



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Quo me, Bacche, rapis tui | plenum? (Hor. c. 3,25,1f.). Die
Gestalt des Bacchus-Dionysos im Spiegel ausgewählter
augusteisch-politischer Dichtungen Vergils und des Horaz

verfasst von / submitted by

Christoph Gruber

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 338 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

UF Latein, UF Geschichte, Sozialkunde,
Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ratkowitsch

Vorwort

An dieser Stelle möchte ich zunächst einigen Personen meinen Dank aussprechen. Zuerst meinen Eltern, Maria und Rudolf, die mich meine Wege gehen ließen und mich nicht nur im Studium in vielerlei Hinsicht unterstützt haben. Besonders Elisabeth, die mir stets liebevoll zur Seite steht und mich geduldig zum Schreiben der Diplomarbeit ermunterte.

Bedanken möchte ich mich auch bei meinen Freunden sowie bei meinen Kollegen und Kolleginnen der klassischen Philologie, mit denen ich eine sehr lehrreiche und vor allem äußerst lustige Studienzeit verbringen durfte.

Aufrichtiger Dank gilt meinen Lehrern, Dr. Josef Hosner und Mag. Peter Glatz. Sie haben am Stiftsgymnasium Wilhering in mir die Begeisterung für die lateinische Sprache geweckt, hatten und haben stets ein offenes Ohr für meine Fragen und Anliegen und unterstützen mich fortwährend in freundschaftlicher Art und Weise.

Nicht zuletzt möchte ich mich herzlich bei Frau Professor Dr. Christine Ratkowitsch bedanken, die durch ihre zahlreichen Korrekturen und Verbesserungsvorschläge sowie ihre profunde Fachkenntnis die Arbeit vor manchen Ungenauigkeiten und Fehlern bewahrt hat. Aufrichtiger Dank gilt ihr darüber hinaus dafür, dass sie mir Einblick in ihre aktuellen Ovid-Forschungen gewährt und dadurch nicht nur die vorliegende Arbeit wesentlich bereichert hat.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
1. Dionysos/Bacchus/Liber Pater	10
1.1. Ursprung, Erscheinung und Name.....	10
1.2. Geburtsmythen	12
1.3. Wesenszüge des Dionysos.....	13
1.3.1. Gott des Weines und der Vegetation.....	13
1.3.2. Der orgiastische Gott und die Epiphanie.....	15
1.3.3. Widerstandsmythen.....	16
1.4. Liber Pater.....	17
2. Dionysos im politisch-religiösen Kontext	19
2.1. Historischer Kontext.....	20
2.2. M. Anton und das Göttliche	23
2.2.1. M. Anton und Herakles.....	23
2.2.2. M. Anton und Dionysos	24
2.2.3. Dionysos im Herrscherkult.....	26
2.3. Octavians Antwort	28
3. Vergil	30
3.1. <i>Liber</i> als Teil der Panegyrik (Aen. 6,788-805)	31
3.1.1. Der Panegyrikus als Teil der Heldenschau im sechsten Aeneis-Buch	32
3.1.2. Aufbau des Panegyrikus	34
3.1.3. Zeitgeschichtliche Aspekte der σύγκρισις.....	38
3.2. Die <i>Georgica: Libers Rückvereinnahmung?</i>	41
3.2.1. <i>Liber</i> in der Zwölfgötteranrufung (georg. 1,7-9).....	41
3.2.2. Ein Gebet an <i>Bacchus</i> (georg. 2,2-8)	43
3.2.3. <i>Bacchus</i> im Ritual (georg. 2,380-389).....	46
3.2.4. Die <i>vituperatio vini</i> (georg. 2,454-457).....	49
3.2.5. <i>Lenaeus</i> im Lob des Landlebens (georg. 2,527-535).....	51
4. Horaz	54
4.1. Der programmatische Dichtergott (c. 1,1,29-34).....	55
4.2. <i>Liber modicus</i> (c. 1,18).....	58
4.2.1. Text, Übersetzung und Gliederung.....	59
4.2.2. <i>Liber modicus</i> in der Dichterlandschaft des Horaz	64
4.2.3. Maß und Unmaß unter zeitgeschichtlichen Aspekten.....	67
4.3. <i>Bacchum in remotis</i> (c. 2,19).....	81
4.3.1. Text, Übersetzung und Gliederung.....	82
4.3.2. <i>Bacchus</i> und Horaz.....	89
4.3.3. <i>Bacchus</i> und Augustus.....	100
4.4. <i>Quo me, Bacche, rapis tui plenum?</i> (c. 3,25).....	115
4.4.1. Text, Übersetzung und Gliederung.....	116
4.4.2. <i>Bacchus</i> : Die dichterische Kraft zu Neuem	119
4.4.3. Die bacchische Kraft unter zeitgeschichtlichen Aspekten	134
5. Conclusio	137
Verzeichnisse	143
Literaturverzeichnis	143
Primärliteratur.....	143
Sekundärliteratur.....	146
Abkürzungsverzeichnis	152
Abstract	154

Einleitung

Die vorliegende Arbeit untersucht anhand ausgewählter Textstellen und Gedichte Vergils und des Horaz, wie diese augusteischen Dichter den vielgestaltigen Gott Bacchus-Dionysos in ihren Dichtungen, besonders in Anbetracht der zeitgeschichtlichen Umstände, darstellen und welche mannigfachen Assoziationen zu ihm hergestellt werden können. Als Interpretationsgrundlage dienen ausgewählte Passagen aus Vergils *Georgica* und der *Aeneis* sowie die Bacchus-Oden des Horaz.¹ Diese werden durch Parallelstellen ergänzt, um mithilfe inter- und intratextueller Bezüge zu einer schlüssigen Gesamtinterpretation zu gelangen. Ebenso werden Texte anderer Autoren, Dichter und Historiker, eingebaut, damit der zeitgeschichtlich-augusteische Kontext der ausgewählten Werke, welcher für die Interpretation insgesamt keineswegs irrelevant ist, angemessen berücksichtigt und so das Ganze zu einem Gesamtbild zusammengefügt werden kann.²

Zum Verständnis der Forschungsfrage sind zwei Gesichtspunkte, der mythologische und der zeitgeschichtliche, grundlegend. Der erste wird im Kapitel „1. Dionysos/Bacchus/Liber Pater“ erörtert. Darin wird gezeigt, welche mannigfachen Wesenszüge Bacchus-Dionysos, der mit verschiedenen Namen bezeichnet werden kann, auszeichnen. Einerseits gilt er als Gott der Vegetation, der die Natur erblühen lässt und die Menschen mit seinen Gaben erfreut; andererseits birgt eine seiner Gaben, der Wein, auch Gefahren: wird bei dessen Genuss das rechte Maß nicht gewahrt, beraubt er die Menschen, die in diesem ekstatischen Zustand zu Grausamem fähig sind, ihrer Sinne. Ferner tritt der Gott als Wohltäter gegenüber denjenigen, die sich ihm hingeben und ihn anbeten, auf, während er diejenigen, die sich ihm widersetzen, bestraft und vernichtet. Im darauf folgenden Kapitel „2. Dionysos im politisch-religiösen Kontext“ werden die zeitgeschichtlichen Aspekte des Gottes dargelegt. So stellte sich Marc Anton, als er in der Zeit zwischen den Schlachten von Philippi und Actium die unübersichtliche politische Lage im Osten des Römischen Reiches zu ordnen suchte, in einer auf Alexander den Großen zurückgehenden ptolemäischen Herrschertradition als Neuer Dionysos dar. Da nun Marc Anton von Octavian besiegt wurde, stellt sich die Frage, wie es die Dichter Vergil und Horaz, deren Texte in diesem mythologisch-zeitgeschichtlichen Spannungsfeld entstanden sind, verstanden, die Figur dieses vielseitigen Gottes –

¹ Die Stellen in der für die Arbeit gewählten Reihenfolge: Verg. Aen. 6,788-805; georg. 1,7-9; 2,2-8; 380-

² Siehe dazu: Schmitzer, U., *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch*, Stuttgart 1990 (Beiträge zur Altertumskunde 4), 15-32.

besonders in Relation zum späteren Prinzeps, aber auch zu ihrem eigenen dichterischen Schaffen– in ihre Werke zu integrieren.

Diese Thematik erfreut sich in jüngster Forschung großer Beliebtheit.³ Ausgehend von einer der höchst panegyrischen Stellen der Aeneis (6,788-805), in der der Siegeszug des Liber als Vergleichspunkt für die militärischen Errungenschaften des Augustus dient, plädieren einige Forscher⁴ für die Rehabilitation und Reintegration des Gottes in die augusteische Ordnung, was sie anhand der überwiegend positiven Schilderung des Bacchus z.B. in den *Georgica* zu untermauern suchen.⁵ Etwas differenzierter weist Mac Góráin auf die Amphibolien des Gottes in den *Georgica* hin und bringt diese in erster Linie mit der Selbstdarstellung Marc Antons als des Neuen Dionysos in Verbindung.⁶ Die genannte Aeneisstelle dient auch für diese Arbeit als Ausgangspunkt. Darauf werden die Argumente der Forschung in Bezug auf Vergils Ambivalenz-Technik in den *Georgica* auf ihre Stichhaltigkeit überprüft und gegebenenfalls in bestimmten Aspekten modifiziert. All dies ist Gegenstand des Kapitels „3. Vergil“. Darüber hinaus wird auch der poetologische Aspekt des Bacchus, der bei auf die zeitgeschichtlichen Aspekte fokussierten Arbeiten häufig zu wenig Beachtung findet, miteinbezogen. Beide Aspekte zu verbinden, ist ein Anliegen dieser Arbeit.

Ähnliche Befunde der Wiedereingliederung des Bacchus in die augusteische Ordnung auf der Grundlage einer historischen Interpretation lassen sich auch für die Oden des Horaz anführen.⁷ Batinski plädiert aufgrund der Wahl des Bacchus als des horazischen Inspirationsgottes in c. 2,19 und 3,25 für eine Wiedervereinigung der politischen Fraktionen und führt mit dem poetologischen Aspekt einen wichtigen Gesichtspunkt ein.⁸ In stark überspitzten Interpretationen bieten Stevens für c. 2,19 und Koster für c. 2,19 und

³ Siehe zuletzt dazu: Mac Góráin, F., Dionysus in Rome, in: Zajko, V. – Hoyle, H. (Hgg.), *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*, Malden 2017 (Wiley Blackwell Handbooks to Classical Reception), 323-336.

⁴ Um einen angenehmen Lesefluss zu gewährleisten, wird auf die Schreibung der männlichen und weiblichen Form verzichtet. Das Maskulinum kann somit für beide Geschlechter stehen. Wenn es für die sprachliche Klarheit nötig erscheint, werden beide Formen geschrieben.

⁵ In diesem Sinne: Castriota, D., *The Ara Pacis Augustae and the imagery of abundance in later Greek and early Roman imperial art*, Princeton 1995, 87-123. Smith, R. A., *In Vino Civitas: The Rehabilitation of Bacchus in Vergil's Georgics*, Vergilius 53 (2007), 52-86. Fuhrer, Th., *Inszenierungen von Göttlichkeit. Die politische Rolle von Dionysos/Bacchus in der römischen Literatur*, in: Schlesier, R. (Hg.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlin/Boston 2011, 373-389. ⁵ Cucchiarelli, A., *Virgilio e l'invenzione dell' „età augustea“ (Modelli divini e linguaggio politico dalle Bucoliche alle Georgiche)*, Lexis 29 (2011), 229-274.

⁶ Mac Góráin, F., *The Mixed Blessings of Bacchus in Virgil's Georgics*, Dictynna 11 (2014). <online unter: <http://dictynna.revues.org/1069> (14.12.2016)>

⁷ Castriota, *The Ara Pacis*, 87-123. Fuhrer, *Inszenierungen*, 384-387.

⁸ Batinski, E. E., *Horace's Rehabilitation of Bacchus*, CW 84/5 (1991), 361-378.

3,25 vor dem Hintergrund der Nachwirkungen der Schlacht von Actium eine allegorisierende Interpretation dieser Gedichte und postulieren letztlich eine vollständige Identifizierung des Gottes mit dem späteren Prinzeps.⁹ Die politischen Aspekte dieser Gedichte sind gleichwohl nicht irrelevant, doch sind mit diesen auch poetologische zu verbinden, wie Schiesaro hervorhebt.¹⁰ Dass ein Gott im Œvre des Horaz Züge sowohl des Herrschers als auch des Dichters tragen kann, lässt sich in den Oden anhand des Gottes Mercur –ebenso eines Inspirationsgottes!– zeigen. Sinnt der Dichter in c. 1,2,41-44 darüber nach, ob nicht der Gott in Gestalt Octavians auf Erden weile und Rom von der Mühsal der Bürgerkriege befreie, so verleiht Horaz ihm im Mercur-Hymnus (c. 1,10) Züge seines Dichterwesens und seines Schaffens selbst. In der Ode an Pompeius schließlich ist es Mercur, der den Dichter aus der Schlacht von Philippi rettet (2,7,13f.), wobei Horaz es dem Leser überlässt, den Gott hier eher mit Octavian oder mit der Dichtung in Verbindung zu bringen.¹¹ Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, ob für die Gestalt des Bacchus ähnliche Aussagen getroffen werden können. Dies ist Gegenstand des Kapitels „4. Horaz“.

Die Bacchus-Oden des Horaz, deren Untersuchung den Großteil der Arbeit darstellt, werden gemäß der Reihenfolge, wie sie im Lyrik-Corpus angeordnet sind, mit Krasser, der die grundlegende Studie zu den poetologischen Aspekten der Bacchus-Gestalt geliefert hat, als steigernde Reihenfolge begriffen.¹² Die vorliegende Arbeit bietet für alle Bacchus-Oden zunächst eine Interpretation hinsichtlich der dichterischen Gesichtspunkte sowie für die Gedichte c. 1,18; 2,19 und 3,25 ebenso zeitgeschichtliche. Diese werden jeweils in einem kurz resümierenden Unterkapitel zusammengefügt, woraus eine kohärente Aussage gewonnen werden soll. Dies stellt ein großes Anliegen dieser Arbeit dar, da man durch die Beachtung verschiedener Bedeutungsebenen des Textes den mehrdeutigen Aussagen des augusteischen Dichters wohl eher entsprechen dürfte. Nicht außer Acht gelassen werden ebenso Stellen, an denen Vergil und Horaz einander anzitieren und, ähnliche Motive behandelnd, ins literarische Gespräch treten.

⁹ Koster, S., Quo me Bacche rapis? (Hor. carm. 3,25 und 2,19), in: Ders. (Hg.), Horaz-Studien, Erlangen 1994 (Erlanger Forschungen. Reihe A. Geisteswissenschaften 66), 51-70. Stevens, J. A., Seneca and Horace: Allegorical Technique in Two Odes to Bacchus (Hor. „Carm.“ 2.19 and Sen. „Oed.“ 403-508), *Phoenix* 53/3-4 (1999), 281-307.

¹⁰ Schiesaro, A., Horace's Bacchic poetics, in: Houghton, L. B. T. – Wyke, M. (Hgg.), *Perceptions of Horace. A Roman Poet and His Readers*, Cambridge 2009, 61-79.

¹¹ Zum Gott Mercur bei Horaz siehe: Neumeister, Ch., Horaz und Merkur, *A&A* 22 (1976), 185-194. Miller, P. A., Horace, Mercury, and Augustus, or the Poetic Ego of Odes 1-3, *AJPh* 112/3 (1991), 365-388.

¹² Krasser, H., *Horazische Denkfiguren. Theophilie und Theophanie als Medium der poetischen Selbstdarstellung des Odendichters*, Göttingen 1995 (Hypomnemata 106), 92-141.

1. Dionysos/Bacchus/Liber Pater

Dionysos ist ein griechischer Gott, der über viele Wirkungsbereiche verfügt. So gilt er als Gott der Vegetation und des Weinstocks, als Spender der Freuden, aber auch als Gott des Rausches und der Ekstase.¹³ Wegen dieser Vielgestaltigkeit besitzt er eine Großzahl an Kultnamen¹⁴ und wird nicht zu Unrecht als *πολύωνυμε* (Soph. Ant. 1115) angerufen. In diesem Kapitel wird eine Einführung in den Mythos des Dionysos und dessen verschiedene Erscheinungsformen gegeben. Da wir von diesem vielseitigen Gott eine überaus reichhaltige Fülle sowohl archäologischer als auch literarischer Quellen besitzen und diese in ihren Versionen des Mythos zum Teil beträchtlich voneinander abweichen, werde ich die folgenden Ausführungen hauptsächlich auf ausgewählte, für diese Arbeit relevant erscheinende literarische Quellen stützen.

1.1. Ursprung, Erscheinung und Name

Mit einer Verehrung des Dionysos darf bereits in mykenisch-minoischer Zeit gerechnet werden. Dies legen drei Linear-B-Täfelchen aus Pylos und Chania/Kydonia auf Kreta (um 1250 v. Chr.), auf denen der Name des Gottes zu finden ist, nahe. Möglicherweise wird er hier bereits mit dem Wein in Verbindung gebracht. Ein Kultschrein in Ayia Irini auf der Insel Keos lässt sich aufgrund einer Weihinschrift als ein Heiligtum des Dionysos identifizieren. Eine lokale Kontinuität des Kultes ab dem 15. Jahrhundert bis ins Griechische erscheint dort als wahrscheinlich, ist aber ungewiss.¹⁵¹⁶

Die frühesten, bildlichen Zeugnisse, die durch die Beischrift des Namens gesichert sind, sind uns aus der attischen Vasenmalerei des frühen sechsten Jahrhunderts erhalten. Dort weisen ihn ein traubenbehängener Zweig und eine Amphore als Attribute als Gott des Weines aus. Dionysos ist von dieser Zeit an auf allen Formen von Bildträgern bis in die Spätantike belegt.¹⁷

In der Literatur ist Dionysos von Beginn an in allen Genera bis in die Spätantike zu Nonnos' *Dionysiaka* belegt. Er nimmt vor allem im attischen Drama eine wichtige Rolle

¹³ Veneri, A., *Fonti letterarie*, siehe: Gasparri, C. – Veneri, A., *Dionysos*, LIMC 3,1 (1986), 414-514, darin: Veneri, A., *Fonti letterarie*, 414-420, Gasparri, C., *Catalogo und Commento*, 420-514, 414.

¹⁴ Eine Auflistung derselben findet sich bei: Kern, O., *Dionysos 2*, RE V,1 (1903), 1010-1046, 1026-1033.

¹⁵ Burkert, W., *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart 2011 (*Die Religionen der Menschheit* 15), 250.

¹⁶ Schlesier, R., I. Religion, siehe: Ley, A. – Schlesier, R., *Dionysos* (Διόνυσος), DNP 3 (1997), 651-664, darin: Schlesier, R., I. Religion, 651-662 – Ley, A., II. Ikonographie, 662-664, 651.

¹⁷ Schlesier, R., I. Religion, 652. Detaillierte Ausführungen über archäologische Quellen des Dionysos würden den Rahmen dieser Arbeit bei weitem übersteigen. Dafür sei verwiesen auf: Gasparri, C., *Catalogo und Commento*, siehe: Gasparri, C. – Veneri, A., *Dionysos*, LIMC 3,1 (1986), 414-514, darin: Veneri, A., *Fonti letterarie*, 414-420, Gasparri, C., *Catalogo und Commento*, 420-514, 420-514.

ein. Seine erste Erwähnung findet sich bereits bei Homer, wo er je zwei mal in der Ilias und der Odysse genannt wird, allerdings nur eine marginale Rolle spielt.¹⁸ Er wird meist in anthropomorpher Gestalt dargestellt, tritt allerdings auch mit tierischen Merkmalen, wie Stierhörnern (Eur. Bacch. 99-102), oder in theriomorpher Gestalt, wie der des Bockes (Apollod. 3, 29), des Löwen (Hom. h. 7, 44) oder der Schlange (Eur. Bacch. 1017f.) und anderer auf. Charakteristikum seiner anthropomorphen Gestalt ist deren Verschiedenartigkeit: So kann der Gott als Knabe, als Jüngling oder als alter Mann auftreten (Macr. Sat. 1, 18, 9). Bisweilen wird ihm auch weibliches Aussehen zugeschrieben (Eur. Bacch. 353). Als Attribute trägt er häufig einen Kopfschmuck, meist einen Trauben- oder Efeukranz, sowie den Thyrsos-Stab (Eur. Bacch. 495f.).¹⁹

Die Etymologie des Namens «Dionysos» scheint ungeklärt zu sein: In der Antike wurde der Name als eine Zusammensetzung der Namen «Zeus» und «Nysa», wo der Gott aufgezogen worden sein soll, gedeutet (Diod. 4, 2, 4). Später sah man im zweiten Glied des Namens «Nysus», einen Erzieher des Gottes (Hyg. fab. 167, 3; 179, 3). In der früheren Forschung wurde der Name als Διὸς νῦσος, das heißt als «Sohn des Zeus» erklärt, später bevorzugte man die antiken Herleitungen.²⁰ Mögen diese Erklärungen auch aus sachlichen Gründen nahe liegend sein, so finden sie aus sprachlichwissenschaftlicher Hinsicht keine Stütze.²¹ Eine überzeugende indoeuropäische Etymologie des Namens wurde noch nicht gefunden. Er dürfte wohl fremden Ursprungs sein.²²

Βάκχος gilt als häufigster Beiname des Dionysos. Er ist in Texten ab dem siebten Jahrhundert v. Chr. in Gebrauch. Mit diesem Kulnamen wird nicht nur der Gott selbst benannt, sondern auch seine Kultanhänger, Männer und Frauen, auf die er ursprünglich angewandt wurde. So dürfte βάκχος ursprünglich jemanden bezeichnet haben, der selbst in ekstatischem Zustand den Gott verehrt. Die genaue Etymologie des Namens allerdings scheint ungeklärt, wobei es sich wohl um eine Entlehnung des Griechischen aus einer

¹⁸ Schlesier, R., I. Religion, 651.

¹⁹ Veneri, A., Fonti letterarie, 414f.

²⁰ Wacht, F., A. Nichtchristlich, siehe: Rickert, F. – Wacht, M., Liber (Dionysos), RLAC 23 (2010), 67-99, darin: Wacht, M., A. Nichtchristlich, 67-83 – ders., B. Christlich, 83-95 – Rickert, F., C. Kunst, 95-99, 68.

²¹ Frisk, H., Griechisches etymologisches Wörterbuch. Band I: A–Ko, Heidelberg ²1973 (Indogermanische Bibliothek II. Reihe – Wörterbücher), 396 s. v. Διόνῡσος.

²² Beekes, R., Etymological Dictionary of Greek. Volume One, Leiden/Boston 2010 (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series 10/1), 337 s. v. Διόνῡσος.

fremden Sprache handeln dürfte. In Rom wird dieser Name in der Form „Bacchus“ zur üblichen Bezeichnung des Gottes.²³

1.2. Geburtsmythen

Nach bekanntester Überlieferung ist Dionysos, von Geburt an unsterblich, Sohn des Zeus und der Semele, einer Sterblichen aus Theben, welche als Tochter des Kadmos galt (Hom. Il. 14, 323-325; Hom. h. 7, 56f.; Hes. theog. 940-943). Semele wurde, während sie den ungeborenen Dionysos im Leibe trug, von Hera aus Eifersucht überredet, Zeus zu bitten, ihr in derjenigen Gestalt zu erscheinen, in der er auch zu Hera zu kommen pflege. Zeus konnte Semele diesen Wunsch nicht abschlagen und erschien ihr in der Gestalt des Blitzes, wodurch sie Dionysos zu früh gebär und aus dem Leben schied. Zeus rettete allerdings das Kind, nähte es sich in seinen Schenkel ein und trug es so bis zu dessen zweiter Geburt aus (Eur. Bacch. 1-12; 88-104; Apollod. 3, 26-28). Dionysos wird dann von Nymphen oder Mänaden, nach anderer Erzählung von Semeles Schwester Ino wie ein Mädchen aufgezogen, von Zeus in einen Bock verwandelt und den Nymphen im Nysa-Gebirge übergeben, um vor der Eifersucht Heras bewahrt zu werden (Apollod. 3, 28f.; Ov. met. 313-315).²⁴

Neben Lokalsagen, die von den erläuterten Versionen beträchtlich abweichen (z.B. Paus. 3, 24, 3f.), existiert auch eine von diesen unabhängige orphische Version des Geburtsmythos: Danach zeugte Zeus in Schlangen- oder Drachengestalt mit seiner Tochter Persephone einen Sohn namens Zagreus, wohl einen vorgriechischen Gott, der später mit Dionysos vollkommen verschmolzen ist²⁵ und dessen Name als Kultname des Dionysos fortlebte.²⁶ Zeus übergibt dem Kind die Herrschaft, worauf es auf Heras Geheiß von den Titanen in eine Falle gelockt, in Stücke gerissen, gekocht und verzehrt wird. Athena gelingt es, das Herz des Kindes zu retten und Zeus das Verbrechen anzuzeigen. Dieser erschlägt die Titanen mit seinem Blitz, sammelt die Überreste seines Sohnes ein und erweckt ihn zu neuem Leben.²⁷

Bisweilen werden diese beiden Versionen des Mythos zu einer vermischt, wonach Zeus das gerettete Herz des von Persephone geborenen Dionysos zerkleinert und es Semele in

²³ Santamaría, M. A., The Term βάκχος and Dionysos Βάκχιος, in: Bernabé, A. – Herrero de Jáuregui, M. – Jiménez San Cristóbal, A. I. – Martín Hernández, R. (Hgg.), Redefining Dionysos, Berlin/Boston 2013 (MythosEikonPoiesis 5), 38-57, 38f.; 42-45.

²⁴ Wacht, A. Nichtchristlich, 69.

²⁵ Wacht, A. Nichtchristlich, 69.

²⁶ Kern, O., Dionysos 2), RE V,1 (1903), 1010-1046, 1028.

²⁷ Wacht, A. Nichtchristlich, 69f.

einem Trank gibt, wodurch diese schwanger wird. Deshalb wird Dionysos auch „der von zwei Müttern Geborene“ genannt (Diod. 3, 62, 5; Hyg. fab. 167).²⁸

1.3. Wesenszüge des Dionysos

Die Vielgestaltigkeit des Dionysos bezieht sich nicht nur auf seine äußeren Erscheinungsformen, sondern auch auf seine Wirkungsbereiche und Wesenszüge, wie im Folgenden erläutert wird.

1.3.1. Gott des Weines und der Vegetation

Die Assoziation des Dionysos mit Wein ist sehr alt. Es wird vermutet, dass diese bereits in der uns kaum bekannten Zeit ab dem 17. Jahrhundert v. Chr. bestand. In der Literatur ist diese Verbindung bereits in Homers Epen implizit belegt: So gilt er als Freude für die Menschen (Il. 14, 325) und als Spender einer goldenen Amphore, welche die in Wein und Öl gelegten Gebeine des Achilles enthält (Od. 24, 74-76). Allgemein steht die Amphore in Verbindung mit Wein. Bei Hesiod wird dieser erstmals explizit als Gabe des Dionysos bezeichnet (erg. 613).²⁹

Dionysos als Spender desselben stillt durch den Trank den Kummer der Menschen, befreit von Leid, bringt Schlaf und hilft gegen alle Not (Eur. Bacch. 280-283). Diesen positiven Aspekten steht allerdings der unheilvolle Mythos von der Erfindung des Weines gegenüber, der einen düsteren Schatten auf den Weingenuss wirft: Ikarios habe in Attika als erster von Dionysos die Anpflanzung der Reben und die Kelterung des Weines gelernt. Er wird von Bauern, die meinen, er habe sie mit dem Trank vergiftet, erschlagen. Seine Tochter Erigone sucht ihn und findet den toten Leib in einem Brunnen, worauf sie sich erhängt.³⁰ So erscheint der Wein als ambivalentes Gottesgeschenk: Er gewährt einerseits Erholung und Freuden, bringt allerdings auch Tod und Gewalt mit sich.³¹

Ferner ist Dionysos Gott der sprießenden und gedeihenden Natur, besonders der pflanzlichen, und ist als solcher für das Wachsen der Bäume und Blumen und für das Reifen der Früchte verantwortlich. So ist er in dieser Wesensgestalt auch für die Fruchtbarkeit des Erdbodens und der Lebewesen zuständig.³² Seit Klassischer Zeit wird Dionysos mit der Personifikation der Jahreszeiten in Verbindung gebracht und scheint als

²⁸ Wacht, A. Nichtchristlich, 70.

²⁹ Seaford, R., Dionysos, London/New York 2006 (Gods and Heroes of the Ancient World), 15f.

³⁰ Burkert, Griechische Religion, 252.

³¹ Seaford, Dionysos, 20f.

³² Veneri, A., Fonti letterarie 415.

solcher den Kreislauf der Wiedergeburt der Natur zu symbolisieren.³³ Er gehört mit seinem Gefolge, den Satyrn, Silenen und Mänaden, Berg- und Walddälern, wo der Efeu, eines seiner wichtigsten Attribute (Pind. O. 2,28), wächst, an.³⁴

Als Vegetationsgott wird Dionysos im Frühjahr das dreitägige Anthesterienfest, in Athen auch „Ältere Dionysien“ genannt, gefeiert. Die drei Feiertage wurden nach den handwerklichen Tätigkeiten des Konsums des Weines und eines Eintopfgerichtes „Fässeröffnung“, „Kannen“, und „Töpfe“ genannt. Am Tag der „Fässeröffnung“ wird das im Herbst eingelagerte Weinfass angeschlagen und der Wein von den Festteilnehmern bei Tanz, Gesang und Gebet an Dionysos getrunken. Am Tag der „Kannen“ steigert sich der Weingenuss zu einem Wetttrinken, wovon weder Frauen noch Sklaven noch Kinder ausgeschlossen sind. Dieser Tag gilt allerdings auch als Tag der Befleckung, was sich daran zeigt, dass alle anderen Heiligtümer abgesperrt sind und das Geschäftsleben stillstehen muss. Der Grund dafür dürfte wohl unter anderem im unheilvollen Ikarios-Mythos liegen.³⁵ Zum Bestandteil dieses Festes gehört ebenso, dass Dionysos vom Meer kommend in einem Schiffskarren in Athen einzieht („Katagogia“). Dies soll nicht nur die Eröffnung der Seefahrt symbolisieren, sondern wird auch als das durch den Gott einsetzende Frühlingserwachen und die Belebung der Natur gedeutet. Die heilige Hochzeit des Gottes mit einer im Ritus bestimmten Königin darf als Fruchtbarkeitsritus interpretiert werden.³⁶ Am Tag der „Töpfe“ wird aus Körnern und Honig ein Eintopf zubereitet. Dieser steht in Verbindung mit dem Tod und dem Mythos der Sintflut: Die Menschen sollen sich diesen, nachdem das Wasser zurückgegangen war, als erste Nahrung bereitet haben. So gibt er Anlass zu neuem Lebensmut, steht allerdings auch in Verbindung mit dem Totengedenken.³⁷

Besonders kennzeichnend für den vegetativen Wesenszug des Dionysos ist der Phalloskult bei dionysischen Festen, welcher als Fruchtbarkeitssymbol zu verstehen ist. So nehmen Phallophorien einen bedeutenden Platz bei Festen für Dionysos ein und scheinen die Anhänger über jedes Schamgefühl zu erheben (vgl. Eur. Bacch. 314-318).³⁸ Um ihre Identität zu verbergen, sind die Träger dieser großen künstlichen Phallen entweder mit Ruß oder Kleie beschmiert oder tragen Masken.³⁹

³³ Seaford, Dionysos, 23.

³⁴ Wacht, A. Nichtchristlich, 70.

³⁵ Burkert, Griechische Religion, 358-360.

³⁶ Wacht, A. Nichtchristlich, 71.

³⁷ Burkert, Griechische Religion, 362f.

³⁸ Wacht, A. Nichtchristlich, 74.

³⁹ Burkert, Griechische Religion, 164.

1.3.2. Der orgiastische Gott und die Epiphanie

Der Ekstase, in dem Sinne, dass der in Ekstase befindliche Mensch seine gewohnten Bahnen der Vernunft verlässt, kommt im dionysischen Kult eine ambivalente Rolle zu: Zum einen kann das Rasen an sich, zum Beispiel von Hera geschickt, zur Katastrophe werden, zum anderen ist aber Dionysos selbst der Rasende (Hom. Il. 6,132) und somit ist dieser zugleich eine Form göttlicher Erfahrung, welche die Anhänger und Anhängerinnen des Gottes erleben.⁴⁰ Beim Fest der Lenäen werden die orgiastischen Wesenszüge des Gottes deutlich. Der Name desselben ist von Λῆναι, einer Bezeichnung für Bakchantinnen und Mänaden⁴¹, abgeleitet. Daher stammt auch Dionysos' Beiname Ληναῖος. Bei diesem ekstatisch-orgiastischen Fest findet sich die orphische Vorstellung von der Zerreißung des Gottes. Die Feier wird meist in den Wintermonaten begangen. Dazu ziehen sich die Teilnehmerinnen, d. h. vom Gott erfüllte rasende Frauen, bei Nacht in die Berge zurück und lassen auf der Ebene des Mythos das geheimnisvolle Fest in der angeblichen Zerreißung eines Tieres und dem Verzehr von dessen rohem Fleisch, der Omophagie, (Eur. Bacch. 139; 734-747) gipfeln. Die Tiere scheinen den Gott selbst zu repräsentieren. Durch das Verschlingen ihres Fleisches, das ein sakramentaler Akt zu sein scheint, meinen die Menschen, sich die Kraft des Dionysos selbst einverleiben zu können. Allerdings werden nicht nur seine Anhängerinnen in orgiastisch-ekstatischem Zustand geschildert, sondern Dionysos selbst tritt in diesem Zustand auf, weshalb er unter anderem mit dem Epitheton Ὠμηστής, «Rohfleischfresser», angerufen wird.⁴²

Ein für Dionysos besonders bedeutender Aspekt seines Wesens ist der der Epiphanie. Das bedeutet, dass der Gott für seine Anhänger in der einen oder anderen Form sinnlich erlebbar wird. Dies kann zum einen konkret im Ritus der verschiedenen Dionysos-Feste geschehen, bei denen die Feiernden, sei es im Zuge einer Prozession, sei es durch rituelles Handeln oder die Einnahme berauschender Mittel, die Gegenwart des Gottes spüren.⁴³ Zum anderen kann Dionysos auf der Ebene des Mythos erscheinen. In diesem zeigt sich die Gegenwart des Gottes unter anderem in Milch, Honig und Wein, die plötzlich aus dem Erdboden strömen (Eur. Bacch. 142; 706-711).⁴⁴ Ferner können sich seine

⁴⁰ Burkert, Griechische Religion, 172f.

⁴¹ Beekes stimmt dieser Etymologie ebenso zu. Sollte diese zutreffen, ist eine bisweilen vermutete Ableitung von ληνός („Kelter“) auszuschließen, wenngleich diese neben jener die offensichtlichste zu sein scheint (Beekes, Etymological Dictionary, 857 s. v. λῆναι).

⁴² Wacht, A. Nichtchristlich, 72f.

⁴³ Seaford, Dionysos, 39f.

⁴⁴ Wacht, A. Nichtchristlich, 73.

Epiphanien in therio- oder anthropomorpher Gestalt manifestieren, wie im nächsten Unterkapitel erläutert wird.

1.3.3. Widerstandsmychten

Die ambivalenten und oft grausamen Wesenszüge des Dionysos schlagen sich in verschiedenen mythischen Erzählungen nieder. Deren Ursprung dürfte darin liegen, dass der ekstatisch-orgiastische Kult des Gottes mit der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung oft nicht in Einklang zu bringen war und mit dieser in Konflikt geriet. Werden zwar diejenigen, die den Gott aufnehmen, verschont und sogar beschenkt, so trifft jene, die sich ihm widersetzen, Unheil (Diod. 3, 65). Der älteste dieser Widerstandsmychten findet sich andeutungsweise bereits bei Homer: Hier habe Lykurgos, Sohn des Dryas, die Ammen des Dionysos auf dem Nysa-Gebirge gejagt und mit einem Ochsenstachel geschlagen. Darauf sei der erschreckte Dionysos zu Thetis ins Meer geflüchtet. Lykurgos sei darauf vom Sohn des Kronos geblendet worden und habe, den Göttern verhasst früh, den Tod gefunden (Il. 6, 130-140). In einer späteren Version habe Dionysos selbst dem Lykurgos einen Wahn eingeflößt, worauf dieser, in der Meinung, Reben abzuhacken, seinen Sohn getötet und sich selbst die Gliedmaßen abgehackt habe und darauf wieder zur Besinnung gekommen sei. Später sei er, weil das Land unfruchtbar blieb, von den Edonern auf einen Berg gebracht, gefesselt und nach dem Willen des Dionysos von Pferden getötet worden (Apollod. 3, 34f.).⁴⁵

Der bekannteste Widerstandsmychos ist der des Königs von Theben, Pentheus, welcher in Euripides Bakchen dramatisch ausgearbeitet ist: Dionysos kommt nach Theben, um den Thebanern seine Göttlichkeit zu offenbaren. Thebens Frauen, darunter Pentheus' Mutter Agaue, beten als Mänaden Dionysos bereits an und strömen dazu in die Berge. Pentheus und sein Gefolge allerdings schmähen den Gott, wollen den neuen Kult unterdrücken und werfen Dionysos in den Kerker. Von den Mänaden angerufen befreit sich Dionysos unter Donnergeroll und bebender Erde und zerstört das Schloss des Pentheus mit einem Blitz. Er verleitet darauf Pentheus, in der Absicht ihn grausam zu bestrafen (847-861), in Frauenkleidung in die Berge zu ziehen und den Mänaden bei ihren Feiern zuzusehen. Diese bemerken ihn, der sie auf einem Baum sitzend ausspioniert, strömen zu ihm, reißen ihn, allen voran seine Mutter Agaue, in dionysischem Wahn in Stücke und zerstreuen

⁴⁵ Wacht, A. Nichtchristlich, 74f.

seine Gliedmaßen im Wald. Agaue steckt sich sogar seinen abgerissenen Kopf auf ihren Thyrsos-Stab (1095-1142).⁴⁶

Ein Mythos, in dem in ähnlicher Weise die Macht des Dionysos gegenüber denjenigen, die seine Göttlichkeit schmähen oder nicht anerkennen, demonstriert wird, ist der der tyrrenischen Seeräuber, welcher bereits im siebten Homerischen Hymnus erzählt wird.⁴⁷ Diese finden Dionysos in jugendlicher Gestalt an der Küste, erkennen seine Göttlichkeit nicht, halten ihn wegen seiner Schönheit für einen Sohn von Königen, weshalb sie ihn fesseln und ihn in der Hoffnung auf große Beute auf ihrem Schiff mit fortnehmen (2-12). Der Steuermann warnt aus Unbehagen seine Kameraden davor, den Unbekannten zu entführen (14-24), wird jedoch vom Kapitän nicht erhört und getadelt, worauf er den Befehl abzusegeln gibt (25-34). Nun zeigt sich der Gott, indem Wein über das Schiff quillt, sich ambrosische Düfte verbreiten und das Schiff von Früchten, Weinstöcken und Efeu umrankt wird (35-42). Da erkennen die Piraten ihre Untat. Dionysos verwandelt sich in einen drohenden Löwen, lässt in der Mitte des Schiffes eine Bärin tanzen und packt den Kapitän. Die übrigen Seeräuber drängen sich zunächst um den Steuermann, stürzen sich dann ins Meer und werden zu Delphinen (42-53). Der Steuermann allerdings erfährt Gnade und Rettung durch Dionysos, der sich ihm zu erkennen gibt (53-57).

1.4. Liber Pater

Liber ist ein altitalischer und altrömischer Gott, der gemeinsam mit der Göttin Libera ein Götterpaar bildet, wie es für die Religion der Frühzeit Roms bezeichnend ist.⁴⁸ Häufig wird Liber das Epitheton „Pater“ beigegeben, welches als Terminus des Respektes und der Verehrung gedeutet werden kann.⁴⁹ Beide Götter gelten als Beschützer und Förderer der vegetativen und animalischen Fruchtbarkeit, was einerseits aus in ganz Italien praktizierten Phallus-Umzügen und andererseits aus der antiken Etymologie hervorgeht, die von *liberare* abgeleitet wird: Neben der späteren Deutung als Befreiung von Sorgen (Sen. dial. 9, 17, 8) steht jene der Befreiung im sexuellen Sinn, nämlich dass Liber den Mann vom männlichen Samen befreien würde und Libera diese Befreiung auch den

⁴⁶ Seaford, Dionysos, 41-43. Burkert, Griechische Religion, 254.

⁴⁷ Wacht, A. Nichtchristlich, 75.

⁴⁸ Wacht, A. Nichtchristlich, 79.

⁴⁹ Bruhl, A., Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque a Rome et dans le monde romain, Paris 1953 (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 175), 13f. Wie Bruhl an derselben Stelle ausführt, könnte Liber das Epitheton „Pater“ auch zur Unterscheidung von Dionysos beigegeben worden sein, da es in frühen Inschriften fehlt, oder zur Unterscheidung vom Adjektiv *liber*.

Frauen zuteil werden lasse (Aug. civ. 7, 2f.). Auf Liber als Gott der Fruchtbarkeit weist ebenso das Fest der Liberalia, an dem bevorzugt die *toga virilis* angelegt wurde.⁵⁰

Die Spuren des Liber Pater⁵¹ sind für uns heute nicht mehr völlig klar ersichtlich. Dies liegt daran, dass er durch griechischen Einfluss mit Dionysos verbunden wurde und im Laufe der Zeit mit ihm völlig verschmolzen ist. So überliefert uns die literarisch-historische Tradition, dass es in Rom zu Beginn des fünften vorchristlichen Jahrhunderts während des Krieges gegen die Latiner zu einer Hungersnot gekommen sei, der Plebejer und Sklaven zum Opfer gefallen wären. Die Consuln hätten sich nicht um den Getreidenachschub bemüht (Liv. 2, 34, 1-5). Unter diesen Umständen habe im Jahr 496 v. Chr. der zum *dictator* ernannte A. Postumius die sybillinischen Bücher befragen lassen. Den Römern sei geraten worden die griechische Göttertrias der Landwirtschaft, Demeter, Dionysos und Kore, aufzunehmen (Dion. Hal. ant. 6, 17, 2-4; 94, 3), was diese taten und ihnen unter den römischen Namen Ceres, Liber und Libera am Aventin die *aedes Cereris* errichteten (Tac. ann. 2, 49; Vit. 3, 3, 5).⁵²

In dieser hierarchisch gegliederten Aventinischen Trias galt Ceres als die Hauptgottheit, Liber und Libera nahmen den zweiten und dritten Rang ein. Nichtsdestoweniger kam dieser Trias als ganzer eine große Bedeutung für die römische *plebs* zu, zumal ja alle drei Götter für das Gedeihen und die Fruchtbarkeit zuständig waren. Sie galt somit mit ihren drei terrestrischen Gottheiten gewissermaßen als plebejisches Pendant zur patrizischen Kapitolinischen Trias, die aus den zur himmlischen Sphäre angehörigen Göttern Jupiter, Juno und Minerva bestand.⁵³

Doch auch in Rom und den Munizipien Italiens kamen die orgiastisch-ekstatischen Züge des Gottes und somit seine Ambivalenz zum Vorschein, nämlich in den Bacchanalien. Wie Livius (39, 8-19) in dramatischer Erzählung schildert, hätten sich bei diesen von einem einfachen Griechen nach Etrurien und von dort nach Rom gebrachten, nächtlichen Feiern Männer und Frauen jeglichen Alters heimlichen Trinkgelagen und sexuellen Ausschweifungen hingegeben sowie gegen den Staat gerichtete Untaten und rituelle Morde begangen. Nach einer Anzeige ist der Senat 186 v. Chr. mit dem *senatus consultum de Bacchanalibus* gegen diese Riten eingeschritten, wobei Todesurteile vollstreckt und über diese Feiern bestimmte Beschränkungen verhängt wurden. So

⁵⁰ Wacht, A. Nichtchristlich, 79f.

⁵¹ Für archäologische Zeugnisse sei verwiesen auf: Gasparri, C., Dionysos/Bacchus, LIMC 3,1 (1986), 540-566, 542-566.

⁵² Bruhl, Liber Pater, 30.

⁵³ Bruhl, Liber Pater, 36-39.

durften Bacchusfeiern nur nach Rücksprache mit dem Senat durchgeführt werden, es wurde eine Teilnehmerhöchstzahl von fünf Personen festgelegt und Frauen durften in diesem Kult keine führende Rolle mehr übernehmen. Ein generelles Verbot wurde nicht ausgesprochen.⁵⁴

Im Rom des ersten vorchristlichen Jahrhunderts erfreut sich Bacchus, wie Liber/Dionysus meist genannt wird sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Dichtung als Gott der Weinlese und des Weines selbst großer Beliebtheit.⁵⁵ Man scheint in dieser Zeit nicht mehr zwischen dem italischen und dem griechischen Gott unterschieden zu haben (Cic. nat. deor. 2, 62).⁵⁶ So stellte der Gott wohl wegen seiner mannigfaltigen Wesenszüge und der vielen mit ihm verbundenen Mythen einen großen Reiz für die Dichter besonders der Augusteischen Zeit dar, wobei seine Ambivalenz auch gewisse Probleme mit sich brachte. Sie bearbeiten in ihren Werken eine Großzahl der oft durch hellenistische Vorbilder überlieferten Mythen des Gottes, welcher unter den verschiedensten Beinamen genannt wird.⁵⁷

2. Dionysos im politisch-religiösen Kontext

Religion spielte in der Politik der griechisch-römischen Antike eine bedeutende Rolle. Politisch Mächtige stellten sich unter den Schutz eines oder mehrerer Götter und inszenierten sich in ihrem Auftreten als solche, um ihren Herrschaftsanspruch durch göttliche Ausstrahlung zu untermauern. Derlei Tendenzen sind in Rom bereits in Zeiten der Republik feststellbar.⁵⁸ Unter der Herrschaft Caesars, der die göttliche Verehrung seiner Person forcierte, erreichten sie ihren ersten Höhepunkt.⁵⁹ Für die politisch turbulente Zeit nach Caesars Ermordung sind diese Aspekte der Herrscherdarstellung von interessanter Relevanz, da hierbei im Besonderen Dionysos eine seinem Wesen entsprechende, ambivalente Rolle zukommt. Dies sowie die historischen Umstände sind Gegenstand des folgenden Kapitels.

⁵⁴ Wacht, A. Nichtchristlich, 80f.

⁵⁵ Bruhl, Liber Pater, 119-122.

⁵⁶ Wacht, A. Nichtchristlich, 80.

⁵⁷ Gasparri, C., Dionysos/Bacchus, 541f. Bruhl, Liber Pater, 133-144.

⁵⁸ Clauss, M., *Deus praesens*. Der römische Kaiser als Gott, Klio 78/2 (1996), 400-433, 403-406.

⁵⁹ Clauss, *Deus praesens*, 406-11.

2.1. Historischer Kontext

Nach der Ermordung Caesars in den Iden des März 44 v. Chr. herrschte in Rom ein Machtvakuum. Dieses vermochten zunächst weder die Caesar-Mörder unter der Führung des C. Cassius und M. Brutus noch die Caesarianer, deren wichtigste Persönlichkeiten der Konsul M. Antonius und M. Aemilius Lepidus waren, auszufüllen. In dieser politischen Pattsituation gelingt es M. Anton durch die Durchsetzung angeblich von Caesar geplanter Gesetze, sich eine große Klientel zu verschaffen und sich militärische Macht zu verleihen, indem er sich per Plebiszit Makedonien mit sechs kampfbereiten Legionen übertragen lässt. So scheint er sich als Hauptakteur etablieren zu können, als plötzlich Octavianus⁶⁰, den Caesar testamentarisch adoptiert und zu seinem Haupterben macht, unvermutet die Bühne der Weltpolitik betritt. Zwischen den beiden kommt es wegen ihrer Ambitionen, in Caesars Fußstapfen treten zu wollen, zu heftigen Spannungen, die vorerst nur auf Druck von Caesars Veteranen ausgeglichen werden können. In diesen politischen Wirren, in denen sich Cicero verhängnisvollerweise mit seinen Philippica heftig gegen M. Anton stellt und für Octavian Partei ergreift, gelingt es den Caesarianern die Kontrolle über den Westen des Reiches zu übernehmen. Sie ringen sich gemeinsam mit Lepidus durch, sich im November 43 v. Chr. als *tresviri rei publicae constituendae* zu verbünden. Nach weitreichenden Proskriptionen in der Nobilität, denen auch Cicero zum Opfer fällt, bereiten die Triumvirn die Entscheidungsschlacht vor, können die Caesar-Mörder bei Philippi schlagen und so die alleinige Macht an sich reißen. Nach weiteren Auseinandersetzungen einigen sich die *tresviri* 40 v. Chr. im Vertrag von Brundisium und teilen ihre Machtbereiche auf: Octavian erhält den Westen, M. Anton den Osten und Lepidus, größtenteils entmachtet, erhält ehrenhalber *Africa* zugeteilt.⁶¹

Nun galt es, den eigenen Bereich zu sichern: Octavian war damit konfrontiert, eine Großzahl von Veteranen mit Ländereien zu versorgen, wofür unzählige Italer enteignet werden mussten. Für die Entrechteten ergriff L. Antonius, Bruder des Triumvirn, Partei, wurde allerdings von Octavian bei Perusia, wo es darauf zu einem großen Blutbad gekommen sein soll⁶², besiegt. Zu diesen sozialen Unruhen kam noch hinzu, dass Sextus Pompeius, der auf Sizilien, Sardinien, Korsika und der Peloponnes ein Seereich etablieren

⁶⁰ 63 v. Chr. als C. Octavius geboren nimmt er nach der Adoption durch Caesar den Namen C. Caesar an. Der Name „Octavianus“ wird nur von Cicero anfangs, nicht aber von ihm selbst gebraucht. Am 16. Januar 27 v. Chr. wird ihm vom Senat auf Antrag des Munatius Plancus der Name „Augustus“ verliehen (siehe: Kienast, D., Augustus, DNP 2 (1997), 302-314, 302; 308.)

⁶¹ Blösel, W., Die römische Republik. Forum und Expansion, München 2015 (C.H.Beck Geschichte der Antike), 247-260.

⁶² Bringmann, K., Augustus, Darmstadt 2012 (Gestalten der Antike), 76f.

konnte, die Getreideversorgung Italiens immer wieder unterbrach. Diesen konnte Agrippa, Octavians treuster Gefährte, 36 v. Chr. bei Naulochos schließlich besiegen, wodurch die Getreideversorgung wiederhergestellt werden konnte.⁶³ Nach dieser Schlacht gelang Octavian noch ein bedeutender Coup: So schaffte er es mit militärischem Druck Lepidus als Triumvirn abzusetzen. Octavian schonte ihn und übertrug ihm den Oberpontifikat, Lepidus allerdings war politisch entmachtet. So wurde aus dem Drei- ein faktisches Zweimännerkollegium.⁶⁴

M. Antons Aufgabe indes war es, im griechischen Osten Steuergeld für die militärischen Vorhaben der Triumvirn einzutreiben und dort die römischen Herrschaftsstrukturen neu zur ordnen. Deshalb begann er ab 41 v. Chr. ein ausgedehntes Reiseprogramm, um seine Klientelbeziehungen zu verschiedenen Mächtigen zu stärken. Unter diesen war das Ptolemäerreich der verlässlichste, weil politisch stabilste Partner. Diese politischen Aspekte waren der Hauptgrund für die Beziehung zwischen M. Anton und Kleopatra, welche er zu dieser Zeit erstmals traf.⁶⁵

Aus politischem Kalkül heiratet M. Anton nach dem erwähnten Vertrag von Brundisium Octavians Schwester Octavia und beginnt einen Angriff auf das Partherreich zu planen. Dessen Ziel war es, einerseits den Legionsadler, der bei der Niederlage des Crassus verloren worden war, zurückzugewinnen und andererseits sich dafür zu rächen, dass die Parther den Caesarmördern Unterstützung zukommen lassen hatten. Da die diplomatischen Wege zur Erreichung der Ziele fehlgeschlagen waren, griff M. Anton die Parther 36 v. Chr. mit militärischer Unterstützung vieler Verbündeter, deren wichtigster der König Armeniens, Artavasdes war, an. Der Feldzug endete mit einer verlustreichen Niederlage, für die allerdings größtenteils Artavasdes verantwortlich gemacht wurde.⁶⁶

Im Jahr 34 v. Chr. bekleidete M. Anton noch einmal das Konsulat und versuchte in Anbetracht dessen, dass das Triumvirat zwei Jahre später offiziell zu Ende gehen würde, seine Position für die Zukunft gegenüber Octavian zu stärken und weitere Klientelbeziehungen zu knüpfen. Dies gelang ihm, indem er Artavasdes besiegte und seinen Sieg in Rom verkünden ließ, wodurch er die gegen die Parther erlittene Niederlage vergessen machen konnte. Den König Armeniens führte er als Gefangenen nach Alexandria. Dort feierte er im Gymnasium eine Siegeszeremonie, bei der er Kleopatra und ihre Kinder als Klientelkönige einsetzte und Alexander, ihren gemeinsamen Sohn,

⁶³ Galinsky, K., Augustus. Introduction to the Life of an Emperor, Cambridge 2012, 42-45.

⁶⁴ Bringmann, Augustus, 83-85.

⁶⁵ Halfmann, H., Marcus Antonius, Darmstadt 2011 (Gestalten der Antike), 104-118; 122-124.

⁶⁶ Halfmann, Marcus Antonius, 131; 153-161.

bereits mit Armenien belehnte. Diese Vorgehensweise entsprach der gängigen Form römischer Herrschaftsausübung im politisch unruhigen Osten, um so durch Klientelherrscher die Situation abzusichern. In der späteren augusteischen Umdeutung der Ereignisse wurde darin die Verweichlichung M. Antons gesehen, der Kleopatra völlig untergeben gewesen wäre und römisches Land verschenkt hätte, was in dieser Form unzutreffend ist.⁶⁷

Die Wende im Machtkampf ereignet sich im Jahr 32 v. Chr., als M. Anton, der sich zu dieser Zeit in Ephesos aufhält, plant, in Rom, wie es jedem erfolgreichen Imperator zustand, einen Triumph zu feiern. Octavian will dieses für seinen Kontrahenten prestigeträchtige Ereignis verhindern. Zwar hätte bei diesem Triumph M. Anton sein *imperium* niederlegen müssen, da dabei die Grenzen des *pomerium* überschritten worden wären, doch traf dasselbe auch auf Octavian zu, der einen bereits vom Senat beschlossenen Triumph aus eben diesem Grund hinauszögerte. Nur mit Androhung von Waffengewalt verhindert Octavian den senatorischen Beschluss für einen Triumph und verunglimpft M. Anton, um im nun drohenden Krieg einen propagandistischen Vorteil zu haben. Die Schmähungen zielen vor allem auf M. Antons angeblichem liederlichen Lebenswandel und auf seine Unterwürfigkeit gegenüber Kleopatra ab. Nachdem M. Anton sich nun noch von Octavia scheiden lässt, ist ein Waffengang unausweichlich. Octavian kommen zwei Überläufer zu Hilfe, die ihm den Aufenthaltsort von M. Antons Testament verraten. Widerrechtlich bemächtigt er sich dessen, denunziert durch dessen angeblich kompromittierenden Inhalt M. Anton und veranlasst, dass offiziell Kleopatra, der vermeintlichen Kriegstreiberin, der Krieg erklärt wird.⁶⁸

Die Entscheidung dieses Krieges fiel am 2. September 31 v. Chr. in der Seeschlacht von Actium. Nachdem sich beide Heere wochenlang gegenübergelegen waren, hatte M. Anton mit Nahrungsmittelknappheit und Auflösungserscheinungen in seinem Heer zu kämpfen, weshalb er zur See einen Ausbruch wagte. Die Schlacht endete für ihn in einer Katastrophe: Der Großteil seiner Flotte war vernichtet, und weite Teile des Heeres kapitulierten. Er floh mit Kleopatra nach Alexandria, wo ein Jahr später ihr letzter Widerstand gebrochen werden konnte. Nach dem Selbstmord der beiden stand Octavian der Weg zur Alleinherrschaft offen.⁶⁹

⁶⁷ Halfmann, Marcus Antonius, 169-176.

⁶⁸ Halfmann, Marcus Antonius, 181-194.

⁶⁹ Bringmann, K., Augustus, 98-103.

2.2. M. Anton und das Göttliche

In dieser von politischen Spannungen geprägten Zeit zwischen den Schlachten von Philippi und Actium versuchten die Akteure, ein Naheverhältnis zu bestimmten Göttern aufzubauen. So propagierte Sextus Pompeius, unter Neptuns besonderem Schutz zu stehen. Durch Münzen, Statuen und sein Auftreten gebarte er sich als Nachkomme des Gottes und soll für diesen sogar lebende Pferde als Opfer ins Meer gestürzt haben.⁷⁰ Octavian scheint sich nach Philippi immer mehr mit Apollo identifiziert zu haben und soll nach dem Sieg bei Naulochoi den Apollotempel auf dem Palatin gelobt haben.⁷¹ Für M. Anton haben zwei Götter besondere Bedeutung; zunächst Herakles und später Dionysos.

2.2.1. M. Anton und Herakles

Wie es den Gepflogenheiten bedeutender *gentes* in der späten Republik entsprach, reklamierte auch die *gens Antonia* göttlichen Ursprung für sich. Sie leitete ihre Herkunft von einem wenig bekannten Sohn des Herakles, Antaion, ab. Einziger Gewährsmann dafür ist Plutarch (Ant. 4,2; 60,5). Laut ihm habe M. Antons Physiognomie Ähnlichkeiten zu Heraklesbildnissen und -statuen aufgewiesen. (Ant. 4,1). Auch durch seine Kleidung habe M. Anton versucht, sich dem Heros anzugleichen, indem er seine Tunika hochgegürtet, sich ein großes Schwert umgeschnallt und einen Kriegsmantel getragen habe (Ant. 4,3). Ebenso verweisen archäologische Zeugnisse auf die Identifikation und Selbstdarstellung des M. Anton mit Herakles und belegen, dass diese allgemein bekannt war. Dies zeigt sich deutlich in einer im Jahr 42 v. Chr. für die Triumvirn geprägten Dreierserie von *aurei*, auf denen auf die heroisch-göttliche Abkunft derselben verwiesen wird. Auf Octavians Münze ist Aeneas mit Anchises, auf der des Lepidus die Vestalin Aemilia abgebildet. Die mythische Figur auf M. Antons Münze, dürfte mit großer Sicherheit Antaion sein.⁷² Darf man ferner dem Zeugnis des Plinius Glauben schenken, so geht die extravagante Selbstdarstellung des M. Anton als Heraklide auf die Zeit während des Bürgerkrieges nach der Schlacht von Pharsalos zurück, als er

⁷⁰ Zanker, P., Augustus und die Macht der Bilder, München³ 1997, 48f.

⁷¹ Zanker, P., Augustus und die Macht der Bilder, 57-61. Für eine eingehende Analyse der Beziehung zwischen Octavian und Apollo in der Zeit vor der Schlacht von Actium sei verwiesen auf: Miller, J. F., Apollo, Augustus and the Poets, Cambridge 2009, 15-53.

⁷² Huttner, U., Marcus Antonius und Herakles, in: Schubert, Ch. – Brodersen, K. (Hgg.), Rom und der Griechische Osten. Festschrift für Hanno H. Schmitt zum 65. Geburtstag dargebracht von Schülern, Freunden und Münchener Kollegen, Stuttgart 1995, 103-112, 104-106; 110.

sich gezähmte Löwen⁷³ vor seinen Wagen spannte (Plin. nat. 8,55). Der Löwe gilt als Bildsymbol des Herakles und steht so für die Nachkommenschaft von diesem Heros.⁷⁴

2.2.2. M. Anton und Dionysos

Dionysos gewann für M. Anton vor allem nach der Schlacht von Philippi an Bedeutung, als dieser begann, sich öffentlich als „Neuer Dionysos“ darzustellen. Darüber sind wir nicht nur durch archäologische,⁷⁵ sondern auch durch literarische Quellen unterrichtet. Diese berichten, dass sich M. Anton ab dem Jahr 41 v. Chr. in Ephesos (Plut. Ant. 24), Tarsos (Plut. Ant. 25-27), Athen (Cass. Dio 48, 39, 2) und Alexandria (Vell. 2, 82, 4) als dieser Gott inszenierte.⁷⁶ Zwei Schilderungen sollen hier beispielhaft angeführt werden. Den ersten Auftritt als *Νέος Διόνυσος* inszenierte M. Anton im Jahr 41 v. Chr., als er in Ephesos, der Hauptstadt der Provinz Aisa, einzog, um dort politische Verhandlungen mit verschiedenen Gesandtschaften der östlichen Gebiete des Imperiums zu führen.⁷⁷

[4] εἰς γοῦν Ἐφεσον εἰσιόντος αὐτοῦ, γυναῖκες μὲν εἰς Βάκχας, ἄνδρες δὲ καὶ παῖδες εἰς Σατύρους καὶ Πᾶνας ἡγοῦντο διεσκευασμένοι, κιττοῦ δὲ καὶ θύρσων καὶ ψαλτηρίων καὶ συρίγγων καὶ αὐλῶν ἡ πόλις ἦν πλέα, Διόνυσον αὐτὸν ἀνακαλουμένων Χαριδότῃν καὶ Μειλίχιον. [5] ἦν γὰρ ἀμέλει τοιοῦτος ἐνίοις, τοῖς δὲ πολλοῖς Ὁμηστῆς καὶ Ἀγριώνιος. ἀφηρεῖτο γὰρ εὐγενεῖς ἀνθρώπους τὰ ὄντα, μαστιγίαις καὶ κόλαξι χαριζόμενος.

(Plut. Ant. 24, 4f.)⁷⁸

„Als er in Ephesos einzog, gingen Frauen als Bakchantinnen, Männer und Knaben als Satyrn und Pane kostümiert vor ihm her, von Efeu und Thyrsosstäben, vom Klang von Saiteninstrumenten, von Schalmeien und Flöten war die Stadt erfüllt, und ihn selber priesen sie als Dionysos den Freudenbringer, den Huldreichen. Das war er gewiß für einige; für die meisten aber war er der „Rohverschlinger“, der „Grausamwilde“ Männern von edler Geburt nahm er ihr Vermögen und verschenkte es an Galgenstricke und Speichellecker.“⁷⁹

⁷³ Auch Cicero erwähnt die Löwen des M. Anton (Cic. Att. 10, 13, 1).

⁷⁴ Halfmann, Marcus Antonius, 30; 46.

⁷⁵ Mannsperger, D., Apollon gegen Dionysos. Numismatische Beiträge zu Octavians Rolle als Vindex Libertatis. Mit Tafeln XXI-XXIII, Gymnasium 80 (1973), 381-404, 384-386.

⁷⁶ Fuhrer, Inszenierungen, 377.

⁷⁷ Halfmann, Marcus Antonius, 120.

⁷⁸ Text entnommen aus: Plutarchi Vitae Parallelae, recognoverunt Cl. Lindskog et K. Ziegler, Vol. III Fasc. 1, iterum recensuit K. Ziegler, Leipzig ²1971 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

⁷⁹ Übersetzung entnommen aus: Plutarch, Grosse Griechen und Römer, eingeleitet und übersetzt von K. Ziegler, Band V, Zürich 1960 (Bibliothek der Alten Welt, Griechische Reihe), 323.

Plutarch schildert den Auftritt des M. Anton in Ephesos als göttliche Pompe: Der Triumvir selbst zieht als Dionysos in die Stadt ein und Frauen, die sich als Bakchantinnen verkleiden, sowie Männer und Knaben in Satyr- und Pankostümen – das allbekannte Gefolge des Dionysos – gehen ihm voraus. Die Stadt ist mit Efeu und Thyrsosstäben, also den Attributen, die dem vegetativen Wesenszug des Gottes zugeschrieben werden, geschmückt. Dazu wird musiziert. In diesem Sinne nennen ihn einige den „Freudenbringer“ und „Huldreichen“ (*Χαριδότην καὶ Μειλίχιον* (4)). Die meisten jedoch bezeichnen ihn mit dem ekstatisch-orgiastischen Beinamen als „Rohverschlinger“ und „Grausamwilden“ (*Ὠμηστής καὶ Ἀγριώνιος* (5)). Laut dieser Schilderung wollte sich M. Anton den Ephesern als Dionysos in dem Wesenszug präsentieren, der Tieren und Menschen Segen und Fruchtbarkeit bringt, gewissermaßen als Retter. Von seinen Gegnern allerdings wird er mit den als negativ empfundenen Wesenszügen des Gottes benannt. Dadurch bringen die Einwohner von Ephesos ihre Kritik an seiner angeblichen Habgier und Willkür zum Ausdruck. M. Antons Selbstdarstellung als Neuer Dionysos geht also so weit, dass er selbst als dieser Gott in Erscheinung tritt und gleichsam als Epiphanie desselben gilt. Es zeigt sich darin aber auch die Ambiguität des Gottes: Wird der Herrscher von seinen Anhängern mit den positiven Aspekten desselben in Verbindung gebracht, so kann die Gegenseite leicht die negativen Seiten des Gottes auf diesen übertragen und ihn so diffamieren.⁸⁰

Nachdem es M. Anton gelungen war, die politische Lage im Osten einstweilen zu stabilisieren, wofür ihm vom Senat Dankfeste zuerkannt worden waren, zog er mit Octavia im Herbst 39 v. Chr. in Athen ein. Dort feierte er seine Erfolge, wie es sich für einen Neuen Dionysos ziemte. Davon zeugt nicht nur eine Münze, auf welcher der Triumvir zusammen mit Octavia mitsamt dionysischen Attributen abgebildet ist,⁸¹ sondern auch ein zeitgenössischer Bericht des Sokrates von Rhodos:

[...] ἱστορεῖ δὲ καὶ αὐτὸν τὸν Ἀντώνιον ἐν Ἀθήναις μετὰ ταῦτα διατρίψαντα περίοπτον ὑπὲρ τὸ θέατρον κατασκευάσαντα σχεδίαν χλωραὶ πεπυκασμένην ὕλη, ὥσπερ ἐπὶ τῶν Βακχικῶν ἄντρων γίνεται, ταύτης τύμπανα καὶ νεβρίδας καὶ παντοδαπὰ ἄλλ' ἀθύρματα Διονυσιακὰ ἐξαρτήσαντα μετὰ τῶν φίλων ἐξ ἑωθινοῦ κατακλινόμενον μεθύσκεσθαι [...]. καὶ ἔκτοτε ἐκέλευσεν ἑαυτὸν Διόνυσον ἀνακηρύττεσθαι κατὰ τὰς πόλεις ἀπάσας.

⁸⁰ Fuhrer, Inszenierungen, 377f.

⁸¹ Halfmann, Marcus Antonius, 139f.

(Athen. 4,29,148b-c [=Socr. Rhod. FGrH 192 F 2])⁸²

„[Sokrates von Rhodos] erzählt aber auch, daß Antonius selbst, als er danach in Athen weilte, ein weithin sichtbares Gerüst über dem Theater errichten ließ, das mit grünen Zweigen überdacht war, wie es bei den „bakchischen Höhlen“ geschieht. Daran ließ er Trommeln, Rehfelle und alles mögliche andere dionysische Zubehör befestigen und legte sich dort zusammen mit seinen Freunden vom Morgen an nieder und trank [...]. Danach befahl er, ihn in allen Städten als Dionysos auszurufen.“⁸³

M. Anton ließ das Theater so umbauen und ausschmücken, dass es den ἄντρα dionysischer Feste ähnelte. Er selbst präsentierte sich als Dionysos, indem er sich mit seinen Freunden einem Trinkgelage hingab und sich als dieser benennen ließ. Der Triumvir überließ bei seiner Selbstdarstellung nichts dem Zufall, sondern gestaltete diese mit den für Dionysos verbundenen Attributen. So stehen nicht nur Rehfelle⁸⁴ mit dem Gott in Verbindung, sondern auch Höhlen⁸⁵ sind Orte der Mysterien und des Kultes des Dionysos.⁸⁶

2.2.3. Dionysos im Herrscherkult

Eine Selbstdarstellung als Neuer Dionysos in diesem Ausmaß wäre zwar in Rom kaum vorstellbar gewesen,⁸⁷ M. Anton hat diese allerdings nicht erfunden, sondern er greift auf eine Tradition hellenistischer Machtrepräsentation und -ausübung zurück, welche ihren Ursprung im Indienfeldzug Alexanders des Großen hat.

Dieser gelangte auf seiner Expedition an einen Ort namens Nysa, der noch dazu mit reichlich Efeu bewachsen war und angeblich eine Gründung des Dionysos selbst, so die Deutung des Makedonenkönigs, gewesen sein soll. Diese Erfahrung schuf eine tiefe Verbundenheit zwischen dem Eroberer und dem Gott.⁸⁸ Bereits früh müssen daher Sagen über die Reisen des Dionysos in ferne Länder verbreitet gewesen sein (vgl. Eur. Bacch. 13-17). Diese wurden nun als Eroberungszüge des Gottes, des Bringers von Wohlstand

⁸² Text entnommen aus: Athenaei Naucratis Dipnosophistarum Libri XV. Vol. I Libri I-V, recensuit G. Kaibel, editio stereotypa editionis prioris (MDCCCLXXXVII), Berolini et Novi Eboraci MMVIII (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 1101).

⁸³ Übersetzung entnommen aus: Athenaios, Das Gelehrtenmahl Buch I-VI. Zweiter Teil Buch IV-VI, eingeleitet und übersetzt von C. Friedrich, kommentiert von Th. Nothers, Stuttgart 1998 (Bibliothek der griechischen Literatur 48), 330.

⁸⁴ Veneri, A., Fonti letterarie, 415.

⁸⁵ Seaford, Dionysos, 82f.

⁸⁶ Fuhrer, Inszenierungen, 378f.

⁸⁷ Fuhrer, Inszenierungen, 379.

⁸⁸ Lane Fox, R., Alexander der Große. Eroberer der Welt. Aus dem Englischen von Gerhard Beckmann, Stuttgart 2004, 449-452.

und Frieden, interpretiert, durch die im entfernten Orient Kultur und Zivilisation gestiftet worden sei. Alexander selbst inszeniert sich als irdische Erscheinung des Dionysos und bekräftigt diese Selbstdarstellung durch die Weihung von Dionysos-Heiligtümern und die Gründung von Städten, wie Nysa und Dionysopolis.⁸⁹

Die Ptolemäer als Nachfolger Alexanders versuchten über Anschluss an diesen Göttlichkeit für sich zu beanspruchen. Ptolemaios I. holte den Leichnam Alexanders nach Alexandria, ließ diesen dort bestatten und Alexander zum Reichsgott erheben. Im Versuch, den eigenen Herrschaftsanspruch zu legitimieren, kommt besonders der propagierten Angleichung des Ptolemaios an Dionysos eine Schlüsselrolle zu, da die Göttlichkeit des Makedonenkönigs vor allem auf die Verbindung mit Dionysos zurückgeführt wurde. So entwickelte sich im Ptolemäerreich des dritten Jahrhunderts v. Chr. ein Dynastiekult, in welchem die eigene Abstammung von Dionysos propagiert wurde. Der neue Kult konnte allerdings die altägyptischen Religionsvorstellungen nicht verdrängen oder gar ersetzen. Deshalb versuchte man, diese beiden miteinander vereinbar zu machen und zu vermischen. Dionysos wurde im Laufe dieses Prozesses mit dem ägyptischen Gott Osiris gleichgesetzt.⁹⁰

Einen ersten Höhepunkt erreichte der dionysische Herrscherkult unter Ptolemaios IV. Philopator, der den dynastischen Kult der Ptolemäer stark ausbaute und festigte. Dieser entwickelte in seiner Regierungszeit ein öffentlich zur Schau getragenes dionysisches Programm, indem er dionysische Kultgemeinschaften stiftete und zahlreiche Dionysosfeste veranstaltete, in denen er sich selbst als dieser Gott zeigte. Ferner nahm er als erster Ptolemäer –wenn auch nur inoffiziell– den Beinamen Νέος Διόνυσος an. Im Laufe des ersten vorchristlichen Jahrhunderts wurden immer größere Heilserwartungen in einen auf Erden erscheinenden Neuen Dionysos gesetzt. Dies machten sich nicht nur Herrscher wie Mithridates VI. Eupator, König von Pontos, der sein Reich als Neos Dionysos regierte, sondern auch ganz besonders die Ptolemäer zunutze. Ptolemaios XII., Vater Kleopatras VII., gab sich den offiziellen Beinamen Νέος Διόνυσος und ließ sich als Inkarnation des jugendlichen Gottes darstellen. Er scharte einen dionysischen Hofthiasos um sich und feierte dionysische Feste, was ihm den Spottnamen „Αυλητής“ einbrachte.⁹¹ Aufgrund der Tatsache, dass der Dionysoskult eine Vorrangstellung in hellenistischen Herrscherideologien eingenommen hatte, kamen auch die Römer in ihrem

⁸⁹ Wacht, A. Nichtchristlich, 76f.

⁹⁰ Hölbl, G., Geschichte des Ptolemäerreiches. Politik, Ideologie und religiöse Kultur von Alexander dem Großen bis zur römischen Eroberung, Darmstadt 1994 (Sonderausgabe Darmstadt 2004), 86-91.

⁹¹ Hölbl, Geschichte des Ptolemäerreiches, 150-152; 256-259; 264f.

Expansionsstreben unweigerlich damit in Berührung. Von diesen sind Caesar und M. Anton eben durch ihre Verbindung mit Kleopatra hervorzuheben. Caesar selbst trat im Triumph als Dionysos auf und machte sich den Mythos für seine politischen Interessen zunutze. Dabei trat Kleopatra gemäß der Tradition als Isis-Aphrodite auf und rückte so in die Nähe der Venus, auf die die *gens Iulia* ihre Abstammung zurückführte. Caesar versuchte wohl, so seinen Herrschaftsanspruch im Ptolemäerreich sowohl durch die Verbindung mit der Königin als auch durch aktive Selbstdarstellung zu untermauern.⁹² In diesem Kontext ist daher auch die Selbstdarstellung des M. Anton zu sehen. Im Einklang mit den historischen Entwicklungen der Zeit reihte er sich in die hellenistischen Konventionen der Herrscherdarstellung ein. Durch diese Form der Machtinszenierung versuchte er sich die Gunst und Anerkennung verschiedener Machthaber sowie des Volkes zu erwerben. Ebenso stellte er sich zur Legitimierung römischer Herrschaft mit den Erfolgen Alexanders des Großen auf eine Stufe und konnte sich im Einklang mit den positiven Eigenschaften des Gottes als ein Segensspender und Kulturbringer feiern lassen.⁹³

2.3. Octavians Antwort

In der Auseinandersetzung vor der Entscheidungsschlacht von Actium waren die beiden Triumvirn nicht nur auf ihre militärische Stärke bedacht, sondern setzten auch Diffamierungen zur Bekämpfung der Gegenseite ein. Octavians Partei nutzte dazu unter anderem M. Antons Selbstidentifikation mit Herakles und Dionysos aus und verkehrte deren Intention ins Gegenteil. So wurde der Mythos des Herakles, der Omphale in Liebe ergeben war und ihr diente, aufgegriffen und auf die Beziehung zwischen Anton und Kleopatra umgedeutet. Demnach sei M. Anton, völlig verweichlicht, einer ausländischen Königin verfallen und zu keinem vernünftigen Handeln mehr fähig gewesen.⁹⁴

Nicht weniger Angriffsfläche für Octavians Anwürfe bot M. Antons Identifikation mit Dionysos, die er ihm in vielerlei Hinsicht anzukreiden wusste. Zunächst war M. Antons angeblich liederlicher und nach römischem Dafürhalten entarteter Lebenswandel sowie sein Hang zu übermäßigem Alkoholgenuss das Ziel der Angriffe.⁹⁵ Der Triumvir wurde als Säufer dargestellt, der jegliche Kontrolle über sich selbst eingebüßt habe. Zu diesem Bild leistete bereits Cicero für Octavian wertvolle Vorarbeit. Einer Episode aus dessen

⁹² Hölbl, Geschichte des Ptolemäerreiches, 264-266.

⁹³ Halfmann, Marcus Antonius, 111; 139f; 173.

⁹⁴ Zanker, Augustus und die Macht der Bilder, 66-68.

⁹⁵ Mannsperger, Apollon gegen Dionysos, 387f.

Philippica zufolge, habe M. Anton bei einer Hochzeit so viel Wein getrunken, dass er am nächsten Tag in aller Öffentlichkeit erbrochen habe (Phil. 2,63).⁹⁶ Diese und ähnliche Vorwürfe gegen M. Anton vonseiten Octavians gingen so weit, dass dieser sich sogar genötigt sah, sich dagegen in einer (verlorenen) Schrift *de sua ebrietate*, die nach Plinius kurz vor der Schlacht von Actium entstanden ist, zu verteidigen (Plin. nat. 14,148).⁹⁷

Octavian benutzte allerdings nicht nur die ins Negative verkehrten Verbindungen des Dionysos mit der Gabe des Weines, sondern auch dessen ekstatisch-orgiastische Wesenszüge und übertrug diese auf M. Anton. Als Beispiel für diese Form der Propaganda Octavians darf die oben angeführte Plutarch-Stelle gelten (Ant. 24,4f.), in der das irrationale Wesen des Gottes durch die Kultnamen *Ωμηστής καὶ Ἀγριώνιος* mit der Persönlichkeit des M. Anton gleichgesetzt werden und auf die Ausbeutung der Provinz Asia durch den Triumvirn hinweisen.⁹⁸

Der Kampf Octavians gegen M. Anton darf allerdings nicht als Kampf gegen Herakles oder den Gott Dionysos selbst verstanden werden, was mit römischen Religionsvorstellungen kaum vereinbar gewesen wäre. Vielmehr wählte der spätere Sieger eine subtilere Vorgangsweise: Octavians Propaganda hatte es darauf abgesehen, die Hybris M. Antons, sich als Neuer Dionysos darzustellen, anzuprangern und in weiterer Folge die Bezüge zwischen diesem und dem Gott zu lösen. Kenntnis davon haben wir aus mehreren Prodigien, die Octavians Propaganda zugeordnet werden dürfen: So sei das Herakleion in Patrai von einem Blitz zerstört worden, als sich M. Anton dort aufhielt, und in Athen sei eine Dionysosstatue durch einen Sturm ins Theater herabgeschleudert worden, was mit M. Antons Selbstidentifikation mit den beiden Göttern in Verbindung gebracht wird (Plut. Ant. 60,4f.). In der Nacht vor der Einnahme Alexandrias habe man Musik und Stimmen wie bei bakchischen Umzügen gehört, und die Einwohner der Stadt seien der Meinung gewesen, dass Dionysos nun M. Anton verlassen habe (Ant. 75,4-6).⁹⁹

Nach der Trennung des Gottes von seinem Widersacher versuchte Octavian in weiterer Folge, Dionysos für sich zu vereinnahmen. Als Beispiel unter mehreren dafür mag ein Omen aus Suetons Augustus-Vita gelten, welches vermutlich eine nachträgliche Erfindung augusteischer Propaganda ist: Als Octavians Vater auf einem Feldzug 60 v. Chr. in einem Hain des *Liber Pater* ein Orakel nach seinem Sohn befragt habe, sei bei der

⁹⁶ Becher, I., Augustus und Dionysos – ein Feindverhältnis?, ZÄS 103 (1976), 88-101, 92f.

⁹⁷ Scott, K., Octavian's Propaganda and Antony's *De Sua Ebrietate*, CPh 24/2 (1929), 133-141, 138f.

⁹⁸ Becher, Augustus und Dionysos – ein Feindverhältnis?, 92.

⁹⁹ Becher, Augustus und Dionysos – ein Feindverhältnis?, 96.

Weinspende eine Flamme emporgestochen. Dieses Omen deuteten die Priester als Vorhersage für die Herrschaft über den Erdkreis, da an demselben Altar allein Alexander solch ein *ostentum* zuteil geworden sei (Aug. 94,5).¹⁰⁰ Ebenso kam es in der bildenden Kunst der Augusteischen Zeit zu einer schrittweise größer werdenden Annäherung und Bindung des Gottes an Octavian/Augustus. Dies zeigen einerseits eine im Jahr 20 v. Chr. anlässlich des diplomatischen Erfolges gegen die Parther geprägte Münze, auf der Augustus als Liber mit eindeutigen Hinweisen auf den Siegeszug des Gottes nach Indien dargestellt ist,¹⁰¹ andererseits Efeu- und Weinrebenmotive auf der Ara Pacis. Andererseits waren der Reintegration des Dionysos in Rom auch gewisse Grenzen gesetzt. Als nämlich der Ceres-Liber-Libera-Tempel im Jahr der Schlacht von Actium abbrannte, wurde er von Augustus erst relativ spät restauriert und fand die meiste Zeit seines Prinzipats keine Beachtung. Die Einweihung selbst fand erst unter Tiberius 17 n. Chr. statt. So zeigt sich das ambivalente Wesen des Gottes auch in Augusteischer Zeit. Einerseits konnten zu diesem für Augustus unerwünschte Assoziationen mit M. Anton hergestellt werden, andererseits war es aber auch nicht möglich, den Gott aus dem römischen Pantheon auszugrenzen. Darüber hinaus bot Dionysos über die Verbindung zu Alexander großes Potential zur Festigung und Darstellung der Macht des Prinzipats.¹⁰²

3. Vergil

Wie bereits angedeutet, wird der Gott Dionysos vom Regime des Augustus nicht ausgegrenzt. Der Prinzipats allerdings steht dem Gott zunächst, aufgrund genannter historischer Gründe, mit einer gewissen Ambivalenz gegenüber. Nun soll untersucht werden, wie die Dichter der Augusteischen Zeit mit dem vielseitigen Gott umgehen und ihn in Beziehung zu Augustus setzen. Zunächst verfolgen wir die Spuren des Dionysos bei Vergil.

¹⁰⁰ Becher, Augustus und Dionysos – ein Feindverhältnis?, 94f.

¹⁰¹ Miller, J. F., Ovid's Liberalia, in: Herbert-Brown, G. (Hg.), Ovid's *Fasti. Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford 2002, 199-224, 203f.

¹⁰² Mac Góráin, The Mixed Blessings, 2f.

3.1. *Liber* als Teil der Panegyrik (Aen. 6,788-805)

Als Ausgangspunkt der Analyse dient ein Panegyrikus auf Augustus, die zentrale Stelle der Heldenschau (Aen. 6,752-886). Diese sowie die Schildbeschreibung (Aen. 8,675-728) gelten als die zwei „herausragenden panegyrischen Passagen“¹⁰³ der Aeneis.

huc geminas nunc flecte acies, hanc aspice gentem
Romanosque tuos. hic Caesar et omnis Iuli
790 *progenies magnum caeli uentura sub axem.*
hic uir, hic est, tibi quem promitti saepius audis,
Augustus Caesar, diui genus, aurea condet
saecula qui rursus Latio regnata per arua
Saturno quondam, super et Garamantas et Indos
795 *proferet imperium (iacet extra sidera tellus,*
extra anni solisque uias, ubi caelifer Atlas
axem umero torquet stellis ardentibus aptum).
huius in aduentum iam nunc et Caspia regna
responsis horrent diuum et Maeotia tellus,
800 *et septemgemini turbant trepida ostia Nili.*
nec uero Alcides tantum telluris obiuit,
fixerit aeripedem ceruam licet aut Erymanthi
pacarit nemora et Lernam tremefecerit arcu;
nec qui pampineis uictor iuga flectit habenis
805 *Liber, agens celso Nysae de uertice tigris.*
(Verg. Aen. 6,788-805)¹⁰⁴

Hierhin wende jetzt aufmerksam deinen Blick, sieh' an dieses Volk und deine Römer! Hier ist Caesar und die gesamte Nachkommenschaft des Iulus, die zum mächtigen Himmelsgewölbe aufsteigen wird. Dies, dies ist der Mann, der dir, wie du allzu oft hörst, versprochen wird, Augustus Caesar, Sohn des Vergöttlichten, der wieder das Goldene Zeitalter in Latium gründen wird, auf Gefilden, die einst von Saturn beherrscht wurden, und der die Herrschaft über die Garamanten und

¹⁰³ Schauer, M., Aeneas dux in Vergils Aeneis. Eine literarische Fiktion in augusteischer Zeit, München 2007 (Zetemata 128), 50.

¹⁰⁴ Sämtliche Textstellen der Aeneis Vergils sind entnommen aus: P. Vergilius Maro, Aeneis, recensuit atque apparatu critico instruxit G. B. Conte, Berlin/New York 2009 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 2005).

Inder hinaus ausdehnen wird (das Land liegt außerhalb der Sternenbahn, außerhalb der Bahnen des Jahres und der Sonne, wo Atlas, der Himmelsträger, die Achse auf seiner Schulter dreht, die mit leuchtenden Sternen geschmückt ist. Vor dessen Ankunft erschauern jetzt schon die kaspischen Reiche durch Orakel der Götter und das maeotische Land und zitternd ängstigt sich die Mündung des siebenarmigen Nils. Weder hat aber der Alcide so weites Land durchstreift, mag er auch die erzfüßige Hirschkuh getroffen, Erymanthus' Haine befriedet und Lerna mit seinem Bogen zum Zittern gebracht haben, noch Liber, der siegreich mit Zügeln aus Weinlaub das Gespann lenkt, wenn er seine Tiger von Nysas hohem Gipfel hinabtreibt.¹⁰⁵

3.1.1. Der Panegyrikus als Teil der Heldenschau im sechsten Aeneis-Buch

Nach langen Irrfahrten schließlich am Strand von Cumae angelangt, sucht Aeneas die Sibylle auf (Aen. 6, 1-13) und bittet sie, ihn zu seinem Vater Anchises in die Unterwelt zu führen (102-124). Diese trägt ihm zunächst auf, einen „goldenen Zweig“ zu pflücken, den verstorbenen Gefährten Misenus zu bestatten und Opfer darzubringen (124-155). Nach Erledigung dieser Dinge heißt Sibylle Aeneas, das Schwert gezückt, ihr in die Unterwelt zu folgen (156-263). Zunächst kommt es zur Begegnung mit Palinurus (331-383), worauf der Fährmann Charon, nachdem ihm der goldene Zweig gezeigt worden ist, die Beiden über den Unterweltfluss Styx übersetzt (384-416). Sie begegnen nun zu früh Verstorbenen und zu Unrecht Verurteilten sowie unglücklich Liebenden, unter denen sich Dido befindet, welche schweigt und entflieht (426-476). Als dritte Begegnung folgt jene mit Deiphobus, einem Sohn des Priamus, der vom Verrat Helenas erzählt. Die Sibylle ermahnt darauf Aeneas zur Eile (477-547). Schließlich kommen sie ins Elysium, wo ihnen Musaeus den Weg zu Anchises zeigt (637-678), der seinem Sohn das Prinzip der Läuterung und Wiedereinkörperung erklärt (724-752). Darauf folgt die Prophezeiung des Anchises, d. h. die Heldenschau, in der er Aeneas die bedeutenden Männer aus der Geschichte Roms vorstellt.¹⁰⁶

Mit von Albrecht lässt sich die Heldenschau in drei Abschnitte mit je einem thematischen Schwerpunkt gliedern. Im ersten finden sich Gründergestalten (760-807), im zweiten werden Frieden, äußere und innere Kämpfe behandelt (808-853) und im dritten, der den

¹⁰⁵ Sämtliche Übersetzungen lateinischer Texte sind, sofern nicht anders angegeben, vom mir erstellt.

¹⁰⁶ Einführend und zusammenfassend zum sechsten Aeneis-Buch: von Albrecht, M., Vergil. *Bucolica. Georgica. Aeneis*. Eine Einführung, Heidelberg ²2007 (Heidelberger Studienhefte zur Altertumswissenschaft), 128-131.

Höhepunkt bildet, stehen zwei Marcelli im Mittelpunkt (855-886). Im Folgenden soll näher auf den ersten Abschnitt, dessen Höhepunkt unser Panegyrikus darstellt, eingegangen werden sowie auf den Beginn des zweiten, der thematisch auf den ersten rekurriert und den Rahmen unseres Panegyrikus bildet.¹⁰⁷

Nach dem einleitenden Stück (752-755) und der Themenankündigung des Anchises (756-759) setzt der erste Abschnitt ein. An dessen Beginn steht Silvius (760-766), Sohn des Aeneas und der Latinus-Tochter Lavinia, welcher gleichsam den Grundstein für die folgenden Verse bildet.¹⁰⁸ Doch nicht nur dies: Silvius stellt gewissermaßen das Bindeglied zwischen Trojern und Italern dar und schafft durch seine Abstammung Kontinuität zwischen Troja, Lavinium und Alba Longa, von dem aus schließlich Rom gegründet wird. Seine Nachkommen werden Könige des von Ascanius, dem Sohn des Aeneas mit Creusa, gegründeten Alba Longa sein.¹⁰⁹

Darauf folgen in nicht chronologischer Reihenfolge Namen weiterer Albanerkönige (767-770), von denen die Eigenschaften des letztgenannten, Silvius Aeneas, allein erwähnt werden, und dem durch seine Position am Ende der Auflistung besonderes Gewicht verliehen wird. Nach der Anführung der Namen wird auf die äußere Erscheinung und die Kraft der Genannten hingewiesen (771f.), worauf drittens auf das Wichtigste – ihre Funktion – verwiesen wird. Sie werden nämlich zahlreiche Städte in Italien gründen, wo sich jetzt noch Land ohne Namen befindet (773-776).¹¹⁰

Diese Könige, deren Namen zunächst genannt sind, darauf ihre Eigenschaften und im dritten Schritt ihre Gründertaten, bilden nun die Grundlage für eine weitere Steigerung in der Erzählung der Heldenschau. Sie werden übertroffen durch den Gründer Roms: Romulus. In dessen Schilderung ist nicht nur eine Analogie der Gründerfunktion zu erkennen, sondern auch eine der Struktur: Zuerst werden sein Name sowie seine Abstammung und Herkunft angeführt (777-779). Darauf folgen seine äußere Erscheinung und sein Aussehen, das in die Nähe der Götter gerückt wird (779f.). Im dritten Schritt wird seine ihn auszeichnende Tat, nämlich die Gründung Roms, ausführlich geschildert, welche im Gleichnis mit der Göttermutter Kybele gipfelt (781-787). Die Steigerung gegenüber den zuvor genannten Albanerkönigen zeigt sich ebenso im Schema der Kompositionsstruktur, die im vorherigen Abschnitt auf mehrere, im Falle des Romulus

¹⁰⁷ von Albrecht, M., Große römische Autoren. Texte und Themen. Band 2: Horaz, Vergil und seine Nachfolger, Heidelberg 2013 (Heidelberger Studienhefte zur Altertumswissenschaft), 164-172.

¹⁰⁸ von Albrecht, Große römische Autoren, 164f.

¹⁰⁹ Schauer, Aeneas dux, 83; 91.

¹¹⁰ von Albrecht, Große römische Autoren, 165.

auf einen einzigen angewandt wird. Daran schließt nun unmittelbar unser, in den folgenden Unterkapiteln näher zu betrachtender Panegyrikus auf Augustus an, welcher eine weitere Steigerung gegenüber Romulus bietet. In ihm wird das Gründermotiv zu seiner Vollendung gebracht, wobei Augustus die Städtegründungen dadurch übertrifft, dass er derjenige sein wird, der in Latium wieder das Goldene Zeitalter gründen wird, wie es dort einst unter Saturn geherrscht hatte (792-794).¹¹¹

Der Augustus-Panegyrikus, der Höhepunkt des ersten Abschnittes der Heldenschau, ist also einerseits durch die Romulus-Passage gerahmt, andererseits durch einen weiteren römischen König, nämlich Numa (808-812), der, nach der Schlussparänese des ersten Abschnittes (806f.), an den Beginn des Mittelteiles gesetzt ist. Numa wird als derjenige geschildert, der die Stadt auf Gesetze aufbauen wird. Er darf somit als der Inbegriff des Friedensherrschers gelten und ist als solcher mit dem vorherigen Abschnitt eng verbunden, da er so, wie zuvor Romulus,¹¹² als Typus¹¹³ für Augustus steht.¹¹⁴ Denn in der Nennung der Gesetze ist leicht eine Verbindung zur regen Gesetzgebertätigkeit des Augustus erkennbar.¹¹⁵ Die Stellung des Augustus-Panegyrikus zwischen den Königen Romulus und Numa ist von Vergil also bewusst gewählt, um den Prinzeps mit den Tugenden beider in Verbindung zu bringen,¹¹⁶ was der Passage eine besondere Wirkung und Aussagekraft verleiht.

3.1.2. Aufbau des Panegyrikus

Nach der Einbettung des Panegyrikus in den Kontext des sechsten Aeneis-Buches soll jetzt dessen struktureller Aufbau erörtert werden.

Der Panegyrikus wird, an die Romulus-Passage anschließend, mit der im Imperativ formulierten Aufforderung (788: *flecte...aspice*) des Anchises eingeleitet, dass Aeneas seinen Blick jetzt auf einen bestimmten Punkt (*huc*) und auf eine bestimmte *gens* (*hanc...gentem*) und seine Römer (789: *Romanosque tuos*) richten solle. Gemeint ist hier offenbar die *gens Iulia* und die Nachkommen des Aeneas unter den Römern, was durch die Juxtaposition *Caesar et omnis Iuli | progenies* (789f.) deutlich wird. Wer in diesem

¹¹¹ von Albrecht, Große römische Autoren, 165f.

¹¹² Zur Verbindung zwischen Romulus und Augustus siehe: Binder, G., Aeneas und Augustus. Interpretationen zum 8. Buch der Aeneis, Meisenheim am Glan 1971 (Beiträge zur klassischen Philologie 38), 162-169.

¹¹³ Zur typologischen Deutung siehe: Binder, Aeneas, 2-5.

¹¹⁴ von Albrecht, Große römische Autoren, 167; 290 Anm. 470.

¹¹⁵ Binder, Aeneas, 93f.

¹¹⁶ Virgil, *Aeneid* 6. A Commentary by N. Horsfall. 2 Bde, Berlin/Boston 2013, 553. [Im Folgenden zitiert als: Horsfall, *Aeneid* 6]

Vers allerdings nun mit *Caesar* gemeint ist, ob Augustus oder dessen Adoptivvater, scheint nicht eindeutig zu sein. Für Augustus spräche, dass das gesetzte *hic* (789) bereits auf Vers 791 vorausdeutet, wo es doppelt anaphorisch aufgenommen wird und der Prinzeps *expressis verbis* genannt ist (792). Damit ergäbe sich in den Versen 789b-792a die Gedankenreihe Augustus–Nachkommenschaft des Iulus–Augustus, Sohn des Vergöttlichten. Nimmt man hingegen an, mit *Caesar* (789) sei der Diktator gemeint, so ändert sich die Gedankenreihe auf Julius Caesar–gens *Iulia*–Augustus, Sohn des Vergöttlichten. Dabei würde *divi genus* (792) auf *Caesar* (789) rekurrieren, und es wäre somit derjenige benannt, durch den Augustus selbst Vergöttlichung zuteil werden wird. Es würde also die Herkunft des Augustus in zweifacher Weise, nämlich einerseits durch seinen Adoptivvater im Besonderen und andererseits durch die *gens Iulia* im Allgemeinen, herausgestrichen und so das Einsetzen des Panegyrikus auf Augustus (791) vorbereitet.¹¹⁷ Die letztere Ansicht scheint mir plausibler zu sein, doch ist dies aufgrund genannter Argumente m. E. nicht eindeutig zu bestimmen. Daher scheint es möglich, dass Vergil dies –im Sinne der *ambiguitas*– bewusst doppeldeutig formuliert hat und so dem Leser die Entscheidung überlässt.

Nach den ersten drei Verse auf den offenbar ambigen *Caesar* und die Nachkommen des *Iulus* (788-790), welchen dereinst Vergöttlichung zuteil werden wird (790: *progenies magnum caeli ventura sub axem*), setzt die Verheißung auf Augustus ein. Sie wird durch die Setzung des Spannung aufbauenden Polypotons *huc...hanc...hic...hic vir, hic est* (788-791), das den Leser vom Allgemeinen „dorthin“ zur *gens* und schließlich zum Spezifischen, d. h. zum Individuum führt, vorbereitet. Der Höhepunkt wird durch die Geminatio des *hic* (791), jeweils auf den verheißenen *vir* bezogen¹¹⁸, erreicht, eine Figur, die starke Nachdrücklichkeit vermittelt.¹¹⁹ Wer dieser *vir* ist, erfährt der Leser allerdings erst im folgenden Vers: *Augustus Caesar*.

In Vers 791 setzt nun die Verheißung auf Augustus ein. Diese folgt, wie bereits Norden dargelegt hat, dem Schema nach einem, wohl aus der sizilischen Rhetorik stammenden ἐγκώμιον βασιλέως (einem Lobgedicht auf einen König). Es nennt am Beginn den *laudandus* sowie dessen γένος, welches, der panegyrischen Literaturtradition folgend, göttlichen Ursprungs sein muss (792: *divi genus*, eine gehobene Variation für den

¹¹⁷ Horsfall, *Aeneid* 6, 538f.

¹¹⁸ Horsfall, *Aeneid* 6, 539.

¹¹⁹ Maurach, G., *Enchiridion Poeticum. Zur lateinischen Dichtersprache*, Darmstadt ²1989, 176.

offiziellen Titel des Octavian *divi filius*.¹²⁰ Es verleiht als Archaismus dem Ausdruck eine gewichtige Tonlage¹²¹). Darauf folgen dessen πράξεις, welche in Taten in Bezug auf Krieg und Frieden unterteilt werden. Vergil komponiert die Stelle in der Weise, dass zuerst diejenigen des Friedens (792-794a: *aurea...quondam*), welche aus der künftigen Gründung des Goldenen Zeitalters bestehen, und dann diejenigen des Krieges (794b-805: *super...tigris*), welchen als Thema die Vergrößerung des Römischen Reiches zugrunde liegt, ausgeführt werden.¹²² Diese beiden Themen stellt der Dichter in einem raffiniert gestalteten, zweiteiligen Relativsatz vor, dessen erster Teil von *aurea* bis *Latio* (792b-793a) und dessen zweiter von *super* bis *imperium* (794b-795a) reicht. Diesen ist die Apposition *regnata...quondam* (793b-794a), welche die beiden Sinneinheiten der Friedens- und Kriegstaten voneinander absetzt, eingefügt.¹²³ Das Relativpronomen *qui* (793) wird vom Beginn des Relativsatzes fortgerückt, wodurch den an den Anfang desselben gesetzten Hauptbegriffen *aurea condet* | *saecula* (792bf.) besonderes Gewicht verliehen wird.¹²⁴ Ferner verbindet der Relativsatz die Friedens- und Kriegstaten syntaktisch miteinander und schafft auf diese Weise einen fließenden Übergang zu Letzteren, welche daraufhin spezifiziert werden.

Die Kriegstaten lassen sich in drei innerlich abhängige Gedankenreihen unterteilen. Zuerst (794b-797: *super...aptum*) wird die Ausbreitung des *imperium* über die Gramanten und Inder hinaus erwähnt,¹²⁵ wobei die Gramanten, ein kleiner Stamm im heutigen Libyen, weder auf frühere noch auf zukünftige, reale Eroberungspläne des Prinzeps anspielen, sondern wohl als eine *pars pro toto* für den Süden und –analog dazu– die Inder für den Osten als Himmelsrichtungen stehen.¹²⁶ Dieser Deutung nach könnten sie in weiterer Folge als Vorbereitung für den Vergleich des Augustus mit Hercules und Liber, auf deren Reise- und Eroberungszüge explizit verwiesen wird (801: *tantum telluris obivit*), verstanden werden. Die Ausdehnung des Reiches über die Inder hinaus lässt leicht an den durch die Eroberungszüge Alexanders des Großen entstandenen Mythos des Dionysos denken, welcher im Triumph bis Indien zog, was auch M. Antonius zu seiner

¹²⁰ Horsfall, *Aeneid* 6, 540.

¹²¹ Maurach, *Enchiridion*, 176.

¹²² Norden, E., Ein Panegyrikus auf Augustus in Vergils Aeneis, in: Ders., *Kleine Schriften zum klassischen Altertum*, herausgegeben von B. Kytzler, Berlin 1966, 422-436, 422f.

¹²³ Maurach, *Enchiridion*, 176f.

¹²⁴ P. Vergilius Maro, Aeneis Buch VI. Erklärt von E. Norden, Leipzig ³1927 (Neudruck Stuttgart/Leipzig ⁹1995, Sammlung wissenschaftlicher Commentare), 324. [Im Folgenden zitiert als: Norden, Aeneis Buch VI]

¹²⁵ Norden, Ein Panegyrikus, 423.

¹²⁶ Horsfall, *Aeneid* 6, 542f.

Selbstdarstellung benutzte.¹²⁷ Diesen Gedanken fortführend, könnte auch eine Verbindung zwischen den libyschen Garamanten und Hercules bestehen, da sich der Heros bei einem seiner zwölf *labores* der Äpfel der Hesperiden, welche nach einer der vielen Sagentraditionen nahe den garamantischen Gebieten in Libyen angesiedelt wurden (z. B.: Apoll. Rhod. 4,1396-1450), wo auch Geryones, der die Rinder des Helios bewachte, gewohnt haben soll, bemächtigte.¹²⁸ Somit ließe sich eine Verbindung dieser beiden Sagen herstellen. Von diesen wiederum findet die Letztere an prominenter Stelle in der Aeneis Erwähnung. Dort kommt Hercules, stolz auf die Tötung des Geryones, mit den geraubten Rindern auf den Aventin, und lässt diese dort weiden (8,201-204). Der Raub einiger dieser Rinder durch Cacus führt zum Kampf und zum Sieg des Hercules über diesen (184-279), wobei Cacus Typus für M. Antonius und der Hercules Typus für Octavian ist.¹²⁹ Somit erscheint es möglich, dass die Garamanten und Inder nicht bloß auf Himmelsrichtungen verweisen, sondern die σύγκρισις durch deren Nennung vorbereitet und auf diese Weise ferner eine Verbindung zwischen Hercules und Liber auf der einen Seite und Octaviaian auf der anderen hergestellt wird.

Mit der genannten *tellus* (6,795), deren Lage beschrieben wird, scheint ebenso kein bestimmtes Land gemeint zu sein. Vielmehr dürften diese geographischen Beschreibungen und die Ausdehnung des *imperium Romanum* ihren Ursprung in panegyrischen Texten auf Alexander den Großen haben, von welchen Vergil diesen Topos übernommen und in den vorliegenden Panegyrikus eingebaut hat.¹³⁰ Im Stil sind diese Verse sehr erhaben komponiert, was die Formulierung *stellis ardentibus aptum* (797) deutlich macht, ein Zitat, das vom altrömischen Dichter Ennius übernommen ist.¹³¹ Die zweite Gedankeneinheit (798-800) führt die Länder des Nordostens (*Caspia regna...Maeotia tellus*) sowie Ägypten (*ostia Nili*) ein, welche jetzt schon aufgrund von Götterorakeln (799: *responsis...deorum*) vor den Eroberungszügen des Augustus in Angst versetzt werden.¹³² Die Nennung dieser Gebiete erweckte im zeitgenössischen Leser wohl großen Eindruck, waren sie doch wichtige außenpolitische Schauplätze im Bürgerkrieg und in der Regierungszeit des Augustus.¹³³

¹²⁷ Wacht, A. Nichtchristlich, 76f.

¹²⁸ McPhee, I., Hesperides, LIMC 5,1 (1990), 394-406, 395f.

¹²⁹ Binder, Aeneas, 141-149.

¹³⁰ Horsfall, *Aeneid* 6, 543f. dem hier gegenüber Norden, Ein Panegyrikus, 426f. zuzustimmen ist.

¹³¹ Maurach, Enchiridion, 178.

¹³² Norden, Ein Panegyrikus, 423.

¹³³ Horsfall, *Aeneid* 6, 545f. Für Detaillierteres zu militärischen Operationen in diesen Gebieten zur Zeit des Augustus siehe: Gruen, E. S., The expansion of the empire under Augustus, in: Bowman, A. K. –

Dem folgt als dritte Gedankeneinheit der Kriegstaten und, gewissermaßen als Höhepunkt der Passage, eine zweiteilige σύγκρισις (801-805), d. h. ein Vergleich mit Hercules (801-803) und Liber (804f.), welcher mit einer starken αὔξησις, einer *amplificatio*, verbunden ist.¹³⁴ Diese ist aus einer einzigen syntaktischen Einheit konstruiert, wobei zunächst im Hauptsatz der Alcide (801) genannt wird. Drei seiner *labores* werden in einem dreiteiligen Konzessivsatz (802f.: *fixerit...licet...pacarit...tremefecerit*) angeführt. Dem folgt ein seinem Bezugswort (*Liber* (805)) vorangestellter Relativsatz (804), durch welchen jenem besonderes Gewicht verliehen wird.¹³⁵ Diese Gewichtung wird ferner dadurch unterstrichen, dass der Gott in der Namensform *Liber* in der gesamten Aeneis bloß an dieser Stelle vorkommt¹³⁶ und somit als exponierter Teil im politischen und panegyrischen Höhepunkt der Heldenschau fungiert.¹³⁷ Auch dieser Vergleich mit dem Helden und dem Gott ist, nach Nordens Darlegung, direkt aus der Topik von Alexanderenkomien, in welchen die beiden häufig als *comparandi* herangezogen werden, übernommen.¹³⁸ Durch deren Nennung wird der *laudandus* nicht nur in göttliche Sphären gerückt,¹³⁹ sondern auch mit den Wohltaten derselben in Verbindung gebracht.¹⁴⁰ Doch nicht nur dies: Die σύγκρισις ist nicht in der Weise formuliert, dass etwa ausgesagt würde, Augustus käme den Genannten in ihren Taten gleich, sondern vielmehr werden die beiden *comparandi* mit der negativen weder-noch-Konstruktion (801: *nec vero*; 804: *nec qui*) eingeführt.¹⁴¹ Dies bedeutet also, dass Augustus den Beiden nicht nur gleichkommt, sondern sie durch sein Wirken sogar übertrifft.¹⁴²

3.1.3. Zeitgeschichtliche Aspekte der σύγκρισις

Betrachtet man nun die vorliegende σύγκρισις unter einem zeitgeschichtlichen Gesichtspunkt,¹⁴³ so ist auffällig, dass Vergil als *comparandi* ausgerechnet Hercules und Liber wählt, mit denen sich ja sein Gegner M. Antonius in besonderer Weise verbunden

Champlin, E. – Lintott, A. (Hgg.), *The Cambridge Ancient History. Volume X. The Augustan Empire*, 43 B.C.-A.D. 69, Cambridge² 1996, 147-197; 148-163; 166-169.

¹³⁴ Norden, *Ein Panegyrikus*, 423f.

¹³⁵ Horsfall, *Aeneid* 6, 547-549.

¹³⁶ Wacht, M., *Concordantia Vergiliana*, Hildesheim/Zürich/New York 1996 (Alpha-Omega, Reihe A 154), 697.

¹³⁷ Mac Góráin, F., *Virgil's Bacchus and the Roman Republic*, in: Farrell, J. – Nelis, D. P. (Hgg.), *Augustan Poetry and the Roman Republic*, Oxford 2013, 124-145, 124.

¹³⁸ Norden, *Ein Panegyrikus*, 424f.

¹³⁹ Horsfall, *Aeneid* 6, 547.

¹⁴⁰ P. Vergili Maronis *Aeneidos Liber Sextus*, with a Commentary by R. G. Austin, Oxford 1977, 246f.

¹⁴¹ Horsfall, *Aeneid* 6, 547-549.

¹⁴² Binder, *Aeneas*, 63; 147., der allerdings hier bloß auf Hercules Bezug nimmt.

¹⁴³ Horsfall weist darauf hin, dass Assoziationen zwischen *Liber* (804f.) und M. Antonius für den zeitgenössischen Leser kaum in Vergessenheit geraten sein können (Horsfall, *Aeneid* 6, 549.).

fühlte und diese Verbundenheit auch in öffentlich wirksamer Weise zur Schau stellte, was dem gebildeten, zeitgenössischen Leser kaum entgangen sein dürfte.¹⁴⁴ Mag der Vergleich auch aus der Topik von Alexanderenkomien entnommen sein, so ist dies umso bemerkenswerter, zumal sich M. Antonius mit seiner Selbstdarstellung in die Tradition ptolemäischer Herrscher stellte, welche ja ihren Ursprung in der Darstellung Alexanders des Großen hatte.¹⁴⁵

Zunächst zu Hercules: Octavian war es ja in der Zeit des Bürgerkrieges gegen M. Antonius daran gelegen, dessen Verbindung mit dem Alciden der Lächerlichkeit preiszugeben und diesen als verweichlichte Gestalt zu diffamieren.¹⁴⁶ Nichtsdestoweniger scheute der Prinzeps nach seinem Sieg nicht davor zurück, sich des Hercules für seine eigene Selbstdarstellung zu bedienen, freilich in dessen positiv geformter Gestalt. Dazu inszenierte Octavian seine siegreiche Rückkehr aus dem Osten 29 v. Chr. so, dass er ausgerechnet am 12. August vor Rom sein Lager aufschlug, um am nächsten Tag seinen dreifachen Triumph zu feiern; gerade an dem Tag, an dem an der Ara Maxima am Forum Boarium das Fest für *Hercules Invictus* gefeiert wurde. Octavian stellte dadurch seinen Sieg über M. Antonius bewusst unter den Schutz des Hercules als des Siegers, um die Verbindung zwischen dem Heros und seinem Gegner zu lösen und diesen für seine eigene Darstellung als Herrscher zu beanspruchen.¹⁴⁷ Diese Verbindung greift dann auch Vergil im achten Aeneisbuch wieder auf: Hier kommt Aeneas ebenfalls am 12. August zu Euander, an dem Tag, an dem das Fest zum Gedenken an den Sieg des Hercules über das Ungeheuer Cacus begangen wird. Dieser Sieg deutet auf jenen des Aeneas, welcher als neuer Hercules geschildert wird, gegen Turnus voraus, welcher wiederum als Präfiguration des Sieges des Octavian gegen M. Antonius gelten darf. Ferner sind Hercules, Aeneas und Augustus *ultores*, die sich im Erdulden des *labor* auszeichnen. Im Panegyrikus wird Hercules vermittlels seiner *labores* als *pacator* (803: *pacarit*) dargestellt, eine Eigenschaft, die auf Augustus übertragen wird, wobei letzterer jenen noch übertrifft.¹⁴⁸ Hercules wird also in der Augusteischen Literatur für die Sache des

¹⁴⁴ Siehe Kapitel 2.2.1 und 2.2.2

¹⁴⁵ Siehe Kapitel 2.2.3

¹⁴⁶ Siehe Kapitel 2.3

¹⁴⁷ Feeney, D., *Caesar's Calendar. Ancient Time and the Beginnings of History*, Berkeley/Los Angeles/London 2007 (Sather Classical Lectures 65), 161.

¹⁴⁸ Binder, Aeneas, 141-147.

Prinzeps vereinnahmt und erhält einen besonderen Platz in dessen Herrscherideologie,¹⁴⁹ ein Vorgehen, das auch für die bildende Kunst nachweisbar ist.¹⁵⁰

Diesem für die Augusteische Ideologie so bedeutenden Heros folgt nun als zweiter *comparandus Liber*, welcher, wie sich aus dem hochpanegyrischen Kontext erschließen lässt, wohl keine geringere Bedeutung für diese haben dürfte. Er lenkt als *victor* (804), ein Epitheton, das in der Augusteischen Literatur häufig auch Hercules und Augustus beigelegt wird¹⁵¹, einen Wagen, welchem *tigris* (805) vorgespannt sind. Dieses Bild des Wagenlenkers, der gezähmte Raubtiere vorgespannt hat, darf allgemein für die Machtausübung des Gottes über die wilde Natur und die zivilisierte Welt gelten.¹⁵² Insbesondere der anklingende Zug des Dionysos, der im Triumph in den Osten zieht, lässt Bezüge zu militärischen Unternehmungen des Augustus und dessen Herrschaftsideologie erkennen.¹⁵³ *Liber* stellt in diesem Wesenszug als des Bezähmers und Siegers sowie gleichzeitig des Kulturbringers, der auf Erden für die Menschen selbst segens- und nützlich wirkte, eine offensichtlich intendierte Parallele zum Prinzeps dar. Durch diese Parallele wird Augustus, der *divi filius*, nicht nur mit dem positiven Wesenszug und den Wohltaten des Gottes, sondern auch mit dessen Göttlichkeit in Verbindung gebracht. Diese Verbindung wird allerdings nicht durch eine Gleichstellung mit dem Gott vollzogen, sondern in einem Vergleich mit dessen Wohltaten und Leistungen. Dies kann als eine etwas subtilere Form der Inszenierung der Göttlichkeit des Prinzeps und somit der Technik des Herrscherlobs Vergils gelten.¹⁵⁴

Die moderne Forschung nimmt an, dass das sechste Aeneisbuch wohl in den Jahren 23/22 v. Chr. verfasst worden ist.¹⁵⁵ Bedenkt man nun den Zeitraum zwischen der Publikation des Buches und dem letztendlichen Sieg Octavians über M. Antonius, so zeigt sich, dass hier eine Entwicklung vonstatten gegangen ist, die es möglich machte, den einst so stark mit M. Antonius in Verbindung stehenden Gott an dieser hochpanegyrischen Stelle als *comparandus* für Augustus zu wählen. Der Dichter stellt den Gott in seinen positiven Wesenszügen dar und vereinnahmt ihn so für die Sache des Augustus.¹⁵⁶

¹⁴⁹ Schmitzer, *Zeitgeschichte*, 166-170.

¹⁵⁰ Galinsky, K., *Augustan Culture. An Interpretative Introduction*, Princeton, NJ 1996, 222-224.

¹⁵¹ Binder, *Aeneas*, 147-149.

¹⁵² Horsfall, *Aeneid 6*, 549f.

¹⁵³ Cucchiarelli, *Virgilio*, 261.

¹⁵⁴ Fuhrer, *Inszenierungen*, 383f.

¹⁵⁵ Horsfall, *Aeneid 6*, xivf.; 113f.; 563.

¹⁵⁶ Fuhrer, *Inszenierungen*, 387.

3.2. Die *Georgica*: *Liber* Rückvereinnahmung?

Einen entscheidenden Hinweis zum Umgang mit *Liber/Bacchus* in der Augusteischen Dichtung nach der Entscheidungsschlacht von Actium scheinen die *Georgica* zu liefern. Dieses Lehrgedicht wurde in den 30er-Jahren noch während des Bürgerkrieges verfasst¹⁵⁷ und wurde Octavian während seiner triumphalen Rückkehr aus dem Osten nach Rom von Vergil selbst und Maecenas an vier Tagen hindurch in Atella vorgelesen.¹⁵⁸ Es stand damit noch direkt im Eindruck der Bürgerkriege und darf nicht zuletzt deswegen unter anderem als politisches und auf die Zeitgeschichte bezugnehmendes *opus* gelesen werden.¹⁵⁹

3.2.1. *Liber* in der Zwölfgötteranrufung (*georg.* 1,7-9)

Das Proömium der *Georgica* Vergils (1,1-42) besteht aus drei Teilen: Am Beginn steht die Ansage des Dichters, in welcher er in vier indirekten Fragesätzen die Inhaltsangabe für sein Werk liefert und den Adressaten Maecenas nennt (*georg.* 1,1-5a). Darauf folgt die, aus 19 Versen bestehende, huldigende Anrufung von zwölf Göttern der Landwirtschaft (1,5b-23). Als drittes steht, auf die Anrufung aufbauend, das ebenso lange Gebet an Octavian als den dreizehnten Gott (1,24-42).¹⁶⁰ In der Bitte wird er als Helfer der Bauern angerufen und als Inspirator des Dichters gebeten, dem Werk gewogen zu sein (1,40-42).¹⁶¹ Unter den angerufenen zwölf Göttern findet sich nun auch *Liber*, der in dieser Namensform in den *Georgica* lediglich an dieser Stelle vorkommt.¹⁶²

*Liber et alma Ceres, uestro si munere tellus
Chaoniam pingui glandem mutauit arista
poculaque inuentis Acheloia miscuit uuis;
(Verg. *georg.* 1,7-9)¹⁶³*

¹⁵⁷ Horsfall, N. M., *Georgics*, in: Ders. (Hg.), *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden/New York/Köln 1995 (Mnemosyne. Supplementum 151), 63-92, 63-65.

¹⁵⁸ Horsfall, N. M., *Virgil: his life and times*, in: Ders. (Hg.), *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden/New York/Köln 1995 (Mnemosyne. Supplementum 151), 1-25, 17.

¹⁵⁹ Nappa, Ch., *Reading After Actium. Vergil's Georgics, Octavian and Rome*, Ann Arbor 2005, 1-8.

¹⁶⁰ Erren, M., P. Vergilius Maro. *Georgica*. BAND 2 Kommentar, Heidelberg 2003 (Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern), 3-5; 13-17; 30-33. [Im Folgenden zitiert als: Erren, *Georgica*]

¹⁶¹ Buchheit, V., *Der Anspruch des Dichters in Vergils Georgika. Dichtertum und Heilsweg*, Darmstadt 1972 (Impulse der Forschung 8), 18f.

¹⁶² Wacht, *Concordantia Vergiliana*, 697.

¹⁶³ Sämtliche Textstellen der Eklogen und der *Georgica* Vergils sind entnommen aus: P. Vergilius Maro, *Bucolica*. Edidit et apparatu critico instruxit S. Ottaviano. *Georgica*. Edidit et apparatu critico instruxit G. B. Conte, Berlin/Boston 2013 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 2011).

Liber und nährnde Ceres, wenn durch eure Gabe die Erde die chaonische Eichel mit der ergiebigen Ähre vertauscht und acheloische Becher mit gefundenen Trauben gemischt hat!

Liber und die mit ihm im Kult verbundene *Ceres* erscheinen hier als Spender (7: *uestro si munere*) der lebenswichtigen Gaben Brot und Wein. *Ceres* gilt als jene, die die Menschen, als sie im Zeitalter der Regierung Jupiters wie Schweine die diesem heiligen Eicheln essen mussten (8: *Chaoniam...glandem*), fruchtbares Getreide säen lehrte (*pingui...mutauit arista*). *Liber* wird als derjenige beschrieben, der klares Wasser (9: *poculaque...Acheloia*) mit neuen Trauben zu mischen lehrte. Erren denkt hier an den Mythos des Oineus, des Königs von Kalydon, der, als *Liber* zu ihm kam, den Gott gastlich aufnahm und dafür mit dem Geschenk der Weinrebe und des Wissens um den Weinanbau belohnt wurde (Hyg. fab. 129).¹⁶⁴ Nach Fuhrers Ausführungen, erscheint *Liber* hier im Gefolge segensspendender Gottheiten der Landwirtschaft sowie olympischer Götter und ferner verbunden mit dem göttlichen Octavian im Wesenszug des Vegetationsgottes und Kulturbringers, d. h. in einem positiven Wesenszug.¹⁶⁵ Nichtsdestoweniger sieht Mac Góráin in der Gabe des Weines eine gewisse Ambivalenz, indem er darauf verweist, dass der Wein mit Wasser zu vermischen ist. Er bringt dies –m. E. zu Recht– mit einem anderen Mythos in Verbindung, nämlich dem des Ikarios, der nach der Erfindung des Weines von Hirten, aufgrund deren übermäßigen Weingenusses in unvermischter Form und des daraus resultierenden Rauschzustandes, erschlagen wurde¹⁶⁶. Denn in diesem Mythos ist explizit von der Erfindung des Weinkelterns und des ambivalenten Geschenkes des Weines selbst die Rede, während im Mythos des Oineus lediglich von der Weinrebe und deren Anbau gesprochen wird, nicht allerdings vom Keltern und dessen Wirkung. Ferner führt MacGóráin zum Vergleich die *vituperatio vini* (georg. 2,454-457)¹⁶⁷, in welcher geschildert wird, dass unvermischter Wein zum Kampf der Centauren geführt hat, an.¹⁶⁸

Somit scheint mir *Liber* an der vorliegenden Stelle freilich in erster Linie als der segensspendende Gott der Fruchtbarkeit und Spender der Gabe des Weines, d. h. in seinem positiven Wesenszug, dargestellt zu sein. Dieses Geschenk allerdings, verliert man das mit ihm durch die Mythen verbundene Unglück nicht außer Auge, ist ein

¹⁶⁴ Erren, *Georgica*, 17-20. Wacht, Nichtchristlich, 74.

¹⁶⁵ Fuhrer, Inszenierungen, 382.

¹⁶⁶ Siehe Kapitel 1.3.1

¹⁶⁷ Siehe Kapitel 3.2.4

¹⁶⁸ Mac Góráin, *The Mixed Blessings*, 8f.

ambivalentes, da diese segensreiche Gabe auch negative Folgen haben kann, wenn bei deren Genuss das rechte Maß nicht gewahrt wird.

3.2.2. Ein Gebet an *Bacchus* (georg. 2,2-8)

Das zweite Georgica-Buch hat die Baumanpflanzung sowie den Weinanbau zum Gegenstand. Der Dichter schließt im ersten Teil der zweiteiligen *Transitio* das Thema des ersten Buches ab (2,1) und wendet sich darauf dem Thema des zweiten zu:¹⁶⁹

*nunc te, Bacche, canam, nec non siluestria tecum
virgulta et prolem tarde crescentis oliuae.
huc, pater o Lenae (tuis hic omnia plena
muneribus, tibi pampineo grauidus autumnus 5
florete ager, spumat plenis uindemia labris),
huc, pater o Lenae, ueni nudataque musto
tinge nouo mecum dereptis crura coturnis.*
(Verg. georg. 2,2-8)

Jetzt will ich dich, Bacchus, besingen und mit dir die Sprösslinge des Waldes und die Frucht des langsam wachsenden Olivenbaums. Hierher, oh Vater Lenaeus – hier ist alles voll von deinen Gaben, für dich prangt vom herbstlichen Weinlaub reichlich das Feld und es schäumt in vollen Bottichen die Weinlese– hierher, oh Vater Lenaeus, komm, zieh aus die Coturne und benetz mit mir mit neuem Most die nackten Beine!

Formal setzt unsere Stelle mit dem zweiten Teil der *Transitio* ein, in der der Dichter den Gegenstand seines zu besingenden *Propositums* (2a: *nunc...canam*) nennt, nämlich den im Vokativ direkt angerufenen Weingott. Darauf werden die mit *Bacchus* verbundenen Gegenstände (*tecum*), die Produktion von Nutzholz sowie der Obst- und Olivenanbau (2bf.), genannt.¹⁷⁰ Die anaphorische Anrufung in der zweiten Person (2: *te, Bacche...tecum*) wird im Gebet durch das zweimal gesetzte *huc, pater o Lenae* (4;7) und den Imperativ *veni* (7) fortgeführt und verleiht der Stelle hymnischen Charakter.¹⁷¹ In Vers vier setzt nun das dreiteilig gestaltete hymnische Gebet ein: Zuerst steht die *Invocatio* (4a), in welcher der Gott mit dem Namen *Lenaeus*, der nach der für Vergil relevanten antiken Etymologie von *ληνός* („Kelter“) abgeleitet wurde, angerufen wird.

¹⁶⁹ Erren, *Georgica*, 277.

¹⁷⁰ Erren, *Georgica*, 277-279.

¹⁷¹ Virgil, *Georgics*. Volume 1: Books I-II. Edited by R. F. Thomas, Cambridge 1988 (Cambridge Greek and Latin Classics), 155f. [Im Folgenden zitiert als: Thomas, *Georgics*]

Darauf folgt der Lobpreis (Aretalogie) mit Verweis auf seine Gaben, die er bereits und Hülle und Fülle den Menschen angedeihen lassen hat (4b-6). Zum Schluss folgt die Bitte, in der *pater Lenaeus* aufgefordert wird zu erscheinen (7: *veni*) und mit der Dichter-Persona (8: *mecum*) den frischen Traubensaft zu keltern.¹⁷²

Zunächst scheint es, unter zeitgeschichtlichem Aspekt betrachtet, erstaunlich, dass Vergil an prominenter Stelle in seinem Werk ein hymnisches Gebet an *Bacchus/Lenaeus* richtet. Dieser wird allerdings in der vorliegenden Stelle in erster Linie im Wesenszug des altitalischen Vegetationsgottes, der durch seine Epiphanie (7: *veni*) die Natur und ihre Gaben zum Sprießen bringt, geschildert und angerufen.¹⁷³ Ferner entfaltet der Gott mit seinem Wein eine zivilisatorische Wirkung und wird vom Dichter gebeten, der sozialen Aktivität des Traubenstampfens beizuwohnen und so Teil der Gemeinschaft zu werden. Ihm wird also eine höchst zivilisatorische Wirkung zugeschrieben, die sich, so Smith, im zweiten Georgicabuch weiter entwickeln wird.¹⁷⁴

Auf einer höheren Bedeutungsebene entfaltet sich im vorliegenden Hymnus aber auch eine Aussage des Dichters über sein Wirken. Er bezieht zu seiner eigenen Dichtung Stellung: Wie Nappa meint, spiegelt sich im Weinanbau und der *tarde crescentis oliuae* (3) eine gewisse kulturelle Dynamik zwischen Italien und Griechenland wider, wobei diese gegenüber jenem den zweiten Rang einnimmt, zumal Bacchus, der für den Weinanbau steht, angerufen wird, Minerva allerdings, die Patronin der Olive, nicht einmal erwähnt wird. Ferner drückt sich das Wechselspiel zwischen Italien und Griechenland in der zweimaligen Anrufung des Gottes als *pater Lenaeae* (4; 7) aus, denn einerseits evoziert der Name durch seine Etymologie griechische Herkunft, andererseits wird er durch das Epitheton *pater* mit *Liber pater* in Verbindung gebracht, wodurch die Anrufung gewissermaßen eine altitalische Färbung erhält. Des Weiteren erinnert der Name *Lenaeus* an die Lenäen, ein griechisches Fest des Dionysos, bei dem Dramen aufgeführt wurden, und wir dürfen die Aufforderung des Dichters an *pater Lenaeus*, ihm bei seinem Werk beizuwohnen, als Metapher verstehen, dass der Gott den Dichter bei seinem Schaffen unterstützen soll.¹⁷⁵ So wird *Bacchus* auch an späterer Stelle des Werks als Gott der Dichtung angerufen und als dieser in die Römische Dichtung integriert

¹⁷² Erren, *Georgica*, 279-281. Für Detailliertes zum Gebet/Hymnus sei verwiesen auf: Norden, E., *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Leipzig/Berlin 1913, 143-163.

¹⁷³ Fuhrer, *Inszenierungen*, 382.

¹⁷⁴ Smith, *In Vino Civitas*, 66.

¹⁷⁵ Nappa, *Reading After Actium*, 69.

(2,487).¹⁷⁶ Den offenkundigsten und von der Forschung allgemein betonten Verweis auf die Reflexion des Dichters über seine Dichtung bieten die Verse 7f., wo der Dichter den Gott auffordert, mit neuem Most die Beine zu benetzen und die Kothurne auszuziehen. Denn freilich sind die *coturni* nicht die Arbeitsschuhe des Weinbauern, sondern die Schuhe des Schauspielers in der griechischen Tragödie. Bei Aristophanes (Ran. 45ff.) trägt sie Dionysos als Gott der Tragödie auf seiner Reise in die Unterwelt. So dürfen wir die Kothurne als Metapher für die griechische Tragödie verstehen. Wenn nun ferner *pater Lenaeus* aufgefordert wird, die Kothurne auszuziehen, darf dies als Aufforderung des Dichters zur Abwendung von der griechischen Tragödie und Hinwendung zu Neuem (7f.: *musto | tinge novo*), d. h. dem didaktischen Epos, verstanden werden.¹⁷⁷ Führt man diesen Gedanken fort und ruft sich den Wesenszug des Dionysos, welcher diesem besonders in Euripides' Bakchen zu eigen ist, oder die ebenso in Tragödien geschilderte Ambivalenz seiner Gabe des Weines, wie sie im Ikarios-Mythos thematisiert wird¹⁷⁸, in Erinnerung, so ist dies dessen wilder und orgiastischer, den er ebenfalls ablegen soll. Der Gott wird also in der vorliegenden Stelle zwar hauptsächlich in seinem fruchtbringenden Wesenszug geschildert und als Gott der Dichtung angerufen, durch die Erwähnung der tragischen Kothurne jedoch bleibt eine gewisse Ambivalenz in seinem Wesen erhalten, die er allerdings ablegen soll.¹⁷⁹

Die Anrufung des *Lenaeus* an dieser Stelle als des Gottes der Dichtung findet eine Parallele zu einer Hauptgestalt der Georgica, nämlich Octavian, welcher um Folgendes gebeten wird:

da facilem cursum atque audacibus adnue coeptis 40
ignarosque uiae mecum miseratus agrestis
ingredere et uotis iam nunc adsuesce uocari.
 (Verg. georg. 1,40-42)

Gewähre eine leichte Fahrt, sei dem kühnen Vorhaben gewogen, erbarme dich mit mir der Bauern, die den Weg nicht kennen, lass dich darauf ein und gewöhne dich jetzt schon daran, in Gebeten angerufen zu werden!

¹⁷⁶ Buchheit, Der Anspruch, 70.

¹⁷⁷ Thomas, Georgics, 156f. Erren, *Georgica*, 281f.

¹⁷⁸ Siehe Kapitel 1.3.3 und 3.2.1

¹⁷⁹ Mac Góráin, The Mixed Blessings, 3.

Octavian wird hier in einer Seefahrtsmetapher, welche in der antiken Literatur häufig als Metapher für Dichtung steht,¹⁸⁰ angerufen und gebeten, sich mit dem Dichter gemeinsam (1,41: *mecum*) der Bauern zu erbarmen und sich somit auch Vergil, der die Bauern durch seine Dichtung unterweist, zuzuwenden. Somit darf auch Octavian als Inspirationsgott für Vergil verstanden werden.¹⁸¹ Er stellt deshalb in dieser Funktion eine offenkundig intendierte Parallele zum Inspirationsgott *Bacchus* dar, der ja auch mit dem Dichter gemeinsam (2,8: *mecum*) Neues schaffen soll.¹⁸²

Wir dürfen daher nicht nur die Aufforderung zur Abwendung vom griechisch-tragischen Osten, mit dem sich leicht M. Antonius verbinden lässt, und zur Hinwendung zur altitalischen, genuin römischen Seite mit Fuhrer als Versuch lesen, den Gott für die Sache Octavians zu vereinnahmen,¹⁸³ sondern sehen auch, dass der Gott, der seinen orgiastischen Wesenszug ablegen soll, im Wesenszug des altitalischen *Liber Pater* als Parallelgestalt zum Prinzeps fungiert und so in dessen Nähe gerückt wird.¹⁸⁴

3.2.3. *Bacchus* im Ritual (georg. 2,380-389)

In der zweiten Hälfte des zweiten Georgicabuches schildert Vergil die behutsame Pflanzung der Setzlinge, deren Schutz vor der Witterung und nicht zuletzt, durch Einzäunen des Weinbergs, vor wilden Tieren, die die jungen Triebe abbeißen, besonders dem Bock (2,346-379).¹⁸⁵ Daher:

non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris 380
caeditur et ueteres ineunt proscaenia ludi,
praemiaque ingeniis pagos et compita circum
Thesidae posuere atque inter pocula laeti
mollibus in pratis unctos saluere per utres.
nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni 385
uersibus incompitis ludunt risuque soluto,
oraeque corticibus sumunt horrenda cauatis
et te, Bacche, uocant per carmina laeta tibi
oscilla ex alta suspendunt mollia pinu.

¹⁸⁰ Lieberg, G., Seefahrt und Werk. Untersuchungen zu einer Metapher der antiken, besonders der lateinischen Literatur. Von Pindar bis Horaz, GIF 21 (1969), 209-240, 229f.

¹⁸¹ Buchheit, Der Anspruch, 18-20.

¹⁸² vgl. Nappa, Reading After Actium, 69.

¹⁸³ Fuhrer, Inszenierungen, 382f.

¹⁸⁴ vgl. Mac Góráin, Dionysus in Rome, 331.

¹⁸⁵ Erren, *Georgica*, 461-464.

(Verg. georg. 2,380-389)

Nicht wegen einer anderen Schuld wird für Bacchus ein Bock auf allen Altären geschlachtet und kommen alte Spiele auf die Bühne; Preise für Dichtertalente setzten am Land und den Kreuzungen die Nachkommen des Theseus aus und sprangen beim Trinkgelage fröhlich auf weichen Wiesen auf eingefetteten Schläuchen. Und auch führen die ausonischen Siedler, das von Troja geschickte Volk, in einfachen Versen Schauspiele auf, lassen dem Gelächter freien Lauf, setzen grässliche Masken aus hohlem Kork auf und rufen dich, oh Bacchus, in fröhlichen Liedern an und hängen für dich weiche Masken an hoher Fichte auf.

Der Dichter schildert uns zunächst das Aition des rituellen Bockopfers, das eben wegen der Schuld des Tieres, dass es die Reben zerstört, durchgeführt wird. Für *Bacchus*, den Gott der sprießenden Natur, wird der Bock in der Hoffnung auf dessen Beistand und Schutz geschlachtet. Deshalb werden auch alte Spiele aufgeführt (380f.). Vergil scheint hier ein Aition des griechischen Dramas andeuten zu wollen: Einerseits dürfen wir durch das Opfer des Bockes eine Anspielung auf die Tragödie sehen, welche in der Antike von gr. τράγος (*caper*) abgeleitet wurde; andererseits haben die Griechen (383: *Thesidae*) *pagos et compita circum* (382) –womit im Kontext zwar in erster Linie ein griechisches Fest, wohl die Dionysien in Athen, gemeint sein muss, was allerdings ebenso an die italischen Feste *paganalia* und *compitalia* denken lässt– Preise für Dichter ausgesetzt, wobei ebenso auf die Komödie angespielt wird, welche –zwar fälschlich, aber dennoch– von gr. κώμη (*pagos*) abgeleitet wurde (Aristot. poet. 1448a36). *Bacchus* wird hier als der Gott des griechischen Dramas vorgestellt, wobei der Dichter römisches Ritual und römische Dichtung anklingen lässt. Darauf folgt ein abrupter Wechsel von den *Thesidae* auf die *Ausonii...coloni* (385), d. h. die Römer, auf deren mythische Abstammung (*Troia gens missa*) bewusst verwiesen wird. Auch sie führen solche Feste und Dramen (386f.) wie die Griechen auf (386: *ludunt*, das auf 381: *ludi* rekurriert). Dabei rufen auch sie *Bacchus*, der im Du-Stil angesprochen wird, in fröhlichen Gesängen an (388), wobei mit diesem Vers auf den Hymnus zu Beginn des Georgicabuches zurückverwiesen wird (2: *nunc te, Bacche, canam*), und hängen für ihn auf hohen Fichten weiche Masken auf.¹⁸⁶

Die vorliegende Stelle darf somit, laut Nappa, als eine Auseinandersetzung des Dichters mit der griechischen und italischen Kultur und Dichtung gelesen werden. Dabei wird besonders auf deren altitalischen Ursprung hingewiesen. Kultur und Dichtung der

¹⁸⁶ Thomas, *Georgics*, 226f.

römischen Frühzeit werden dadurch als dem griechischen Kulturbereich zumindest nicht unterlegen dargestellt. Ebenso wird hier ein Gedanke des Proömiums des zweiten Buches aufgegriffen, wo ja *pater Lenauus* gebeten wird, seine *coturni* auszuziehen und sich so vom griechischen Drama abzuwenden und sich dem italischen *Liber pater* anzunähern (8).¹⁸⁷ Nach Smith deutet der Dichter durch die Verbindung des *Bacchus* mit dem Drama auf „the god’s civilizing influence.“¹⁸⁸ *Bacchus* soll also, nach Meinung der genannten Forscher, in erster Linie für die italische Seite vereinnahmt werden und sich dieser als Kulturbringer zuwenden.

Mac Góráin hingegen sieht eine gewisse Ambivalenz des Wesens des Gottes ausgedrückt, nämlich im *ἀσκολιασμός* (384) und in der *oscillatio* (389), in Bräuchen, die für keines der angedeuteten Feste historisch bezeugt sind. Vielmehr dürften der „Schlauchtanz“ und das „Maskenaufhängen“ zusammengenommen auf das attische Fest der αἰώπα („Schaukel“) hindeuten, was den Leser wiederum an den Mythos des Ikarios und der Erigone¹⁸⁹ denken lässt, da diese Bräuche und das Fest ihren Ursprung¹⁹⁰ diesem tragischen Mythos zu verdanken haben. Dies lässt, so Mac Góráin, ferner eine Anspielung auf einen heute zwar verlorenen, jedoch inhaltlich zu einem Gutteil rekonstruierbaren Text vermuten: die Erigone des Eratosthenes von Kyrene (vgl. Hyg. astr. 2,4; fab. 130). Die Schilderungen der genannten Hygin-Stellen, die wohl auf die des Eratosthenes zurückgehen dürften, haben mit unserer Georgicastelle inhaltlich den Kontext der Weinpflanzung, das Töten des Bockes, der die Setzlinge abbeißt, den darauf folgenden *ἀσκολιασμός* und die *oscillatio* gemeinsam. Die Weinpflanzung und das Geschenk des Weines durch Dionysos an Ikarios erinnern den kundigen Leser ferner an dessen tragische Ermordung durch die betrunkenen Bauern und den daraus resultierenden Selbstmord der Erigone. Das ambivalente Wesen des Gottes scheint also stets mitzuschwingen.¹⁹¹

Die vorliegende Stelle darf somit als Auseinandersetzung Vergils mit der griechischen und italischen Kultur und als Versuch, *Bacchus* als den altitalischen Gott darzustellen, verstanden werden. Dabei wird allerdings durch subtile Hinweise auf sein ambivalentes Wesen hingedeutet, welches nur schwer unter Kontrolle zu bringen ist.

¹⁸⁷ Nappa, *Reading After Actium*, 94.

¹⁸⁸ Smith, *In Vino Civitas*, 68.

¹⁸⁹ Siehe Kapitel 1.3.1

¹⁹⁰ Siehe dazu: Auffahrt, Ch., *Aiora*, DNP 1 (1996), 345, ebd.

¹⁹¹ Mac Góráin, *The Mixed Blessings*, 6f.

3.2.4. Die *vituperatio vini* (georg. 2,454-457)

An späterer Stelle des zweiten Georgicabuches erzählt der Dichter von Bäumen, die unter anderem für die Seefahrt und den Krieg nützlich sind, ohne allerdings der Pflege zu bedürfen, die für den Weinbau von Nöten ist (426-450). Diese Baumarten erwecken den Eindruck des Goldenen Zeitalters; ihre Gaben zudem lassen sich nur im Eisernen Zeitalter gebrauchen.¹⁹² Das Fällen der Bäume kann allerdings neben dem Nutzen auch negative Auswirkungen haben, da dadurch Bienen –Symbol für die menschliche Zivilisation–, die in diesen wohnen, ihre Behausung verlieren (451-453). Mit kulturellem Fortschritt kann demnach auch Vernichtung einhergehen. Darauf folgt die bemerkenswerte *vituperatio vini*:¹⁹³

quid memorandum aequae Baccheia dona tulerunt?
Bacchus et ad culpam causas dedit; ille furentis 455
Centauros leto domuit, [Rhoetumque]¹⁹⁴ Pholumque
et magno Hylaeum Lapithis cratere minantem.
(Verg. georg. 2,454-457)

Was ebenso Bedenkenswertes haben die Geschenke des Bacchus gebracht? Bacchus hat auch Gründe gegeben, Schuld zu begehen; jener hat die rasenden Centauren durch den Tod bezähmt, Rhoetus und Pholus und Hylaeus, der mit dem großen Mischkrug den Lapithen drohte.

Zunächst fragt die Dichter-Persona, was die Geschenke des *Bacchus* ebenso Bemerkenswertes mit sich gebracht haben (454) und stellt darauf fest, dass der Gott auch Ursache für schuldhaftes Verhalten gegeben hat (455a). Dies wird anhand eines Mythos veranschaulicht, nämlich des Kampfes der Centauren, von denen drei namentlich genannt werden und welchen *Bacchus* in ihrem *furor* den Tod brachte (455b-457). Die Sage dieser Mischwesen aus Mensch und Pferd, welche bei der Hochzeit des Lapithen Pirithous und der Hipodamia, vom Wein berauscht, einen Kampf mit den Lapithen entfachten, findet sich bereits bei Homer (Od. 21,295-304) und gilt als beispielhaft für die Gefahren übermäßigen Weingenusses.¹⁹⁵

Baccheia dona (454) greift noch einmal *tuis...muneribus* (2,4f.) des Eingangsgebets auf und verweist dadurch darauf, dass der Gott zwar Frieden und Ergiebigkeit gewähren soll

¹⁹² Nappa, *Reading After Actium*, 97.

¹⁹³ Smith, *In Vino Civitas*, 68f.

¹⁹⁴ Ich lese hier gegen das von Conte gedruckte *Rhoecumque* das von Thomas m. E. nach mit Recht verteidigte *Rhoetumque* (Thomas, *Georgics*, 244).

¹⁹⁵ Thomas, *Georgics*, 243.

–in diesem Wesenszug erscheint er hauptsächlich in den *Georgica*–, diese Gabe allerdings auch mit Gefahren verbunden ist. Gale sieht darin einerseits die Zerbrechlichkeit der Zivilisation ausgedrückt; andererseits meint sie, dass durch das Rekurren auf das Eingangsgebet (2,4-8), in welchem die dramatische Dichtung behandelt worden ist, in dem Wahnsinn verleihenden Trank des *Bacchus* auf die anarchische und unvorhersehbare Natur der dichterischen Inspiration verwiesen wird.¹⁹⁶

Mag Letzteres auch zutreffen, so scheint es lohnenswert, den mit der Zivilisation verbundenen Gedanken weiter zu verfolgen. Diese ist im Kontext bereits durch die Nennung der Bienen angeklungen und wird nun im Wein, der als Symbol der Zivilisation gelten darf und dessen richtiger Platz in der Gesellschaft auszuloten ist, fortgeführt. *Bacchus* hat zunächst Gründe für schuldhaftes Verhalten geliefert, da durch seine Gabe die Centauren, welche den Wein unvermischt und im Übermaß genossen hatten, veranlasst wurden, über die weiblichen Hochzeitsgäste herzufallen und so den Kampf entfachten.¹⁹⁷ Dieser Kampf der Lapithen gegen die Centauren hat bei den Griechen eine bereits seit dem fünften Jahrhundert v. Chr. festgelegte Bedeutung. Er wurde als Symbol des Kampfes der Griechen –der Zivilisation– gegen die Perser –das Barbarentum– verstanden. In der Centauromachie dürfen wir folglich, ähnlich wie in der Gigantomachie, welche in der Ausdeutung der Augusteischen Literatur zum Symbol des Bürgerkrieges wurde¹⁹⁸, zumindest einen Hinweis auf Zuchtlosigkeit, Streit und Waffengang sehen. Buchheit vermutet dahinter ferner einen Vorverweis auf die Bezüge zur Zeitgeschichte des Beginns des dritten Georgicabuches, wo der Sieg Octavians über Ägypten nach der Schlacht bei Actium *expressis verbis* gepriesen wird (3,28f.), zumal ja schon in den *laudes Italiae* (2,136-176)¹⁹⁹ der Kampf Octavians als des gesitteten Siegers im Bürgerkrieg gegen den barbarischen Osten geschildert wurde.²⁰⁰

Doch wie darf man nun die Tötung der berauschten Centauren und die Rolle des *Bacchus* sowie des Weines dabei verstehen? Ist der Wein an sich ein zerstörerisches Gut? Nappa plädiert dafür, dass die Centauren die Schuld für ihre Tötung zu einem gewissen Grade selbst tragen, da sie keinen rechten Umgang mit dieser Gabe pflegten. Der Wein, ein ambivalentes Geschenk, kann bei Missbrauch zu einer Waffe oder zu Gift werden. *Bacchus* hat ja den Tod der Centauren, welche *furentis* (2,455), das sowohl „von

¹⁹⁶ Gale, M. R., *Virgil on the Nature of Things. The Georgics, Lucretius and the Didactic Tradition*, Cambridge 2000, 37f.; 72-75.

¹⁹⁷ Nappa, *Reading After Actium*, 98f.

¹⁹⁸ Schmitzer, *Zeitgeschichte*, 52-60.

¹⁹⁹ Dazu: Nappa, *Reading After Actium*, 78-85.

²⁰⁰ Buchheit, *Der Anspruch*, 53-55; 123f. Zum politischen Gehalt ebenso: Cucchiarelli, *Virgilio*, 253-255.

Kampfeslust getrieben“ als auch synonym *bacchari* –also irrational, bakchisch rasen– bedeuten kann²⁰¹, waren, verursacht. Die Tötung der Centauren ist aufgrund ihres barbarischen Verhaltens gerechtfertigt, zumal sie nicht am Gastmahl sowie am gemeinschaftlichen und gemäßigten Trinken des Weines teilnehmen, sondern einen Kampf beginnen und einer von ihnen darüber hinaus den Lapithen mit dem Mischkrug droht (457). Sie benutzen also den Behälter des Weines, des Symbols der Zivilisation, und verkehren es durch ihr Barbarentum ins Gegenteil. Die Gabe des *Bacchus* birgt demnach, wie der Gott selbst, eine gewisse Ambivalenz in sich und straft jene Wilden, die nicht verstehen, mit ihr umzugehen. Nappa betont ferner die relevante Tatsache, dass nichts von der Tötung der Lapithen durch die Centauren gesagt wird, sondern bloß von der Drohung aufgrund des übermäßigen Weinkonsums gesprochen wird. Vergil erzählt nur vom Wein, der Anlass zur Tötung der barbarischen Centauren gibt, nicht allerdings der zivilisierten Lapithen.²⁰²

Bacchus und seine Gabe begegnen an dieser Stelle in ambivalentem und schwer kontrollierbarem Wesen.²⁰³ Diejenigen, die mit der Gottesgabe umzugehen wissen, werden geschont, die anderen erliegen dem *furor*. Es erscheint durchaus möglich, dass der Dichter hier auf den Kampf der Triumvirn anspielt,²⁰⁴ in dem der in seiner eigenen Darstellung zivilisierte Octavian seinen als barbarisch und entartet gebrandmarkten Widersacher M. Antonius besiegt hat. Die Stelle ließe sich ebenso, fasst man den Centaurenkampf als Symbol für übermäßigen Weingenuss auf²⁰⁵, als Warnung zwischen den Zeilen an Octavian selbst, vom Übermaß, welches zum *furor* führt, abstand zu nehmen, interpretieren. Diese Ambivalenz entspräche der Polyphonie Vergils, der dem Leser häufig Spielraum zur Interpretation lässt.

3.2.5. *Lenaeus* im Lob des Landlebens (georg. 2,527-535)

Im direkten Gegensatz zur *vituperatio vini* folgen am Ende des zweiten Georgicabuches die zweiteiligen *laudes vitae rusticae* (458-474; 490-540), in deren erstem Teil die Vorzüge des Lebens der Bauern, dessen Einfachheit und moralische Integrität gegenüber dem Übermaß und der Korruptheit der Stadt, ausgedrückt durch aus dem Osten stammende Luxusgüter, gepriesen wird, herausgestrichen werden. Im zweiten wird die Darstellung der ruhigen Existenz des Bauern, dem die Natur alles Lebensnotwendige

²⁰¹ Rubenbauer, H., *furo/furio*, ThIL 6,1 (1912-1926), 1622,76-1629,14, 1623,72-1624,3; 1627,65.

²⁰² Nappa, *Reading After Actium*, 99f.

²⁰³ Mac Góráin, *The Mixed Blessings*, 7.

²⁰⁴ Cucchiarelli, *Virgilio*, 253-255.

²⁰⁵ Thomas, *Georgics*, 243.

bietet, vor der Folie einer nach Ruhm und Macht gierigen Existenz fortgeführt (495-502). Es wird ferner aufgezählt, welche Unternehmungen manche durchführen, um sie Macht und Reichtum, abermals durch östliche Luxusgüter ausgedrückt, zu sichern, was ihnen allerdings lediglich Hast und Verderben einbringt (503-512). Dem ist das Bild des Lebens des Bauern, das zwar von *labor* geprägt ist, in seiner Einfach- und Bescheidenheit allerdings die Leute nährt und erhält, entgegengesetzt (513-522).²⁰⁶ Auf die Beschreibung der braven Nachkommen, des züchtigen Hauses und der fruchtbaren und ergiebigen Nutztiere (523-526) folgt eine angenehme Tätigkeit des Bauern selbst:

*ipse dies agitat festos fususque per herbam,
ignis ubi in medio et socii cratera coronant,
te libans, Lenaee, vocat pecorisque magistris
velocis iaculi certamina ponit in ulmo, 530
corporaque agresti nudant praedura palaestra.
hanc olim ueteres uitam coluere Sabini,
hanc Remus et frater; sic fortis Etruria creuit
scilicet et rerum facta est pulcherrima Roma
septemque una sibi muro circumdedit arces. 535*

(Verg. georg. 2,527-535)

Er selbst [sc. der Bauer] begeht Festtage und, ausgestreckt im Gras, wo in der Mitte ein Feuer brennt und die Kameraden den Mischkrug bekränzen, ruft er dich, oh Lenaeus, ein Trankopfer spendend, an und setzt für die Viehhirten Wettkämpfe des schnellen Speers bei der Ulme an, und sie entblößen die äußerst abgehärteten Körper am ländlichen Ringplatz. Dieses Leben führten einst die Sabiner, dieses führten Remus und sein Bruder; so ist wohlgemerkt das tapfere Etrurien gewachsen und Rom zur Schönsten der Welt geworden und hat als eine Einzige ihre sieben Burgen mit einer Mauer umgeben.

Daran schließt eine Reminiszenz an das Goldene Zeitalter, welches zwar bereits zu Ende ist, von dem sich allerdings ein Rest in der bäuerlichen Welt erhalten hat, an (536-540).²⁰⁷ Vergil beschließt das zweite Georgicabuch mit dem beschaulichen Bild des entspannt im Gras liegenden Bauern, der bei einer religiösen Feier mit Gefährten, die die Weinkrüge füllen, *Lenaeus* anruft, um dieser Feierlichkeit beizuwohnen, und Wettkämpfe austragen

²⁰⁶ Cramer, R., Vergils Weltsicht. Optimismus und Pessimismus in Vergils *Georgica*, Berlin/New York 1998 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 51), 134-140.

²⁰⁷ Cramer, Vergils Weltsicht, 141-143.

lässt (527-531). So ist es auch in der mythischen, altitalischen Frühzeit geschehen, dadurch ist Etrurien gewachsen und Rom, das sich mit einer Mauer schirmte, zu seiner Größe aufgestiegen (532-535).

Lenaeus wird an dieser Stelle bei einer religiös gemeinschaftlichen Feierlichkeit angerufen und soll dadurch in das soziale Gefüge miteingebunden werden. Die Stelle will freilich nicht isoliert betrachtet werden, denn durch die Namensform *Lenaeus* (329)²⁰⁸ wird hier am Ende des Buches eine Brücke zum Proöm desselben (2,4; 7), wo der Gott, wie auch an der vorliegenden Stelle, um Beistand und Ertrag gebeten wird und in seinem friedvollen, kulturbringenden Wesenszug erscheinen soll, geschlagen, wodurch am Ende noch einmal die positiven Wesenszüge und die Eingliederung des Gottes in die Gesellschaft herausgestrichen werden.²⁰⁹ Ferner erscheint er dort eben in dieser Namensform auch als Inspirationsgott für Vergil. In dieser Funktion bildet er eine Parallele zu Octavian, der in 1,40-42 ebenso Inspirationsgott ist.²¹⁰ Deshalb schwingt in dieser Gesellschaft des bäuerlichen Lebens, in welchem Reste des goldenen Zeitalters vorhanden sind, durch die Anrufung des *Lenaeus* am Ende des zweiten Buches auch die Figur des Siegers von Actium mit. Dieser wird wiederum für das Proöm des dritten Buches von zentraler Bedeutung sein, in welchem wiederum einige Aspekte des Finales des zweiten anklingen.²¹¹

Wir dürfen die vorliegende Passage nicht nur aufgrund ihrer Stellung direkt nach der *vituperatio vini* (2,454-457)²¹² als eine Replik auf diese lesen, sondern auch wegen einer Anspielung, die deren Aussage modifiziert: Der Dichter greift durch die im religiösen Kontext stehende Phrase *cratera coronant* (538) den Vers *et magno Hylaeum Lapithis cratere minantem* (457), wo der Gebrauch des für die Gemeinschaft vorgesehenen Weinkrugs pervertiert und dieser von den barbarischen Centauren zur Drohung gegen zivilisierten Lapithen missbraucht wird, auf. An unserer Stelle hingegen wird der *crater* seiner ursprünglichen, zivilisatorischen Funktion zurückgegeben und durch den rechtmäßigen Gebrauch gewissermaßen wieder der zivilisierten Gemeinschaft zurückgegeben.²¹³

Das Ende des zweiten Georgicabuches, welches als Ganzes *Bacchus* und dessen Zuständigkeitsbereichen gewidmet ist, findet also einen versöhnlichen Abschluss und

²⁰⁸ Thomas, *Georgics*, 261.

²⁰⁹ Smith, *In Vino Civitas*, 74.

²¹⁰ Siehe Kapitel 3.2.2

²¹¹ dazu: Buchheit, *Der Anspruch*, 77-82.

²¹² Siehe Kapitel 3.2.4

²¹³ Smith, *In Vino Civitas*, 74. Cucchiarelli, *Virgilio*, 256f.

betont die positiven Wesenszüge des Gottes. Nichtsdestoweniger klingen aber auch bisweilen dessen wilde und ausgelassene Züge, mit welchen die Propaganda Octavians insbesondere M. Antonius in Verbindung brachte, an. Aufgrund der überwiegend positiv geschilderten Merkmale des Gottes, die am Schluss noch einmal betont werden, wird in der modernen Forschung bisweilen die Meinung vertreten, dass Vergils *Georgica* einen nicht unwesentlichen Beitrag dazu lieferten, den von M. Antonius vereinnahmten Gott nach dessen Niederlage für die Augusteische Dichtung wieder salonfähig zu machen, d.h. für diese zu rehabilitieren.²¹⁴ Andererseits ist aber zu betonen, dass das Wesen des *Bacchus* lediglich überwiegend positiv geschildert ist und nicht ausschließlich. Seine gefährlichen Wesenszüge werden nicht ausgeblendet, sondern deutlich hervorgehoben.²¹⁵ In dieser Ambivalenz wird die Polyphonie Vergils deutlich, und es ergibt sich, dass derselbe Gott, der als Parallele zu Octavian aufgefasst werden darf und in der bäuerlichen Welt, in der sich Reste des goldenen Zeitalters erhalten haben, angerufen wird, Garant des Friedens ist, durch seinen *furor* auch Tod und Vernichtung bringen kann, wenn das rechte Maß nicht gewahrt wird. Darin findet sich eine Parallele zu Octavian, welcher sich einerseits nach der siegreichen Schlacht von Actium als Garant des Friedens gerierte (*pax Augusta*)²¹⁶, andererseits aber in der Auseinandersetzung mit M. Antonius ebenso über das rechte Maß hinausging, denkt man an z. B. an die Vorkommnisse bei den *arae Perusinae* und andere Grausamkeiten Octavians.²¹⁷ Vergil dürfte dies demnach bewusst offen lassen und dem Leser die Bewertung überlassen.

4. Horaz

Von Vergil gilt es nun, den Blick auf dessen Dichterfreund Horaz zu wenden. Die Beiden standen in einem engen, freundschaftlichen Verhältnis –der Dichter aus Venusia nennt den Mantuaner einmal *animae dimidium meae* (Hor. c. 1,3,8)– und nahmen in ihren Dichtungen häufig aufeinander Bezug. Nicht zuletzt deshalb erscheint es lohnenswert, den Spuren des *Bacchus* im Œvre des Horaz nachzuspüren. Dazu werden Gedichte und einzelne Passagen der ersten drei Odenbücher herangezogen, welche wohl gemeinsam im Jahr 23 v. Chr. herausgegeben worden sind²¹⁸. Die behandelten Gedichte²¹⁹ dürften alle –

²¹⁴ Smith, *In Vino Civitas*, 82-84. Fuhrer, *Inszenierungen*, 382-384.

²¹⁵ Mac Góráin, *The Mixed Blessings*, 9.

²¹⁶ Dazu: Galinsky, *Augustan Culture*, 84; 148.

²¹⁷ Dazu: Galinsky, *Augustus*, 42-45

²¹⁸ Nisbet, R., *Horace: life and chronology*, in: Harrison, St. (Hg.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge 2007, 7-21, 12-14.

wie auch der Großteil der gesamten ersten Odensammlung²²⁰ – nach der Entscheidungsschlacht von Actium, welche oftmals Thema ist (z.B. c. 1,2; 37), verfasst worden sein.

Da in der Forschung allgemein bekannt ist, dass die Zusammenstellung der einzelnen Oden innerhalb der Bücher bewusst gewählt ist, wobei manche auf spätere vorausdeuten oder später auf frühere zurückverweisen,²²¹ werde ich die ausgewählten Gedichte linear, d. h. ihrer Anordnung gemäß, interpretieren, zumal besonders die Bacchus-Oden c. 1,18; 2,19 und 3,25, die für die Analyse von besonderem Interesse sind, in der Forschung als Einheit betrachtet werden.²²²

4.1. Der programmatische Dichtergott (c. 1,1,29-34)

Das Eröffnungsgedicht der ersten Odensammlung, wohl kurz vor deren Veröffentlichung im Jahr 23 v. Chr. verfasst, stellt das poetische Programm des Horaz vor. Dazu wählt er zum Eingang das rhetorische Stilmittel der *insinuat*io, durch das er dem Leser sein *opus*, das sich durch seine zunächst provokant erscheinende Neuartigkeit von früheren Dichtergenerationen abzusetzen sucht, mit einem gewissen Augenzwinkern ans Herz legen will. Auf die Widmungsverse an Maecenas (Hor. c. 1,1,1f.) folgt nach dem Vorbild der archaischen Lyrik eine Priamel, in der in leicht ironisierender Form verschiedene, überzeichnet dargestellte Lebensstypen (3-28) vorgestellt werden.²²³ Mit Emphase seines eigenen Anspruchs, ausgedrückt durch die Anapher von *me* (29f.),²²⁴ hebt sich der Dichter von diesen ab und stellt in selbstbewusster Art seinen eigenen Lebensentwurf, seine Dichterexistenz, die in göttliche Nähe gerückt wird, vor.²²⁵

me doctarum hederæ præmia frontium
dis miscent superis, me gelidum nemus
Nympharumque leves cum Satyris chori
secernunt populo, si neque tibiās
Euterpe cohibet nec Polyhymnia

²¹⁹ Zu deren Datierung siehe das jeweilige Kapitel.

²²⁰ Günther, H.-Ch., *The First Collection of Odes: Carmina I-III*, in: Ders. (Hg.), *Brill's Companion to Horace*, Leiden/Boston 2013, 211-406, 211f.

²²¹ zur Struktur: Günther, *The First Collection*, 213-221.

²²² Maurach, G., *Horazens Bacchusoden*, *Philologus* 138/1 (1994), 83-100, 83; 99.

²²³ Vielberg, M., *Horaz, Carmen 1.1*, *Hermes* 123/2 (1995), 193-210, 193-199.

²²⁴ Horace, *Odes. Book I*, edited by R. Mayer, Cambridge 2012 (*Cambridge Greek and Latin Classics*), 58. [Im Folgenden zitiert als: Mayer, Book I]

²²⁵ Krasser, *Horazische Denkfiguren*, 78-82.

*Lesboum refugit tendere barbiton.*²²⁶

(Hor. c. 1,1,29-34)

Mich ordnet Efeu, der Preis gelehrter Stirnen, den himmlischen Göttern zu, mich trennen der kühle Hain, die leichtfüßigen Reigen der Nymphen mit den Satyrn vom Volk, wenn weder Euterpe die Flöten zurückhält noch Polyhymnia sich scheut, die lesbische Leier zu bespannen.

Die in diesem Abheben von Bekanntem implizierte, potentielle Hybris schwächt Horaz freilich in den letzten beiden Versen, die mit 1f. den Rahmen des Gedichtes bilden, in selbstironischer Ausdrucksweise ab, wodurch er sich die Gunst des geneigten Lesers zu sichern sucht.²²⁷

Zunächst eröffnet Horaz, dass ihm ein Kranz aus Efeu, der als immergrüne Pflanze ewigen Ruhm andeutet²²⁸, Vergöttlichung zuteil werden lasse (29f.). Durch die Bezeichnung dieses Dichterkranzes als *doctarum...praemia frontium* stellt Horaz seinen Ruhm dem des olympischen Wagenlenkers entgegen (3-6)²²⁹ und reiht sich andererseits gleichzeitig in die Tradition Pindars und des Kallimachos ein, da *doctarum* (29) auf die τέχνη (*ars*) verweist,²³⁰ die für die augusteischen Dichter eine Voraussetzung für ein gelungenes Werk darstellt. Des Weiteren unterscheiden ein kühler Hain, zarte Reigen von Nymphen mit Satyrn den Dichter vom Volk, wodurch er seine eigene Existenz der des römischen Politikers, der auf die wankelmütigen Römer angewiesen ist (7f), entgegenstellt.²³¹ Dies freilich unter der Bedingung, dass ihm die Musen Euterpe und Polyhymnia samt Instrumenten ihre Unterstützung nicht verwehren. Die Musen dürften dabei auf das dem Dichter von ihnen geschenkte *ingenium* hindeuten, das neben der *ars* die zweite Grundeigenschaft für einen erfolgreichen Dichter darstellt (vgl. *ars* 323f.). Ferner sind die *tibiae* und der *barbitos* typische Instrumente der altgriechischen Lyrik und das Epitheton *Lesboum* (34) weist auf die von der Insel Lesbos stammenden Dichter Sappho und Alkaios, in deren Tradition sich Horaz hiermit stellt.²³²

²²⁶ Sämtliche Texte und Passagen des Œvres des Horaz sind entnommen aus: Q. Horatius Flaccus, Opera, edidit F. Klingner. Editio Stereotypa Editionis Tertiae(MCMLIX), Berolini et Novi Eboraci 2008 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 1225).

²²⁷ Vielberg, Horaz, 199-201.

²²⁸ Mayer, Book I, 59.

²²⁹ Troxler-Keller, I., Die Dichterlandschaft des Horaz, Heidelberg 1964 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge, 2. Reihe), 35.

²³⁰ Mayer, Book I, 59.

²³¹ Troxler-Keller, Die Dichterlandschaft, 35.

²³² Mayer, Book I, 59f.

Die Nennung des Efeukranzes als Symbol der lyrischen Dichtung stellt einen neuartigen Anspruch in der römischen Literatur dar. Nichtsdestoweniger tritt Horaz dadurch mit seinem Dichterfreund Vergil in literarischen Kontakt, denn dieser hat bereits in den Eklogen den Efeu –entgegen der Tradition– mit nicht dramatischer Dichtung in Verbindung gebracht, als Thyrsis die Hirten auffordert, den werdenden Dichter mit Efeu zu bekränzen (7,25). Im Proömium der achten Ekloge, in der der Dichter über das Verhältnis zwischen der eigenen Dichtung und den Leistungen eines Feldherren reflektiert (1-11a), steht der Efeu als Symbol der bukolischen Dichtung, welche –im Gegensatz zur epischen, die für den Lobpreis militärischer Taten geeignet ist– dem Adressaten ans Herz gelegt wird:²³³

accipe iussis
carmina coepta tuis, atque hanc sine tempora circum
inter victrices hederam tibi serpere laurus.
 (Verg. ecl. 8,11b-13)

Nimm die auf dein Geheiß begonnenen Lieder an und lass zu, dass dieser Efeu um deine Schläfen zwischen den Siegeslorbeeren rankt.

Horaz dichtet hier also mit Blick auf Vergil²³⁴, entwickelt den Gedanken allerdings in eine andere Richtung. Denn während bei Vergil der Efeu zwar einen selbstbewussten Ausdruck des Dichters zur Bukolik darstellt, wird das Gedicht dem angeredeten Feldherrn, mit dem höchstwahrscheinlich Octavian gemeint sein dürfte²³⁵, dennoch in Form einer Bitte dargebracht (11f.: *accipe...sine*), und dieser solle es neben seinen Kriegstaten (13: *inter victrices...lauros*) schätzen. Der Efeu findet sich hier also bloß auf das Motiv des Bekränzens beschränkt. Bei Horaz hingegen ist der Efeu, der ihn sogar unter die Götter einreihen wird (c. 1,29f.), Ausdruck seiner Dichterexistenz. Dies sowie die Einführung des Efeus als des Symbols der lyrischen Dichtung stellen die Neuartigkeit des horazischen Schaffens dar.²³⁶

²³³ Krasser, Horazische Denkfiguren, 100f.

²³⁴ Zur weiteren Auseinandersetzung von Hor. c. 1,1 mit Vergils Eklogen und Georgica sei verwiesen auf: Buchheit, V., Einflüsse Vergils auf das Dichterbewusstsein des Horaz IV. Carm. 1,1, Hermes 129/2 (20019), 239-245, 242-245.

²³⁵ Überzeugend: Schmidt, E. A., Bukolische Leidenschaft oder Über antike Hirtenpoesie, Frankfurt am Main/Bern/NewYork 1987 (Studien zur klassischen Philologie 22), 197-201. Ihm zustimmend: Krasser, Horazische Denkfiguren, 101 Anm. 35. Andere treten für den Vermittler zwischen Octavian und Marc Anton, Asinius Pollio, ein: Publio Virgilio Marone, Le Bucoliche, Introduzione e commento di A. Cucchiarelli. Traduzione di A. Traina, Roma 2012, 411-414.

²³⁶ Krasser, Horazische Denkfiguren, 101.

Nun steht der Efeu ferner in besonderer Weise mit *Bacchus* und dessen Kult in Verbindung.²³⁷ Ebenso das *gelidum nemus* (30), der Musenhain, welcher nach griechischer Tradition literarisches Symbol für Dichtung ist, und bei Horaz darüber hinaus den Ausdruck seiner eigenen dichterischen Lebenswelt, die der Realität entrückt ist, darstellt.²³⁸ Auch die *Nympharumque leves cum Sartyris chori* (31) weisen auf den Gott, sind diese Wesen doch Mitglieder des bacchischen Thiasos, ebenso wie die Musen (33) häufig in enger Verbindung zu *Bacchus* auftreten.²³⁹

Horaz zeichnet also in seiner programmatischen Eröffnungsode das Bild seiner Dichterexistenz und seines dichterischen Selbstverständnisses, welche in besonders auffallender Weise mit bacchischen Elementen ausgestattet sind. Daraus lässt sich schließen, dass der Dichter *Bacchus* als den Gott seiner lyrischen Dichtung auserwählt hat. Obzwar der Gott in dieser Ode selbst nicht genannt wird und der Efeu, die Nymphen, Satyrn und Musen lediglich einen Hinweis auf ihn geben, macht es Horaz an anderer Stelle eindeutig, dass *Bacchus* und kein anderer gemeint ist. In der ersten Strophe der Ode 2,19 tritt *Bacchus* selbst auf, wie er *in remotis...rupibus* (1), wohl *gelidum nemus* (c. 1,1,30) entsprechend, Nymphen und Satyrn seine Gesänge lehrt. Da nun das Publikum des lehrenden *Bacchus* (c. 2,19,1-4)²⁴⁰ dasselbe ist, wie das, welches Horaz vom Volk scheidet (c. 1,1,29-34), rücken der Dichter und der Gott in unmittelbaren, engen Zusammenhang. Durch dieses Selbstzitat wird deutlich, dass *Bacchus* der Gott horazischer Lyrik ist.²⁴¹

4.2. *Liber modicus* (c. 1,18)

Die Ode 1,18, die zu einem Großteil *Liber* in seinen verschiedenen Erscheinungsformen und Wesenszügen gewidmet ist, gilt es als erste im Ganzen zu untersuchen. Im Folgenden wird zuerst eine formale Gliederung des Gedichtes geboten. Dann werden zwei Richtungen der Interpretation, die einander nicht notwendigerweise ausschließen müssen, vorgelegt, nämlich eine, die sich auf die poetische Selbstaussage des Dichters bezieht, und eine, die ihr Augenmerk auf die politischen und zeitgeschichtlichen Aspekte legt. Dies geschieht anhand von Vergleichen mit anderen Oden. Einerseits steht c. 1,18 durch seine Position in enger Beziehung zu seinen Nachbargedichten c. 1,17 sowie c. 1,19 und

²³⁷ Mayer, Book I, 59.

²³⁸ Troxler-Keller, Die Dichterlandschaft, 38-47

²³⁹ Troxler-Keller, Die Dichterlandschaft, 56-64.

²⁴⁰ Siehe Kapitel 4.3

²⁴¹ Krasser, Horazische Denkfiguren, 100-102.

Eine Datierung der Ode 1,18 scheint in der Forschung, wohl aufgrund fehlender eindeutiger Indizien, noch nicht versucht worden zu sein. Lässt man allerdings eine zeitgeschichtliche Interpretation und eine Anspielung auf die *vituperatio vini* (Verg. georg. 2,454-457)²⁴⁴, die Verbindung zu Hor. c. 1,37 sowie 2,19 und deren Datierung gelten²⁴⁵, so könnte man die Abfassung der Ode 1,18 in demselben Zeitraum für nicht unwahrscheinlich halten.

Keinen Baum, Varus, pflanze lieber als den heiligen Weinstock ringsherum um den lockeren Boden Tiburs und den Mauern des Catilus. Für die Nüchternen hat nämlich der Gott alles Mühsame bestimmt und nicht anders zerstreuen sich die nagenden Sorgen. [5] Wer klagt, nach dem Weingenuss, über den beschwerlichen Kriegsdienst oder die Armut? Wer ruft nicht eher dich, Bacchus pater, und dich, anmutige Venus, an? Und dass ja niemand die Gaben des maßvollen Liber über Gebühr verwende, daran gemahnt der Streit der Centauren mit den Lapithen, der beim Genuss des reinen Weines ausgekämpft wurde, daran gemahnt Euhius, der nicht mild ist gegen die Sithonier, wenn sie, gierig nach Sex, Recht und Unrecht mit zu kleiner Grenze unterscheiden. [11b] Weder will ich dich, redlicher Bassareus, gegen deinen Willen erbeben lassen, noch das, was mit allerlei Laub bepflanzt ist, an die Öffentlichkeit zerren. Die wilden Tamburine halte gemeinsam mit dem berecynthischem Horn zurück, welchen unmittelbar blinde Selbstliebe folgt und Ruhm, der seinen eitlen Scheitel allzu sehr erhebt, und die Loyalität, die Geheimes verrät, durchsichtiger als Glas.

Das in größeren Asclepiadeen verfasste carmen 1,18 zitiert am Beginn den ersten Vers eines in demselben Versmaß komponierten Alkaios-Gedichtes, von dem nur ebendieser überliefert ist, an:²⁴⁶

μηδ' ἐν ἄλλο φυτεύσης πρότερον δένδριον ἀμπέλῳ

(Alc. frg. 342 Lobel – Page)²⁴⁷

„Keinen anderen Baum pflanze und heg' mehr als der Rebe Reis!“²⁴⁸

Horaz ändert seine Vorlage bloß dahingehend, dass er Varus, den nicht eindeutig zu identifizierenden Adressaten, hinzufügt und den Weinstock als *sacra* (1) bezeichnet, wodurch eine religiöse Dimension in das Gedicht tritt. Das Gedicht des Alkaios scheint einen allgemeinen Rat zum Inhalt zu haben, während das des Horaz hingegen durch die Widmung und die Nennung des Ortes Tibur (2) einen konkreteren Ausgangspunkt hat.²⁴⁹ Das carmen 1,18 lässt sich in drei Teile gliedern²⁵⁰: Der erste Sinnabschnitt (1-6), welcher der positiven Wirkung des Weines gewidmet ist und mit der alltäglichen Lebenswelt zu

²⁴⁶ Nisbet, R. G. M. – Hubbard, M., A Commentary on Horace: Odes. Book 1, Oxford 1970, 228. [Im Folgenden zitiert als: Nisbet – Hubbard, Book 1]

²⁴⁷ Sämtliche Fragmente der Sappho und des Alkaios sind mit der Angabe ihrer jeweiligen Nummer zitiert nach: Poetarum Lesbiorum fragmenta, ediderunt E. Lobel et D. Page, Oxford 1955.

²⁴⁸ Übersetzung entnommen aus: Alkaios. Griechisch und deutsch, herausgegeben von M. Treu, München 1980 (Tusculum-Bücherei), 73.

²⁴⁹ Mayer, Book I, 153.

²⁵⁰ Gliederung nach: Pöschl, Horazens Ode an den Weingott, 194-203.

tun hat, beginnt mit der Aufforderung des Dichters an den Adressaten, keinen Baum lieber als die Weinrebe rund um sein Gut in Tibur, auf dessen mythische Gründung der Dichter (2: *moenia Catili*) verweist²⁵¹, zu pflanzen. Begründet (3: *nam*) wird dies damit, dass der Gott den Nüchternen alles Widrige bestimmt und sich die Sorgen auf keine andere Weise vertreiben lassen. In zwei rhetorischen Fragen meint der Dichter, dass sich nach dem Weingenuss niemand mehr über die Beschwerden des Lebens beklagt, sondern man viel eher *Bacchus pater* und *Venus*, die im Vokativ direkt angesprochen werden, wobei das anaphorische *te* (6) dem Abschnitt beinahe hymnischen Charakter verleiht, anruft.²⁵²

Darauf folgt der Mittelteil des Gedichtes (7-11a), der in den Bereich des Mythos führt und besonders hervorgehoben ist, kommt doch der Mitte horazischer Oden²⁵³ meist besonderes Gewicht zu, da die Gedichte hier meist eine Wendung nehmen. Hier sind die schädliche Wirkung und Unordnung, die der Wein mit sich bringen kann, Gegenstand. Dies drückt sich auch in der Komposition der Ode aus: Während im ersten Abschnitt noch die einzelnen Satzteile jeweils mit dem Ende der sechzehnsilbigen Verse übereinstimmen, überschreiten sie dieses im zweiten Abschnitt. Durch diese Enjambements, welche die Verse um vier (8f.) und sechs (10f.) Silben überspringen, gewinnt die Ode an Dynamik. Der zweite Teil setzt mit der allgemeinen Mahnung ein, dass niemand die Gaben *modici...Liberi* (7), der wohl nicht ohne Zufall mit seinem altrömischen Namen benannt wird, im Übermaß genießen soll. *Liber* wird hier, wie auch in der nächsten Wein-Ode (c. 1,27,3f), also als Gott des Maßes präsentiert. Die Mahnung, diese einzuhalten, wird auf der Folie zweier Negativbeispiele des Unmaßes verdeutlicht: Erstens mit dem *super mero* (8) ausgetragenen Kampf der Centauren mit den Lapithen, welcher ja ebenso in Vergils *vituperatio vini* (georg. 2,454-457) als Beispiel des Kampfes zwischen Maß und Unmaß erschienen ist.²⁵⁴ Dabei verweist *rixa...debellata* (8f.) darauf, dass der Kampf bis zum Ende²⁵⁵, d. h. bis zur Niederwerfung und zum Tod der Centauren, Symbolfiguren des Unmaßes, gefochten worden ist.²⁵⁶ Zweitens führt der Dichter das *exemplum* des *Euhius*, der sich gegen die Sithonier, d. h. Thraker²⁵⁷, nicht von

²⁵¹ Nisbet – Hubbard, Book 1, 230.

²⁵² Pöschl, Horazens Ode an den Weingott, 194f.; 201.

²⁵³ Siehe dazu: Harrison, St., Lyric middles: the turn at the centre in Horace's *Odes*, in: Kyriakidis, S. – De Martino, F. (Hgg.), *Middles in Latin poetry*, Bari 2004, 81-102.

²⁵⁴ Siehe Kapitel 3.2.4

²⁵⁵ Gudeman, A., *de bello*, ThIL 5,1 (1910), 84,19-85,76, 85,29f.

²⁵⁶ West, D., *Horace Odes I. Carpe Diem*, Oxford 1995, 87.

²⁵⁷ Mayer, Book I, 155.

seiner angenehmen Seite zeigt, wenn diese *libidinum...avidi* (10f.) zwischen göttlichem Recht und Unrecht in zu schmaler Grenzlinie²⁵⁸ unterscheiden, d. h. göttliche Ordnung verletzen.²⁵⁹ In diesem Zusammenhang wird eine andere Anrede des Gottes gebraucht, nämlich *Euhius*, die nach dem ekstatischen Schrei der Mänaden gebildet ist und passenderweise auf das orgiastische Wesen des Gottes deutet²⁶⁰. Die mit den Sithoniern verbundene Mahnung lässt eine allgemeine Anspielung und einen Hinweis auf zwei Mythen möglich erscheinen: Fasst man die Sithonier einfach metonymisch für Thrakien auf, so dürfte wohl allgemein auf die ihnen in der Antike zugeschriebene, übermäßige Trunksucht verwiesen sein. Dies kann allerdings spezifiziert werden, da Horaz die Sithonier, gegenüber denen der Gott unbarmherzig war, als *libidinum...avidi* (10f.) bezeichnet, was einerseits auf den Mythos des Königs Sithon, der seine Tochter liebte und von Dionysus bestraft wurde (Nonnus, 48,93ff.), und andererseits auf Lycurgus, der den Gott nicht anerkannte und dann im Weinrausch seine Mutter vergewaltigte (Hyg. fab. 132,1), hindeuteten kann.²⁶¹

Der zweite Teil scheint ferner durch die jeweils am Ende des Verses stehenden verschiedenen Namen und Kulttitel des Gottes, die dadurch besonders betont werden, hervorgehoben zu sein: *Liberi* (7) – *Euhius* (9) – *Bassareu* (11), von denen letzterer allerdings bereits in den dritten Teil zu rechnen ist. Zwischen diesen Namen des Gottes sind im Zusammenhang mit seinem gefährlichen Wesen –auch jeweils am Versende– *mero* (8) und *libidinum* (10) eingefügt, was von der Kompositionskunst des Dichters zeugt.²⁶²

Im dritten Teil (11b-16) haben die Satzteile, wie im ersten, wieder 16 Silben (11b-13a: *non...rapiam*) und finden so zur Form des Beginns zurück. Hier tritt nun das lyrische Ich mit einer Selbstaussage in Bezug auf den Gott in das Gedicht und bittet diesen, dessen wildes Wesen von sich fernzuhalten.²⁶³ Der Übergang erfolgt abrupt. Der Adressat spielt für den Fortlauf des Gedichtes keine Rolle mehr. Der Dichter spricht den Gott in emphatischer Weise direkt an, wobei die Beziehung zwischen Dichter und Gott durch die prononciert Nebeneinanderstellung *ego te* (11) betont wird.²⁶⁴ Die Dichterpersona will

²⁵⁸ Pöschl meint mit *fine* (10) sei „Ziel“ gemeint (Pöschl, Horazens Ode an den Weingott, 196). Zur Wendung siehe allerdings: Mayer, Book I, 155.

²⁵⁹ Pöschl, Horazens Ode an den Weingott, 196; 201f.

²⁶⁰ Nisbet – Hubbard, Book I, 234.

²⁶¹ West, Horace *Odes* I, 87f.

²⁶² Pöschl, Horazens Ode an den Weingott, 203.

²⁶³ Pöschl, Horazens Ode an den Weingott, 196f.; 202f.

²⁶⁴ Krasser, Horazische Denkgfiguren, 104.

den Gott, der mit dem aus dem thrakischen Mänadenkult kommenden und somit auf dessen wildes Wesen deutenden Namen *Bassareu* angesprochen wird²⁶⁵, weder gegen dessen Willen rütteln noch das, was mit vielerlei Laub bedeckt ist, an die Öffentlichkeit bringen (10-13a). Mit *variis obsita frondibus* (12) dürften die meist in einer Kiste gehüteten, heiligen Ritualgegenstände des Bacchuskultes (*orgia*)²⁶⁶ gemeint sein. Nach dieser Selbstaussage (12: *quatiam*; 13: *rapiam*) wendet sich der Dichter im Imperativ (13: *tene*) an den Gott; dieser solle die wilden Trommeln und Instrumente, welche bei dionysisch-orgiastischen Feiern verwendet wurden und wiederum auf das wilde Wesen des Gottes hindeuten²⁶⁷, zurückhalten. Auf dieses orgiastische Treiben folgen nämlich, gleichsam dem Thiasos des Bacchus²⁶⁸, negative Eigenschaften (14b-16): blinde Selbstsuch, arroganter Ruhm und die Treue, die die ihr anvertrauten Geheimnisse verrät. Bei *amor*, *gloria* und *fides*, von denen die beiden Feminina als Mänaden dargestellt werden²⁶⁹, handelt es sich um personifizierte, römische Wertbegriffe und Tugenden, welche hier ins Negative verkehrt werden. Der *caecus amor sui* (14) ist eine Liebe, der *pietas* fehlt und die in ihrer Rücksichtslosigkeit nur an ihre eigenen Interessen denkt und jegliches Maß verliert. Vorbereitet ist dies durch die lustgierigen Sithonier, welche Recht und Unrecht nicht im richtigen Maß unterscheiden. Die *gloria*, die ihren eitlen Scheitel allzu hoch erhebt (15), ist ein Ruhm, der keine *virtus* kennt und zu bloßer Prahlerei²⁷⁰ ausgeartet ist. Ferner ist die *fides perlucidior vitro* (16), da sie Geheimnisse ausplaudert und so zu ihrem Gegenteil verkommt. Dies dürfte eine *callida iunctura* zur Trunkenheit, welche im Mythos des Kampfes der Centauren mit den Lapithen angesprochen wurde, sein, da im alkoholisierten Zustand die Zunge oft allzu leicht Geheimes ausplaudert. Dies alles stellt also die Perversion römischer Kardinaltugenden dar.²⁷¹

Die Grundaussage des Gedichtes könnte man so zusammenfassen, dass der Dichter alle diese negativen Auswirkungen, die Erscheinungsformen der Maßlosigkeit, die der Gott mit sich bringen kann, und das daraus resultierende Fehlverhalten von sich weisen will. Die Ode wird daher in der Forschung oftmals als Mahnung zu maßvoller Lebensführung verstanden.²⁷² Diese Grundaussage wurde allerdings auch auf verschiedene Art und

²⁶⁵ Nisbet – Hubbard, Book 1, 234f.

²⁶⁶ Nisbet – Hubbard, Book 1, 235.

²⁶⁷ Nisbet – Hubbard, Book 1, 235f. Mayer, Book I, 155.

²⁶⁸ Nisbet – Hubbard, Book 1, 236.

²⁶⁹ West, Horace *Odes* I, 88f.

²⁷⁰ Nisbet – Hubbard, Book 1, 237. Mayer, Book I, 155.

²⁷¹ Pöschl, Horazens Ode an den Weingott, 196f.; 199-201.

²⁷² Krasser, Horazische Denkfiguren, 104-106. In demselben Sinn: Maurach, Horazens Bacchusoden, 84-87; 96.

Weise interpretiert. Zwei der mir wichtig erscheinenden Wege der Forschung sollen im Folgenden behandelt werden.

4.2.2. *Liber modicus* in der Dichterlandschaft des Horaz

Zuerst gilt es, das *carmen* 1,18 auf die poetische Selbstaussage des Dichters hin zu untersuchen. Dazu werden Bezüge zur in der Komposition des ersten Odenbuches benachbarten *Tyndaris*-Ode (c. 1,17), einem der Sabinum-Gedichte, deren Grundthema die Maßethik und Friedlichkeit ist²⁷³, hergestellt.

Die Grundaussage des *carmen* 1,18, die Ausgrenzung bestimmter Wesenszüge des Gottes, sind im Gedicht wohl nicht allgemein aufzufassen, sondern eng auf die Beziehung zwischen dem Gott und dem lyrischen Ich bezogen, wie aus dem dritten Gedichtsteil hervorgeht, in welchem Horaz sein persönliches Bild des Gottes *e negativo* zeichnet, indem er ihn in selbstbewusster Weise auffordert, die Tympana mit dem berekynthischen Horn zurückzuhalten, welchem ja die ins Negative verkehrten Tugenden folgen. Einen ersten Verweis, dass dem Gedicht eine poetische Selbstaussage zugrunde liegt, bietet *solum Tiburis* (2), das wir als Landschaft und Lebensbereich des Dichters verstehen dürfen.²⁷⁴ Diese Villenstadt reicher Römer, in den Sabinerbergen (!) am Anio gelegen, ist bereits in der ersten Odensammlung Ausdruck horazischer Dichtung (c. 1,7,11-14; 2,6,5-8; 3,4,23)²⁷⁵ und steht besonders in der zweiten (c. 4,2; 3), in der es sogar als Inbegriff seiner Dichtung verstanden werden darf, in enger Verbindung zum Dichtertum des Horaz.²⁷⁶ Durch die in c. 1,18 in den ersten beiden Versen beschriebene Pflanzung der Reben, der Pflanze des Dionysos, um Tibur herum wird der Gott unmittelbar an diese Dichterlandschaft gebunden und ist zugleich Teil davon sowie deren Repräsentant. In dieser Funktion entwickelt der Dichter nun sein persönliches Bild des *Liber modicus* dadurch, dass er bestimmte Wesenszüge ausgrenzt.²⁷⁷

Hier erscheint nun ein Bezug des c. 1,18 zur vorausgehenden *Tyndaris*-Ode (c. 1,17) für das Verständnis bedeutsam. In diesem Gedicht wird das Sabinum, nahe Tibur gelegen, als Dichterlandschaft, etabliert. Dort herrschen Maß und Sicherheit (1-9), immer wenn das lyrische Ich auf seiner *dulci...fistula* (10) ein Liebeslied auf *Tyndaris* singt (10-12). Der

²⁷³ Schmidt, E. A., Sabinum. Horaz und sein Landgut im Lizenzatal, Heidelberg 1977 (Schriften der Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 1), 77-81.

²⁷⁴ Krasser, Horazische Denkfiguren, 104; 106.

²⁷⁵ Davis, G., Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991, 189-199.

²⁷⁶ Troxler-Keller, Die Dichterlandschaft, 131-162.

²⁷⁷ Krasser, Horazische Denkfiguren, 106f.

Dichter sowie dessen Dichtung stehen dort ausdrücklich unter göttlichem Schutz. So heißt es in der Mittelstrophe.²⁷⁸

di me tuentur, dis pietas mea
et musa cordi est.
(Hor. c. 1,17,13f.)

Die Götter schützen mich; den Göttern liegen meine Frömmigkeit und mein Lied am Herzen.

In diesem Ambiente des göttlichen Schutzes wird sich nun für die Angesprochene Überfluss aus dem Füllhorn ergießen (14b-16), *Tyndaris* wird der argen Sommerhitze entkommen und auf *fide Teia* (18), der auf den Dichter Anakreon von Teos, einem Dichtervorbild des Horaz, weisenden Leier, ein Lied auf Penelope und Circe anstimmen (17-20).²⁷⁹ In dieser Landschaft des Maßes wird darauf auch auf den Weingenuss verwiesen:

hic innocentis pocula Lesbii
duces sub umbra, nec Semeleius
cum Marte confundet Thyoneus
proelia
(Hor. c. 1,17,21-24a)

Hier wirst du [*Tyndaris*] im Schatten Becher mit unschädlichem Lesbierwein trinken und Semeles Sohn, Thyoneus, wird mit Mars keine Kämpfe entfachen.

Ferner braucht sich *Tyndaris* hier nicht vor den Nachstellungen und der Zudringlichkeit des *Cyrus*, einer möglicherweise konkreten Person²⁸⁰, zu fürchten (24b-28).

Tyndaris wird sich in der vorliegenden Stelle im Rahmen eines bukolischen Symposions, worauf *sub umbra* (22) emphatisch hindeutet²⁸¹, dem Weingenuss hingeben. Dabei wird sie Becher des *innocentis...Lesbii* (21) trinken, eines Weines, der freilich –poetische Andeutungen finden sich ja bereits in der vorausgehenden fünften Strophe– auf die von der Insel Lesbos stammenden Vorbilddichter Alkaios und Sappho hindeutet und somit einen poetologischen Selbstbezug darstellt. Ferner ist der Wein unschädlich, was wohl heißen dürfte, dass er maßvoll genossen werden wird. Dieser fügt sich so in die göttlich geschützte Dichterlandschaft ein.²⁸² In dieser wird der *Semeleius...Thyoneus* (22f.) keine

²⁷⁸ Schmidt, Sabinum, 84-90.

²⁷⁹ Schmidt, Sabinum, 90-92.

²⁸⁰ Schmidt, Sabinum, 94 Anm. 216.

²⁸¹ Davis, Polyhymnia, 203f.

²⁸² Krasser, Horazische Denkfiguren, 107 mit Anm. 51.

Kämpfe mit Mars entfachen. Er wird sich also in seinem friedlichen Wesen zeigen. Dabei ist von Interesse, mit welchen Metronymika, welche beide den Gott als Sohn der Semele/Thyone ausweisen,²⁸³ er benannt wird, denn durch letzteres wird er als der rasend Wilde (*θῶω*) ausgewiesen. An dieser Stelle ist allerdings der Wilde selbst nicht wild und steht als solcher in Verbindung mit dem *Liber modicus* des Folgegedichtes (c. 1,18,7-9) und *verecundum Bacchum* des carmen 1,27,3.²⁸⁴

Die beiden Gedichte c. 1,17 und 18 sind einerseits durch das Motiv der Dichterlandschaft –in ersterem durch das Sabinum, in zweiterem durch Tibur repräsentiert– und des mäßigen Weingenusses beim Symposion verbunden. Andererseits dürfte auch der Vers *quis non te potius, Bacche pater, teque decens Venus?* (c. 1,18,6) an das Ende der *Tyndaris*-Ode anknüpfen. Denn *Bacchus pater*, der in demselben Gedicht auch *Liber modicus* genannt wird und das rechte Maß hält, steht ebenso wie *decens Venus*, die eine taktvolle Liebe ohne Raserei repräsentiert, in schroffem Gegensatz zum maßlosen und trunkenen Liebhaber Cyrus.²⁸⁵ Dessen Gewalt, vor der sich *Tyndaris* in 1,17,24b-28 nicht zu fürchten braucht, wird im Folgegedicht durch den Kampf der das Maß überschreitenden Centauren (18,7-9) als mythologisches Exempel versinnbildlicht.²⁸⁶

Aus dieser engen Verbindung der beiden Gedichte lässt sich schließen, dass dem *carmen* 1,18 ebenso wie seinem Vorgängergedicht eine poetologische Selbstaussage zugrunde liegen dürfte, wobei in ersterem *Bacchus/Liber modicus* mit Tibur und der damit verbundenen Ethik des Maßes verknüpft wird und somit als Zeichen der Dichterexistenz des Horaz gelten darf. Diese Maßethik wird auch in den beiden folgenden Gedichten, einem Gebet an Venus (c. 1,19) und einer Einladung zum maßvollen Symposium an Maecenas (c. 1,20) weiterentwickelt. Vor diesem Hintergrund, das Gedicht als dichterische Selbstaussage zu verstehen, lässt sich auch der Inhalt des letzten Teiles unseres Gedichtes, in dem sich das lyrische Ich emphatisch an den Gott wendet, wodurch dessen enge Beziehung zu ihm hervorgehoben wird, erschließen. Der Dichter zeichnet hier sein persönliches Bild des Gottes, welcher bereits in c. 1,1,29-34 als Dichtergott vorgestellt wurde²⁸⁷ und in 1,18 durch die Bindung an Tibur, der horazischen Dichterlandschaft, in diese integriert wird. Durch die Ausgrenzung negativer Wesenszüge bestimmt er dieses Gottesbild und somit auch das Bild seiner eigenen Dichterexistenz als

²⁸³ Nisbet – Hubbard, Book 1, 226.

²⁸⁴ Schmidt, Sabinum, 93.

²⁸⁵ Krasser, Horazische Denkfiguren, 107.

²⁸⁶ Davis, Polyhymnia, 204f.

²⁸⁷ Siehe Kapitel 4.1

einer des Maßes, welcher jegliche Extreme und Untugenden fern liegen.²⁸⁸ Ferner besteht durch eine wörtliche Anspielung noch eine Verbindung zum Rahmen der Eröffnungsode, wo der Stolz des Dichters thematisiert wird.²⁸⁹

*quodsi me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice.*
(Hor. c. 1,1,35f.)

Wirst du [Maecenas] mich aber unter die lyrischen Dichter einreihen, so werde ich mit erhobenem Scheitel an die Sterne schlagen.

Horaz spielt an dieser Stelle mit dem Gedanken, in den Kanon der neun griechischen Lyriker aufgenommen zu werden. Diese potentielle Hybris schwächt er allerdings dadurch ab, dass er dieses Einreihen einerseits an das Urteil seines Gönners Maecenas (35: *inseres*) knüpft, was für diesen ein großes Lob bedeutet, und andererseits dadurch, dass ja ein Kanon von Natur aus etwas Unabänderliches ist, und Horaz folglich diesem gar nicht hinzugefügt werden kann. Dies zeugt vom Humor des Dichters. Eine weitere Zurückweisung dieser potentiellen Hybris zeigt sich in der ironischen Konsequenz des künftigen Urteils des Adressaten: Sprichwörtlich war es, dass Künstler für ihre Leistungen gleichsam in göttliche Sphären gerückt wurden und den Himmel berührten, was lateinisch *tangere* entspräche. Bedeutend ist deshalb, dass Horaz das wesentlich intensivere *feriam* (36) wählt. Er schlägt dadurch sehr heftig *sublimi vertice* an die Sterne und reduziert durch diese Selbstironie seine potentielle Hybris.²⁹⁰ Durch *vertice* wird nun die Verbindung zur *tollens vacuum plus nimio gloria verticem* geschaffen (c. 1,18,15), von welcher sich der Dichter ja aufgrund ihres übermäßigen Gebärdens abzusetzen sucht.

4.2.3. Maß und Unmaß unter zeitgeschichtlichen Aspekten

Um den zeitgeschichtlichen Aspekt des Gedichtes und mögliche Anspielungen auf die Trunkenheit und dionysische Selbstdarstellung des M. Antonius, was Nisbet und Hubbard ohne Angabe von Gründen in Abrede stellen²⁹¹, herauszuarbeiten, erscheint unter anderem besonders ein Vergleich mit der Cleopatra-Ode (Hor. c. 1,37), welche bald nach der Eroberung Alexandrias am 1. August 30 v. Chr.²⁹² und dem kurz darauf folgenden

²⁸⁸ Krasser, Horazische Denkfiguren, 107f.; 137-141.

²⁸⁹ Nisbet – Hubbard, Book I, 237.

²⁹⁰ Vielber, Horaz, 199-201.

²⁹¹ Nisbet – Hubbard, Book I, 229. Ebenso allgemein und unbefriedigend: Mayer, Book I, 156f.

²⁹² Siehe Kapitel 2.1

Suizid Cleopatras entstanden sein dürfte²⁹³, sowie der damit in engem Zusammenhang stehenden neunten Epode sowie c. 2,12 dienlich.

Krasser, der ja eine poetologische Interpretation vorschlägt²⁹⁴, sieht in den negativen Darstellungen der Selbstsucht, der Ruhmesgier und des Treuebruches (Hor. c. 1,18,14-16) Kritik an den angeblichen Trinkexzessen und der dionysischen Selbstdarstellung des M. Antonius mitschwingen, wenngleich er dies freilich nicht für den eigentlichen Gegenstand des Gedichtes hält.²⁹⁵

Ebenso wie c. 1,18 beginnt 1,37 mit einer Bearbeitung eines ebenso im Alkäischen Versmaß verfassten Alkaios-Gedichtes:²⁹⁶

νῦν χρῆ μεθύσθην καὶ τινα πὲρ βίαν
πώνην, ἐπεὶ δὴ κάτθανε Μύρσιλος
(Alc. frg. 332 Lobel – Page)

„Jetzt soll man zechen, trinken nach Herzenslust,
ihr Freunde: tot ist endlich nun Myrsilos!“²⁹⁷

Das Gedicht des Horaz beginnt allerdings folgendermaßen:

*Nunc est bibendum, nunc pede libero
pulsanda tellus, nunc Saliaribus
ornare pulvinar deorum
tempus erat dapibus, sodales.*
(Hor. c. 1,37,1-4)

Jetzt gilt es zu trinken, jetzt mit freiem Fuße auf die Erde zu stampfen, jetzt ist es
Zeit, das Polster der Götter mit üppigen Speisen zu schmücken, ihr Gefährten!

Während nun in Alkaios' Gedicht aufgrund des Todes des Myrsilos, eines Tyrannen von Mytilene, zu starkem Umtrunk aufgerufen wird, singt Horaz ein Siegeslied auf den Tod Cleopatras, die –so Octavians Propaganda– als Staatsfeind die Existenz des Römischen Imperiums bedrohte, allerdings namentlich nicht genannt wird. Doch Horaz ändert seine Vorlage ab. Zwar wird mit großem Nachdruck, ausgedrückt durch die dreimalige Anapher *nunc* (1f.) sowie die nicht ganz übliche Wendung *tempus erat* (4) mit präsentischer Bedeutung und drängendem Nebensinn²⁹⁸, zu den Feierlichkeiten aufgerufen, doch wählt der Dichter anstatt des Ausgelassenheit signalisierenden

²⁹³ Fraenkel, E., Horace, Oxford 1957, 158.

²⁹⁴ Siehe Kapitel 4.2.2

²⁹⁵ Krasser, Horazische Denkfiguren, 106 Anm. 48; 140.

²⁹⁶ Nisbet – Hubbard, Book 1, 411.

²⁹⁷ Übersetzung von Treu, 45 (Siehe Anm. 248).

²⁹⁸ Mayer, Book I, 219.

μεθύσθην, das „sich heftig berauschen/saufen“ bedeutet, bewusst das bescheidene und maßvolle *bibendum* (1),²⁹⁹ was vielleicht verwundern könnte, müsste der Sieg über einen scheinbar überaus mächtigen Feind doch größere Freude erwarten lassen, als der über einen kleinen Herrscher einer griechischen Insel.

Darauf folgt die Aufforderung, mit freiem Fuß auf die Erde zu stampfen (1f.), ein Gestus, der aus dem römisch-religiösen Ritus kommen dürfte. Dabei scheint *libero* (1) auch auf die Freiheit vor der befürchteten Unterdrückung durch die ägyptische *regina* (7) zu verweisen. Dass es jetzt Zeit ist, die Götterpolster mit Speisen der Salier zu schmücken (2-4), ist ebenso eine höchst bedeutungsreiche Formulierung: Zunächst waren die Salier berühmt für ihre üppigen Gastmähler. Sie waren ein altrömisches Priesterkollegium, welches in enger Verbindung zum Kriegsgott Mars stand, wodurch auf die siegreiche Beendigung des Krieges verwiesen wird. Des Weiteren indiziert *pulvinar*, dass es sich hier um ein römisches *lectisternium* handelt, wie es zur Feier des Todes der Cleopatra in den Folgejahren am 1. August abgehalten wurde.³⁰⁰ Es war ein Teil der *supplicatio*, eines Dankfestes für den Sieg, wie sie Octavian vermutlich auch anlässlich seines Sieges über die Königin Ägyptens abhielt.³⁰¹ Diese Verse sind bewusst mit altrömischer *Couleur* gefärbt, drücken die von Octavians Partei reklamierte römische Tugend der *pietas* aus und sind so dem Gepränge des Ostens und Ägyptens entgegengesetzt,³⁰² wie dies auch im Folgedicht c. 1,38, in welchem der Prunk des Ostens mit der vom Dichter bevorzugten Einfachheit kontrastiert wird, der Fall ist.

Und noch eine, besonders für diese Arbeit bedeutsame Anspielung lässt sich in diesen Anfangsversen finden. So dürfen wir nicht nur aufgrund des Trinkmotives, durch welches ja das gesamte Gedicht geprägt ist, in *pede libero* (1) eine etymologische Anspielung³⁰³ auf den Gott *Liber* sehen.³⁰⁴ Dadurch scheint mir wiederum eine Verbindung zu *carmen* 1,18 gegeben zu sein: *ac ne quis modici transiliat munera Liberi* (7). Denn hier wird dazu aufgefordert, die Gaben des Gottes nicht im Übermaß zu genießen, und in c. 1,37,1-4 fordert der Dichter zu maßvollem Trinken auf –*bibendum*, nicht *μεθύσθην*! Horaz dürfte in beiden Gedichten also bewusst das Bild des altrömischen, maßvollen *Liber* zeichnen, das dem ekstatisch wilden Dionysos des M. Antonius, der gemäß der Propaganda

²⁹⁹ Mayer, Book I, 224.

³⁰⁰ Nisbet – Hubbard, Book 1, 411f. Mayer, Book I, 219.

³⁰¹ West, Horace *Odes* I, 184.

³⁰² Oliensis, E., Horace and the rhetoric of authority, Cambridge 1998, 138.

³⁰³ Siehe Kapitel 1.4

³⁰⁴ Feldherr, A., „Dionysiac Poetics“ and the Memory of Civil War in Horace's Cleopatra Ode, in: Breed, B. W. – Damon, C. – Rossi, A., Citizens of Discord. Rome and Its Civil Wars, Oxford 2010, 223-232, 227.

Octavians in keinem der beiden *carmina* namentlich genannt ist, und Cleopatras, die in c. 1,37 lediglich mit dem für römische Ohren bedrohlich wirkenden *regina* (7) bezeichnet wird, wodurch ferner der Eindruck geschürt wird, es habe sich um keinen Bürgerkrieg, sondern um einen gerechten Krieg gegen einen äußeren Feind gehandelt³⁰⁵, pointiert entgegengesetzt ist.

Auch im weiteren Verlauf der Cleopatra-Ode finden sich zahlreiche bedeutungsvolle Anspielungen, die sich auf Wein und dessen Genuss beziehen:

antehac nefas depromere Caecubum 5

cellis avitis, dum Capitolio

regina dementis ruinas

funus et imperio parabat

contaminato cum grege turpium

morbo virorum, quidlibet inpotens 10

sperare fortunaque dulci

ebria. sed minuit furorem

vix una sospes navis ab ignibus

mentemque lymphatam Mareotico

redegit in veros timores 15

Caesar ab Italia volantem

remis adurgens

(Hor. c. 1,37,5-17a)

Vorher war es Unrecht, den Caecuber-Wein aus uralten Kellern hervorzuholen, solange die wahnsinnige Königin mit ihrer schändlichen Schar krankhaft entarteter „Männer“ dem Capitol und dem Imperium Untergang und Verderben bereitete, alles Mögliche in ihrer Ohnmacht hoffte und betrunken war vom süßen Glück. Die Unversehrtheit kaum eines einzigen Schiffes jedoch dämpfte ihre Raserei und Caesar versetzte ihr vom mareotischen Wein gestörtes Gemüt in wahrhaftige Ängste, als er der Flüchtenden von Italien her mit Rudern nachsetzte.

³⁰⁵ Zum propagandistischen Beigeschmack: West, Horace *Odes* I, 184.

So fährt Horaz fort, dass, als die als wahnsinnig und betrunken bezeichnete Königin (7: *regina dementis*, wohl eine Enallagé³⁰⁶. 12: *ebria*) dem Römischen Reich mit dem Untergang drohte, es Unrecht gewesen wäre den Caecuber, der als der beste römische Wein galt³⁰⁷ und sich somit in das in der ersten Strophe gezeichnet Bild einfügt, (maßvoll!) zu genießen. So bilden die ersten beiden Strophen der Cleopatra-Ode, wie aus den wörtlichen Zitaten leicht erkennbar, die Antwort³⁰⁸ (1: *Nunc est bibendum*) auf die zu Beginn der neunten Epode gestellte Frage, in welcher noch die bestehende Unsicherheit nach dem Sieg bei Actium zu spüren ist –der endgültige Sieg wurde ja erst durch die Eroberung Alexandrias besiegelt³⁰⁹– und welche daher früher als c. 1,37 zu datieren ist:³¹⁰

*Quando repostum Caecubum ad festas dapes
victore laetus Caesare
tecum sub alta – sic Iovi gratum – domo,
beate Maecenas, bibam
sonante mixtum tibiis carmen lyra,
hac Dorium, illis barbarum?*

(Hor. epod. 9,1-6)

Wann werde ich den Caecuber-Wein, aufgehoben für festliche Speisen, froh über Caesars Sieg, mit dir im hohen Haus –so gefällt es auch Juppiter– trinken, während die Lyra ein Lied, von Flöten begleitet, ertönen lässt, von ihr ein dorisches, von jenen ein fremdes?

Der Dichter eröffnet seine Bürgerkriegsepode mit der Frage, wann er nun den Caecuber-Wein mit seinem Gönner in dessen Haus unter Musikbegleitung trinken könne, wie es selbst Juppiter, dem Höchsten der Götter recht ist, und zwar ausdrücklich aufgrund des Sieges Octavians in der Schlacht von Actium (2: *victore...Caesare*), mit dem dieser Wein dadurch in enger Verbindung steht. Wie Horaz seine Epode eröffnet, in diesem Sinne beschließt er sie auch, nämlich mit dem Motiv des Weintrinkens:

*capaciores adfer huc, puer, scyphos
et Chia vina aut Lesbia,
vel quod fluentem nauseam coerceat
metire nobis Caecubum.*

³⁰⁶ Mayer, Book I, 220.

³⁰⁷ Nisbet – Hubbard, Book 1, 412.

³⁰⁸ Mayer, Book I, 219.

³⁰⁹ Siehe Kapitel 2.1

³¹⁰ Watson, L. C., A Commentary on Horace's Epodes, Oxford 2003, 310-317.

curam metumque Caesaris rerum iuvat

dulci Lyaeo solvere.

(Hor. epod. 9,33-38)

Größere Becher, Sklave, bring hierher und Weine von Chios oder Lesbos, oder teile uns eher den Caecuber-Wein, der die wallende Seekrankheit bündigt. Es gefällt, die Sorge und Furcht um Caesars Erfolg im süßen Lyaeus-Getränk zu lösen.

Am Ende der Epode wird ein Sklave aufgefordert, Becher und griechische Qualitätsweine zu bringen, doch eher solle er den Caecuber anstatt der griechischen Weine (ausgedrückt durch das affirmative 35: *vel*)³¹¹ zuteilen. Den Dichter erfreut es, die Sorge und Furcht mit dem Getränk des metonymisch genannten Gottes, des „Sorgenlösers“ zu lösen. Neben diesem Wortspiel (38: *Lyaeo solvere*) scheint die Spitze der Formulierung gerade darin zu liegen, dass die Dichterpersona auffordert, die Sorgen und Ängste um den Sieger von Actium eben mit dem Getränk des Gottes selbst zu vertreiben, als der sich der Unterlegene M. Antonius darstellte.³¹² Diese Ansicht vertritt auch Castriota, der dies als Strategie der politischen Propaganda der Augusteischen Kunst und Literatur auffasst, den einst mit M. Antonius verbundenen Gott nach Actium von diesem zu trennen und für die Sache Octavians und die Ideale der neuen Augusteischen Ordnung umzudeuten.³¹³

Dem römischen Caecuber, der nun sowohl in der neunten Epode als auch im carmen 1,37 eng mit dem Sieg von Actium und *Lyaeus* beziehungsweise *Liber* verbunden ist, steht nun in der Cleopatra-Ode der mareotische Wein (c. 1,37,14) antithetisch gegenüber. Wird die *regina* (7) bereits vorher als von Glück betrunken (11f.: *fortunaque dulci | ebria*) bezeichnet, so ist sie es im Folgenden nicht nur im übertragenen, sondern auch im tatsächlichen Sinn (14: *mentemque lymphatam Mareotico*)³¹⁴ und zwar mit einem Wein, dessen Name auf seine ägyptische Herkunft verweist³¹⁵ und somit mit dem Caecuber kontrastiert. Bedeutungsvoll ist ferner *lymphatam*, das geistige Gestörtheit impliziert,³¹⁶ und daher eine böswillige Spitze gegen die angeblichen Saufgelage Cleopatras und Marc Antons darstellt (vgl. Prop. 3,11,56).³¹⁷ Diese Darstellung der Exzesse steht also in direktem Kontrast mit dem Maß der ersten Strophe, in welcher wiederum das ekstatische

³¹¹ Watson, A Commentary, 336.

³¹² Watson, A Commentary, 337.

³¹³ Castriota, The Ara Pacis, 94.

³¹⁴ Oliensis, Horace, 138.

³¹⁵ Mayer, Book I, 221.

³¹⁶ Mayer, Book I, 221.

³¹⁷ West, Horace *Odes* I, 185.

Vorlagegedicht des Alkaios zum Maß hin abgewandelt wird. Durch oben genannte Zusammenhänge scheint Horaz ferner diese Darstellung ebenso im Gegensatz zum Bild des *Liber modicus*, welches in c. 1,18 gezeichnet wird und dessen politische Implikationen dadurch deutlich werden, zu stehen.³¹⁸

In c. 1,37 entwickelt Horaz das Bild des entarteten Ostens/Ägyptens, von dem eine starke Bedrohung ausgeht, auch durch die Nennung von Cleopatras Gefolge fort *contaminato cum grege turpium | morbo virorum* (9f.). Dieses wird als Schar entarteter Männer, wobei *virorum* als ironische Anspielung auf die Eunuchen am ptolemäischen Herrscherhof zu verstehen ist, beschrieben, deren sexuelle Persionen und Ausschweifungen, ausgedrückt durch *morbo*³¹⁹, Entsetzen beim römischen Zuhörer entfachen sollen. Es deutet auf die innerfamiliären Heiraten am ägyptischen Königshof hin, sowie besonders auf die als Schande empfundene Liaison zwischen Cleopatra und M. Antonius.³²⁰ Auch in diesem Punkt hat die Stelle ihr Pendant in der neunten Epode:

*Romanus eheu –posteri negabitis–
emancipatus feminae
fert vallum et arma miles et spadonibus
servire rugosis potest
interque signa turpe militaria
sol adspicit conopium.*

(Hor. epod. 9,11-16)

Ein Römer –oh weh!–, Sklave eines Weibes, –ihr Nachkommen werdet es leugnen– trägt als Soldat Pfahl und Waffen, bringt es so weit, runzeligen Eunuchen zu dienen und die Sonne erblickt zwischen den Feldzeichen das schändliche Himmelbett.

An dieser Stelle ist wohl, im Gegensatz zur Cleopatra-Ode, auch Marc Anton in betonter Stellung als *Romanus* (1) genannt, der –gemäß der Propaganda Octavians³²¹– in sklavischer Abhängigkeit einer Frau steht (2), worüber der Dichter großes Entsetzen bekundet (1: *posteri negabitis*).³²² Er bringt es sogar fertig, runzeligen, entmannten

³¹⁸ In diesem Sinne: Castriota, *The Ara Pacis*, 97.

³¹⁹ Mayer, *Book I*, 220.

³²⁰ West, *Horace Odes I*, 185.

³²¹ Siehe Kapitel 2.3

³²² Watson meint zu dieser Stelle, dass M. Antonius nach Octavians Propaganda hier ausgespart sei und mit *Romanus...miles*, einem kollektiven Singular, die Soldaten Cleopatras gemeint seien und *Romanus* ein Epitheton zu *miles* sei, wenngleich er anführt, dass in der Forschung darin schon eine Anspielung auf den Triumvirn angenommen wurde. Dabei müsse man *Romanus* als Substantiv und *miles* als Prädikativum verstehen (Watson, *A Commentary*, 313 mit Anm. 27; 321f.). Ersterem lässt sich entgegenhalten, dass

Männern zu dienen und der Sonnengott, der alles sieht, erblickt das *turpe...conopium*, das im eigentlichen Sinn „Mückennetz“ bedeutet und auf die angeblich am ägyptischen Hof bestehende *luxuria* und das Heerlager Marc Antons vor Actium, in dem Malaria ausgebrochen war, hindeuten könnte.³²³ Metonymisch meint es eine Schlafstätte, die von einem Mückennetz umgeben ist,³²⁴ wodurch eine Anspielung auf die, aus der Sicht von Octavians Propaganda, schändliche sexuelle Verbindung zwischen M. Antonius und Cleopatra naheliegen dürfte.

Dies scheint mir wiederum eine Verbindung zum mahnenden Exemplum der Sithonier (c. 1,18,9b-11a), die ja in ihrem unmäßigen und unsittlichen Sexualtrieb (*libidinum...avidi*), nicht zwischen sittlichem und göttlichem Recht und Unrecht (*fas atque nefas*) unterscheiden können. Sie strafe der Gott, der sich ihnen in seinem ekstatischen Wesen zeigte (*Sithoniis non levis Euhius*). Möglicherweise lässt sich dieses Mythologem als Anspielung auf die angeblichen Gegebenheiten am ägyptischen Hof und die Verbindung zwischen M. Antonius und Cleopatra verstehen, wenn man bedenkt, dass ja die Propaganda Octavians in Umlauf brachte, Dionysos, und zwar der ekstatische Gott aus dem Orient, habe seinen Schützling vor dessen endgültiger Niederlage verlassen³²⁵, welche ja den Tod Cleopatras und Marc Antons zur Folge hatte, und durch Entzug seines göttlichen Beistandes gewissermaßen ins Verderben gestürzt.

Ebenso scheint mir das andere Mythologem, der bei starkem Weingenuss ausgetragene Kampf der Centauren gegen die Lapithen (c. 1,18,8f.), eine nicht unpolitische Botschaft zu vermitteln. Dass Horaz hier mit Blick auf Vergil dichtet und dessen *vituperatio vini* (Verg. georg. 2,454-457) als Vorlage benutzt, erscheint mir höchstwahrscheinlich. Kann diese zwar einerseits als allgemeine Mahnung –auch an den Sieger Octavian– aufgefasst werden, ist andererseits aber auch ein Bezug auf die Zeitgeschichte nicht gänzlich auszuschließen.³²⁶ Über Vergils *vituperatio vini* lässt sich nun eine Brücke zu *carmen* 2,12, einer wohl kurz nach Octavians dreifachem Triumph 29 v. Chr. komponierten *recusatio*, des Horaz schlagen. In diesem klingt der Centauren-Kampf mit

Antonius namentlich in Vergils Schildbeschreibung genannt wird (Aen. 8,685), und letzteres erscheint auch mir nicht unwahrscheinlich, denn wertete man *Romanus...miles* als kollektiven Singular, so meinte dies doch freilich jeden beliebigen Soldaten im Dienste der *femina*, folglich auch mit boshafem Unterton M. Antonius. Und an welchen Römer im Dienste Cleopatras würde man aus Sicht der Propaganda Octavians eher denken als an das Ziel derselben, nämlich M. Antonius? Deshalb ziehe ich zumindest eine Anspielung auf Marc Anton in Erwägung.

³²³ Watson, A Commentary, 324f.

³²⁴ Lommatzsch, E., *conopium*, ThLL 4 (1906-1909), 346,24-346,36, 346,28-32.

³²⁵ Siehe Kapitel 2.3; Castriota, *The Ara Pacis*, 93.

³²⁶ Siehe Kapitel 3.2.4

den Lapithen ebenso an, wobei Horaz die Vergil-Stelle als Vorlage gedient haben dürfte. Darauf verweisen wörtliche Anklänge (Verg. georg. 2,457: *Hylaeum Lapithis*; Hor. c. 2,12,5f: *Lapithas...Hylaeum*).³²⁷

*Nolis longa ferae bella Numantiae
nec durum Hannibalem nec Siculum mare
Poeni purpureum sanguine mollibus
aptari citharae modis*

nec saevos Lapithas et nimium mero 5
*Hylaeum domitosque Herculeae manu
Telluris iuvenes, unde periculum
fulgens contremuit domus*

*Saturni veteris, tuque pedestribus
dices historiis proelia Caesaris,* 10
*Maecenas, melius ductaque per vias
regum colla minacium.*

(Hor. c. 2,12,1-12)

Du sollst nicht wollen, dass die langen Kriege mit dem wilden Numantia, oder der harte Hannibal, oder das von punischem Blut purpurrot gefärbte sizilische Meer sich zarten Cithara-Rhythmen füge, oder die wilden Lapithen und der allzu weintrunkene Hylaeus sowie die von der Hand des Hercules bezähmten Söhne der Erden, vor deren Gefahr das strahlende Haus des altherwürdigen Saturnus erzitterte. Du wirst besser von Caesars Schlachten, Maecenas, in Geschichtsschreibung in Prosaform künden und von Nacken drohender Könige, die durch die Straßen geführt wurden.

Horaz spricht seinen Gönner und Widmungsträger des Gedichtes, Maecenas, als Verfasser historischer Werke an. Er könne doch nicht wollen, dass man Stoffe, die zum Genos des Epos passen, in Form horazisch-lyrischer Dichtung behandle. Diese Themen, entnommen aus römischen Geschichtsepen und der griechischen Mythologie, lassen nun mannigfache Assoziationen zu. Zunächst dürften die langen Kriege mit Numantia (1) einerseits auf die in dieser Gegend geführten Feldzüge Catos des Älteren (195 v. Chr.),

³²⁷ Horace, Odes. Book II, edited by St. Harrison, Cambridge 2017 (Cambridge Greek and Latin Classics), 145-147. [Im Folgenden zitiert als: Harrison, Book II]

wohl in Ennius' Annalen besungen, oder auf die Zerstörung Numantias durch Scipio Aemilianus (133 v. Chr.), welche vermutlich Gegenstand eines Gedichtes des Lucilius gewesen sein dürfte, hinweisen. Doch scheint auch eine Anspielung auf die ab 29 v. Chr. begonnenen und erst 19 v. Chr. von Agrippa erfolgreich beendeten, langwierigen Feldzüge Octavians gegen die nahe Numantia beheimateten Cantabrer möglich, zumal diese bereits an anderer Stelle angeklungen sind (Hor. c. 2,6,2: *Cantabrum indoctum iuga ferre nostra*). Hannibal (2) verweist dann auf den zweiten Punischen Krieg, ebenso Gegenstand in Ennius' Annalen.³²⁸ Nisbet und Hubbard vermuten in Analogie zu den bisherigen und folgenden Anspielungen auf die Zeitgeschichte in der Nennung des größten Römerfeindes, der von Afrika her kam, einen Verweis auf den angeblich gefährlichsten Feind des Römischen Imperiums jener Tage, nämlich Cleopatra.³²⁹ Das vom Punierblut purpurrote Meer deutet vordergründig auf die berühmte Seeschlacht von Mylae und somit auf den ersten Punischen Krieg, wofür Naevius' *Bellum Punicum* literarisches Vorbild ist. Ferner aber auch auf die zweite große Schlacht von Mylae 36 v. Chr. und somit den Krieg Octavians gegen Sextus Pompeius, an dem wohl auch Horaz teilgenommen hat.³³⁰ Dies legt nicht zuletzt eine Stelle aus einem weiteren Vorlagegedicht (Prop. 2,1,27-34) nahe.³³¹

In der zweiten Strophe folgen die mythischen Exempla, die keinen Platz in der Lyrik des Horaz haben sollen, beginnend mit dem Kampf der Lapithen und der Centauren, von denen einer, *Hylaeus*, namentlich genannt ist. Hier sind allerdings, ebenso wie in Verg. Aen. 7,304f. oder Hor. c. 3,4,79f., auch die Lapithen, die in Vergils *vituperatio vini* als Symbol der Zivilisation interpretiert wurden, als Barbaren (5: *saevos*), wie auch der weintrunkene Hylaeus (5f.), geschildert.³³² Als zweites Mythologem wird die Kampf der Giganten, welche das Haus des Saturnus erbeben ließen und von Hercules gebändigt werden, aufgeführt (6b-9a). Die Gigantomachie –interessanterweise auch Thema in c. 2,19,21-24–³³³ ist in der Augusteischen Literatur häufig Symbol für die Schlacht von Actium³³⁴. Besonders durch deren Einbettung in den zeitgeschichtlichen Kontext scheint dies auch in *carmen* 2,12 der Fall zu sein. Dies gesetzt, ist wohl das Haus des Saturnus

³²⁸ Harrison, Book II, 92f.; 146; 149.

³²⁹ Nisbet, R. G. M. – Hubbard, M. (Hgg.), *A Commentary on Horace: Odes. Book 2*, 185. [Im Folgenden zitiert als: Nisbet – Hubbard, Book II]

³³⁰ Nisbet – Hubbard, Book II, 185f. Harrison, Book II, 146f.

³³¹ Nisbet – Hubbard, Book II, 183; 186.

³³² Nisbet – Hubbard, Book II, 187f.

³³³ Siehe Kapitel 4.3.3

³³⁴ Hardie, Ph. R., *Virgil's Aeneid. Cosmos and Imperium*, Oxford 1986, 97-109.

die römische Ordnung, die Giganten stehen für die Gegner des späteren Siegers, und Hercules, der bisweilen auch als Bezwingen der Centauren und Lapithen geschildert wird, steht als Wiederhersteller der rechtmäßigen Ordnung symbolisch für den Sieger Octavian/Augustus. In dieser Funktion findet sich der Heros auch in Vergils Hercules-Hymnus, in welchem sich wörtliche Anklänge zum Horaz-Gedicht finden.³³⁵

tu nubigenas, inuicte, bimembris

Hylaeumque Pholumque manu, tu Cresia mactas

prodigia et uastum Nemeae sub rupe leonem.

(Verg. Aen. 8,293-295) [Unterstreichungen hinzugefügt]

Tu, Unbesiegbare, richtest die doppelgliedrigen Wolkensöhne, Hylaeus und Pholus mit deiner Hand zugrunde, du das Untier von Kreta und den gewaltigen Löwen unter Nemeas Fels.

Wie im achten Aeneis-Buch Hercules Präfiguration und Typus für Octavian/Augustus ist und symbolisch für dessen Sieg im Bürgerkrieg steht, so ist der Heros auch in Hor. c. 2,12,5-19a Vorbild für diesen.³³⁶

In der dritten Strophe von Hor. c. 2,12 ist dann *expressis verbis* die Rede von den Schlachten Octavians und in der Formulierung *ductaque per vias | regum colla minacium* sieht die Forschung einen Hinweis auf Octavians dreifachen Triumph 29 v. Chr. (vgl. Verg. Aen. 8,714-728), in denen besiegte Könige, die auf Marc Antons Seite gekämpft hatten, vorgeführt wurden (vgl. Prop. 4,6,66), was die oben angeführten Anspielungen auf die Zeitgeschichte wahrscheinlich macht.³³⁷

Diesen zeitgeschichtlichen Kontext bedenkend, lässt sich mit Nisbet und Hubbard auch für *nec saevos Lapithas et nimium mero | Hylaeum* (Hor. c. 2,12,5f) eine Anspielung auf die Ereignisse der Zeitgeschichte argumentieren. Stehen nun die Lapithen offenkundig auch für Barbaren, so stimmen sie mit den Giganten, den Gegnern der Ordnung, überein. Im weintrunkenen Centauren Hylaeus, dessen Name „Wilder der Wälder“ bedeutet, lässt sich eine Anspielung auf Marc Antons angebliche Trunkenheit erkennen. Diese Assoziation könnte durch die Schilderung der Schlacht von Actium des Properz verstärkt werden, in der die Schiffe Marc Antons als *prorae Centaurica saxa minantis*³³⁸ (4,6,49:

³³⁵ Harrison, Book II, 147; 150.

³³⁶ Binder, Aeneas, 141-149.

³³⁷ Harrison, Book II, 147f.; 151f.

³³⁸ Sämtliche Textstellen aus dem Werk des Properz entnommen aus: Sextus Propertius, Elegiarum libri IV, edidit P. Fedeli. Editio stereotypa editionis correctioris (MCMXCIV), Monachii et Lipsiae 2006 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Schiffe, die Centauren-Steine androhen) beschrieben werden.³³⁹ Schiffe mit Unwesen, wie Centauren, als Galionsfiguren, welche den Schiffen auch ihre Namen gaben, zu schmücken, scheint weit verbreitet gewesen zu sein (vgl. Verg. Aen. 5,116-123; 10,195-197).³⁴⁰

Im Vergleich von Hor. c. 1,18 und 2,12 fällt nun auf, dass beiden Gedichte einerseits lyrische Selbstreflexion³⁴¹ zugrunde liegt, andererseits in beiden der Kampf der Centauren und Lapithen angesprochen wird, wobei dieser in ersterem als Gegenbild zum *Liber modicus* gezeichnet wird und in zweiterem als Stoff der horazischen Lyrik ausgegrenzt wird.³⁴² Aufgrund dieser Darlegungen erscheint mir also auch in c. 1,18 eine Anspielung auf den Kampf Octavians gegen Cleopatra und Marc Anton nicht unwahrscheinlich zu sein.

Wird nun *Liber* im zweiten Teil von c. 1,18 als der Gott, der denjenigen, der das Maß überschreitet, bestraft, dargestellt, so wendet sich der Dichter im dritten Teil direkt an den Gott und will diesem Unmaß entsagen. Die dort genannten Untugenden und das Profanieren der *orgia* des Gottes sind die Auswüchse des übermäßigen Weingenusses und Zeichen eines Fevlers, d. h. dessen, der sich gegen die gesetzte Ordnung auflehnt und eine Hybris begeht, weshalb ebenso der Mythos des Pentheus im Hintergrund zu beachten ist. Darin sieht Syndikus ein bewusstes Gegenbild des Horaz zum rauschhaften Wesen des Dionysos, welchen Marc Anton für sich auserkoren hatte, und in der implizierten Mäßigung eine Entsprechung zu den ruhigen Göttergestalten, die Augustus in Rom aufstellen ließ.³⁴³

Eine zeitgeschichtliche Interpretation der Schlusspartie von c. 1,18 legen auch West³⁴⁴ und Eitrem³⁴⁵, die beide das als nächstes angeführte Zitat aus der zweiten Römerode als Parallelstelle anführen, vor. Allerdings stellen sie jeweils andere Verbindungen her.³⁴⁶

West setzt den dritten Teil des c. 1,18, den Ich-Schluss, mit dem persönlichen Leben des Horaz, welches dieser mit den Mächtigen, allen voran Octavian, führte, in Verbindung. Der Dichter sei sich dessen bewusst gewesen, dass dies eine Kunst, für die besonders

³³⁹ Nisbet – Hubbard, Book 2, 187f.

³⁴⁰ Propertius, Elegies I-IV, edited, with Introduction and Commentary, by L Richardson, Jr., Oklahoma 1977 (The American Philological Association Series of Classical Texts), 450.

³⁴¹ Dichterische Selbstreflexion ist ja freilich Voraussetzung einer *recusatio*. Zu Hor. c. 1,18 siehe Kapitel 4.2.2

³⁴² Harrison, Book II, 150.

³⁴³ Syndikus, H. P., Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden. BAND I. Erstes und zweites Buch, Darmstadt 2001, 200-202. Zu den Göttergestalten: Zanker, Augustus und die Macht der Bilder, 65-72.

³⁴⁴ West, Horace *Odes* I, 88-91.

³⁴⁵ Eitrem, S., „Arcana imperii“ Horatii c. I,18, AIPhO 5 (1937), 343-353, 348-353.

³⁴⁶ Unverständlicherweise nimmt West von Eitrems Ausführungen keinerlei Notiz.

Verschwiegenheit von großer Wichtigkeit war, gewesen sei. Neben den Vergleichsstellen sat. 2,6,51-58 und epist. 1,18,37f; 69f. führt West als wichtigste Stellungnahme dieses Schweigeprinzips als Gegensatz zu den Untugenden von c. 1,18,11b-16 folgende an:³⁴⁷

est et fideli tuta silentio
merces: vetabo, qui Cereris sacrum
volgarit arcanae, sub isdem
sit trabibus

(Hor. c. 3,2,25-28)

Auch treues Schweigen hat einen sicheren Lohn: ich werde verhindern, dass derjenige, der das Heiligtum der geheimnisumwobenen Ceres preisgibt, im selben Haus weile.

Der erste Vers ist eine Übersetzung eines Simonides-Verses, welchen Plutarch Augustus in den Mund legt und welcher davon zeugen soll³⁴⁸, dass für den Prinzeps Verschwiegenheit sehr wichtig und dieser kein Freund des Geschwätzes gewesen sei. Ferner war Augustus in die Mysterien von Eleusis eingeweiht (Suet. Aug. 93). West führt darauf noch die misslungene Verschwörung des Varro Murena gegen Augustus an, die im oder kurz nach dem Jahr 23. v. Chr. stattgefunden hat. Er meint, dass Horaz im Gedicht des *Liber modicus* feststelle, er möchte damit nichts zu tun haben, was sich in den ins Negative verkehrten Tugenden ausdrücke.³⁴⁹

Diese Argumentation erscheint mir einerseits zu allgemein zu sein, andererseits auch deshalb unschlüssig, da die Verschwörung des Murena wohl aus Gründen der zeitlichen Nähe keine Relevanz für die Edition der Oden 1-3 gehabt haben dürfte. Darüber hinaus meine ich, dass Wests Interpretation dem dionysischen Kontext zu wenig Beachtung schenkt.

Eitrem's Interpretation, die dem mehr Bedeutung beimisst, scheint sich deshalb besser in den bereits dargestellten Gesamtkontext der Ode zu fügen. Er sieht die pervertierte *gloria* (c. 1,18,15) als Gegenbild der *virtus*, die in der zweiten Römerode das Hauptthema darstellt³⁵⁰, und ferner die Verschwiegenheit (*silentium*) als das höchste Gut der *virtus*, was wiederum in der zitierten Stelle im Bilde der Mysterien von Eleusis³⁵¹ dargestellt wird. Beide Gedichte handeln davon, so Eitrem, den rechten Weg einzuhalten, was er

³⁴⁷ West, Horace *Odes* I, 89f.

³⁴⁸ Siehe dazu: Nisbet, R. G. M. – Rudd, N., A Commentary on Horace: Odes. Book III, Oxford 2004, 31. [Im Folgenden zitiert als: Nisbet – Rudd, Book III].

³⁴⁹ West, Horace *Odes* I, 90f.

³⁵⁰ Nisbet – Rudd, Book III, 21f.

³⁵¹ Nisbet – Rudd, Book III, 33.

wiederum auf die Zeit der Bürgerkriege und den damit einhergehenden Untaten der Proponenten bezieht; doch besonders mit dem Bild Marc Antons als des Neuen Dionysos, der in seiner Trunkenheit Verträge nicht einhielt (Dio 50,26,1).³⁵² Dieser Vorwurf stammt wohl direkt aus der Propaganda Octavians.³⁵³ Eitrem meint, Horaz deute diese „*fraus vel perfidia*“ auf der Folie des Bildes Marc Antons in beiden *carmina* „*ex arcanis mystarum*“, vor deren Verrat in Hor. c. 1,18 und 3,2 gewarnt wird, an; in ersterem durch die Mysterien des Bacchus und in zweiterem durch die der Ceres.³⁵⁴

Die Kritik an Marc Antons Selbstdarstellung und den aus Octavians Propaganda entnommenen Vorwurf, dieser habe sich in Alexandria als Cymbel-Spieler, wohl mit dem Dionysos-Kult in Verbindung stehend, betätigt (Dio 50,27,2)³⁵⁵, sieht Eitrem mit *saeca tene cum Berecynthio | cornu tympana* (Hor. c. 1,18,13f.) ausgedrückt.³⁵⁶

Nun hat sich nicht nur Octavian in die geheimnisvollen Eleusinischen Mysterien, die *arcana* (vgl. c. 1,18,16; 3,2,27), kurz nach der Schlacht von Actium einweihen lassen³⁵⁷, sondern freilich auch Marc Anton. Horaz allerdings scheint *arcana* nicht nur im Zusammenhang mit dem Kult zu verwenden, sondern auch als *terminus technicus* für das Regieren des Staates³⁵⁸. Eitrem bringt diese *arcanique fides prodiga* (Hor. c. 1,18,16) mit der angeblichen Treulosigkeit und dem Treuebruch des Marc Anton, die ihm von Seiten Octavians angekreidet wurden (z.B. Dio 50,27,7), da er sich ja mit dem Staatsfeind, Cleopatra, verbunden und zuvor seine Gattin Octavia, Octavians Schwester, verlassen hatte, in Verbindung.³⁵⁹

Betrachtet man nun die angeführten Parallelen, die sich mit den Ereignissen der Zeitgeschichte und vor allem Marc Antons Selbstdarstellung als Neuer Dionysos in Verbindung bringen lassen, so erscheint es durchaus möglich, dass Horaz im dritten Abschnitt des c. 1,18 den Gott bewusst als östlich-orgiastisch darstellte, um sich so gleichzeitig vom orgiastisch-ekstatischen Schutzgott Marc Antons zu distanzieren³⁶⁰ und den Gott im fried- und maßvollen Wesen als römischen *Liber* in seine Dichtung zu integrieren.

³⁵² Eitrem, „*Arcana imperii*“, 349f.

³⁵³ Becher, Augustus und Dionysos – ein Feindverhältnis?, 92f.

³⁵⁴ Eitrem, „*Arcana imperii*“, 350.

³⁵⁵ Becher, Augustus und Dionysos – ein Feindverhältnis?, 92f.

³⁵⁶ Eitrem, „*Arcana imperii*“, 350.

³⁵⁷ Wyler, St., An Augustan Trend towards Dionysos: Around the „Auditorium of Maecenas“, in: Bernabé, A. – Herrero de Jáuregui, M. – Jiménez San Cristóbal, A. I. – Martín Hernández, R. (Hgg.), *Redefining Dionysos*, Berlin/Boston 2013 (MythosEikonPoiesis 5), 541-553, 545.

³⁵⁸ Ebenso: Nisbet – Hubbard, Book III, 32.

³⁵⁹ Eitrem, „*Arcana imperii*“, 351f.

³⁶⁰ So auch: Günther, *The First Collection*, 283.

Die Verbindung von Poetologie und Zeitgeschichte I

Nun gilt es die beiden Richtungen der Forschung, welche ich beide als gleichberechtigt betrachten möchte, zu einer einheitlichen Aussage zu verschmelzen, um der Komplexität des Gedichtes möglichst gerecht zu werden. Horaz bindet in c. 1,18 zunächst seinen Inspirationsgott an seine Dichterlandschaft Tibur. Dieser Gott wird vor der Negativfolie des ekstatisch-orgiastischen Dionysos des Ostens, als welcher sich Marc Anton darstellen ließ und somit zu diesem als Parallele gesehen werden darf, definiert, als *Liber modicus* aus dem Osten geholt und in den römischen Westen integriert. Als dieser scheint *Liber* eine Parallele zu Octavian zu sein, wie dies bereits bei Vergil³⁶¹ der Fall ist. Wie also Octavian nach der Schlacht von Actium siegreich aus dem Osten nach Rom zieht, so holt Horaz die äolische Lyrik aus dem Osten in seine römische Dichterlandschaft herüber und bindet so den siegreichen mit Octavian parallelisierten Gott des Maßes als seinen Inspirationsgott an sein römisches Tibur. Dies betont der Dichter nochmals prononciert in der Sphragis des dritten Odenbuches, wenn man von ihm sagen wird, er habe als *princeps Aeolium carmen ad Italos | deduxisse modos* (c. 3,30,13f.). In derselben Strophe dürfte Horaz auch ein Kompliment an Octavian richten und somit abermals eine Verbindung zwischen dem Herrscher und seiner Dichtung herstellen, wenn er die Muse Melpomene auffordert, ihm das Haar mit delphischem Lorbeer zu bekränzen (15f.: *mihi Delphica | lauro cinge volens, Melpomene, comam*), ist dieser ja einerseits Schmuck des siegreichen Feldherren und andererseits die Pflanze des Apollo, des Lieblingsgottes Octavians, welchem der spätere Augustus seinen Sieg von Actium zu verdanken glaubte.³⁶² Horaz versteht es hier also, Poetologisches und Zeitgeschichtliches zu einer einheitlichen Aussage zu verschmelzen, worin mir eine der Raffinessen des augusteischen Dichters zu liegen scheint.

4.3. *Bacchum in remotis* (c. 2,19)

Bedeutende Themen des zweiten Odenbuches sind einerseits der Bürgerkrieg, der oft in Verbindung mit Freundschaften des Dichters steht und gleich zu Beginn euphemistisch genannt wird (c. 2,1,1: *motum...civicum*), und andererseits die Dichtung selbst, wie besonders am Schlussgedicht, der Sphragis (c. 2,20), zu erkennen ist.³⁶³ Für die Interpretation der Bacchus-Ode (c.2,19) haben sich in der Forschung zwei Richtungen herausgebildet, von denen die eine ihren Fokus auf die literarische Selbstaussage, die

³⁶¹ Siehe Kapitel 3.2

³⁶² Nisbet – Rudd, Book III, 375-378. Zu Apollo bei Actium: Miller, Apollo, 54-94.

³⁶³ Harrison, Book II, 6-8.

andere auf die darin enthaltenen Anspielungen auf die Bürgerkriegszeit legt. Beide werden in diesem Kapitel untersucht und sollen darauf zu einem schlüssigen Ganzen zusammengefügt werden. Horaz scheint nämlich auch hier beide Aspekte miteinander zu verbinden. Die Ode 2,19 ist einerseits durch das Metrum der alkäischen Strophe mit seinem Folgedicht und den hochpolitischen Römeroden (c. 3,1-6), andererseits aber auch thematisch mit all diesen Gedichten eng verbunden, zumal in der Bacchus-Ode Poetologisches, wie ebenso in der Sphragis des zweiten Buches und der ersten, dritten und vierten Römerode, und –besonders durch die Gigantomachie– Politisches, wie in hohem Maße in den Römeroden, welche im Besonderen vor dem Hintergrund der Ereignisse um Actium und die Folgejahre zu verstehen sind³⁶⁴, gleichermaßen angesprochen und kombiniert zu sein scheint.³⁶⁵

Eine genaue Datierung der Ode scheint aufgrund fehlender, eindeutiger Indizien schwierig zu sein. Hält man allerdings die Gigantomachie für eine symbolische Anspielung auf den Kampf Octavians gegen Marc Anton, so kann man mit Koster, der die Ode als Siegeslied über die Gegner der *gens Iulia* sieht, wegen der politischen Aktualität eine Abfassungszeit der Ode zwischen 30 und 27 v. Chr., einer Zeit, in der der Sieger des Bürgerkrieges den Staat neu zu ordnen suchte, für nicht unwahrscheinlich halten.³⁶⁶

4.3.1. Text, Übersetzung und Gliederung

*Bacchum in remotis carmina rupibus
vidi docentem, credite posteri,
Nymphasque discentis et auris
capripedum Satyrorum acutas.*

euhoë, recenti mens trepidat metu 5
*plenoque Bacchi pectore turbidum
laetatur, euhoë, parce Liber,
parce gravi metuende thyrsos.*

fas pervicacis est mihi Thyiadas

³⁶⁴ Maurach, G., Horaz. Werk und Leben, Heidelberg 2001 (Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern), 219-222.

³⁶⁵ Holzberg, N., Horaz. Dichter und Werk, München 2009, 146-149; 168.

³⁶⁶ Koster, Quo me Bacche rapis?, 68f. Nicht für unwahrscheinlich gehalten von: Harrison, Book II, 221.

vinique fontem lactis et uberes 10
cantare rivos atque truncis
lapsa cavis iterare mella,

fas et beatae coniugis additum
stellis honorem tectaque Penthei
disiecta non leni ruina 15
Thracis et exitium Lycurgi.

tu flectis amnis, tu mare barbarum,
tu separatis uvidus in iugis
nodo coerces viperino
Bistonidum sine fraude crinis. 20

tu, cum parentis regna per arduum
cohors gigantum scanderet inopia,
Rhoetum retorsisti leonis
unguibus horribilique mala;

quamquam choreis aptior et iocis 25
ludoque dictus non sat idoneus
pugnae ferebaris; sed idem
pacis eras mediusque belli.

te vidit insons Cerberus aureo
cornu decorum leniter atterens 30
caudam et recedentis trilingui
ore pedes tetigitque crura.

(Hor. c. 2,19)

Bacchus sah ich auf abgelegenen Felsen Lieder lehren –glaubt es, ihr Nachkommenden!– und Nymphen, wie sie lernten, und die gespitzten Ohren der bockfüßigen Satyrn. [5] Euhoe, vor neuer Furcht bebt mein Gemüt und an der von Bacchus erfüllten Brust erfreut es sich in Aufwühlung. Euhoe, gewähre Schonung, Liber, gewähre Schonung, der du wegen deines schrecklichen *thyrsus*-Stabes zu

fürchten bist. [9] Göttliches Gebot ist es für mich, die beharrlichen Thyaden, die Quelle des Weines und reichliche Milchströme zu besingen und aus hohlen Stämmen träufelnden Honig erneut zu behandeln; Göttliches Gebot für mich ist's auch, den den Sternen hinzugefügten Brautkranz der glückseligen Gattin, das in jähem Sturz zerstörte Haus des Pentheus und den Untergang des Thrakers Lycurgus zu besingen. [17] Du bändigst die Flüsse, du das fremde Meer, du knüpfst berauscht auf entlegenen Bergkämmen im Schlangenknoten ohne Schaden die Haare der Thrakerinnen. [21] Du hast, als das Reich des Vaters steil hinauf die ruchlose Schar der Giganten erklimm, mit Löwenklauen und schrecklichem Rachen Rhoetus zurückgeworfen, [25] obwohl man dich für Tänze, Scherze und Spiel geeigneter nannte und dich für den Kampf nicht tauglich genug hielt; derselbe aber warst du mitten im Frieden wie im Krieg. [29] Dich sah, anmutig durch dein goldenes Horn, ohne zu schaden, Cerberus, riebs seinen Schwanz zart an dir und berührte, als du zurückgingst, mit seinem dreizüngigen Maul deine Füße und Schenkel.

In der ersten Strophe des Gedichtes erzählt der Dichter, der als Subjekt im Mittelpunkt steht, von der ihm zuteil gewordenen Epiphanie des Bacchus als des χοροδιδάσκαλος³⁶⁷, der sein aufmerksames Gefolge, Nymphen und Satyrn, in entlegener Felsengegend, Lieder lehrt;³⁶⁸ die Nachwelt wird in möglicherweise leicht ironischer Weise aufgefordert, an das Wunder zu glauben (2: *credite posteri*).³⁶⁹ Mit diesem friedlich-idyllischen Bild kontrastiert das der zweiten Strophe, in der die durch die Epiphanie erzeugte wild-ekstatische Erregung, der Enthusiasmus, des Dichters, der voll und ganz vom Gott erfüllt ist, geschildert wird. Durch den in den beiden ersten Strophen ausgedrückten Gegensatz zeigt sich eines der Grundmotive des Gedichtes, nämlich das vielgestaltige Wesen des Bacchus, der als Gott der lyrischen Dichtkunst, aber auch als der Wilde auftritt, und wegen seines Stabes, der poetische Inspiration bewirken (vgl. Lucr. 1,923) aber auch als Waffe gegen die Giganten eingesetzt werden kann (vgl. Eur. Ion 216-218)³⁷⁰, zu fürchten ist (8: *metuende thyrsos*).³⁷¹ Er bittet *Liber* (!) eindringlich um Schonung, ausgedrückt durch die *parce*-Anapher (7f.), wie er auch in der *Liber-modicus*-Ode dessen wildem Wesen Einhalt gebieten will (vgl.: c.1,18,13f.: *saeva tene cum*

³⁶⁷ Nisbet – Hubbard, Book II, 318.

³⁶⁸ Pöschl, V., Die Dionysosode des Horaz (c. 2, 19), Hermes 101/2 (1973), 208-230, 214; 222.

³⁶⁹ Harrison, Book II, 227.

³⁷⁰ Harrison, Book II, 228.

³⁷¹ Pöschl, Die Dionysosode, 215; 222.

Berecynthio | *cornu tympana*).³⁷² Ferner ist die erste von der zweiten Strophe durch den Tempuswechsel vom Perfekt (2,19,2: *vidi*) zum Präsens (5: *trepidat*; 7: *laetatur*) abgesetzt.³⁷³

Die Epiphanie ermöglicht es dem Dichter, ein Lied in hymnischem Stil auf den Gott zu singen, was für ihn darüber hinaus göttliches Recht (*fas*) ist. Durch dessen Anapher (2,19,9;13) jeweils am Beginn der dritten und vierten Strophe bilden diese ein Paar. Der Dichter zeichnet das Bild des Gottes steigernd. Zunächst wird auf die Unbesiegbare und die jeden Gegner vernichtende Kraft (9: *pervicacis*) der Thyiaden, des ergriffenen Gefolges des Gottes³⁷⁴, verwiesen, womit ein weiteres Grundmotiv der Ode anklingt, nämlich die siegbringende Gewalt des Gottes selbst und derer, die sich ihm anschließen und von seiner Kraft erfüllt sind. Ferner wird in der dritten Strophe die segenspendende Kraft des Gottes, die durch Wein-, Honig- und Milchströme ausgedrückt ist (10-12), gepriesen. Dieses Zeichen der Epiphanie des Gottes ist einerseits mit Hinblick auf Euripides (Bacch. 142f.; 710f.) komponiert, andererseits ändert Horaz seine Vorlage ab, indem er den Wein nicht wie dort aus Thyrsusstäben, sondern Baumstämmen quellen lässt. Dies erscheint ebenso bei Vergil (ecl. 4,30), weshalb darin eine Anspielung auf das Goldene Zeitalter³⁷⁵ gesehen werden darf. Diesem Naturbild stellt Horaz in der vierten Strophe, welche den ersten Teil des Gedichtes beschließt, die Taten des Bacchus im Mythos gegenüber, in denen sich einerseits das gütige, andererseits das grausam strafende Wesen des Gottes offenbart.³⁷⁶ Zuerst wird die Verstirnung des Brautkranzes der verlassenen Ariadne, deren sich Bacchus angenommen hat (13-14a), angeführt und darauf die Vernichtung der Gottesfeinde, Pentheus und Lycurgus (14b-16), von denen der Letzte auch in c. 1,18,9³⁷⁷ mitschwingen dürfte. Ferner scheint *non leni ruina* (15) in ironischer Weise auf Bacchus' Beinamen *Lenaeus* hinzudeuten.³⁷⁸

In der fünften und sechsten Strophe wird der Gott selbst im hymnischen Du-Stil³⁷⁹ angerufen. Diese bilden durch die viermalige *tu*-Anapher (17f.; 21) das zweite Strophenpaar der Ode. Dieses ist ebenso zweigeteilt. Zuerst wird in der fünften Strophe die Mächte des Gottes über die Natur geschildert. Er tritt hier als Bändiger und Bezähmer

³⁷² Nisbet – Hubbard, Book II, 320. Maurach, Horazens Bacchusoden, 89f. Siehe ferner Kapitel 4.2

³⁷³ Krasser, Horazische Denkfiguren, 110.

³⁷⁴ Harrison, Book II, 228.

³⁷⁵ Nisbet – Hubbard, Book II, 321.

³⁷⁶ Pöschl, Die Dionysosode, 216f.; 222.

³⁷⁷ Siehe Kapitel 4.2.1

³⁷⁸ Harrison, Book II, 229f. Siehe Kapitel 1.3.3

³⁷⁹ Dazu: Norden, Agnostos Theos, 143-163.

von Flüssen, dem Meer und giftigen Schlangen auf, wobei *tu flectis amnis, tu mare barbarum* (17) auf den Zug des Bacchus nach Indien und die dabei erfolgte Überquerung des Flusses Hydaspes hindeutet. Pöschl verweist, Verg. Aen. 6,804f.³⁸⁰ als Parallele anführend, auf die politische Konnotation dieser Verse! Die Giftschlangen sieht er als Symbol für die Gefahren der Natur, welche der Gott bezähmt.³⁸¹ Dass Bacchus selbst das Haar der Mänaden in einen Schlangenknoten bindet, ist ein ansonsten nicht überliefertes Bild. Bei Euripides allerdings wird erzählt, dass Zeus den eben erst geborenen Bacchus mit einem Schlangengewinde umkränzt, weshalb auch die Mänaden, die in ekstatischem Zustand oft mit lang wallendem Haar auftreten (Bacch. 695; 831-833; 862-865)³⁸², selbst Schlangen fangen und sich diese ins Haar flechten (101-104).³⁸³ Die Verbindung zwischen Mänaden und Schlangen hat ihren Ursprung im Kult des Dionysos als des Vegetationsgottes. Dass diese Dienerinnen des Gottes ihr aufgelöstes Haar schütteln, ist, ebenso wie die laute Musik und der Schall der Tympana und Flöten sowie die lauten Rufe, aus dem orgiastischen Kult des Gottes entlehnt.³⁸⁴ Im Bilde des Bacchus, der aus dem Haar der Bistoniden eine ordentlich gepflegte Damenfrisur macht³⁸⁵, scheint mir Horaz den gängigen Mythos durch die Kombination des vegetativen und des orgiastischen Elementes so abzuändern, dass dadurch einerseits die Macht des Gottes über die Natur dargestellt wird, andererseits aber auch das orgiastische Wesen vom Gott selbst bezähmt wird. Dadurch ergäbe sich eine Verbindung zu Hor. c. 1,18,13f., wo Horaz die orgiastisch-ekstatischen Züge des Bacchus ausgrenzt und ihn, den *Liber modicus*, als seinen Dichtergott definiert.³⁸⁶ Die ekstatischen Bacchus-Rufe finden sich auch in c. 2,19,5; 7, wo der Dichter den Gott um Schonung bittet!

Das Pendant zur Macht des Gottes über die Natur ist nun die ihr in der ganzen sechsten Strophe entgegengesetzte Gigantomachie als mythische Großtat, in welcher Liber als Bändiger des Barbarischen angerufen wird.³⁸⁷ Einer dieser von der Macht des Gottes bezwungenen Giganten, Rhoetus (23), ist hier, wohl als Repräsentant der ganzen Gruppe³⁸⁸, herausgegriffen. Als solcher erscheint er bei Horaz noch in c. 3,4,55. Unter

³⁸⁰ Siehe Kapitel 3.1

³⁸¹ Pöschl, Die Dionysosode, 217f.

³⁸² Nisbet – Hubbard, Book II, 325.

³⁸³ Syndikus, Die Lyrik des Horaz, BAND 1, 468 mit Anm. 13.

³⁸⁴ Rapp, A., Mainaden, Roscher 2,2 (1965), 2243,8-2283,14, 2243,37-2244,10; 2245,58-64; 2250,12-20; 2253,46-54; 2254,12-24.

³⁸⁵ Harrison, Book II, 144; 230.

³⁸⁶ Siehe Kapitel 4.2.1; 4.2.2

³⁸⁷ Pöschl, Die Dionysosode, 217f. mit Anm. 36; 222.

³⁸⁸ Harrison, Book II, 231.

demselben Namen ist bei Vergil (georg. 2,456)³⁸⁹ und Ovid (met. 12,271) ein Centaur genannt sowie ein betrunkenen Krieger der Rutuler, welcher sich hinter einem Crater verbirgt aber dennoch von Euryalus mit dem Schwert erstochen wird und im Sterben Blut mit Wein vermischt ausspeit (Verg. Aen. 9,342-350). Eine Unterscheidung des Giganten Rhoetus vom gleichnamigen Centauren scheint nicht exakt möglich zu sein.³⁹⁰ Eine beachtenswerte Verbindung stellt Pöschl her, indem er auf das mit Dionysos eng in Verbindung stehende Vorgebirge Rhoiteion verweist. Die Eponymin des Gebirges, Rhoiteia, war eine Tochter Sithons (!), weshalb mir eine Verbindung zu Hor. c. 1,18,9-11³⁹¹ möglich zu sein scheint. Eine Tochter von jenem, Pallene, war eine Geliebte des Gottes. Pallene wiederum, das im Mythos auch Phlegrai genannt wird, heißt auch jener Ort, an dem die Gigantenschlacht ausgetragen wurde.³⁹² Nach anderen war dies auch deren Geburtsort.³⁹³

In beiden Strophenpaaren, die die Mitte des Gedichtes bilden, ist jeweils der Gegensatz zwischen den Wesensarten des Gottes, dem des Segenstifters und Friedensbringers, und dem des strafenden Zerstörers, ausgedrückt, indem die negativen mit den erstgenannten positiven Eigenschaften kontrastieren, wodurch die Vielgestaltigkeit des Gottes dargestellt wird. Diese wird dann nochmals in der siebenten Strophe, die gleichsam das Fazit der beiden Strophenpaare bildet, dargestellt, indem der Gott als derselbe, d.h. gleich *aptus*, mächtig und überlegen, mitten im Frieden wie im Krieg bezeichnet wird (Hor. c. 2,19,27f.). In der letzten Strophe zeigt sich noch einmal die bändigende Natur des Gottes, indem er selbst den Höllenhund Cerberus, der sich ihm unterwirft, bezähmt und somit selbst den Tod zu überwinden vermag.³⁹⁴ Dies ruft den Mythos des Dionysos in Erinnerung, in dem er seine Mutter Semele aus der Unterwelt holt.³⁹⁵

Die gesamte Ode ist nach dem Prinzip des Kontrastes in viermal zwei Strophen aufgebaut. In der ersten und zweiten ist die Idylle des lehrenden Bacchus der ekstatischen Erregung des Dichters gegenübergestellt. In den beiden folgenden Strophenpaaren jeweils das Wirken des Dionysos in der Natur und im Mythos mit dessen segenspendenden und bestrafenden Eigenschaft und Taten. Ferner stehen die erste und die letzte Strophe, in enger Verbindung, zumal in beiden die freundliche Seite des Gottes illustriert wird, was

³⁸⁹ Siehe Kapitel 3.2.4

³⁹⁰ Nisbet – Hubbard, Book II, 327.

³⁹¹ Siehe Kapitel 4.2.1, 4.2.3

³⁹² Pöschl, Die Dionysosode, 218f. Anm. 40.

³⁹³ Vian, F. – Moore, M. B. (Coll.), Gigantes, LIMC 4/1 (1988), 191-270, 191.

³⁹⁴ Pöschl, Die Dionysosode, 221; 223.

³⁹⁵ Harrison, Book II, 233.

Pöschl das Anfangs- und Schlusstableau nennt. Auf diese Ringkomposition³⁹⁶ verweist auch der wörtliche und syntaktische Anklang *Bacchum...vidi* (1f.) und *te vidit* (29). Ebenso sind die zweite und siebente Strophe symmetrisch-contrastierend angeordnet, wobei in der zweiten die ekstatische Erregung des Dichters, in der siebenten die innere Ruhe und Gleichmütigkeit des Gottes beschrieben wird.³⁹⁷

Ein weiteres Element der Komposition des Gedichtes ist das Prinzip der Steigerung.³⁹⁸ Auf die Anfangsstrophe und die Erregung der Dichterpersona der zweiten folgt der Lobpreis des Gottes, der in der dritten Strophe zunächst in Satzbau und Wortstellung schlicht gehalten ist. Die beharrlichen Thyiaden (9) bilden das Bindeglied zwischen der zweiten und dritten Strophe, wobei diese als etwas ruhiger erscheinen, als der vom Gott erfüllte Dichter der vorherigen Strophe. Die Anapher des *fas* am Beginn der vierten Strophe erhöht die Intensität des Gedichtes und steigert die Tonhöhe. Dies wird dann in den beiden folgenden Strophen nochmals überboten, denn während in den Strophen zwei und drei der Dichter sagt, er habe durch die Inspiration des Bacchus das göttliche Recht von seinen Taten zu singen, so wird in der fünften und sechsten Strophe durch den Du-Stil die Sprechsituation nochmals intensiviert. So sieht Syndikus den Höhepunkt des Gedichtes in der fünften und vor allem der sechsten Strophe, d. h. der Gigantomachie. Die letzten beiden Strophen bilden gleichsam den versöhnlichen Ausklang des Gedichtes in einem friedvollen Bild.³⁹⁹

Das Gedicht vollzieht eine Sequenz von der idyllisch-bukolischen Szenerie des Anfanges, die durch die Reminiszenzen an das Goldene Zeitalter abgebildet ist, hin zu epischen Themen am Schluss des Gedichte, welche durch die Gigantomachie und die Überwindung des Cerberus dargestellt sind. Auch letzteres Bild lässt sich im Epos finden, denn sowohl Hercules als auch Aeneas haben die Unterwelt überwunden. Der Alcide bändigt den Höllenhund allerdings mit Gewalt (Verg. Aen. 6,395f.), und die Sibylle schläfert ihn mit einem Kuchen ein, um mit Aeneas ins Reich der Schatten zu gelangen (417-423). Der Bacchus unserer Ode jedoch vermag in friedlichem Bilde den Cerberus durch seine bloße Anwesenheit unschädlich zu machen. Die Wende von Bukolischem zu Epischem erfolgt in der Mitte der Ode mit der Vernichtung der Gottesverächter Pentheus und Lycurgus.

³⁹⁶ Harrison, Book II, 224; 233.

³⁹⁷ Pöschl, Die Dionysosode, 223f.

³⁹⁸ Pöschl, Die Dionysosode, 224.

³⁹⁹ Syndikus, Die Lyrik des Horaz. BAND I, 472f.

4.3.2. Bacchus und Horaz

Die literarischen Aspekte des c. 2,19 werden gleich in der ersten Strophe deutlich. Bacchus tritt hier in der horazischen Dichterlandschaft als χοροδιδάσκαλος vor Nymphen und Satyrn auf, was ihn als solchen, wie bereits dargelegt, in Verbindung mit der bereits interpretierten Stelle aus der programmatischen Eröffnungsode (1,1,29-34) zum Inspirationsgott horazischer Lyrik, d.h. desjenigen Gottes, der die Kraft des *ingenium* repräsentiert⁴⁰⁰, macht⁴⁰¹, und als der er hier vom Dichter erblickt wird (2,19,2: *vidi*), was diesen wiederum vom einfachen Volk trennt und in göttliche Sphären rückt.⁴⁰² Bedeutend ist, dass der Gott *carmina* (1) lehrt, wodurch sich eine Verbindung zu den hochpolitischen Römeroden herstellen lässt, in denen der Dichter als Musenpriester die Rolle dessen, der *carmina* singt, einnimmt.⁴⁰³

Odi profanum volgus et arceo.

favete linguis: carmina non prius

audita Musarum sacerdos

virginibus puerisque canto.

(Hor. c. 3,1,2-4) [Hervorhebungen hinzugefügt]

Ich meide das nicht eingeweihte Volk und halte es fern. Hütet eure Zungen: Zuvor nicht gehörte Lieder singe ich, der Musenpriester, den Mädchen und Knaben.

Wie also der Gott der Bacchus-Ode sein aus weiblichen Nymphen und männlichen Satyrn bestehendes Gefolge lehrt, so singt der Dichter, der in der Römerode in göttliche Sphären rückt (3: *Musarum sacerdos*), für sein aus Mädchen und Knaben bestehendes Publikum Gesänge. Da diese *carmina* nun Gegenstand sowohl der Unterweisung des Gottes als auch der des Dichters sind, rücken beide auf eine Ebene und werden einander angeglichen.⁴⁰⁴ Die enge Verbindung der beiden Gedichte wird ferner dadurch verstärkt, dass *canto* (c. 3,1,4) durch *cantare* (c. 2,19,11) wieder aufgenommen wird, wo es für den Dichter göttliches (!) Recht (9; 13: *fas*) ist, die Taten des Gottes zu besingen.⁴⁰⁵

Im drängenden Ausruf *credite posteri* (c. 2,19,2) meint Harrison, *posteri negabit* (epod. 9,11)⁴⁰⁶ als Umkehr dieser Vorstellung in einem ähnlichen Einschub anführend, eine gewisse Ironie des Dichters zu erkennen, da die Leser des Horaz dieser Epiphanie nur

⁴⁰⁰ Batinski, Horace's Rehabilitation of Bacchus, 361-370; 375.

⁴⁰¹ Siehe Kapitel 4.1

⁴⁰² Harrison, Book II, 225.

⁴⁰³ Lowrie, M., Horace's Narrative *Odes*, Oxford 1997, 207.

⁴⁰⁴ Davis, Polyhymnia, 108.

⁴⁰⁵ Lowrie, Horace's Narrative *Odes*, 207.

⁴⁰⁶ Siehe Kapitel: 4.2.3

unwahrscheinlich Glauben geschenkt hätten.⁴⁰⁷ Henrichs dagegen, der die Ode vor dem Hintergrund epigraphisch überlieferter, kultischer Aretalogien versteht, sieht in der persönlichen Schau des Gottes eine Umarbeitung der Dichterweihe Hesiods und des Kallimachos, wie sie Horaz ja in c. 4,3 wieder aufgreift⁴⁰⁸, nur dass in der Bacchus-Ode der Dichter den Gott samt seinem Thiasos erblickt (2: *vidi*) und nicht der Gott oder die Muse den Dichter. Der Forscher fasst den Begriff der Aretalogie als dokumentarischen Augenzeugenbericht auf, in dem das hilfreiche Eingreifen einer Gottheit festgehalten wird und die Aretalogie die Macht des Gottes bezeugt, woraus dann der hymnische Lobpreis des Bacchus resultiere. Vor diesem Hintergrund erklärt er den dringlichen Ausruf des Dichters *credite posteri*, was als Aufforderung zum Glaubensbekenntnis zu werten sei.⁴⁰⁹ Davis meint dazu: „The parenthetical injunction [...] is decisive for the interpretation of the poem insofar as it playfully foregrounds the issue of the sincerity of the lyric speaker.“⁴¹⁰ Der Forscher führt dazu als Parallele Verg. ecl. 10,26 an, wo der Dichter bekräftigt, Pan gesehen zu haben (*quem vidimus ipsi*). Ferner führt er aus, dass dem Dichter das Wissen, *carmina* zu verfassen, durch die Epiphanie vermittelt und durch die Reinheit der Übermittlung gewährt wird, da der Dichter das Wissen direkt vom dafür zuständigen Gott erhält.⁴¹¹ Bedenkt man also die kultische Herkunft des Ausrufes und nimmt den poetologischen Anspruch des Horaz ernst, so scheint auch mir mit Krasser der Ausruf als ernst gemeinte Aufforderung an den Leser zu verstehen zu sein, nämlich das Gedicht als wunderbares Geschehen wahrzunehmen, zumal durch das Selbstzitat eine enge Verbindung zu Hor. c. 1,1,29-34 hergestellt wird. Dort hat der Dichter Bacchus als genuinen Bestandteil seiner Dichtung vorgestellt, wodurch der ernstzunehmende Anspruch seiner Dichterexistenz deutlich wird.⁴¹²

In der von der ersten abgesetzten zweiten Strophe wird die Folge der Epiphanie, die Wirkung des Bacchus auf den Dichter, beschrieben. Der Gott, den der Dichter direkt um Schonung anruft (5; 6: *parce*), tritt sogar selbst als unmittelbar Wirkender auf. Diese Wirkung wiederum führt der Dichter dem Leser hier vor Augen und macht sie ihm durch die mitreißende Schilderung gegenwärtig und unmittelbar spürbar, wodurch, so Krasser,

⁴⁰⁷ Harrison, Book II, 227.

⁴⁰⁸ Dazu: Horace, Odes Book IV and Carmen Saeculare, edited by R. F. Thomas, Cambridge 2011 (Cambridge Greek and Latin Classics), 122f.

⁴⁰⁹ Henrichs, A., Horaz als Aretalogie des Dionysos: *Credite Posteri*, HSPh 84 (1978), 203-211, 203; 205-211.

⁴¹⁰ Davis, Polyhymnia, 108.

⁴¹¹ Davis, Polyhymnia, 108f. mit Anm. 31.

⁴¹² Krasser, Horazische Denkfiguren, 119f.

„die Leser im Gedicht dem Gott selbst begegnen können und sollen.“⁴¹³ Im nächsten Abschnitt wird darauf die Konsequenz der ersten beiden Strophen beschrieben, nämlich die poetische Produktion, zu der sich der Dichter im Zustand des *Enthusiasmos* imstande fühlt. Horaz beschreibt darauf die Wirkung des Gottes, welche als Reminiszenz an das Goldene Zeitalter, wohl bezugnehmend auf Platons *Ion*, wo Dichter (!) mit Honig und Milch aus Flüssen schöpfenden Bacchantinnen verglichen werden (534 A)⁴¹⁴, geschildert wird⁴¹⁵ und von der zu singen für ihn *fas* ist. Bedeutend sind dabei die durch steigendes *atque* (11) miteinander verbundenen Verben *cantare* und *iterare* (12), welche der Dichter zum Besingen der gewaltigen Macht des Gottes wählt.⁴¹⁶ Deren Schilderung ist äußerst eng an jene der Epiphanie des Gottes in der Tragödie (Eur. *Bacch.* 142f.; 707-711) angelehnt. Durch *cantare*, das sich bei Horaz wohl als *terminus technicus* für lyrischen Dichtens verstehen lässt (vgl. c. 1,22,10: *dum meam canto Lalagen*; 3,1,4), führt der Venusier diesen Stoff von den Iamben der Tragödie in seine lyrischen Versmaße hinüber. Im Verb *iterare* schwingen einerseits das Wiederholen bereits bestehender literarischer Themen, andererseits die altbekannten Mythen des Dionysos, die allerdings in lyrischer Form dargebracht werden, mit.⁴¹⁷ Da es Horaz, so Krasser, nun möglich ist, die Macht des Gottes wieder und wieder zu besingen (*iterare*), besitzt der Dichter in seinem Gesang dieselbe Wirkungskraft wie die Epiphanie des Gottes selbst, weshalb das Gedicht nicht bloß eine Erzählung der Epiphanie des Bacchus sei, sondern die Epiphanie selbst, wie Krasser anhand eines Vergleiches mit dem Apollon-Hymnus des Kallimachos argumentiert. Gott und Dichter rücken eng zusammen, und der Gott sowie dessen Wirkung sind so Ausdruck der horazischen Lyrik sowie deren Qualität.⁴¹⁸

Wenngleich Pöschl davor warnt „in jedem Zug des Gedichtes eine dechiffrierbare Hindeutung auf die Dichtung des Horaz aufspüren zu wollen“⁴¹⁹, sieht der Forscher im segenspendenden Wirken des Gottes der dritten Strophe des c. 2,19 die Wirkung der Dichtung bezeichnet, wie dies auch in Vergils fünfter Eclogie (32-39) ausgedrückt ist, wo durch den Tod des Hirtendichters Daphnis Öde in der Natur hervorgerufen wird, dessen göttliche Gegenwart allerdings als Erblühen der Natur beschrieben wird. In der die

⁴¹³ Krasser, *Horazische Denkfiguren*, 111.

⁴¹⁴ Gatz, B., *Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, Hildesheim 1967 (*Spudasmata* 16), 177.

⁴¹⁵ Nisbet – Hubbard, *Book II*, 321f.

⁴¹⁶ Krasser, *Horazische Denkfiguren*, 110f.

⁴¹⁷ Harrison, *Book II*, 222; 228.

⁴¹⁸ Krasser, *Horazische Denkfiguren*, 111-119; 140.

⁴¹⁹ Pöschl, *Die Dionysosode*, 229.

sittigende Macht des Gottes bezeichnenden Formulierung *tu flectis amnis, tu mare barbarum* (c. 2,19,17) der fünften Strophe sieht Pöschl ferner die Kraft des Gesanges, die wilde Natur zu bezähmen, wie Horaz dies im Orpheus-Mythos beschreibt, ausgedrückt:⁴²⁰

unde vocalem temere insecutae

Orphea silvae,

arte materna rapidos morantem

fluminum lapsus celerisque ventos

(Hor. c. 1,12,7-10)

Deshalb folgten dem singenden Orpheus, der mit der Kunst seiner Mutter die reißenden Flussströme und die geschwinden Winde zum Stehen brachte, die Wälder ohne weiteres auf den Fuß.

Eine weitere wichtige Beobachtung macht der Forscher, wenn er darauf aufmerksam macht, dass im Wirken des Gottes, das in den Strophen drei bis sechs beschrieben wird, gleichzeitig verschiedene literarische Genera anklingen. So würde man die Paradieslandschaft eher der Bukolik, die Verstirnung der Ariadne eher der Lyrik, die Widerstandsmythen des Pentheus und des Lycurgus eher der Tragödie und die Gigantomachie eher dem Epos zuordnen.⁴²¹ Dabei ist bemerkenswert, dass der Dichter, der sich ja in der Nachfolge des Callimachus der *Μοῦσα λεπταλέη* (*tenuis*) verschrieben hat⁴²², die letzten beiden Genera in der *recusatio* c. 1,6 explizit als für seine lyrische Dichtung unpassende Gegenstände bezeichnet. Diese Aussage wiederholt er nach der in starkem Bezug zur augusteischen Zeitgeschichte stehenden Iuno-Rede (c.3,3,18-68)⁴²³ in der Abbruchsformel der dritten Römerode:⁴²⁴

non hoc iocosae conveniet lyrae.

quo, Musa, tendis? desine pervicax

referre sermones deorum et

magna modis tenuare parvis.

⁴²⁰ Pöschl, Die Dionysosode, 226-228.

⁴²¹ Pöschl, Die Dionysosode, 229.

⁴²² Nisbet – Hubbard, Book I, 86.

⁴²³ Nisbet – Rudd, Book III, 36-38; 44-53.

⁴²⁴ Schiesaro, Horace's Bacchic poetics, 65f. Auf die Genera des Epos und der Tragödie verweisen folgende Verse: *nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem | Pelidae stomachum cedere nescii | nec cursus duplicis per mare Ulixei | nec saevam Pelopis domum | conamur, tenues grandia* (Hor. c. 1,6,5-9) [Hervorhebung hinzugefügt] Wir, Agrippa, wollen weder dies besingen noch den wilden Zorn des Peliden, der zu weichen nicht weiß, noch die Irrfahrten des listenreichen Odysseus durchs Meer, noch das wilde Haus des Pelops, die wir zu zart sind für Großes (Siehe dazu: Mayer, Book I, 92f.).

(Hor. c. 3,3,69-72) [Hervorhebung hinzugefügt]

Dies wird nicht zur scherzhaften Lyra passen. Wohin, Muse, strebst du? Hör auf, beharrlich Reden der Götter zu berichten und Großes mit kleinen Weisen zart zu machen.

Obwohl Horaz in den genannten Stellen beteuert, dass tragische und epische Stoffe für seine lyrische Dichtung nicht angemessen seien, behandelt er solche in der Ode 2,19. Dies zu tun, wird ihm allerdings bloß durch die Figur und Macht des Bacchus möglich, dessen tragische und epische Taten der Dichter hymnisch besingt, weshalb Schiesaro das Gedicht „[e]ffectively an inverted *recusatio* of sorts“⁴²⁵ nennt. Bacchus befähigt Horaz, selbst *tenues* (c.1,6,9), also auch *grandia*, worin sich eine Anspielung auf die großen Taten Octavians erkennen lässt, zu besingen und Grenzen literarischer Genera, die der Dichter selbst seiner Lyrik gesetzt zu haben scheint, zu überwinden.⁴²⁶ Darin lässt sich daher einerseits eine poetische Selbstaussage des Horaz erkennen, andererseits wird diese auch mit Tragisch-Epischem, d.h. Zeitgeschichtlichem und Politischem, verbunden.

Nun gilt es noch die letzten beiden Strophen des c. 2,19 auf ihre poetologische Aussage hin zu untersuchen. Zur vorletzten Strophe hat bereits Pöschl treffend bemerkt: „Die siebente Strophe aber wirkt beinahe wie ein verstecktes Selbstportrait des Horaz.“⁴²⁷ Dieser Gedanke soll hier näher verfolgt werden. Der Gott wird hier als Sieger im Gigantenkampf gepriesen, wenngleich er *choreis aptior et iocis | ludoque dictus* (c. 2,19,25f.), worin sich die Spannung der Wesenseigenschaften des Gottes in seiner kriegerischen und seiner musisch-dichterischen Erscheinungsform zeigt. Um die darin enthaltene poetologische Selbstaussage des Horaz herauszuarbeiten, erscheint der Vergleich mit einer *recusatio* dienlich. In dieser werden, wie bereits dargelegt⁴²⁸, epische Themen, im Besonderen die Gigantomachie, als unpassende Gegenstände bezeichnet, worauf in der Mitte des Gedichtes eine Wende folgt, in welcher der Dichter die Themen seiner Lyrik nennt:⁴²⁹

me dulcis dominae Musa Licymniae
cantus, me voluit dicere lucidum
fulgentis oculos et bene mutuis
fidum pectus amoribus;

15

⁴²⁵ Schiesaro, Horace's Bacchic poetics, 65.

⁴²⁶ Schiesaro, Horace's Bacchic poetics, 65-67.

⁴²⁷ Pöschl, Die Dionysosode, 228.

⁴²⁸ Siehe Kapitel 4.2.3

⁴²⁹ Krasser, Horazische Denkfiguren, 125f.

quam nec ferre pedem dedecuit choris

nec certare ioco nec dare brachia

ludentem nitidis virginibus sacro

Dianae celebris die.

20

(Hor. c. 2,12,13-20) [Hervorhebungen hinzugefügt]

Ich solle –das wollte die Muse– meiner Herrin Licymnia süße Lieder singen, ich solle ihre hell leuchtenden Augen und ihre in gegenseitiger Liebe tugendhaft treue Brust besingen. Ihr stand es gut, in den Reigen zu tanzen, im Scherz zu streiten und im Spiel den hübschen Mädchen die Hände zu reichen am heiligen Tag der hochverehrten Diana.

Die Muse wollte vom Dichter, dass er seine Herrin Licymnia⁴³⁰, deren Name programmatisch sein dürfte, sowie deren Reize besinge. Horaz stellt hier Liebe⁴³¹ als ein Thema seiner lyrischen Dichtung und Dichterexistenz vor, was er an der Gestalt der Licymnia näher beschreibt.⁴³² Dass Horaz in dieser *recusatio* seine Dichtung bestimmt, liegt in deren Natur der Sache. Aus den dreifachen wörtlichen Anklängen an die siebte Strophe der Ode 2,19 lässt sich schließen, dass dies auch hier der Fall ist. Eigenschaften, welche in c. 2,12 der poetischen Figur Licymnia zugeschrieben werden, sind in der Bacchus-Ode auf den Gott übertragen, wodurch dieser einerseits als Gott der horazischen Lyrik erscheint und ihm so andererseits der Dichter, der somit wiederum Züge des Gottes zu tragen scheint, angenähert wird.

Man sagte lediglich vom Gott (c. 2,19,27: *ferebaris*), er sei nicht geeignet genug für den Krieg gewesen, *sed idem | pacis eras mediusque belli* (27f.). In dieser Tauglichkeit für Krieg und Frieden lässt sich ebenso eine Aussage des Dichters über sich selbst erkennen,⁴³³ wenngleich diese hier an den Gott gerichtet ist, wodurch abermals beide einander angenähert werden. Als Parallele dafür dient die Selbstvorstellung des Horaz, der selbst auf republikanischer Seite bei Philippi gekämpft hat und dann auf Octavians

⁴³⁰ Neben anderen Erklärungsversuchen des Namens Licymnia könnte dieser aus γλυκύς und ὕμνεῖν zusammengesetzt sein, was eine poetologisch aussagekräftige Verbindung zu *dulcis...cantus* (13f.) ergäbe. (Nisbet – Hubbard, Book II, 194). Dies erscheint mir nicht unwahrscheinlich, wenn bedenkt man, dass solche Wortspiele bei Horaz auch an anderer Stelle anzutreffen sind, z.B.: *Lalagen amabo, | dulce loquentem* (c. 1,22,23f.). Auch hier spielt der Dichter mit dem von λαλαγεῖν abgeleiteten Namen in Verbindung mit dem letzten Vers des Gedichtes (Nisbet – Hubbard, Book I, 268; 273).

⁴³¹ Zu den Anspielungen auf die Liebeslegie siehe: Harrison, Book II, 148f.; 152f.

⁴³² Krasser, Horazische Denkfiguren, 125f.

⁴³³ Harrison, Book II, 232f.

Seite bei Actium zugegen gewesen sein könnte, wenn er im ersten Epistelbuch, das etwas später als die erste Odensammlung veröffentlicht wurde, von sich sagt.⁴³⁴

me primis urbis bello placuisse domique

(epist. 1,20,22)

Dass ich den ersten Männern der Stadt in Krieg und Frieden gefallen habe.

In der Schlussstrophe der Ode 2,19 wird die Bezähmung des Cerberus durch Bacchus beschrieben. Dem Mythos nach stieg der Gott in die Unterwelt, um seine Mutter Semele zu retten und sie mit sich in den Olymp zu führen, d. h. sie unsterblich zu machen (Apollod. 3,5,3). Der Gang in die Unterwelt bildet demnach das Ende des irdischen Lebensweges des Dionysos. Von den Menschen als Gott anerkannt, reiht er sich gemeinsam mit seiner Mutter unter die Olympier ein. Diese Einordnung unter die Götter steht in enger Verbindung mit der Macht des Gottes, anderen –wie Semele– Unsterblichkeit zu verleihen. In unserer Ode verweist besonders das Bild des unschädlich gemachten und Bacchus zu Füßen liegenden Cerberus, der diesen nicht daran hindern kann, die Unterwelt zu verlassen, auf die Macht des Gottes, die Sterblichkeit zu überwinden. Somit bildet die Strophe einen Rückverweis auf den Beginn der Aretalogie, welche mit der Apotheose Ariadnes einsetzte. Nun ist freilich der Anspruch, sich und anderen Unsterblichkeit zu verleihen, ein wesentlicher der horazischen Dichtung –man denke z. B. an dessen dichterische Selbstaussage *non omnis moriar multaque pars mei | vitabit Libitinam* (c. 3,30,6f.). Somit ist das Schlussbild der Überwindung des Todes eng mit der Vorstellung der horazischen Dichtung, welche dieselbe Wirkung zu erzielen vermag, verbunden, wie ein Vergleich mit der Ode 2,13 zeigen soll, in welcher die Kraft von Sapphos und Alkaios' Liedern auf die Gestalten der Unterwelt beschrieben wird:⁴³⁵

quam paene furvae regna Proserpinae

et iudicantem vidimus Aeacum

sedesque discretas piorum et

Aeoliis fidibus querentem

Sappho puellis de popularibus,

25

et te sonantem plenius aureo,

Alcaeae, plectro dura navis,

dura fugae mala, dura belli.

⁴³⁴ Pöschl, Die Dionysosode, 228.

⁴³⁵ Krasser, Horazische Denkfiguren, 122f.

utrumque sacro digna silentio
mirantur umbrae dicere, sed magis 30
pugnas et exactos tyrannos
densum umeris bibit aure volgus.

quid mirum, ubi illis carminibus stupens
demittit atras belua centiceps
auris et intorti capillis 35
Eumenidum recreantur angues?

quin et Prometheus et Pelopis parens
dulci laborem decipitur sono
nec curat Orion leones
aut timidos agitare lyncas. 40

(Hor. c. 2,13,21-40)

Beinah' hätt' ich die Reiche der schwarzen Proserpina gesehen, Aeacus, den Richter, die entfernten Wohnstätten der Seligen, Sappho, die auf äolischer Lyra über die Mädchen ihres Volkes klagt, und dich, Alcaeus, der du mit goldenem Plectrum volltönender von der Mühsal zu Schiff, der üblen Mühsal der Flucht, der Mühsal des Krieges singst. Es bewundern die Schatten, wie beide Dinge besingen, die heiliger Ruhe würdig sind; aber eifriger hört das Volk, dicht an dicht gedrängt, von Schlachten und vertriebenen Tyrannen. Was wundert's, als, von jenen Gesängen gebannt, das hundertköpfige Untier seine schwarzen Ohren senkt und die in das Haar der Eumeniden eingeflochtenen Schlangen ruhen? Ja sogar Prometheus und der Vater des Pelops werden durch den süßen Klang über ihr Leid hinweggetäuscht, und Orion kümmert sich nicht darum, Löwen und scheue Luchse zu jagen.

Der erste Teil dieses Gedichtes besteht aus einem *σχετλιασμός* gegen den Pflanzler des Baumes, der das lyrische Ich beinahe erschlagen hätte (1-20).⁴³⁶ Im zitierten zweiten Teil wird darauf geschildert, wie der Dichter beinahe die Unterwelt und deren Bewohner, allen voran Sappho und Alcaeus, Dichtervorbilder des Horaz, erblickt hätte. Sie

⁴³⁶ Nisbet – Hubbard, Book II, 202. Harrison, Book II, 156.

vermögen durch ihre Lieder nicht nur die Schatten in ihren Bann zu ziehen, sondern bringen auch Cerberus, die *centiceps belua*, dazu, seine Ohren unterwürfig zu senken, und schaffen es, die Unterweltbüßer eine Zeit lang ihre Mühen vergessen zu lassen. Sind es in c. 2,13 die Lieder der griechischen Lyriker, die den Wächter der Unterwelt bezähmen, so ist es im c. 2,19 der Dichtergott des Horaz, der selbst anstelle des Liedes und dessen Wirkung auftritt. Er ist somit –wie Krasser m. E. überzeugend darlegt– Ausdruck der horazischen Dichtung und deren Unsterblichkeit verleihender Wirkung, wie dies ja im Lebensweg des Gottes, der im Olymp gipfelt, mythisch vorgeprägt ist.⁴³⁷

Die Wirkung der Dichtung, durch die der Dichter Unsterblichkeit erlangt, ist ausdrücklich in der Sphragis des zweiten Buches in der Verwandlung des Dichters in einen Schwann geschildert. Diese ist mit c. 2,19 so eng verbunden, dass manch ein moderner Forscher, vermutlich zu weit gehend, beide Gedichte gar für ein einziges halten möchte⁴³⁸, doch wurde ihre enge Verbindung in der Forschung schon längst herausgestrichen.⁴³⁹ Während nun im Schlussbild der Bacchus-Ode Unsterblichkeit durch Dichtung implizit mitschwingt, spricht der Dichter *expressis verbis* im Folgegedicht von seiner eigenen:

*Non usitata nec tenui ferar
penna biformis per liquidum aethera
vates neque in terris morabor
longius invidiaque maior*

*urbis relinquam. non ego, pauperum 5
sanguis parentum, non ego, quem vocas,
dilecte Maecenas, obibo
nec Stygia cohibebor unda.*

*iam iam residunt cruribus asperae
pelles et album mutor in alitem 10
superne nascunturque leves
per digitos umerosque plumae.*

(Hor. c. 2,20,1-12)

⁴³⁷ Krasser, Horazische Denkfiguren, 123; 125; 138-141. Die Wirkung und Qualität der horazischen Lyrik führt der Forscher anhand der Mercur-Ode 3,11 aus (Krasser, Horazische Denkfiguren, 124f.).

⁴³⁸ Siehe dazu: Harrison, Book II, 7 Anm. 22.

⁴³⁹ Santirocco, Unity and Design, 107f. Maurach, Horazens Bacchusoden, 92.

Weder auf gewöhnlichen noch auf zarten Flügeln werde ich als Dichter von doppelter Gestalt über den heiteren Aether gleiten, nicht werde ich länger auf Erden weilen und werde, über den Neid erhaben, die Städte zurücklassen. Nicht werde ich, Blut armer Eltern, nicht werde ich, den du kommen lässt, geliebter Maecenas, sterben noch von der Woge der Styx festgehalten werden. Ja, schon legen sich raue Häute auf meine Beine, und ich verwandle mich in einen weißen Vogel; oben wachsen Flaumfedern über die glatten Finger und Schultern.

Sich mit dem Bilde des Aetherfluges auf Ennius und Vergil als dichterische Vorbilder stützend, kündigt Horaz, sich gegen die Missgunst behauptend, in den ersten beiden Strophen von seiner künftigen (!) Unsterblichkeit als *vates* (3). Bedenkenswert dabei ist, dass er sich als *biformis* bezeichnet, was einerseits auf seine Sterblichkeit als Mensch, andererseits auf seine Unsterblichkeit als Dichter verweist.⁴⁴⁰ Gerade unter diesem Aspekt scheinen der Dichter und Bacchus eine Parallele aufzuweisen, hat doch der Gott sein irdisches Leben gewissermaßen hinter sich gelassen und sich durch seine Taten unter die Götter gereiht (c. 3,3,9-16), wie dies der Dichter hier von sich aufgrund seiner dichterischen Leistung voraussagt.⁴⁴¹

Durch das Bild des Fluges durch den Aether beschreitet Horaz, sich in die Tradition des Kallimachos stellend, neue Pfade, wodurch er sich vom niedrigen Volk abheben wird. Dies bietet einen Vorverweis auf die erste Römerode, in der er sich vom *profanum volgus* (1) distanziert. Besondere Beachtung verdient auch die *non usitata nec tenui...penna* (2,20,1f.), auf der sich der Dichter emporschwingen wird.⁴⁴² Durch *non usitata* setzt sich Horaz von seinem Vorbild Pindar ab und verweist gleichzeitig auf das programmatische kallimacheische Ideal, das Bekannte und Gewöhnliche von sich zu weisen. Ebenso deutet *non tenui* (λεπταλέος) auf das Kompositionsideal des Kallimachos, das hier allerdings verneint ist.⁴⁴³ Durch diese doppelte Negation der Begriffe für Stilideale begibt sich der Dichter der *tenuitas* auf die Stilhöhe der *grandia*. Deshalb dürfen die Oden 2,19 und 20 zusammengekommen als Vorbereitung und aufbauende Hinführung zu den hochpolitischen Themen der Römeroden gelesen werden. Horaz kann diese durch die ihm von Bacchus verliehene Kraft singen, weshalb Schiesaro den Gott als Feind der *recusatio* bezeichnet. Er ist der Garant für Freiheit in der Wahl der Thematik und der Stilhöhe, da

⁴⁴⁰ Primmer, A., *Non usitata...*: Die Metamorphose des Horaz, in: Händel, P. – Meid, W. (Hgg.), Festschrift für Robert Muth zum 65. Geburtstag am 1. Januar 1981 dargebracht von Freunden und Kollegen, Innsbruck 1983 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 22), 385-392, 385-388.

⁴⁴¹ Krasser, Horazische Denkfiguren, 127-130.

⁴⁴² Schiesaro, Horace's Bacchic poetics, 67-71.

⁴⁴³ Harrison, Book II, 238.

er imstande ist Gegenteile, *tenuitas* und *grandia*, miteinander zu verbinden und so Grenzen der Dichtung zu überschreiten.⁴⁴⁴ Erinnert sei hier an das an den Gott gerichtete *idem | pacis eras mediusque belli* (c. 2,19,27f.).

Die Inspiration durch die im politischen Kontext brisante Gestalt des Bacchus ermöglicht Horaz eine gewisse Freiheit von poetischen Traditionen zu erlangen und Themen, die er an anderer Stelle zurückweist, zu besingen, was ihm eine gewisse Autarkie als Dichter gewährt.⁴⁴⁵

Resümierend darf nun für den poetologischen Aspekt der Ode 2,19 mit Krasser festgestellt werden, dass sich das Gedicht selbst als Epiphanie des Bacchus verstehen lässt. Die Gestalt des Gottes ist gewissermaßen Sein und Abbild des Dichters sowie Widerspiegelung der Wirkung der Dichtung. Diese Kraft ist in den mythologischen Elementen gezeichnet, welche wiederum vom lyrischen Konzept des Horaz zeugen. Für dieses sind vor allem drei Elemente von Bedeutung: Zum einen sieht Horaz in der eng mit Bacchus verbundenen Qualität seiner Dichtung eine Kraft, die imstande ist, sich selbst sowie darin Besungene unter die Götter zu versetzen, d.h. die Sterblichkeit zu überwinden. Dieser Weg zur Apotheose ist durch den mythischen Lebensweg des Gottes selbst vorgezeichnet. Zum anderen kann der Dichter durch die Wahl der Gestalt des Bacchus sich eine gewisse Autarkie und Eigenständigkeit, die in der selbstbewusst gezeichneten Wirkung der Dichtung begründet liegt, verschaffen. Drittens vermag die Dichtung des Horaz barbarisch wilde Kräfte zu zähmen, wodurch ihr eine sittigende Kraft innewohnt.⁴⁴⁶

Darüber hinaus ist zu bemerken, dass Horaz in der Bacchus-Ode Bezüge zu Vergils *Œvre* herstellt und so mit seinem Dichterfreund in einen literarischen Austausch tritt. Der Venusier lässt in den Reminiszenzen an das Goldene Zeitalter Vergils vierte Ekloge anklingen und stellt durch das epische Thema der Gigantomachie Bezüge zur Aeneis her. Ferner scheinen in der Beschreibung des unschädlichen und dreizüngigen Cerberus (c. 2,19,31f.: *trilingui | ore*) Vergils Georgika, die für das gesamte zweite Odenbuch einen bedeutenden Bezugstext darstellen, ebenso anzuklingen, wo der Höllenhund durch den Gesang des Orpheus betört wird: *tenuitque inhians tria Cerberus ora*⁴⁴⁷ (4,483).⁴⁴⁸ Horaz

⁴⁴⁴ Schiesaro, Horace's Bacchic poetics, 71f.

⁴⁴⁵ Schiesaro, Horace's Bacchic poetics, 75f.

⁴⁴⁶ Krasser, Horazische Denkfiguren, 126f.; 138-140.

⁴⁴⁷ Und staunend hielt Cerberus seine drei Mäuler still.

⁴⁴⁸ Zu den Georgika-Bezügen: Harrison, Book II, 14f.; 235.

scheint hier durch intertextuelle Anspielungen ins Gespräch mit Vergil zu treten und so dem Gedicht eine weitere subtile Bedeutungsebene zu verleihen.

4.3.3. *Bacchus und Augustus*

Dass nun Horaz Bacchus, den einstigen Schutzgott Marc Antons, als Symbol und gleichsam als Epiphanie seiner Dichtung darstellt, verdient, wie bereits Pöschl vermerkte⁴⁴⁹, Beachtung. Deshalb soll im Folgenden untersucht werden, welche Anspielungen auf die Geschehnisse der Zeitgeschichte der Venusier in der Bacchus-Ode einfließen lässt.

Historische Interpretationen des Gedichtes haben bisher Koster⁴⁵⁰ und Stevens⁴⁵¹ vorgelegt. Trotz derselben Forschungsfrage nimmt der amerikanische Forscher vom früher schreibenden deutschen leider keinerlei Notiz. Beide wählen eine allegorisierende Leseweise der Ode.

Koster streicht zwar die bei Horaz zu findende *ambiguitas*, die Mehrdeutigkeit, heraus, bezieht diese allerdings im Besonderen auf Lieder mit politischer Aussage.⁴⁵² Aufbauend auf seine Interpretation von Hor. c. 3,25⁴⁵³ legt er seine Ausführungen zur Ode 2,19 dar und begründet dies damit, dass „[d]ie Ode 2,19 [...] später zu sein [scheint] als 3,25, da sie unter der Voraussetzung von 3,25, die die Identifizierung des Augustus mit Bacchus vollzieht, verständlicher und in ihrer Aussage wirksamer wird.“⁴⁵⁴ Diese Vorgangsweise ist mehreren Gründen problematisch: erstens scheint eine genaue Datierung beider Gedichte nicht möglich zu sein⁴⁵⁵, weshalb es höchst unsicher ist, einem der beiden den Vorzug gegenüber dem anderen zu geben; zweitens scheint mir eine solche Annahme überhaupt einen irreführenden Weg der Interpretation einzuschlagen, da hier dem kompositorischem Aufbau der ersten Odensammlung, und somit der Annahme, die Bacchus-Gedichte als aufbauende Abfolge zu verstehen⁴⁵⁶, zu geringe Beachtung geschenkt wird. Darüber hinaus könnte man Kisters Argument ebenso gut umkehren und argumentieren, dass die Identifikation des Herrschers mit Bacchus in c. 2,19 noch ambivalent sei und in c. 3,25 durchgeführt würde.

⁴⁴⁹ Pöschl, Die Dionysosode, 210 Anm. 6.

⁴⁵⁰ Koster, Quo me Bacche rapis?, 60-70.

⁴⁵¹ Stevens, Seneca and Horace, 283-295.

⁴⁵² Koster, Quo me Bacche rapis?. 51-53.

⁴⁵³ Koster, Quo me Bacche rapis?. 53-60.

⁴⁵⁴ Koster, Quo me Bacche rapis?. 60.

⁴⁵⁵ Siehe Kapitel 4.3; 4.4.

⁴⁵⁶ Siehe Kapitel 4

Stevens, der die Ode vor allem vor dem Hintergrund der für die augusteische Dichtung reizvollen Schlacht von Actium verstehen möchte, scheint mir den Begriff der Allegorie dagegen etwas differenzierter aufzufassen. Er hält fest: „Ancient allegory was achieved most of all through an interplay of words and stems that lead the reader to perceive greater significance.“⁴⁵⁷ Dieses Allegorieverständnis dürfte treffender sein, da es keine Deckungsgleichheit des Bacchus der Ode mit der realen Person Octavians postuliert, sondern lediglich die Möglichkeit einräumt, dass der Gott gewisse Züge des Herrschers aufweisen kann, wodurch die ambivalente Ausdrucksweise des Dichters nicht auf einen einzigen Teilaspekt reduziert wird.

Dass nun gewisse Bezüge zwischen Bacchus und Augustus bestehen, macht Horaz unter anderem in der hochpolitischen dritten Römerode deutlich.

*Iustum et tenacem propositi virum
non civium ardor prava iubentium,
non voltus instantis tyranni
mente quatit solida neque Auster,*

5

*dux inquieti turbidus Hadriae,
nec fulminantis magna manus Iovis:
si fractus inlabatur orbis,
inpavidum ferient ruinae.*

10

*hac arte Pollux et vagus Hercules
enisus arcis attigit igneas,
quos inter Augustus recumbens
purpureo bibet ore nectar,*

15

*hac te merentem, Bacche pater, tuae
vexere tigres indocili iugum
collo trahentes, hac Quirinus
Martis equis Acheronta fugit*

(Hor. c. 3,3,1-16)

⁴⁵⁷ Stevens, Seneca and Horace, 283.

Einen gerechten und an seinem Vorhaben festhaltenden Mann erschüttern im gefestigten Gemüt weder die Wut der Bürger, die Schlimmes befehlen, noch der Blick eines drohenden Tyrannen noch der Südwind, der stürmische Fürst der unruhigen Adria, noch der mächtige Arm des blitzeschleudernden Juppiter. Wenn das Himmelsgewölbe geborsten einstürzt, werden die Trümmer ihn als Furchtlosen treffen. Durch diese Eigenschaft haben Pollux und der umherstreifende Hercules emporstrebend die Feuerburgen erreicht, unter denen Augustus liegend mit purpurnem Munde Nectar trinken wird; durch diese Eigenschaft haben dich, Vater Bacchus, verdientermaßen die Tiger, auf ungelehrigem Nacken das Joch tragend, gezogen; durch diese Eigenschaft floh Quirinus mit den Pferden des Mars den Acheron.

In diesem Gedicht wird zunächst die Eigenschaft eines gerechten und standhaften Mannes beschrieben, der sich durch keine Bedrohung erschüttern lässt (c. 3,3,1-8). Darauf folgt ein auf die Alexander-Panegyrik zurückgehender Heroenkatalog von ursprünglich Sterblichen, die durch ihre *virtus/ars* Unsterblichkeit erreicht haben. Unter diesen wird sich auch der zu diesen in Parallele und Mittelstellung gesetzte Augustus, dessen künftige Apotheose –in Analogie gedacht: aufgrund seiner Verdienste– vorausgesagt wird (12: *bibet*), finden.⁴⁵⁸ Von den für die augusteische Ordnung bedeutenden Heroen sind für die Zwecke dieser Arbeit vor allem Hercules und Bacchus von größerer Bedeutung, da die Ausführungen des Horaz in enger Verbindung zur Synkrisis des Augustus-Panegyrikus Vergils (Aen. 6,801-805)⁴⁵⁹ stehen. Durch Hercules' Epitheton *vagus*, wird auf dessen Streifzüge und *labores* hingewiesen. Bacchus, der wie in Hor. c. 1,18,6 als *Bacche pater* angerufen wird, ist im Bilde eines Wagenlenkers, der Tiger vorgespannt hat, geschildert. Einerseits wird dadurch die Macht des Gottes als des Bezähmers barbarisch wilder Kräfte geschildert, andererseits verweist es auf dessen siegreichen Zug nach Indien.⁴⁶⁰ Dieser scheint mir wiederum –wie bei Vergil– als Symbol für den Sieg Octavians über seinen Widersacher Marc Anton zu stehen.⁴⁶¹ Dieser Sieg bei Actium dürfte auch in der folgenden Iuno-Rede (18-68) hinter der Folie des Troja-Mythos mitschwingen.⁴⁶²

⁴⁵⁸ Doblhofer, E., Die Augustuspanegyrik des Horaz in formalhistorischer Sicht, Heidelberg 1966 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Neue Folge. 2. Reihe 16), 122-141. Der Forscher führt *loco citato* einige weitere Beispiele von Katalogen mit diesen Heroen aus dem Œvre des Horaz an.

⁴⁵⁹ Siehe Kapitel 3.1.3

⁴⁶⁰ Nisbet – Rudd, Book III, 41-43.

⁴⁶¹ Siehe Kapitel 3.1.3

⁴⁶² West, D., Horace *Odes* III. *Dulce Periculum*, Oxford 2002, 34-38.

Freilich scheinen zunächst die politischen Aspekte der Römerode zu überwiegen, doch bietet Krasser m. E. zu Recht eine poetologische Leseweise des Gedichtes, die hier nicht ausgespart werden darf, da sie die enge Verbindung zwischen der Dichtung des Horaz und der Politik des Prinzeps deutlich macht. Krasser, der den panegyrischen Aspekt der Ode nicht außer Betracht lässt, argumentiert, dass Bacchus an dieser Stelle bei Horaz erstmals explizit als Heros erscheint und durch die direkte Anrede von den übrigen Helden und der restlichen Erzählung, die in der dritten Person verfasst ist, hervorgehoben ist. Ferner sind die ersten vier Strophen des *carmen* 3,3 durch die dreifache Anapher des Demonstrativpronomens *hac* (9; 13; 15: sc. *arte*) eng miteinander verbunden. In den ersten beiden wird in bewusst offen gehaltener Formulierung ein Mann genannt, der sich durch Rechtschaffenheit, Hartnäckigkeit und Mut im Vertrauen auf seine *virtus* weder politischem noch meteorologischem noch göttlichem Druck beugt. Dadurch ist er eine von äußeren Einflüssen unabhängige und autarke Persönlichkeit. Diese Verse müssen aufgrund ihrer ambivalenten Komposition nicht zwangsläufig auf Augustus, der ja ein Teil der Exempla-Reihe ist, bezogen werden. Durch die direkte Anrede wendet sich nämlich die Dichterpersona direkt an *Baccus Pater*. Wie in c. 1,18⁴⁶³ wird dadurch eine enge Beziehung zwischen dem lyrischen Ich und dem Gott hergestellt. So könnte die allgemeine Aussage der ersten beiden Strophen, dass jeder, der diese *virtus* besitzt, Unsterblichkeit erlangt, auch auf den Dichter selbst bezogen sein, zumal dieses Wissen um die auf Leistung begründete *virtus*⁴⁶⁴ zum Selbstbewusstsein und Selbstverständnis des unabhängigen Odendichters gehört. Horaz scheint im c. 3,3 bewusst denjenigen Gott hervorzuheben, mit dem auch der Venusier seinen eigenen Dichteranspruch und seine – existenz aufs engste verknüpft. Durch das Einreihen des horazischen Bacchus in den Katalog der Heroen, die durch ihre Leistungen Unsterblichkeit erlangt haben, betont der Dichter einen Wesenszug des Gottes, der auch schon im Schlussbild des c. 2,19 begegnet ist, nämlich das Erlangen der Unsterblichkeit aufgrund der eigenen Leistung. Die Wagenfahrt des Bacchus in c. 3,3 interpretiert Krasser als die Fahrt des Gottes mit Ariadne und Semele zum Olymp, d. h. zur Unsterblichkeit, weshalb dies eine Fortsetzung des Schlussbildes des c. 2,19 darstelle. Der Forscher betont weiter, m. E. zu Recht, dass Horaz neben die Möglichkeit, durch politische Leistung die eigene *virtus* unter Beweis zu stellen, die literarische stellt. Beide führen zur Unsterblichkeit.⁴⁶⁵

⁴⁶³ Siehe Kapitel 4.2.2

⁴⁶⁴ Zur *virtus* des selbstbewusst autarken Odendichters siehe: Krasser, Horazische Denkfiguren, 68-91.

⁴⁶⁵ Krasser, Horazische Denkfiguren, 127-130.

Aufgrund dieser Ausführungen scheint Bacchus sowohl Züge des Herrschers als auch des Dichters zu tragen. Horaz versteht es hier also durch seine bewusst ambivalente Ausdrucksweise panegyrisch-politische und poetologische Elemente zu verbinden. Dadurch ist sowohl dem Prinzeps als auch dem Dichter aufgrund ihrer Leistung Unsterblichkeit beschieden, was sich im Besonderen an der Figur des Gottes zeigt. An dieser Stelle soll nochmals betont werden, dass Bacchus ja der einstige Schutzgott Marc Antons war, was die Bedeutung dieser Stelle für die augusteische Ordnung und Horaz selbst nochmals verstärkt.

Dass nun Bacchus gewisse Züge des Augustus tragen kann, wurde eben gezeigt. Wenden wir uns daher wieder der zeitgeschichtlichen Interpretation des *carmen* 2,19 zu. Zunächst sollen Stevens Ausführungen dargelegt werden. Der Forscher interpretiert das gesamte Gedicht als Auseinandersetzung des Dichters mit der Schlacht von Actium. Der wichtigste Hinweis darauf biete das Symbol der Gigantomachie. Dazu streicht er zunächst die poetologischen Aspekte des Bacchus anhand des c. 3,25 heraus und betont ebenso dessen politische. Stevens baut seine Argumentation darauf auf, dass der Leser zunächst eine Verbindung zwischen Bacchus und Marc Anton herstelle, sich dieses Bild allerdings durch die Schlacht von Actium, repräsentiert durch die Gigantomachie, in der der Gott die Rolle Octavians übernimmt, wandelt, wodurch Marc Anton zum Feind und Octavian zum Schützling des Gottes wird.⁴⁶⁶ In dieser Hinsicht würde sich das Gedicht nicht gänzlich in die augusteische Propaganda, wonach sich der Gott noch vor Actium von Marc Anton abgewandt habe, fügen.⁴⁶⁷ Ferner ist hier darauf zu verweisen, dass Stevens die Verbindung zu c. 1,18, in dem Horaz ja den Gott vor der Folie zeitgeschichtlicher Anspielungen als seinen Dichtergott, der Parallelen zu Octavian aufweist, zeichnet und somit eine enge Verbindung zwischen Bacchus und Princeps herstellt,⁴⁶⁸ völlig außer Acht lässt. Somit lässt m. E. nur eine nicht ganzheitliche Interpretation solch einen eng gefassten Schluss zu.

Auf diese Überlegungen aufbauend, möchte Stevens nun im gesamten Gedicht Verweise auf die Schlacht von Actium ausfindig machen. Er sieht im Ausdruck *credite posteri* (2) eine Verbindung zu epod. 9,11 (*posteri negabitis*)⁴⁶⁹, und dadurch einen Verweis auf die Actium-Thematik. Aufgrund dieser Parallele meint er ferner, Bacchus scheine zunächst auf der Seite Marc Antons zu sein und die Satyrn und Nymphen stünden für das Gefolge

⁴⁶⁶ Stevens, Seneca and Horace, 283-286.

⁴⁶⁷ Siehe Kapitel 2.3

⁴⁶⁸ Siehe Kapitel 4.2.2; 4.2.3

⁴⁶⁹ Siehe Kapitel 4.2.3

Cleopatras, wodurch auf deren sexuelle Zügellosigkeit, die die Ursache für deren Niederlage gewesen sei, verwiesen würde. Letzteres begründet er mit dem Hinweis auf *contaminato cum grege turpium | morbo virorum* (c. 1,37,9f.). Bacchus komme nun in der ersten Strophe als Lehrer, um der Zügellosigkeit Einhalt zu gebieten, worauf der moralische Unterton der Formulierung *carmina...docentem* (1f.) verweise. So zeige sich, dass die Verbindung zwischen Bacchus und Marc Anton falsch sei, und der Gott als dessen Zerstörer erscheine.⁴⁷⁰

Durch die in der zweiten Strophe ausgedrückte Furcht (5: *recenti...metu*), so Stevens, sei auch auf Actium verwiesen. Er argumentiert dies mit den Parallelen *veros timores* (c. 1,37,15) und *metum...rerum* (epod. 9,37).⁴⁷¹ Dieser Vergleich scheint mir deshalb zu hinken, da sich die wahrhaften Ängste der Cleopatra-Ode auf diejenigen, die Caesar der Königin eingeflößt hat, beziehen, während die Furcht der Bürgerkriegsepode die Sorge des Dichters um Caesars Erfolg ausdrückt.⁴⁷² In *plenoque Bacchi pectore turbidum* (c. 2,19,6) meint Stevens, sei, neben der Inspiration des Dichters, auf die Trunksucht Marc Antons angespielt. Dagegen stehe die Furcht des Dichters vor dem *thyrsus* (7f.) für Furcht vor der Befehlsgewalt des Feldherrn, und zwar weniger der Marc Antons als vielmehr der Octavians. In der Darstellung der Fülle in der dritten Strophe möchte Stevens das Bild des Nildeltas, wo Marc Anton und Cleopatra ein Leben gleichsam in einem Paradies der Trunkenheit verbracht hätten, erkennen. Letzteres versucht er mit einem Verweis auf *quidlibet impotens | sperare fortunaque dulci | ebria* (c. 1,37,10b-12a) zu argumentieren. In der Anspielung auf Ariadne meint der Forscher nun, dass dadurch auf die Liaison zwischen Marc Anton und Cleopatra angespielt würde, welche gewisse Parallelen mit der Heirat des Bacchus und der Ariadne aufweise, da Cleopatra einst schwanger von Caesar Dictator verlassen worden sei, und dann Marc Anton ihre Hoffnung auf die Herrschaft im Osten wieder erneuert und mit ihr Kinder gezeugt habe. Ferner sieht Stevens in *honorem* (14) die Krone der Braut, weshalb er meint, dass dadurch auf die sogenannten Schenkungen von Alexandria angespielt sei, als Marc Anton Cleopatra und ihre Kinder zu Herrschern über Gebiete des Ostens gemacht habe.⁴⁷³ Diese Vergleiche und die daraus abgeleiteten Schlussfolgerungen scheinen mir allerdings doch stark überzogen und wenig trefflich. Theseus war gewiss nicht der Vater des Bacchus, und dass Ägypten das Land sei, in dem Milch und Honig fließen, ist eine bloße Vermutung.

⁴⁷⁰ Stevens, Seneca and Horace, 286f.

⁴⁷¹ Stevens, Seneca and Horace, 287.

⁴⁷² Siehe Kapitel 4.2.3

⁴⁷³ Stevens, Seneca and Horace, 287.

Mit der Nennung der Frevler Lycurgus und Pentheus, meint Stevens, spüre man nun, da es um den Sturz von Königen gehe, dass Bacchus nicht länger auf der Seite Marc Antons sei. Dieser rücke durch die Nähe zu den Gottesverächtern in das Licht eines Tyrannen.⁴⁷⁴

Eine weitere Anspielung auf Actium möchte Stevens im Vers *tu flectis amnis, tu mare barbarum* (17) erkennen. Er meint, dass Horaz hier mit der Bedeutung des Wortes *flectere* spiele, das auch *turn from/change direction* bedeuten könne, und Bacchus sich bei Actium von Marc Anton abgewandt habe, sowie sich Marc Anton selbst von der Schlacht durch Flucht abgewandt habe. Ferner möchte der Forscher darin noch ein Wortspiel erkennen: „Actium was derived from ἀκτή, „shore,“ and indeed it is the shore which „reflects the sea.““⁴⁷⁵ Darin liege, so Stevens, die Kernaussage des Gedichtes, dass, da die Schlacht von Actium als Kampf zwischen Bacchus-Antonius und Apollo Octavian gesehen worden sei, dies in der Ode als Illusion dargestellt würde und Bacchus bei Actium in Wirklichkeit auf Octavians Seite gestanden sei.⁴⁷⁶ Dem ist mit Castriota entgegenzuhalten, dass es in der literarischen Überlieferung keinen Beleg gibt, dass Bacchus bei Actium auf der Seite Marc Antons gekämpft habe. Viel mehr ist nirgends gesagt, dass Bacchus auf welcher Seite auch immer an der Schlacht von Actium teilgenommen hat!⁴⁷⁷ Dieser Befund steht wiederum in Einklang mit der augusteischen Propaganda, wonach ja der Gott Marc Anton noch vor der Schlacht verlassen habe.⁴⁷⁸ Somit erscheint mir die Interpretation Stevens' als nicht überzeugend.

Möchte man abseits dieser spitzfindigen und m. E. überzeichneten Interpretation eine andere Verbindung zu Actium herstellen, so scheint mir dies folgendermaßen plausibler: Nimmt man an, dass im Vers 17 der Zug des Bacchus als des Bezähmers und Bändigers von Naturgewalten in den Osten angedeutet ist, der ja wiederum als Chiffre für die Schlacht von Actium betrachtet werden kann,⁴⁷⁹ so scheint mir ein Vergleich mit c. 1,12 eine Parallele zwischen dem Gott und Octavian zu ergeben:

*gentis humanae pater atque custos,
orte Saturno, tibi cura magni 50
Caesaris fatis data: tu secundo
Caesare regnes.*

⁴⁷⁴ Stevens, Seneca and Horace, 287.

⁴⁷⁵ Stevens, Seneca and Horace, 288.

⁴⁷⁶ Stevens, Seneca and Horace, 288f.

⁴⁷⁷ Castriota, *The Ara Pacis*, 93f.

⁴⁷⁸ Siehe Kapitel 2.3

⁴⁷⁹ Siehe Kapitel 3.1.3; 4.3.1. Nisbet – Hubbard, Book II, 324f. Harrison, Book II, 230.

*ille seu Parthos Latio imminensis
 egerit iusto domitos triumpho
 sive subiectos Orientis orae* 55
Seras et Indos

(Hor. c. 1,12,49-56)

Vater und Hüter des menschlichen Geschlechts, Sohn des Saturn, dir ist die Sorge um den großen Caesar durch das Schicksal anvertraut. Du sollst mit Caesar als Zweitem herrschen. Mag jener die Parther, die Latium bedrohten, bezähmt, im rechtmäßigen Triumphzug vorgeführt haben, oder die Chinesen und Inder, die unter der Himmelsgegend des Ostens liegen.

In dieser Ode wird Juppiter als Herrscher der Götter gepriesen. In dessen Nähe rückt als Äquivalent auf Erden Octavian. Darauf werden die Siege des Prinzeps über Völker des Ostens angeführt, die natürlich historisch nicht belegt sind.⁴⁸⁰ Horaz betreibt hier eine Erhöhung des Herrschers nach dem Vorbild Alexanders des Großen, den Octavian sogar noch übertrifft.⁴⁸¹ Syndikus verweist zur Stelle auf den entscheidenden Sieg Octavians bei Actium und auf dessen Eroberung der ehemaligen Gebiete Octavians, wenngleich er nicht explizit ausdrückt, dass er im Bild des Sieges über Parther, Chinesen und Inder eine Chiffre für Actium sieht.⁴⁸² Dieser Schritt scheint mir allerdings nicht allzu gewagt, wenn man die Parallele zum Zug des Bacchus in den Osten als Chiffre für Actium mitbedenkt, wie dies auch bei Verg. Aen. 6,801-805 der Fall ist.⁴⁸³ Somit könnte dies auch in der Bacchus-Ode 2,19,17 angedeutet sein.

Nun zurück zu Stevens' Interpretation. Dieser möchte auch in *separatis...in iugis* (c. 2,19,18) eine Anspielung auf das Terrain Actiums sehen, ebenso wie im ungewöhnlichen Bild der Bistoniden, deren Haar Bacchus knotet. Dabei stützt er sich auf die Wendung *sine fraude* (20). Diese wird im *carmen saeculare* auf den *castus Aeneas* bezogen (41f.). Daraus schließt Stevens, dass dieser Ausdruck das Bild eines edlen Anführers seines Volkes zeichne. Deshalb sei im Bild des Bacchus, der das Haar der Bistoniden knotet, das Bild Octavians als eines gerechten Mannes gezeichnet. Der Forscher interpretiert darauf

⁴⁸⁰ Mayer, Book I, 127f.

⁴⁸¹ Kaus, E., ...rapidos morantem fluminum lapsus... Dichter und Staat in Hor. c. 1,12, Gymnasium 104 (1997), 203-225, 220-223.

⁴⁸² Syndikus, Die Lyrik des Horaz, BAND I, 147-153.

⁴⁸³ Siehe Kapitel 3.1.3

die Gigantomachie als Chiffre für die Schlacht von Actium (siehe unten).⁴⁸⁴ Zumindest im letzten Punkt ist ihm hier wohl zuzustimmen.

Die in der siebten Strophe erhobenen Vorwürfe, Bacchus sei für den Kampf nicht geeignet genug gewesen (25-27), bezieht Stevens auf die gegen Marc Anton gerichteten Anschuldigungen der Verweichlichung. Die folgenden Verse allerdings (27bf.), so meint er, könnten sich sowohl auf Marc Anton als auch auf Octavian beziehen. Darüber hinaus bietet der Forscher eine noch weniger glaubhafte und überzeugende Interpretation, wonach sich Horaz hier einen Scherz über die *gens Iulia* erlaube.⁴⁸⁵ Einleuchtender erscheint dagegen seine Interpretation der Schlusstrophe, die er als Bild der Unterwerfung Ägyptens auffasst (siehe unten).

Jetzt zu Kisters Interpretation. Er meint, dass in diesem Gedicht „der Mythos nur noch Chiffre für die Realität“⁴⁸⁶ und Bacchus somit als Allegorie für Augustus zu verstehen sei. Demnach interpretiert er die erste Strophe in der Weise, dass Bacchus-Augustus in einer Dichterlandschaft auftritt und seinem Gefolge –metaphorisch für die augusteischen Dichter– die Themen ihrer (nun ideologiekonformen) Dichtung vorschreibt. Von diesem Ereignis ist Horaz Zeuge geworden. Nymphen und Satyrn stünden dabei für Elegie und Bukolik, Genera, die bisher noch nicht der Ideologie des Prinzeps entsprochen hätten. Dies bestärke der Dichter, so Kister weiter, durch *credite posteri* (2), einen Ausdruck, der aus der Historiographie stamme, um kaum Glaubliches abzusichern. Von Bacchus-Augustus selbst sei der Dichter folglich, froh über die von diesem bewirkte Staatsumwälzung, in der zweiten Strophe ergriffen, wobei allerdings noch die Angst vor dem neuen Alleinherrscher, den er mit *parce...parce* (7f.) zur Milde zu bewegen suche, und so seine Linientreue zeige, noch mitschwinge. Deshalb sei es in der dritten Strophe für den Dichter eine heilige Pflicht, das Gefolge des Bacchus sowie das derzeitige Goldene Zeitalter, ein für die augusteische Ideologie und die Dichter äußerst bedeutendes Konzept⁴⁸⁷, zu besingen. Die allegorische Leseweise strikt fortführend, sieht Kister durch Ariadne, welche Bacchus ehelichte und unsterblich machte, Livia⁴⁸⁸, die Gattin des Augustus, welche 35 v. Chr. die *sacrosanctitas*, und nach Actium im Osten göttliche Ehren genoss sowie ihrem Gatten in politischen Belangen hilfreich zur Seite stand⁴⁸⁹,

⁴⁸⁴ Stevens, Seneca and Horace, 288-290.

⁴⁸⁵ Stevens, Seneca and Horace, 291.

⁴⁸⁶ Kister, Quo me Bacche rapis?, 62.

⁴⁸⁷ Galinsky, Augustan Culture, 91-121.

⁴⁸⁸ Von Livia ist auch in der panegyrisch gefärbten Horaz-Ode. 3,14,5f. die Rede (Nisbet – Rudd, Book III, 183f.).

⁴⁸⁹ Stegmann, H., Livia [2] L. Drusilla = Iulia Augusta, DNP 7 (1999), 366f.; 366f.

repräsentiert. Mit der Verstärkung des Brautstraußes (13f.: *additum | stellis honorem*) könnte auf Livias und Octavians Hochzeit angespielt sein, welche hier zum Gegenstand horazischer Verherrlichung würde.⁴⁹⁰

Darauf versucht Koster, die Gottesverächter Pentheus und Lycurgus mit historischen Personen, d. h. Gegnern Octavians, zu identifizieren. Bei *tectaque Penthei | disiecta non leni ruina* (14f.) denkt er an die Niederlage des Pompeius Magnus gegen Caesar Dictator und dessen Sohn Sextus Pompeius bei Naulochos gegen Octavian, da hier zwei Iulii eine ganze *gens* besiegt haben. Beim Untergang des Lycurgus, der als Thracer ausgewiesen ist, denkt Koster an die Niederlage des Caesarmörders Brutus beim thrakischen Philippi.⁴⁹¹

Die in der fünften Strophe beschriebene Macht des Bacchus, *amnis* (17) und das *mare barbarum* zu lenken, möchte Koster als dichtungstheoretische Chiffren deuten, da man dies eher mit der Wirkung von Orpheus' Liedern⁴⁹² als mit Bacchus in Verbindung bringe. So hält er die Flüsse und das Meer nach der Tradition des Kallimachos für Stoffe epischer und homerischer Dichter, welche sich nun der augusteischen Ordnung zu fügen und diese zu preisen hätten. In den *separatis...iugis* (18) vermeint der Forscher Ehejoche, die entweder von Augustus getrennt werden oder überhaupt von anderen getrennt sind, zu erblicken. Dies spiele auf die Ehegesetzgebung des Augustus an, worauf auch der juristische Begriff *sine fraude* (20) hindeute. Während offenes Haar unter anderem für erotische Bereitschaft stehen kann⁴⁹³, gehört das Knoten des Haares zum Sittenbild der römischen *matrona*. Koster bringt dies mit der Aufforderung an Neaera, ihr Haar bei der Rückkehr des Augustus in Knoten zu legen, in Verbindung.⁴⁹⁴

dic et argutae properet Neaerae

murreum nodo cohibere crinem:

(Hor. c. 3,14,21f.)

Sag' auch der hellstimmigen Neaera, sie solle schnell ihr mit Myrrhe gesalbtes Haar in einen Knoten legen.

Der offenkundigste Verweis auf die Zeitgeschichte –und hier sind Koster und Stevens dem Ergebnis nach derselben Meinung– ist im Bilde des Sieges des Bacchus in der

⁴⁹⁰ Koster, Quo me Bacche rapis?, 62f.

⁴⁹¹ Koster, Quo me Bacche rapis?, 64.

⁴⁹² Siehe Kapitel 4.3.2

⁴⁹³ P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Kommentar von F. Bömer. Buch I-III, Heidelberg 1969 (Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern), 495f.

⁴⁹⁴ Koster, Quo me Bacche rapis?, 64-66.

Gigantomachie –ebenso wie in c. 2,12⁴⁹⁵– als Chiffre für den Sieg Octavians gegen Marc Anton bei Actium dargestellt.⁴⁹⁶ Octavian selbst bediente sich dessen. So ließ er es als Siegesymbol auf den Türen des nach Actium eingeweihten Apollo-Tempels am Palatin⁴⁹⁷ anbringen.⁴⁹⁸ Nach der *communis opinio* der Forschung verwendet Horaz die Gigantomachie als Chiffre für die Schlacht von Actium auch in der vierten Römerode:⁴⁹⁹

scimus, ut inpios

Titanas immanemque turbam

fulmine sustulerit caduco,

qui terram inertem, qui mare temperat 45

ventosum et urbis regnaque tristia,

divosque mortalisque turmas

imperio regit unus aequo.

magnum illa terrorem intulerat Iovi

fidens iuventus horrida bracchiis 50

fratresque tendentes opaco

Pelion inposuisse Olympo.

sed quid Typhoeus et validus Mimas

aut quid minaci Porphyryon statu,

quid Rhoetus evolsisque truncis 55

Enceladus iaculator audax

contra sonantem Palladis aegida

possent ruentes?

(Hor. c. 3,4,42b-58a)

Wir wissen, wie er die Titanen und die ungeheure Schar mit seinem herabgeschleuderten Blitz vernichtet hat; er, der die unbewegliche Erde, der das stürmische Meer bändigt und die Städte, die finsternen Reiche, Götter und

⁴⁹⁵ Siehe Kapitel 4.2.3

⁴⁹⁶ Koster, Quo me Bacche rapis?, 66. Stevens, Seneca and Horace, 283; 290.

⁴⁹⁷ Miller, Apollo, 185-196.

⁴⁹⁸ Schmitzer, Zeitgeschichte, 52.

⁴⁹⁹ Harrison, Book II, 231. West, Horace *Odes* III, 51. Syndikus, H. P., Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden. BAND II. Drittes und viertes Buch, Darmstadt³2001, 62-67.

sterbliche Scharen als einziger in gerechter Herrschaft lenkt. Große Angst brachten jene grässliche junge Schar, im Vertrauen auf ihre Arme, Juppiter bei und die Brüder, die sich anstrebten, den Pelion auf den schattigen Olympus zu setzen. Doch was hätten Typhoeus und der kräftige Mimas, oder was Porphyryon in drohender Stellung, was Rhoetus und, mit ausgerissenen Stämmen, Enceladus, der kühne Schleuderer, im Sturm gegen die Aegis der Pallas vermocht?

Wird in der vierten Römerode Augustus Juppiter⁵⁰⁰ als dem Sieger angeglichen,⁵⁰¹ so erscheint in c. 2,19 Bacchus als Pendant zum Herrscher. Doch nicht nur durch den gemeinsamen Gegenstand der Gigantomachie, sondern auch durch wörtliche Anklänge stehen die beiden Gedichte in Verbindung. So wird das Adjektiv *inpius* (c. 3,4,42), das häufig in Verbindung mit den Bürgerkriegen gewählt wird⁵⁰², durch *cohors gigantum...inpia* (c. 2,19,22), welche die Seite Marc Antons darstellt, aufgegriffen. Folglich steht auf der anderen Seite der *pius filius*, der die *regna parentis* (21), d.h. Caesars des Dictators, bewahrte. Ferner ist in c. 3,4,55 *Rhoetus* genannt, welcher in c. 2,19,23 als *pars pro toto* für die Gigantenschar⁵⁰³ genannt ist. Deshalb sieht Koster in ihm eine Chiffre für Marc Anton.⁵⁰⁴

In der siebten Strophe möchte Koster eine Anspielung auf die geringen militärischen Fähigkeiten Octavians erkennen. Als Vergleich führt er die bei Sueton überlieferten Spottverse des Zwölfgöttermahls an.⁵⁰⁵ Dieses veranstaltete Octavian, dessen Neigung zum Glücksspiel bekannt und Ziel von Angriffen war (Suet. 70,2: *ludit assidue aleam*⁵⁰⁶), in der Maskerade Apollos. Die Verse dürften zwischen 40 und 36 v. Chr. verfasst worden sein.⁵⁰⁷

*cum primum istorum conduxit mensa choragum,
sexque deos uidit Mallia sexque deas,
impia dum Phoebi Caesar mendacia ludit,
dum noua diuorum cenat adulteria:
omnia se a terris tunc numina declinarunt,*

⁵⁰⁰ Juppiter ist auch an anderer Stelle als Sieger im Gigantenkampf genannt (Hor. c. 3,1,5-8).

⁵⁰¹ Lowrie, Horace's Narrative *Odes*, 238-242.

⁵⁰² Harrison, Book II, 231.

⁵⁰³ Harrison, Book II, 231f.

⁵⁰⁴ Koster, Quo me Bacche rapis?, 64; 66.

⁵⁰⁵ Koster, Quo me Bacche rapis?, 66f.

⁵⁰⁶ Sämtliche Textstellen aus Suetons Werk sind entnommen aus: C. Suetonius Tranquillus Opera. Vol. I. De vita Caesarum Libri VIII, recensuit M. Ihm. Editio stereotypa editionis prioris (MCMXXXIII), Monachii et Lipsiae 2003.

⁵⁰⁷ Miller, Apollo, 30-39.

fugit et auratos Iuppiter ipse thronos.

(Suet. Aug. 70,1) [Hervorhebungen hinzugefügt]

Sobald die Tafel dieser Leute den Choragen gemietet, und Mallia sechs Götter und sechs Göttinnen gesehen hatte, während Caesar das ruchlos verlogene Spiel des Phoebus spielte, während er neue Ehebrüche der Götter bei der Tafel darstellte, da wandten sich alle Gottheiten von der Erde ab, und Juppiter selbst floh seinen vergoldeten Thron.

Koster möchte *choragum* und *ludit* des Spottgedichtes in *choreis aptior et iocis ludoque* (Hor. c. 2,19,25f.) wiedererkennen. Ferner meint er, dass durch *ferebaris* (27) die gegen Octavian gerichtete Propaganda deutlich werde. Doch Horaz versichere, dass Bacchus ja in Krieg und Frieden derselbe geblieben sei.⁵⁰⁸

In der Interpretation des Schlussbildes der Ode schlagen Koster und Stevens dieselbe Richtung ein. Koster betrachtet den *insons Cerberus* (29) als Chiffre für Cleopatra, die sich Octavian unterworfen hat und somit für diesen unschädlich war. Durch *trilingui ore* (31f.), meint der Forscher, werde entweder auf die drei Sprachen Ägyptens angespielt, oder dass Cleopatra zu drei römischen Feldherren mit drei verschiedenen Zungen sprach. In der Proskynesis des Höllenhundes sieht Koster die unterwürfigen Bitten Cleopatras um Schonung nach der Einnahme Alexandrias (Dio 51,12), vor denen Octavian allerdings zurückwich (31: *recedentis*). Es seien hier also die Geschehnisse bis kurz vorm Tod der Königin gemeint. Des Weiteren meint der Forscher, dass der Gott hier aufgrund des goldenen Hornes (29f.) als Widder- oder Stierdionysos ausgewiesen sei, der wiederum für den ägyptischen Gott Ammon gehalten wurde, welchen zunächst Marc Anton, später Octavian auf Münzen prägen ließ. Dass ein Hund überhaupt für Ägypten und im Besonderen für Cleopatra stehen kann, argumentiert Koster anhand eines Vergleiches mit Vergil und Properz.⁵⁰⁹

*regina in mediis patrio uocat agmina sistro,
necdum etiam geminos a tergo respicit anguis.
omnigenumque deum monstra et latrator Anubis
contra Neptunum et Venerem contraque Mineruam
tela tenent
(Verg. Aen. 8,696-700a)⁵¹⁰*

⁵⁰⁸ Koster, Quo me Bacche rapis?, 67.

⁵⁰⁹ Koster, Quo me Bacche rapis?, 67f.

⁵¹⁰ Dazu sei verwiesen auf: Binder, Aeneas, 238-247.

In der Mitte ruft die Königin mit dem väterlichen Sistrum die Heerzüge und blickt aber noch nicht auf die zwei Schlangen im Rücken zurück. Ungeheuer von Göttern aller Art und der Beller Anubis tragen gegen Neptun, Venus und gegen Minerva ihre Waffen.

Ähnlich schildert Properz Cleopatras auftreten bei der Schlacht von Actium:

scilicet incesti meretrix regina Canopi,
una Philippeo sanguine adusta nota, 40
ausa Ioui nostro latrantem opponere Anubim
(Prop. 3,11,39-41)

Hört, hört: die Hurenkönigin des blutschänderischen Ägypten, der einzige Schandfleck, der dem Blut Philipps eingebrannt ist, wagte es unserem Juppiter den bellenden Anubis entgegenzustellen.

Stevens sieht im Bilde der Unterwürfigkeit des Cerberus ein Zeichen für die Unsterblichkeit des Helden, wie sie in Hor. c. 3,3,9-16 geschildert ist. Aufgrund der Einzigartigkeit dieser Schilderung, und weil auch Vergil (Aen. 8, 698) einen als Hund dargestellten Gott als Symbol Ägyptens wählt, interpretiert der Forscher Cerberus in der Bacchus-Ode ebenso als Symbol Ägyptens. Er möchte in der Verwandlung des Gottes in einen Stier (Hor c. 2,19,29f: *aureo | cornu*) einen Verweis auf die *gens Iulia* sehen, da diese in ihrem Familienwappen einen Stier trug und Caesar Dictator vor der Schlacht von Pharsalos ein glückliches Stier-Omen (Dio 41,39,2), das er darauf auf die Standarten seiner Legionen anbringen ließ, zuteil wurde. Deshalb könne der Stier für die Unverletzbarkeit oder Unsterblichkeit der *gens Iulia* stehen. Darin dass Cerberus ferner seinen Schwanz an Bacchus reibt und dessen Beine ableckt (Hor. c. 2,19,30-32), sieht Stevens ein Symbol für die sexuelle Unterwürfigkeit Ägyptens, zumal ja sexuelle Ausschweifungen einer der gegen Marc Anton und Cleopatra gerichteten Vorwürfe waren. Cerberus, da ein männliches Wesen, scheint ihm eher sogar auf Marc Anton zu verweisen. In der Katabasis in die Unterwelt und die Rettung Semeles durch Bacchus sieht Stevens einen Akt der *pietas* und auch die Hauptaussage des Schlussbildes. Durch diese Kardinaltugend wird eine enge Verbindung zwischen dem Gott und Octavian hergestellt.⁵¹¹

Beide Interpretatoren scheinen mir wichtige Aspekte anzusprechen, welche Hinweise auf die Zeitgeschichte bergen. Doch ebenso scheinen mir ihre Interpretationen oftmals etwas

⁵¹¹ Stevens, Seneca and Horace, 291f.

zu weit zu gehen.⁵¹² Stevens ist Recht zu geben, wenn er meint, dass Horaz in der Ode viele subtile Andeutungen macht, wenngleich diese nicht immer auf derartige Weise nachvollziehbar sind. Ferner scheinen einige vermeintliche Verweise auf Actium mehr erzwungen und gekünstelt, als einleuchtend. Gegen Koster ist zu sagen, dass eine derartig allegorisierende Deutung das Gedicht wohl in seiner vielschichtigen Bedeutungsfülle auf einen Teilaspekt reduziert und ihm unter diesem Gesichtspunkt ebenso wenig gerecht wird. Nichtsdestoweniger muss hier festgehalten werden, dass in der Ode 2,19 Anspielungen auf die Zeitgeschichte erkennbar sind, und zwar besonders im Bilde der Gigantomachie. Darin könnte man allgemein die Beseitigung der durch Bürgerkrieg und äußere Feinde einst drohenden Gefahren sehen. Bacchus hat darin eine Parallele zu Hercules, der ebenso Sieger im Gigantenkampf ist (c. 2,12,6-9⁵¹³). In der Aeneis präfiguriert Hercules' Sieg über Cacus den des Aeneas über Turnus, welcher wiederum typologisch für den Sieg Octavians steht. Ebenso haben der Alcide und Aeneas die Unterwelt überwunden (Aen. 6,395f.; 417-423),⁵¹⁴ wie dies Bacchus im Schlussbild der Ode 2,19 vermag.

Aufgrund der Annäherung des Bacchus und Octavians argumentieren manche Forscher für eine Reintegration des einst mit Marc Anton verbundenen Gottes in die augusteische Ordnung.⁵¹⁵

Resümierend lässt sich feststellen, dass eine strikt allegorisierende Deutung des Gedichtes auf Augustus eine Einengung der Aussagekraft des Gedichtes darstellt, da hierbei die mehrdeutige Ausdrucksweise des Dichters auf einen einzigen Teilaspekt allzu stark reduziert wird. Dazu möchte ich das, was Pöschl zu seiner poetologischen Interpretation treffend festhielt, auf die zeitgeschichtliche übertragen: „Es sei fern, hier zu allegorisieren, aber daß hier zarte Hindeutung, zarte Beziehungen bestehen, das erst gibt dem Gedicht seinen tiefen Sinn.“⁵¹⁶ Somit lässt sich festhalten, dass eine gewisse Verbindung zwischen Prinzeps und dem Gott besteht, und der Dichter dadurch auch die zeitgeschichtliche Bedeutungsebene in der Bacchus-Ode 2,19 zumindest mitschwingen lässt.

⁵¹² Ebenso vorsichtig urteilend: Harrison, Book II, 225.

⁵¹³ Siehe Kapitel 4.2.3

⁵¹⁴ Binder, Aeneas, 141-149.

⁵¹⁵ Fuhrer, Inszenierungen, 384-387.

⁵¹⁶ Pöschl, Die Dionysosode, 230.

Die Verbindung von Poetologie und Zeitgeschichte II

An den Ausführungen zum poetologischen und politischen Aspekt der Bacchus-Ode 2,19 wurde deutlich, dass der Gott sowohl Züge des Dichters als auch des Herrschers tragen kann. Dies scheint nicht immer eindeutig feststellbar, da die Ausdrucksweise des Horaz stets mehrdeutig ist. Der wichtigste gemeinsame Aspekt scheint mir das Erlangen der Unsterblichkeit durch die eigene Leistung zu sein, wie dies im Lebensweg des Bacchus mythisch vorgezeichnet ist, und besonders im Schlussbild der Ode deutlich wird. Der Dichter erlangt diese durch seine eigene poetische Leistung, d. h. das Gedicht selbst, der Herrscher durch seine politische, die in der Gigantenschlacht als Chiffre für die Schlacht von Actium ausgedrückt sein dürfte. Dadurch nähern sich Gott, Dichter und Herrscher einander an. Der Dichter ferner vermag *qua* Dichtung dem Herrscher Unsterblichkeit zu verleihen, indem er dessen Taten durch die Kraft des Bacchus in sein Schaffen integriert. Darüber hinaus zeichnet Horaz in seinem Gedicht die Leistungen des Gottes sowie subtil diejenigen Octavians nach und tritt dabei in poetischen Austausch mit seinem Dichterfreund Vergil, zu dessen Gesamtwerk er Verbindungen herzustellen versteht. Der Venusier vermag allerdings das, was der Mantuaner in seinem als kontinuierlichen Aufstieg zu begreifendem Œvre⁵¹⁷ als Botschaft transportiert, in eine einzige Ode zu verpacken. Darin scheint mir eine weitere Raffinesse der horazischen Kleindichtung zu liegen.

4.4. Quo me, Bacche, rapis tui plenum? (c. 3,25)

Das *carmen* 3,25 bildet den Höhepunkt der Bacchus-Gedichte der ersten Odensammlung.⁵¹⁸ Es ist mit diesen nicht nur durch wörtliche Anklänge und motivische Parallelen eng verbunden, sondern weist auch motivische Parallelen zu den das dritte Oden-Buch eröffnenden Römeroden auf.⁵¹⁹ Nicht zuletzt dadurch sind auch die politischen Aspekte des Gedichtes relevant.

Ein Datierungsversuch scheint mir in der Forschung noch nicht versucht worden zu sein. In der Ode finden sich auffallende Anklänge an Vergils *Georgica*⁵²⁰, die kurz vor dem 13. August 29 v. Chr. dem Prinzeps bei seiner siegreichen Heimkehr vorgelesen wurden.⁵²¹ Nicht feststellbar ist allerdings, in welchem Bezug die Gedichte zueinander stehen, und

⁵¹⁷ Suerbaum, W., Vergils „Aeneis“. Epos zwischen Geschichte und Gegenwart, Stuttgart 1999 (Reclams Universal-Bibliothek 17618), 95-110.

⁵¹⁸ Krasser, Horazische Denkfiguren, 131.

⁵¹⁹ Santirocco, Unity and Design, 140-145.

⁵²⁰ Siehe Kapitel 4.4.2

⁵²¹ Horsfall, Virgil: his life and times, 17.

welcher der beiden Dichter seinen Freund zitiert. Möglicherweise lässt die Nennung Octavians (c. 3,25,4: *Caesaris*) auf eine Abfassung der Ode vor dessen Übernahme des Ehrentitels Augustus am 16. Januar 27 v. Chr.⁵²² schließen. Auch dies muss allerdings an dieser Stelle Spekulation bleiben.

4.4.1. Text, Übersetzung und Gliederung

<i>Quo me, Bacche, rapis tui</i>	
<i>plenum? quae nemora aut quos agor in specus</i>	
<i>velox mente nova? quibus</i>	
<i>antris egregii Caesaris audiar</i>	
<i>aeternum meditans decus</i>	5
<i>stellis inserere et consilio Iovis?</i>	
<i>dicam insigne, recens, adhuc</i>	
<i>indictum ore alio. non secus in iugis</i>	
<i>exsomnis stupet Euhias</i>	
<i>Hebrum prospiciens et nive candidam</i>	10
<i>Thracen ac pede barbaro</i>	
<i>lustratam Rhodopen, ut mihi devio</i>	
<i>ripas et vacuum nemus</i>	
<i>mirari libet. o Naiadum potens</i>	
<i>Baccharumque valentium</i>	15
<i>proceras manibus vertere fraxinos,</i>	
<i>nil parvum aut humili modo,</i>	
<i>nil mortale loquar. dulce periculum est,</i>	
<i>o Linaee, sequi deum</i>	
<i>cingentem viridi tempora pampino.</i>	20
(Hor. c. 3,25)	

Wohin, Bacchus, reißt du mich fort, erfüllt von dir? In welche Haine und welche Höhlen werde ich getrieben, schnell mit neuartigen Sinnen? In welchen Grotten wird

⁵²² Kienast, Augustus, 308.

man mich hören, wie ich darauf sinne, den ewigen Ruhm des ehrwürdigen Caesars unter die Sterne und den Rat Jupiters einzureihen? [7] Besingen will ich etwas Außerordentliches, Frisches, etwas, das bis jetzt aus keinem anderen Mund gesagt worden ist. Nicht anders staunt auf Bergrücken die schlaflose Euhias, wenn sie auf den Hebrus, das schneeweiße Thrakien und das von fremdem Fuß durchstreifte Rhodope-Gebirge hinabblickt, als es mir fernab gefällt, die Ufer und den leeren Hain zu bewundern. [14b] O Herr der Naiaden und der Bakchantinnen, die imstande sind, hohe Eschen mit ihren Händen auszureißen, nichts Einfaches und von niederer Art, nichts Sterbliches werde ich sagen. Eine süße Gefahr ist es, o Lenaeus, dem Gott zu folgen und die Schläfen mit grünem Weinlaub zu umkränzen.

Die Ode setzt mit drei drängenden Fragen des Dichters an den Gott ein. Deren Kola gewinnen stetig an Länge. Enjambements lassen einerseits das Metrum des Asclepiadeum quartum schwimmen und verbinden andererseits die erste mit der zweiten Strophe. Zunächst tritt der Gott als *agens* auf (1: *rapis*), der den im Enthusiasmos befindlichen Dichter (1f.: *me...tui* | *plenum*)⁵²³ hinfort reißt. Darauf fragt das lyrische Ich, in welche Haine und Höhlen es –scheinbar willenlos, ausgedrückt durch das Passiv (2: *agor*)– im Zustand der dichterischen Inspiration⁵²⁴ und des Ergriffen-Seins von einer göttlichen Macht (3: *velox mente nova*)⁵²⁵ getrieben wird. Das dritte Prädikat steht ebenso im Passiv (4: *audiar*), wodurch allerdings schon auf das künftige Schaffen des Dichters verwiesen wird. Dieses aktive Schaffen, von Caesars Unsterblichkeit zu singen, bahnt sich in *meditans...| inserere* (5f.) an. Es findet im selbstbewussten Futur des ersten Aussagesatzes seinen Höhepunkt (7: *dicam*).⁵²⁶ Die Fragen des Beginnes sind allesamt auf Räume bezogen (1-4: *quo* | *quae nemora...quos specus* | *quibus* | *antris*). Das Ziel derselben ist allerdings kein Ort, sondern ein Thema, und zwar die Vergöttlichung

⁵²³ Vgl.: c. 2,19,6: *plenoque Bacchi pectore* (Nisbet – Rudd, Book III, 299).

⁵²⁴ Wimmel möchte in den „ambivalenten Qualitäten des Weingottes selbst“ und dem passiv-rauschhaftem Zustand des Dichters eine Ambivalenztechnik des Horaz erkennen, durch die die Panegyrik und Apotheose des Augustus eingeschränkt würde, da Bacchus durch seine „mitreißende Dynamik, die dem Dichter die passive, abhängige Rolle“ überließe, Horaz „etwas von der panegyrischen Verantwortung [abnehme].“ Ebenso sieht der Forscher in *meditans* (5) und *consilio* (6) aufgrund sprachlicher Schwierigkeiten eine gewisse Ambivalenz. (Wimmel, W., Die Bacchus-Ode C. 3,25 des Horaz, Mainz 1993 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 11), 14-17). Wer die Bacchus-Oden allerdings als Folge versteht, wird m. E. mit Krasser zu Recht feststellen, dass Horaz nicht an eine beliebige Form des Gottes, wie man sie aus dem mythisch-religiösen Kontext kennt, denkt, sondern an jenen Bacchus, den der Dichter in c. 1,1,29-34 als seinen Inspirationsgott anklingen lässt und in c. 1,18 als den maßvollen Gott seiner Lyrik definiert, als der er wiederum Parallelen zum Prinzeps aufweist und dem ekstatisch-rauschhaftem Gott Marc Antons entgegengestellt ist (Krasser, Horazische Denkfiguren, 141). Siehe Kapitel 4.1, 4.2.

⁵²⁵ Nisbet – Rudd, Book III, 300.

⁵²⁶ Wimmel, Die Bacchus-Ode, 5-7. Syndikus, Die Lyrik des Horaz. BAND 2, 209; 211f.

Caesars. Dadurch lassen sich die räumlichen Vorstellungen als Metapher für das poetische Schaffen verstehen.⁵²⁷ Der Inhalt des Gesanges wird als etwas Neuartiges bezeichnet, worin sich das auf Einzigartigkeit begründete Selbstbewusstsein des Horaz manifestiert.⁵²⁸ Dieses Motiv, das schon in *mente nova* (3) angeklungen ist, etwas als erster zu schaffen (7f.: *insigne, recens, adhuc | indictum ore alio*), stellt einen wesentlichen Anspruch des dichterischen Selbstverständnisses des Horaz dar⁵²⁹ und ist bereits zu Beginn des dritten Odenbuches angeklungen (3,1,2-4: *carmina non prius | audita...canto*).⁵³⁰

Das Ende der zweiten Strophe leitet mit einem Enjambement zur dritten, der mittleren der aus fünf Strophen bestehenden Ode, über. Darin wird das Staunen auf Bergrücken⁵³¹ der schlaflosen Euhias, ein aus dem bacchischen *euhoie*-Schrei⁵³² gebildeter Name einer Mänade, geschildert, die auf eine thrakische Landschaft⁵³³, die auffallende Anklänge an Vergils Thrakien-Darstellung der Proteus-Rede (georg. 4,454-466; 520-527) aufweist⁵³⁴, blickt. Mit dieser vergleicht sich der Dichter, dem es ebenso gefällt, abseits Ufer und einen leeren Hain zu bewundern (8-14: *non secus...ut mihi*). Dieser Vergleich, der durch Enjambement auch die dritte mit der vierten Strophe verbindet, bildet das Mittelstück des Gedichtes.⁵³⁵

Der letzte Teil der Ode setzt mit der Anrufung des Bacchus als des Herren über sein Gefolge, welches, von der Kraft des Gottes beseelt, zu Übermenschlichem fähig ist, ein (14b-16). Darauf berichtet der Dichter dem Gott von seinem künftigen Schaffen (17f.). Dies korrespondiert mit dem Ende des ersten Teiles (7: *dicam*; 18: *loquar*).⁵³⁶ Der Dichter spricht darauf den Gott nochmals als *Lenaeae* (19) an, und bezeichnet es als süße Gefahr, dem Gott zu folgen und sich durch die Bekränzung seinem Thiasos anzuschließen. Dabei ist die Gesamtbewegung des Gedichtes genau zu beachten. Aus der zweiten Strophe wird *aeternum* (5) durch *nil mortale* (18) aufgenommen und aus dem anfänglichen

⁵²⁷ Krasser, Horazische Denkfiguren, 132.

⁵²⁸ Nisbet – Rudd, Book III, 302.

⁵²⁹ Wimmel, Die Bacchus-Ode, 17-19.

⁵³⁰ Lowrie, Horace's Narrative Odes, 321.

⁵³¹ Vgl.: *tu separatis uvidus in iugis* (2,19,18).

⁵³² Vgl.: *euhoie* (c. 2,19,5; 7).

⁵³³ Nisbet – Rudd, Book III, 303f.

⁵³⁴ Wimmel, Die Bacchus-Ode, 21-23.

⁵³⁵ Syndikus, Die Lyrik des Horaz. BAND 2, 213.

⁵³⁶ Syndikus, Die Lyrik des Horaz. BAND 2, 212.

Dahingerissen-Sein (1: *rapis*) und dem passiv Getrieben-Sein (2: *agor*) wird am Ende des Gedichtes ein freiwilliges Folgen des Dichters (19: *sequi*).⁵³⁷

Die Ode lässt sich also formal in drei Teile, deren Übergänge fließend sind, gliedern. Der erste besteht aus dem Fortgerissen-Sein des Dichters und der Ankündigung seines Schaffens (1-8a), der zweite aus dem Vergleich des Dichters mit der Mänade (8b-14a) und der dritte aus der Anrufung des Gottes, der nochmaligen Ankündigung des Schaffens und dem Einreihen des Dichters in das Gefolge des Gottes, ein *dulce periculum* (18).

4.4.2. *Bacchus: Die dichterische Kraft zu Neuem*

Horaz dürfte zur Komposition der Ode von einem Werk des Pratinas von Phleius angeregt worden sein, von dem uns bei Athenaios ein Fragment erhalten ist. Darin liegen zwei dionysische Chöre im Streit, welcher von beiden denn Dionysos in der richtigen Art und Weise feiere.⁵³⁸

τίς ὁ θόρυβος ὁδε; τί τάδε τὰ χορεύματα; τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ
Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν; ἐμὸς ἐμὸς ὁ Βρόμιος·
ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν ἄν' ὄρεα σύμενον μετὰ Ναιάδων
(Athen. 14,617 c21-d)⁵³⁹

„Was ist das für ein Lärm? Was sollen diese Tänze? Welche Willkür drang mit Stampfen zum Dionysos-Altar? Der Bromios ist mein, mir kommt es zu zu singen, mir nur, Lärm zu schlagen, wenn ich mit Najaden über Berge stürme.“⁵⁴⁰

Der Beginn der Ode hat mit dem Pratinas-Fragment die drei drängenden Eingangsfragen, die in ihrem Umfang wachsen, gemeinsam. Wie bei Pratinas die richtige Bacchus-Verehrung Gegenstand ist, so hat auch Horaz seine Form des Bacchus definiert (c. 1,18⁵⁴¹). Darin sieht Wimmel bei beiden Dichtern eine „Selbstbehauptung, die auf der Gewißheit beruht, von Bacchus durchdrungen und legitimiert zu sein [...]“⁵⁴² Ebenso möchte der Forscher im mänadischen Stürmen im Gebirge eine Gemeinsamkeit entdecken, wobei Horaz dies zum ergriffenen Innehalten der Euhias umgearbeitet habe (c.

⁵³⁷ Maurach, Horazens Bacchusoden, 94f.

⁵³⁸ Wimmel, Die Bacchus-Ode, 6. West, Horace *Odes* III, 208.

⁵³⁹ Text entnommen aus: Athenaei Naucratis Dipnosopistarum Libri XV. Vol. III Libri XI-XV. Indices, recensuit G. Kaibel, editio stereotypa editionis prioris (MDCCCXC), Stuttgartiae MCMXCII (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 1103).

⁵⁴⁰ Übersetzung entnommen aus: Athenaios, Das Gelehrtenmahl Buch XI-XV. Zweiter Teil Buch XIV und XV, eingeleitet und übersetzt von C. Friedrich, kommentiert von Th. Nothers, Stuttgart 2001 (Bibliothek der griechischen Literatur 54), 375f.

⁵⁴¹ Siehe Kapitel 4.2.

⁵⁴² Wimmel, Die Bacchus-Ode, 39.

3,25,8-12), sowie in der Nennung der Anhängerinnen des Gottes als Naiaden (14).⁵⁴³ Doch wie Horaz dies häufig tut⁵⁴⁴, lässt er seinen Ausgangstext lediglich anklingen und gibt seinem Gedicht eine Wendung, sodass er zu einer eigenständigen Aussage gelangt, wie sich im Folgenden zeigen wird.

Die Ode hat die horazische Leistung und Caesar zum Gegenstand, wenn das lyrische Ich, von der Macht des Bacchus ergriffen, fragt, in welchen Hainen (vgl. c. 1,1,30: *gelidum nemus*) und Höhlen, typisch bacchischen Bereichen⁵⁴⁵, man es, von Caesars Vergöttlichung singend, hören wird. Durch die Kraft des Bacchus, des programmatischen Dichtergottes, ist Horaz dazu imstande und holt das Thema der Vergöttlichung Caesars *expressis verbis* in seinen Dichtungsbereich.⁵⁴⁶ Besonders prägnant dabei ist die Wortwahl der ersten beiden Strophen, welche deshalb einer Erörterung bedarf. Zunächst zur Frage, in welchen Grotten (4: *antris*) der Dichter von Caesars Apotheose singen wird. *Antrum* findet sich in der gesamten Odensammlung lediglich viermal.⁵⁴⁷ Eicks plädiert nicht nur deshalb dafür, dieses Bild der Grotte als eine „durch Wiederaufnahme und sukzessive Bedeutungserweiterung realisierte Bildsequenz“⁵⁴⁸ zu verstehen. Es begegnet zuerst in der fünften Paradeode:

*Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?
cui flavam religas comam*

simplex munditiis?

5

(Hor. c. 1,5,1-6a)

Welcher schlanke Knabe, überströmt von wohlriechenden Salben, bedrängt dich im Rosenbett, Pyrrha, in der lieblichen Grotte? Für wen bindest du dein blondes Haar hoch, schlicht in Eleganz?

Durch eine an Pyrrha gerichtete Frage der Dichterpersona entsteht das Bild eines Knaben, der für ein erotisches Abenteuer zur Adressatin kommt. Die Angeredete befindet sich in

⁵⁴³ Wimmel, Die Bacchus-Ode, 7; 38f.

⁵⁴⁴ Oden, in denen Horaz zu Beginn ein griechisches Vorbild anklingen lässt, sind z.B.: c. 1,12; 18; 37 (Nisbet – Hubbard, 143f.; 228; 411).

⁵⁴⁵ Nisbet – Rudd, Book III, 299f.

⁵⁴⁶ Krasser, Horazische Denkfiguren, 134f.

⁵⁴⁷ Iso Echegoyen, J.-J., *Concordantia Horatiana*, Hildesheim/Zürich/New York 1990 (Alpha-Omega, Reihe A 108), 30.

⁵⁴⁸ Eicks, M., *Liebe und Lyrik. Zur Funktion des erotischen Diskurses in Horazens erster Odensammlung*, Berlin/Boston 2011 (Beiträge zur Altertumskunde 291), 287.

einer Grotte (3: *antro*). Durch die umrahmende Wortstellung (*grato...sub antro*) wird die Grotte als Bereich der Pyrrha dargestellt, und das *antrum* poetologisch als Sphäre der Erotik⁵⁴⁹ definiert.⁵⁵⁰

Das zweite Mal wird ein *antrum* im Eröffnungsgedicht des zweiten Odenbuches genannt. Das Gedicht handelt vom gefährlichen Unterfangen des Adressaten, Asinius Pollio, Historien zu verfassen, ein Genos, von dem sich der lyrische Dichter in der Abbruchsformel distanziert:⁵⁵¹

sed ne relictis, Musa, procax iocis
Ceae retractes munera neniae;
mecum Dionaeo sub antro
quaere modos leviores plectro.

(Hor. c. 2,1,37-40)

Aber lass' nicht ausgelassen von Scherzen ab, Muse, und behandle nicht wieder die Geschenke des Totenliedes von Cea; such' mit mir in der Grotte der Venus Weisen von leichterem Plectrum auf!

Der Dichter fordert die Muse auf, weder von Scherzen (37: *iocis*), die auf die für die Oden charakteristischen erotischen und sympotischen Themen verweisen, abzulassen noch Klagen nach Art des Simonides (38: *Ceae...neniae*) wieder zu behandeln. Lieber solle sie sich mit der Dichterpersona in der Grotte der Dione, d. h. der Venus, lyrischer Dichtung (40: *modos leviores plectro*) widmen.⁵⁵² Der lyrische Dichter sucht mit seiner Muse gewissermaßen Schutz vor Themen, die für seine Kleindichtung unpassend sind, in der Grotte der Liebesgöttin selbst. Dadurch wird eine enge Verbindung zu c. 1,5,1-6a hergestellt, wo die Grotte als erotische Sphäre erscheint. Somit entsteht eine Wechselbeziehung: die zunächst als erotisch definierte Grotte ist zugleich eine lyrische, da der Dichter sich darin aufhält, um mit seiner Muse lyrische Weisen zu singen.⁵⁵³

Diese erotisch konnotierte Grotte der Lyrik wird in der vierten Römerode auch mit Politischem in Verbindung gebracht:

vos Caesarem altum, militia simul
fessas cohortes abdidit oppidis,
finire quaerentem labores

⁵⁴⁹ Zu den mannigfachen Anspielungen auf den Bereich der Liebe siehe: Nisbet – Hubbard, Book I, 73-76.

⁵⁵⁰ Eicks, Liebe und Lyrik, 98f.

⁵⁵¹ Harrison, Book II, 46; 57f.

⁵⁵² Harrison, Book II, 58f.

⁵⁵³ Eicks, Liebe und Lyrik, 288-290.

*vos lene consilium et datis et dato
gaudetis, almae.*

(Hor. c. 3,4,37-42a)

Ihr [sc. die Musen] erfrischt den erhabenen Caesar, sobald er, der die Mühen zu beenden sucht, die vom Kriegsdienst ermatteten Kohorten in die Städte zurückgezogen hat, in der Dichtergrotte. Ihr erteilt sanften Rat, und habt ihr ihn erteilt, erfreut ihr euch dessen, ihr Gütigen.

Die angerufenen Musen geben Augustus, der die Mühen des Bürgerkrieges zu beenden sucht, Erfrischung in ihrer eigenen Dichtergrotte, erteilen ihm Rat und freuen sich darüber.⁵⁵⁴ Durch das Attribut (40: *Pierio*) ist die Grotte eindeutig als Grotte der Dichtung ausgewiesen. Dadurch wird eine enge Verbindung zum erotisch konnotierten *antrum* des *carmen* 2,1 geschaffen. Augustus wird also dadurch, dass ihm in der Dichtergrotte sanfter Rat erteilt wird, in die lyrisch-erotische Sphäre hineingeholt. Durch die wechselseitigen Verknüpfungen wird Politisches als Teil der Lyrik, welche als *antrum* dargestellt ist, etabliert. Ferner erhält Caesar ein *lene consilium* von den Musen, den lyrischen Inspirationsgöttinnen selbst. Deshalb ergibt sich eine durch wörtliche Anklänge hergestellte Verbindung zur Dichtung des Horaz, der an anderer Stelle seine Lyra als *laborum* | *dulce lenimen* (c. 1,32,14f.) anruft.

Das Bild der Grotte als Ort des poetischen Schaffens findet sich ebenso bei Vergil, mit dem Horaz hier in literarischem Austausch zu treten scheint. So hält der Meergreis Proteus seine Rede in einer Grotte:⁵⁵⁵

*cum Proteus consueta petens e fluctibus antra
ibat*

(Verg. georg. 4,429f.)

Als Proteus seine gewohnte Grotte aufsuchte und aus den Fluten stieg.

Ebenso beklagt der Dichter Orpheus den Verlust seiner Gattin Eurydice in Grotten (Verg. georg. 4,509: *sub antris*), wodurch deren enge Verbindung mit der Dichtung selbst nochmals herausgestrichen wird:⁵⁵⁶

septem illum totos perhibent ex ordine menses

⁵⁵⁴ Nisbet – Rudd, Book III, 68f.

⁵⁵⁵ Eicks, Liebe und Lyrik, 290f. mit Anm. 679; 298f.

⁵⁵⁶ Eicks, Liebe und Lyrik, 299.

*rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam
flesse sibi et gelidis haec euoluisse sub antris
mulcentem tigris et agentem carmine quercus*
(Verg. georg. 4,507-510)

Man sagt, jener [sc. Orpheus] habe sieben ganze Monate hindurch einsam unter einem hochragenden Felsen bei der Woge des Strymon geweint und dies in kalten Grotten besungen, wobei er mit seinem Gesang Tiger besänftigte und Eichen in Bewegung setzte.

Bevor wir später noch einmal auf *antra* zu sprechen kommen, möchte ich noch andere poetologische Aspekte des Gedichtes erläutern. Der Dichter gibt an, auf den Lobpreis des Augustus „zu sinnieren“, wofür er das Partizip *meditans* (c. 3,25,5) verwendet. Dieses Wort verweist allerdings nicht nur darauf, etwas vorzuhaben, sondern auch auf die Ausarbeitung und den Vortrag des Gedichtes (vgl. Verg. ecl. 1,2).⁵⁵⁷ Würde man doch für den Herrscherlobpreis eher Episches erwarten, so schwingt im Wort *meditans* hingegen, wie im griechischen *μελετᾶν*, Kleindichtung mit!⁵⁵⁸ Der panegyrische Lobpreis wird demnach in lyrischer Form verwirklicht werden.

Im sechsten Vers der Bacchus-Ode (*stellis inserere et consilio Iovis*) stellt Horaz durch wörtliche Anklänge eine aussagekräftigen Bezug zur programmatischen Eröffnungsode⁵⁵⁹ her (1,1,35f.: *quodsi me lyricis vatibus inseres, | sublimi feriam sidera vertice*). Während in der Eröffnungsode die Unsterblichkeit des Dichters (*sidera*) an das Urteil des Maecenas gebunden ist, so ist in c. 3,25 diejenige des Princeps (*stellis*) an die poetische Leistung des Dichters gebunden.⁵⁶⁰ Dieses Vermögen, anderen Unsterblichkeit zu verleihen, ist ferner in der Gestalt des Bacchus, der sowohl Züge des Dichters als des Herrschers tragen kann, ausgedrückt, der selbst dazu imstande ist, anderen diese zu verleihen, wie dies dem Katasterismos Ariadnes zu entnehmen ist (2,19,14f.: *coniugis additum stellis honorem*). Letzterer ist ebenso durch den wörtlichen Anklang von *stellis* mit den anderen beiden Gedichten verbunden. Darin weist der Gott eine Parallele zum Dichter auf, welcher wiederum durch seine Dichtung sowohl Unsterblichkeit zu erlangen als auch anderen teilwerden zu lassen vermag (c. 2,20; 3,30).⁵⁶¹ Dadurch, dass die

⁵⁵⁷ Nisbet – Rudd, Book III, 301.

⁵⁵⁸ Schiesaro, Horace's Bacchic poetics, 63.

⁵⁵⁹ Siehe Kapitel 4.1; 4.2.2

⁵⁶⁰ Eicks, Liebe und Lyrik, 301.

⁵⁶¹ Krasser, Horazische Denkfiguren, 135f.

Unsterblichkeit als Leistung des Dichters erscheint, sieht Eicks eine Abhängigkeit des Prinzeips vom Lyriker.⁵⁶²

Nach der Frage der Apotheose folgt die Ankündigung des Vorhabens, etwas Neues, das in einem Trikolon ausgedrückt wird (c. 3,25,7f.: *insigne, recens, adhuc, | indictum ore alio*) sagen zu werden (7: *dicam*). Dieser Anspruch ist für die horazische Lyrik wesentlich und wird öfters vorgetragen (c. 3,1,2f.; 3,30,13f.⁵⁶³).⁵⁶⁴ Er hat seinen Ursprung in der hellenistischen Dichtung –Vorbild ist der Dichter Kallimachos– und wird oft in variierten Form im Bilde des Weges dargestellt.⁵⁶⁵ Als solches klingt es im Vergleich des Dichters (12f.: *devio...vacuum nemus*) mit der Mänade (11f.: *pede barbaro | lustratam*) abermals an, wofür Lukrez (1,922-930) und Vergil (georg. 3,40-43) die direkten Vorbilder für Horaz zu sein scheinen. In variierten Form findet es sich bereits zu Beginn des Gedichtes (3: *mente nova*).⁵⁶⁶ Koster hingegen möchte in den Formulierungen der ersten und zweiten Strophe Amphibolien erkennen. Er meint, man könne *dicam* (7) auch als deliberativen Konjunktiv auffassen, oder eher sogar in der Bedeutung „Ich werde etwas Neues sagen müssen“, während er *loquar* (18), das ja mit *dicam* korrespondiert, dann doch nur als Futur betrachten will. Ferner meint der Forscher, dass in der Syntax der ersten beiden Strophen Amphibolie vorliege. Es sei nicht eindeutig klar, wer mit *Caesaris* (4) gemeint ist (Octavian oder dessen Adoptivvater), ferner, ob man diesen Genitiv auf *decus aeternum* oder auf *antris* beziehen soll. Darüber hinaus hält Koster es für offen, wer mit *decus aeternum* besungen werden soll, ob es nur eine rhetorische Umschreibung für Caesar, oder ob damit nun einer der beiden Caesares oder überhaupt eine dritte Person gemeint ist. Auch für *indictum ore alio* (8) möchte Koster mehrere Deutungen für möglich erachten, da es einerseits „ungesagt“ und andererseits auch „angesagt, bestimmt, auferlegt“ heißen könne. Dafür kämen folgende Übersetzungsmöglichkeiten in Betracht: „Soll ich etwas Bezeichnendes, Neues, bisher von keinem Munde Gesagtes sagen?“, oder: „Neues, das nur aus dem Munde eines anderen zu hören war, das von ihm angesagt oder auferlegt worden ist?“, oder: „das durch den Mund eines anderen, d.h. nicht des Bacchus, aufgetragen worden ist?“⁵⁶⁷

⁵⁶² Eicks, *Liebe und Lyrik*, 301.

⁵⁶³ Siehe Kapitel 4.3.2.

⁵⁶⁴ Nisbet – Rudd, *Book III*, 302.

⁵⁶⁵ Wimmel, W., *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden 1960 (Hermes Einzelschriften 16), 103-111.

⁵⁶⁶ Pöschl, V., *Horazische Lyrik. Interpretationen*, Heidelberg ²1991 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Neue Folge. 2. Reihe 85), 174-177.

⁵⁶⁷ Koster, *Quo me Bacche rapis?*, 54f.

Bedenkt man nun den selbstbewussten Dichteranspruch des Horaz, so ist *dicam*, das ja mit dem futurischen *loquar* korrespondiert, als Futur aufzufassen, das das Neue der horazischen Dichtung ankündigt. Da ferner die *antra* bereits als Ort lyrischer Dichtung im Werk des Horaz auftreten, ist es nicht überzeugend, diese Höhlen als jene Caesars zu betrachten, weshalb der Genitiv auf *aeternum...decus* zu beziehen ist. Ebenso unplausibel erscheint es, Caesar mit dem Dictator identifizieren zu wollen, wie eine ungenannte dritte Person in der Ode erkennen zu wollen. Dies scheint mir völlig beliebig zu sein. Dasselbe gilt dafür, in *indictum ore alio* einen Auftrag des Prinzeps, Horaz solle dessen Vergöttlichung besingen, erkennen zu wollen. Dies passt weder zum selbstbewussten Dichteranspruch des Horaz, der seine eigene Leistung betont (z. B. c. 3,30), noch zum in einem Trikolon ausgedrückten Neuheitsanspruch. Bedenkt man also die Herkunft dieses Topos aus der hellenistischen Dichtung, in deren Tradition sich Horaz ja bekanntlich stellt, und die direkten Vorbilder, Lucrez und Vergil, sowie die Bedeutung, die dieser Gegenstand für die lyrische Dichtung des Horaz selbst hat (z. B. c. 3,1,2f.), so fällt es unter diesen Gesichtspunkten schwer, Kisters Interpretation Folge zu leisten.⁵⁶⁸

Nun zum Vergleich des Dichters mit der Mänade, der die Mitte der Ode umfasst. Er ist von den beiden Aussagen, die das entstehende Gedicht zum Gegenstand haben, umrahmt (7f.; 17f.),⁵⁶⁹ und es wird in ihm das Neuheits-Motiv in der Verlassenheit der Landschaft bildlich wieder aufgenommen.⁵⁷⁰ Horaz dürfte die Vorstellung, Mänade und Dichter zu vergleichen, aus Platons *Ion* übernommen haben, wo Dichter mit Bacchantinnen, die Honig und Milch aus Flüssen schöpfen, verglichen werden (534a).⁵⁷¹ Wie die Mänade also auf ihre thrakische Landschaft, die eng mit dem Dionysoskult in Verbindung steht⁵⁷², blickt, so gefällt es dem Dichter, abseits ausgetretener Pfade (12: *devio*), *ripas et vacuum nemus* (13) zu bestaunen. Besonders der leere Hain dürfte als dichtungstheoretische Chiffre zu verstehen, nämlich nicht ausgetretene Pfade zu beschreiten, d. h. Kleindichtung zu schaffen, und das literarische Genos des Epos abzulehnen (vgl. Verg. ecl. 6,3-5).⁵⁷³ Diese Zurückweisung großer Dichtung geht auf den Aitien-Prolog des Kallimachos zurück:⁵⁷⁴

καὶ γὰρ ὅτ' ἐπὶ πρότιστον ἐμοῖς ἐπὶ δέλτον ἔθηκα

⁵⁶⁸ Ebenso wenig davon überzeugt scheint: Wimmel, *Die Bacchus-Ode*, 18f. mit Anm. 19.

⁵⁶⁹ Pöschl, *Horazische Lyrik*, 174.

⁵⁷⁰ Krasser, *Horazische Denkfiguren*, 132f.

⁵⁷¹ Pöschl, *Horazische Lyrik*, 168.

⁵⁷² Nisbet – Rudd, *Book III*, 303-305.

⁵⁷³ Wimmel, *Die Bacchus-Ode*, 28f.

⁵⁷⁴ Zum Bild des Weges siehe: Wimmel, *Kallimachos in Rom*, 103-111.

γούνασιν, Απόλλων εἶπεν ὁ μοι Λύκιος·
 '.....] ... ἀοιδέ, τὸ μὲν θύος ὅττι πάχιστον
 Ἰν Μοῦσαν δ' ὠγαθὲ λεπταλέην.
 πρὸς δέ σε] καὶ τόδ' ἄγωνα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαζαι 25
 τὰ στείβεην, ἑτέρων ἵχνια μὴ καθ' ὁμά
 δίφρον ἐλ]ᾶν μηδ' οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους
 ἀτρίπτο]υς, εἰ καὶ στεινότερην ἐλάσεις.
 (Kall. frg. 1,21-28 Pf.)

„Als ich nämlich erstmals eine Schreibtafel auf meine Knie legte, da sagte zu mir Apollon Lykios: '[...] Sänger, das Opfer möglichst fett [...] aber die Muse, mein Bester, dünn! [25] [²Außerdem] trage ich dir auch auf, was Wagen nicht befahren, das zu betreten, in den Spuren anderer nicht [²den Wagen zu steuern²] noch auf breiter Straße, sondern unberührte Wege, magst du auch einen engeren fahren!'⁵⁷⁵

Dass der Hauptgegenstand hier die Dichtung an sich ist, zeigen ferner motivische Parallelen zur programmatischen Eröffnungsode. Diese finden sich in der Gemeinschaft mit dem Göttlichen (c. 1,1,29f.: *me... | dis miscet* – 3,25,1f.: *me...tui | plenum*), dem Hain (1,1,30: *nemus* – 3,25,2: *nemora*; 13: *nemus*), dem kühlen Ort (1,1,30: *gelidum* – 3,25,10f.: *nive candidam | Thracen*), den Begleiterinnen des Bacchus (1,1,31: *Nympharumque* – 3,25,14: *Naiadum*) und der Abgeschiedenheit des Dichters von der Welt des Alltags (1,1,32: *secernunt populo* – 3,25,12: *mihi devio*).⁵⁷⁶ Krasser sieht durch die Anklänge den Dichter auf die Landschaft seiner eignen Dichtung Blicken und erkennt darin die Reflexion des Dichters über sein Schaffen.⁵⁷⁷ Im Bilde der Ferne macht Schiesaro darüber hinaus auf eine Parallele zwischen dem Dichter vermittelt der Mänade und Octavian aufmerksam. Wie der Dichter durch die Kraft des Bacchus imstande ist, Neues zu singen, so führt der siegreiche Prinzeps seine Truppen in Länder, die von keinem Römer zuvor betreten wurden (11: *pede barbaro*), und schafft damit ebenfalls Neues. Dies scheint *mare barbarum* (c. 2,19,17) wieder aufzunehmen, worin sich eine Anspielung auf den Zug des Bacchus in den Osten, der typologisch für Octavians Sieg über den Osten stehen kann, vermuten lässt.⁵⁷⁸ Noch ein weiteres Spannungsfeld eröffnet

⁵⁷⁵ Griechischer Text und Übersetzung entnommen aus: Kallimachos. Werke. Griechisch und deutsch, herausgegeben und übersetzt von M. Asper, Darmstadt 2004, 66-69.

⁵⁷⁶ Eicks, Liebe und Lyrik, 300.

⁵⁷⁷ Krasser, Horazische Denkfiguren, 132f.

⁵⁷⁸ Siehe Kapitel 4.3.3

sich im Vergleich des Dichters mit der Mänade dadurch, dass sich dieser in die passive Rolle einer Frau begibt (2: *agor*) und somit die Geschlechtergrenzen zu überwinden vermag. Darin ist ebenfalls die Wandelbarkeit und dichterische Kraft des Horaz, der imstande ist, die Grenzen der poetischen Genera zu überwinden, ausgedrückt.⁵⁷⁹

Der dritte Abschnitt der Ode setzt mit der Anrufung des Bacchus als des Herren über Najaden und Bakchantinnen ein, die, vom Gott erfüllt, imstande sind, Übermenschliches zu leisten (15: *proceras manibus vertere fraxinos*). In diesem Aspekt lässt sich eine weitere Parallele zwischen den Anhängerinnen des Gottes und dem Dichter erkennen, auf welchen durch den Enthusiasmus die Kraft des Bacchus übergeht und der so die Grenzen der lyrischen Dichtung zu überwinden vermag, d. h. Panegyrik verfassen kann, die ja eigentlich nicht zum Genos der Kleindichtung zu gehören scheint.⁵⁸⁰ Es folgen die direkte Anrede an den Gott (19: *Lenaee*) und die damit verbundene Ankündigung des Dichters über die Qualität seines Schaffens (17f.: *nil parvum aut humili modo, | nil mortale loquar*), die durch die Kraft des Gottes ermöglicht wird⁵⁸¹, und worin abermals, wie z.B. in c. 3,30, die eigene Unsterblichkeit aufgrund der dichterischen Leistung anklingt.⁵⁸² Die Ankündigung, einen Lobpreis auf Augustus zu verfassen, scheint den eigenen Anspruch, kleine Dichtung zu verfassen (c. 3,3,72: *modis...parvis*), ins Gegenteil zu verkehren.⁵⁸³

Das Gedicht endet mit der nochmaligen Anrufung des Gottes und der Feststellung, es sei ein süßes Wagnis, dem Gott zu folgen und die Schläfen mit grünem Weinlaub zu bekränzen, d.h. Teil des Gefolges des Gottes zu werden.⁵⁸⁴ Das Oxymoron des *dulce periculum* (18) deutet einerseits auf die ambivalente Gestalt des Dionysos, der für Anhänger und Gegner als milder Wohltäter aber auch als grausam Bestrafender auftreten kann⁵⁸⁵, andererseits aber auch auf dichterisches Schaffen.⁵⁸⁶ Letzteres dadurch, dass *dulcis* bei Horaz sehr häufig im Kontext seiner lyrischen Dichtung auftritt. Als solches wird es unter anderem in der Anrede an Maecenas, der Horaz seine Dichtung ermöglicht, gebraucht (c. 1,1,2: *dulce decus meum*), für die lyrische Stimme (1,22,23f.: *dulce ridentem Lalagen amabo, | dulce loquentem*), für lyrische Instrumente (1,17,10: *dulci...fistula*) –die Lyra wird als *o laborum* | *dulce lenimen* (1,32,15) angerufen–, für die

⁵⁷⁹ Schiesaro, Horace's Bacchic poetics, 63.

⁵⁸⁰ Pöschl, Horazische Lyrik, 170. Schiesaro, Horace's Bacchic poetics, 63f.

⁵⁸¹ Nisbet – Rudd, Book III, 307.

⁵⁸² Krasser, Horazische Denkfiguren, 133f.

⁵⁸³ Lowrie, Horace's Narrative Odes, 320f.

⁵⁸⁴ Maurach, Horazens Bacchusoden, 94.

⁵⁸⁵ Wimmel, Die Bacchus-Ode, 41.

⁵⁸⁶ Davis, Polyhymnia, 114.

Bacchus-Gabe des Weines (3,13,2: *dulci digne mero*) und für Gedichte selbst (ep. 2,3,99: *dulcia sunt*).⁵⁸⁷ Dadurch dass der Gesamtkontext des Gedichtes eine poetologische Ebene von *dulce* zulässt, scheint dies aufgrund von dessen Verwendung im poetologischen Kontext in den Oden insgesamt naheliegend zu sein. Somit ließe sich die Panegyrik auf Octavian als dichterisches Wagnis, in dem die für die eigene Lyrik gesetzten Grenzen überwunden werden, deuten.⁵⁸⁸ Dass Dichtung an sich ein gefährliches Unterfangen ist, thematisiert Horaz z. B. auch im Geleitgedicht an seinen Freund Vergil, der im Begriff ist, eine Schiffsreise zu unternehmen (c. 1,3), welche als Metapher für dessen Arbeit an der Aeneis verstanden werden darf.⁵⁸⁹ Der Venusier reflektiert in diesem Gedicht über die Seefahrt und somit poetisches Schaffen allgemein, welches eine Grenzüberschreitung darstellt und ein Zeichen von Hybris ist.⁵⁹⁰ Diese Gefahr wird durch drei mythische Exempla gezeigt, deren zweites der Himmelflug des Daedalus ist, welcher aufgrund seines Namens (zu *δαίδαλλω*) auch als Künstler –und somit wohl ebenso implizit als Dichter– ausgewiesen ist.⁵⁹¹

expertus vacuum Daedalus aera
pinnis non homini datis
 (Hor. c. 1,3,34f.)

Daedalus wagte sich in die leere Luft mit Flügeln, die dem Menschen nicht gegeben waren.

Doch Horaz macht in c. 1,3 nicht nur seinen Dichterfreund auf dessen Unterfangen unsicheren Ausgangs aufmerksam, sondern hat ferner auch sein eigenes dichterisches Wagnis vor Augen. Der Odendichter sagt ja von sich, dass er, in einen Schwan verwandelt, wie Daedalus in die Lüfte steigen wird (c. 2,20).⁵⁹² Diese in c. 1,3 angesprochene Ambivalenz poetischen Schaffens und die damit einhergehende Gefahr, die in der Neuartigkeit der eigenen Dichtung besteht –eben das *dulce periculum*– scheint ebenso in c. 3,25 ausgedrückt zu sein. Beide Gedichte dürften darüber hinaus durch den

⁵⁸⁷ Iso Echegoyen, *Concordantia Horatiana*, 126f.

⁵⁸⁸ Lowrie, *Horace's Narrative Odes*, 324. Krasser meint dazu, dass „hier [...] auf die Gefahr aufmerksam gemacht [wird], die mit dem neuen Gegenstandsbereich verbunden ist.“ (Krasser, *Horazische Denkfiguren*, 133).

⁵⁸⁹ Siehe dazu: Clark, R. J., *Horace on Vergil's Sea-Crossing in Ode 1.3*, *Vergilius* 50 (2004), 4-34.

⁵⁹⁰ Syndikus, *Die Lyrik des Horaz*. BAND 2, 59-70.

⁵⁹¹ Zur Künstlergestalt des Daedalus und deren dichterische Implikationen bei Vergil, Horaz und Ovid siehe: Ratkowitsch, Ch., *Unveröffentlichtes Manuskript einer im Entstehen begriffenen Ovid-Monographie*, Wien 2018, 23f.; 67f.

⁵⁹² Hornbeck, C., *CAELUM IPSUM PETIMUS: Daedalus and Icarus in Horace's Odes*, *CJ* 109/2 (2013-2014), 147-169, 149-155.

wörtlichen Anklang (c. 1,3,34: *vacuum...aera*; c. 3,25,14: *vacuum nemus*) miteinander verbunden sein: eine horazische *callida iunctura*!

Schiesaro meint, Horaz müsse sich, um Caesars Taten zu besingen, nicht nur auf politischer Ebene wandeln –er stand ja einst auf der Gegenseite–, sondern auch im literarischen Stil, wozu ihn die Kraft des Bacchus befähigt.⁵⁹³

Doch worin bestehet nun das Neue, das Horaz singen (c. 3,25,7: *dicam*; 18: *loquar*) und aufgrund dessen er seinen *primus*-Anspruch geltend machen will? Ist dies etwa als Ankündigung eines –vielleicht sogar künftigen⁵⁹⁴– Preisgedichtes zu verstehen? In der älteren Forschungsliteratur wird für Letzteres plädiert. So versteht Fraenkel, welchem Pöschl zustimmt⁵⁹⁵, das *carmen* 3,25 als Ankündigung der zu Ehren des Regimes verfassten Römeroden.⁵⁹⁶ Dieser Interpretation widerspricht nicht nur die Auffassung, die Oden gemäß ihrer Anordnung im Buch linear zu interpretieren. Ein Ankündigungsgedicht würde man demnach wohl vor dem angekündigten *carmen* erwarten.⁵⁹⁷ Darüber hinaus wird Syndikus' Gegenargument dadurch gestärkt, dass in dieser Arbeit bereits die *carmina* 2,19 und 20 als hinführende Gedichtfolge zu den Römeroden dargestellt wurden.⁵⁹⁸

Wie Davis⁵⁹⁹, sieht Krasser den Lobpreis auf Augustus im Gedicht selbst verwirklicht. Er weist darauf hin, dass wohl das gebrauchte Futur (*dicam*; *loquar*) die früheren Forscher zu deren Interpretation verleitete sowie das Missverhältnis zwischen der im Großteil des Gedichtes dargestellten Leistung und Selbstreflexion des Dichters über sein poetisches Schaffen und der Apotheose Caesars, welche das Hauptthema der Ode zu sein scheint, aber lediglich dreieinhalb Verse umfasst (3b-6). Krasser sieht folglich die Hauptaussage des Gedichtes nicht allein in der Vergöttlichung des Prinzeps, sondern vielmehr in der darin dargestellten Qualität der Dichtung des Horaz. Deshalb seien die dichterische Leistung des Horaz und die politische des Augustus gleichermaßen Gegenstand der Ode. Diese Leistung sei im Bilde eines Menschen dargestellt, der am Wesen des Gottes teilhaftig ist, also desjenigen Gottes, der in der den vorangehenden Bacchus-Oden als der Gott der horazischen Lyrik und des dichterischen Selbstverständnisses etabliert wurde. Die Weiterentwicklung zu den vorherigen Bacchus-Gedichten sieht Krasser nicht im

⁵⁹³ Schiesaro, Horace's Bacchic poetics, 64; 75f.

⁵⁹⁴ Siehe dazu Lowrie, die dies überzeugend zurückweist (Lowrie, Horace's Narrative Odes, 318f.).

⁵⁹⁵ Pöschl, Horazische Lyrik, 166.

⁵⁹⁶ Fraenkel, Horace, 259f.

⁵⁹⁷ Syndikus, Die Lyrik des Horaz. BAND 2, 211 Anm. 12.

⁵⁹⁸ Siehe Kapitel 4.3

⁵⁹⁹ Davis, Polyhymnia, 112.

Erfüllt-sein mit dem Gott, sondern im Bereich der Dichtung, in den Bacchus den Dichter hinüberführt. Darüber hinaus holt Horaz zum ersten Mal den Prinzeps ganz in den vormals vom Dichter allein beanspruchten Bereich, und Bacchus, das göttliche Abbild der Leistung und Autarkie des Horaz, reißt den Poeten hin, die Apotheose Octavians in der Lyrik zu verwirklichen. Horaz ist demnach –ebenso wie der Gott– imstande, andere durch seine Dichtung, welche durch die Leistungsfähigkeit des Dichters bedingt ist, unter die Sterne zu versetzen. Deshalb werde die Dichtung, durch die Horaz selbst Unsterblichkeit erlangen wird, als gleichberechtigte Leistung neben die des Prinzeps gestellt. Aufgrund dieser Bedingtheit liege der Schwerpunkt des Gedichtes eben auf der Selbstdarstellung des Dichters, ohne dass dadurch das Ziel der Dichtung, die Apotheose des Prinzeps, vernachlässigt würde.⁶⁰⁰ Resümierend hält Krasser fest: „Da die Vergöttlichung des Augustus als Werk des Dichters erscheint, erübrigt sich die Darstellung ihres Vollzuges dann, wenn die Leistungsfähigkeit des Dichters das Niveau besitzt, Unsterbliches zu schaffen, und wenn diese Vergöttlichung prinzipiell zum Gegenstand solcher Dichtung erhoben wird.“⁶⁰¹

Eicks hält in seiner Interpretation, welche von Krasser als Dissertation betreut wurde, dessen Deutung entgegen, dass die Vergöttlichung des Augustus bereits in Hor. c. 3,3,9-12 Gegenstand und somit Leistung dieser Ode war.⁶⁰²

Lowrie möchte Pöschls und Davis' Interpretationen – diejenige Krassers lässt sie an dieser Stelle unerwähnt– kombinieren und meint: „[T]he claim to praise functions both as a self-enacting utterance within the poem [...], and tells us retrospectively (one aspect of) what Horace was doing in the Roman Odes.“⁶⁰³ Die Forscherin bietet einige sehr bedenkenswerte Verbindungen zur *recusatio* c.1,6, welche, so Lowrie, durch c. 3,25 ins Gegenteil verkehrt werde. Während in c. 1,6,11 das Lob *egregii Caesaris* abgelehnt werde, kündigt Horaz dies in der Bacchus-Ode an (3,25,4). Die beiden Stellen sind nicht nur durch das Zitat eng miteinander verbunden, welches in der gesamten Odensammlung einzig an diesen beiden Stellen vorkommt⁶⁰⁴, sondern auch dadurch, dass beide Verse in demselben Vermaß, dem Asklepiadeus, verfasst sind. Ferner ist die erste Ode das sechste Gedicht der Sammlung, und die zweite das sechstletzte. In beiden Gedichten ist die

⁶⁰⁰ Krasser, *Horazische Denkfiguren*, 133-136.

⁶⁰¹ Krasser, *Horazische Denkfiguren*, 136. In dieselbe Richtung scheint Wimmel zu weisen, der das Gedicht in die Nähe der *recusationes* rücken möchten, welche ja das Herrscherlob in der Form der *praeteritio* zum Ausdruck bringen.

⁶⁰² Eicks, *Liebe und Lyrik*, Vorwort; 292.

⁶⁰³ Lowrie, *Horace's Narrative Odes*, 319.

⁶⁰⁴ Iso Echegoyen, *Concordantia Horatiana*, 133.

Gottheit eine der Dichtung und *potens*: In c. 1,6,10 die Muse und in c. 3,25,14 Bacchus. Ferner verkehrt Horaz sein gewähltes Stilvokabular ins Gegenteil. Während er sich in c. 1,6 als *tenuis* (9) und *levis* (20) im Gegensatz zu *grandia* (9) bezeichnet, wird er in c. 3,25 *nil parvum aut humili modo* (17) äußern. Diese Aussage greift wiederum durch wörtliche Anklänge die Abbruchsformel der dritten Römerode auf (72: *magna modis tenuare parvis*). Lowrie macht ferner auf den Neuheitsanspruch des Horaz aufmerksam und darauf, dass Horaz den angekündigten Lobpreis im Vortrag wiederholen werde (3,25,5: *meditans*).⁶⁰⁵ Die Verbindungen zwischen der *recusatio* c. 1,6 und der Bacchus-Ode sind deutlich. Der Interpretation, dass *carmen* 1,6 durch c. 3,25 in sein Gegenteil verkehrt würde, könnte man mit Günther entgegenhalten, dass in der *recusatio* nicht panegyrische Dichtung per se abgelehnt wird, sondern lediglich das für den Lobpreis von Kriegstaten geeignete literarische Genos des Epos zugunsten der horazischen Lyrik, während sich Panegyrisches in den Oden häufig finden lässt (z.B. c. 1,2) und ebenso in den *recusationes* anklingt. Denn die Form der *recusatio* beinhaltet Herrscherlob im Stilmittel der *praeteritio*.⁶⁰⁶

Ihre Interpretation, die Bacchus-Ode erkläre im Nachhinein die in den Römeroden aufgegriffenen Gedanken, begründet Lowrie ferner damit, dass die enge Verbindung des c. 3,25 zu c. 2,19 den Leser an die Hinführung zu den Römeroden erinnere, ebenso der in c. 3,25 und c. 3,1 anklingende Neuheitsanspruch, und sich die verschiedenen Motive bis zum c. 3,4, in dem *consilium* (41) wieder anklingt, steigern, wenn nicht in diesem gipfeln. Eine weitere Verbindung erkennt sie in der Verstärkung des Augustus (3,3,9-16).⁶⁰⁷ Doch anstatt die Bacchus-Ode als nachträgliche Erklärung zu den Römeroden zu verstehen, könnte man diese Erklärung ins Gegenteil verkehren und das Gedicht ebenso als konsequente Weiterentwicklung begreifen, was dem kompositorischen Aufbau der Odenbücher eher entsprechen dürfte. Die Forscherin führt ja auch andere Motive, wie eben die Bacchus-Gedichte, das *antrum*-Bild und die Gigantomachie, als sich steigernde Folgen an. Zu Recht bemerkt sie, dass die Gigantomachie zuerst in c. 2,12 anklingt und dort durch Analogie mit den *proelia Caesaris* (10) verbunden ist. In c. 2,13 wird auf Alcaeus' Bürgerkriegsdichtung verwiesen, und in c. 2,19 findet sich Bacchus als Sieger in diesem Kampf. In c. 3,4 werden schließlich alle diese Aspekte zu einem Ganzen verbunden. Daraus, dass c. 3,4 all die Aspekte der vorigen Gedichte rekapituliert, schließt

⁶⁰⁵ Lowrie, *Horace's Narrative Odes*, 320f.

⁶⁰⁶ Günther, *The First Collection*, 257-259.

⁶⁰⁷ Lowrie, *Horace's Narrative Odes*, 321f.; 325.

sie, dass diese Ode ohne die vorausgehenden nicht verständlich wäre.⁶⁰⁸ Sie begreift also das letzte dieser Gedichte als deren Höhepunkt. Deshalb ist es nicht ganz überzeugend, c. 3,25, die letzte der Bacchus-Oden, als nachträgliche Erklärung zu den Römeroden zu betrachten.

Dagegen scheint mir Eicks, diese Aspekte weiterentwickelnd, das Richtigere zu treffen. Er hält Lowries These, c. 3,25 würde c. 1,6 in sein Gegenteil verkehren und die Oden kämen durch graduelle Steigerung von der leichten Lyrik hin zu ernstgemeintem Lobpreis, entgegen, dass die Gedichtsammlung dadurch in zwei Blöcke aufgeteilt sein müsste. Demnach gäbe es einerseits Gedichte erotisch-sympotischen Inhalts, die der Dichter andererseits zugunsten der Gedichte panegyrischen Inhalts überwinden müsse. Eicks begreift das c. 1,6 hingegen als Grundlage, um zu c. 3,25 zu gelangen, und fasst letzteres als konsequente Weiterentwicklung zu den vorangehenden Gedichten auf. Der Forscher argumentiert dies zunächst anhand der Ankündigung des Dichters, er werde *nil parvum aut humili modo | nil mortale* (c. 3,25,17f.) künden und betont, dass damit nicht allein Augustuspanegyrik als unsterbliche Dichtung zu verstehen sei, da dies dem selbstbewussten Dichteranspruch des Horaz widerspreche. Dieser verkündet ja stolz, ein *monumentum aere perennius* (c. 3,30,1) geschaffen zu haben, und dass ein Teil seiner selbst dadurch der Totengöttin entgehen werde (6f.). Da damit die gesamte Odensammlung gemeint ist und nicht bloß Teile daraus, wird dieser als einem Ganzen Unsterblichkeit verkündet! Daraus ergibt sich, dass das Augustuslob des c. 3,25 Teil der unsterblichen Dichtung des Horaz ist. Die Interpretationen Krassers und Lowries ändert Eicks jeweils in einem Punkt ab. Denn einerseits wurde der Lobpreis des Herrschers und dessen Vergöttlichung schon außerhalb der Bacchus-Ode im Lyrik-Corpus verwirklicht, andererseits betont der Forscher die in der Ode auftretenden intertextuellen Bezüge, vor allem die der Verse 3-6. Er interpretiert allerdings die Leistung, Octavian lyrisch zu preisen, als Leistung der gesamten Odensammlung und möchte die poetischen Selbstbezüge –im Besonderen die der Verse 3-6– demnach als Referenzen auf die Gedichtsammlung als ganze verstanden wissen. Diese These versucht Eicks folgendermaßen zu stützen: Die Ankündigung des inhaltlich Neuen (7f.), das man aus dem Kontext mit Herrscher-Panegyrik und Bacchus-Inspiration in Verbindung bringt, hält der Forscher allgemein für denkbar ungeeignete Themen, um poetische Originalität

⁶⁰⁸ Lowrie, *Horace's Narrative Odes*, 322-324.

zu beanspruchen. Das Neue von Horaz' Bacchus-Figur –so betont er, Krasser folgend⁶⁰⁹– besteht in den Aspekten des Leistungsprinzips und der daraus resultierenden Unabhängigkeit des Dichters, welche in der Gottheit gespiegelt sind. Analog dazu möchte Eicks auch eine Neuartigkeit im Herrscherlobpreis erkennen, die er darin verwirklicht sieht, dass dieser politische Bereich in den privaten Bereich der Liebe integriert wird, und zwar zu demselben Ziel, um Unabhängigkeit zu erlangen. Dies macht Eicks im Bilde des *antrum* fest.⁶¹⁰ Ferner ist darauf aufmerksam zu machen, dass die Ankündigung des neuen poetischen Schaffens in den Versen 12-14, in welchen das oben angeführte Kallimachos-Zitat anklingt, die Mitte des Gedichtes ausmacht, welche ja bei Horaz häufig den Wendepunkt des Gedichtes darstellt. Hier lenkt diese Gelenkstrophe das Augenmerk des Lesers auf die Leistung des Dichters.⁶¹¹

Die dritte Eingangsfrage der Ode 3,25 führt zwar zum Thema des Augustuslobes hin, fragt allerdings nach dem dafür passenden Ort (3f.: *quibus antris*). Möchte man daraus ein Thema des Gedichtes ableiten, so würde dies wohl die Herrscherpanegyrik in Grotten sein. Das Bild des *antrum* wird, wie bereits dargelegt, in den Oden schrittweise entwickelt. Ist es bei Vergil, mit dem Horaz hier im dichterischen Austausch stehen dürfte, Ort der Dichtung, so tritt es bei Horaz in der Pyrrha-Ode zunächst als Ort der Erotik auf (c. 1,5). Dieses Bild wird weiterentwickelt, indem das lyrische Ich seine Muse auffordert, sich mit ihm in der Grotte der Liebesgöttin selbst (c. 2,1,39: *mecum Dionaëo sub antro*) der lyrischen Dichtung zu widmen, wodurch das *antrum* als erotischer Ort der Dichtung dargestellt wird. In der nächsten Stelle wird ferner der politische Aspekt in diesen erotisch-lyrischen Bereich geholt, indem von den Musen gesagt wird, dass sie in ihrer ureigenen Grotte (c. 3,4,40: *Pierio...antro*) Caesar im Streben, die Mühen des Bürgerkrieges zu beenden, Erfrischung gewähren. Das *antrum* tritt also als erotisch konnotierte Grotte der Lyrik auf, in welche das lyrische Ich den Prinzeps holt, wodurch der Dichter poetische Autarkie erlangt, und das *antrum* zum Symbol lyrischer Unabhängigkeit wird und somit den Ort horazischer Lyrik an sich repräsentiert. Deshalb sieht Eicks in der Frage nach dem Ort des Herrscherlobpreises (c. 3,25,3-6) einen Verweis auf die Odensammlung des Horaz als ein Ganzes. Der Forscher betrachtet demnach als deren Thema die „Verherrlichung und Apotheose des Augustus in einer

⁶⁰⁹ Krasser, Horazische Denkfiguren, 137-141.

⁶¹⁰ Eicks, Liebe und Lyrik, 292-296.

⁶¹¹ Zur Mitte horazischer Oden siehe: Harrison, Lyric middles, 81-102.

Grotte der Liebe.“⁶¹² Darin sieht er das Neuartige und von keinem anderen Munde Geäußerte (7f.). Ferner bekräftigt Eicks, da der Dichter den Herrscher in seine Lyrik holt, dessen poetisches Selbstvertrauen und dessen Autarkie gegenüber dem Prinzip.⁶¹³

Bedenkt man die zahlreichen panegyrischen Elemente, die in vielen Horaz-Oden anklingen, so erscheint Eicks Argumentation durchaus beachtenswert, wenngleich zu betonen ist, dass Horaz den Lobpreis stets dezent hält, und dadurch, dass die Gedichte oft eine geschickte Wendung nehmen, nie in bedingungslosen Lobpreis verfällt. Nichtsdestoweniger könnte man in Eicks Interpretation zumindest einen Aspekt der Lyrik des Horaz und deren Neuheitsanspruches erkennen.

4.4.3. Die bacchische Kraft unter zeitgeschichtlichen Aspekten

Neben diese poetologischen Aspekte treten die zeitgeschichtlichen, die von verschiedenen Forschern bereits aufgezeigt wurden. Koster, dessen Interpretation des c. 3,25 oben bereits angeführt und als nicht gänzlich überzeugend beurteilt wurde, bietet auch für die letzte Strophe des Gedichtes etwas überspitzte Ausführungen, welche ihm wiederum als Ausgangspunkt für seine Darlegungen zu c. 2,19 dienen.⁶¹⁴ Er meint, dass sich Horaz, wie Najaden und Bakchen, zur Gefolgschaft des Gottes befleißige und all das, was er zuvor zu dichten gewohnt war, negiere, worin das Neue der horazischen Dichtung liege. Einen Gutteil seiner Interpretation baut Koster auf die seiner Meinung nach ambivalente Syntax des *sequi deum* | *cingentem* auf (c. 3,25,19f.).⁶¹⁵ Darauf hat auch Wimmel, wenngleich in dezenterer Form, hingewiesen. So könne man die Schlussverse, je nach dem, ob man *cingentem* auf *deum* oder den Dichter bezieht, auf zwei Arten auffassen. Demnach könne es „dem Gott zu folgen, der seine Schläfen (seine eigenen!) mit grünem Weinlaub kränzt“, oder ebenso „dem Gott zu folgen als einer (als ein Anhänger), der sich die Schläfen (rituell) mit Weinlaub kränzt“⁶¹⁶ bedeuten. Wimmel meint, dass beide Deutungen einander fördern, und dadurch Dichter und Gott auch sprachlich stark einander angenähert werden und eine Einheit bilden.⁶¹⁷ Auf die These der

⁶¹² Eicks, *Liebe und Lyrik*, 298.

⁶¹³ Eicks, *Liebe und Lyrik*, 296-298; 302f.

⁶¹⁴ Siehe Kapitel 4.3.3

⁶¹⁵ Koster, *Quo me Bacche rapis?*, 58f.

⁶¹⁶ Wimmel, *Die Bacchus-Ode*, 52.

⁶¹⁷ Wimmel, *Die Bacchus-Ode*, 52. Nisbet und Rudd entscheiden sich „after some hesitation“ *cingentem* nicht auf den Gott, sondern auf den Dichter zu beziehen, auf den sich die Aufmerksamkeit besonders am Schluss des Gedichtes richtet. Ebenso lässt es die Komposition der Verse zu, *cingentem* von *deum* zu trennen. Möchte man dies tun, so wäre in der Dichtung statt *cingentem* das Partizip *cinctum* erforderlich (Nisbet – Rudd, *Book III*, 308f.). Die Ausführungen der Kommentatoren lassen Wimmels Auffassung einen gewissen Spielraum, machen Koster's Interpretation aber unwahrscheinlich.

Amphibolie aufbauend, gesteht Koster zwar ein, dass Horaz sich als Dichter eines neuen Themas zeigen möchte, was er mit der Nennung des Weinlaubes (20: *pampino*) begründet, meint jedoch, dass der genannte Gott (19: *deum*) unbestimmt sei. Das *dulce periculum* sei „also nichts anderes als die Aufgabe, in Caesars Haus Caesars göttliche Verewigung und Verstirnung und seinen Eintritt ins *consilium Iovis* panegyrisch zu feiern.“⁶¹⁸ Dafür sei eine Angleichung Caesars an Bacchus nötig. Diese geschehe im Übergang von der metonymischen Nennung des Gottes (1: *Bacche*), über dessen direkte Anrede (19: *Lenaee*) hin zur Nennung eines unbestimmten *deus*. Augustus sei nun nach dessen Aufnahme in das *consilium Iovis* ein solcher Gott, wodurch *Bacchus*, *Lenaeus* und Augustus einander gleichgesetzt würden. Dadurch habe der Prinzeps den Gott seines einstigen Kontrahenten, Marc Anton, usurpiert, was möglicherweise auch in einer weiteren ambivalenten Ausdrucksweise des Horaz ausgedrückt sei. Die Phrase *sequi deum | cingentem viridi tempora pampino* (19f.) könne man, so Koster, auch so verstehen, dass sich der *deus*, also Augustus, selbst mit Weinlaub bekränze und sich somit pointiert seinem einstigen politischen Gegner entgegenstelle. Der Prinzeps sei also im Gegensatz zum Νέος Διόνυσος der Νεώτατος Διόνυσος. Ferner könne es bedeuten, dass Augustus mit seinem Weinlaub den Dichter bekränzt, wodurch jener wiederum als Dionysos erkennbar sei.⁶¹⁹ Einer derartigen Interpretation ist zunächst entgegenzuhalten, dass sie den selbstbewussten poetischen Anspruch des Horaz allzu sehr außer Acht lässt und den Dichter in seinem Schaffen zu einem Erfüllungsgehilfen der vermeintlichen Befehle des Prinzeps, auf diesen Panegyrik zu verfassen, degradiert, obwohl die Leistung des *poeta doctus*, die den Großteil der Ode einnimmt, Hauptthema des Gedichtes ist, während die Vergöttlichung des Prinzeps lediglich zu Beginn anklingt und als Teil dieser erscheint. Mag man dem Gedicht in den Schlussversen auch eine gewisse Amphibolie des Ausdrucks attestieren, so erscheint es dennoch nicht gerechtfertigt, daraus beinahe eine sprachliche Beliebigkeit herzuleiten. Wenngleich ferner die Gestalt des Bacchus der horazischen Oden gewisse Züge Octavians trägt, erscheint dennoch eine historisierende Gleichsetzung, wie Koster's Interpretation diese postuliert, nicht überzeugend, da sie das Gedicht und die Gestalt des Gottes auf einen, wenngleich nicht zu vernachlässigenden, Teilaspekt reduziert.

Etwas vorsichtiger argumentiert Fuhrer, die zwar leider Koster's Interpretation unerwähnt lässt, aber das Gedicht ebenso vor den zeitgeschichtlichen Gegebenheiten der Dreißiger-

⁶¹⁸ Koster, Quo me Bacche rapis?, 59.

⁶¹⁹ Koster, Quo me Bacche rapis?, 58-60.

und Zwanzigerjahre v. Chr. und der Religionspolitik Octavians verstehen will. Die Forscherin betont, dass als Inspirationsgottheiten nicht etwa die Musen oder Apollo wirken, sondern es die Kraft des Bacchus ist, die den Dichter Neues sagen lässt und ihn zum Herrscherlob anregt, wobei sie zu Recht den Neuheitsanspruch und die eigenständige Leistung des Dichters hervorhebt. Ferner findet sie beachtenswert, dass die Gottheit nicht als der „brave Bauerngott Liber“ auftritt, sondern als Gott der Ekstase und als Herr über sein Gefolge von Najaden und Maenaden. Dieser Gott löst in der Ode einen Sprechakt des Dichters, der die Vergöttlichung Caesars zum Thema habe, aus, weshalb man das Gedicht angesichts der historischen Umstände als Aufforderung verstehen könne, Bacchus nicht mehr mit Marc Anton zu identifizieren, sondern ihn als Schutzgott des Prinzeps zu betrachten. Demnach gliedere Horaz nun auch den Gott in seinem ekstatischen Wesenszug in das römische Pantheon ein und rehabilitiere diesen für die augusteische Ordnung.⁶²⁰ Die zeitgeschichtlichen Aspekte stellen wohl tatsächlich einen wichtigen Teilaspekt des Gedichtes dar, wenngleich Fuhrers Interpretation hinzuzufügen ist, dass Horaz diese Gesichtspunkte in allen Bacchus-Oden andeutet und nach und nach entwickelt, und das *carmen* 3,25 gewissermaßen deren Höhepunkt darstellt. Somit möchte ich die zeitgeschichtlichen Aspekte mit Schiesaro nicht als Hauptthema des Gedichtes verstanden wissen, wenngleich sie dennoch ein gewisse Relevanz, die sich nicht zuletzt auf den Austausch mit den in dieser Arbeit bereits behandelten Vergil-Stellen und den vorangehenden Bacchus-Oden stützt, aufweisen.⁶²¹

Die Verbindung von Poetologie und Zeitgeschichte III

Um die zeitgeschichtlichen Aspekte der Ode 3,25 mit den poetologischen zu verbinden und in ein schlüssiges Gesamtbild zu fügen, ist es nötig die Aspekte der vielgestaltigen Figur des Gottes der vorangehenden Bacchus-Gedichte im Hinterkopf zu behalten, da diese eine sich steigernde Folge darstellen. Der Gott wird zunächst als programmatischer Dichtergott und somit Repräsentant des horazischen *ingenium* vorgestellt (c. 1,1,29-34). Darauf definiert der Dichter diesen Gott als denjenigen des Maßes, den er aus dem griechischen Osten in seine Dichterlandschaft holt, wie Octavian nach seinem Sieg im Bürgerkrieg siegreich vom Osten nach Rom heimgekehrt ist. Die Abgrenzung von den ekstatischen Zügen des Gottes dürfte im Hinblick auf die Selbstdarstellung Marc Antons als des Neuen Dionysos gestaltet sein (c. 1,18). Im nächsten Gedicht werden in einem

⁶²⁰ Fuhrer, Inszenierungen, 384-386.

⁶²¹ Schiesaro, Horace's Bacchic poetics, 75-77.

Hymnus die Leistungen des Bacchus gepriesen, die sowohl Parallelen zum Dichter als auch zum Prinzeps erkennen lassen (c. 2,19). Der Leistungsgedanke kehrt ebenso in c. 3,4,9-16 wieder, wo aufgrund dessen Augustus unter den Göttern, von denen Bacchus hervorgehoben ist, weilen wird, wobei auch die eigene Leistung des Dichters mitschwingt.⁶²² In der Ode 3,25 ist es nun diese vieldeutige Gestalt des Bacchus, die den Dichter zum Herrscherlobpreis hinfort reißt. Diesen Lobpreis könnte man, folgt man Eicks Interpretation, nicht nur auf das einzelne Gedicht beschränken, sondern als Leistung der gesamten Odensammlung verstehen. Dies würde die Autarkie und den auch in anderen Oden anklingenden horazischen Leistungsgedanken hervorheben. So erschiene die Vergöttlichung des Prinzeps als Leistung des Dichters, die im Gesamtwerk verwirklicht ist. Darin würde der *poeta doctus* mit dem Gott eine Parallele aufweisen, da beide imstande sind, aufgrund ihrer Leistung Unsterblichkeit zu erlangen und ebenso anderen zu verleihen.

Daraus, dass die Gestalt des Bacchus politische und poetologische Aspekte vereint, schließt Batinski, dass Marc Antons einstige politische Identifikationsfigur in die augusteische Ordnung übergeführt und dadurch gleichzeitig zum Symbol der Wiedervereinigung der politischen Fraktionen nach der Bürgerkriegszeit wurde. Bacchus als Gestalt der Versöhnung mit dem augusteischen Regime könnte darin auch eine Parallele zu Horaz, der einst bei Philippi auf republikanischer Seite gegen Octavian gekämpft hatte, aufweisen. Der Gott wird als Gestalt dargestellt, die zwischen dem Prinzeps und dem Dichter changiert und in der Horaz Poetisches und Politisches vereint, was einen sehr bedeutenden Aspekt der gesamten Odensammlung darstellt.⁶²³

5. Conclusio

Allgemein lässt sich feststellen, dass Vergil und Horaz Bacchus-Dionysos, als der sich Marc Anton vor der Schlacht von Actium darstellte, seinem Wesen entsprechend in vielschichtiger und häufig ambivalenter Form in ihre Dichtungen integrierten.

Die Amphibolie des Wesens des Liber klingt zunächst in Vergils *Georgica*, die noch während des Bürgerkrieges verfasst und unter deren direktem Eindruck stehen, an. Der Dichter apostrophiert ihn in der Zwölfgötteranrufung als Spender des Weines (1,7-9). Wenngleich dies zunächst auf seinen segensspendenden Wesenszug verweist, so

⁶²² Siehe Kapitel 4

⁶²³ Batinski, *Horace's Rehabilitation of Bacchus*, 370-378.

schwingt in dieser Gabe dennoch eine gewisse Ambivalenz mit, da der Wein, im Übermaß genossen, die Menschen im Wahnsinn zu Mord und Totschlag verleitet, wie dies im Mythos des Ikarios und der Erigone erzählt wird.

Im Gebet an Bacchus zu Beginn des zweiten Georgica-Buches wird der Gott in seinem vegetativen und Zivilisation stiftenden Wesenszug angerufen, die Kothurne abzulegen und mit der Dichterpersona neuen Most zu pressen (2,2-8). Dies darf auf metapoetischer Ebene als Aufforderung an den Gott verstanden werden, sich von anderen Genera abzuwenden und den Dichter bei seinem Werk als Inspirationsgott zu unterstützen. Als solcher hat Bacchus eine Parallele zu Octavian, der in 1,40-42 in einer für dichterisches Schaffen stehenden Seefahrtsmetapher gebeten wird, Vergil eine glückliche Fahrt zu gewähren. Die Stiefel der Tragödie auszuziehen, scheint darüber hinaus als Aufforderung zu gelten, den orgiastisch-ekstatischen Wesenszug, der den Leser an Marc Antons Selbstdarstellung erinnern kann, abzulegen und sich als Dichtergott des Maßes, in Parallele zu Octavian, zu zeigen.

In eine aitiologische Erzählung des Bocksopfers an Bacchus kleidet Vergil seine Auseinandersetzung mit der griechischen und römischen Kultur (2,380-389). Dabei wird Bacchus als uralter Gott seinem griechischen Pendant als zumindest gleichwertig gegenübergestellt. Dies darf als Versuch verstanden werden, den Gott als Kulturbringer mit seinem zivilisierenden Einfluss für die italische Seite zu vereinnahmen. Nichtsdestoweniger ist aus den genannten Riten der Mythos des Ikarios und der Erigone und somit eine gewisse Ambivalenz herauszuhören.

In der beachtenswerten *vituperatio vini* (2,454-457) ist die Kritik am übermäßigen Weingenuss im Bilde des Zentaurenkampfes am deutlichsten verwirklicht. An dieser Stelle wird Bacchus bezichtigt, für schludhaftes Verhalten, welches den Leser an die Bürgerkriege denken lässt, ursächlich zu sein. Mag man im Tadel des ambivalenten Geschenkes des Weines zunächst eine Spitze gegen den in der Propaganda Octavians als übermäßig trunksüchtig dargestellten Marc Anton erkennen, so könnte man dies ebenso als Mahnung an den späteren Prinzeps verstehen, auch im Sieg das rechte Maß zu halten, was dieser nicht immer tat, wie das Beispiel der *arae Perusinae* zeigt.

Zum Abschluss des zweiten Georgica-Buches wird *Lenaeus* im Lob des Landlebens, in welchem Reste des Goldenen Zeitalters erhalten sind, mit seinen positiven Wesenszügen in die bäuerlich-religiöse Gesellschaft eingegliedert. Die Stelle, die Aspekte der *vituperatio vini* modifizierend aufgreift, darf als Replik auf diese gelesen werden. Der

Gott, der hier auch Züge Octavians tragen dürfte, wird in seinem zivilisierenden Wesen in die Gemeinschaft integriert, wodurch das Buch einen versöhnlichen Abschluss findet.

Zu den *Georgica* kann somit resümierend festgestellt werden, dass von einer Rehabilitation des einst mit Marc Anton identifizierten Gottes in die augusteische Ordnung nur bedingt die Rede sein kann. Zwar wird Bacchus im Großteil des Werkes in seinen positiven Wesenszügen unter anderem als Inspirationsgott geschildert und weist Parallelen zu Octavian auf, allerdings klingen im Großteil der behandelten Stellen ebenso dessen negative Eigenschaften an. Diese lassen sich einerseits als Kritik an Marc Antons Selbstdarstellung als des Neuen Dionysos interpretieren, können aber im Sinne der Polyphonie Vergils auch als Mahnung an den Sieger von Actium verstanden werden.

Für eine Wiedereingliederung des Liber in die augusteische Ordnung könnte man eher anhand des *Panegyricus* auf Augustus im sechsten Buch der *Aeneis* argumentieren (788-805). Etwa sechs Jahre nach der Veröffentlichung der *Georgica* verfasst, wird Augustus darin als Wiederbringer des Goldenen Zeitalters und Herrscher über die Welt gepriesen. Der Prinzeps wird sogar die Leistungen der einst mit Marc Anton verbundenen mythischen Gestalten Hercules und Liber übertreffen, wobei die Andeutung des Siegeszuges des Gottes nach Indien dabei als Chiffre für den Sieg Octavians über Marc Anton bei Actium stehen dürfte. In ähnlicher Funktion klingt dieser Siegeszug des Bacchus Pater in der dritten Römerode des Horaz an (c. 3,3,9-16). Unter diesen Gesichtspunkten kann festgestellt werden, dass Octavian in panegyrischen Textstellen hinsichtlich seiner militärischen Leistungen zumindest in Parallele zum Gott gesetzt wird, und in diesen Wesenszügen wohl von einer direkten Übernahme des einstigen Schutzgottes Marc Antons gesprochen werden kann.

Horaz macht in der Eröffnungsode, Aspekte Vergils aufgreifend, Bacchus als seinen programmatischen Dichtergott kenntlich, wenngleich er ihn noch nicht namentlich nennt, sondern lediglich durch das eindeutig bacchische Ambiente auf ihn verweist (1,29-34).

In c. 1,18 definiert Horaz das Wesen seines Inspirationsgottes und bindet ihn an seine Dichterlandschaft Tibur. Wie er die lyrische Dichtung aus Griechenland nach Italien führte, so zog in Analogie Octavian als Sieger aus dem Osten in Rom ein. Der Dichter bittet Bacchus, als Gott des Maßes zu erscheinen und seine ekstatischen Wesenszüge abzulegen. Diese sind vor der Folie des rauschhaft wilden Dionysos des Ostens dargestellt, wie sie die augusteische Propaganda mit Marc Anton in Verbindung brachte. Dies dürfte aus dem Vergleich mit c. 1,37 und der Epode 9 deutlich geworden sein.

In der Ode 2,19 sieht der Dichter, wie Bacchus sein Gefolge *carmina* lehrt, was ihn dazu bringt, einen Hymnus auf dessen Taten zu singen. Auch hier klingt das Motiv, dass der Gott seine ekstatischen Wesenszüge im Zaum halten möge, an. In diesem Gedicht sind in der Figur des Bacchus sowohl Züge des Dichters als auch des Herrschers dargestellt. Einerseits ist in den Mythen des Gottes die Leistung des Dichters gespiegelt. Dieser vermag es wie Bacchus, durch sein Schaffen anderen, die Gegenstand seiner Dichtung werden, Unsterblichkeit zu verleihen und darüber hinaus selbst Unsterblichkeit zu erlangen. Ferner kann der Dichter durch die Kraft seines Inspirationsgottes die Grenzen literarischer Genera überwinden und unter anderem auch epische Stoffe zum Gegenstand seiner Lyrik machen. Darauf verweist vor allem die Gigantomachie, in der der Gott als Sieger geschildert ist. Dieser Kampf gilt in der augusteischen Literatur als Chiffre für den Sieg Octavians bei Actium, weshalb beide typologisch miteinander verbunden sind.

Durch die Inspirationskraft des Bacchus vermag Horaz die Römeroden zu singen. In diesen wird abermals der Leistungsgedanke behandelt (c. 3,3,1-16). In der dritten ist von der Standhaftigkeit und Unerschütterlichkeit eines gerechten Mannes die Rede, der an seinem Vorhaben festhält. Durch diese *ars/virtus* haben Hercules und Bacchus Unsterblichkeit erlangt, wie auch Augustus aufgrund seiner politischen Taten –abermals klingt im Indienfeldzug des Bacchus der Sieg Octavians bei Actium an– unter diesen weilen, d. h. Unsterblichkeit erlangen wird. Ebenso dürfte aber die Unsterblichkeit des Dichters, die er durch sein Schaffen erlangen wird, angedeutet sein. Dichter und Herrscher weisen somit gemeinsame Wesenszüge auf und ergänzen einander.

Das *carmen* 3,25 stellt den Höhepunkt der Folge der Bacchus-Oden dar. Darin wird der Dichter zunächst von der Kraft des Bacchus, dessen in den vorigen Gedichten dargestellte Wesensaspekte mitschwingen, fortgerissen, um Caesars Unsterblichkeit zu besingen, welche als lyrische Leistung des Dichters erscheint. Diese ist darüber hinaus mit dem Neuheitsanspruch der horazischen Lyrik Hauptgegenstand des Gedichtes. Allerdings weist der Dichter im Oxymoron *dulce periculum* auf die Gefahr hin, die mit solch neuartigem Schaffen, hier im Besonderen der Panegyrik auf den Prinzeips, und Bacchus, dessen Kraft Horaz dazu bemächtigt, verbunden ist. Darin liegt die Ambivalenz des Inspirationsgottes: einerseits verleiht er dem Dichter Kraft zu dessen neuem Schaffen, d. h. der Lyrik, andererseits liegt genau darin eine Gefahr, da damit Grenzüberschreitung und Hybris verbunden sind.

So ergibt sich im Bezug auf die Wiedereingliederung des Bacchus in die augusteische Ordnung in den Oden des Horaz ein äußerst differenziertes Gesamtbild. Einerseits wird

der horazische Bacchus dem ekstatischen Dionysos Marc Antons gegenübergestellt und in panegyrischen Stellen, die häufig auf die Entscheidungsschlacht von Actium verweisen, Octavian angeglichen; andererseits lassen sich die wilden Wesenszüge des Gottes nicht völlig unterdrücken und klingen immer wieder an. So ist Bacchus zwar Inspirationsgott, jedoch liegt gerade darin auch eine gewisse Gefahr. Die Ambivalenz der Figur des Bacchus mit ihren mannigfaltigen Assoziationsmöglichkeiten scheint für Horaz eine höchst reizvolle gewesen zu sein, um den Gott als seinen Inspirationsgott darzustellen.

Verzeichnisse

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Griechische Autoren

Alkaios

Alkaios. Griechisch und deutsch, herausgegeben von M. Treu, München ³1980 (Tusculum-Bücherei).

Athenaios

Athenaei Naucraticae Dipnosophistarum Libri XV. Vol. I Libri I-V, recensuit G. Kaibel, editio stereotypa editionis prioris (MDCCCLXXXVII), Berolini et Novi Eboraci MMVIII (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 1101).

Athenaei Naucraticae Dipnosophistarum Libri XV. Vol. III Libri XI-XV. Indices, recensuit G. Kaibel, editio stereotypa editionis prioris (MDCCCXC), Stutgardiae MCMXCII (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 1103).

Athenaios, Das Gelehrtenmahl Buch I-VI. Zweiter Teil Buch IV-VI, eingeleitet und übersetzt von C. Friedrich, kommentiert von Th. Nothers, Stuttgart 1998 (Bibliothek der griechischen Literatur 48).

Athenaios, Das Gelehrtenmahl Buch XI-XV. Zweiter Teil Buch XIV und XV, eingeleitet und übersetzt von C. Friedrich, kommentiert von Th. Nothers, Stuttgart 2001 (Bibliothek der griechischen Literatur 54).

Kallimachos

Kallimachos. Werke. Griechisch und deutsch, herausgegeben und übersetzt von M. Asper, Darmstadt 2004.

Plutarch

Plutarch, Grosse Griechen und Römer, eingeleitet und übersetzt von K. Ziegler, Band V, Zürich 1960 (Bibliothek der Alten Welt, Griechische Reihe).

Plutarchi Vitae Parallelae, recognoverunt Cl. Lindskog et K. Ziegler, Vol. III Fasc. 1, iterum recensuit K. Ziegler, Leipzig ²1971 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Fragmentsammlungen

Jacoby, F., Die Fragmente der griechischen Historiker. 3 Teile in 14 Bänden, Berlin/Leiden 1923-1958.

Poetarum Lesbiorum fragmenta, ediderunt E. Lobel et D. Page, Oxford 1955.

Römische Autoren

Horaz

Watson, L. C., A Commentary on Horace's Epodes, Oxford 2003.

Nisbet, R. G. M. – Hubbard, M., A Commentary on Horace: Odes. Book 1, Oxford 1970. [zitiert als: Nisbet – Hubbard, Book 1]

Nisbet, R. G. M. – Hubbard, M., A Commentary on Horace: Odes. Book II, Oxford, 1978. [zitiert als: Nisbet – Hubbard, Book II]

Nisbet, R. G. M. – Rudd, N., A Commentary on Horace: Odes. Book III, Oxford 2004. [zitiert als: Nisbet – Rudd, Book III]

Q. Horatius Flaccus, Opera, edidit F. Klingner. Editio Stereotypa Editionis Tertiae (MCMLIX), Berolini et Novi Eboraci 2008 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 1225).

Horace, Odes Book IV and Carmen Saeculare, edited by R. F. Thomas, Cambridge 2011 (Cambridge Greek and Latin Classics).

Horace, Odes. Book I, edited by R. Mayer, Cambridge 2012 (Cambridge Greek and Latin Classics). [zitiert als: Mayer, Book I]

Horace, Odes. Book II, edited by St. Harrison, Cambridge 2017 (Cambridge Greek and Latin Classics). [zitiert als: Harrison, Book II]

Iso Echegoyen, J.-J., Concordantia Horatiana, Hildesheim/Zürich/New York 1990 (Alpha-Omega, Reihe A 108).

Ovid

P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Kommentar von F. Bömer. Buch I-III, Heidelberg 1969 (Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern).

Propertius

Propertius, *Elegies I-IV*, edited, with Introduction and Commentary, by L. Richardson, Jr., Oklahoma 1977 (The American Philological Association Series of Classical Texts).

Sextus Propertius, *Elegiarum libri IV*, edidit P. Fedeli. Editio stereotypa editionis correctioris (MCMXCIV), Monachii et Lipsiae 2006 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Sueton

C. Suetonius Tranquillus *Opera*. Vol. I. *De vita Caesarum Libri VIII*, recensuit M. Ihm. Editio stereotypa editionis prioris (MCMXXXIII), Monachii et Lipsiae 2003.

Vergil

Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, Introduzione e commento di A. Cucchiarelli. Traduzione di A. Traina, Roma 2012.

Virgil, *Georgics*. Volume 1: Books I-II. Edited by R. F. Thomas, Cambridge 1988 (Cambridge Greek and Latin Classics). [zitiert als: Thomas, *Georgics*]

Erren, M., P. Vergilius Maro. *Georgica*. BAND 2 Kommentar, Heidelberg 2003 (Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern). [zitiert als: Erren, *Georgica*]

P. Vergilius Maro, *Bucolica*. Edidit et apparatu critico instruxit S. Ottaviano. *Georgica*. Edidit et apparatu critico instruxit G. B. Conte, Berlin/Boston 2013 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 2011).

P. Vergilius Maro, *Aeneis Buch VI*. Erklärt von E. Norden, Leipzig ³1927 (Neudruck Stuttgart/Leipzig ⁹1995, Sammlung wissenschaftlicher Commentare). [zitiert als: Norden, *Aeneis Buch VI*]

P. Vergili Maronis *Aeneidos Liber Sextus*, with a Commentary by R. G. Austin, Oxford 1977.

P. Vergilius Maro, *Aeneis*, recensuit atque apparatu critico instruxit G. B. Conte, Berlin/New York 2009 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 2005).

Virgil, *Aeneid* 6. A Commentary by N. Horsfall. 2 Bde, Berlin/Boston 2013. [zitiert als: Horsfall, *Aeneid* 6]

Wacht, M., *Concordantia Vergiliana*, Hildesheim/Zürich/New York 1996 (Alpha-Omega, Reihe A 154).

Sekundärliteratur

von Albrecht, M., Vergil. *Bucolica. Georgica. Aeneis*. Eine Einführung, Heidelberg ²2007 (Heidelberger Studienhefte zur Altertumswissenschaft).

von Albrecht, M., Große römische Autoren. Texte und Themen. Band 2: Horaz, Vergil und seine Nachfolger, Heidelberg 2013 (Heidelberger Studienhefte zur Altertumswissenschaft).

Auffahrt, Ch., *Aiora*, DNP 1 (1996), 345.

Batinski, E. E., Horace's Rehabilitation of Bacchus, *CW* 84/5 (1991), 361-378.

Becher, I., Augustus und Dionysos – ein Feindverhältnis?, *ZÄS* 103 (1976), 88-101.

Beekes, R., *Etymological Dictionary of Greek. Volume One*, Leiden/Boston 2010 (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series 10/1).

Binder, G., Aeneas und Augustus. Interpretationen zum 8. Buch der Aeneis, Meisenheim am Glan 1971 (Beiträge zur klassischen Philologie 38).

Blösel, W., *Die römische Republik. Forum und Expansion*, München 2015 (C.H.Beck Geschichte der Antike).

Bringmann, K., Augustus, Darmstadt ²2012 (Gestalten der Antike).

Bruhl, A., *Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*, Paris 1953 (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 175).

Buchheit, V., Der Anspruch des Dichters in Vergils Georgika. Dichtertum und Heilsweg, Darmstadt 1972 (Impulse der Forschung 8).

Buchheit, V., Einflüsse Vergils auf das Dichterbewusstsein des Horaz IV. *Carm.* 1,1, *Hermes* 129/2 (20019), 239-245.

Burkert, W., *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart ²2011 (Die Religionen der Menschheit 15).

- Castriota, D., *The Ara Pacis Augustae and the imagery of abundance in later Greek and early Roman imperial art*, Princeton 1995.
- Clark, R. J., Horace on Vergil's Sea-Crossing in Ode 1.3, *Vergilius* 50 (2004), 4-34.
- Clauss, M., *Deus praesens*. Der römische Kaiser als Gott, *Klio* 78/2 (1996), 400-433.
- Cramer, R., Vergils Weltsicht. Optimismus und Pessimismus in Vergils *Georgica*, Berlin/New York 1998 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 51).
- Cucchiarelli, A., Virgilio e l'invenzione dell' „età augustea“ (Modelli divini e linguaggio politico dalle *Bucoliche* alle *Georgiche*), *Lexis* 29 (2011), 229-274.
- Davis, G., *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991.
- Doblhofer, E., *Die Augustuspanegyrik des Horaz in formalhistorischer Sicht*, Heidelberg 1966 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Neue Folge. 2. Reihe 16).
- Eicks, M., *Liebe und Lyrik. Zur Funktion des erotischen Diskurses in Horazens erster Odensammlung*, Berlin/Boston 2011 (Beiträge zur Altertumskunde 291).
- Eitrem, S., „Arcana imperii“ Horatii c. I,18, *AIPhO* 5 (1937), 343-353.
- Feeney, D., *Caesar's Calendar. Ancient Time and the Beginnings of History*, Berkeley/Los Angeles/London 2007 (Sather Classical Lectures 65).
- Feldherr, A., „Dionysiac Poetics“ and the Memory of Civil War in Horace's Cleopatra Ode, in: Breed, B. W. – Damon, C. – Rossi, A., *Citizens of Discord. Rome and Its Civil Wars*, Oxford 2010, 223-232.
- Fraenkel, E., *Horace*, Oxford 1957.
- Frisk, H., *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. Band I: A–Ko, Heidelberg ²1973 (Indogermanische Bibliothek II. Reihe – Wörterbücher).
- Fuhrer, Th., Inszenierungen von Göttlichkeit. Die politische Rolle von Dionysos/Bacchus in der römischen Literatur, in: Schlesier, R. (Hg.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlin/Boston 2011, 373-389.
- Gale, M. R., *Virgil on the Nature of Things. The Georgics, Lucretius and the Didactic Tradition*, Cambridge 2000.
- Galinsky, K., *Augustan Culture. An Interpretative Introduction*, Princeton, NJ 1996.
- Galinsky, K., *Augustus. Introduction to the Life of an Emperor*, Cambridge 2012.

- Gasparri, C., Catalogo und Commento, siehe: Gasparri, C. – Veneri, A., Dionysos, LIMC 3,1 (1986), 414-514, darin: Veneri, A., Fonti letterarie, 414-420, Gasparri, C., Catalogo und Commento, 420-514.
- Gasparri, C., Dionysos/Bacchus, LIMC 3,1 (1986), 540-566.
- Gatz, B., Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen, Hildesheim 1967 (Spudasmata 16).
- Gruen, E. S., The expansion of the empire under Augustus, in: Bowman, A. K. – Champlin, E. – Lintott, A. (Hgg.), The Cambridge Ancient History. Volume X. The Augustan Empire, 43 B.C.-A.D. 69, Cambridge²1996, 147-197.
- Gudeman, A., debello, ThLL 5,1 (1910), 84,19-85,76.
- Günther, H.-Ch., The First Collection of Odes: *Carmina* I-III, in: Ders. (Hg.), Brill's Companion to Horace, Leiden/Boston 2013, 211-406.
- Halfmann, H., Marcus Antonius, Darmstadt 2011 (Gestalten der Antike).
- Hardie, Ph. R., Virgil's *Aeneid*. *Cosmos and Imperium*, Oxford 1986.
- Harrison, St., Lyric middles: the turn at the centre in Horace's *Odes*, in: Kyriakidis, S. – De Martino, F. (Hgg.), Middles in Latin poetry, Bari 2004, 81-102.
- Henrichs, A., Horaz als Aretalogue des Dionysos: *Credite Posteris*, HSPH 84 (1978), 203-211.
- Hölbl, G., Geschichte des Ptolemäerreiches. Politik, Ideologie und religiöse Kultur von Alexander dem Großen bis zur römischen Eroberung, Darmstadt 1994 (Sonderausgabe Darmstadt 2004).
- Holzberg, N., Horaz. Dichter und Werk, München 2009.
- Hornbeck, C., *CAELUM IPSUM PETIMUS*: Daedalus and Icarus in Horace's *Odes*, CJ 109/2 (2013-2014), 147-169.
- Horsfall, N. M., *Georgics*, in: Ders. (Hg.), A Companion to the Study of Virgil, Leiden/New York/Köln 1995 (Mnemosyne. Supplementum 151), 63-92.
- Horsfall, N. M., Virgil: his life and times, in: Ders. (Hg.), A Companion to the Study of Virgil, Leiden/New York/Köln 1995 (Mnemosyne. Supplementum 151), 1-25.
- Huttner, U., Marcus Antonius und Herakles, in: Schubert, Ch. – Brodersen, K. (Hgg.), Rom und der Griechische Osten. Festschrift für Hatto H. Schmitt zum 65. Geburtstag dargebracht von Schülern, Freunden und Münchener Kollegen, Stuttgart 1995.

- Kaus, E., ...rapidus morantem fluminum lapsus... Dichter und Staat in Hor. c. 1,12, *Gymnasium* 104 (1997), 203-225.
- Kern, O., Dionysos 2), *RE* V,1 (1903), 1010-1046.
- Kienast, D., Augustus, *DNP* 2 (1997), 302-314.
- Koster, S., Quo me Bacche rapis? (Hor. carm. 3,25 und 2,19), in: Ders. (Hg.), *Horaz -Studien*, Erlangen 1994 (Erlanger Forschungen. Reihe A. Geisteswissenschaften 66), 51-70.
- Krasser, H., Horazische Denkfiguren. Theophilie und Theophanie als Medium der poetischen Selbstdarstellung des Odendichters, Göttingen 1995 (Hypomnemata 106).
- Lane Fox, R., Alexander der Große. Eroberer der Welt. Aus dem Englischen von Gerhard Beckmann, Stuttgart 2004.
- Lieberg, G., Seefahrt und Werk. Untersuchungen zu einer Metapher der antiken, besonders der lateinischen Literatur. Von Pindar bis Horaz, *GIF* 21 (1969), 209-240.
- Lommatzsch, E., conopium, *ThL* 4 (1906-1909), 346,24-346,36.
- Lowrie, M., Horace's Narrative *Odes*, Oxford 1997.
- Mac Góráin, F., Virgil's Bacchus and the Roman Republic, in: Farrell, J. – Nelis, D. P. (Hgg.), *Augustan Poetry and the Roman Republic*, Oxford 2013, 124-145.
- Mac Góráin, F., The Mixed Blessings of Bacchus in Virgil's *Georgics*, *Dictynna* 11 (2014), <online unter: <http://dictynna.revues.org/1069> (14.12.2016)>.
- Mac Góráin, F., Dionysus in Rome, in: Zajko, V. – Hoyle, H. (Hgg.), *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*, Malden 2017 (Wiley Blackwell Handbooks to Classical Reception), 323-336.
- McPhee, I., Hesperides, *LIMC* 5,1 (1990), 394-406.
- Mannsperger, D., Apollon gegen Dionysos. Numismatische Beiträge zu Octavians Rolle als Vindex Libertatis. Mit Tafeln XXI-XXIII, *Gymnasium* 80 (1973), 381-404.
- Maurach, G., *Enchiridion Poeticum*. Zur lateinischen Dichtersprache, Darmstadt ²1989.
- Maurach, G., Horazens Bacchusoden, *Philologus* 138/1 (1994), 83-100.
- Maurach, G., Horaz. Werk und Leben, Heidelberg 2001 (Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern).
- Miller, J. F., Ovid's Liberalia, in: Herbert-Brown, G. (Hg.), *Ovid's Fasti. Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford 2002, 199-224.
- Miller, J. F., *Apollo, Augustus and the Poets*, Cambridge 2009.

- Miller, P. A., Horace, Mercury, and Augustus, or the Poetic Ego of Odes 1-3, *AJPh* 112/3 (1991), 365-388.
- Nappa, Ch., *Reading After Actium. Vergil's Georgics, Octavian and Rome*, Ann Arbor 2005.
- Neumeister, Ch., Horaz und Merkur, *A&A* 22 (1976), 185-194.
- Nisbet, R., Horace: life and chronology, in: Harrison, St. (Hg.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge 2007.
- Norden, E., *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, Leipzig/Berlin 1913.
- Norden, E., Ein Panegyrikus auf Augustus in Vergils Aeneis, in: Ders., *Kleine Schriften zum klassischen Altertum*, herausgegeben von B. Kytzler, Berlin 1966, 422-436.
- Oliensis, E., *Horace and the rhetoric of authority*, Cambridge 1998.
- Pöschl, V., Die Dionysosode des Horaz (c. 2, 19), *Hermes* 101/2 (1973), 208-230.
- Pöschl, V., Horazens Ode an den Weingott (c. 1, 18) *Nullam Vare sacra*, *WS* 20 (1986), 193-203.
- Pöschl, V., *Horazische Lyrik. Interpretationen*, Heidelberg ²1991 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Neue Folge. 2. Reihe 85).
- Primmer, A., *Non usitata...: Die Metamorphose des Horaz*, in: Händel, P. – Meid, W. (Hgg.), *Festschrift für Robert Muth zum 65. Geburtstag am 1. Januar 1981 dargebracht von Freunden und Kollegen*, Innsbruck 1983 (*Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft* 22), 385-392.
- Rubenbauer, H., furo/furio, *ThlL* 6,1 (1912-1926), 1622,76-1629,14.
- Rapp, A., Mainaden, *Roscher* 2,2 (1965), 2243,8-2283,14.
- Ratkowitsch, Ch., *Unveröffentlichtes Manuskript einer im Entstehen begriffenen Ovid-Monographie*, Wien 2018.
- Santamaría, M. A., The Term βάκχος and Dionysos Βάκχιος, in: Bernabé, A. Herrero de Jáuregui, M. – Jiménez San Cristóbal, A. I. – Martín Hernández, R. (Hgg.), *Redefining Dionysos*, Berlin/Boston 2013 (*MythosEikonPoiesis* 5), 38-57.
- Santirocco, M. S., *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapel Hill/London 1986.
- Seaford, R., *Dionysos*, London/New York 2006 (*Gods and Heroes of the Ancient World*).

- Schauer, M., Aeneas dux in Vergils Aeneis. Eine literarische Fiktion in augusteischer Zeit, München 2007 (Zetemata 128).
- Schiesaro, A., Horace's Bacchic poetics, in: Houghton, L. B. T. – Wyke, M. (Hgg.), *Perceptions of Horace. A Roman Poet and His Readers*, Cambridge 2009, 61-79.
- Schlesier, R., I. Religion, siehe: Ley, A. – Schlesier, R., Dionysos (Διόνυσος), DNP 3 (1997), 651-664, darin: Schlesier, R., I. Religion, 651-662 – Ley, A., II. Ikonographie, 662-664.
- Schmidt, E. A., Sabinum. Horaz und sein Landgut im Lizenzatal, Heidelberg 1977 (Schriften der Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 1).
- Schmidt, E. A., Bukolische Leidenschaft *oder Über antike Hirtenpoesie*, Frankfurt am Main/Bern/NewYork 1987 (Studien zur klassischen Philologie 22).
- Schmitzer, U., Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch, Stuttgart 1990 (Beiträge zur Altertumskunde 4).
- Scott, K., Octavian's Propaganda and Antony's *De Sua Ebrietate*, CPh 24/2 (1929), 133-141.
- Seaford, R., Dionysos, London/New York 2006 (Gods and Heroes of the Ancient World).
- Smith, R. A., *In Vino Civitas: The Rehabilitation of Bacchus in Vergil's Georgics*, Vergilius 53 (2007), 52-86.
- Stegmann, H., Livia [2] L. Drusilla = Iulia Augusta, DNP 7 (1999), 366f.
- Stevens, J. A., Seneca and Horace: Allegorical Technique in Two Odes to Bacchus (Hor. „Carm.“ 2.19 and Sen. „Oed.“ 403-508), Phoenix 53/3-4 (1999), 281-307.
- Suerbaum, W., Vergils „Aeneis“. Epos zwischen Geschichte und Gegenwart, Stuttgart 1999 (Reclams Universal-Bibliothek 17618).
- Syndikus, H. P., Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden. BAND I. Erstes und zweites Buch, Darmstadt ³2001.
- Syndikus, H. P., Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden. BAND II. Drittes und viertes Buch, Darmstadt ³2001.
- Troxler-Keller, I., Die Dichterlandschaft des Horaz, Heidelberg 1964 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Neue Folge, 2. Reihe).

- Veneri, A., *Fonti letterarie*, siehe: Gasparri, C. – Veneri, A., *Dionysos*, LIMC 3,1 (1986), 414-514, darin: Veneri, A., *Fonti letterarie*, 414-420, Gasparri, C., *Catalogo und Commento*, 420-514.
- Vian, F. – Moore, M. B. (Coll.), *Gigantes*, LIMC 4/1 (1988), 191-270.
- Vielberg, M., *Horaz, Carmen 1.1*, *Hermes* 123/2 (1995), 193-210.
- Wacht, F., *A. Nichtchristlich*, siehe: Rickert, F. – Wacht, M., *Liber (Dionysos)*, RLAC 23 (2010), 67-99, darin: Wacht, M., *A. Nichtchristlich*, 67-83 – ders., *B. Christlich*, 83-95 – Rickert, F., *C. Kunst*, 95-99.
- West, D., *Horace Odes I. Carpe Diem*, Oxford 1995.
- West, D., *Horace Odes III. Dulce Periculum*, Oxford 2002.
- Wimmel, W., *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden 1960 (*Hermes Einzelschriften* 16).
- Wimmel, W., *Die Bacchus-Ode C. 3,25 des Horaz*, Mainz 1993 (*Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse* 11).
- Wyler, St., *An Augustan Trend towards Dionysos: Around the „Auditorium of Maecenas“*, in: Bernabé, A. – Herrero de Jáuregui, M. – Jiménez San Cristóbal, A. I. – Martín Hernández, R. (Hgg.), *Redefining Dionysos*, Berlin/Boston 2013 (*MythosEikonPoiesis* 5), 541-553.
- Zanker, P., *Augustus und die Macht der Bilder*, München ³1997.

Abkürzungsverzeichnis

- | | |
|------|--|
| DNP | Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hrsg. v. Cancik, H. – Schneider, H., Stuttgart/Weimar 1996-2003. |
| FGrH | Jacoby, F., <i>Die Fragmente der griechischen Historiker</i> . 3 Teile in 14 Bänden, Berlin/Leiden 1923-1958. |
| LIMC | Ackermann, H. Ch., et al. (Réd.), <i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> , Zürich/München 1981-1999. |
| RE | Pauly's Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter hg. von Georg Wissowa et al. Stuttgart/München 1893-1978. |
| RLAC | Klauser, Th., et al. (Hgg.), <i>Reallexikon für Antike und Christentum</i> . Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, Stuttgart 1950-. |

- Roscher Roscher, W. H. (Hg.), Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Leipzig 1894-1897 (Nachdruck Hildesheim 1965).
- ThlL Thesaurus linguae Latinae. Editus iussu et auctoritate consilii ab academiis societatibusque diversarum nationum electis, Leipzig 1900-.

Abstract

Die vorliegende Arbeit erörtert anhand repräsentativ ausgewählter Texte, wie die augusteischen Dichter Vergil und Horaz die Gestalt des Bacchus-Dionysos besonders in Bezug auf den Prinzeps und ihr eigenes poetisches Schaffen in ihre Werke integriert haben. Als Textgrundlage dienen Passagen aus Vergils *Georgica* und der *Aeneis* sowie die Bacchus-Oden des Horaz. Die Forschungsfrage wird insbesondere unter zeitgeschichtlichen Aspekten betrachtet, da sich der einstige Gegner Octavians, Marc Anton, in der Zeit des zweiten Triumvirats, als er die politische Lage in seinem Einflussbereich im Sinne des Römischen Reiches zu ordnen suchte, in einer auf Alexander den Großen zurückgehenden ptolemäischen Herrschertradition als Neuer Dionysos darstellte. Zuerst werden die für die Arbeit relevanten Mythen des Gottes sowie der zeitgeschichtliche Kontext dargelegt. Darauf aufbauend folgt die Interpretation der ausgewählten Textstellen.