

plexi munere codd.“ Damit ist Grotius aus dem Apparat wohl endgültig verschwunden.

So endet vorläufig die Überlieferungsgeschichte: ein Zeugnis für die *vis inertiae in philologicis*, der wir alle von Zeit zu Zeit erliegen.

Heidelberg

Viktor Pöschl

HORAZ, CARMEN III 27*)

Die Ode *Impios parvae recinentis* ist auf den ersten Blick ein überraschendes Carmen. Sie ist die zweitlängste des dritten Buches (nur die Römerode III 4 ist länger), also in Horazens Augen wichtig. Doch versteht man nicht sofort, was der Dichter mit ihr meint. Augenscheinlich besteht sie aus zwei Teilen, die wenig miteinander zu tun haben, und zwar aus einer Anrede an Galatea, ein Mädchen, welches den Horaz nicht mehr liebt, und der Geschichte der Europa-Entführung. Deshalb wurde sie bald Galatea-, bald Europa-Ode genannt und lange Zeit nicht richtig verstanden und wenig geschätzt. So urteilte Wilamowitz: „Es (das Carmen III 27) ist wirklich im ganzen und in jedem Zuge geschmacklos und absurd; er selber hätte sich's nicht verzeihen dürfen“¹⁾. Nur der großartigen Persönlichkeit dieses Gelehrten ist es zu verdanken, daß diese *sententia* so bekannt ist. Aber viele andere waren derselben Meinung. Noch 1957 schrieb Eduard Fraenkel: „If he failed, his poem must be judged on its merits, but of the poet himself we still should like to say ‚den lieb ich, der Unmögliches begehrt‘“²⁾. Also hat, so meint Fraenkel, Horaz hier etwas Unmögliches versucht und keinen Erfolg gehabt.

*) Leicht modifizierte Fassung eines Vortrages, der auf Initiative von Herrn Kollegen H.-A. Gärtner im Mai 1992 an der Universität Heidelberg gehalten wurde. Herrn V. Pöschl habe ich für freundliche Anregungen und Hinweise zu danken, Herrn C. W. Müller für die Publikation in dieser Zeitschrift.

1) U. von Wilamowitz, Textgeschichte der griech. Bukoliker, Berlin 1906, 101; E. Fraenkel, Horace, Oxford 1957, 196.

2) E. Fraenkel, *ibid.*

Eine besondere Schwierigkeit der Interpretation besteht in der Frage, wie die zwei Teile zusammenpassen. Hier gingen die Ansichten stark auseinander. Für die einen ist der erste Teil der Ode das eigentliche Thema, der zweite nur ein Anhang. So meint etwa R. Helm, die Rede der Europe mit der Antwort der Venus stehe nur noch in loser Beziehung zum Anlaß des Gedichtes. Das Beispiel der Europe werde eingeführt, um zu zeigen, wie gefährlich stürmische Meerfahrt ist... Aus Freude an der Geschichte spinne sie Horaz weiter aus³⁾.

Oder, umgekehrt, wird Europe als das Thema betrachtet: dann kann Galatea nur eine Einleitung oder ein poetischer Vorwand sein. So meinte schon F. Plessis: „Le prétexte vient du prochain départ d'une jeune femme, Galatée, pour une longue traversée“⁴⁾. Wie in der Hypermestra-Ode III 11 verfolge auch hier Horaz ein moralisches Ziel; dort sei es „l'horreur de la perfidie et de la trahison“, hier „le remords de la faute et de la peine causée à un père“. Seinerseits behauptet E. Fraenkel, die Geschichte der Europe stehe da, „to exemplify and to strengthen the moral of the preceding stanzas“⁵⁾; dann aber entwickle sie sich autonom, und am Ende des Gedichtes habe man die Galatea ganz vergessen. So fügt Fraenkel hinzu: „I feel confident that what induced Horace to write this ode was not his wish to dissuade a young lady from a voyage, but his intention to recast the old tale of Europa in the new style of his lyrics. His pretended feelings for Galatea provide a suitable pretext...“ Ähnlich argumentierte auch F. Villeneuve in einer Note der Budé-Ausgabe: Galatea sollte man als „le prétexte“ ansehen, den Monolog der Europe hingegen als „le véritable sujet“⁶⁾.

Beide Forscher begründen ihre Ansicht zunächst damit, daß der Europe-Teil viel länger ist als der andere. Dann stellen sie weitere Betrachtungen an. E. Fraenkel sieht zwischen den beiden Partien nur eine lose Verbindung („loose connexion“), und zwar die Angst vor einem Sturm auf dem Meer. Dann zeigt er aber ganz richtig auf, daß Europe überhaupt weder einen Sturm befürchtet noch erfährt. Europes Angst hat zwei andere Ursachen: a) die Größe und die Tiefe des Meeres, *nihil astra praeter/uidit et undas* (V. 31–32); b) die Ungeheuer, die darin wimmeln, *scatentem /*

3) R. Helm, Reden in den Oden des Horaz, Philologus 90, 1935, 363 f.

4) F. Plessis, Œuvres d'Horace, Odes, Epodes et Chant Séculaire, Paris 1924, 250.

5) E. Fraenkel, Horace 192 f.

6) Horace, Odes et Epodes, Paris 1927, 139–140, n. 5.

beluis pontum (V. 26–27). Etwas subtiler meinte G. Pasquali⁷⁾, dem Villeneuve folgt, daß Galatea aus der Europe-Geschichte keinen sicheren Schluß für sich selbst zu ziehen vermag und daß sie darum unmöglich das Hauptthema sein könne. Einerseits nämlich dürften sie die langen Klagen der Europe vor der geplanten Reise abschrecken, andererseits aber endet deren Abenteuer gut, sogar großartig, da sie zur *uxor Iouis* erkoren wird. Dementsprechend sollte man es umgekehrt nehmen: Galatea führt den Europe-Mythos ein.

Wir wollen hier die Geschichte all dieser Mißverständnisse nicht weiter verfolgen; es mag genügen, mit Kenneth Quinn zu schließen: „The poem has suffered mainly because it has not been understood“⁸⁾.

Gerade K. Quinn, der das Verständnis dieser Ode schon 1963 sehr gefördert hat, zeigt klar, wie unhaltbar die Theorien sind, die entweder Galatea als eine Einleitung bzw. einen „prétexte“ oder den Europe-Mythos als einen – zu lang ausgedehnten – Anhang betrachten. Ohne ins Detail zu gehen, sei hier nur daran erinnert, daß Horaz auch in anderen Oden griechische Mythen ohne einen vorgegebenen Anlaß bringt: Als Beispiel sei die Helena-Ode I 15 genannt. Nimmt man an, daß Galatea keine konkrete Person, sondern nur eine konventionelle Figur ist, dann muß man sich fragen, warum sie Horaz sechs Strophen lang anspricht: also ist sie doch mehr als nur das.

Hier sei auf die *Ars Poetica* verwiesen, in welcher Horaz die Einheit als erstes Gesetz für das Kunstwerk verlangt: *denique sit quiduis, simplex dumtaxat et unum* (V.23). Obwohl die *Ars Poetica* später entstanden ist als das dritte Buch der Oden, kann man doch nicht glauben, Horaz habe in einem der längsten Werke seiner Reife, Carmen III 27, das elementarste Gesetz des künstlerischen Schaffens so grob mißachtet. Vielmehr sollten wir von vornherein von der Vorstellung der Einheit der Ode ausgehen. Unsere Aufgabe ist es, sie zu finden. Jedenfalls verbirgt sie sich weder im ersten Drittel, in den Galatea-Strophen, noch im folgenden Europe-Mythos. Die künstlerische Einheit muß unbedingt in der Ode als einem Ganzen stecken; also sind wir gezwungen, sie als ein Ganzes zu interpretieren und das Band zu finden, das die zwei Teile zusammenhält.

Der erste Schritt in diese Richtung ist die Beobachtung, daß

7) G. Pasquali, *Orazio lirico*, Florenz 1920 (Nachdruck 1964), 275 ff.

8) K. Quinn, *Latin explorations*, London 1963, 253 f.

eigentlich die ganze Ode an Galatea gerichtet ist. Galatea ist offenbar eine *puella*, die den Dichter verlassen und mit einem anderen Manne fortgehen will. Horaz spricht sie zuerst in direkter Weise wegen ihres Vorhabens an, dann erzählt er ihr die Geschichte der Europe. Quinn bemerkt richtig, der Leser müsse verstehen, welche Beziehung zwischen der Lage der Galatea und dem Schicksal der Europe bestehe. Daß Horaz den Europe-Mythos der Galatea erzählt, gibt uns *sic et* in V. 25 zu Beginn sicher zu verstehen. Nur dann hat der Europe-Mythos einen befriedigenden Sinn, wenn man ihn als ein an Galatea gerichtetes Paradeigma betrachtet.

Nun sucht Thomas Berres⁹⁾ den Schlüssel der richtigen Interpretation in V. 28, *palluit audax*, gewiß „ein herrliches Oxymoron“, oder gar in V. 73, *uxor inuicti Iouis esse nescis*. Das ist jedoch, wenn man so sagen darf, Philologen-Methode. Mit einer gesungenen oder deklamierten Ode steht es anders: da dürfen die Dinge für den Hörer nicht zu lange in der Schwebe bleiben. Daher scheint es angemessen, die Ode ihrem Verlauf nach durchzupretieren, um zu zeigen, daß alles naturgemäß verläuft und daß man nicht bis ans Ende warten muß, um zu wissen, worum es sich eigentlich handelt. Die klassische Dichtung soll ja der Vernunft ohne weiteres zugänglich sein. So sagt es jedenfalls Horaz am Ende der *Ars Poetica*.

*

Das Gedicht fängt scheinbar mürrisch an: Die Frevler (*impios*, das erste Wort!) sollen auf ihrem Wege durch allerlei böse *omina* geführt werden. Die Wortstellung betont die Bewegung: *ducat* (V. 2), *rumpat* (V. 5), *terruit* (V. 7) stehen am Anfang der Verse. Die *omina* sind aus der Tierwelt entnommen: *parra* (Sperber, Falke?), Hündin, Wölfin, Füchsin, Schlange. Besonders schrecklich sind jedenfalls diese Tiere nicht, auch wenn sie von der schlechten Seite aus dem *ager Lanuvinus* kommen. Es gehört schon eine gute Dosis Aberglaubens dazu, um ihr Auftreten als furchtbar anzusehen¹⁰⁾. Und so drängt sich der Gedanke auf, daß dies alles nicht allzu ernst zu nehmen sei: Die Frevler sollen zum Teufel gehen, sagt Horaz *mutatis mutandis*; und wer so spricht, nimmt eben den Ausdruck ‚zum Teufel‘ nicht buchstäblich. In der

9) Th. Berres, Zur Europaode des Horaz (c. 3, 27), *Hermes* 102, 1974, 58–86.

10) Die müßige Diskussion, ob jedem *impius* alle diese *omina* zuteil werden sollen oder nur einige, kann keine Resultate bringen und sei beiseite gelassen.

Tat klingt der ganze Anfang mit seiner Tier-Parade etwas parodistisch; es wurde von einem ‚Hokuspokus‘ gesprochen.

Dann aber, in der Mitte von V. 7, zeigt das Asyndeton und das vorangestellte *ego*, daß jetzt das Gegenstück kommt. Also ist *cui timebo* nicht kollektiv für *eis quibus timebo*, sondern ganz singular auf eine Person (Galatea) gemünzt und erweist sich als Gegenstück zu *impios*. Gehört sie denn zu den *püi*? Darüber ist lange diskutiert worden. Berres meint unbedingt ja; man solle sogar den Gedanken abweisen, daß darüber in Galateas oder in Horazens Sinn je der geringste Zweifel bestanden habe. Gegenüber einer solchen Ansicht bleibe ich zurückhaltend. Horaz sagt nichts dergleichen. Ich meine sogar, dieser Anfang entfaltet nur dann seine pikante Wirkung, wenn die *puella* ein nicht ganz reines Gewissen hat und darum geneigt ist, die schlechten *omina* auf sich selbst zu beziehen. Horaz jagt ihr Angst ein, macht sich darüber heimlich lustig und treibt das Spiel bis Mitte von V. 7. Erst dann bricht er ab und sagt etwas schelmisch: „Es gibt zwei Kategorien von Leuten, einerseits die *impüi* und auf der anderen Seite eine gewisse Person, um die ich ängstlich besorgt bin, *ego cui timebo*.“ Somit ist diese Person beruhigt; wir aber können uns denken, was wir wollen.

Nun will Horaz mit väterlicher Güte die schlechten *omina* zunichte machen und alles wieder in Ordnung bringen. Er will sogar den guten Vogel durch sein Gebet herbeiholen: *ego . . . prouidus auspex . . . oscinem coruum prece suscitabo* (V. 7–11). Ob das eigentlich möglich ist, bleibt sehr fraglich: Können die Dichter Vögel einfach herbeirufen? Wir mögen nicht daran glauben. Aber die *puella*, die Horaz anredet, ist ebenso leicht zu beruhigen und zu trösten wie zu ängstigen.

In V. 14 hören wir dann endlich ihren Namen: Galatea. Diese Strophe, V. 13–16, ist eine erste Klimax im Gedicht. Wir erfahren da, daß Galatea Horaz verlassen und mit einem anderen Manne wegreisen will, was sehr delikate ausgedrückt ist: *ubicumque manis* (V. 13). Horaz ist zu stolz, um zu sagen: „mit einem anderen“; er sagt nur: „anderswohin“. Er gesteht auch nicht ein, daß sie ihn nicht mehr liebt, sondern nur daß sie „lieber weg möchte“.

Dann hören wir noch, daß Horaz ihr eine gute Reise und alles Glück wünscht: *sis felix*. Das bedeutet, daß das Hin und Her der zwölf ersten Verse ein ähnliches Hin und Her in Horazens Seele ausmalt. Als ihm Galatea das *discidium* (man denke an Properz) ankündigte, entbrennt er im Zorn. Sie hatte ihm Treue geschworen, ihre Reisepläne sind also eine Sünde gegen die *pietas*. Horaz

tobt generell gegen die *impii* und wünscht ihnen alles Böse. Dann schwindet sein Zorn. Euripides hatte das schön formuliert: δεύτεροι φροντίδες σοφώτεροι. So geht auch Horaz zu besseren Gedanken über. Es ist ja schöner und edler, seine Güte als seine Eifersucht zu zeigen. Galateas Liebe gehört jetzt der Vergangenheit an, und als solche muß sie unangetastet bleiben: *sis licet felix ... et memor nostri, Galatea, uiuas* (V. 13–14). Galatea darf gehen: *teque nec laeuus uetet ire picus / nec uaga cornix* (V. 15–16). Aber trotzdem sagt Horaz: *sed uides*, usw. „Siehst du die schrecklichen Stürme, die über dem Adriatischen Meer aufziehen? Diese wünsche ich unseren Feinden“ (V. 17–24) – er sagt: „den Frauen und Kindern unserer Feinde“, weil diese (so wird es gemeint sein) die Flucht ergreifen müssen. Der *pronus Orion* (V. 18) sinkt Anfang November: Will Galatea wirklich in dieser ungünstigen Jahreszeit abreisen? Wir werden darauf noch zurückkommen.

Nun möchte man fragen, warum Horaz von seiner großzügigen Haltung der vorhergehenden Strophe wieder Abstand nimmt und Galatea mit den Gefahren konfrontiert, die sie auf dem Meer erwarten. Das läßt sich verschieden beurteilen, und man darf annehmen, daß es eine eindeutige Antwort darauf nicht gibt. Manche haben den Verdacht ausgesprochen, Horaz versuche, Galatea doch zurückzuhalten: „Geh und lebe wohl, aber paß auf, die Reise ist furchtbar gefährlich, also bleibe doch lieber bei mir“, ein Verhalten, das man als eine letzte Schwäche der Liebe bezeichnen dürfte. Oder aber meint es Horaz ehrlich, und will er Galatea nur warnen, damit ihr kein Unheil geschehe? Das würde am besten zu *sis licet felix* usw. passen. Vielleicht aber schämt sich Horaz noch, weil er Galatea eben so mürrißig angedredet hat, und fühlt sich deshalb veranlaßt, seine Sorge zu übertreiben: „Verstehe es, Galatea, ich meinte es ja nur gut; ich weiß nämlich, wie gefährlich das Meer ist“¹¹). Alle drei Gedankengänge dürften wohl etwas Richtiges enthalten.

Und gerade deshalb, weil Horaz Galatea noch liebt und sich ein bißchen schämt und es doch gut meint, führt er, um sich damit zu rechtfertigen, das Paradeigma der Europe an. Im engeren Sinne bringt also das *sic et* den Übergang zwischen den zwei vorhergehenden Strophen und den beiden folgenden, V. 17–24 und 25–32: „So hat auch Europe mitten auf dem Meer Angst gehabt, so könnte es auch dir, Galatea, gehen.“ Nun ist aber klar, daß diese

11) W. H. Friedrich, *Europa und der Stier*, Nachr. Ak. Gött., Phil. hist. Kl. 1959, 81–100; Dauer im Wechsel, Göttingen 1977, 249–268.

beschränkte Beziehung ungenügend ist; für Horaz wie für uns muß die Korrespondenz zwischen Galatea und Europe in einem viel grundlegenderen Sinne gesucht werden.

Gerade dieses Problem führte zu verschiedenen Interpretationen, wie z. B. die Deutung des Adoneus in der Form eines Oxymoron: *palluit audax* (V. 28) zeigt. Berres meint, *palluit* treffe auf beide Frauen zu, *audax* jedoch nur auf Galatea. Europe sei dem Stier nicht freiwillig gefolgt, er habe sie verführt, deshalb sei Europe gar nicht *audax* gewesen. Das ist aber unrichtig, wie man aus den Vorwürfen, die sie sich selbst macht, herauslesen kann. Schon die nächste Strophe, V. 29–32, erklärt, warum sie *audax* gewesen ist: Sie hat das Haus ihres Vaters verlassen und sich auf den Rücken des Stieres gesetzt, freiwillig und unvorsichtig. Sie hat ihm ihr Vertrauen geschenkt: *niveum doloso/credidit tauro latus* (V. 25–26); sie hat ihr Mädchenleben preisgegeben: *nuper in pratis studiosa florum* (V. 29); sie hat das Abenteuer angenommen oder sogar heimlich gewünscht: das ist *audacia*.

Natürlich darf man keine genauen persönlichen Parallelen zwischen Galatea und Europe ziehen, sonst käme man zu grotesken Resultaten. So fragten Philologen, ob Europe während ihrer Seefahrt einem Sturm ausgesetzt gewesen sei, wie ihn Horaz der Galatea ankündigt. Um diese Frage zu beantworten, rufen sie das Moschos-Gedicht und die ganze literarische Tradition des Europe-Mythos zur Hilfe. Vergebens: wir lesen hier nicht Moschos, sondern Horaz, der nur von *fraudes* (V. 27) spricht und sagt: *nocte subluistri nihil astra praeter/uidit et undas* (V. 31–32). Das genügt: Ist die Nacht *sublustris* und sieht man die Sterne, so ist das Wetter gut und die Fahrt gesichert – und wie könnte es anders sein, wenn Jupiter unterwegs ist?

Andere Philologen haben die Liebesverhältnisse verglichen, und auch da besteht keine genaue Parallele. Galatea verläßt ihren Freund, um mit einem anderen Liebhaber fortzuziehen. Europe ist Jungfrau; sie hat ihren Vater verlassen und sitzt nun auf dem Rücken eines Stieres: Weiß sie, wer er ist? Oder – fragen andere – hat sie sich vielleicht dem Stier schon hingegeben? Dann wird, wegen *multum amati/cornua monstri* (V. 47–48), von einem Pasiphae-artigen Verhältnis gesprochen: ein wahrhafter Greuel, der wohl kaum einer Widerlegung bedarf¹²⁾. Nein, darin dürfen wir sowohl Quinn wie Berres folgen: der Stier hat nicht einmal, während Eu-

12) V. 59 erfahren wir, daß Europe ihre *zona* bewahrt hat: *zona bene te secuta*. Was das bedeutet, wußte seit Homer jeder gebildete Mensch.

rope auf ihm ritt, sein Geheimnis verraten, das *monstrum* ist stumm geblieben und ist nach der Ankunft in Kreta einfach verschwunden. Andernfalls wäre ja die Klage der Europe (V. 34 ff.) sinnlos.

Die Liebesverhältnisse sind also verschieden, nur die globale Situation ist vergleichbar. Europe und Galatea haben beide die *pietas* verletzt, das Abenteuer gesucht und sind zu einer Reise ins Unbekannte aufgebrochen. Davor will Horaz warnen. Daß nun Galateas Verführer Taurus (ein wohlbekanntes Cognomen der Augusteischen Zeit) geheißt habe, sei nur als eine amüsante Erfindung nebenbei erwähnt.

Analysieren wir nun die Klagen der Europe! Sie beginnen mit den wichtigsten Begriffen: Das erste Wort ist *pater*, dann kommen *filia*, *pietas* und sein Gegenbegriff *furor* (V. 36). Und schließlich fragt Europe: *unde quo ueni?* (V. 37). Damit ist alles gesagt, was zu sagen ist; das würde genügen. Diese Worte sind aber nur eine Einleitung. Es folgt eine lange Klagerede in zwei Teilen: (1) Europe weiß nicht mehr, was sie über all das denken soll; jedenfalls ist sie auf den Stier sehr böse und möchte an ihm Rache nehmen. (2) Sie will sterben; das, meint sie, verlange ihre Ehre; nur weiß sie nicht genau, wie sie es anstellen soll: von wilden Tieren gefressen werden? sich an einem Ast erhängen? von einem Felsen herab ins Meer springen? All diesen Überlegungen wird bis V. 66 Raum gegeben. Da erfahren wir aber endlich etwas Entscheidendes: Europe erinnert sich daran, daß sie *regius sanguis* ist, eine Königstochter. Was sie befürchtet, ist Sklavin zu werden, für einen fremden Herrn arbeiten zu müssen, *erile carpere pensum*, und, was der Sklavinnen gewöhnliches Los ist, als Konkubine zu leben: *dominae tradi/barbarae paelex* (V. 65–66). Diese Worte, die echt klingen, kann man direkt den V. 34–36 anfügen. Was dazwischen steht, also die eigentlichen Klagen, wirkt überraschend, passen doch diese weit besser zu einem Liebeskummer als zur Lage der Europe. Da ist die Rede von *uirginum culpa* (V. 38), *turpe commissum* (V. 39), *multum amati monstri* (V. 47–48), *impudens* (V. 49 und 50): alles Worte, die oft falsch interpretiert wurden. Europe erscheint uns hier sehr naiv, ihre Klagen sind ihr nicht ganz adäquat, würden aber trefflich zu Galatea passen, falls sie einmal von ihrem neuen Liebhaber verlassen würde. Das will ihr – und uns – Horaz zu verstehen geben. Darum sind auch diese Klagen so ausgedehnt: Der Dichter will die Eventualität eines Gedankens an Galatea lange genug vor Augen schweben lassen. Zugleich ergötzen wir uns an der gutmütigen und sanften Ironie: *infamem iuuencum* sagt

Europe (V. 45) und: eine *paelex* will sie nicht werden (V. 66). Sie weiß also noch nichts, wir aber wissen schon längst alles. Es besteht eine doppelte Beziehung, einerseits zwischen dem Menschen Horaz und Galatea, andererseits zwischen dem Dichter und uns.

Da stand aber Venus neben Europe und hatte alles mitgehört. Man konnte es im voraus erwarten, da Europe gesagt hatte: *o deorum siquis haec audis* (V. 50–51): ein anderes Beispiel feiner Ironie. Wir sind also nicht überrascht. Neben Venus steht ihr Sohn mit dem entspannten Bogen: Der Pfeil ist abgeschossen. Venus belehrt Europe über die nahe Zukunft: *cum tibi inuisus laceranda reddet/cornua taurus* (V. 71–72). Klar ist also für Europe wie für uns, daß der Stier zurückkehren wird. Nun fragen die Philologen immer wieder: Warum ist denn der Stier verschwunden? Konnte er nicht bei Europe bleiben oder sogleich sich in Jupiter zurückverwandeln? Die Antwort kann nur lauten, daß der Dichter eben zuerst die Klagen der Europe einführen wollte, sie also allein lasen mußte. Das aber tat er nur, weil er das ganze Märchen der Galatea erzählt, weil sich also die Klagen der Europe auf Galatea beziehen. Galatea soll wissen, daß ihr abenteuerliches Vorhaben ihr langes Klagen und Trauern einbringen kann. Aber Horaz sagt es mit einer gewissen Ironie und behält Distanz. Und da er ihr doch ein glückliches Leben gewünscht hat (*sis licet felix*, V. 13), so läßt er dann Venus auch das glückliche Ende der Europe-Geschichte ankündigen – natürlich nur ankündigen, nicht erzählen! Aber, um es noch einmal zu sagen, ein genauer Parallelismus zwischen Europes und Galateas Verführern braucht nicht zu bestehen, das wäre auch plump. Der Name Galatea allerdings, den Horaz absichtlich gewählt zu haben scheint, ist sinnvoll: Das Mädchen will wahrscheinlich seinen unschönen Polyphem verlassen und mit einem jungen und charmanten Acis fortgehen; und als Meeresnymphe beabsichtigt sie naturgemäß eine Reise auf dem (Adriatischen) Meer¹³).

*

13) Hier läßt sich eine Diskussion über den Sinn von V. 73 anfügen. Der Vers ist zweideutig. „Du weißt nicht, daß –“ wäre ein Gräzismus, den Berres aus mehreren Gründen, die nicht ganz stichhaltig sind, ablehnt. Doch stimmt man gerne zu, daß eine Übersetzung wie „Du verstehst es nicht, Gattin des Jupiter zu sein“, also „dich als solche zu benehmen“, viel besser ist. Dieser zweite Sinn setzt ja auch den ersten voraus: Venus belehrt Europe in doppelter Hinsicht: 1. daß sie die Gattin des Jupiter werden soll; 2. daß sie sich freuen darf und stolz darauf sein kann. – Allerdings ist *uxor* unrichtig, da nur Juno die eigentliche *uxor* ist. *Paelex* aber würde nicht schön klingen. Venus schmeichelt sehr geschickt.

Zurückschauend dürfen wir jetzt annehmen, daß die Galatea-Ode eine unverkennbare Einheit besitzt. Horaz, der Galatea noch liebt, weiß, daß sie ihn verlassen will. Zuerst braust er auf, dann aber spielt er mit seinem eigenen Unwillen und macht sich über die Angst, die er dem Mädchen einflößt, lustig. Da er aber ein gutes Herz hat, ruft er ihr ein aufrichtiges ‚Lebewohl‘ zu. Er weissagt ihr sogar, ihre neue Liebe, obwohl sie momentan wie ein Abenteuer aussehe, werde so glücklich enden wie die Geschichte der Europe. Die ganze Ode ähnelt einem Abschied von Galatea und, generell, einem Abschied von der Liebe.

Soweit, wenn man auf dem Gebiet des Biographischen und der Psychologie bleibt. Nun ist aber diese Methode sehr unzureichend. Weiter kommt man, wenn man in Horaz nicht nur den Menschen und dessen Leben betrachtet, sondern den Dichter und sein Werk¹⁴). Auch die Stellung der Ode im ganzen Buch bzw. in der Sammlung der drei ersten Odenbücher muß man berücksichtigen. Berres hat das sehr richtig hervorgehoben.

Die Carmina III 26, 27 und 28 haben ein ähnliches Thema. Sie stehen unmittelbar vor der letzten Ode – an Maecenas – III 29; dann kommt nur noch der Schluß der ganzen Sammlung, III 30: *Exegi monumentum*. Die Gruppe III 26–28 steht also an einer wichtigen Stelle, und wir müssen alle drei Oden miteinander betrachten. Da aber scheitert die biographische Methode. So liest man im Kommentar von Kiessling-Heinze zu III 26, Horaz bringe hier „drei für sehr verschiedene Mädchen gedichtete Lieder: Chloe, die ihn verschmäht, Galatea, die ihn verläßt, Lyde, bei der er nur einzutreten braucht, um sie zu gewinnen“. Etwas besser schreibt Plessis zur selben Ode: „Les dédains de Chloé avertissent Horace qu’il a passé l’âge de plaire . . . Il . . . déclare renoncer désormais à l’amour et à la poésie légère“. In diesem Urteil darf man zumindest dem Übergang vom Biographischen zum Poetischen beistimmen.

Wie kann man aber die „drei verschiedenen Mädchen“, um mit Kiessling und Heinze zu sprechen, biographisch einordnen? Das wird besonders mit den beiden ersten, die Horaz anscheinend geliebt hat, schwierig sein. Noch unhaltbarer scheint, daß Horaz das traurige Ende von zwei Liebesromanen mit dem heiteren Anfang eines galanten Abenteurers zusammengestellt habe. Das wäre nämlich geschmacklos. Schließlich möchte man auch fragen, wie

14) G. Davis, *Polyhymnia, The rhetoric of Horatian Lyric discourse*, Univ. California Press 1991.

das Ende der Carmina III 26 und 28 zu verstehen sei. In den Schlußversen von C. III 26 bittet Horaz Venus: *sublimi flagello/tange Chloen semel arrogantem*: „gib ihr einen Peitschenhieb, um ihren Trotz zu brechen.“ Soll Chloe den Horaz lieben? Ich glaube es nicht: Er resigniert. *Vixi puellis nuper idoneus* hatte die Ode angefangen; also ist die Zeit der Liebe jetzt vorbei. Chloe soll also einen anderen lieben, einen, der sie nicht liebt, meint Villeneuve. Das halte ich jedoch nicht für wahrscheinlich, denn der Dichter sagt das nicht, und Horaz ist keineswegs so boshaft. Chloe soll einfach ihr Herz der Liebe öffnen: Das ist der letzte Gewinn, den Horaz von seiner Liebesdichtung erwartet, und zwar in dem Moment, wo er sie beendet. Er weiß, daß dieses Resultat in den Händen der Götter liegt, deshalb bittet er Venus darum.

Und wie endet C. III 28? Hier folgen wir zuerst V. Pöschls schöner Interpretation: „Mit *nos cantabimus invicem* kündigt Horaz an, daß die beiden abwechselnd singen werden. Die Frage, wie die Themen aufgeteilt sind, läßt sich wohl nur so beantworten, daß Horaz Neptun und die meergrünen Nereiden und Lyde Latona und die Pfeile der schnellen Kynthierin besingen wird.“ Und weiter: „Das gemeinsame Lied auf Venus aber deutet auf Liebesglück“¹⁵⁾. Nun hat man aber den Eindruck, Horaz habe zur Lyde ein gesellschaftliches, freundliches Verhältnis; das Mädchen mag eine Partnerin im erotischen Sinn gewesen sein, sie bleibt aber besonders Partnerin im Sinne der Dichtung. Sie wird nicht besungen, sie singt mit, und jetzt werden die Götter besungen. Also handelt es sich hier allem Anschein nach weder um eine besondere *puella* noch um die Liebe allein, sondern eher um die Liebesdichtung. Die ganze Trilogie C. III 26–28 möchten wir als einen Abschied von der Liebesdichtung auffassen.

*

C. III 26 ist ein ganz kurzes Gedicht: zwölf Verse, in drei alkäischen Strophen, wie es sich für ein Weiheepigramm ziemt. Horaz weihet seine poetischen Instrumente der Göttin Venus. Die alkäische Strophe hat etwas Strenges, was gut zu einem solchen Thema paßt.

C. III 28 ist fast ebenso kurz. Briefartig sieht es aus, wie ein Einladungsbillet. Besonders in der ersten Hälfte hat das Gedicht einen einfachen, fast prosaischen, aber doch anmutigen Stil. Horaz

15) V. Pöschl, *Horazische Lyrik*, Heidelberg ²1991, 188 f. und 191.

lädt eine Lyde ein, mit ihm die Neptunalia zu feiern und die Götter zu besingen.

Nun befindet sich C. III 27, ein sehr langes, kunstvoll ausgebauten Gedicht, zwischen den beiden kurzen Oden. Es liegt deshalb der Gedanke nahe, daß diese Ode, die wir als einen Abschied von Galatea, dann als einen Abschied von der Liebe aufgefaßt haben, in Wirklichkeit ein Abschied von der Liebesdichtung ist. Und diesen Abschied gestaltet Horaz so, daß er ein letztes Mal noch alle Töne seiner Kunst in fast symphonischer Weise erklingen läßt.

Der erste Teil, bis V. 16, ist ein Propemptikon, aber eines von besonderer Art¹⁶). Es handelt sich hier nicht darum, einem guten Freunde eine glückliche Reise, wenn auch bangen Herzens, zu wünschen, wie sie etwa Horaz selbst dem Vergil wünscht¹⁷). Hier erklingt ein Lebewohl, das zugleich eine Scheidung ist; nur noch die Vergangenheit bleibt Horaz und Galatea gemein, und an dieser hält der Dichter fest: *sis ... memor nostri* (V. 13–14); für die Zukunft gehen die Wege auseinander, und es wird wahrscheinlich kein Wiedersehen mehr geben. So etwas ist schwer zu überwinden; das Propemptikon fängt an wie ein Dyspemptikon, steigt aber dann zu großartiger Lyrik empor und endet mit einem „Warnungsgedicht“¹⁸), das lang und vorsichtig all die Gefahren aufzählt, die den Reisenden erwarten. Man vergleiche dies z. B. mit der Hylas-Elegie des Properz¹⁹). Lebewohl- und Warnungsgedicht sind im Rahmen des Propemptikon traditionell miteinander verbunden. Hier bei Horaz bildet das Propemptikon das Gegenstück zum Weiheepigramm III 26. So kommen wir bis zu V. 24.

Dann wird das Gleichnis der Europe eingeführt. Es besteht zuerst aus einem in alexandrinischer Art eingebetteten *emblema*, oder, besser gesagt, es ist ein doppeltes *emblema*: einst und jetzt. Einst pflückte Europe Blumen, die sie als *corona* den Nymphen darbringen wollte. Hier haben wir manches pompejanische Wandgemälde vor Augen. Und jetzt sitzt sie auf dem Rücken eines Stieres und sieht nichts anderes als die Sterne, die Flut und die Tiere, die darin wimmeln. Hier denken wir etwa an bestimmte Mosaiken. Das Abenteuer der Liebe, jeder Liebe vielleicht, also den Kontrast zwischen dem friedlichen Dasein im El-

16) Cf. Prop. I 8. – G. Pasquali (wie Anm. 7) 278 ff.

17) Hor. C. I 3.

18) „A cautionary tale“ (K. Quinn).

19) Prop. I 20.

ternhaus und den Gefahren der Fremde, das malt Horaz noch einmal kurz und treffend in diesem *emblema* aus.

Jetzt ist aber Europa allein in Kreta: Diese Episode weicht von der gewöhnlichen Version des Mythos ab. Wir denken unweigerlich an die Klagen der Ariadne auf der Insel Dia (Naxos) in Catulls C. 64. Es ist auch schon längst beobachtet worden²⁰), daß man hier manche Wörter findet, die bei Horaz selten sind, aber bei Catull oft vorkommen. Horaz bedient sich hier des Wortschatzes der Neoteriker, um ein Stück Elegie zu bringen. Elegische Verse sind es zwar nicht, wohl aber sind Ton und Inhalt elegisch.

Aber auch das Epos ist nicht abwesend. Zum ersten Mal wird man darauf durch die homerische Wendung *centum . . . potentem/ oppidis Creten* (V. 33–34) aufmerksam, die Κρήτην ἐκατόμπολιν übersetzt²¹). Ist das nur Zufall? Keineswegs, denn es folgt *imago/uana quae porta fugiens eburna/somnium ducit* (V. 40–42). Das ist der *Odyssee* entnommen und findet sich bei Vergil wieder²²). Hier ist Dido der beste Vergleich. Aber auch *fluctus ire per longos* (V. 42–43) ist ein episches Thema, das sowohl in der *Odyssee* und der *Aeneis* als auch z. B. in der Argonauten-Sage begegnet. Eigentlich ist die ganze Geschichte der Europe, wenn nicht ein Epos, so doch ein Epyllion, und so hatte sie auch Moschos verstanden; in dieser Art epischer Dichtung spielt das Liebesmotiv eine wichtige Rolle.

Dann erfahren die Klagen der Europe eine höchst pathetische Steigerung. Sie will sich am Stier rächen. Für uns klingt das ironisch, sie aber meint es ernst. Sie spricht vom Orcus und ruft die Götter an; sie beabsichtigt, sich mit ihrer *zona* zu erhängen. Diese Art Selbstmord beging Phaedra, nicht diejenige des Seneca, die durch das Schwert stirbt, sondern die des Euripides. Das ist Tragödie! Am Ende des Carmen, so wurde oft bemerkt, kommt Venus wie eine *dea ex machina*, um Europe über ihr wahres Schicksal zu belehren. So z. B. erscheint Jupiter am Ende seiner Liebesaffäre mit Alkmene im *Amphitruo* des Plautus: gewiß keine Tragödie, jedoch eine *fabula*, die Plautus selbst als eine Tragikomödie bezeichnet. Auch hier in der Europe-Ode könnte man von Tragikomödie sprechen, wenn man bedenkt, daß Venus *perfidum ridet* (V. 67).

Zusammengefaßt sieht es so aus, als wollte Horaz alle poetischen Gattungen, in denen die Liebe eine Rolle spielt, erwähnen. Epos oder Epyllion, Tragödie, Elegie, *Emblema* als eine Art der

20) C. W. Mendell, *Catullan echoes in the odes of Horace*, ClPh 30, 1935, 289–301.

21) Hom. *Ilias* II 649.

22) Hom. *Od.* XIX 562–568; Verg. *Aen.* VI 893 ff.

Ekphrasis, Propemptikon werden alle in dieser Lyrik vereint, um der Liebesdichtung ein letztes, feierliches und prunkvolles Adieu nachzurufen. Hier geht es nicht mehr um den Menschen Horaz und seine *puellae*, sondern um den Dichter und sein Werk. Es handelt sich darum, den Leser für das Ende der Odensammlung vorzubereiten²³).

Nun seien noch einige Worte über die allerletzten Verse des Carmen gestattet. Diese sind m. E. weder ironisch noch scherzhaft²⁴). Zwar stand da Venus *perfidum ridens*, aber nur solange Europe ihre maßlosen Klagen ertönen ließ. Dann aber macht die Göttin dem Spiel ein Ende, *ubi lusit satis*; es wird allmählich ernst. Die V. 69–72, *abstineto* usw., klingen noch leicht ironisch, aber bei weitem nicht so boshaft und verzerrt, wie es Berres meint; sie sind vielmehr von gutmütiger, lächelnder Ironie geprägt. Das gibt auch *laceranda reddet/cornua taurus* (V. 71–72) zu verstehen. Nun aber werden die Worte der Venus ganz erhaben und feierlich. Was sie da sagt, gilt nicht nur Europe und Galatea, sondern dem Dichter selbst. Daher auch *uxor*, nicht *paelex*. Und *inuicti Iovis* (V. 73) erinnert an die patriotischen und religiösen Oden des Horaz. Es heißt jetzt, *bene ferre magnam . . . fortunam* (V. 74–75), also das Unbedachtsame und Ungereimte (*quod non decet*) zu unterlassen und zu lernen, wie man sich zu verhalten hat, wenn man vom höchsten Gott erkoren ist. Von den Göttern erwähnt ist auch der *uates*. Die Mahnungen der Venus gelten auch Horaz. Das endgültige Ziel ist eine Art Vergöttlichung, *tua sectus orbis nomina ducet* (V. 75–76), das Emporsteigen zu einem höheren, quasi-göttlichen Dasein.

Um es also ein letztes Mal zu betonen: Man sollte nicht fragen, ob Horaz dieses (oder ein ähnliches) Schicksal der Galatea vorspielt oder es ihr wünscht, oder gar, ob der verlassene Horaz an die Stelle der (scheinbar) verlassenen Europe tritt. Vielmehr schwindet jede Art Dichtung, epische, tragische, elegische, lyrische, usw., vor dem Willen der Götter, die von Europe und von Horaz keine Worte mehr verlangen, so schön sie auch klingen, sondern die Annahme ihres göttlichen Willens und vernünftiges Verhalten – also eigentlich die *sapientia*.

Überhaupt haben die Götter einen großen Anteil am Ende aller drei hier besprochenen Carmina. In der letzten Strophe von

23) Ch. L. Babcock, *Critical approaches to the Odes of Horace*, ANRW II, 31, 3, 1560–1611. – F.-H. Mutschler, *Gedichtanordnung in der ersten Odensammlung des Horaz*, RhM 117, 1974, 107–133.

24) So Th. Berres (wie Anm. 9) § 5.

III 26 wird Venus hymnenartig angerufen: *o quae beatam diuina tenes Cyprum*. In III 28 läßt Horaz Lyde ein, mit ihm die Götter *inuicem* zu besingen. Und in III 27 will Venus selbst den Dichter die Weisheit lehren.

Hier fällt nun auf, daß dies beinahe dieselben Gedanken sind, die Horaz wenige Jahre später in der Florus-Epistel (Ep. II 2) ausgedrückt hat. Dort sagt er: *nimirum sapere est abiectis utile nugis* (V. 141); und: *ac non uerba sequi fidibus modulanda Latinis, sed uerae numerosque modosque ediscere uitae* (V. 143–144). Also *ediscere*, wie in III 27 *disce*; nur ist die *uera uita* der Florus-Epistel hier eine *magna fortuna*, des Mythos wegen. Allerdings war Horazens Verzicht auf die Liebesdichtung noch etwas verfrüht; daher das herzergreifende Geständnis am Anfang des vierten Buches: *Intermissa, Venus, diu rursus bella moues? parce precor, precor*. Wieder klingt die Ode biographisch, wieder möchte man sie lieber einfach als Dichtung erklären, als Anfangsode eines neuen *uolumen*. Aber bei Horaz waren Dichtung und Leben innerlich so eng verbunden, daß sie ihn schließlich zur Weisheit führten. Das wollte die Venus im Carmen III 27; das wollten die Götter.

Paris

Hubert Zehnacker

SENECA UND EURIPIDES. ZUR REZEPTIONSGESCHICHTE DER „PHÖNISSEN“

Die *Thebais*, der Mythos vom Streit zwischen Eteokles und Polyneikes, den Söhnen des Ödipus, um die Herrschaft über Theben, gehört bereits im zweiten Jahrhundert vor Christus zu den Stoffen, die die römische Tragödie dem attischen Theater des fünften Jahrhunderts entlehnt. Das für uns früheste Beispiel bilden die *Phönissen* des *poeta doctus* Accius, aus denen immerhin 21 Verse überliefert sind¹⁾. Seine Vorlage sind die *Phönissen* des Euripides,

1) 580 ff. R.³ = 585 ff. W.