gelage, an dem in überraschender und der Vorstellbarkeit entzogener Verbindung die Götter des Weines und der Dichtung (Bacchus), der Liebe (Venus), der Anmut und Begleiterinnen der Musen (Grazien)¹⁸ und als Personifikation (vgl. die *testa*!) die Lichter des Festes mit der angeredeten *testa* bzw. deren Inhalt die Zeit des Feierns bis zum Morgengrauen ausdehnen werden. Das Tempus wechselt jetzt vom Präsens zum Futur (*aderit* 21 und *producent* 23): Das skizzierte Fest ist

¹⁵ Nach Norden 149–151 ist dieser Teil, der hymnische Preis der Gottheit, die Aretalogie der Amphore. Eine vergleichbare Parallele aus Horazens Oden bietet der hymnische Anruf an Dionysos c. 2,19,17–24, dessen Aretalogie ebenfalls auf vier durch *tu* eingeleitete Kola verteilt wird.

¹⁶ Norden 161 und Syndikus 189 f. halten schon die Verse 2–4 für Paraphrasen von griechischen Beiwörtern des Dionysos. Allerdings gehört das Erzeugen von *amores* oder *somnu* nicht eigentlich in den dionysischen Bereich.

¹⁷ Dodds 48; Merkelbach 121 f.

¹⁸ So bei Hesiod, *Theog.* 64. Die Zusammenstellung der Götter erinnert übrigens stark an das mögliche Vorbild für Horaz, A.P. 5,135,3: Dort wird das Weingefäß als „heitere Dienerin von Bakchos, Musen und der Kythereia“ angeredet. Doch gerade die etwas andere Götterreihe zeigt Horazens Absicht, das Vorbild abzuwandeln.

noch nicht real. Der letzte Vers (24) verläßt die eigentliche Anredeform an ein Du: Phoebus wird am nächsten Morgen erscheinen und das Fest auflösen.

Insgesamt läßt sich also eine gewisse formale und inhaltliche Symmetrie im Gedichtablauf feststellen: Die Strophenpaare 1 und 2 sind ebenso wie 4 und 5 syntaktisch verklammert, sie bestehen aus jeweils einem Satz. Die beiden Strophenpaare handeln von den Eigenschaften und Fähigkeiten der *testa* bzw. des Weines. Die Sprechhaltung besteht in der reinen Anredeform, Subjekt ist *tu*, die Prädikate stehen in der 2. Pers. Sig. Die dritte und sechste Strophe verursachen jeweils einen Wechsel der Perspektive. Das Du als Subjekt wird zum Objekt *te*, in der zweiten Gedichthälfte schon in Strophe 5 vorweggenommen, um schließlich am Ende der jeweiligen Strophen ganz zurückzutreten. Auch Orts- und Zeitbezug verändern sich in den Strophen 3 und 6: Erst tritt das Geschehen von der Gegenwart zurück in die Vergangenheit (Str. 3), wechselt wieder in die Gegenwart (Str. 4 und 5), um sich schließlich in einer nur vorgestellten Zukunft zu verflüchtigen (Str. 6). Anfang und Schluß des Gedichts sind durch die Kontraste *alltägliche Situation* vs. *irreales Ambiente* und *real-gegenständliche und menschliche Ebene* vs. *göttliche Ebene* gekennzeichnet. Allerdings verbinden sich in der ersten und letzten Gedichtstrophe auch wieder Gegenständliches und Göttliches zunächst durch die eigentlich nur den Göttern zukommende hymnische Apostrophe der *testa* und schließlich durch die Reihung der Subjekte *Liber, Venus, Gratiae* (Götter) und *lucernae* (Gegenstände).

Zu Recht hat Grant betont, daß die Wirkung der Ode vor allem auf dem Überraschungseffekt des erstmaligen Lese- bzw. Höreindrucks beruht, bezogen allerdings nur auf die erste Strophe mit der unerwarteten Wendung des Hymnos zur Anrede eines Gegenstandes¹⁹. Darin allein muß allerdings nicht notwendig eine „lustige“ oder „parodistische“ Wirkung liegen. Auch c. 1,32 besingt einen Gegenstand: die Lyra. Auch dort erfährt der Hörer genau wie in c. 3,21 erst in V. 5, wer mit dem Gedicht angeredet wird:

*Poscimus, si quid vacui sub umbra
lusimus tecum, quod et hunc in annum
vivat et pluris, age dic Latinum,
 barbite, carmen.*

„Ich bitte dich, wenn ich je irgend etwas müßig im Schatten gespielt habe mit dir, das sowohl für dieses Jahr leben soll, als auch für noch weitere: Wohlan, stimm an in lateinischer Sprache, Lyra, ein Lied!“

Horaz zögert die Nennung des angeredeten Gegenstandes bewußt hinaus, die dann in gleicher Umgebung erfolgt wie in c. 3,21: Am Schluß der Strophe wird der Gegenstand (*barbite* bzw. *pia testa*) durch sein eigenes Produkt umrahmt, dessen zwei Bestandteile Attribut (*Latinum* bzw. *felicem*) und Substantiv (*carmen* bzw. *somnum*) wiederum von dem angeredeten Gegenstand ‚duschtrennt‘ sind. Auch hier könnte man mindestens in den ersten beiden Versen an eine erotische Szene

¹⁹ Grant 23. Norden, Kießling/Heinze und Syndikus unterschlagen diesen Aspekt eigenartigerweise.

denken²⁰. Dennoch wird kaum jemand von einer dem hier zu behandelnden Gedicht vergleichbaren Wirkung sprechen. Der besondere Reiz liegt in einer fortlaufenden Irreführung des Hörers in c. 3,21 durch das ganze Gedicht hindurch. Erreicht wird diese Irreführung durch ungewöhnliche Verbindungen eigentlich nicht zueinander passender Elemente auf der Wort-, Wortgruppen-, Satz- und Textebene²¹. Dabei entsteht beim Hörer zunächst Unklarheit darüber, welche Passagen auf die *testa*, auf den Wein oder gar auf Bacchus zu beziehen sind, ferner ergeben sich ungewöhnliche Bilder und schließlich, zumal wenn der Hörer die übrigen Gedichte der Odensammlung präsent hat, Assoziationen aus im Gedicht nicht explizit genannten Themenbereichen.

3

Darstellungsweise: Als ein durchgängiges sprachliches Mittel zur Verfremdung verbindet Horaz unbelebte Subjekte mit Prädikaten oder verbalen Begriffen, die nur belebten Subjekten zukommen und z.B. eine Handlung ausdrücken.

Als Subjekt fungiert in den Strophen 1, 2, 4 und 5 der angeredete Gegenstand, die *testa*. Diesem zugeordnet sind die Prädikate bzw. prädikativen Ausdrücke *nata* ‚geboren‘, das vor allem dem menschlichen, zumindest aber belebten Bereich zuzuweisen ist²². In V. 1 muß der Hörer schon aufgrund des folgenden *mecum* und auch der folgenden beiden Verse an etwas Menschlich-Belebtes denken. Weiter geht das Verwirrspiel mit dem eigentlich zu erwartenden inhaltlichen Bezug der Altersangabe nicht auf das Gefäß, sondern auf den Wein selbst. Denn wie alt die *testa* ist, scheint im Alltag sowie für das Gedicht keine Rolle zu spielen. Das eigentliche Prädikat *geris* ‚ruffst hervor‘ (2) mit seinen Objekten *querellas, iocos, rixam, amores, somnum*, also ein Ausdruck aktiver Handlung, paßt beim ersten Hören eher zu einem belebten Subjekt, z.B. einem Gott (vgl. die hymnische Form), als zu einem Tongefäß. Kennt man den Inhalt des Gedichtes bereits, müßte man diese Handlungen klar dem Gefäßinhalt (Wein), nicht der *testa* zuordnen. Das nächste Prädikat

²⁰ Vgl. c. 3,21,1–3.

²¹ Vgl. a.p. 46–8 *in verbis etiam tenuis cautusque serendis dixeris egregie, notum si callida verbum reddiderit iunctura novum*.

²² Daß *natus* auch fachspezifisch für das Alter von Weinen (aber nicht von Amphoren!) verwendet werden konnte, versucht Norden 147 anhand von *CIL* 15,4539 (= Dessau, *ILS* 8580; 13 v.Chr.) zu zeigen, worin ihm alle Kommentatoren folgen: ... *vinum diffusum, quod natum est* ... Aber möglicherweise ist dieser Gebrauch singulär, denn die im Band 15 des *CIL* edierten *tituli der amphorae litteratae* oder auch etwa die Plaketten *CIL* 4,2552. 2553. 2599–2601 und 8,10477 etc. geben das Alter des Weins nur durch die Nennung der Konsuln ohne *natus* o.ä. an. Der Herausgeber von *CIL* 15,4539 vermerkt eigens, daß der besondere Wortgebrauch der Aufschrift an Horaz c. 3,21 erinnere. Hier dürfte das Gedicht Vorbild für die Formulierung der überhaupt ungewöhnlich ausführlich beschrifteten Plakette gewesen sein.

servas ‚bewahrst auf‘ (6) muß keine eigentlich aktive Bedeutung ausdrücken und paßt auch für Gegenstände. In der Tat kann jetzt auch wegen des Objekts *Massicum* ‚Massikerwein‘ ausschließlich die *testa* gemeint sein. Nach diesem Zurücktreten des Belebten zur Ambiguität ‚belebt/unbelebt‘ folgt mit dem Prädikat *descende* ein Verb aktiver Handlung, das sowohl semantisch als auch pragmatisch eigentlich nur ein belebtes Subjekt haben kann: Der Adressat muß bewegungsfähig und ansprechbar (Imperativ!) sein, was weder für Gefäß noch Wein zutrifft. Im Gegenteil ist von der Pragmatik eines Hymnos her *descende* auf einen göttlichen Adressaten festgelegt²³. Aus Horaz läßt sich c. 3,4,1 mit der Bitte an die Muse Kalliope um Erscheinung heranziehen:

D e s c e n d e caelo et dic age tibia
regina longum Calliope melos,
seu voce nunc mavis acuta,
seu fidibus citharave Phoebi.

„Steig vom Himmel herab und stimm auf der Flöte ein langes Lied an, Königin Kalliope, oder mit deiner hellen Stimme, wenn du lieber willst, oder auf den Saiten oder der Kithara des Phoibos.“

Wie hier steht in c. 3,21 die Aufforderung an die Gottheit am Versanfang; parallel in beiden Gedichten ist die Aufgliederung der jeweils ersten Strophe durch *seu – seu ...* Gleichzeitig spielt in c. 3,21 *descende* natürlich auf die Lagerung der guten Weinsorten im oberen Stockwerk des Hauses oberhalb des Bades zur besseren Reifung durch den aufsteigenden Rauch der Hypokausten an²⁴. In dem den ersten Gedichtteil abschließenden Prädikat kreuzen sich also realistischer Situationsbezug, hier die Sitte der Weinaufbewahrung und die bevorstehende Kredenzung des Weins zum Fest, und irrealer Erhöhung eines Gegenstandes auf eine personale, ja sogar göttliche Ebene.

In der dritten Strophe verbindet sich das personale Subjekt *ille* (= Messalla) mit den Prädikaten *madet* ‚ist feucht‘ (9) und *neglegit* ‚vernachlässigt‘ (10). Das Zustandsverb *madet* wird zwar eher mit unbelebten Gegenständen kombiniert, ist aber für Personen nicht unmöglich. Als Ergänzung im Ablativ dazu erwartet man aufgrund der Semantik eine Flüssigkeit, nicht hingegen *Socraticis sermonibus* (9 f.). Die philosophischen Dialoge des Sokrates, die hier als Konkretisierung der philosophischen Bildung Messallas zu verstehen sind, werden also aufgrund der konstruierten Gelagesituation auf eine Ebene mit Wein gehoben. Als Assoziation drängt sich das Platonische Symposion auf, wo die Gelageteilnehmer, u.a. Sokrates, beim Wein über die Liebe und das Schöne philosophierten. Das folgende Subjekt *virtus*, die Eigenschaft einer Person, ist mit dem Prädikat (*narratur*) *caluisse* (11f.) ‚sich erhitzt haben‘ verbunden, also einem Zustandsverb, das sich normalerweise auf etwas Körperlich-Konkretes bezieht. Die sonderbare Junktur wird klarer,

²³ Norden 148.

²⁴ Kießling/Heinze 343; Syndikus 190 ad loc.; Colum. 1,6,20.

wenn man die Wortgruppe, die das Subjekt enthält, als Einheit betrachtet: *prisci Catonis virtus* (11 f.). Horaz hat die Eigenschaft des alten Cato von der Person gelöst und verselbständigt. Die Tugend tritt aus ihrem körperlichen Gefäß heraus und konkretisiert sich zu einem Handlungsträger. Das Verb *calere* hat wie *madere* eine Ablativ-Ergänzung bei sich, allerdings nichts konkret Wärmendes (Feuer o.ä.), sondern genau die, die man bei *madere* erwartet hatte: *mero* ‚unvermischten Wein‘.

In den Strophen 4 und 5 ist wieder *tu*, d.h. *testa*, formales Subjekt. Verbunden ist es mit den Prädikaten (*tormentum*) *admoves* ‚wendest (Zwang) an‘ (13), *retegis* (*consilium*) ‚deckst (einen Plan) auf‘ (16), (*spem*) *reducis* ‚bringst (Hoffnung) zurück‘ (17) und *addis* (*cornua*) ‚verleihst (Hörner)‘ (18), also sämtlich Handlungsverben, die ein belebtes und handelndes Subjekt verlangen. Schon beim ersten Hören des Gedichts ‚weiß‘ der Hörer hier, anders als bei den Versen 1–4a, worauf die Prädikate zu beziehen sind, da der Adressat schon genannt wurde. Dennoch führt dieses scheinbare Wissen in die Irre, da kein einziges Prädikat logisch bzw. semantisch mit einem Subjekt *testa* kombinierbar ist. Als Ausweg bietet sich hier dann die Verschiebung des Bezugs auf den Wein, wie etwa aus *nata* (1) ableitbar wäre. Dabei scheint aber im Ablauf des Satzes wiederum eine Verschiebung vom Wein zum Gott Dionysos stattzufinden. Jedenfalls würden zu dessen erlösender Funktion im Kult gut die Fähigkeiten passen, ‚Hoffnung zurückzugeben‘ sowie ‚Kraft und Hörner zu verleihen‘²⁵. Jedenfalls wurde dieser als *λυαίος* ‚lösender‘ noch in V. 16 erwähnt. Dort aber werden Wein/Gefäß und Gott sprachlich explizit mittels der Aufteilung in Subjekt (Wein/Gefäß) und Ergänzung im Ablativ (Gott) getrennt: *arcanum iocoso consilium retegis Lyaeo*. Der Gott wird hier gleichsam zum Instrument. Die Aufspaltung der wirkenden Ursache in Wein/*testa* (Agens) und Gott (Instrument) an der sprachlichen Oberfläche dreht natürlich die logisch-semantischen Verhältnisse um: Eigentlich wirkt der Gott (Agentiv) durch den Wein (Instrumental). Außerdem wird durch die Wortstellung die Wahrnehmung der Trennung von Gott und Wein/*testa* durch den Hörer hinausgezögert: Die Benennung *Lyaeo* erfolgt erst nach dem Prädikat am Schluß der Strophe. Wie im ersten Gedichtteil ergibt sich also in Strophe 4 und 5 als Gesamteindruck eine scheinbar ungenaue und verwirrende Scheidung zunächst von Gefäß und Inhalt, dann aber auch der gegenständlichen und göttlichen Ebene.

Dieser Eindruck verstärkt sich noch in der letzten Strophe. Dort fungieren als Subjekte *Liber*, *Venus*, *segnes(que ...)* *Gratiae* (21 f.), also Götter, und als Abschluß der Aufzählung *vivae(que ...)* *lucernae* (23), wörtlich ‚lebendige Lampen‘. Gemeinsames Prädikat ist *producent* (23). Diese Wortverbindung ist gleich in doppelter Weise ungewöhnlich. Erstens: Nach dem Hören von drei ‚göttlichen‘ Subjekten erwartet man als weiteres Subjekt wieder eine Gottheit, zumindest aber etwas Belebtes. In der Tat scheint das Attribut *vivae(que)* des folgenden Subjekts auch so etwas anzukündigen. Dann folgt aber erst nach dem Prädikat mit *lucernae* die ab-

²⁵ Burkert 29; Merkelbach 123 f.

schließende Überraschung. Überhaupt hat Horaz die gesamte letzte Strophe so strukturiert, daß die *lucernae* ihren gebührenden Platz zwischen den Göttern bekommen: Alle vier Verse der Strophe enden mit Subjekten: *Venus, Gratiae, lucernae* und im abschließenden Nebensatz *Phoebus*. Ferner sind die Verse 22 und 23 parallel gebaut: Den Anfang bildet ein Attribut (*segnes* bzw. *vivae*), den Schluß das Beziehungswort, so daß die Hörer-Erwartung nicht auf ein Subjekt *lucernae* vorbereitet sein kann. Wie am Anfang des Gedichts der Tongegenstand, so werden hier die Gegenstände ‚Lampen‘ durch Personifikation vergöttlicht. Zweitens: Die Verbindung der Subjekte mit dem Prädikat ergibt kein kohärentes Ganzes. Ausgehend von den ersten drei Subjekten und dem Prädikat müßte sich als Sinn etwa ergeben ‚Liber, Venus und die Grazien dehnen das Gelage aus‘. Bringt man noch den im Satz genannten Wein bzw. das Gefäß ins Spiel, könnte man ergänzen ‚mit dir‘ oder ‚indem sie dich hervorholen‘. Dann blieben die Götter Subjekt (Agens), das ‚Gelage‘ wäre Objekt, und der Adressat, die *testa* (Wein), Instrumental. Die Verfremdung geschieht also zunächst durch die Vertauschung einiger Rollen: Das ‚Gelage‘ wird in der Form eines seiner Bestandteile, der Lampen, auch zum Subjekt, und als Objekt tritt das Instrument, die *testa* (Wein), ein. Als Folge gerät die Perspektive in eine Schiefelage. Außerdem spielt Horaz offensichtlich mit der Semantik des Verbs *producere*, das hier nicht nur, wie Porphyrio zur Stelle kommentiert, ‚verlängern‘ bedeuten muß²⁶. Viel allgemeiner bedeutet es zuerst einmal ‚(etwas irgendwohin)-bringen, -schaffen; hervorholen‘²⁷, was ja auch vor der Nennung von *lucernae* ohne Schwierigkeiten paßt: „dich holen Liber, Venus und Grazien (zum Fest) hervor“. Die Spezialbedeutung ‚(das Fest) ausdehnen, verlängern‘ ergibt sich erst nachträglich durch *lucernae*. Das Ergebnis „dich (die *testa*) dehnen Liber etc. und die Lampen (bis zum Morgengrauen) aus“ entzieht sich endgültig jeder Vorstellungskraft. Damit ist wieder eine klare sprachliche Trennung zwischen Gott und Gegenstand bzw. Getränk vollzogen²⁸. Andererseits scheint aber die Grenze zwischen ‚*testa*/Wein‘ und ‚Fest‘ zu verschwimmen.

²⁶ „Significat se ... hilaritatem ... usque in crastinum mane producturum“, erklärt Porphyrio. Entsprechend übersetzt Villeneuve (Horace, I: Odes et Épodes, ed. Budé, Paris 1959) 132: „... die wachen Kerzen müssen dir Dauer verleihen ...“; und schließlich im Horaz-Lexikon von Bo s.v. *producere*: *in longum duco, protraho*; vgl. bei Horaz sat. 1,5,70: *iucunde cenam producimus illam*.

²⁷ Vgl. *fidicinam intus producere* Plaut. Ep. 477; *aliquem foras ante aedes producere* Plaut. Capt. 252; *producere vasa ad solem* Col. 11,3,52 etc.

²⁸ Möglicherweise ist eine durch die Kontaktstellung *te Liber* bewirkte Irreleitung des Hörers beabsichtigt. Entsprechend der Hymnos-Form und analog zu anderen Stellen könnte man den Gott als Vokativ auffassen *te, Liber!*, ...; vgl. 1,18,6 *quis non te potius, Bacche pater*; Klarheit über das syntaktische Verhältnis und damit die Identität gibt erst der weitere Satzablauf. Ebenso kann der lautliche Anklang 7 f. *Cor-v i n o iubente promere languidiora v i n a* mit seiner paradoxen Wirkung beabsichtigt und als bewußte Durchbrechung der Grenze Mensch-Gegenstand zu deuten sein.

Realitätsbezug: Die immer größere Schwierigkeit, sich die Szenerie vorzustellen, kontrastiert in auffälliger Weise mit Horazens allgemeinem Bestreben, Abstraktes zu vermeiden und alles möglichst ins Konkret-Anschauliche umzusetzen. Ganz allgemein konkretisiert und verdichtet Horaz die im Wein steckenden göttlichen Eigenschaften gleichsam in dem Gegenstand ‚*testa*‘, woraus dann umgekehrt die Schwierigkeiten in der Zuordnung bestimmter Attribute auf Gefäß, Inhalt oder Gott resultieren. Andererseits wird dem Tongefäß ein genau festgelegtes Entstehungsjahr durch die historische Angabe *consule Manlio* gleich im ersten Vers, d.h. 65 v.Chr., zugewiesen. Daraus ergibt sich aber wieder als Problem das für den Genuß vermutlich ungeeignete Alter von über 30 Jahren für den Wein²⁹. Das eigentlich Entscheidende an der dann fiktiven Altersangabe kann daher nur die Herstellung einer möglichst engen Verbindung von Tongefäß und Dichter sein. Auch der Ausgangspunkt der Szene scheint zunächst eine konkrete Situation mit historischen Personen in einem realen Raum zu sein, der sogar die genauen Lagerungsbedingungen bestimmter Weinsorten berücksichtigt. In der dritten Strophe mit den beiden Exempla für Weingenuß fiel in diesem Zusammenhang bereits die Vergegenständlichung der philosophischen Bildung Messallas im Sinne einer ‚befeuchtenden‘ Flüssigkeit oder die Herauslösung von Catos *virtus* auf, die sich ‚erwärmen‘ kann wie ein konkreter Körper. Bei der Beschreibung der Wirkungen des Weins im zweiten Gedichtteil kann in konkret-räumlichem Sinne etwas an den Geist ‚heranbewegt‘ werden (13 *ingenio admoves*). Der Wein bzw. Bacchus gibt dem Armen ‚Kräfte und Hörner‘ (18 *viresque et addis cornua*), wobei der abstraktere Begriff *vis* mit dem konkreten *cornu* auf eine Ebene gestellt und synonym gebraucht wird. Optisch vorstellbar ist aber nur der Vorgang *cornua addere*, nicht hingegen *vires addere*. Gerade das konkrete ‚Hörner verleihen‘ führt jedoch zu einer Verfremdung der Darstellung und gleichzeitig in den göttlichen Bereich des Dionysos, dessen Hörner³⁰ die stierhafte Kraft verkörpern. Diese Kraft geht mit dem Wein auf die Verehrer des Dionysos, die Armen und Ängstlichen, über, konkretisiert durch ein sichtbares Attribut des Gottes³¹. Diese zittern nicht vor der ‚Macht‘ o.ä. der Könige, sondern wiederum vor einem Gegenstand, der diese Macht versinnbildlicht: vor den ‚zornigen Königskronen‘, eigentlich ‚Spitzen‘ (19 f. *iratos ... regum apices*), die hier als Pendant zur ‚Spitze‘ der bacchischen Hörner fungieren. Diese ‚Kronen‘ werden dabei selbst wiederum durch ihre Fähigkeit zu Gefühlen (Enallage *iratos*) gleichsam mit Leben

²⁹ Auf das Problem der zum Trinken entweder viel zu alten oder auch zu jungen Weine bei Horaz hat E.A. Schmidt 20 hingewiesen: Das Ideal-Alter für Weine dürfte bei 5–15, maximal 25 Jahren gelegen haben.

³⁰ Vgl. im Bacchus-Hymnos c. 2,19,3 (*te aureo cornu decorum* über den Gott).

³¹ Vgl. zur wohlthuenden Wirkung des Weins bei Armut auch c. 1,18,5 *quis post vina ... pauperiem crepat*

erfüllt. In der letzten Strophe schließlich repräsentieren die Gelageteilnehmer Bacchus, Venus und die Grazien als Sinnbild und Konkretisierung die abstrakten Charakteristika eines Gelages: Weinrausch, Liebe und Erotik, Anmut und Freundschaft³² werden in den Göttern zum einen verselbständigt und personifiziert, aber eben auch in eine göttliche Sphäre gehoben. Das Gelage als Vorstellungskomplex und Rahmen des ganzen Geschehens wird mit *lucernae* auf einen punktuellen Einzelgegenstand, der wiederum Teil des Ganzen ist, verdichtet. Doch diese Konkretisierung verdunkelt die Anschaulichkeit der Szene endgültig. Wieder in die rechte Ordnung gebracht wird diese in dionysischer Unordnung aus den Fugen geratene Welt mit dem letzten Vers. Dort erscheint Phoebus als göttliche Konkretisierung des Tages und der Ordnung und ‚verscheucht‘ die ‚Sterne‘, die Sinnbilder der dionysischen Nacht. In der letzten Strophe verläßt Horaz also die historisch-reale Welt. Das Gelage des ersten Gedichtteils mit seinen menschlichen Teilnehmern wird hier zu einem Göttermahl der dichterischen Fiktion³³. Man kann also zusammenfassen: Die Realität wird in der Konkretisierung gleichzeitig entrealisiert und mythisiert³⁴.

5

Das Dichten: Diese Erhöhung von banaler Alltagsrealität und deren Gegenständen in einen quasi mythischen Bereich, also eine Art ‚mythischer Realismus‘³⁵ wird durch das Gedicht und die Mittel der Dichtung vollzogen. Insgesamt geschieht das schon durch die äußere Form des Gedichts, d.h. die des Hymnos. Diese Textgattung könnte man aufgrund ihrer Pragmatik und sprachlichen Form als ‚performativ‘ be-

³² Vgl. Porphyrio zur Stelle: „*significat se ex hac amfora potando hilaritatem et gratiam convivii usque in crastinum mane producturum*“ und zu den *segnesque nodum solvere Gratiae* erklärt er: „*hoc autem ad id pertinet, quod, qui fida gratia inter se iuncti sunt, numquam ab amicitia resolvuntur.*“ Zur Funktionalisierung der Götter vgl. Williams 117.

³³ Weitaus banaler erläutert Syndikus 195 zur letzten Strophe: „Mit diesem Zurücklenken des Gedankens vom hymnischen Preis des Weins zu der gegenwärtig frohen Stunde klingt die Ode heiter aus“. Ähnlich scheint Pasquali 60 den Inhalt Ode allzu konkret auf Horazens persönliches Leben zu beziehen, wenn er speziell zur ersten Strophe ausführt: „Orazio, debole di nervi [sic!], come erano, si può dire, tutti gli uomini di pensiero della sua età raffinata e ansiosa, avrà spesso cercato invano il sonno.“

³⁴ Dönt 90 nennt die Anrede eines Gebrauchsgegenstandes in einem Hymnos „Dingmystik“. Fuhrmann 127 führt analog zur Darstellung der Landschaft Italiens und speziell Tiburs bei Horaz aus: „Er [Horaz] mythisiert die Wirklichkeit, die ihn umgibt: Tibur ...“.

³⁵ Genau andersherum verhält es sich z.B. in den Metamorphosen Ovids oder häufig in hellenistischer Literatur. Dort wird der Mythos in eine quasi-reale Welt hinabgezogen, die Götterwelt wird geradezu ‚verbürgerlicht‘. In der frühgriechischen Lyrik bleibt die Welt des Alltags alltäglich, ist aber gleichzeitig in die religiöse Welt des Mythos eingebunden. Dichtung kann zwar auch unsterblichen Ruhm verleihen (Alkaios Frg. 13 D, Sappho Frgg. 58 und 59 D), aber mythisiert nicht eigentlich die alltägliche Realität. Insbesondere ist davon nichts in den ‚Vorbildern‘ von c. 3,21 (A.P. 5,134 u. 135; 11,63) zu spüren.

zeichnen: Das heißt, durch die Anrede an ein Du und den Gebrauch des Präsens wird die Gedichtssituation mit dem Adressaten als gegenwärtig gedacht und ‚in actu‘ dargestellt. Der Hymnos c. 3,21 inszeniert so durch seinen Vortrag bzw. mittels seiner Wahrnehmung beim Hörer die Vergöttlichung der *testa*. Hätte Horaz eine andere Textgattung mit entsprechend anderen Ausdrucksmitteln gewählt, etwa mit deskriptiven durch die Wahl der 3. Pers. für das Tongefäß und durch das Präteritum, dann hätte das konkrete Gedicht nicht die vergöttlichende Wirkung haben können. Den Unterschied zwischen ‚performativer‘ und z.B. ‚deskriptiver‘ Textgestaltung illustriert gut der ‚Bacchus-Hymnos‘ 2,19, dessen erste Strophe deskriptiv gehalten ist und der mit der zweiten Strophe das Eintauchen der Gottheit in das dichterische Ich in Szene setzt (performativ)³⁶:

Str. 1 *Bacchum in remotis carmina rupibus
vidi docentem ...*

Str. 2 *euhoie, recenti mens trepidat metu
plenoque Bacchi pectore turbidum
laetatur, euhoie, parce Liber,
parce gravi metuende thyrsos.*

„Bacchus sah ich in weit entfernten Felsengegenden Gedichte lehren ... Euhoi! von frischer Furcht zittert mein Geist und erfüllt von Bacchus freut sich mein Herz verwirrt. Euhoi! Schone, Liber, schon mich, du Furchtbarer mit deinem schweren Thyrsos!“

Die zeitliche und räumliche Distanz zwischen der Szenerie der ersten Strophe und der Wahrnehmung des Gedichts werden sprachlich mit *remotibus* und dem Perf. *vidi* ausgedrückt. Mit der zweiten Strophe wechselt Horaz ins Präsens und von der 3. in die 2. Person, die direkte Anrede des jetzt gegenwärtigen Gottes über. Genauso verhält es sich mit der inszenierten (performativen) Epiphanie des Dionysos in c. 3,25,1 ff.:

*Quo me, Bacche, rapis tui
plenum? quae nemora aut quos agor in specus
velox mente nova? ...*

„Wohin, Bacchus, reißt du mich, erfüllt von dir? In welche Haine und welche Grotten treibt es mich so rasch in neuem Geiste?“

Wie in c. 2,19,5 ff. und c. 3,25 scheint dabei auch in c. 3,21 die gewohnte Ordnung der Wirklichkeit durch die Gewalt des Dionysos zeitweise außer Kraft gesetzt zu sein, in c. 3,21 gleich auf mehreren Ebenen: Gegenstände besitzen keine konstante Identität mehr oder werden vergöttlicht, die philosophischen Denker geben sich dem irrationalen Rausch hin, die Schwachen werden stark, die Lampen werden lebendig, die Wirklichkeit zerfließt. In c. 3,21 ist das Verhältnis von Pragmatik und Semantik von einer dionysisch-rauschhaften Unordnung beherrscht. In cc. 2,19 und 3,25 reißt der dionysische Rausch das Dichter-Ich als ein Rausch der Dichtung fort.

³⁶ Vergleichbar geradezu dem *stream of consciousness* im modernen Roman.

Die Macht des Gottes entspricht dort durchaus der Macht der Dichtung, wie überhaupt Dionysos bei Horaz zum Dichtergott geworden ist, zu dem Horaz in einem engeren Verhältnis steht als zu Apollon oder den Musen³⁷. Mit c. 3,21 nun scheint Horaz exemplifizieren zu wollen, was seine dichterischen Mittel im Zeichen des Dionysos ganz konkret auszudrücken vermögen. Mit ihrer Hilfe kann er die Wirklichkeit verfremden und die Vorstellungskraft in die Irre leiten, beides ganz traditionelle Fähigkeiten des Dionysos³⁸.

In der Tat lassen sich einige Anhaltspunkte dafür finden, daß c. 3,21 auch im einzelnen Bezüge zur Dichtungsthematik aufweist, wie etwa schon auffällige Gemeinsamkeiten mit dem Preis der Lyra c. 1,32, dem Musengedicht c. 3,4 und den poetologischen Bacchus-Oden c. 2,19 und c. 3,25 nahelegen³⁹. Zunächst einmal erklärt sich so die eigenartige Altersbezeichnung für das Weingefäß und nicht den Inhalt: Das Nahverhältnis der *aequales* Horaz und *testa* bringt zum Ausdruck, daß Horaz als Dichter das Gefäß für einen dionysischen Inhalt und dessen Erscheinungsform, die Dichtung, ist⁴⁰. Die Anrede der *testa* als *pia* (4) hätte dann eine Parallele in c. 1,17,13 f. Dort spricht Horaz von der Gottgefälligkeit seiner eigenen *pietas* im Zusammenhang mit seiner Dichtung:

*di me tuentur, dis pietas mea
et musa cordi est ...*

„Die Götter schützen mich, den Göttern liegt an meiner *pietas* und meiner Dichtung“⁴¹. Wie Horazens Herz in c. 2,19 f. *pleno(que) Bacchi* und c. 3,25,1 f. der Dichter *tui* (= *Bacchi*) *plenum* genannt wird, enthält die *testa* den Massikerwein, dessen Wirkungen denen des Gottes selbst entsprechen⁴². Rein formal evozieren die

³⁷ Gerade cc. 2,19 und 3,25 erweisen die besondere Nähe zwischen Dichter und Dionysos. Nur dieser Gott erscheint Horaz und taucht geradezu in den Dichter ein, wie c. 2,19,5–8 und c. 3,25,1–2 zeigen; vgl. Juhnke 152. 162 f. 176; Fuhrmann 124; Krasser 92–99.

³⁸ Als klassisches Beispiel lassen sich die *Bakchen* des Euripides anführen: Agaue hält, von Dionysos verwirrt, ihren Sohn Pentheus für einen Löwen (Eur. *Ba.* 1114–1174); der Gott bewirkt Naturwunder, indem er Milch, Honig und Wein fließen läßt (Eur. *Ba.* 142 f. und Plat. *Ion.* 533e–535a). Bei Horaz zeigt sich das in c. 2,19,9–12 (*fas ... est mihi ... inique fontem lactis et uberes cantare rivos atque truncis lapsa cavis iterare mella*) und *ibid.* V. 17 *tu flectis amnis*. Diese Macht geht in der Dichtung auf den Dichter über, wie das erste Beispiel zeigt.

³⁹ Zur poetologischen Funktion von c. 2,19 vgl. Pöschl 209–227, von c. 3,25 zuletzt ausführlich Wimmel 17–42.

⁴⁰ Übrigens beschreibt Horaz in a.p. 21–23 explizit die Entstehung einer *amphora* und eines *urceus* ‚Krug‘ als Vergleich für das Anfertigen von Dichtung: *amphora coepit institui: currente rota cur urceus exit? denique sit quodvis, simplex dumtaxat et unum* [sc. *opus*].

⁴¹ Im Musen-Gedicht c. 3,4,6 f. benennt Horaz die in der Wahrnehmung des Dichters von den Musen hervorgezauberte Landschaft mit demselben Attribut: *videor pios errare per lucos*.

⁴² Überhaupt könnte der verschwommenen Grenze von Gefäß und Inhalt in c. 3,21 eine ebensolche Unklarheit in der Trennung von Dichter und Gott in c. 3,25,19 f. entsprechen: Dort heißt es:

beiden ersten Strophen einige Formulierungen des Musen-Gedichts c. 3,4: Der hymnische Anruf *descende* (cc. 3,4,1 und 3,21,7) mit der Gliederung der ersten Strophe c. 3,4,2 f. *seu – seu – –ve* (vgl. c. 3,21,2 f.). Die Muse Kalliope spielt (*ludit*) mit dem Dichter durch eine *amabilis insania*⁴³ (c. 3,4,5), was in c. 3,21,2 f. fast als Wortspiel mit *geris iocos ... et insanos amores* in Variation wieder auftaucht: Muse und Wein gehören derselben scherzhaft-lieblichen und irrationalen Sphäre an und betören die Sinne. Ebenso heißt es von Dionysos c. 2,19,25 f., er sei besonders geeignet für *iocis ludoque*.

Die in c. 3,21 erwähnten historischen Personen Horaz, Messalla, Sokrates und Cato mögen in dieser Zusammenstellung eine eher disparate Aufzählung sein. Bei aller Verschiedenheit nach Herkunft, Betätigung und Lebenszeit verbindet sie als gemeinsames Merkmal die Beschäftigung mit Dichtung und ihren Ausdrucksmitteln: Horaz war Dichter und Dichtungstheoretiker (*Ars Poetica*), Messalla Dichterpate und Stilkritiker⁴⁴, Sokrates mit seinen durch Platon erhaltenen Dialogen galt Horaz als Vorbild für guten Stil⁴⁵ und Cato schließlich erscheint bei Horaz sonst als typischer Vertreter der noch entwicklungsbedürftigen altlateinischen Literatur und großer Bereicherer der lateinischen Sprache⁴⁶. So ist also schon von den am Gelage direkt und indirekt beteiligten Personen her die Situation des Gedichts in ein dichterisches Ambiente getaucht⁴⁷.

(... dulce periculum est.)

o Lenaeae, sequi deum

cingentem viridi tempora pampino,

wobei *cingentem* sowohl grammatikalisch als auch von der Pragmatik her auf den Gott wie auch den Dichter/Bakchanten bezogen werden kann.

⁴³ Die *insania* bezeichnet sonst auch die göttliche, d.h. bei Horaz dionysische Inspiration des Dichters; vgl. Schwinge 92.

⁴⁴ Bei Horaz sonst auch immer nur in diesem Zusammenhang erwähnt: sat. 1,10,28–37 als Gewährsmann für den richtigen Sprachgebrauch, der hier bildhaft durch griechischen und italischen Wein ausgedrückt wird; sat. 1,10,98 als Literat in einer Reihe mit Plotius, Vergil, Mäcenat u.a. für Horaz maßgeblichen Literaturkritikern; a.p. 371 als überragender Redner (*virtute disertis Messallae*).

⁴⁵ In a.p. 309–311 behandelt Horaz die Frage des richtigen Schreibens, wofür die Sokratischen Schriften ein gutes Muster abgeben: *scribendi recte sapere est et principium et fons. rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae verbaque provisam rem non invita sequentur*.

⁴⁶ In epi. 2,2,17 erwähnt Horaz die *Catonas* als Vertreter des Altlateins; a.p. 56 zitiert er Cato neben Ennius als Bereicherer des Lateinischen. Übrigens findet sich in epi. 1,19,13 eine Kombination der Themen Bacchus, Wein und Poeten. In diesem Zusammenhang kritisiert Horaz die falsch verstandene Nachahmung von Catos *virtus* und *mores* (als Literat) durch manche zeitgenössische Dichterlinge.

⁴⁷ Wegen der Gelageteilnehmer Horaz und Messalla sprach schon Wili 220 von einem „dichterischen Raum“ in c. 3,21

Die in c. 3,21 erwähnten Eigenschaften und Wirkungen des Weines klingen teilweise wörtlich an die andernorts in Horazens Werk genannten Charakteristika von Musik und Dichtung an. So fragt Horaz in c. 1,12,3 f. die Muse Klio *cuius recinet iocosa nomen imago...?* In c. 1,10,7 wird Merkur als Erfinder der Lyra *iocosus* genannt. Und wie die Wirkung des Weins auch ambivalent sein kann (c. 3,21,2 f.), ist nach sat. 1,10,11 die Dichtung bald ernst, vor allem aber scherzhaft: *sermone opus est modo triste, saepe iocoso*. Und im Schlußgedicht des vierten Odenbuches stehen für Horaz das Dichten und die „scherzhaften Gaben“ des Bacchus beim Festmahl in enger Verbindung (c. 4,15,25–32): *inter iocosi munera Liberi... Lydis remixto carmine tibiis Troiamque... progeniem canemus*. Scherzhaftigkeit gehört also zur Wirkung des Weins, zu Dionysos und zur Dichtung des Horaz. Die in c. 3,21,12 ff. genannte erleichternde und psychagogische Wirkung des Weines bzw. des Dionysos kommt auch der Dichtung bzw. der Konkretisierung in der Form der Lyra zu. Das zeigt Horazens zweites an einen Gegenstand gerichtetes hymnisches Gedicht, der Anruf an die Lyra c. 1,32, die er dort (14 f.) als *o laborum dulce lenimen* preist (vgl. *lene tormentum... ingenio duco* c. 3,21,13 f.)⁴⁸. Dem sanften Zwang des Weines entspricht ein ebensolcher der Lyra in c. 3,11,21 f.: *quin et Ixion Tityosque voltu risit invito*. In den folgenden Versen wird die tröstende Wirkung der Lyra (durch Dichtung) selbst für die Danaiden im Hades beschrieben (23 f.): *grato Danai puellas carmine mulces*. Die Einstimmung für die Verbindung von Symposion mit Dichtung gibt das c. 3,21 unmittelbar vorausgehende Gedicht c. 3,20, in dessen Mittelteil (11b–18) Weingenuß, Dichtertum und Rausch untrennbar ineinander verschlungen sind⁴⁹. Schließlich kann Wein sogar zeichenhaft für Dichtung stehen, wenn etwa Horaz in seinem Lob auf die zur Dichterlandschaft mythisierten Sabinerberge c. 1,17,21 lesbischen Wein (*innocentis pocula Lesbii*) im Sinne der lesbischen Lyrik verwendet⁵⁰.

Dennoch dürfte eine genaue Gleichsetzung von Wein und Dichtung in c. 3,21 nicht beabsichtigt sein⁵¹. Vielmehr wird Wein als Thema von Dichtung auf eine mythische Ebene gehoben und an ihm die Wirkung und Macht von Dichtung

⁴⁸ Ganz ähnlich über den Wein *epi.* 1,15,19: *lene (vinum) requiro, quod curas abigat*.

⁴⁹ Vgl. die Verse 13–15:

*qui Musas amat imparis,
ternos ter cyathos attonitus petet
vates*

und *V.* 18 *insanire iuvat*. Zum *insanire* für den Dichter vgl. Schwinge 92. Derselbe Zusammenhang von Trinken und Dichtertum wird noch *epi.* 1,19,1–5 hergestellt. Dort geht es um die Antithese Wein(trinker) vs. Wasser(trinker) als Bild für den Gegensatz *ingenium* vs. *ars*; vgl. Schwinge 79 u. 94.

⁵⁰ Das klingt auch bei Edinger 310 an. Ganz wörtlich verstanden hingegen bei Kießling/Heinze, Nisbet/Hubbard und Syndikus. In *sat.* 1,10,28–40 vergleicht Horaz den Gebrauch lateinischer und griechischer Ausdrücke beim Dichten mit italischem Falerner und griechischem Chierwein.

⁵¹ In diese Richtung scheinen Commager 337 und E.A. Schmidt 29 zu deuten.

exemplifiziert. Die Bereiche der Lyrik sind nach Horaz u.a. Götter, der Liebeskummer junger Leute und der befreiende Wein⁵². Eben diese Bereiche spricht c. 3,21 an. Das geschieht in der Weise, daß die Bereiche der Dichtung verselbständigt und konkretisiert werden und so als Handelnde im Gedicht auftreten. Für den Bereich des Weins steht zum einen die *testa* und ihr Inhalt, aber in der letzten Strophe auch *Liber*, d.h. der Gott. Die Göttin Venus vertritt als göttliche Erscheinungsform den Bereich der Liebe. In den Grazien überschneiden sich mehrere Bereiche, der in der sympotischen Dichtung wichtige Bereich der Freundschaft, dann auch Liebe, Schönheit⁵³ und wieder das Musische⁵⁴. In den *lucernae* tritt als abschließender Rahmen und wiederum natürlich auch Stoff der sympotischen Dichtung das Gelage selbst beim göttlichen Gelage auf. Auch das Gedicht an die Lyra c. 1,32 kennt eine ähnliche Götterreihe als Stoff der lyrischen Dichtung. Dort heißt es von Alkaios, dem lyrischen Vorbild des Horaz, in der dritten Strophe (*Lesbio ... civi, qui ...*) *Liberum et Musas Veneremque et illi semper haerentem puerum canebat* (9–12). Und schließlich rufen diese Gottheiten im Menschen rauschhaft-irrationale Erfahrungen hervor, die die Sinne betören⁵⁵.

6

Ergebnis: In dem Hymnos auf die Weinamphore wird die Macht des Dionysos zur Metamorphose, seine Fähigkeit, die Sinne in einer Spannung von Schein und Sein zu berücken, sowie Ernst und vor allem Scherz zu erzeugen, in Szene gesetzt und darstellerisch durch sprachliche Mittel als Dichtung konkretisiert. Dabei zerstört Horaz bewußt die Kohärenz des Textes, so daß ein Verwechslungsspiel mit immer neuen Hörertäuschungen entsteht. Die Grenzen der Seinsbereiche Gegenstand – Mensch – Gott und historische Realität – Mythos lösen sich auf. Wirklichkeit wird durch Konkretisierung entrealisiert und auf eine göttlich-mythische Ebene gehoben. Das Gedicht c. 3,21 exemplifiziert mithin die Macht der Horazischen Dichtung.

⁵² A.p. 83–5: *Musa dedit fidibus divos puerosque deorum ... et iuvenum curas et libera vina referre.*

⁵³ Als Begleiterin der Aphrodite, z.B. Homer *Il.* 5,338 oder Hes. *Op.* 73.

⁵⁴ Insofern die Grazien, bzw. Chariten, als Begleiterinnen der Musen gesehen werden, vgl. schon Hes. *Theog.* 64.

⁵⁵ Bei Plat. *Phdr.* 244a–245a werden ganz analog folgende Götter aufgeführt, die einen Menschen in Rausch versetzen: Eros, Apollon, Musen, Bakchos. Speziell der musisch-bakchische Wahn ist notwendige Voraussetzung zum Dichten. Bemerkenswert ist die Abwandlung des Apollon zu einem Gott der Ordnung bei Horaz, vorgeprägt natürlich schon seit hellenistischer Zeit durch griechische Vorbilder.

Diese neuartige ‚*poésie pure*‘ mit ihrer charakteristischen Darstellungsweise läßt sich in ihrer Bildhaftigkeit teilweise mit dem Surrealismus in der Malerei vergleichen⁵⁶. Es entsteht ein plastisches Bild, aber das Dargestellte ist in sich unstimmig oder gar unmöglich⁵⁷.

Gießen

Peter Kuhlmann

⁵⁶ Horaz vergleicht übrigens in a.p. 9 f. selbst Dichtkunst und Malerei, die beide dieselbe Freiheit im Fiktionalisieren besitzen: *pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*; vgl. noch a.p. 361 *ut pictura poesis*.

⁵⁷ Es verwundert, wenn Syndikus 194 das Gedicht „nicht besonders originell“ nennt und Horazens Unvermögen hervorhebt „durch neuartige und ungewöhnliche Gedanken zu wirken“, denn „kühne Bilder [...] sind Horaz fremd“. Erstaunen muß Syndikus' Urteil auch schon deswegen, weil Horaz immer wieder das Neuartige seiner Dichtung besonders hervorhebt: z.B. c. 2,20,1 (*non usitata ... ferar penna*); c. 3,1,2–4 (*carmina non prius audita ... canto*); c. 3,25,7 f. (*dicam insigne recens adhuc indictum ore alio*); c. 3,30,13; epi. 1,19,21–33 etc.