

RelBib

Bibliography of the Study of Religion

<https://relbib.de>

Dear reader,

This is a self-archived version of the following article:

Author: Rüpke, Jörg
Title: "Mercur am Ende: Horaz, carm. 1,30"

Published in: Hermes: Zeitschrift für klassische Philologie
Stuttgart: Franz Steiner Verlag

Volume: 126 (4)
Year: 1998
Pages: 435 - 453
ISSN: 0018-0777

The article is used with permission of [Franz Steiner Verlag](#).

Thank you for supporting Green Open Access.

Your RelBib team

EBERHARD KARLS
UNIVERSITÄT
TÜBINGEN



UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK

MERKUR AM ENDE: HORAZ, CARMEN 1,30¹

Ernst A. Schmidt sexagenario

0 Einleitung

Mit nur acht Zeilen gehört die Ode 1,30 zu den kürzesten Texten von Horaz. Als Venus-Hymnus und Liebesgedicht scheinbar leicht zugänglich, haben die beiden sapphischen Strophen vor allem durch ihren Schlußvers – *Mercuriusque* – Interesse geweckt: Wer genau ist hier dieser Gott und was macht er in einem Venus-Hymnus? Es zeigt sich aber schnell, daß dieses Problem nicht als Realienfrage in einem »literarisch« verstandenen Text behandelt werden kann, sondern aufs engste mit übersehenen Struktur(problem)en des Gedichtes zusammenhängt. Warum überhaupt die Hymnenform für ein Liebesgedicht? Warum Götter in einem solchen Text? muß man sich fragen, wenn man die Nennung Merkurs verstehen will.

1 Der Text²

*O Venus regina Cnidi Paphique,
sperne dilectam Cypron et vocantis
ture te multo Glycerae decoram
transfer in aedem,*

*fervidus tecum puer et solutis
Gratae zonis; properentque Nymphae
et parum comis sine te Iuventas
Mercuriusque.*

5

¹ Für die Diskussion und Kritik meiner Thesen danke ich insbesondere HUBERT CANCEK und meiner Frau ULRIKE, für weitere Präzisierungen SIEGMAR DÖPP. ERNST A. SCHMIDT sei nicht nur für die intensive Diskussion in diesem Falle, sondern auch für Anregungen und Förderung seit meinem Studium gedankt.

² Der überlieferte Text nötigt nicht zu Eingriffen und findet sich in den modernen Editionen einheitlich in der folgenden Form. Grundsätzlich zum Horaztext H. TRÄNKLE, »Von Keller-Holder zu Shackleton Bailey: Prinzipien und Probleme der Horaz-Edition«, in: W. LUDWIG (éd.), *Horace: L'œuvre et les imitations. Un siècle d'interprétation, Entretiens sur l'antiquité classique 39* (Genève: Fondation Hardt, 1993), 1–29.

»Oh, Venus, Königin von Knidos und Paphos,
 verschmähe das geliebte Zypern und siedle über in den
 geschmückten Tempel der Dich mit Weihrauchschwaden rufenden Glycera,
 der feurige Knabe mit Dir sowie, mit gelösten
 Gürteln, die Grazien; und beeilen mögen sich die Nymphen
 sowie – zuwenig freundlich ohne Dich – Iuventas und Merkur.«

2 Die erste Strophe

Als Text in sapphischen Strophen stellt sich das Gedicht antiken Lesern als ein lyrischer Text dar; der Inhalt, eine Anrufung der Venus und weiterer Götter in ihrem Gefolge, weist es als Hymnos, genauer als ὕμνος κλητικός aus: als einen Text, der sich an Götter wendet und um ihr Erscheinen bittet. Diese Textform ist traditionell; es gehört zu den Charakteristika Horazischer Lyrik, daß sie die Situationsgebundenheit altgriechischer Lyrik, deren spezifische Kontexte³, durch einen engen Anschluß an traditionelle Gattungen fingiert.

Entsprechend feierlich ist das Vokabular des Textes: *O, regina, tus, aedes* sind Begriffe des Kults und religiöser Rede. Die Bitte um das Herbeikommen, um räumliche Bewegung auf Seiten der Gottheit, muß vor dem Hintergrund zeitgenössischer Gottesvorstellungen gesehen werden. Gottheiten stehen in erster Linie in enger Bindung an zumeist ortsfeste Kultbilder⁴ und sind entsprechend individualisiert. Angerufen wird nicht *die* Venus, die dem Mythos zufolge zufällig auf Zypern geboren ist, sondern die zyprische Venus, nicht die Venus vom sizilischen Eryx oder die Venus Obsequens vom Circus Maximus.

Als auffällig muß die Aufforderung *transfer* gesehen werden. Erbeten wird damit ein wirklicher »Transfer«, nicht ein kurzzeitiges Erscheinen, ein Kommen – *veni* – oder ein Herbeieilen – *adpropera* –, die Normalformen der Epiklese. FRANCIS CAIRNS hat, wie ich meine zu Recht, diese *translatio* mit der römischen Institution des *evocare* verbunden. Wenn er, fixiert auf das Spiel mit Gattungen, den Effekt aber allein darin sieht, »daß eine einheimisch römische Institution benutzt wird, um einer griechischen Gattung neues Leben zu geben«⁵, übersieht er die Implikationen der Horazischen Anspielung. *Deos evocare*, »Götter heraufrufen«, ist ein kriegerischer, ein aggressiver Akt: Die Schutzgottheit einer belagerten Stadt wird mit dem Angebot eines stadtrömischen Kultes zur Übersiedlung,

³ Siehe W. RÖSLER, Dichter und Gruppe: Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur Funktion früher griechischer Lyrik ..., Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 50 (München: Fink, 1980). Zur antiken Klassifikation bietet H. FÄRBER, Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike (München: Filser, 1936), Material.

⁴ Dazu B. GLADIGOW, »Epiphanie, Statuette, Kultbild: Griechische Gottesvorstellungen im Wechsel von Kontext und Medium«, *Visible Religion* 7 (1990), 98–121.

⁵ »Five »Religious« Odes of Horace (I,10; I,21 and IV,6; I,30; I,15)«, *AJP* 92 (1971), 433–452, hier 446.

zum Im-Stich-Lassen, zur Preisgabe ihres Heimatortes aufgefordert, der damit der römischen Eroberung offensteht⁶. Und diesen aggressiven Charakter des Aktes unterstreicht Horaz. Der sonst unübliche Kulttitel *regina*, verbunden mit Ortsgenitiven, betont die enge Verbindung, ja Verantwortung der Venus für die aufgeführten Orte. Die paradoxe Zusammenfügung *sperne dilectam*, »verschmähe das geliebte«⁷, unterstreicht die Tragweite der Bitte und ihren aggressiven Charakter, die zur Negation des einzigen preisenden Elementes des Hymnos auffordert⁸.

Wohin nun soll Venus übersiedeln? Natürlich in eine *aedes*, einen Tempel; der Singular schließt aus, daß es sich um ein einfaches Haus handelt⁹. Dieser Tempel ist noch weiter qualifiziert: Es handelt sich um eine *aedes Glycerae*, einen Tempel der Glycera, einer »Süßen«, wie der wohl auf Anhieb als Hetärenname zu identifizierende Name sagt; einer »Süßen« im übrigen, die die Leser bereits in einer früheren Ode des ersten Buches (1,19) kennengelernt haben¹⁰. Der Streit der neuzeitlichen Kommentatoren, ob es um ein Tempelchen geht, das Glycera besitzt, oder um das Gemach der Glycera, das als Tempel dienen soll, geht am eigentlichen Problem vorbei: Man kann eine Göttin nur zur Aufgabe ihres alten Tempels bewegen, wenn man ihr einen neuen, das heißt eigenen Tempel anbietet. Der Tempel *für* einen Gott ist Tempel *des* Gottes: Die feierliche Konsekration, die »Weihe« eines Tempels markiert gerade die Besitzübergabe. Die *aedes Glycerae* – der Genitiv ist eindeutig – ist aber schon vergeben. Die spätantiken Kommentatoren Pseudo-Acro und Porphyrio (ad loc.) lösen das – zumindest erkannte – Problem durch die Annahme der Weihung einer Venusstatue in einem fremden Raum¹¹, aber das legt weder der Text nahe noch wäre die Existenz als *synnaos theós*, als Dauergast in fremdem Tempel, ein Angebot, das der Dringlichkeit des Gebetes entspräche.

Diese sakralrechtlichen Details sind auch für einen Text, der auf der pragmatischen Ebene sicher kein wirklicher Hymnus, keine Aufzeichnung eines tatsächlich gesprochenen Gebetes sein will, zentral. Carmen 1,30 bewegt sich in Form und Wortwahl in einem semantischen Feld, dessen Begriffe nicht *auch*, sondern primär angebbare religiöse Konzepte bezeichnen, Grundbegriffe, deren Inhalte

⁶ Siehe J. RÜPKE, *Domi militiae: Die religiöse Konstruktion des Krieges in Rom* (Stuttgart: Steiner, 1990), 162–164.

⁷ Daß diese Junktur wirklich auffällig ist, hat E. A. SCHMIDT, »Horazische Liebeslyrik: Thesen und Interpretationen zur Einführung«, *AU* 35,2 (1992), 42–53, hier 45, herausgestellt.

⁸ Vgl. dagegen die Epiklese der Aphrodite in Sappho fr. 1 LOBEL-PAGE.

⁹ Die im ThLL für eine daran angelehnte Bedeutung »Raum« angenommenen Beispiele belegen eher eine metonymische Verwendung des Tempels.

¹⁰ Zu einem weiteren, aber ganz anders gelagerten Glyceragedicht s. RÜPKE, »Quantum distet ab Inacho – der Dichter als Arbitr bibendi (Hor. carm. 3,19)«, *MH* 53 (1996), 217–231. Hierin zeigt sich erneut, daß eine biographische Interpretation aller mit einem Namen verbundenen Gedichte unzulässig ist.

¹¹ *Quasi epigramma est hoc in dedicationem Veneris scriptum, quam ipse consecraret (quam a se ipso consecrarit, Porph.)*.

jedem potentiellen zeitgenössischen Leser präsent gewesen sein müssen. Nicht an diesen Konzepten vorbei, sondern gerade durch ihren bewußten Einsatz baut der Dichter seine Fiktion und gibt Hinweise auf ihre Deutung. Wer den Text las, merkte sehr schnell: Das ist kein gewöhnlicher Hymnus. Die mit *O Venus* so schnell gesteuerte Lesererwartung – Venushymnus, ergo Gebet eines Liebenden – wird langsam verunsichert.

»Ungewöhnlich« muß noch nicht originell heißen. Von der Fülle noch allgemeinerer Anrufungen der Aphrodite und verwandter Götter ganz zu schweigen, kennt die hellenistische Literatur selbst die Grundidee des Horazischen Gedichtes, die Liebesgöttin in das Haus einer Geliebten zu rufen. So lautet ein in der *Anthologia Palatina* (12,131) erhaltenes Epigramm des Poseidippos aus Pella, der in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts v. Chr. dichtete:

ἄ Κύπρον ἄ τε Κύθηρα καὶ ἄ Μίλητον ἐποχνεῖς
καὶ τὸ καλὸν Συρίας ἵπποκρότου δάπεδον,
ἔλθοις ἴλαος Καλλιστίῳ ἢ τὸν ἐραστὴν
οὐδέποτε' οἰκείων ὄσεν ἀπὸ προθύρων.

»Du, welche Du Zypern, welche Du auch Kythēra und welche Du Milet besuchst und den schönen Boden des rossehallenden Syriens, komme huldvoll zu Kallistion, die¹² den Liebhaber niemals von ihrem Hauseingang zurückstieß.«

Die – fingierte – Pragmatik dieses Vierzeilers ist klar: Das Gebet für Kallistion ist ein Gebet des Sprechers für sich selbst, die Bitte um Einlaß: Er ist der ἐραστής, der mit Unterstützung Aphrodites und aus Kenntnis des Verhaltens der Geliebten (die sich damit – die parodistische¹³ Pointe – als Hetäre entpuppt) auf Einlaß hoffen darf. Diese Situation zumindest wird im Horaztext aber nicht gezeichnet: Glycera selbst, so heißt es, betet um das Kommen der Venus; der Sprecher, der dieses Gebet in einem eigenen ähnlich lautenden Gebet, also unterstützend referiert, läßt sich nicht so einfach identifizieren; er kommt *im* Text nicht vor. Bittsteller müßte ein Geliebter eigentlich auch nicht sein: Glyceras Gebet ist intensiv; das bescheidene Weihrauchopfer wird nicht körnchen-, sondern bergeweise eingesetzt (und vernebelt den Raum): *ture te multo* (V. 3)¹⁴. Dazu paßt, daß der nicht mit ihr identische Sprecher die völlige Übersiedlung der kyprischen Venus fordert, ja ihre Identifizierung mit der hiesigen Glycera insinuiert – nur so ließe sich das sakralrechtliche Problem der doppelten Tempelbesitzerinnen lösen. Referat des Gebetes Glyceras und eigenes Gebet des Sprechers lassen sich nicht trennen.

¹² Hier markiert die att.-ion. Form des Relativpronomens statt des zuvor benutzten ἃ auch einen Umschwung im Ton.

¹³ H.-P. SYNDIKUS, *Die Lyrik des Horaz: Eine Interpretation der Oden 1: Erstes und zweites Buch, Impulse der Forschung 7* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973), 276.

¹⁴ Kritik an übertriebenem Weihrauchgebrauch wird in Luc. 8,729f. deutlich: *Non pretiosa petit cumulato ture sepulchra / Pompeius, Fortuna, tuus ...*

Im Blick auf die Produktionsseite ist das Wissen um die Existenz des Epigramms, aber auch anderer Texte mit eindeutigeren wörtlichen Anklängen, vor allem Sapphos¹⁵, wichtig: Horaz entnimmt das Motiv des Gebetes von bzw. für Liebende einer reichen literarischen Tradition; die Gattung ebenso wie ihre geprägte, formelhafte Sprache sind durch diese Tradition konstituiert. Unter rezeptionsästhetischer Perspektive ist aber die allgemeine Kenntnis dieser Gattungskonventionen ausreichend; ein Bezug auf bestimmte Texte griechischer Vorläufer oder auch nur eine summarische Überbietung – ein noch schönerer Hymnos auf Venus¹⁶ – ist nicht erkennbar. Was diesen Text in der ersten Strophe interessant gemacht hat, sind keine literarischen Anspielungen, sondern subtile Nuancen und Modifikationen, das exzessive Gebet, der merkwürdige Tempel, die unklare Dreieckskonfiguration der Gebetssituation.

3 Die zweite Strophe

Die Struktur der zweiten Strophe ist leicht zu erkennen. Es handelt sich um fünf Glieder, die durch vier Kopulae miteinander verbunden sind: *et – que – et – que*. Genannt werden fünf göttliche Gestalten oder Gruppen; *tecum* in V. 5 gibt an, daß sie als Begleiter der Venus vorgestellt bzw. erwünscht werden – nichts Ungewöhnliches für eine Epiklese. Feine Variation prägt die, gemessen am Satzbau der ersten Strophe, recht prosaische Reihe. Cupido, der *fervidus puer*, umschließt das *tecum*, die Grazien werden von ihren gelösten Gürteln umschlossen. Erst mit der dritten Gruppe, den Nymphen, wird nach dem Imperativ *transfer* ein weiteres Prädikat, im Modus der Aufforderung, eingeführt, ein zweiter Satz begonnen. Seine beiden letzten Glieder, Iuventas und Merkur, nehmen jeweils eine eigene, wenn auch sehr unterschiedlich lange Periode ein.

Achtet man auf den Bezug zu Venus, so fällt auf, daß die Selbstverständlichkeit der Verbindung sinkt, während der explizite Koordinationsaufwand steigt. Die Verbindung mit Cupido (Horaz spricht nicht von Amor) und den nackten oder kurz vor der Nacktheit stehenden Grazien wird nicht näher begründet, vielmehr wird der Erstgenannte mit *tecum* schlicht eingeschlossen, die Grazien daran angeschlossen. Die Nymphen werden immerhin schon aufgefordert, sich zu beeilen, natürlich, um zusammen einzutreffen. Das dritte Verb des Gedichts, *properent*, verbunden mit einem *-que*, markiert dabei einen Gedankenfortschritt, zumal der Modus der Aufforderung nach zwei Imperativen in den Konjunktiv wechselt; dennoch ist ein Richtungswechsel noch nicht klar zu erkennen.

¹⁵ Siehe L. RIGHINI, »L'ode saffica dell'ostrakon ed Orazio«, SIFC 21 (1946), 101–104; R. G. M. NISBET, M. HUBBARD, A Commentary on Horace: Odes I (Oxford: Clarendon Press, 1970), 343f.

¹⁶ Vgl. H.-P. SYNDIKUS 1973 (Anm. 13), 276f.

Es folgt eine ausformulierte Charakterisierung von Iuventas' (die von der konjunktivischen Aufforderung miterfaßt wird) Beziehung zu Venus: *parum comis sine te*¹⁷. Logisch ist die Begründung auffällig, weil unbefriedigend: Aus der Tatsache, daß Iuventas ohne Venus wenig freundlich ist – und so formuliert der Hymnos –, ergibt sich ja nicht der Umkehrschluß, daß Venus ohne Iuventas unfreundlich bleibt – aber nur das rechtfertigte die Aufforderung zur Begleitung! Sagt der Sprecher das eine und meint das andere, formuliert – was der angeredeten Göttin gegenüber hochanständig wäre – als Kompliment, was als Kritik gemeint ist? In jedem Fall zwingt nach dem leisen Signal des *properent* die Parenthese den Leser zu gesteigerter Aufmerksamkeit. Das nach wie vor ungelöste Problem der Identität des Sprechers, das heißt seines Verhältnisses zu Glycera, verlangt eine dichte, sensible Lektüre. Wer ist Iuventas? Was soll sie hier? Und zuvor die Nymphen? Wenn etwas an dem Gedicht unklar ist – und dieser Eindruck drängt sich auf – kann nicht Merkur allein die Lösung bringen. Wenn er eine Schlußpointe bildet, ist diese gut vorbereitet. So nimmt es nicht wunder, daß die Vorschläge zur Identifizierung Merkurs bisher zu keiner befriedigenden Gesamtinterpretation geführt haben:

1) Die erste der drei, soweit ich sehe, bisher ernsthaft diskutierten Möglichkeiten läßt den Sprecher mit Merkur den Gott des Gewinns bezeichnen. Die Pointe liegt – im doppelten Sinne – auf der Hand: Die durch das referierte Gebet zuvor als intensiv Liebende charakterisierte Glycera ist eine Hetäre, Liebe ist nicht oder wenigstens nicht nur Herzenswunsch, sondern im Endeffekt Lebensunterhalt¹⁸. Der Witz des achtzeiligen Epigramms – als solches bezeichnen Pseudo-Acro wie Porphyrio den Text – entspräche dem des Poseidippos. Nun ist es unbestritten, daß Merkur als Gott des Gewinns angerufen werden kann; Horaz selbst faßt ihn so in einer Satire¹⁹. Das Problem liegt eher auf der literarischen Ebene: Wer wäre der Sprecher der Hymne, insbesondere der zweiten Strophe? Glycera selbst kann man ausschließen; ein zu rupfender Liebhaber müßte schon ein rechter Zyniker sein, das Gewinn-Interesse der Partnerin so herauszustreichen. Dann blieben nur noch Berufskolleginnen – wohl wenig wahrscheinlich.

2) In einer eher klassisch zu nennenden Konstellation vertritt Mercurius, der redegewandte Gott, die Göttin Πειθώ, die Göttin der Überredung²⁰. Das Sprecherproblem wäre damit erledigt: Es ist der Liebhaber. Wer hier allerdings noch

¹⁷ Ob *comis* nur auf Iuventas oder auch auf Mercurius zu beziehen ist, spielt, wie sich zeigen wird, keine große Rolle. *-que* schließt die Gieder nicht näher zusammen als *et*; schaut man auf *properentque*, ist es eher umgekehrt.

¹⁸ Vgl. Ps.-Acro ad loc.: *quaestum, lucrum*. Diese Interpretation vertreten nach REITZENSTEIN vor allem NISBET, HUBBARD 1970 (Anm. 15), 344; P. CONNOR, *Horace's Lyric Poetry: The Force of Humour* (Berwick: Aural, 1987), 180.

¹⁹ Serm. 2,3,25. 68; zu 2,6,5 s.u. S. 449.

²⁰ A. KIESSLING, R. HEINZE, Q. Horatius Flaccus, *Oden und Epoden* (Berlin: Weidmann, 1960), 139; aufgenommen auch von SCHMIDT 1992 (Anm. 7), 47.

überredet werden muß, bleibt gänzlich unklar: Nicht nur, daß Glycera ja bereits voll entbrannt ist: Der Liebende weiß auch darum, wie seine Schilderung der betenden Geliebten zeigt. Eine Schlußpointe also, die mehr Fragen aufwirft als beantwortet.

3) So bleibt die »romantische« Position. Hier verweist Merkur auf den Dichter selbst, der diesen Gott ja in anderen Gedichten mehrfach als seinen Berufs- und Schutzgott – Horaz ein *vir mercurialis* – beschworen hat. Das Gedicht läßt sich in mathematischer Metaphorik als Gleichungssystem beschreiben: Die Frage nach dem Sprecher (und Liebenden) wird gelöst, wenn man das Gleichungssystem »Venus + Merkur = Glycera + X« durch die Informationen »Venus = Glycera« (das ist durch die sakralrechtlich implizierte Identifikation in der ersten Strophe gegeben) und »Merkur = Horaz« (geschöpft aus der Kenntnis des Werkes) bereichert²¹. Mit dieser Interpretation des Merkur gewinnt das Gedicht endlich eine klare Struktur: Der Sprecher ist der Liebende, der in der ersten Strophe stellvertretend für und mit der Geliebten spricht und in der zweiten Strophe in der Ausmalung des Gefolges eine inhaltliche Explikation der erwarteten Liebesbegegnung aus seiner Perspektive gibt. So ist die erbetene Iuventas vor allem die eigene, entwindende Jugend²²; sphragisartig schließt sich der Liebende unter dem Namen Merkurs am Ende in die Zusammenkunft in Glyceras Tempel ein. ERNST A. SCHMIDT, der diese Interpretation vorgetragen hat, charakterisiert das Gedicht denn auch als »Gebet zweier Liebender, als solches Gebet des Liebenden«²³.

Trotz ihrer Meriten weist diese Interpretation eine entscheidende Schwäche auf: Ohne die Existenz einer sprachlichen Markierung werden parallelen Elementen ganz unterschiedliche Funktionen zugewiesen, die Feinstruktur der zweiten Strophe bleibt unberücksichtigt. Wenn Merkur den Dichter vertritt, sollte man

²¹ SCHMIDT 1992 (Anm. 7), 47. Diese Interpretation weist den sakralrechtlichen Implikationen der *evocatio* Venus' in einen Tempel der Glycera einen angemessenen Stellenwert zu, muß dann aber mit einem völligen Wechsel der Bildebene rechnen: vom Tempel und seinem Kultbild, dessen Pragmatik eine gleichrangige Begegnung von Venus und Merkur nicht zuliebe (vgl. B. GLADIGOW, »Zur Ikonographie und Pragmatik römischer Kultbilder«, in: H. KELLER, N. STAUBACH [Hgg.], *Iconologia sacra: Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas*. FS Karl Hauck, Arbeiten zur Frühmittelalterforschung 23 [Berlin: de Gruyter, 1994], 9–24), zum Mythos, in dem Hermes den im Liebeslager mit Aphrodite gefesselten Ares ersetzen möchte (s. SCHMIDT, ebd., 46, mit Verweis auf Od. 8,335–343).

²² H. OPPERMANN, »Späte Liebeslyrik des Horaz«, in: DERS. (Hg.), *Wege zu Horaz* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972), 349–368, hier 360f., stellt das Gedicht in den Kontext »Altersliebe«, ein deutlicher Fortschritt gegenüber dem ahistorischen Interpretationsversuch ERICH BURCKS, dem die Tatsache, daß Römer 40jährige als Greise konzeptualisierten, entgangen zu sein scheint: »Drei Liebesgedichte des Horaz (c. I 19; I 30; II 8)«, *Gymnasium* 67 (1960), 161–176, hier 164. Technisch kann der wehrtüchtige 40jährige noch als *iuvenis* bezeichnet werden, doch dominiert im übrigen Wortfeld die Akzentuierung *frühes* Erwachsenenalter eindeutig.

²³ SCHMIDT 1992 (Anm. 7), 47.

vermuten, daß er sich mit *Iuventas* als jungen Mann bezeichnet; nur in einer solchen Parallelität der Funktionen wäre die ebenso massive wie ungewöhnliche Identifizierung für den Leser zu entschlüsseln, auch wenn sie nach der *Venus-Glycera*-Konvergenz der ersten Strophe vorbereitet ist. Aber Quintus Horatius Flaccus ist für antike Vorstellungen bei der Publikation der ersten Odensammlung nahezu ein Greis: 63 v. Chr. geboren, wurde er am Ende des Publikationsjahres 23 vierzig Jahre alt; die nächste Ode, 1,31²⁴, zeigt ihn als einen, der ans Alter denkt, auch wenn das Gedicht schon vier Jahre vor der Publikation entstanden sein mag²⁵. Konzentriert man hingegen die Reflexion der menschlichen Beziehung in der Götterwelt auf *Venus* (parallel zu *Glycera*) und *Merkur* (parallel zu *Horaz*), bildete *Mercuriusque* eine massive Schlußpointe, die nicht vorbereitet wäre und der strukturierten Reihung der zweiten Strophe ganz zuwider liefe: Allein das schon mehrfach verwendete *-que* würde die völlig veränderte Qualität der Beziehung der *Venus*-Satelliten zu *Venus* – aus Begleitern wird ein Gegenüber – markieren.

Damit stellt sich aber nicht nur die Frage nach der sprachlichen Feinstruktur der zweiten Strophe. Es stellt sich auch ganz allgemein die Frage nach dem Sinn von Götterreihungen, wie sie hier verwendet werden, nach ihrer Funktion in Gebeten und dem dadurch gegebenen Interpretationshorizont für einzelne Götternamen: Gerade die Kombination regt zur Reflexion über Abgrenzungen, über genaue kontextuelle Bedeutungen²⁶ an.

4 Götterreihen und *theologia tripartita*

Einen Ansatzpunkt, dieser Frage nachzugehen, bietet die Gattung, die Gebetsform. Gebetstexte, die irgendwie funktional verwandte Götter zusammenbringen, finden sich mehrfach in der Überlieferung römischen Kults. Die berühmteste Zusammenstellung bewahrte der Antiquar *Fabius Pictor* aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert, dessen Liste allerdings nur in den spätantiken *Vergil*-scholien des *Servius auctus* (georg. 1,21) erhalten ist:

Fabius Pictor hos deos enumerat quos invocat flamen sacrum Cereale faciens Telluri et Cereri: Vervactorem, Redarotorem, Inporcitorem, Insitorem, Obarotorem, Occatorem, Sarritorem, Subbruncinatorem, Messorem, Convectorem, Conditorem, Promitorem.

Diese Aufstellung von zwölf mit Ackerbau und Ernte befaßten Gottheiten vom Brachepflüger über Saat- und Erntegötter bis zum Hervorholer eingespei-

²⁴ Auf die Nebeneinanderstellung beider Oden weist SCHMIDT, ebd., hin.

²⁵ Die Dedikation des *Apollo*-Tempels fand am 9. Oktober 28 v. Chr. statt.

²⁶ *Positional meaning* im Sinne V. W. TURNERS Symboltheorie.

cherten Getreides ist kein Zeugnis uralten Rituals oder hypertropher Frömmigkeit. Was sich in dieser Liste vielmehr widerspiegelt, ist das Fehlen einer leistungsfähigen Handlungstheorie, die Dritten gegenüber – in diesem Fall den göttlichen Sozialpartnern – komplexe Vorgänge überzeugend als Einheit präsentieren könnte. Hier kommt es auf Präzision in der Beschreibung des komplexen Vorgangs, für den man Hilfe erbittet, an – also nimmt man Zuflucht zu einem analytischen, durch Aufzählung erschöpfenden Verfahren.

Die Variationen, die ähnliche, wenn auch kürzere Listen in den Arvalakten erführen²⁷, zeigen in aller Deutlichkeit, daß solche Gebete nicht einer vorgegebenen theologischen Systematik gerecht werden müssen, sondern alternative Handlungsanalysen zum Ausdruck bringen. Den Polytheismus, so wird hier deutlich, charakterisiert nicht ein detailliertes Wissen um eine fein austarierte, verbindliche Systematik zahlloser, funktionell präzise geschiedener Gottheiten. Entscheidend ist vielmehr die Kompetenz der »Benutzer«, in konkreten Situationen »sinnvolle« Zusammenstellungen und damit ad-hoc-Definitionen vornehmen zu können²⁸. Dabei impliziert »sinnvoll«, daß die Konstruktion der einzelnen Elemente nicht völlig beliebig ist, sondern in einem durch anerkannte Regeln und Traditionen abgesteckten Spielraum verbleiben muß. Aber es existierte keine Dogmatik, die als letzter Bezugspunkt solchen Handelns dienen konnte oder mußte.

Wer aber definierte den Bezugsrahmen? Nachdenken über Götter als die zentralen religiösen Symbole, Theologie mit anderen Worten, war in der Antike kein einheitliches Unternehmen, sondern – in der eigenen Konzeptualisierung – eine *theologia tripartita*, eine dreigeteilte Theologie. Der locus classicus dafür ist das in Augustins »De civitate Dei« (6,5) mitgeteilte Zitat aus den Varronischen »Antiquitates rerum divinarum« (fr. CARDAUNS):

Tria genera theologiae ... esse, id est rationis, quae de diis explicatur, eorumque unum mythicon appellari, alterum physicon, tertium civile. ... mythicon apellant, quo maxime utuntur poetae; physicon, quo philosophi; civile, quo populi.

»Drei Arten der Theologie, das heißt der Göttererklärung, gebe es«, sagt Varro, »von denen eine ›mythische‹, die zweite ›physische‹, die dritte ›politische‹

²⁷ Das Material demnächst bei JOHN SCHEID in C. BARTSCH, U. EGDHAAF, R. STEPPER (Hgg.), Religion in vormodernen komplexen Gesellschaften (in Vorbereitung).

²⁸ Zum Erwerb solcher Kompetenz s. B. GLADIGOW, »XPHEΘAI ΘEOIΣ: Orientierungs- und Loyalitätskonflikte in der griechischen Religion«, in: C. ELSAS, H. G. KIPPENBERG (Hgg.), Loyalitätskonflikte in der Religionsgeschichte: FS Carsten Colpe (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990), 237–251; DERS., »Struktur der Öffentlichkeit und Bekenntnis in polytheistischen Religionen«, in: H. G. KIPPENBERG, G. G. STROUMSA (edd.), *Secrecy and Concealment: Studies in the History of Mediterranean and Near Eastern Religions* (Leiden: Brill, 1995), 17–35, bes. 29. Vgl. allgemein DENS., »Strukturprobleme polytheistischer Religionen«, *Saeculum* 34 (1983), 292–304.

genannt werde. »Mythisch« nennen sie die, derer sich vor allem die Dichter bedienen; »physisch«, derer die Philosophen; »politisch«, derer die Völker.« Diese Dreiteilung ist keine Varronische oder stoische Spezialität, sondern, mit nur geringen Variationen, antike *communis opinio* über theologisches Denken²⁹. Es gibt natürlich, wie Varro im folgenden erläutert, Verbindungen; im wesentlichen handelt es sich aber um drei ganz unterschiedliche Formen und Gattungen theologischer Reflexion. Der philosophische Zugang zur Theologie zeichnet sich vor allem durch Reduktionismus, zumeist naturphilosophischen Charakters aus: Zeus/Iuppiter ist die Luft, Demeter die Erde usw. Das *genus civile* ist schwerer zu fassen; es handelt sich um die Gesamtheit der Vorschriften und Praktiken öffentlichen Kultes. Diese »Theologie« ist normativ, nicht diskursiv-reflektierend. Sie will rituelle Vollzüge – und auf diese Weise auch gesellschaftliche Strukturen – sichern, nicht hinterfragen³⁰. Damit ist es die erste theologische Gattung, das *genus mythicon*, das die größte in unserem Sinne theologische Kapazität besitzt³¹; es hat die größten spekulativen Freiräume und unterliegt der geringsten Kontrolle – was Vertreter der anderen Gattungen seit hellenistischer Zeit oft genug beklagen, was aber systemimmanent durch die göttliche Inspiration der Dichter legitimiert wird.

Es gilt also, einmal nicht die Perspektive philosophischer Kritik an dichterischer Willkür, an tötenden und ehebrechenden Göttern³², sondern die Innensicht eines Dichtertheologen zu wählen. In dieser Perspektive wird deutlich, wie gering die verbindlichen Vorgaben sind. Horaz als Dichter eines Hymnos ist nicht Teil eines einheitlichen Reflexionsprozesses, das »Wesen« eines oder bestimmter Götter zu bestimmen – dieses Rollenskript haben sich eher einige neuzeitliche Philologen angeeignet. Seine Aufgabe besteht vielmehr, sobald er göttliche Gestalten einführt, darin, diese traditionellen Symbole, die im Normalfall mehr als bloße Chiffren sind, narrativ, assoziativ und definierend für seine eigenen literarischen Zwecke zu entwickeln. Nicht Abbildung vorgegebener Interpretationen, sondern eigene Kohärenz ist entscheidend, sollen solche Symbole kommunikative Funktionen übernehmen. Nicht die Wahrheits- oder Existenzfrage, sondern die Tatsache solcher Kommunikation konstituiert die religiöse Realität.

²⁹ G. LIEBERG, »Die theologia tripertita als Formprinzip antiken Denkens«, RhM (1982), 25–53.

³⁰ Dazu RÜPKE, »Innovationsmechanismen kultischer Religionen: Sakralrecht im Rom der Republik«, in: H. CANKI, H. LICHTENBERGER, P. SCHÄFER (Hgg.), Geschichte – Tradition – Reflexion: FS M. Hengel (Tübingen 1996), Z, 265–285.

³¹ Siehe J. N. BREMMER, Greek Religion, New Survey in the Classics 24 (Oxford: Oxford University Press, 1994), 7; vgl. 65 zur nachklassischen Entwicklung.

³² Siehe zum – durchaus differenzierten – zeitgenössischen epikureischen Umgang mit »theologischer« Dichtung D. OBBINK, »How to Read Poetry about Gods«, DERS. (ed.), Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace (New York: Oxford University Press, 1995), 189–209.

5 Der Horazische Merkur

Wie sieht nun das Symbol »Merkur« bei Horaz aus? Die vorangegangenen Überlegungen haben deutlich gemacht, daß es bei einer solchen Frage weder um religiöse Offenbarungen und Gefühle noch Horazische Weltbilder noch neue Hypostasen unter alten Götternamen geht³³. Vielmehr geht es um die vom Autor vorgenommene Steuerung von Symbolinterpretationen der Rezipienten, gewissermaßen um Symboldidaktik.

Mercurius erscheint in der ersten Odensammlung erstmals im Carmen 1,2 (*Iam satis terris*). In einem langwierigen Prozeß wird Merkur als Überwinder der Bürgerkriege und der durch sie konstituierten Schuld auffindig gemacht und mit Octavian-Augustus identifiziert. Beherrscht wird das Gedicht von der Angst vor einer hereinbrechenden Sintflut, der nur wenige – *rara iuventus* (V. 24) – entkommen werden. Das mythologische Muster, auf das explizit Bezug genommen wird, ist die Deukalionische Flut (V. 5ff.), und diesem Muster verdankt sich auch die prominente Rolle Merkurs: Nach der »Bibliothekē« des Apollodor (1,7,2) ist es der von Zeus herabgesandte Hermes, der Deukalion den Neubeginn mit einem freien Wunsch ermöglicht: Dieser verlangt nach neuen Mitmenschen, er will nicht einsam bleiben³⁴. Das zielt natürlich auf das Ende des Mordens im Bürgerkrieg,

³³ Ähnlichkeiten im »Wesen« des Merkurs mit sich selbst läßt C. NEUMEISTER, »Horaz und Merkur«, Antike und Abendland 22 (1976), 185–194, Horaz entdecken; auch T. OKSALA, Religion und Mythologie bei Horaz: Eine literarhistorische Untersuchung, Commentationes Humanarum Litterarum 51 (Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1973), zeichnet den Horazischen Symbolgebrauch als bloßen Rezeptionsvorgang, als Auswahl aus einer reichhaltigen Tradition dar. V. POSCHL, »Die Dionysosode des Horaz (c. 2,19)«, Hermes 101 (1973), 208–230, läßt den Symbolbegriff zu stark existentialistisch auf. H. KRASSERS Beschäftigung mit den Horazischen Göttern leidet an der Beschränkung auf Liber/Bacchus und – dadurch gegeben – Horazens Selbstdarstellung sowie an der Umgehung einer Diskussion des Symbolbegriffs durch die Einführung des Begriffs der »Denkfigur«; wegweisend ist aber der Blick über das Einzelgedicht hinaus: Horazische Denkfiguren: Theophilie und Theophanie als Medium der poetischen Selbstdarstellung des Odendichters, Hypomnemata 106 (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995). Dies hatte auch schon P. A. MILLER, »Horace, Mercury, and Augustus, or the Poetic Ego of odes 1–3«, AJP 112 (1991), 365–388, betont, den Blick aber erneut auf die Produzentenseite, auf die Ausschöpfung traditioneller Bedeutungen, nicht auf die Symbolpräzisierung und die Rezeptionsbedingungen gelegt.

³⁴ Ζεὺς δὲ πέμψας Ἑρμῆν πρὸς αὐτὸν ἐπέτρεψεν αἰρεῖσθαι ὅ τι βούλεται; ὁ δὲ αἰρεῖται ἀνθρώπος αὐτῷ γενέσθαι. Vgl. Hyg. fab. 153: *propter solitudinem*. Auch F. CAIRNS, »Horace, Odes 1. 2«, Eranos 69 (1971), 68–88, hier 81, hat diese Erklärung der Identifizierung Merkurs als Retter vorgeschlagen (der Einspruch von E. KRAGGERAD, »Bad Weather in Horace, Odes I 2«, SO 60 [1985], 95–119, hier 113, ist nicht begründet), sie aber nicht weiter verfolgt, da für CAIRNS der Prodigenkatalog, nicht das Flutmotiv im Vordergrund steht; als wichtig erachtet er allein die Variation, daß Merkur in Rom verbleiben soll, statt nach Erledigung der Botschaft wieder zu Zeus zurückzukehren. – In der Horazischen Odensammlung bestimmt das regierende Flutmotiv auch die Positionierung von 1,3 als Folgegedicht (s. die Schlußverse).

den die Rache nicht fortsetzen soll³⁵. Am Werk ist hier wie dort ein Hermes Logios³⁶, denn es ist bezeichnend, wie sehr sprachliche Operationen die neue, die Nachkriegswirklichkeit bestimmen: Bezeichnungen, *ultor, pater*, zu akzeptieren gehört zu den wichtigsten Aufgaben Merkur-Oktavians (*patiens vocari*, V. 43; *ames dici*, V. 50); Handeln wird nur im außenpolitischen Bereich eingefordert.

Ein schöpferischer Umgang mit Sprache verbindet sich mit Merkur auch bei seinem zweiten Auftreten, im Merkurhymnos *carm.* 1,10, dem Abschluß der Paradeoden und dem ersten Hymnos der Sammlung:

*Mercuri, facunde nepos Atlantis,
qui feros cultus hominum recentum
voce formasti catus et decorae
more palaestrae,
te canam, magni Iovis et deorum* 5
*nuntium curvaeque lyrae parentem,
callidum quidquid placuit iocoso
condere furto,
te, boves olim nisi reddidisses
per dolum amotas, puerum minaci* 10
*voce dum terret, viduus pharetra
risit Apollo.
quin et Atridas duce te superbos
Ilio dives Priamus relicto
Thessalosque ignis et iniqua Troiae* 15
*castra fefellit.
tu pias laetis animas reponis
sedibus virgaque levem coerces
aurea turbam, superis deorum
gratus et imis.* 20

Facundus, »redegewandt«, ist das erste schmückende Attribut. In der folgenden *pars epica* des Hymnos, dem Götterpreis durch Nennung vergangener Ta-

³⁵ Zu diesem Ergebnis kommt im Gefolge von S. COMMAGER, »Horace, Carmina, I, 2«, AJP 80 (1959), 37–55, auch G. NUSSBAUM, »A Postscript on Horace, Carm., I, 2«, AJP 82 (1961), 406–417, in der Analyse des Ausdrucks *Caesaris ultor*.

³⁶ Natürlich hat dieses Hermes-Konzept einen hellenistischen Hintergrund (Stoa; Hermes-Toth), doch läßt sich das Horazgedicht nicht in eine spezifische theologische Richtung einordnen, wie das etwa K. RUPPRECHT, »Gott auf Erden: Ein Beitrag zur Horaz-Erklärung und zur Geschichte des Messianismus im Westen«, WJA 1 (1946), 67–78, versucht; vgl. zur Kritik an einer »offiziellen« Interpretation der Horazischen Identifikation und zur starken Betonung orientalischer Elemente (wie sie auch bei NISBET, HUBBARD 1970, 34–36 vorliegt) T. GESZTELYI, »Mercury and Augustus: Horace, Odes I 2: Some Contributions to the Problem of their Identification«, ACD 9 (1973), 77–81; ebenso OKSALA 1973 (Anm. 33), 90.

ten³⁷, referiert Horaz traditionelle Mythen. Nicht die mannigfach erwiesene Traditionalität der Motive, sondern ihre sprachliche Gestaltung verdient Aufmerksamkeit. Erwartungen werden geweckt und enttäuscht: Bis zu *more*, dem vorletzten Wort der ersten Strophe, erwartet man nicht *palaestra* als – nach der Sprache – den zweiten wichtigen Faktor in der Zivilisierung der Menschheit: nicht Körperkultur, sondern im technischen Sinne: Ringkampfgeln. Von *iocosus* und *condere* am Ende der zweiten Strophe vermutet man nicht, daß es *furtum*, Diebstahl im strafrechtlichen Sinne, näher beschreibt. Nach dem hymnischen *te canam*, »Dich besinge ich«, am Beginn der zweiten Strophe ahnt man nicht, daß das parallele *te* am Beginn der dritten Strophe sich als Objekt zu *risit* – belachen statt besingen – entpuppen wird.

Sprache verändert die Wahrnehmung und Bewertung der Wirklichkeit – *voce formasti*, »durch Sprache hast Du gebildet« –, aber Horazens Junktoren sind so konstruiert, daß sie zum Nachdenken anregen, ob die sprachlich verformte Wirklichkeit wirklich eine andere ist. Ist der öl- und staubbedeckte Ringkämpfer der Prototyp des Kulturmenschen gegenüber dem Wilden? Ist Diebstahl »scherzhaft bergen«, *iocose condere*? Ulpian definiert nach einem Zitat der »Digesten« (17,2,51): *furti actionem esse, si per fallaciam et dolo malo amovit* – »das Diebstahlsverfahren greift, wenn er durch Täuschung und mit List und Tücke weggenommen hat«. Apollos Reaktion auf die »mit List weggeführten Rinder« fällt entsprechend aus, er erschreckt mit tödlichen Drohungen. »Verwaist hinsichtlich des Köchers« *lacht* Apollo und der Leser – aber *viduus*, »verwitwet«, ist ein so ungewöhnlicher Ausdruck für die mit List und Vorsatz erfolgte Wegnahme eines Gegenstandes, daß Leser der Differenz schnell gewahr werden³⁸.

Die Analyse ließe sich fortsetzen. So haben sich etwa am Ende der in der vierten Strophe berichteten Episode alle Adjektive in ihr Gegenteil verkehrt (*fefellit!*): *Atridas superbos; Ilio relicto; dives Priamus; Thessalos ignis; iniqua castra*. Wie konsequent Horaz die bisher beschriebene Technik verwendet, soll aber nur noch an einem weiteren Beispiel ausführlicher gezeigt werden. Am Ende des Hymnos wurde Merkurs Funktion als Totengeleiter mit lieblichen Worten beschworen (s.o.). Erneut ist es erst das Schlußwort, *imis*, Unterweltsgötter, das auf die mögliche negative Deutung des Geschehens aufmerksam macht. Daß Horaz auf diese Doppeldeutigkeit tatsächlich hinweisen will, zeigt ein späteres Gedicht des ersten Odenbuches. In 1,24,15–18 beschreibt Horaz denselben Vorgang mit Worten, die unter deutlicher Bezugnahme auf 1,10 eine gegenteilige

³⁷ Zur Struktur von Hymnen siehe E. NORDEN, *Agnostos Theos: Untersuchungen zur Formgeschichte religiöser Rede* (Leipzig: Teubner, 1913).

³⁸ Nicht durch das Geschenk der Leier wie ältere Mythen, sondern durch einen zweiten Diebstahl, der aber nicht mehr als solcher qualifiziert wird, besänftigt Merkur den Apoll. Der Diebstahl des Köchers scheint auf den Hermes-Hymnos des Alkaios zurückzugehen (so Porphyrio), doch scheint dort der zweite Diebstahl nicht terminologisch verniedlicht worden zu sein (siehe NISBET, HUBBARD ad loc.).

Bewertung zum Ausdruck bringen. Fromme Seelen werden zu blutleeren Schatzen, der Stab ist furchtbar, nicht länger gülden, die Schar schwarz, nicht leicht:

*num vanae redeat sanguis imagini,
quam virga semel horrida
– non lenis precibus fata recludere –
nigro compulerit Mercurius gregi?*

Horaz entwirft, darauf weisen diese Indizien hin, im Merkurhymnos nicht nur ein Bild von der wirklichkeitsverändernden Macht Merkurs, sondern zugleich von der wirklichkeitsverändernden Macht von Sprache. Und es ist diese Sprache, für die Mercurius im weiteren als Symbol stehen kann, auf das in knapper Form immer wieder zurückgegriffen werden kann (z.B. 3,11,1–4). Als Handwerker solcher Sprache kann sich Horaz selbst als *vir Mercurialis* (2,17,29f.) bezeichnen³⁹ – womit er in den Satiren noch eine Krämerseele bezeichnet hatte (serm. 2,3,25).

Es ist dieses Merkur-Symbol, das in der kontrastierenden Biographie von Pompeius Varus und Horaz in *carm.* 2,7,13–16 zum Einsatz kommt:

*Sed me per hostis Mercurius celer
denso paventem sustulit aere,
te rursus in bellum resorbens
unda fretis tulit aestuosus.*

Erst nach⁴⁰ dem Bericht über Flucht und Niederlage faßt Horaz sein weiteres Leben in dem Bild des Höhenfluges mit Merkur zusammen⁴¹, während Pompeius – das Bild der Sogwelle in der zweiten Hälfte der Strophe – ein kriegerisches

³⁹ Astrologische Implikationen spielen hier keine Rolle (so etwa R. O. A. M. LYNE, *Horace: Behind the Public Poetry* [New Haven: Yale University Press, 1995], 120 gegen F. BOLL u. a.; allerdings ist LYNES Assoziation mit Augustus und Maecenas nicht überzeugend) – was Zweifel auf die astrologische Technizität der vorangehenden Strophe wirft. Zu dieser anders D. WEST, »Cur me querelis (Horace, Odes 2.17)«, *AJP* 112 (1991), 45–52; über das Fehlen eindeutiger Nachweise hinaus spricht gegen eine solche »Experteninterpretation« aber auch die allgemeine Überlegung, daß gerade die Möglichkeit der extremen Vereinfachung antike (und moderne) Astrologie so attraktiv gemacht und zu entsprechenden literarischen Niederschlägen geführt hat: S. ERIKSSON, *Wochentagsgötter, Mond und Tierkreis: Laienastrologie in der römischen Kaiserzeit*, *Studia Graeca et Latina Gothoburgensia* 3 (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1956), bes. zu Petron. 39; RÜPKE, *Kalender und Öffentlichkeit: Die Geschichte der Repräsentation und religiösen Qualifikation von Zeit in Rom*, *RGVV* 40 (Berlin: de Gruyter, 1995), 580. 587f.

⁴⁰ Die zeitliche Differenz von 3. und 4. Strophe stellt auch E. A. SCHMIDT heraus, »Vornehm par excellence«: *Über Noblesse und Takt in Horazens Philippi-Gedichten (Epode 13 – Ode 2,7 – Ode 3,14)*, *WS* 107/108 (1994/95), 377–396, hier 390.

⁴¹ SCHMIDT, *ebd.*, zeigt den durch das Bild gegebenen Rückverweis auf *carm.* 1,10 auf; die *Junktur sustulit per*, aber auch das technisch klingende *denso aere* wären noch weiter zu untersuchen.

Leben führte, das er jetzt mit einer Art Triumph, der Einlösung der Auszugsgelübde vor Iuppiter, beenden soll⁴². Daß die Armut als Folge von Philippi Horaz zum Dichten getrieben habe, »Merkur« so mit Philippi zusammengehört, ist auch Kern der poetischen Autobiographie epist. 2,2,49–52⁴³.

Mercurius ist, so läßt sich der Befund zusammenfassen, in den Odenbüchern 1 bis 3 ein – natürlich vor entsprechendem Hintergrund – konstruiertes und wichtiges *Symbol*, das gegenüber den Satiren deutlich an scharfer Kontur gewonnen hat: Mercurius war dort ebenso der Gott plötzlichen Gewinns wie der fürs Intellektuelle zuständige Schützer, dem gerade in dieser Kombination für das Sabinum gedankt wird (serm. 2,6). Diese Funktionszuweisung zeigt sich auch ex negativo: Der mehrfach genannte Hermogenes, also ein Merkur-Geborener, dient als Prototyp des schlechten Dichters⁴⁴.

6 Textstruktur

Damit ist der Weg frei für eine abschließende Interpretation von 1,30. Das in drei vorangehenden Oden (1,2; 1,10; 1,24) konstruierte Symbol bildet auch den Abschluß der Glycera-Ode. Merkur ist der Gott der Sprache, die zu veränderter Wahrnehmung der Wirklichkeit führen kann. Wendet man nun die oben (4) angestellten Überlegungen zu römischen Götterreihen auf die zweite Strophe an, so konnten zeitgenössische Leser aus den angerufenen Gottheiten ein Bild der Liebesbegegnung gewinnen, um die gebeten wird, eine Aufschlüsselung der Venus, die keine allgemeine Aussage über Liebe darstellt, sondern ausschließlich die Elemente der angezielten Liebesbegegnung charakterisiert:

Fervidus puer: heiße Begierde.

Gratiae solutis zonis: körperlicher Reiz der nackten oder im Entblößen begriffenen Frau⁴⁵.

Nymphae: Tanz, wie ein Blick in frühere Gedichte des ersten Buches lehrt⁴⁶.

Wofür steht dann *Iuventas*? Horaz selbst hilft nicht weiter, doch lehrt eine nur wenig ältere Passage, daß *Iuventas* mit der griechischen Hebe gleichgesetzt

⁴² Technisch heißt dieser Vorgang *laurum deponere* – und darauf spielt Horaz mit *deponere sub lauru* an (leider ein Aspekt, den die Kommentatoren in ihrem Interesse für die Baumbepflanzung italischer Privatgärten übersehen haben). NISBET, HUBBARD (ad loc.) machen darauf aufmerksam, daß Horaz mit *sub lauru mea* einen dem militärischen gleichwertigen Ruhm beansprucht.

⁴³ Die Horaz-Vita Suetons beschreibt die Vorgänge etwas präziser: *Victisque partibus venia inpenetrata scriptum quaestorium comparavit*. Die merkwürdige Formulierung *per hostes sustulit* würde so, biographisch gedeutet, etwas einsichtiger.

⁴⁴ Serm. 1,3,129; 4,72; 9,25; 10,18. 80.

⁴⁵ SCHMIDT 1992 (Anm. 7), 46: »zur Hingabe bereit«.

⁴⁶ Siehe carm. 1,1,31; 1,4,6; vor allem in Oden des 2. und 3. Buches differenzieren die Merkmale Einfachheit und Schüchternheit die Nymphen noch weiter von den Grazien.

wurde⁴⁷, aber nicht als Symbol für Jugend, sondern als Schankmeisterin der Götter⁴⁸. Im hier gegebenen Kontext dürfte die Schankmeisterin für den auszuschenkenden Wein, also gemeinsames Trinken der Liebenden stehen.

Mercurius schließlich, als Gott der Sprache, vertritt in der Reihung ein sprachliches Handlungselement, wohl den Gesang.

Diese semantischen Einsichten sind für die pragmatische Analyse nun mit den strukturellen Befunden zu verknüpfen. Das betrifft zunächst die Identität des Sprechers. Es ist kein Zufall, daß sich im nächsten Gedicht, *carm.* 1,31, der Sprecher als Dichter (*vates*) vorstellt, der auch im Alter nicht der *cithara* entbehren möchte. Spätestens die Epiklese Merkurs legt die Leserreaktion nahe, den Sprecher von 1,30 mit dem häufig als Ich sprechenden Autoren zu identifizieren, der sich wie *Glycera* auf die Liebesbegegnung vorbereitet. Aber nicht die Identität des zweiten Partners ist wichtig, sondern das Verhältnis der beiden zueinander. Welche Erwartungen richten beide an die Liebesbegegnung? Oder konkreter formuliert: Wer betet worum?

Der Ton der ersten Strophe war konsistent: Der Versuch einer *evocatio* deckt sich in seiner Unmäßigkeit mit den übermäßigen Weihrauchmengen *Glyceras*. Gebetsintention des Sprechers und Gebetsreferat lassen sich nicht differenzieren. Dieser Ton ändert sich in der zweiten Strophe. Sprachlich greifbar wird das mit dem Wechsel vom Imperativ zum Konjunktiv, mit *properent*. Das entspricht einem inhaltlichen Umschwung. Während die ersten beiden Glieder der Reihe eindeutig in den engeren Bereich der Sexualität gehören, bewegen sich die folgenden Elemente zunehmend von der körperlichen Liebe zur kulturellen Überformung der Liebesbegegnung. Das beginnt mit den Nymphen, dem Tanz. Der Übergang ist somit gleitend, er eignet sich inmitten der häufigen Paarung von Grazien und Nymphen. Aber der Übergang ist bestimmt; mit dem *parum comis* des nächsten Gliedes – das den glatten Lesefluß stört, da nach der ersten Strophe ein alleiniges Herbeirufen von *Iuventas* und *Merkur* nicht zur Diskussion stehen kann – wird ein Umdenken eingefordert: Die Reihung ist nicht mehr bloß additiv

⁴⁷ Siehe *Serv. Aen.* 5,134: *Hebe est Iuventas*. Schon 218 v. Chr. wurde im Rahmen einer Prodigienprokuration ein *lectisternium* für sie mit einer *supplicatio* beim Herkules-Tempel verknüpft (*Liv.* 21,62,9).

⁴⁸ *Cic. Tusc.* 1,65: *Non enim ambrosia deos aut nectare aut Iuventate pocula ministrante laetari arbitror ...* Ebenso *nat.* 1,112: *Ac poetae quidem nectar ambrosiam epulas comparant et aut Iuventatem aut Ganymedem pocula ministrantem*. Ähnlich *Stat. silv.* 3,1,27, vgl. 4,6,54. Zwar verbindet *Augustin* mehrfach *Iuventas* mit Jugend (*civ.* 4,11. 29), doch bietet nur 4,11 (= *Varro ant. rer. div. fr.* 142 *CARDAUNS*) handfeste sakralrechtliche Informationen, und hier steht dem das explizite, auf *Verrius Flaccus* zurückgehende Zeugnis *Paul. Fest.* 104 M – *Iuventutis sacra pro iuvenibus sunt instituta* – und *Tert. nat.* 2,11,11: *<Est et Iu>venta novorum togatorum* gegenüber. Die Untersuchung von E. HECK, »Iuventa – iuventas – iuventus in der römischen Dichtung«, in: *Silvae: FS Ernst Zinn* (Tübingen: Niemeyer, 1970), 65–74, analysiert die Personifikationen nicht, doch erhellt aus der Statistik (67) die Sonderstellung des weniger als 5 Prozent der Belege ausmachenden Begriffs *iuventas*.

oder explizierend, vielmehr stellt sie eine entschiedene Modifikation dar. Der Sprecher will etwas, was in der ersten Strophe noch nicht zu erkennen war.

Angesichts der nicht den normalen Erwartungen an einen Venus-Hymnus folgenden Personenkonstellation des Gedichtes sollte man die Modifikation der zweiten Strophe nicht als Sinneswandel des Sprechers, sondern als Aussage über das Verhältnis von Sprecher und Glycera, über das Verhältnis von Primärbenefizientin und Sekundärbenefizienten lesen, noch einmal anders formuliert: über das Verhältnis von eigener Gebetsintention des Sprechers und dem Referat des Gebetes Glyceras. Der scheinbare Gleichklang des Anfangs entpuppt sich am Ende der zweiten Strophe als mißverständlich, der Blick zurück vom Ende zeigt, daß das formal dem Sprecher zuzurechnende Gebet der ersten Strophe primär Referat der Gebetsintention Glyceras ist. Indes beschränkt sich die Technik des gleitenden Übergangs nicht auf die Binnenstruktur der zweiten Strophe. Die formale Trennung von erster Strophe – Venusanrufung – und zweiter – Götterreihe – deckt sich nicht mit der syntaktischen und inhaltlichen Strukturierung des Gebets. Gerade diese Differenz ermöglicht die unmerkliche Verschiebung: Das Gebetsreferat des Sprechers reicht über die erste Strophe hinaus, deckt sich mit der Reichweite des zweiten Imperativs. Die Modifikation im eigenen Gebet – ein Widerspruch ist das nur insofern, als die Exklusivität von Glyceras Modell bestritten wird – erfolgt ganz leise, durch den Wechsel vom Imperativ zum Konjunktiv: *Properent* bildet eine Symmetrieachse, die in chiasmischer Stellung Venus mit Cupido und den Grazien dem Merkur mit Iuventas und den Nymphen gegenüberstellt. Das aber heißt für die – fiktive – pragmatische Ebene: Nicht die Liebesbeziehung als solche, wohl aber ihre Ausgestaltung scheint strittig zu sein zwischen den beiden, die durch Venus und Merkur, das erste und letzte Wort, vertreten werden.

7 *Tota Venus*

Damit wird das Gedicht aber zur strukturellen Parallele des vorangehenden Glycera-Gedichtes carm. 1,19:

*Mater saeva Cupidinum
Thebanaeque iubet me Semelae puer
et lasciva Licentia
finitis animum reddere amoribus.*

urit me Glycerae nitor 5
splendentis Pario marmore purius,
urit grata protervitas
et voltus nimium lubricus adspici.

in me tota ruens Venus
Cyprum deseruit nec patitur Scythas 10

*et versis animosum equis
Parthum dicere nec quae nihil attinent.*

*Hic vivum mihi caespitem, hic
verbenas, pueri, ponite turaque
bimi cum patera meri: 15
mactata veniet lenior hostia.*

Saeva, lasciva, nitor, protervitas, lubricus setzen den Ton in einem Gedicht, dessen liebeswütige und betörende Glycera mit dem Glycerabild von 1,30 übereinstimmt. Es ist vor allem die dritte Strophe, die von Interesse ist. Venus läßt Zypern im Stich (*deseruit*) – das entspricht dem *evocare*⁴⁹. Sie überfällt den Dichter mit einer Macht, die keine Dichtung, keinen Gesang mehr erlaubt (*nec patitur ... dicere*, V. 10/12) – *tota* kennt keinen Rest. Was zunächst wie eine übliche *recusatio* aussieht – keine Kriegsgedichte darf ich dichten –, wird mit dem schroffen *nec quae nihil attinent*, »und was nicht dazu gehört«, ausgeweitet, die Themenwahl steht nicht mehr im Belieben des Dichters: Die Reaktion in der letzten Strophe, die sich nun ganz auf kultische Handlungen, blutige Opfer, beschränkt, zeigt, wo allein der Sprecher noch Handlungsspielraum sieht⁵⁰.

Ich möchte 1,30 nicht als zeitliches Vorher oder Nachher dieses Textes interpretieren. Entscheidend ist vielmehr: Ein identischer Sachverhalt erfährt eine Umformulierung, wird variiert. Glycera ist weiterhin übermächtig, sie führt kultische Handlungen durch, es ist ihr Gebet, mit dem der Sprecher anhebt. Aber er singt; der Bericht im Asclepiadeischen Versmaß ist einem Hymnos, der sich direkt an Venus richtet, gewichen; ganz behutsam vermag der Sprecher die Grenzen des *quae nihil attinent* zu modifizieren. Auf dieser Metaebene, der fingierten Pragmatik, ist der Wunsch, Merkur erscheine, damit bereits erhört. Sprache allein hat die in 1,19 vorauszusetzende Wirklichkeit subjektiv umgedeutet – *ceteris paribus*. Bei allen Haken ist 1,30 ein schöner Hymnos, aber die »Haken« verweisen darauf, daß er nicht als solcher, sondern nur als »schöne« *Alternative* – und das heißt: nicht allein – gelesen werden soll.

⁴⁹ Weitere Übereinstimmungen notiert SCHMIDT 1992 (Anm. 7). Ganz anders H.-P. SYNDIKUS 1973 (Anm. 13), 277: »Und doch könnte es kaum eine unterschiedlichere Stimmung geben.«

⁵⁰ Daß der Sprecher sich damit von der Leidenschaft distanzieren will (H. P. SYNDIKUS, »Some Structures in Horace's Odes«, in: S. J. HARRISON [ed.], *Homage to Horace: A Bimillenary Celebration* [Oxford: Clarendon, 1995], 17–31, hier 18), stimmt, entscheidend aber ist das dafür eingesetzte Medium: ein technisch beschriebenes Opfer.

8 Methodische Konsequenzen

Die Ode 1,30 ist kein einsträngiger, glatter Hymnus⁵¹, sondern gehört zu Horazens raffiniertesten und humorvollsten Gattungsexperimenten⁵². Über das Verständnis seiner acht Zeilen hinaus, hat die Analyse des Textes zu einigen methodischen Einsichten geführt, die abschließend festgehalten werden sollen:

1) Die literarische Nutzung kultureller, religiöser Institutionen – *deos evocare*; die Reihung von Götternamen – bildet innerhalb des Gattungsrahmens »Hymnos« die Konstruktionsprinzipien der Ode 1,30; ihre literarische Funktion läßt sich nur von ihrer nichtliterarischen Verwendung her erschließen.

2) Der Umgang mit Göttern als Symbolen gehört zu den Normalformen religiöser Rede. Das antike Modell der *theologia tripertita* macht deutlich, daß es sich hier um einen autonomen theologischen Diskurs handelt, der keiner Dogmatik oder einem philosophischen oder politischen Wahrheitskriterium unterliegt. Werkimmanente Konstruktion und Kohärenz sind ebenso wichtig wie außertextliche Referenz. Ohne literaturwissenschaftliche Analyse liefern literarische Texte keine religionsgeschichtlichen Daten.

3) Horazische Gedichte sind, nehmen wir das »Carmen saeculare« aus, Teile von Gedichtbüchern. Diesen Kontext gilt es ernst zu nehmen. Natürlich können die Oden auch einzeln gelesen werden, aber nur eine kontinuierliche Lektüre der Bücher erschließt wichtige, vom Autor intendierte Bedeutungsebenen. Carmen 1,30 will nach 1,19 gelesen werden.

4) Nicht als »Klassische« Philologie, die ihre Texte längst kennt und durch die Horizontverschmelzung klassischer Bildung schon von jeher weitgehend verstanden hat, sondern als Kulturwissenschaft der Antike, die Altertumswissenschaft wie Literaturwissenschaft einer fremden Kultur ist, muß die Latinistik ihre Fragen stellen und ihre Lösungen suchen. Sonst ist Merkur am Ende.

Universität Potsdam

JÖRG RÜPKE

⁵¹ Vgl. dagegen N. E. COLLINGE, *The Structure of Horace's Odes*, (London: Oxford University Press, 1961), 68, der das Gedicht unter die Gruppe »one simple thought« einreicht; ähnlich H.-P. SYNDIKUS 1973 (Anm. 13) u.a.

⁵² Zum augusteischen Umgang mit Gattungen s. etwa S. [J.] HARRISON, »The Literary Form of Horace's Odes«, in: W. LUDWIG (Anm. 2), 131–162.