

ENTRETIENS SUR L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

Publiés par Olivier Reverdin et Bernard Grange

TOME XXXIX

---

# HORACE

## L'ŒUVRE ET LES IMITATIONS UN SIÈCLE D'INTERPRÉTATION

NEUF EXPOSÉS SUIVIS DE DISCUSSIONS

PAR

HERMANN TRÄNKLE, P.H. SCHRIJVERS,  
VIRGINIO CREMONA, STEPHEN HARRISON,  
MANFRED FUHRMANN, HANS PETER SYNDIKUS,  
KARSTEN FRIIS-JENSEN, WALTHER LUDWIG,  
ANDRÉE THILL

Entretiens préparés et présidés  
par Walther Ludwig

---

FONDATION HARDT

POUR L'ÉTUDE DE L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE  
VANDŒUVRES – GENÈVE

1993

La Fondation Hardt se devait de s'associer au bimillénaire de la mort d'Horace. Son Comité scientifique en était persuadé. Il chargea le professeur Walther Ludwig (Hambourg) d'organiser des Entretiens en les axant sur Horace «à la lumière des recherches des cent dernières années».

Ces Entretiens eurent lieu du 24 au 29 août 1992. Fort heureusement, Walther Ludwig en avait étendu le champ aux imitateurs d'Horace au moyen-âge (*The Medieval Horace and his Lyrics*, par Karsten Friis-Jensen, de Copenhague), à la Renaissance (*Horazrezeption in der Renaissance*, par Walther Ludwig, avec l'édition de poèmes de Pétrarque, d'Ange Politien, de Jakob Locher, de Pietro Criniti et de Salomon Macrin), et à l'âge baroque (évocation par Andrée Thill, de Mulhouse, d'un *Horace polonais*, Casimir Sarbiewski, et d'un *Horace allemand*, Jacob Balde).

Ces études sur des imitateurs d'Horace sont précédées de six exposés qui montrent les progrès accomplis, depuis un siècle, dans l'édition et l'interprétation de ses poèmes (*Von Keller-Holder zu Shackleton Bailey. Prinzipien und Probleme der Horaz-Edition*, par Hermann Tränkle, de Zurich), dans l'appréciation de ses idées morales (*Horace moraliste*, par P.H. Schrijvers, de Leyde), de son engagement «politique» (*Orazio poeta civile*, par Virginio Cremona, de Brescia) et de son génie littéraire (*The Literary Form of Horace's Odes*, par Stephen Harrison, d'Oxford). A l'*Ars poetica* est dévolue une étude de Manfred Fuhrmann, de Constance (*Komposition oder Schema?*), tandis que Hans Peter Syndikus, de Weilheim, défend avec conviction la cohérence de l'œuvre d'Horace (*Die Einheit des horazischen Lebenswerks*). Ces six exposés explorent un siècle de travail philologique et littéraire, grâce à quoi le poète des *Odes*, des *Epodes*, des *Satires* et des *Epîtres* est mieux connu, de nos jours, qu'il ne l'a jamais été.

Les neuf exposés et les discussions qui les ont suivis forment la matière du présent tome XXXIX des «Entretiens sur l'Antiquité classique». Son ampleur a posé à la Fondation plus d'un problème. Mais que ne ferait-on pas pour un poète qui, de génération en génération, depuis vingt siècles, dispense tant de joie!

Il est vrai que point n'est besoin de tant d'érudition pour être sensible à sa poésie: il suffit de bien «entendre» le latin! Ce volume n'aura donc atteint son but que pour autant que ceux qui le liront ou le consulteront en feront le point de départ d'une lecture renouvelée des poèmes d'Horace.













FONDATION HARDT  
POUR L'ÉTUDE DE L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

*ENTRETIENS*

*TOME XXXIX*

**HORACE**

L'ŒUVRE ET LES IMITATIONS  
UN SIÈCLE D'INTERPRÉTATION



**ENTRETIENS SUR L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE**

**Publiés par Olivier Reverdin et Bernard Grange**

TOME XXXIX

# **HORACE**

## **L'ŒUVRE ET LES IMITATIONS UN SIÈCLE D'INTERPRÉTATION**

**NEUF EXPOSÉS SUIVIS DE DISCUSSIONS**

**PAR**

**HERMANN TRÄNKLE, P.H. SCHRIJVERS,  
VIRGINIO CREMONA, STEPHEN HARRISON,  
MANFRED FUHRMANN, HANS PETER SYNDIKUS,  
KARSTEN FRIIS-JENSEN, WALTHER LUDWIG,  
ANDRÉE THILL**

**Entretiens préparés et présidés  
par Walther Ludwig**

**VANDŒUVRES – GENÈVE**

**24-29 AOÛT 1992**

ENTRETIENS SUR L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE  
Publiés par Olivier Revélin et Bernard Grange  
TOME XXV

# HORACE

UN SIÈCLE D'INTERPRÉTATION  
L'ŒUVRE ET LES IMITATIONS

NEUF EXPOSÉS SUIVIS DE DISCUSSIONS

PAR

HERMANN TRÄNKLE, P.H. SCHRITZERS,  
VIRGINIO CREMONA, STEPHEN HARRISON,  
MANFRED FUHRMANN, HANS PETER STADIKUS,  
KARSTEN BRIS HENSEN, WALTER LUDWIG,  
ANDRÉE THILL

Éditions préparées et présidées  
par Walter Ludwig

TOUS DROITS RÉSERVÉS  
© 1993 by Fondation Hardt, Genève

## PRÉFACE

*Qu'on me permette de «me défouler» quelque peu et de puiser dans mes souvenirs. Après tout, c'est la trente-quatrième préface que je rédige pour les Entretiens de la Fondation Hardt!*

*En 1932, la Société fédérale de Gymnastique célébrait à Aarau le centenaire de sa fondation. Il y eut un grand défilé. La société d'étudiants de Zofingue, qui avait tenu la Société fédérale de Gymnastique sur les fonts baptismaux, avait sa place dans le cortège. La section genevoise, dont je faisais partie, entonna un beau chant latin, composé au XII<sup>e</sup> siècle par Walter Map's (que nous appelions en français Gautier de Mappes). J'en cite le début de mémoire (on me pardonnera si ma mémoire défaille):*

Lauriger Horatius  
quam dixisti verum:  
Fugit aurae citius  
Tempus edax rerum.

Ubi sunt o pocula  
dulciora melle?  
Ubi sunt et oscula  
rubentis puellae?

Sed ubi sunt  
qui ante nos  
iam fuere...

*Les trottoirs étaient noirs de monde. Le cortège avait des à-coups et, par moments, s'arrêtait. Là où nous étions arrêtés pour quelques instants, un homme, jeune encore, qui regardait le défilé, donnait la main à sa fille, toute jeune, qui serrait contre sa poitrine un beau bouquet de lys blancs et de delphiniums. Dans son dialecte, que je ne puis transcrire (le «Schwyzertütsch» ne s'écrit guère que pendant le Carnaval; le reste de l'année, on emploie le «Schriftdeutsch»), il lui dit en substance ceci: "Regarde bien ces beaux jeunes gens. Ils chantent en latin, comme à la messe. Donne-leur ton bouquet". C'est moi qui le reçus, accompagné d'un baiser enfantin, qui n'était guère comparable à ceux de la rubens puella de Walter Map's!*

\*

\* \*

*C'était en juin 1936, à Genève. Comme partout, on célébrait le bimillénaire de la naissance d'Horace. Le professeur de latin d'alors, André Oltramare, dont la thèse sur la diatribe romaine reste actuelle (on l'a réimprimée), avait invité une délégation de la Société des études latines de Paris. Jules Marouzeau était là, avec Alfred Ernout et Eugène Albertini. Un groupe bruyant et coloré d'étudiants et de fringantes étudiantes les accompagnait. Il y eut un «prandium Horatianum» dans un hôtel de la place Longemalle. On n'y servit que des plats qui apparaissent dans les poèmes d'Horace et, bien entendu, du falerne et du cécube; en guise de café, on offrit une décoction de malvae, dont le menu affirmait, sur la foi d'Horace, qu'elles étaient "bonnes pour la santé".*

*Après le repas, je devais mimer, avec une de mes camarades, la neuvième ode du livre III:*

Donec gratus eram tibi  
nec quisquam potior bracchia candidae  
cervici iuvenis dabat,  
Persarum vigui rege beatior.

*Nous étions costumés. Ma mère m'avait cousu une toge dans un vieux drap de lit. Oltramare, responsable de la mise en scène, avait recommandé à ma camarade de me tomber dans les bras au vers 17 (Quid si prisca redit Venus...). Elle ne put se résoudre à le faire et s'en excusa. Le lendemain, comme elle me l'écrivit, elle commençait son noviciat chez les Ursulines! Depuis, elle a collaboré à l'édition des Sources Chrétiennes...*

\*

\*\*

*Pourquoi ces deux évocations? Pour attester qu'Horace, génération après génération, continue à être un compagnon, pour beaucoup d'hommes, dans les pays où la culture classique fleurit encore. N'est-il pas, d'ailleurs, le seul personnage de l'Antiquité dont on ait fêté en 1936 le bimillénaire de la naissance, et en 1993 le bimillénaire de la mort?*

\*

\*\*

*La Fondation Hardt se devait de s'associer au bimillénaire de 1993. Son Comité scientifique en était persuadé. Il chargea le professeur Walther Ludwig (Hambourg) d'organiser des Entretiens en les axant sur Horace «à la lumière des recherches de ces cent dernières années».*

*Ces Entretiens eurent lieu du 24 au 29 août 1992. Fort heureusement, Walther Ludwig en avait étendu le champ aux imitateurs d'Horace au moyen-âge (The Medieval Horace and his Lyrics, par Karsten Friis-Jensen, de Copenhague), à la Renaissance (Horazrezeption in der Renaissance, par Walther Ludwig, avec l'édition de poèmes de Pétrarque, d'Ange Politien, de Jakob Locher, de Pietro Criniti et de Salomon Macrin), et à l'âge baroque (évocation par Andrée Thill, de Mulhouse, d'un Horace polonais, Casimir Sarbiewski, et d'un Horace allemand, Jacob Balde).*

*Ces études sur des imitateurs d'Horace sont précédées de six exposés qui montrent les progrès accomplis, depuis un siècle, dans l'édition et l'interprétation de ses poèmes (Von Keller-Holder zu Shackleton Bailey: Prinzipien und Probleme der Horaz-Edition, par Hermann Tränkle, de Zurich), dans l'appréciation de ses idées morales (Horace moraliste, par P.H. Schrijvers, de Leyde), de son engagement «politique» (Orazio poeta civile, par Virginio Cremona, de Brescia) et de son génie littéraire (The Literary Form of Horace's Odes, par Stephen Harrison, d'Oxford). A l'Ars poetica est dévolue une étude de Manfred Fuhrmann, de Constance (Komposition oder Schema?), tandis que Hans Peter Syndikus, de Weilheim, défend avec conviction la cohérence de l'oeuvre d'Horace (Die Einheit des horazischen Lebenswerks). Ces six exposés explorent un siècle de travail philologique et littéraire, grâce à quoi le poète des Odes, des Epodes, des Satires et des Epîtres est mieux connu, de nos jours, qu'il ne l'a jamais été.*

*Les neuf exposés et les discussions qui les ont suivis forment la matière du présent tome XXXIX des «Entretiens sur l'Antiquité classique». Son ampleur a posé à la Fondation de sérieux problèmes financiers, allégés en partie par un don personnel de Walther Ludwig. Mais que ne ferait-on pas pour un poète qui, de génération en génération, depuis vingt siècles, dispense tant de joie!*

*Il est vrai que point n'est besoin de tant d'érudition pour être sensible à sa poésie: il suffit de bien «entendre» le latin! Ce volume n'aura donc atteint son but que pour autant que ceux qui le liront ou le consulteront en feront le point de départ d'une lecture renouvelée des poèmes d'Horace.*

TABLE DES MATIÈRES Olivier Reverdin

|     |  | Page |
|-----|--|------|
| I   | HERMANN THOMAS                           |      |
|     | Das Kelter-Wort in Horazens Oden         |      |
|     | Prinzipien und Probleme der Horaz-Kritik | 1    |
|     | Discussion                               | 30   |
| II  | PH. SCHNEPPEN                            |      |
|     | Horaz über die Liebe                     | 41   |
|     | Horazens moralis                         |      |
|     | Discussion                               | 91   |
| III | VICTORIAN CARRUTHERS                     |      |
|     | Orazio poeta civile                      | 85   |
|     | Discussion                               | 124  |
| IV  | STEPHEN HARRISON                         |      |
|     | The Literary Form of Horace's Odes       | 131  |
|     | Discussion                               | 163  |



## TABLE DES MATIÈRES

|      |  | Page  |
|------|--|-------|
| I.   | HERMANN TRÄNKLE                                |       |
|      | <i>Von Keller-Holder zu Shackleton Bailey.</i> |       |
|      | <i>Prinzipien und Probleme</i>                 |       |
|      | <i>der Horaz-Edition</i>                       | 1     |
|      | Discussion                                     | 30    |
| II.  | P.H. SCHRIJVERS                                |       |
|      | <i>Amicus liber et dulcis.</i>                 | 41    |
|      | <i>Horace moraliste</i>                        |       |
|      | Discussion                                     | 91    |
| III. | VIRGINIO CREMONA                               |       |
|      | <i>Orazio poeta civile</i>                     | 95    |
|      | Discussion                                     | * 124 |
| IV.  | STEPHEN HARRISON                               |       |
|      | <i>The Literary Form of Horace's Odes</i>      | 131   |
|      | Discussion                                     | 163   |

|       |  |     |
|-------|--|-----|
| V.    | MANFRED FUHRMANN                               |     |
|       | <i>Komposition oder Schema ?</i>               | 171 |
|       | <i>Zur Ars poetica des Horaz</i>               |     |
|       | Discussion                                     | 199 |
| VI.   | HANS PETER SYNDIKUS                            |     |
|       | <i>Die Einheit des horazischen Lebenswerks</i> | 207 |
|       | Discussion                                     | 247 |
| VII.  | KARSTEN FRIIS-JENSEN                           |     |
|       | <i>The Medieval Horace and his Lyrics</i>      | 257 |
|       | Discussion                                     | 299 |
| VIII. | WALTHER LUDWIG                                 |     |
|       | <i>Horazrezeption in der Renaissance</i>       |     |
|       | <i>oder die Renaissance des Horaz</i>          | 305 |
|       | Discussion                                     | 372 |
| IX.   | ANDRÉE THILL                                   |     |
|       | <i>Horace polonais. Horace allemand</i>        | 381 |
|       | Discussion                                     | 426 |
|       | INDEX  | 433 |

# I

## HERMANN TRÄNKLE

### VON KELLER-HOLDER ZU SHACKLETON BAILEY PRINZIPIEN UND PROBLEME DER HORAZ-EDITION

Es ist vielleicht nicht ganz unangemessen, wenn ich dem, was ich zur Sache zu sagen habe, eine persönliche Bemerkung vorausschicke. Unter meinen Publikationen nehmen Äußerungen zu Horaz nur geringen Raum ein, und zu den mit seinen Werken verbundenen textkritischen Problemen habe ich bis jetzt nur ein einziges Mal kurz Stellung genommen. Aber er gehört zu denjenigen Autoren, zu denen ich im Rahmen meiner akademischen Lehrtätigkeit am häufigsten zurückgekehrt bin. Gerade auch der Frage nach der Verlässlichkeit seiner handschriftlichen Überlieferung habe ich, sozusagen vom Nachbargarten her über den Zaun blickend, im Lichte entsprechender Erfahrungen an anderen Texten immer wieder meine Aufmerksamkeit geschenkt. Das dürfte um so weniger verwundern, als die fast ein halbes Jahrhundert lang führende kritische Horazausgabe von meinem Lehrer F. Klingner stammte. Es war — neben Lattes Theokrit — die erste kritische Ausgabe, die ich als Student in der bücherarmen Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg genauer kennenlernte, und sie erschien dem jungen Neophyten

damals als der Inbegriff ausgereifter neuzeitlicher Editionstechnik. Allerdings kamen mir verhältnismäßig bald Zweifel an dieser Einschätzung, und ich habe deswegen, als ich 1968 nach Klingners Tod die Leistungen des verehrten Lehrers in der Zeitschrift *Gnomon* zu würdigen versuchte, die Horazausgabe im Gegensatz zu anderen von seinen Arbeiten nur kurz erwähnt. Meine Skepsis ist seither noch gewachsen. Als dann vor wenigen Jahren kurz nacheinander zwei kritische Ausgaben erschienen, die auf völlig verschiedenen Anschauungen über die Verlässlichkeit der Überlieferung beruhen und dementsprechend eine stark voneinander abweichende Textgestaltung bieten, diejenigen von S. Borzsák und D. R. Shackleton Bailey, gab das natürlich Anlaß, die vertrauten Probleme erneut zu überdenken. Die Ergebnisse dieses Nachdenkens will ich nun vortragen, in dem Bewußtsein, daß es hier um Fragen geht, über die eine Einigung nicht leicht möglich sein dürfte.

Die Grundlage aller kritischen Horazausgaben unseres Jahrhunderts bildet bekanntlich die zweibändige Edition von Keller-Holder (<sup>1</sup>1864-70, <sup>2</sup>1899-1925) zusammen mit Kellers *Epilegomena* von 1879/80. Erst diese beiden Männer, Schüler von F. Ritschl, haben eine größere Anzahl Horazhandschriften kollationiert, insgesamt etwa 60, unter diesen nahezu alle alten, d.h. die zwischen etwa 830 und 1100 entstandenen; denn im Falle des Horaz sind im Gegensatz zu Plautus, Terenz, Ovid, Lucan, Persius, Juvenal, den Senecatragödien und vor allem Virgil keine spätantiken Handschriften oder Handschriftenfragmente auf uns gekommen. Daß diese systematische Auswertung der Überlieferung so relativ spät erfolgt ist, später jedenfalls als bei Plautus und Virgil, gehört zu den mancherlei Seltsamkeiten, die bei der Behandlung des Bereiches, von dem wir sprechen, zu vermerken sind. Das ganze 19. Jh. hindurch war das Interesse an Horaz äußerst rege, wie die große Zahl der damals — vor allem in Deutschland und England — erschienenen Ausgaben und Kommentare zeigt. Seine Werke

bildeten einen wesentlichen Bestandteil der gymnasialen Schullektüre. Außerdem hatte Bentleys Ausgabe von 1711 das Aussehen des Horaztextes in revolutionärer Weise verändert; keiner der späteren Herausgeber vermochte sich ihrem Einfluß zu entziehen. Am wirksamsten war dieser dort, wo sich Bentley für seine Entscheidungen auf das Zeugnis von Handschriften berufen konnte. Während seine Konjekturen auch im 19. Jh. umstritten blieben, war es allgemeine Überzeugung, daß er in der Auswahl überlieferter Varianten weitgehend Unumstößliches geleistet habe<sup>1</sup>. Nun hatte sich Bentley selbst im Rahmen des Möglichen durchaus um eine Erweiterung seiner Handschriftenkenntnis bemüht, da ihm diese Seite der Sache entgegen einer verbreiteten Meinung nicht gleichgültig war<sup>2</sup>, aber was ihm zur Verfügung stand, war eine schmale Auswahl fast ausnahmslos jüngerer Codices. Zum mindesten, seitdem Orelli 1837 die Lesarten des irischen Bernensis 363 (B) bekanntgemacht hatte, mußte klar sein, daß eine systematische Erforschung der Handschriftenbestände einigen Gewinn erhoffen ließ, und das hätte eigentlich rasch den Wunsch wecken müssen, Bentleys Entscheidungen auf eine zuverlässigere dokumentarische Grundlage zu stellen. Doch sollte es, wie gesagt, bis dahin noch

---

<sup>1</sup> Bezeichnend K. LACHMANN, *Kleinere Schriften* II, Berlin 1876, 253 Anm. 1 (zuerst 1830): "Wer Bentley genauer kennt, wird nicht bezweifeln, dass ein neuer Herausgeber des Horaz, nachdem er, was freilich leicht ist, Bentleys Conjecturen grösstentheils entfernt hat, für die Bestimmung des Textes nach ihm beinah nichts mehr zu thun finden wird."

<sup>2</sup> Daß es sich bei dem berühmten '*nobis et ratio et res ipsa centum codicibus potiores sunt*' um ein unvollständiges Zitat handelt und Bentley (zu C. III 27, 15) noch '*praesertim accedente Vaticani veteris testimonio*' hinzugefügt hatte, ist verschiedentlich hervorgehoben worden, so von R. PFEIFFER, *Die Klassische Philologie von Petrarca bis Mommsen*, München 1976, 191 f. und von C. O. BRINK, *English Classical Scholarship*, Cambridge 1985, 71. Vgl. auch etwa Bentleys Bemerkungen zu C. I 12, 43; III 24, 60; IV 6, 21; Ep. 1, 5; S. II 4, 41.

fast drei Jahrzehnte dauern. Die Sorgfalt der Kollationen Kellers und Holders ist mehrfach von denjenigen, die Gelegenheit hatten ihre Angaben zu überprüfen, gerühmt worden<sup>3</sup>. Wichtige Neuentdeckungen sind seither mit Ausnahme eines allerdings sehr erwünschten Textzeugen für die *Satiren* und die *Ars poetica*, des Codex von Saint-Claude (K), auf den Vollmer stieß, nicht mehr erfolgt. Hingegen konnten in manchen Fällen die Angaben von Keller-Holder über Entstehungsumstände und Entstehungszeit von Codices korrigiert oder präzisiert werden. Besonders wichtig ist hier die Entdeckung von B. Bischoff<sup>4</sup>, daß einer der Schreiber des Reginensis Latinus 1703 (R) Walahfried Strabo war, was die schon früher ausgesprochene Vermutung, es handle sich um die älteste erhaltene Horazhandschrift überhaupt, entschieden bestätigt. Daß gerade dieser älteste Codex sich besonders schlecht in eine wie auch immer geartete Klasseneinteilung der Handschriften einordnen läßt, ist grundlegend für die Beurteilung der mittelalterlichen Überlieferung des Horaz. Wir werden auf diesen Punkt bald noch einmal zurückkommen. Harte Kritik haben Keller und Holder für ihre negative Einschätzung des Blandinianus vetustissimus einstecken müssen<sup>5</sup>, jenes 1566 verbrannten Codex der Abtei Blankenberg bei Gent, dessen teilweise stark von der sonstigen Überlieferung abweichende Lesarten nur durch die Mitteilungen von J. Cruquius auf uns gekommen sind. Aber das Urteil über den Wert dieser Lesarten divergiert noch immer stark, und leider hat sich nicht einmal darüber volle Einigkeit erzielen lassen, daß im

---

<sup>3</sup> Zuletzt von C.O. BRINK, *Horace on Poetry II. The Ars Poetica*, Cambridge 1971, 2.

<sup>4</sup> *Mittelalterliche Studien II*, Stuttgart 1967, 50 f.

<sup>5</sup> Vgl. etwa W. CHRIST, *Horatiana*, SBAW 1893, 1, 84; F. LEO, *Rez. Keller-Holder I*<sup>2</sup>, *GGA* 1904, 849 f. und 853 f. (= *Ausgew. kl. Schriften II*, Rom 1960, 160 und 164).

Falle von S. I 6, 126 das Zeugnis des Blandinianus (*campum lusumque trigonem*) gegenüber dem Text der übrigen Handschriften den Vorzug verdient<sup>6</sup>.

Den Gesamtcharakter der Überlieferung hat Keller so bezeichnet: "Die hauptsächlichste Krankheit der Horaztradition ist die mehr oder minder durchgeführte Verwischung jedes Classencharakters durch Ergänzung ausgefallener Partien nach Handschriften anderer Classen und durch Beischreiben und Hineinkorrigieren von Lesarten anderer Codices aus beliebigen Classen, mit einem Worte durch systematische Nivellierung."<sup>7</sup> Die hier mit aller nur wünschenswerten Klarheit beschriebene und mit dem unangemessenen Prädikat "Krankheit" bedachte Erscheinung ist das, was wir bei einer Überlieferung heute als Kontamination zu bezeichnen pflegen. Daß unter solchen Umständen eine reinliche Scheidung von Handschriften und die Aufstellung eines Stemmas kaum möglich ist, auch wenn sich gewisse Verwandtschaftsverhältnisse abzeichnen, war Keller nur zu bewußt, und er hat deswegen seine Gruppeneinteilung "mit einiger Reserve" präsentiert<sup>8</sup>. Im einzelnen rechnete er mit drei auf die spätere Antike zurückgehenden Klassen, "jedoch so, daß — wie er sagte<sup>9</sup> — zwischen der I. und II. Classe sich häufig eine Verwandtschaft auch im Fehlerhaften zeigt, woraus der Schluss gezogen werden muss, dass diese beiden Classen wenigstens in grossen Partien auf eine gemeinsame Specialquelle zurückgehen, welche der III. Classe fremd war." Es ist eine Lösung, die eigenartig zwischen einer Zwei- und einer Dreitei-

---

<sup>6</sup> So übereinstimmend Klingner, Borzsák und Shackleton Bailey (vgl. auch C.O. BRINK, *PCPhS* N.S. 33, 1987, 30 f. mit Anm. 35); anders R.J. GETTY, *Festschrift B.L. Ullmann* I, Rom 1964, 119 ff.

<sup>7</sup> *Epil.* 780 f.

<sup>8</sup> *Epil.* 792.

<sup>9</sup> *Epil.* 790.

lung in der Schwebelage bleibt. Ein Blick auf das nach Klassen geordnete Variantenverzeichnis, das Keller und Holder ihrer Ausgabe beigegeben haben, macht diese Annahme verständlich: Fälle, in denen drei Varianten einander gegenüberstehen — also etwa *comas, comae, comam* (C. II 11, 24) oder *totiens, totidem, potiens* (C.S. 23) — kommen nur vereinzelt vor; sie bilden geradezu die Ausnahme; meist sind es zwei, wobei dann vorwiegend die I. und II. Klasse zusammengehen, weit seltener die II. und III. oder die I. und III.

Die sich an Kellers und Holders Pionierarbeit anschließende Diskussion hat dann wiederum einen ziemlich merkwürdigen Verlauf genommen. Die von den beiden Gelehrten hervorgehobene grundlegende Tatsache der Kontamination war zwar allen, die sich an ihr beteiligten, mehr oder minder gegenwärtig, trat aber insgesamt doch auffällig in den Hintergrund. Mit um so größerer Verbissenheit widmete man sich den mit der Einteilung der Handschriften zusammenhängenden Fragen, ob man es mit zwei oder mit drei Klassen zu tun habe und aus welcher Zeit die Hyparchetypi stammten, auf die diese zurückgehen. Man suchte über den Vergleich von Lesarten hinaus noch andere Kriterien heranzuziehen, auf die sich eine Einteilung in Klassen stützen ließ, etwa die Reihenfolge der Werke, ihre Überschriften und erläuternden Beigaben. Auch über das Schicksal des Horaztextes in den ersten Jahrhunderten der Kaiserzeit wurden Erwägungen angestellt. Es war eben unter dem Einfluß von Wilamowitz die Textgeschichte modern geworden. Leo sprach sich entschieden für eine Einteilung der Handschriften in zwei Klassen aus<sup>10</sup>, ebenso F. Vollmer<sup>11</sup>,

---

<sup>10</sup> A.O. (Anm. 5) 850 ff. (= 160 ff.).

<sup>11</sup> Vgl. neben seiner Ausgabe (1907, <sup>2</sup>1912) auch: Die Überlieferungsgeschichte des Horaz, *Philol. Suppl.* 10, 1907, 259 ff.

später auch F. Villeneuve und M. Lenchantin<sup>12</sup>. Vollmer verband diese Zweiteilung mit der Vorstellung, sie sei erst in karolingischer Zeit erfolgt, was verständlicherweise sofort auf heftige Ablehnung stieß<sup>13</sup>; denn es ist in der Tat erstaunlich, daß ein an sich durchaus kundiger Philologe auf einen solchen Gedanken verfallen konnte<sup>14</sup>. Schon allein die Tatsache, daß es Stellen im Horaztext gibt, an denen beide Varianten der mittelalterlichen Handschriften oder eine sicher falsche Variante in der spätantiken Nebenüberlieferung auftaucht<sup>15</sup>, hätte ihn von diesem Einfall abbringen müssen, und ebenso natürlich auch das Faktum, daß bereits die frühesten erhaltenen Handschriften reichliche Spuren von Kontamination aufweisen. Schließlich versuchte Klingner eine zwischen der Einteilung in zwei und der in drei Klassen vermittelnde Lösung<sup>16</sup>, indem er annahm, daß zwei auf die spätere Antike zurückgingen ( $\Xi$  und  $\Psi$ ) — er meinte damit im wesentlichen Kellers II. und III. Klasse —, während die dritte in karolingischer Zeit durch Kontamination entstanden sei (Q). Dieses letzte kann so kaum zutreffen<sup>17</sup>, und schon Klingner selbst war offenbar seine Konstruktion nicht so

---

<sup>12</sup> Vgl. neben seiner Ausgabe der *Oden* und *Epoden* (1945, <sup>2</sup>1957 von D. BO, der 1959 auch eine Ausgabe der *Satiren* und *Episteln* beigelegt hat): *Sulla tradizione manoscritta di Orazio*, *Athenaeum* N. S. 15, 1937, 129 ff.

<sup>13</sup> Vgl. vor allem P. LEJAY, *Festschrift E. Chatelain*, Paris 1910, 59 ff.

<sup>14</sup> Geradezu bizarr mutet seine Zuschreibung der acht in einem Teil der Handschriften vor S. I 10, 1 überlieferten Verse an Heiric von Auxerre an (*a.O.* [Anm. 11] 302 Anm. 89).

<sup>15</sup> Vgl. *Ep.* 11, 2; 12, 2; *A.P.* 339. Auch die von Vollmer für eine mittelalterliche Korruptel gehaltene Lesart *discretas* (C. II 13, 23) wird durch Porphyrio und die pseudoacronischen Scholien als zum mindesten spätantik bezeugt.

<sup>16</sup> Vgl. neben seiner Ausgabe (1939, <sup>2</sup>1950, <sup>3</sup>1957): Über die Recensio der Horaz-Handschriften, *Hermes* 70, 1935, 249 ff. und 361 ff. (= *Studien zur griech. und lat. Lit.*, Zürich 1964, 455 ff.).

<sup>17</sup> Dagegen mit Recht BRINK *a.O.* (Anm. 3), 31 f.

ganz geheuer<sup>18</sup>. In mehreren Fällen bieten die von ihm für die Klasse Q in Anspruch genommenen Sonderlesarten das, was der Dichter selbst geschrieben haben muß<sup>19</sup>; in zweien kann das kaum auf Konjekturen beruhen, und in einem von diesen Fällen wird das höhere Alter der betreffenden Lesart zudem durch den Wortlaut der pseudoacronischen Scholien bestätigt. Auch falsche Sonderlesarten dieser Klasse werden durch das Zeugnis der Nebenüberlieferung als spätantik erwiesen<sup>20</sup>. Doch sind das nicht die einzigen Bedenken, die sich gegen die Annahme der Entstehung einer kontaminierten Klasse Q in karolingischer Zeit erheben. Die Tatsache, daß sich unser ältester Textzeuge, der Reginensis Lat. 1704, nur unter Schwierigkeiten in die propionierte Klasseneinteilung einfügen läßt, wurde von Klingner selbst sehr deutlich herausgestellt. Er hielt seinen Text für das Ergebnis einer Kontamination zwischen Vertretern der Klassen  $\Psi$  und Q<sup>21</sup>. Eben das setzt aber, falls man von Klingners chronologischer Einordnung von Q ausgeht, gerade für die frühkarolingische Zeit besonders komplizierte und vielfältige Kontaminationsvorgänge voraus. Mit dem, was wir allgemein über die Art der Abschreibaktivitäten jener Epoche und speziell über den Zeitpunkt der erneuten Ausbreitung der Horazkenntnis

---

<sup>18</sup> Vgl. *a.O.* (Anm. 16) 383 (= 497); 388 (= 503) und den Nachtrag *Studien* 455 Anm., wo merkwürdigerweise die Zeit um 400 n. Chr. mit der "spätesten Zeit des Altertums" gleichgesetzt wird. Die Äußerung klingt so, als hätte Klingner nie von der Mavortius-Subskription und nie von der Tatsache gehört, daß sich Spuren von Horazkenntnis in der Literatur bis gegen Ende des 6. Jh. belegen lassen.

<sup>19</sup> Vgl. *C. I* 12, 15; *Ep.* 17, 40; *E. II* 1, 27; *A.P.* 178 (vgl. dazu auch KLINGNER, *Studien* 503 Anm. 3 Nachtrag).

<sup>20</sup> Vgl. *A.P.* 53; 360.

<sup>21</sup> *A.O.* (Anm. 16) 384 ff. (= 498 ff.). Vgl. auch Ausgabe<sup>3</sup> Praef. XII und XXV, während sich dem Siglenverzeichnis auf S. XXIII diese Einschätzung nicht entnehmen läßt.

nach den dunklen Jahrhunderten wissen<sup>22</sup>, wäre eine solche Annahme schwer in Einklang zu bringen. Zusammenfassend wird man also sagen müssen, daß die Klingnersche Rekonstruktion der Textgeschichte zwar nicht mit den offenkundigen Unzulänglichkeiten von Vollmers These behaftet ist, daß aber auch sie bei näherem Zusehen nicht unerheblichen Einwänden unterliegt.

Auf noch Bedenklicheres stößt man, wenn man auf die Art und Weise achtet, in der Klingner seine Rekonstruktion in der editorischen Praxis zur Geltung gebracht hat. Auch hier ist er offenbar von der Auseinandersetzung mit Vollmer ausgegangen, in diesem Fall von dessen besonderer Gestaltung des textkritischen Apparates. Keller und Holder hatten die von ihnen verfochtene Klasseneinteilung für so schwankend gehalten, daß es ihnen ratsam schien, im Apparat bei den einzelnen Lesarten stets die gesamten Handschriften, von denen diese geboten werden, einzeln aufzuführen, und entsprechend haben sich Villeneuve und Lenchantin verhalten, wenn auch unter Heranziehung einer geringeren Anzahl von Textzeugen und mit abweichenden Anordnungsprinzipien. Ein so gestalteter Apparat hat den Vorzug völliger Eindeutigkeit, aber einfach zu überblicken ist er nicht, nicht einmal in der eingeschränkten Form, in der er von den zuletzt genannten Editoren präsentiert wurde, d.h. bei etwa 15 Textzeugen, zu denen häufig noch Angaben über die Nebenüberlieferung treten. Wer daraus ein Urteil über das überlieferungsmäßige Gewicht einer Variante gewinnen will, muß schon genau hinsehen. Wohl um diesem Nachteil zu entgehen, hat Vollmer eigene Siglen für die von ihm postulierten

---

<sup>22</sup> Sie beginnt etwa um 850. Vgl. dazu R.J. TARRANT in: L.D. REYNOLDS (Hsg.), *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford 1983, 182 mit älterer Lit., ferner B. BISCHOFF, *Mittelalterliche Studien* III, Stuttgart 1981, 227.

karolingischen Hyparchetypi eingeführt (I II). Das der Ausgabe vorangestellte Siglenverzeichnis erteilt darüber Auskunft, welche erhaltenen Handschriften er als Abkömmlinge eines jeden von diesen beiden Hyparchetypi betrachtete, aber im Apparat tauchen die eingeführten Siglen nicht nur dort auf, wo alle Abkömmlinge die gleiche Lesart bieten, sondern auch bei Abweichungen eines kleineren oder größeren Teils von ihnen; denn es handelt sich eben nicht um Gruppensiglen im geläufigen Sinn, d.h. um Kurzformeln für eine festumrissene Zahl erhaltener Handschriften, sondern um Bezeichnungen für eine erschlossene Vorstufe des aktuellen Überlieferungsbestandes. Von den erwähnten Abweichungen werden die wichtigeren aufgeführt, aber nicht alle, und Vollmer verweist in der Praefatio, indem er auf diese Eigentümlichkeit seiner Ausgabe aufmerksam macht, deren Benutzer ausdrücklich auf den Apparat von Keller-Holder. Hier wird die Kehrseite der wohlthuenden Überschaubarkeit von Vollmers textkritischem Apparat sichtbar, und noch unangenehmer ist natürlich das subjektive Moment, das bei der Rekonstruktion der Hyparchetypi an den vielen Stellen hereinkommt, wo das Zeugnis der Handschriften, welche der Herausgeber für ihre Abkömmlinge hält, divergiert. Der Benutzer fragt sich nicht ganz selten, ob denn nicht eine andere Deutung des Überlieferungsbefundes als die von Vollmer vorgelegte eher wahrscheinlich sei. Von den beiden soeben herausgestellten Nachteilen dieser Ausgabe hat Klingner den zuerst genannten vermieden, vor allem durch eine reichliche Verwendung von Klammervermerken; der zweite erscheint bei ihm in erheblich verschärfter Form. Das in allen Einzelheiten an Beispielen zu belegen würde viel Zeit in Anspruch nehmen. Ich muß mich daher mit summarischen Andeutungen begnügen. Die Probleme beginnen bereits bei der Frage, was denn mit den von Klingner eingeführten Siglen  $\Xi$  und  $\Psi$  genau gemeint ist. An sich muß es sich um einzelne, festumrissene, allerdings verlorene Textzeugen handeln. In der vorbereitenden Abhandlung 'Über die Recensio

der Horaz-Handschriften' ist in diesem Zusammenhang immer wieder von "Büchern" oder "Exemplaren" der Spätantike die Rede. Aber schon am Ende der Abhandlung ist diese strenge Position verlassen, indem nun in Bezug auf  $\Xi$  von einem "daraus erflossenen Überlieferungsstrom" gesprochen wird<sup>23</sup>. Damit übereinstimmend wird in der Praefatio der Ausgabe sowohl  $\Xi$  als auch  $\Psi$  als '*rivulus memoriae Horatianae...a recensione antiqua atque exemplari antiquo deperdito ductus*' definiert. Im Apparat hat es dann Klingner, wie es scheint, trotz dieser bedenklichen Unbestimmtheit vielfach nicht gewagt, falsche Lesarten auf  $\Xi$  oder  $\Psi$  zurückzuführen, obwohl das nach seiner Übersicht über die von ihnen abhängigen bzw. ihnen zugehörigen Handschriften eigentlich unausweichlich gewesen wäre<sup>24</sup>. Andererseits fehlen auch überraschend resolute Zuschreibungen nicht, vor allem bei den *Satiren* und *Episteln* im Falle von  $\Xi$ , dessen Repräsentanten hier spärlich werden<sup>25</sup>, und manchmal gebraucht Klingner — sogar in kurzem Abstand — bei gleicher Bezeugung wechselnde Bezeichnungen, ohne daß ein Grund ersichtlich wäre<sup>26</sup>. Gelegentlich hilft er sich durch die Annahme von Doppellesarten in den von ihm postulierten Hyparchetypen<sup>27</sup>, und schließlich verbergen textkritische Anmerkungen, die nach dem Prinzip des negativen Apparates gestaltet sind, bisweilen Befunde, die sich kaum mit Klingners Stemmata vereinbaren lassen<sup>28</sup>. Kurz, das subjektive Moment, das schon

---

<sup>23</sup> A.O. (Anm. 16) 393 (= 507).

<sup>24</sup> Vgl. etwa C. I 17, 9; I 19, 12; I 28, 15; II 12, 4; IV 2, 27 und 35; IV 10, 6.

<sup>25</sup> Vgl. etwa *Ep.* 4, 15; *S.* I 3, 56; *E.* I 3, 24.

<sup>26</sup> Vgl. etwa C. IV 9, 31 und 52; *E.* I 6, 36 und 50.

<sup>27</sup> Vgl. etwa C. IV 2, 58; IV 4, 6.

<sup>28</sup> Vgl. etwa C. I 21, 14; *Ep.* 5, 71; 12, 22. Sehr instruktiv ist auch C. I 13, 6: *manet* B u (sicher richtig) *manent* cett.

beim Vollmerschen Apparat unangenehm auffällt, macht sich hier bis an den Rand der Willkür bemerkbar.

Nun ist freilich zuzugeben, daß die Nachteile, die daraus für das Urteil über den richtigen Horaztext erwachsen, durchaus begrenzt sind. Zahlreiche Varianten scheiden aus Gründen des Sinnes, der Sprache oder der Metrik sofort aus, auch wenn Klingner sie mit einem  $\Xi$  oder  $\Psi$  bedacht hat, und wo eine Variante nach sorgfältiger Prüfung ihrer inhaltlichen oder formalen Vorzüge als Formulierung des Dichters in Erwägung zu ziehen ist, wird sich der Erfahrene auch durch das Fehlen eines  $\Xi$  oder  $\Psi$  nicht davon abhalten lassen. Tatsächlich unterscheidet sich die Klingnersche Ausgabe, was das Aussehen des Textes angeht, trotz der besonderen Gestaltung ihres Apparates nur wenig von den auf mehr oder minder stark abweichenden Vorstellungen über die Textgeschichte beruhenden Editionen von Keller-Holder, Vollmer, Villeneuve und Lenchantin-Bo<sup>29</sup>. Darüber hinaus läßt sich allgemein feststellen, daß die mehr als ein halbes Jahrhundert mit beträchtlichem intellektuellem Aufwand geführten Auseinandersetzungen über die Klasseneinteilung der Horazhandschriften kaum einen Einfluß auf das ausgeübt haben, was sie eigentlich vorbereiten sollten, nämlich auf die Textgestaltung selbst. Diese Tatsache zeigt, daß Housman ins Schwarze traf, als er es im Zusammenhang mit Vollmers Entwurf der Textgeschichte als Zeitverschwendung bezeichnete, ein Problem "of so much intricacy and so little importance as the classification of the MSS of Horace" zu diskutieren<sup>30</sup>. Wir stehen eben vor der Tatsache, daß der

---

<sup>29</sup> Das Gleiche gilt von E. C. WICKHAMs Oxoniensis (1901, <sup>2</sup>1912 von H.W. GARROD). Sie ist im Gegensatz zu dem immer noch nützlichen Kommentar des Editors ein dürftiges Produkt und wird deswegen hier nicht weiter berücksichtigt.

<sup>30</sup> Rezension der Ausgabe von Vollmer, *CR* 22, 1908, 89 (= *Classical Papers* II, Cambridge 1972, 772).

Text dieses Dichters an zahlreichen Stellen in zwei, an einzelnen sogar in drei Formen ins Mittelalter gelangt ist, daß aber infolge der starken Kontamination der erhaltenen Handschriften, und zwar schon der ältesten, die Bezeugung von Fall zu Fall wechselt. "Variants fall into classes but manuscripts do not", wie es Brink nicht ohne Übertreibung, aber im Kern treffend formuliert hat<sup>31</sup>. Insgesamt herrschen die Verhältnisse, die Housman in der Lucanüberlieferung beobachten zu können glaubte<sup>32</sup>. Es lassen sich Spuren mindestens zweier regelrechter spätantiker Ausgaben erkennen, und die für den Blandinianus vetustissimus bezeugten richtigen Sonderlesarten deuten darauf, daß es mindestens drei spätantike Exemplare waren, von denen die Abschreibtätigkeit der karolingischen Zeit ausging. Im übrigen mag die Tatsache, daß die älteste Erwähnung des Horaz in einem mittelalterlichen Bücherverzeichnis, diejenige des um 800 entstandenen Berliner Codex Diez. B 66, nur von einem einzelnen Werk, der *Ars poetica*, spricht, vor allzu einfachen Vorstellungen warnen<sup>33</sup>.

Die relative Einförmigkeit des Textes der Ausgaben, die in der von Keller-Holder inaugurierten Ära erschienen sind, geht

---

<sup>31</sup> A.O. (Anm. 3) 20.

<sup>32</sup> Vgl. S. VI f. der Praefatio seiner Lucanausgabe. Diese Einschätzung wurde von anderen Kennern ausdrücklich anerkannt. Vgl. etwa E. FRAENKEL, *Gnomon* 2, 1926, 499 (= *Kl. Beiträge z. Klass. Philol.* II, Rom 1964, 269 f.); G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Florenz 1952, 432 Anm. 1, und neuerdings TARRANT a.O. (Anm. 22) 215 ff. Im Grunde gleich, wenn auch weniger eingehend, hatte sich Housman schon vorher über die Juvenalüberlieferung geäußert. Vgl. Pref. XXIV seiner Ausgabe von 1905.

<sup>33</sup> Bemerkenswert vorsichtig hat sich PASQUALI a.O. 378 zu dem Problem geäußert: "Io confesso di non sapere quanti «capistipiti» della tarda antichità siano stati adoprati e contaminati dai Carolingi." Auch den Gesamtcharakter der Überlieferung hat er dort völlig zutreffend bestimmt: "Certo la recensione di Orazio rimane per ora «recensione aperta»."

in eine ganz bestimmte Richtung: Sie beruhen alle auf der Überzeugung von der vorzüglichen Qualität unserer Überlieferung und einer ausgeprägten Scheu, mit Entstellungen zu rechnen, die der Gesamtheit der erhaltenen Horazhandschriften gemeinsam sind. Das Wort von Wilamowitz, daß der Text dieses Dichters an Konjekturen "verschwindend wenig nötig" habe<sup>34</sup>, könnte über allen als Motto stehen<sup>35</sup>. Nicht immer geht dieses Zutrauen gleich weit. Besonders groß ist es bei Lenchantin-Bo und neuerdings bei Borzsák. Bei ihnen darf sich der römische Mars über die trutzigen Mienen der maurischen Fußsoldaten freuen und die Jugend in Rom und anderswo das dürre Laub dem winterlichen Hebrus überlassen, weil es die Horazhandschriften eben so wollen<sup>36</sup>. Andere sind nicht ganz so gutgläubig, vor allem Vollmer, der doch gelegentlich Kreuze setzt, während Klingner sich etwa in der Mitte zwischen ihm und den soeben erwähnten Editoren hält. Lediglich im Gebrauch der Athetese geht er deutlich weiter als sein Vorgänger. Die Einstellung, von der er sich hat leiten lassen, mag man daran ermessen, daß in seiner Ausgabe ein einziges Wort mit einem Kreuz versehen ist — der Eigenname *Iulius* in S. I 8, 39. Vereinzelt erscheinen im Apparat begründende Anmerkungen, meistens um Konjekturen abzuweisen. Sie wirken zum Teil eher

---

<sup>34</sup> *Geschichte der Philologie*, Leipzig 1921, 36. Auf ähnliche Äußerungen stößt man seit KELLER, *Epil.* 807, allenthalben. Vgl. etwa CHRIST *a.O.* (Anm. 5) 83: "Bei einem so gut erhaltenen Texte, wie es der des Horaz ist, spielt die *emendatio* oder die divinatorische Kritik keine große Rolle." und WICKHAM, *Horazkomm.* I, Oxford <sup>3</sup>1896, 1: "Happily the text of Horace is one in which, if some points must always remain in uncertainty, the uncertainty is of a very bearable kind."

<sup>35</sup> Die Ausnahme, die die Regel bestätigt: die abenteuerliche Ausgabe der *Oden* und *Epoden* von A.Y. CAMPBELL (1945, <sup>2</sup>1953).

<sup>36</sup> C. I 2, 39; I 25, 20.

hilflos<sup>37</sup>. Hinweise von der Art eines *'nondum expeditum'* finden sich nirgends, und es ist schon viel, wenn sich Klingner angesichts von Marklands schlagender Verbesserung *frondesque* in *Ep.* 2, 27 die natürlich nur im Apparat auftaucht, ein *'haud scio an recte'* abringt. Sonst wird an angefochtenen Stellen lediglich die eine oder andere Konjektur oder ein Rechtfertigungsversuch aus dem Bereich der neueren Sekundärliteratur angeführt. Im Falle der höchst unwahrscheinlichen Doppelkürze von *palus* in *A.P.* 65 darf sich der Benützer der Ausgabe sogar aussuchen, ob er mit F. Skutsch Jambenkürzung oder mit F. Sommer Analogiebildung nach *lacus* annehmen will. Aber selbst mit derartigen Hinweisen kann er keineswegs immer rechnen. Gar nicht selten wird er wortlos seinem Schicksal überlassen<sup>38</sup>, so als sei hier alles in Ordnung, mochten sich frühere Generationen von Gelehrten, die über keine gesicherte Recensio der Horazhandschriften verfügten, noch so sehr den Kopf über Sinn und Wortlaut der betreffenden Stelle zerbrochen haben. Insgesamt ist die Ausgabe gekennzeichnet durch eine matte, um nicht zu sagen: stumpfe Überlieferungsgläubigkeit, der die Qualität des gebotenen Textes entspricht.

Es sei noch einmal ausdrücklich festgehalten, daß die hier zum Ausdruck kommende Einschätzung der Horazüberlieferung seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts von sehr vielen Kennern geteilt wurde. Auch der im ganzen noch immer wichtigste Kommentar unseres Jahrhunderts, von dem Klingner in hohem Maße abhängig war, Heinzes Neubearbeitung des dreibändigen Werkes von A. Kiessling, auch noch E. Fraenkels Horazbuch von 1957 war von den gleichen Anschauungen bestimmt. Allerdings hatte sich damals bereits ein Umschwung anzukündi-

---

<sup>37</sup> Vgl. etwa App. zu *C.* II 13, 15; *Ep.* 7, 12; 9, 17.

<sup>38</sup> Vgl. etwa App. zu *C.* I 20, 10; II 11, 23 f.; III 4, 46; IV 4, 15; *Ep.* 5, 37; *S.* I 1, 92; I 9, 30; II 3, 208; II 4, 32; *E.* I 19, 32; II 2, 199.

gen begonnen. Der selbe P. Maas, der einstmals Wilamowitz eindringlich vor einem allzu weitgehenden Vertrauen in die Überlieferung der Kallimachoshymnen gewarnt hatte — vergebens, aber wie sich später durch Papyrusfunde herausstellte, mit vollem Recht<sup>39</sup> —, legte 1956 eine über 50 Stellen der *Oden* umfassende Liste vor, an denen er trotz dem einheitlichen Zeugnis der Handschriften mehr oder minder entschieden mit einer Korruptel rechnete, nicht ohne zu verstehen zu geben, daß er "den gegenwärtigen Stand der Horazerklärung" für unbefriedigend halte<sup>40</sup>. Er hat in der ihm eigenen knappen Art wieder ins Gedächtnis gerufen, daß z. B. bis jetzt niemand das *o laborum / dulce lenimen mihi cumque salve / rite vocanti* von C. I 32, 14 ff. im Rahmen der sprachlichen Möglichkeiten des Lateinischen plausibel zu erklären vermochte und daß das unbefriedigende *quod semel dictum est stabilisque rerum / terminus servet* von C.S. 26 f. durch Bentley höchst einleuchtend verbessert wurde<sup>41</sup>. Die Kommentare von R.G.M. Nisbet und M. Hubbard zu den ersten beiden Odenbüchern (1970, 1978) haben dann bei aller Zurückhaltung der Verfasser gegenüber Textänderungen durch ihre vorsichtig abwägende Behandlung von kritischen Problemen viel dazu beigetragen, die Aufmerksamkeit erneut auf die in dieser Hinsicht bei Horaz bestehenden Schwierigkeiten hinzulenken. Die entscheidenden Beiträge sind

---

<sup>39</sup> Zum Text der *Hymnen* des Kallimachos, *Jahresber. Philol. Verein Berlin* 47, 1921, 136 (= *Kleine Schriften*, München 1973, 84); Zum Archetypus der Handschriften des Kallimachos, *Byz. - Neugr. Jahrb.* 5, 1926/27, 211 (= 91 f.). Vgl. dazu R. PFEIFFERs *Proleg. zu Callimachus II*, Oxford 1953, LXXXV f.

<sup>40</sup> Korruptelen in Horazens *Oden*, *SIFC* 27/28, 1956, 227 f. (= *Kl. Schr.* 603 f.).

<sup>41</sup> Eine Rechtfertigung der Überlieferung hat M. LENCHANTIN, *Diotosi e critica oraziana*, *Rendic. Istit. Lomb., Cl. di Lettere* 77, 1943/44, 363 f. versucht. Sie ist ganz unbefriedigend ausgefallen, auch wenn ihr FRAENKEL, *Horace* 172 Anm. 3 attestiert, durch sie seien die Einwände Bentleys und anderer gegen den überlieferten Wortlaut "gründlich widerlegt".

allerdings von C.O. Brink geliefert worden, einerseits in seinem Kommentar zur *Ars poetica* (1971), der nicht nur einen ziemlich zahlreiche Korruptelen voraussetzenden Text des Werkes bot, sondern auch — am Anfang — eine eindringende Auseinandersetzung mit Klingners Rekonstruktion der Textgeschichte<sup>42</sup> und der Gestaltung von dessen Apparat, andererseits in vier konzisen Abhandlungen der Cambridge Philological Society (1969-87); in diesen konnte er zeigen, daß auch bezüglich der Auswahl unter den überlieferten Varianten keineswegs überall das letzte Wort gesprochen ist. Andere Gelehrte traten nun mit eigenen Konjekturen zum Horaztext hervor<sup>43</sup>, und den vorläufigen Abschluß dieser ganzen Entwicklung bildet der Paukenschlag von Shackleton Baileys Ausgabe von 1985, die an etwa 450 Stellen von Klingner abweicht, wenn man auch die wichtigeren Änderungen der Interpunktion hinzuzählt, und in deren Text nicht nur zahlreiche ältere, von den übrigen Editoren unseres Jahrhunderts verschmähte Konjekturen erscheinen, sondern auch etwa 40 neue Vorschläge des Herausgebers selbst; über 50 weitere bietet der Apparat.

Die Bedeutung dieser Ausgabe adäquat einzuschätzen ist ziemlich schwierig, da man versuchen muß, von den Mängeln abzusehen, die sich infolge der erschreckenden Eilfertigkeit der Endredaktion eingeschlichen haben<sup>44</sup>. Die positiven und die

---

<sup>42</sup> Vgl. auch S. BORZSÁK, Zur Überlieferungsgeschichte des Horaz, *AAntHung* 20, 1972, 77 ff.

<sup>43</sup> Vgl. vor allem J. DELZ, Glossen im Horaztext? *MH* 30, 1973, 51 ff.; Textkritische Versuche an der *Ars Poetica* des Horaz, *MH* 36, 1979, 142 ff. Weiteres in seiner Rezension von Shackleton Baileys Ausgabe, *Gnomon* 60, 1988, 495 ff.

<sup>44</sup> Vgl. zu den Druck- bzw. Abschreibfehlern im Text der Ausgabe die Rezensionen von R.G.M. NISBET, *CR* 36, 1986, 228 und DELZ *a.O.* (Anm. 43) 496 Anm. 2. Doch ist deren Zahl noch um einiges größer, als es nach ihren Angaben scheinen könnte. Vgl. *C.* I 21, 5; I 25, 6; I 36, 6; *Ep.* 3, 12; *S.* I 2, 29;

negativen Aspekte dürften sich so ziemlich die Waage halten. Als erstes ist wohl zu sagen, daß das Problem, wie sich der textkritische Apparat einer Horazausgabe überschaubar gestalten läßt, von Shackleton Bailey elegant, ja m.E. definitiv gelöst worden ist. Er verwendet nämlich neben den Siglen für einzelne Handschriften in einem Fall doch auch eine echte Gruppensigle ( $\Psi$  — die äußerliche Übereinstimmung mit Klingner darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie eben doch nicht das Gleiche bedeutet), für eine Reihe von Codices, deren für die bei Horaz bestehenden Verhältnisse auffallend häufiges Zusammengehen bereits von Keller beobachtet worden war und zu denen neben dem schon von Bentley benützten Harleianus 2725 vor allem ein paar Parisini des 9. und 10. Jh. gehören. Der Überblick über die entscheidenden Tatsachen der Überlieferung ist so leicht möglich, ohne daß dem Benützer der Ausgabe eine hypothetische Rekonstruktion der Textgeschichte aufgedrängt wird. In anderer Hinsicht ist der Apparat allerdings um einiges zu knapp. Einmal erwähnt Shackleton Bailey außer den von ihm durchgehend berücksichtigten Handschriften des 9. — 11. Jh. nur einen Gothanus des 15. Jh., dessen Bedeutung wegen seiner Übereinstimmung mit den für den Blandinianus bezeugten Lesarten seit langem anerkannt ist, von Zeit zu Zeit namentlich, aber keine der übrigen von Klingner gelegentlich herangezogenen Handschriften, obwohl sich unter ihnen solche des späten 9. und des 10. Jh. befinden. Sie werden von Shackleton Bailey übergangen oder verbergen sich unter dem  $\zeta$  seiner '*codd. deteriores*'. Das führt besonders dann zu bedenklichen Folgen, wenn es um Lesarten geht, die von ihm in den Text gesetzt

---

I 2, 70; I 2, 93; I 5, 74; I 6, 12; I 6, 49; I 9, 36; II 6, 76; II 7, 83; II 8, 82; E. I 7, 34; I 11, 20; I 14, 36; I 15, 22; I 18, 81; A.P. 468. Auch der Apparat weist zahlreiche Versehen auf. So ist an einer ganzen Reihe von Stellen Bentleys Position nicht vermerkt, obwohl Shackleton Bailey gerade darauf großen Wert legt.

wurden, weil es den Eindruck erweckt, als lägen hier Verbesserungsversuche einzelner Schreiber des späteren Mittelalters oder der Humanistenzeit vor, während es sich in Wahrheit bisweilen um Varianten handelt, die bereits in den Handschriften des 9. — 11. Jh. mehr als einmal auftauchen, d.h. also vielleicht sogar um spätantike Lesarten<sup>45</sup>. Auch die Nebenüberlieferung ist mit Ausnahme der sehr sorgfältig registrierten Lesarten der spätantiken Scholien keineswegs hinreichend berücksichtigt und wird von Shackleton Bailey bisweilen selbst dort übergangen, wo ihrem Zeugnis besonderes Gewicht zukommt, wie etwa im Falle des singulären *forsit* von S. I 6, 49. Offenbar lag ihm wenig daran, den Benützern der Ausgabe ein möglichst klares Bild von Alter und Breite der Bezeugung der einzelnen Lesarten zu präsentieren<sup>46</sup>. Vielleicht noch unangenehmer ist, daß er zahlreiche Lesarten, die auch von einem beträchtlichen Teil der von ihm herangezogenen Handschriften geboten werden, die aber aus Gründen der Sprache, der Metrik oder des Sinnes mit Sicherheit ausscheiden, überhaupt nicht erwähnt, vereinzelt selbst solche, bei denen das nicht so eindeutig ist<sup>47</sup>. In der Praefatio wird auf diese Tatsache unmißverständlich, aber sehr knapp hingewiesen, so daß sich wohl kaum jemand, der nicht schon mit anderen Horazausgaben gearbeitet hat, eine Vorstellung vom Umfang des Ausgesparten machen kann. Es muß fast notwendig das Bild vom Charakter dieser Überlieferung

---

<sup>45</sup> Vgl. etwa C. I 6, 3; I 12, 31; IV 2, 45; IV 14, 20; *Ep.* 5, 37; 10, 22; 17, 40; S. I 1, 81 (vgl. dazu auch BRINK, *PCPhS* N.S. 33, 1987, 17); II 2, 53; II 8, 22; E. I 17, 21; I 18, 91. Mit Recht bemerkt BRINK *a.O.* (Anm. 3) 31: "An editor ... should attempt to decide whether he is dealing with truly ancient material or with the conjectures of medieval scribes."

<sup>46</sup> Nicht zu Unrecht hat J. RAMMINGER, *Gnomon* 64, 1992, 16 im Zusammenhang mit Shackleton Baileys entsprechendem Vorgehen bei Lucan (1988) von einem "ahistorischen Textverständnis" gesprochen.

<sup>47</sup> Vgl. etwa C. I 19, 12 und dazu BRINK *a.O.* (Anm. 3) 17.

verfälschen und bei Unerfahrenen den Eindruck hervorrufen, als werde ein von einer erheblichen Zahl von Handschriften durch Hunderte von Jahren weitgehend einheitlich tradiertes Text, was doch für seine Reinheit spreche, seit Bentley von einer kleinen Schar rabiat gewordener Rationalisten malträtirt, die sich gegenseitig mit ihren spitzfindigen Einfällen zu überbieten suchten. Dies um so mehr, als Shackleton Bailey in seinem Apparat selbst absonderlichen Auswüchsen der Konjekturenkritik einigen Raum gewährt. Es ist wohl nicht unwichtig, daß wir uns gelegentlich klarmachen, in welcher Welt und für welches Publikum wir die kritischen Ausgaben unserer Autoren eigentlich herstellen. Und da steht es so, daß auch im Kreise derer, die sich für solche Dinge interessieren, die Erfahrenen sehr selten geworden sind, d.h. diejenigen, die eine wirkliche Vorstellung davon haben, was mit einem anspruchsvollen literarischen Text, der nur durch Abschriften über Hunderte von Jahren mit wechselnden Schreibgepflogenheiten und in einer kulturell radikal gewandelten Umwelt weitergegeben wird, geschehen kann, ja fast notwendig geschehen muß. Langer Umgang mit Studenten unserer Fächer hat mich darüber belehrt, welcher Mühe es bedarf, um ihnen die Augen für die bezeichnete Tatsache zu öffnen und sie von einer durch mangelnde Vertrautheit mit der Sprache noch zusätzlich genährten Buchstabengläubigkeit zu lösen. Auf diese Situation hat Shackleton Bailey bedauerlicherweise keinerlei Rücksicht genommen. Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß er im Gegensatz zu Klingner, Lenchantin-Bo und Borzsák auf Autopsie der Handschriften völlig verzichtet hat. Zwar hat er nicht zu Unrecht geltend gemacht, daß die Zuverlässigkeit der Kollationen Kellers und Holders von erfahrenen Kennern bestätigt wurde. Doch bleibt die Tatsache bestehen, daß die Angaben über die Lesarten einzelner Handschriften in den Ausgaben gelegentlich auseinandergehen, und Shackleton Bailey ist in diesen Fällen durchaus

nicht immer Keller-Holder gefolgt<sup>48</sup>. Die Frage mag zweitran-  
gig sein; trotzdem wäre eine zuverlässige Klärung solcher Fälle  
im Fortgang der editorischen Bemühungen wünschenswert.

Wie aber steht es — und damit kommen wir zur Hauptfrage  
— um die Qualität des von Shackleton Bailey gebotenen  
Textes? Hier ist an erster Stelle ein bedeutender, ja, wenn ich  
recht sehe, entscheidender Vorzug zu erwähnen: Shackleton  
Bailey hat sich häufig für Lesarten entschieden, die dem  
Buchstabenbestand nach geringfügig vom Text aller oder des  
Gros der Handschriften abweichen, für die aber, sei es aus  
inhaltlichen, sei es aus formalen Gründen, sehr viel spricht. Es  
ließe sich eine ganze Liste von Beispielen anführen, unter denen  
natürlich auch die einst von Housman<sup>49</sup> als Kennmarke eines  
urteilsfähigen Horazeditors angeführte Stelle *E. I 17, 43 coram  
rege sua* (statt *suo*) *de paupertate tacentes* nicht fehlte. Doch  
will ich mich, um das Faktum zu illustrieren, auf zwei gleich-  
artige Fälle beschränken: *hic* und *hinc* werden in unseren  
Handschriften bekanntlich häufig vertauscht, und zwar, wie  
ausdrücklich hervorgehoben sei, bereits in den spätantiken<sup>50</sup>.  
Auch bei Horaz spielt das Problem eine Rolle, einmal im *iter  
Brundisinum*, wo davon die Rede ist, daß Varius die Reisegesell-  
schaft in Canosa verließ (*S. I 5, 93*): *flentibus hinc Varius  
discedit maestus amicis*, wie es in nahezu allen Handschriften  
heißt. Immerhin steht in zwei bereits erwähnten, dem Codex von  
Saint-Claude und dem Gothanus, und noch in manchen anderen  
jüngeren *hic*. Dafür hatte sich Bentley ausgesprochen, aber  
schon im 19. Jh. kehrten die meisten Herausgeber zu *hinc*  
zurück. Shackleton Bailey hat jetzt erneut *hic* den Vorzug  
gegeben. Die Kommentatoren kümmerten sich im allgemeinen

---

<sup>48</sup> Vgl. etwa *C. I 1, 35* (Al); *S. II 2, 118* (R!) und *134* (R!); *E. I 7, 96* (R!).

<sup>49</sup> *A.O.* (Anm. 30) 89 (= 772).

<sup>50</sup> Vgl. *Ter. Phorm.* 191; *Verg. Georg.* I, 54; III 202; IV 58.

um den Ausdruck nicht, aber Orelli, gefolgt von Lejay, erläuterte *hinc* durch 'a Canusio'. Tatsächlich wird, solange man auf dieser Lesart beharrt, kaum eine andere Auskunft übrig bleiben. Aber sollte das wirklich gemeint sein? Es geht an der Stelle doch nicht darum, daß Varius von Canosa abreiste, während die Freunde dort weinend zurückblieben. Vielmehr reisten alle ab, nur eben Varius in eine andere Richtung als die übrige Gesellschaft, deren nächste Station Ruvo war. So ist der Satz stets verstanden worden, ganz gleich ob die Übersetzer von *hic* oder von *hinc* ausgingen. "Hier trennte Varius sich von uns; der Abschied war auf beiden Seiten thränenvoll." lautet er bei Wieland, "Hier flossen Tränen: Varius trennte sich von den Freunden, er selbst betäubten Herzens." bei Schöne. Unter solchen Umständen liegt es zweifellos am nächsten, mit Bentley und Shackleton Bailey *hic* in den Text zu setzen und *flentibus...amicis* als Ablativus separativus zu deuten<sup>51</sup>.

Um *hic* und *hinc* geht es auch in der Erzählung von Volteius Mena und Marcius Philippus, dort wo Horaz erzählt, daß der *praeco*, nachdem er sich einmal dazu verstanden hatte, die Einladung des vornehmen Herrn anzunehmen, anbiß, d.h. an der Sache Geschmack fand und regelmäßig wiederkehrte, bis er schließlich am Latinerfest zu einer Landpartie eingeladen wurde (E. I 7, 73 ff.):

*hic ubi saepe  
occultum visus decurrere piscis ad hamum,  
mane cliens et iam certus conviva, iubetur  
rura suburbana indictis comes ire Latinis.*

---

<sup>51</sup> Vgl. Thes.l.L. V 1, 1280, 44-47 s.v. *discedo* (P. GRÄBER), ferner L. MÜLLER zu S. I 3, 8 *hac* (sc. *voce*), *resonat quae chordis quattuor ima*: "Für *e chordis quattuor*; der bei Horaz so häufige Ablativ der Trennung."

wie der Satz in den Ausgaben vor Shackleton Bailey allgemein lautet. Dazu ist nun allerdings zu sagen, daß das einleitende *hic* nur in drei von den alten Codices erscheint. Die Mehrzahl läßt es aus, bietet also einen metrisch unkorrekten Vers, während einzelne ein *est* oder *ast* einfügen; und schließlich taucht in Humanistenhandschriften das von Shackleton Bailey bevorzugte *hinc* auf. Die Kommentatoren scheinen sich mit *hic* leicht abgefunden zu haben und erklären, soweit sie überhaupt auf das Problem eingehen, entweder, es bedeute "dieser Volteius also" — so Heinze — oder, es gehöre zu *piscis* — so L. Müller. Weder das eine noch das andere befriedigt. Heinzes Deutung wäre nur plausibel, wenn sich das Wort unmittelbar an die erste Vorstellung und Charakterisierung des Volteius anschlüsse — entsprechend verhält es sich an der von ihm als Parallele herangezogenen Stelle *E. II 2, 136* tatsächlich. Aber hier ist das keineswegs der Fall; vielmehr ist die Erzählung längst im Gang. Und die Verbindung mit *piscis* ist nicht nur wegen der Wortstellung kaum denkbar, sondern vor allem, weil *piscis*, an dem der metaphorische Ausdruck hängt, doch wohl prädikative Funktion haben muß. *hinc ubi* ("hernach, als...") ist von solchen Problemen unbelastet und bildet zudem eine in der augusteischen Dichtung auch sonst belegte Wortverbindung. Vgl. etwa Verg. *Ecl. 4, 37 f. hinc, ubi iam firmata virum te fecerit aetas, / cedit et ipse mari vector*. Schließlich hat Shackleton Bailey auch noch durch die Art der Interpunktion dafür gesorgt, daß klar wird, zu welchem Satzteil seiner Meinung nach die Apposition *mane cliens et iam certus conviva* gehört. Er zieht sie in den Hauptsatz, m.E. zu Recht: "Hernach, als er, ein Fisch, sich häufig dem versteckten Angelhaken zu nähern schien, erhielt er, nunmehr bereits morgendlicher Klient und fester Tischgast, die Aufforderung..." Gerade diese zweite Stelle belegt recht eindringlich, daß die neue Ausgabe sorgfältigste Beachtung verdient und sich aus ihr viel lernen läßt. Um nicht mißverstanden zu werden, möchte ich hinzufügen, daß unter den

Fällen, in denen die von den übrigen modernen Ausgaben abweichende Textgestaltung Shackleton Baileys Zustimmung weckt, auch solche sind, bei denen sich für sie die erwähnte paläographische Plausibilität nicht in Anspruch nehmen läßt. So verhält es sich etwa in *Ep.* 8, 17 *illiterati num minus nervi rigent*, wo er dem unumgänglichen *magis* von N. Heinsius endlich zu seinem Recht verholphen hat. Doch sind das Ausnahmen. Die meisten Fälle sind von der oben beschriebenen Art.

Andererseits ist Shackleton Bailey an zahlreichen Stellen vom überlieferten Wortlaut abgegangen, wo es schwerfällt seinem Urteil zu folgen. Sein hellwacher kritischer Scharfsinn hat eben auch eine Kehrseite, einen auffälligen Mangel an editorischer Behutsamkeit. Wo er einmal Verdacht geschöpft hat, ist er nur noch wenig bereit, das Für und Wider gegeneinander abzuwägen. So wird z.B. wohl mancher Herausgeber einen Augenblick lang daran gedacht haben, in *S.* I 1, 49 ff. *dic quid referat intra / naturae finis viventi, iugera centum an / mille aret* den überlieferten Dativ *viventi* mit Chabot durch den Genitiv *viventis* zu ersetzen, doch ist es in Anbetracht dessen, was wir sonst über die bei *refert* auftretenden Konstruktionen wissen, nur zu verständlich, daß sich am Ende doch kaum einer dazu bereit fand<sup>52</sup>. Nicht so Shackleton Bailey. Ebenso werden manche im Falle von *S.* I 4, 14 *Crispinus minimo me provocat* nach der Lektüre von Bentleys glänzenden Bemerkungen zur Stelle überlegt haben, ob nicht das von ihm verfochtene *nummo* vorzuziehen sei. Aber da eben doch *minimo addicere* bei Sueton und ein *minimo transigere* des Juristen Cervidius Scaevola in den *Digesten* zweifelsfrei belegt sind<sup>53</sup>, hat sich selbst ein so entschlossener Kritiker wie L. Müller gescheut, auf Bentleys Konjektur zurückzugreifen. Anders auch hier Shackleton Bailey.

<sup>52</sup> Vgl. L. MÜLLER *ad loc.* und KÜHNER-STEGMANN, *Satzl.* I, 460; 462.

<sup>53</sup> Suet. *Iul.* 50, 2; Scaev. *Dig.* 2, 15, 3, 2.

Schon am Ende der ersten Ode beginnt der Benützer der Ausgabe zu ahnen, was ihn erwartet, wenn nämlich Shackleton Bailey erklärt, daß er deren Ende für korrupt halte, und im Apparat, an einen unmöglichen Vorschlag von Th. Bergk anknüpfend, eine Umdichtung vorlegt, die die Anrede an Maecenas eliminiert und die von Horaz erhoffte Einreihung in den Kanon der Lyriker der Muse Polyhymnia zuschreibt, die also dem Dichter zumutet, den in den ersten Versen aufs feierlichste angesprochenen Patron sang- und klanglos in der Versenkung verschwinden zu lassen. Man wird gerne zugeben, daß das Fehlen eines ausdrücklichen Rückverweises auf diesen durch *tu* Verwunderung erregt, doch kann das nur zu Zweifeln bezüglich des Anfangs von V. 35 führen<sup>54</sup>, während die gesamte gedankliche Abfolge der letzten acht Verse des Gedichtes unanfechtbar ist und auch mehrfach von Kommentatoren herausgestellt wurde<sup>55</sup>, noch ehe Delz darauf verwies, daß in C. IV 3 im Grunde das gleiche Verhältnis zwischen der Inspiration durch die Muse und der menschlichen Bestätigung dieser Tatsache besteht wie hier. In entsprechender Weise wird dann die Grenze zur Hyperkritik immer wieder überschritten<sup>56</sup>, bis hin zum *Pythia cantat* von A.P. 414, und den *animi sub vulpe latentes* von A.P. 437, besonders unangenehm dort, wo die Bedenken gegenüber der Überlieferung nicht nur durch Kreuze oder eine Anmerkung im Apparat zum Ausdruck kommen, sondern der Wortlaut des Textes verändert ist. Von Shackleton Baileys eigenen Konjekturen scheint mir kaum eine einzige von

---

<sup>54</sup> Vgl. DELZ, *Gnomon* 60, 1988, 500.

<sup>55</sup> Vgl. etwa ORELLI<sup>3/4</sup> zu V. 29 f.; H.P. SYNDIKUS, *Die Lyrik des Horaz I*, Darmstadt 1972, 34 f.

<sup>56</sup> Ähnlich urteilt S. TIMPANARO, *La genesi del metodo del Lachmann*, Padua 1981, 13 Anm. 33 über Brink.

der Art zu sein, daß sie als definitive Verbesserung gelten könnte<sup>57</sup>, auch wenn viele von ihnen auf intensivem Nachdenken beruhen und man ihnen einen "diagnostischen" Wert im Sinne von P. Maas nicht absprechen wird. So wird man bei der Lektüre dieser Ausgabe zwischen Zustimmung und Widerspruch hin- und hergerissen, und es fehlt nicht an Gedichten, bei denen ihre Abweichungen von den übrigen Ausgaben unseres Jahrhunderts wenigstens mich an keiner einzigen Stelle überzeugen<sup>58</sup>. Sie ist ein Extrem, das ein entgegengesetztes Extrem beantwortet, ein Antidoton, allerdings ein, wenn nicht notwendiges, so doch wünschenswertes Antidoton, da sie eine trügerische Sicherheit zerstört hat und so zu einer vertieften Auseinandersetzung mit den Problemen des Horaztextes herausfordert. Man kann nur wünschen, daß die von ihr ausgehenden Impulse aufgenommen werden und in das kommende Jahrhundert hinüberwirken.

Vielleicht wird dann dieses Jahrhundert unseren Nachfahren auch das bringen, was das zwanzigste uns vorenthalten hat: eine Ausgabe der *aurea mediocritas*, die die Uferfahrt ängstlicher Überlieferungsgläubigkeit ebenso vermeidet wie ein allzu unbekümmertes Vordringen auf die hohe See hyperkritischer Radikalität. Sie wird sich, scheint mir, irgendwo zwischen Keller-Holder und Klingner einerseits und Shackleton Bailey andererseits halten müssen. Und noch besser wäre es, wenn dereinst mehr als nur eine solche Ausgabe erschiene; denn es fehlt bei Horaz nicht an Stellen, bei denen es gerade für Kritiker, die nicht ohne weiteres bereit sind, sich auf die

---

<sup>57</sup> Am ehesten würde ich *nili ego* (S. II 7, 102) nennen. Von den übrigen in den letzten Jahren vorgetragenen Konjekturen scheint mir Nisbets *probatus* in C. II 15, 13 besondere Beachtung zu verdienen.

<sup>58</sup> Vgl. etwa C. III 24; Ep. 13; S. II 6 (hier scheint mir lediglich Lambins *ipse* in V. 108 erwägenswert).

Überlieferung zu verlassen, schwierig ist, zu übereinstimmenden Ergebnissen zu gelangen. Die in den letzten Jahrzehnten neu belebte Diskussion über derlei Fragen zeigt das nur zu deutlich<sup>59</sup>. Es ist also Raum für konkurrierende Lösungen der einen alten und doch immer neuen Aufgabe.

Wer sich künftig an ihr versucht, wird gut daran tun, sich vorher den Charakter der Horazüberlieferung im Rahmen der Überlieferungsschicksale der übrigen römischen Dichter deutlicher zu vergegenwärtigen, als das vielfach geschehen ist. Solange man sie isoliert betrachtet, liefern die Fakten, die sich über sie anführen lassen, ein ambivalentes Bild. Einerseits ist die Zahl der allen Handschriften gemeinsamen Entstellungen, die auch vom konservativsten Kritiker kaum bestritten werden können und deswegen von allen oder fast allen Herausgebern anerkannt werden wie etwa die metrischen Fehler in *Ep.* 1, 15 und 4, 8, ziemlich klein, und von den über das einzelne Wort hinausreichenden Fehlertypen spielen bei Horaz nur sekundäre Eindichtungen eine etwas nennenswertere Rolle<sup>60</sup>. Andererseits deutet die Zusammenballung von Korruptelen und unerklärten Stellen in den *S.* I 6 und II 2 sowie im Florusbrief<sup>61</sup> darauf, daß die Editoren dieses Textes stets mit unangenehmen Überraschungen rechnen müssen, und Verse wie *S.* I 3, 132 und I 6, 126 regen zu Überlegungen darüber an, wie wir wohl die Qualität der Horazüberlieferung einschätzten, wenn uns vom Blandinianus vetustissimus mehr als nur ausgewählte Lesarten bekannt wäre. Vergleicht man all das aber mit den vielfältigen

---

<sup>59</sup> Man vergleiche etwa die zu *C.* I 20, 10; I 27, 19; III 14, 10 f.; IV 5, 17 f.; *E.* I 7, 29; II 2, 70 von den verschiedenen Kennern eingenommenen Positionen.

<sup>60</sup> Der Überblick VOLLMERS *a.O.* (Anm. 11) 279 ff. ist in diesem Zusammenhang noch immer nützlich.

<sup>61</sup> Vgl. *S.* I 6, 6; 102; 126; II 2, 29 f.; 53; 123; *E.* II 2, 80; 87; 89; 167; 171; 199; 212.

und offenkundigen Entstellungen, mit denen sich die Herausgeber etwa bei Catull, Propertius, Tibullus und Ovids *Heroinenbriefen* konfrontiert sehen, d.h. also im Falle von Überlieferungen, bei denen ein einziges spätantikes Exemplar nur oder fast nur durch ein paar Abkömmlinge des hohen und späten Mittelalters repräsentiert wird, nimmt sich das verhältnismäßig harmlos aus, wozu noch kommt, daß bei Horaz eine recht reiche Nebenüberlieferung vorliegt. Diese bietet nur wenige abweichende Lesarten und unter ihnen, wie mehr als einmal beobachtet wurde<sup>62</sup>, keine solchen, die gegenüber dem Zeugnis der direkten Überlieferung eindeutig den Vorzug verdienen. Das zeigt, daß unsere Horazhandschriften nicht auf einen über das gewöhnliche Maß hinaus verderbten Überlieferungszweig zurückgehen können. Im Bereich der römischen Dichtung gibt es wenige Überlieferungen, die sich an Qualität mit ihr messen können, auch wenn sie die außergewöhnliche Stellung derjenigen Virgils nicht erreicht. Daß das so sei, ist nicht erst ein an der Schwelle zu unserem Jahrhundert aufgekommenes Vorurteil; die Äußerung von Brink<sup>63</sup>, die ausgesprochen positive Einschätzung der Horazüberlieferung sei "ein Mythos, der von Keller und seinen Nachfolgern in die Horazstudien eingeführt wurde", trifft in dieser Form nicht zu. Sie ist auch schon das 19. Jh. hindurch von namhaften Gelehrten vertreten worden. Zweifellos gab es damals Kenner, die sehr skeptisch eingestellt waren, etwa A. Meineke, später L. Müller und der junge Housman, von den tollkühnen Eskapaden eines Hofmann Peerkamp ganz zu schweigen. Aber auch die Gegenmeinung fehlte, wie schon angedeutet, nicht. Zu ihr bekannten sich mit wechselnder Intensität Lachmann und M. Haupt, Orelli und Madvig. Zumal

---

<sup>62</sup> PASQUALI *a.O.* (Anm. 32) 381; BRINK *a.O.* (Anm. 3) 34 f.

<sup>63</sup> *A.O.* (Anm. 3) 42.

die Äußerungen in Madvigs *Adversaria Critica*<sup>64</sup> scheinen mir in diesem Zusammenhang Beachtung zu verdienen. Da ist zunächst in den grundsätzlichen Erwägungen des ersten Bandes von der einzigartigen Stellung der Homer- und Virgilüberlieferung die Rede, durch die *'coniecturae... paene aditus praecludatur aut perangustus relinquatur'*, aber Madvig versäumt nicht hinzuzufügen: *'non ita longe Horatium distare iudico cautissimeque eum attingo'*, eine Einschätzung, die er im zweiten Band bekräftigt und modifiziert: *'in Horatio similis atque in Vergilio cautio est nec tamen eadem, quod et codices minus sunt quam Vergiliani antiqui et grammaticorum testimonia aliquanto rariora.'* Außerdem weist er darauf hin, daß es im Falle des Horaz sehr schwer sei, neue und zugleich plausible Emendationen vorzuschlagen, *'quod in hoc campo praeter multorum inanem et indoctam sedulitatem etiam doctissimorum hominum elaboravit industria.'* So also konnte einer der verdienstvollsten und erfolgreichsten Konjekuralkritiker, die auf dem Gebiet des Lateinischen gearbeitet haben, in seinem Alter die Situation des Horaztextes beurteilen, und das nicht irgendwann in unserem Jahrhundert unter dem Einfluß von Keller-Holder oder Wilamowitz, sondern kurz nach 1870. Seine Bemerkungen haben wohl noch immer Gültigkeit, wenn man sie nur nicht als das nimmt, als was sie sicher nicht gedacht waren, nämlich als Freibrief für ein blindes Vertrauen in den von den Handschriften gebotenen Text. Sie könnten als eine Wegleitung für Bemühungen dienen, über die in unserem Jahrhundert in Erscheinung getretenen Extreme hinauszugelangen.

---

<sup>64</sup> Kopenhagen 1871-84. Vgl. I 95 und II 50.

## DISCUSSION

*M. Syndikus:* Es ist etwas schwierig, nach Ihrer so klaren und ausgewogenen Darstellung eine Diskussion zu beginnen. Aber ich glaube, man könnte noch etwas mehr auf die Aufsätze von Brink in den *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 1969, 1971 und 1982 eingehen. Der in ihnen wiederkehrende Untertitel 'Despised readings in the manuscripts of ...' zeigt bereits, worin Brink den entscheidenden Defekt in den Editionen seit Keller-Holder gesehen hat. Er weist an einer grossen Zahl von Stellen im 1. und 2. *Odenbuch* und in den *Epoden* nach, dass von den Herausgebern immer dann, wenn eine Lesart von der Manuskriptgruppe ABCK oder Teilen von ihr vertreten wurde, diese Lesart fast automatisch vorgezogen wurde, auch wenn in der übrigen Überlieferung sehr erwägenswerte Alternativen zu finden waren. Frappierend ist nun, dass diese andere Überlieferung seinerzeit von Bentley und den ihm folgenden Herausgebern mit guten Gründen fast immer in den Text gesetzt worden war. Dies führte Brink zu der Frage, ob die fast 100 Jahre herrschende Manuskriptgläubigkeit nicht ein Fehlweg war und ob man nicht öfters auf Seitenwegen der Überlieferung nach gutem antiken Material suchen sollte bzw. gute Konjekturen in Erwägung ziehen sollte. Shackleton Bailey ist auf diesem von Brink vorgezeichneten Weg konsequent weitergegangen. Das Ergebnis hat freilich, wie Sie aufgezeigt haben, auch seine Probleme.

*M. Friis-Jensen:* Das Kellersche Dictum, das Sie erwähnt haben, finde ich sehr interessant. Kontamination in den mittelalterlichen Handschriften 'systematische Nivellierung', ja sogar 'Krankheit' zu nennen, ist ja eine verständliche, aber auch sehr einseitige Äusserung

des Herausgebers eines modernen kritischen Textes. Von der Seite der mittelalterlichen Horazleser und Gelehrten gesehen, ist die Kontamination der Überlieferung ja ein sicheres Zeichen reger Aktivität und ernsthaftes Bemühen darum, einen 'besseren' Horaztext herzustellen. Die mittelalterlichen Kommentatoren interessieren sich auch für Textvarianten. Bisher habe ich in Verbindung mit Horaz kein eigentliches kritisches Acumen in der Variantendiskussion erlebt, aber die Kommentare erwähnen oft Textvarianten und geben auch manchmal Auslegungen der verschiedenen Varianten.

*M. Syndikus:* Um die so verwirrende Kontamination der Horazhandschriften zu verstehen, muss man daran denken, was das Wort *emendare*, das sich in der Subscriptio mancher Handschriften findet, bedeutet. Es weist weder in der Spätantike noch in der karolingischen Zeit auf eine halbwegs philologische Textausgabe hin. Es zeigt lediglich, dass ein Schreiber eine eben vollendete Handschrift mit einer anderen verglichen und danach korrigiert hat. Viele Rasuren gerade in den ältesten Handschriften sind ein Zeugnis für dieses Vorgehen. Wenn nun die verglichene Handschrift aus einer anderen Klosterbibliothek bezogen wurde, führte dieses Verfahren notwendigerweise zu einer Kontamination verschiedener Überlieferungen.

*M. Ludwig:* Herr Tränkle hat sehr mit Recht betont, dass Horaz zwar der nach Vergil am besten überlieferte Dichter ist, aber doch keineswegs so gut überliefert ist, wie man es in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts meist annahm und teilweise bis heute annimmt. Es gibt mehr Stellen, die in der gesamten Überlieferung korrupt sind und Konjekturen erfordern, als Maas 1956 wusste. Shackleton Baileys Ausgabe regt an, sie aufzuspüren und sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Sie gibt auch dort einen Impuls, wo man ihr nicht folgen wird. Dagegen fehlt der hyperkonservativen Ausgabe Borzsáks dieses provozierende Element. Sie haben kurz erwähnt, dass er vor beinahe jeder Änderung der Überlieferung zurückschreckte. Wie beurteilen Sie seine Ausgabe, die für einige Zeit wohl häufig gekauft werden wird, im übrigen ?

Eine kleine Berichtigung zu Shackleton Baileys Ausgabe: Seine erste Bemerkung im kritischen Apparat beruht leider auf einem Mißverständnis. Er gibt zu C. I 1, 3 *Olympicum: Olympico* Heinze. Der Leser muß vermuten, daß Heinze *Olympico* vorschlug, Shackleton Bailey diese Konjektur erwägenswert fand, sich aber letztlich gegen Heinze für *Olympicum* entschied. Heinze merkte in seinem Kommentar jedoch nur an, daß *Olympico* erforderlich gewesen wäre, wenn man eine bestimmte — von ihm abgewiesene — Übersetzung der Stelle wählen würde, und hat selbst auch *Olympicum* geschrieben. Shackleton Bailey, den ich auf das Mißverständnis aufmerksam machte, schrieb mir am 9. XI. 1988 freundlicherweise zustimmend: "... Heinze has a good point — which I managed to miss."

In Nisbets ausgezeichnete Besprechung der Ausgabe Shackleton Baileys im *Classical Review* 36, 1986, 227 ff., schlug er mit einer gewissen Zurückhaltung vor, in C. III 2, 13 die Worte *dulce et* durch *dulci* zu ersetzen, ohne diese Konjektur ausführlich zu begründen. Er gab aber eine Reihe griechischer und lateinischer Parallelen für die Junktur *dulcis patria* und zweifelte meines Erachtens mit Recht, daß Horaz das *pro patria mori* als *dulce* bezeichnet haben könnte. Es ließe sich hinzufügen, daß *dulce* hier nicht nur den Lebenserfahrungen und dem Lebensgefühl des Horaz widerspricht, sondern das sinnvolle *decorum* im vornhinein sozusagen antiklimaktisch übertrumpft. Die Bedeutung von *dulce* ist mit dem persönlichen Gefühl einer starken Annehmlichkeit bzw. eines großen Vergnügens verbunden. Ich nehme an, daß seine Verbindung mit *pro patria mori* auch für Horaz unsinnig gewesen wäre. Wenn es aber an dieser Stelle hätte ausgesagt werden sollen, hätte es — von dem Metrum sei jetzt abgesehen — als der stärkere und hier ungewöhnliche Begriff nicht vor, sondern eher nach *decorum* stehen müssen (also etwa: 'nicht nur ehrenvoll, sondern sogar eine Lust...'), was m.E. aber, wie gesagt, gedanklich auch für Horaz unsinnig ist. Die bisherigen Interpretationen, die *dulce* an dieser Stelle zu erklären versuchen, befriedigen mich nicht. Der Vers *Dulci decorum est pro patria mori* gibt nicht nur einen guten Sinn, der Horaz und der antiken Ethik entspricht. Gut scheint mir auch die Betonung des *dulci* durch das Hyperbaton der Wortstellung und seine alliterierende Stellung vor *decorum*. Merkwürdig ist, daß erst Nisbet die an sich

naheliegende Konjektur machte. Der berühmte Satz war wohl sozusagen sakrosankt. Da die Konjektur noch wenig bekannt und, soviel ich weiß, nicht besprochen worden ist, interessiert mich Ihre Beurteilung besonders.

*M. Tränkle:* Mich eingehender über die Ausgabe von Borszák zu äussern, fällt mir nicht ganz leicht. Mein Urteil über sie entspricht etwa demjenigen, das Nisbet, *Gnomon* 58 (1986), 611 ff., in taktvoller Weise zum Ausdruck gebracht hat. Die Mängel, die sie aufweist, reichen über die extrem konservative Textgestaltung hinaus. Sie beginnen bereits damit, dass nicht klar ist, auf welchen Unterlagen Borszáks Mitteilungen über die Lesarten der Handschriften beruhen. Ohne Zweifel hat er auf eigene Kollationen zurückgegriffen, aber von welchen Codices? Von allen oder nur von einem Teil? Da seine Angaben gelegentlich von denen der anderen Ausgaben abweichen, ist die Frage nicht bedeutungslos. Zum Teil beruhen sie allerdings sicher auf Versehen. Der Apparat, in dem die Handschriften stets einzeln aufgeführt sind, ist chaotisch und mit nichtigen Sonderfehlern übersät — vielfach handelt es sich um Orthographica —, so dass es schwerfällt, ihm die entscheidenden Tatsachen der Überlieferung zu entnehmen. Die eingestreuten Bemerkungen, meist zur Zurückweisung von Konjekturen, wecken manchmal den Eindruck, als habe Borszák die an den betreffenden Stellen bestehenden Schwierigkeiten gar nicht so recht erfasst. Und wenn Nisbet es als den einzigen Vorzug dieser Ausgabe gegenüber Shackleton Bailey hervorhebt, dass sie einen eigenen Testimonienapparat aufweist, so ist dieser durch die Einfügung zahlreicher zweifelhafter Reminiszenzen beeinträchtigt. In einzelnen Fällen sind sogar vermutete Vorlagen des Horaz in ihn aufgenommen (!).

Nisbets Vorschlag *dulci* erscheint auch mir als bedenkenswert und schön begründet. Trotzdem bleiben mir Zweifel. Ist es wirklich undenkbar, dass Horaz im Rom des Augustus so geschrieben haben sollte, wie es die Überlieferung bietet? Den bekannten griechischen Hintergrund der Sentenz hat jüngst C.W. Müller erneut eingehend erörtert (*Gymnasium* 96 [1989], 317 ff.). Aber auch Cicero konnte, sicher mit der Zustimmung seiner Hörer rechnend, *Phil.* XIV 31

ausrufen: *o fortunata mors, quae naturae debita pro patria est potissimum reddita!* Und wenige Monate vorher hatte er sich in *De officiis* in gleichem Sinne ausführlicher geäußert (I 57). Von *o fortunata mors* zu *dulce et decorum est* ist, scheint mir, kein weiter Weg. Das Lebensgefühl des Horaz würde ich dagegen nicht ins Feld führen, da ich z.B. auch nicht sicher bin, ob die rühmenden Äusserungen des Dichters über die Ehegesetzgebung des Augustus so ganz seinem Lebensgefühl entsprachen. Schliesslich leuchtet mir auch nicht ein, dass die Abfolge *dulce et decorum* eine Antiklimax darstellen soll. *Decorum* kann, als Gegenbegriff zu *turpis*, mit einem bedeutenden Gefühlsgehalt beladen sein; 'ruhmvoll' wäre dann im Deutschen eine einigermaßen angemessene Entsprechung. Ausserdem hat die Abfolge das Behageliche Gesetz für sich, während sich umgekehrt angesichts von Nisbets Vorschlag die Meinung vertreten lässt, die lapidare Schlichtheit des im vorliegenden Zusammenhang habituellen *pro patria* (vgl. *TLL* X 1, 769, 11 ff.) werde durch die Hinzufügung von *dulci* beeinträchtigt. Im übrigen möchte ich darauf hinweisen, dass einer der Gründe für die Schwierigkeiten, die wir mit der vorliegenden Sentenz haben, m.E. in der Tatsache liegt, dass wir infolge der stark gestiegenen durchschnittlichen Lebenserwartung dem Tod gegenüber eine andere Stellung einnehmen als die Menschen der Antike. Wir pflegen, wenn wir vom Tod eines jungen Mannes in der Schlacht hören, fast reflexartig an die vielen ihm entgangenen Jahre oder Jahrzehnte zu denken. Horaz dagegen rechnet mit Lesern, denen eine hohe Wahrscheinlichkeit vor Augen stand, schon in der Vollkraft der Jahre einer Krankheit zu erliegen. Der auf die Sentenz folgende Satz (Verse 14-16) bringt das sehr deutlich zum Ausdruck. Man muss auch ihn in die Überlegung einbeziehen, wenn man das *dulce et decorum est pro patria mori* angemessen beurteilen will.

*M. Syndikus*: Ich gestehe, dass ich im ersten Moment von Nisbets Konjektur frappiert war. Dann kamen die Zweifel. Horaz fusst ja hier auf geprägtem Traditionsgut, dem Preis eines Todes für die Polis, wie ihn Tyrtaios formuliert hatte (vgl. Tyrt. fr. 10, 1 f.; 30 West). Bei Kallinos geschah das in einem vergleichbaren Doppelausdruck (Callin. fr. 1, 6 West). Der für uns seltsame Gedanke, dass ein Tod für die

Heimat auch als persönliche Lebenserfüllung aufgefasst werden konnte, liegt einer Stelle bei Herodot zu Grunde: Als Solon von Kroisos nach seiner Ansicht nach dem glücklichsten Menschen gefragt wurde, nannte er einen Athener, Teles, der im ganzen gewiss kein unglückliches, aber doch durchschnittliches Leben geführt hatte. Den Ausschlag, ihn den Glücklichen zu nennen, gab für Herodot offenbar der Tod in der Schlacht, der der Heimat den Sieg brachte und von den Landsleuten noch lange gerühmt wurde (Hdt. I 30, 2-5). Auch Aristoteles bezeichnet in seinem *Hymnus auf die Arete*, der Horaz im Fortgang der Ode wohl vor Augen stand, einen solchen Tod als erstrebenswertes Los ( $\zeta\eta\lambda\omega\tau\omicron\varsigma \dots \pi\acute{o}\tau\mu\omicron\varsigma$  PMG fr. 842, 4).

*M. Schrijvers:* Je plaiderai pour la *vulgata*. Abstraction faite des aspects stylistiques (entre autres l'ordre des mots), je rappellerai que, dans ses réflexions morales, Horace tient compte de deux aspects de l'action humaine, quelle qu'elle soit: la satisfaction personnelle qu'elle donne (exprimée ici par *dulce*) et le mérite à la fois social et moral qu'elle détient (*decorum*). Ces deux aspects, liés à la vie en général, se retrouvent par exemple dans C. IV 9, 45-52.

*Mme Thill:* Je préfère, quant à moi, le traditionnel *dulce et decorum* est une expression pleine de force, parce que double, et qui convient parfaitement à la nature de la sentence. Cf. par exemple C. III 3, 1: *iustum et tenacem*.

*M. Harrison:* Professor Nisbet hat seine Konjektur in der Schulzeitschrift *Omnibus* 15 (1988), 16 f. ausführlicher begründet. Von mir selbst wird demnächst im *Rheinischen Museum* ein Artikel erscheinen, in dem ich den überlieferten Text (*dulce et decorum*) verteidigen werde. (Vgl. *RhM* 136 [1993], 91 ff.).

*M. Fuhrmann:* *Dulci decorum est pro patria mori* hat einen etwas banalen Beigeschmack; diese Sentenz klingt matt. Man beachte den Zusammenhang: *angusta pauperies* und *acris militia* gehen voraus, und es folgt, dass man als Feigling nicht minder dem Tode ausgesetzt ist.

Dann ist es besser, in Ekstase zu sterben: *dulcis* verweist bei Horaz auf die dionysische, rauschhafte Sphäre.

Warum ist es unmöglich, in der handschriftlichen Horaz-Überlieferung Gruppen, Familien dingfest zu machen, warum ist das Ensemble der Lesarten so unentwirrbar vermischt, so willkürlich auf die einzelnen Codices verteilt? Die Lyrik des Horaz gehörte — im Unterschied zu seinen hexametrischen Dichtungen — nicht zum unabdingbaren Lektürepensum der mittelalterlichen Schule, und doch ist auch sie — wohl nicht zuletzt dank der Kontamination — fast so gut überliefert wie die Werke Vergils. Könnte man, um diese Tatsache zu erklären, auf Merkmale der Gattung rekurreren: wurde bei den silbenzählenden Massen des Horaz jeder Verstoss gegen das Metrum als besonders störend empfunden, so dass man sich alsbald darum bemühte, den Fehler zu beseitigen? Hat der Umstand, dass es sich hier um lauter verhältnismässig kurze Einzelstücke handelte, die man auswendig lernte, zu der guten Erhaltung des Textes beigetragen?

*M. Tränkle:* Ganz unmöglich ist es schon nicht, Gruppen von Horazhandschriften dingfest zu machen, wenn auch in einem sehr begrenzten Rahmen. Die Verwendung gemeinsamer Siglen für die Handschriften  $\phi$  und  $\psi$  bzw.  $\lambda$  und  $l$  seit Keller-Holder und die eingeschränkte Wiedereinführung der Sigle  $\Psi$  durch Shackleton Bailey beruhen darauf.

Art und Umfang der *Odenkenntnis* im Mittelalter sind für mich eine offene Frage, über die ich mir von Herrn Friis-Jensen Aufklärung erhoffe. Deswegen kann ich auch nicht so recht sagen, warum ihr Erhaltungszustand demjenigen der Hexametrika nicht nachsteht. Allerdings habe ich den Eindruck, dass das Interesse an metrischen Tatsachen in dieser Epoche auffällig gross war. Das könnte sich zugunsten der *Oden* ausgewirkt haben.

*M. Friis-Jensen:* In Verbindung mit Herrn Fuhrmanns Bemerkungen über Kontamination insbesondere in den *Oden* möchte ich zwei Tatsachen erwähnen:

1) Herausgeber von Horaz kollationieren normalerweise nur den Horaztext selber, mit eventuellen Interlinearvarianten, wobei oft

vergessen wird, dass eine Mehrheit der Handschriften auch Rand-scholien und Glossen enthält, oft freilich in sehr kleiner Schrift und unter Verwendung vieler Abkürzungen. Diese Scholien sind manchmal nicht von der Vorlage des Horaztextes abgeschrieben, und der Text der Horazlemmata bietet deswegen auch nicht selten Textvarianten im Vergleich mit dem 'Grundtext'. Hier ergibt sich also eine zusätzliche Quelle für die Kontamination.

2) Es wird öfters gesagt, dass die *Oden* des Horaz im Mittelalter viel seltener gelesen wurden als die hexametrischen Gedichte, und normalerweise nicht in der Schule. Eine gewisse Wahrheit ist sicher darin, aber man darf nicht vergessen, dass die *Oden* in fast ebensovielen Handschriften überliefert sind wie die hexametrischen Gedichte, zum mindesten bis 1200, dem Zeitpunkt, bis zu dem durch die Forschungen von Birger Munk Olsen sichere Kenntnis über die Handschriften vorliegt. Die Tendenz ist wohl doch, dass die *Oden* relativ weniger glossiert wurden als die hexametrischen Gedichte. Konrad von Hirsau (Mitte des 12. Jahrhunderts) äussert sich abschätzig über die *Oden*, aber er repräsentiert wahrscheinlich eine ausgesprochen monastische Tradition, und Hugo von Trimberg, der die *Oden* '*minus usuales*' nennt, schreibt am Ende des 13. Jahrhunderts.

*M. Schrijvers*: Je voudrais soulever, au sujet de nos éditions d'Horace, un petit problème que vous n'avez pas discuté: l'influence de la *lex Meinekiana*. Quand on ouvre le commentaire de K. Quinn et regarde le texte de l'*Ode* I 1, divisé typographiquement en unités de quatre vers, on a des doutes sur le bon goût et le bon sens d'Horace, ou plutôt de son éditeur. Sur ce point, il y a des différences remarquables entre l'édition de Klingner et celle de Shackleton Bailey (cf. par exemple la mise en page de C. I 28). Un lecteur moderne sera peut-être rebuté par la division en strophes de C. I 1 à cause des enjambements insipides qui en résultent. Tout de même, l'*Ode* III 30 a été présentée par Klingner et Shackleton Bailey sous une forme strophique qui, du point de vue syntaxique et sémantique, me paraît forcée. Qu'en pensez-vous ? L'étude de K.E. Bohnenkamp sur la strophe horatienne laisse de côté le problème de la division des poèmes en vers ou en couplets stichiques.

*M. Tränkle:* Nachdem Meineke 1834 die Beobachtung, dass sich die Verszahlen sämtlicher *Oden* mit Ausnahme von IV 8 durch vier teilen lassen, zum Anlass einer (abgesehen von III 12) konsequenten Einteilung in vierzeilige Strophen gemacht hatte, auch bei den stichischen und distichischen Gedichten, sind ihm zahlreiche Editoren gefolgt, etwa Orelli, Haupt, L. Müller, Vahlen und Vollmer. In unserem Jahrhundert ist man dann zunehmend gewahr geworden, dass Syntax und Gedankenabfolge einer Reihe von Gedichten in einem seltsamen Gegensatz zu dieser Reglementierung stehen, und das führte dazu, dass man von der *lex Meinekiana* wieder abrückte, ohne sich bezüglich der typographischen Gestaltung der in Frage stehenden Gedichte voll einigen zu können. Klingner, dem Shackleton Bailey mit Ausnahme von I 28 und III 12 gefolgt ist, strebte eine vermittelnde Lösung an, wobei er im Anschluss an Büchners Abhandlung von 1939 damit rechnete, dass Horaz sich die Gliederung in Viererstrophen als 'innere Form' der *Oden* im Laufe der Zeit immer mehr zu eigen gemacht habe. Borzsák dagegen gliedert im Anschluss an Bohnenkamp alle stichischen und distichischen Gedichte in Zweierstrophen, was mir als inakzeptabel erscheint. Aber auch Klingners Vorgehen leuchtet mir in einigen Fällen nicht ein. So erscheint mir ebenso wie Herrn Schrijvers eine Strophengliederung von III 30 als gewaltsam, in nicht geringerem Masse als bei I 1 und IV 10. Überhaupt sollte man m.E. bei den stichischen *Oden* generell auf eine Strophengliederung verzichten, während sich bei den distichischen ein solches Vorgehen nicht empfiehlt. Es liegen in diesem Fall recht markante Beispiele einer Gliederung nach Vierergruppen vor, etwa C. I 13, I 19, III 9 und IV 7. Aber auch Gegenbeispiele fehlen nicht, etwa C. I 7 und II 18. Insgesamt sollte man wohl die Bedeutung der ganzen Frage nicht überschätzen. Das gewichtigste Problem stellt in diesem Zusammenhang C. IV 8 dar, doch spricht hier nicht nur die abnorme Zahl von 34 Versen für die Annahme von Interpolationen.

*M. Syndikus:* Ihre Frage, Herr Fuhrmann, worin wohl die Gründe der im ganzen doch grossen Zuverlässigkeit der Texttradition von Horaz liegen, ist etwas untergegangen. Ich möchte darauf noch eine Antwort versuchen. Der eine Grund liegt in der Antike. Der Horaztext

war niemals so sich selbst überlassen wie etwa der von Properz und Catull. Als Schultext war er in guter philologischer Obhut, wie die Scholien ( Porphyrio, Pseudo-Acro) beweisen. Den anderen Grund zeigt der Codex Bernensis. Die oft sehr fehlerhafte Wortabtrennung lässt bei ihm darauf schliessen, dass, wenn nicht die unmittelbare Vorlage, so doch ein nicht weit von ihr entfernter Codex in der spätantiken *scriptura continua* geschrieben war. Wenigstens diese karolingische Handschrift reicht also ziemlich unmittelbar an die spätantike Überlieferung heran. Es gibt auch bei anderen Schriftstellern Beispiele, dass karolingische Handschriften Abschriften von Jahrhunderte lang ungelesenen alten Handschriften sind.

*M. Tränkle:* Natürlich war man, als in karolingischer Zeit das Interesse an den antiken Texten erneut erwachte, nicht selten darauf angewiesen, auf Handschriften zurückzugreifen, die schon ein paar Jahrhunderte alt waren, da nach 600 auch die Abschreibetätigkeit im Bereich der *litterae saeculares* weitgehend erlahmt war. In einem von diesen Fällen — es handelt sich um die dritte Dekade des Livius — ist uns sogar Vorlage und Abschrift erhalten, der Puteanus aus der ersten Hälfte des 5. Jh. und der Reginensis Lat. 762, entstanden etwa 800 im Martinskloster von Tours.

*M. Harrison:* Shackleton Bailey is in the English tradition of Bentley and Housman, as Herr Tränkle has mentioned. This is the source of his strength in the Horace edition, and also of his weaknesses: like Housman and Bentley he is a master of the diagnostic conjecture and of spotting faults and inconsistencies in the transmitted text, but also like Housman he does not care for *Überlieferungsgeschichte*, which sometimes leads to ignoring important details of manuscripts.

*M. Tränkle:* Was sie sagen, trifft gewiss zu. Man muss aber doch wohl hinzufügen, dass die von Ihnen bezeichnete einseitige Interessenrichtung bei Shackleton Bailey stärker hervortritt als bei Housman. Es gibt mit Ausnahme seiner Darlegungen über die Handschriften von Ciceros *Atticusbriefen* meines Wissens unter seinen zahlreichen

Publikationen nichts, was sich mit Housmans Behandlung etwa der Properz- oder Maniliusüberlieferung und dessen höchst instruktiven Sammlungen von Korrupteltypen vergleichen liesse. Hinzu kommt noch folgendes: Zwischen der Wirksamkeit der beiden Gelehrten liegt etwa ein halbes Jahrhundert — ein Zeitraum, in dem auf dem Gebiet der lateinischen Paläographie bedeutende Fortschritte erzielt wurden. Von diesen Fortschritten einer grundlegend wichtigen Nachbardisziplin lassen Shackleton Baileys Arbeiten kaum etwas ahnen. Dafür bezeichnend ist, dass er sich in der Praefatio der Horausgabe zu B und R mit den ebenso dürren wie unbestimmten Angaben "s. IX-X" (!) und "s. IX" begnügt.

## II

P.H. SCHRIJVERS

*Amicus liber et dulcis*

HORACE MORALISTE

Progress comes not from the teaching of an abstract law but by leading the friend, or child, or loved one — by a word, by a story, by an image — to see some new aspect of the concrete case at hand, to see it as this or that. Giving a 'tip' is to give a gentle hint about how one might see.

Martha C. Nussbaum in *Finely Aware and Richly Responsible: Literature and the Moral Imagination*, 184.<sup>1</sup>

Le dépouillement des sources a fragmenté et obscurci quelque peu l'image que nous avons d'un Horace moraliste. Dans son étude sur le stoïcisme chez les auteurs romains, Marcia Colish énumère les différentes idées que l'on s'est faites au cours du 19<sup>e</sup> et du 20<sup>e</sup> siècle sur la position philosophique du poète: un Horace stoïcien côtoyant un Horace épicurien, parfois réunis

---

<sup>1</sup> La préparation de cet exposé a été largement facilitée par un séjour sabbatique au NIAS (Netherlands Institute for Advanced Study in the Humanities and Social Sciences, Wassenaar) pendant l'année 1991-1992.

grâce à une conversion présumée de l'épicurien au stoïcisme, ou un Horace éclectique, choisissant à sa convenance parmi les idées de l'épicurisme et de la Stoa, d'Aristote, de Panétius et de la philosophie populaire de la diatribe cynique<sup>2</sup>. Les recherches de ce genre, fondées sur des fragments isolés de son œuvre, ont abouti à des vues d'ensemble incomplètes et contradictoires. Ce qui plaide en tout cas pour ces recherches, c'est qu'elles ont pris au sérieux l'intérêt porté par le poète aux problèmes de la morale et de l'art de vivre. Une opinion moderne, dite littéraire, selon laquelle Horace aurait été en premier lieu un poète qui ne s'est intéressé ni profondément ni d'une façon cohérente aux questions éthiques, est démentie par l'ensemble de ses ouvrages et peut être considérée comme une tentative artificielle d'inscrire le poète romain dans une conception moderne de la poésie s'opposant à tout message éthique.

Dans ce cadre, il nous a paru utile de chercher à décrire plus systématiquement la philosophie morale d'Horace en reléguant au second plan les influences exercées par les philosophes grecs — conformément à l'approche pragmatique d'Horace-père (S. I 4,115-116). Pour élaborer ce projet, nous avons tiré profit des études et des discussions poursuivies par plusieurs philosophes américains et anglais modernes, qui dès les années 70 se sont plongés dans l'étude des problèmes de normes et de valeurs au cours de leurs recherches "after virtue", et dont les points de départ nous ont paru féconds pour déterminer la position d'Horace en tant que moraliste<sup>3</sup>. Ces experts anglo-américains

---

<sup>2</sup> M.L. COLISH, *The Stoic Tradition from Antiquity to the Early Middle Ages I: Stoicism in Classical Latin Literature* (Leiden 1985), 160 sqq.

<sup>3</sup> A. MACINTYRE, *After Virtue, A Study in Moral Theory* (London 1985)

J. KEKES, *Moral Tradition and Individuality* (Princeton 1989)

D. L. NORTON, *Personal Destinies. A Philosophy of Ethical Individualism* (Princeton 1976)

M. C. NUSSBAUM, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek*

en philosophie morale se concentrent — de même qu'Horace — sur la morale pratique de l'individu concret et empirique qui, dans le courant de sa vie, doit à tout moment arrêter des choix. Cette concentration sur la morale pratique a entraîné et entraîne toujours une redécouverte et une revalorisation positive des *Ethica Nicomachea* d'Aristote, ce qui, du point de vue historique également, ne fait qu'accentuer la pertinence de ces discussions modernes par rapport à notre étude sur Horace, ce dernier ayant propagé la conception aristotélicienne de l'ἀρετή (*virtus*) comme le juste milieu entre deux excès dans tous les domaines de la vie<sup>4</sup>. Ce qui ajoute encore à la fécondité pour notre projet de ces recherches modernes, c'est que, conformément à leur disposition pragmatique, ces philosophes anglophones ne se bornent pas à des analyses du discours théorique de la philosophie morale, mais préfèrent souvent soumettre les ouvrages littéraires à une analyse éthique, parce qu'ils sont fermement convaincus — à bon droit — du fait que "literature, in the fullness of qualities which it (re)presents, is itself a form of moral imagination... the imaginative dimension of literature

---

*Tragedy* (Cambridge 1986)

id., "'Finely Aware and Richly Responsible': Literature and the Moral Imagination", in *Literature and the Question of Philosophy*, ed. and introd. by A. J. Cascardi (Baltimore-London 1987), 167-191.

A. OKSENBERG RORTY, *Mind in Action. Essays in the Philosophy of Mind* (Boston 1988).

<sup>4</sup> 4 Cf. W. J. OATES, "Horace and the Doctrine of the Mean", in *Classical Studies presented to Capps* (Princeton 1936), 260-267; sur la notion de la *mediocritas* chez Cicéron, voir M. J. McGANN, *Studies in Horace's First Book of Epistles*, coll. Latomus 100 (Bruxelles 1969), 13, 21 et n. 3; C. J. CLASSEN, "Die Peripatetiker in Cicero's Tuskulanen", in *Cicero's Knowledge of the Peripatos*, ed. by W. W. Fortenbaugh-P. Steinmetz, Rutgers Univ. Stud. in Class. Hum. 4 (New Brunswick 1989), 195, cf. l'étude de W. GÖRLER, "Cicero und die 'Schule des Aristoteles' ", dans le même recueil, où (248) Kratippos de Pergamon est mentionné comme maître d'Horace (et du fils de Cicéron).

is an essential component of the moral life"<sup>5</sup>, conviction qu'à notre avis le poète-moraliste Horace a entièrement partagée. Dans nos efforts pour décrire plus systématiquement le moralisme d'Horace, nous devons beaucoup à la récente monographie du philosophe américain John Kekes, intitulée *Moral Tradition and Individuality*, dont l'exposé très clair se termine par le chapitre "Living in the World: Montaigne's Solution". Montaigne, "cet Horace français"!

Nous avons tiré de la monographie de Kekes, en les résumé, un certain nombre de propositions et de classifications, afin de les utiliser comme questions à poser au texte d'Horace. Aussi bien pour Kekes que pour Horace le problème crucial de la vie est le suivant: comment réaliser une existence accomplie? <sup>6</sup> Tous deux ont approfondi ce sujet en partant de l'existence concrète, ici, sur terre, sans se réfugier dans des principes métaphysiques ou religieux. Le problème et les réponses proposées tombent sous ce que l'on peut appeler un 'eudémonisme pragmatique'. Voici une liste des onze propositions et/ou classifications qui se trouvent à la base de nos propres réflexions sur Horace:

1. Une existence accomplie dépend de la satisfaction personnelle que la vie nous donne, et de la qualité morale de notre vie. Une existence accomplie est le résultat d'un équilibre optimal entre ces deux aspects.

---

<sup>5</sup> *Literature and the Question of Philosophy*, 168.

<sup>6</sup> Cf. C. W. MACLEOD, "The Poetry of Ethics: Horace, Epistles I", in *JRS* 69 (1979), 16; après les études récentes, mentionnées dans la note 2, on ne peut plus affirmer: "it seems that the scope of morality has narrowed since ancient times" (MACLEOD, *ibid.*).

2. C'est à l'individu de juger, en fin de compte, de la satisfaction personnelle; le jugement d'une vie selon des critères moraux, lui, se fait indépendamment de la satisfaction personnelle.

3. Il existe des conditions minimales (*sine quibus non*) pour le bien-être de l'homme: exigences/limites, possibilités/impossibilités, dépendant du corps humain, de la personnalité, de la position sociale.

4. L'éthique sociale relève du domaine du comportement humain vis-à-vis d'autrui; l'éthique personnelle relève du domaine de l'individu dans sa vie privée.

5. L'éthique sociale de l'eudémonisme pragmatique est fondée sur la décence (un des aspects de la notion ancienne de *decorum*), à définir comme l'effort soutenu de ne pas faire tort aux membres de sa collectivité sociale<sup>7</sup>.

6. La maintenance d'une morale sociale implique la nécessité de prendre des mesures: éducation morale, louanges — récompenses — critiques — punitions de la part des parents, des amis, des collègues... de la société, du gouvernement (sous la forme d'une législation)<sup>8</sup>.

7. Une partie importante de l'éducation morale consiste à enseigner les mœurs aux enfants. Les conventions ont introduit

---

<sup>7</sup> Cf. OKSENBERG RORTY, *op. cit.* (n. 3), 328: "Isn't that what ethics is supposed to be about, to define appropriateness?"

<sup>8</sup> Cf. la liste dressée par Sext. Emp. (*PH* 111) et discutée par J. ANNAS: "lifestyle, customs, laws, mythical beliefs, dogmatic conceptions" ("Doing without objective values: ancient and modern strategies", in *The Norms of Nature, Studies in Hellenistic Ethics*, ed. by M. Schofield and Gisela Striker [Cambridge-Paris 1986], 4 sqq.).

un idiome (un lexique) moral de termes faisant la distinction entre bon/mauvais, plaisant/vexant, approuver/ désapprouver etc...

8. Il est possible de dresser une liste spécifique des instances qui ont pour tâche d'enseigner, de critiquer ou de récompenser: l'individu lui-même, les parents (la famille), les amis, l'école, le professeur de philosophie, le poète, la société, l'Etat ...

9. Les différents biens (*bona*) qui exercent dans leur ensemble une influence positive sur notre vie sont à partager en:

biens internes, la satisfaction dépend de notre propre conception d'une existence accomplie;

biens externes, (par ex. sécurité, gloire, prestige), accordés ou réalisés par autrui;

biens naturels, dépendant de la contingence et nous revenant indépendamment de nous-mêmes.

biens moraux, dépendant de nous-mêmes<sup>9</sup>.

10. Notre vie se divise en un certain nombre de vies ou de mondes spécifiques: l'opposition vie privée/vie publique (sociale); mais aussi à l'intérieur d'une même vie, la vie familiale, amoureuse, professionnelle, politique, littéraire, religieuse, économique, etc.

---

<sup>9</sup> Pour la discussion entre Peripatos et Stoa sur la valeur des *bona externa* et des *bona corporis*, voir e.a. GÖRLER, *art. cit.* (n. 4), 248, n. 3.

11. A l'intérieur d'une même vie humaine, on distingue des segments d'évolution bio-psychologique: l'enfance, l'adolescence, l'âge adulte, la vieillesse.

L'application de toutes ces propositions et distinctions à l'œuvre d'Horace tout entière dépasserait sans doute le cadre restreint de cet exposé. Nous avons choisi un extrait de son œuvre qui réunit un grand nombre des distinctions mentionnées ci-dessus et qui peut en outre servir de fil conducteur pour l'œuvre tout entière, à savoir le passage qui termine la 4<sup>ème</sup> *Satire* du livre I (103-143), qui contient toute la description commentée de l'éducation morale qu'Horace a lui-même reçue de son père, éducation qui a eu pour conséquence sa constante disposition à s'éduquer lui-même et à éduquer autrui.

Le témoignage autobiographique sur la méthode pédagogique de son père occupe dans la *Satire* I 4 une fonction rhétorique et apologétique: il s'efforce de justifier ses poèmes satiriques et d'obtenir l'indulgence (*venia*) de son public pour leur franchise, parfois trop grande (*liberius*), et leur gaîté, parfois trop bouffonne (*iocosius* 103-105). Sa propre autocritique morale s'accomplit par la critique des défauts d'autrui (*aliena opprobra* 128). Il s'agit là d'une démarche qui lui a été transmise par son père (*insuevit pater optimus hoc me* 105). Sa seule faute, et à ses yeux elle est vénielle, c'est de formuler ces réflexions critiques de manière ludique et satirique, et de les porter à la connaissance du public (*illudo chartis* 139)<sup>10</sup>. Cette apologie soulève deux questions: pourquoi écrit-il ? et quand et pourquoi

---

<sup>10</sup> On remarquera la composition asymétrique, c'est-à-dire rhétorique, de cette partie: 22 vers (105-126) sur la *patria potestas*, autorité généralement reconnue dans la société romaine, 13 vers (126-138) sur sa propre conduite, qui en est la conséquence, l'ensemble préparant le pardon demandé aux lecteurs.

des défauts moyennement graves (*mediocria vitia* 139-140) sont-ils pardonnables ?

Dans le témoignage sur son père, Horace ne parle pas de son besoin personnel d'écrire; cependant, on trouve dans ses satires une autre scène entre 'père et fils'<sup>11</sup> qui traite uniquement du métier d'écrivain, à savoir la satire II 1: le dialogue entre le vieux juriconsulte Trébatius, appelé par Horace *pater optime* (12), et le jeune poète à qui Trébatius s'adresse paternellement par le mot *o puer* (60). Répondant aux admonitions de Trébatius l'incitant à cesser cette façon d'écrire, Horace dit: "L'un aime à danser, l'autre se plaît aux chevaux ou au pugilat, mon plaisir à moi, c'est d'enfermer des mots dans les pieds d'un vers, à la façon de Lucilius (*me pedibus delectat claudere verba* 28-29): autant de têtes de vivants, autant de goûts, par milliers (*quot capitum vivunt, totidem studiorum milia* 27-28). La même idée selon laquelle les individus de l'espèce humaine diffèrent les uns des autres dans leur nature, leurs goûts et leurs aspirations se retrouve encore à la fin de son œuvre dans *Ep.* II 2, 180 sqq. (*scit Genius... naturae deus humanae... vultu mutabilis*). C'est le même thème qui ouvre le recueil des *Odes* (I 1): en dépit de la désapprobation d'autrui, un tel n'a qu'un désir: participer à la course de chars, tel autre aspire à mener une carrière politique, à faire du commerce, la guerre ou la chasse, ou encore à s'étendre dans l'herbe. Et moi ? Je ne demande pas mieux que d'écrire des vers ! Autrement dit, pour le bonheur d'Horace, pour sa satisfaction personnelle, exprimée en termes tels que *iuvat me, dulce est, libet*, le fait d'être poète est une *conditio sine qua non*; c'est un bien interne dont résulte une satisfaction ayant rapport avec l'idée qu'il se fait d'une existence accomplie.

---

<sup>11</sup> Les scènes de ce genre reflètent le rôle du père dans l'éducation des jeunes Romains en général (cf. aussi par ex. les traités de Caton ou de Cicéron adressés à leurs fils).

A la fin de cette ode, il parle du bien externe que procure la poésie: la gloire et le prestige accordés par Mécène. La combinaison de ces deux biens, internes et externes, c'est-à-dire des aspects individuels et sociaux, liés aux actions humaines, s'avérera caractéristique de sa pensée équilibrée et surtout réaliste en matière de morale pratique<sup>12</sup>.

Du point de vue social, l'état de poète n'est pas dépourvu de quelques petits défauts: comme il l'admet lui-même, un poète satirique = moraliste court le risque de blesser quelques-uns de ses lecteurs par sa franchise et ses plaisanteries (mais il y a un bon nombre de précédents poétiques qui viennent à son secours; 141-142). Dans les *Odes* il cite encore d'autres défauts inhérents aux poètes: comme Bacchus, ils sont plus aptes à la danse, aux rires, aux jeux qu'au combat (*C. II* 19, 25-27)<sup>13</sup>; tout comme Archiloque, Horace a perdu son bouclier (*C. II* 7); par ailleurs, les poètes préfèrent généralement la solitude et se montrent de ce fait parfois peu sociables (cf. l'avertissement donné dans *E. I* 18, 40-47). Toutefois, ces défauts sont pardonnables, car le don naturel et l'amour de la poésie tombent également sous le principe essentiel et universel suivant: personne ne naît sans défauts, le meilleur est celui sur qui pèsent les moins graves (*S.*

---

<sup>12</sup> Cf. V. PÖSCHL, *Kunst und Wirklichkeitserfahrung in der Dichtung, Abh. und Aufs. zur römischen Poesie, Kleine Schriften I*, éd. par W.-L. Liebermann (Heidelberg 1979), 138 sur "die zwei philosophischen Anschauungen die als zwei Verhaltensweisen ihm (Horaz) in gleicher Weise natürlich und ursprünglich waren (aktiv-passiv, *publica-privata*, 'sowohl als auch')", OKSENBERG RORTY, *op. cit.* (n. 3), 43: "A person is a unit of agency, a unit that is *a.* capable of being directed by its conception of its own identity and by what is important to that identity, *b.* and capable of acting with others, in a common world. A person is an interactive member of a community, reflexively sensitive to the contexts of her activity".

<sup>13</sup> Cf. V. PÖSCHL, *Kleine Schriften I*, 229: "Die siebente Strophe aber wirkt beinahe wie ein verstecktes Selbstporträt des Horaz, Er, Der Dichter der *imbellis Musa*" (*C. I* 6, 10).

I 3, 68-69). Si les vertus l'emportent par leur nombre sur les défauts, fruits de la négligence, d'une mauvaise habitude ou échappés à la faiblesse de notre nature, et que ces derniers ne sont pas trop graves (*mediocria*), l'indulgence (*ignoscere, concedere, veniam dare*) est de règle. Comme Horace en témoigne à maintes reprises, les défauts inhérents à l'état de poète sont largement compensés par les avantages de la poésie, de sa fonction éducatrice et sociale<sup>14</sup>. Bien qu'il préfère lui aussi la solitude de la campagne, Horace n'en demeure pas moins épistolier *praesens-absens*, concerné par la vie sociale dans ses poèmes de circonstance<sup>15</sup>. Dans son *Art Poétique* (297 sqq., 453 sqq.), il rejette explicitement le manque de sociabilité et l'égotisme de certains poètes en les caricaturant. Dans la zone de tension entre la Charybde d'un individualisme exacerbé et la Scylla d'une adaptation sociale poussée à l'extrême, il a cherché et trouvé, à titre de compromis, la vie médiane, caractéristique de toute sa vie et de toute sa pensée.

Nos réflexions préliminaires sur Horace en tant que poète faisaient suite à la fonction apologétique du témoignage sur la méthode pédagogique de son père dans la *Satire* I 4. La valeur de ce témoignage est quelque peu mise en doute par E.W. Leach, qui, dans le but de minimiser la description horatienne, la qualifie de "fictional", et signale encore une fois que le portrait du père correspond étroitement à une scène de la

---

<sup>14</sup> Cf. les textes réunis par J. TATE, "Horace and the Moral Function of Poetry", in *CQ* 22 (1928), 65-72.

<sup>15</sup> Pour l'importance sociale de ce genre de poèmes, cf. E. GOFFMAN, *Interaction Ritual. Essays in Face-to-Face Behavior* (Chicago 1967), 41, sur "ceremonies of greeting and farewell", KEKES, *op. cit.* (n. 3), 66, sur "behavioral clues, rituals, ceremonies and the sense of belongingness enhanced by the rituals" (à l'occasion d'une naissance, d'un mariage ou d'un décès, d'un anniversaire, d'une arrivée ou d'un départ etc.).

comédie *Adelphoe* de Térence (414-6)<sup>16</sup>. La ressemblance entre le père d'Horace et le père de la comédie ne diminue aucunement l'importance du témoignage autobiographique, puisqu'aux yeux d'Horace la vie réelle et la comédie se reflètent l'une l'autre. Ce n'est pas seulement la littérature qui doit représenter la vie si elle veut être utile aux hommes, comme il le dit à plusieurs reprises dans son *Art Poétique*; parfois la vie elle-même est pour Horace un miroir et une réplique de la comédie, par exemple dans le contexte de la *Satire* I 4, 48-56, lorsque Pomponius pourrait entendre de la part de son père, si celui-ci était encore en vie, un langage aussi sévère que celui prononcé sur la scène par le *personatus pater* (cf. aussi *S.* I 2, 20-22 où un certain Fufidius est comparé à *pater ille, Terenti fabula quem...inducit*). Dans la *S.* II 5 Tirésias donne à Ulysse ses conseils sur la manière de devenir héritier (90 sqq.), des indications qui ont un rapport direct avec la comédie (*Davus sis comicus*). En outre, Horace compare plus d'une fois des 'scènes' tirées de la vie quotidienne à des spectacles (*ludi*): le dîner de Nasidiénus, qui a été un fiasco (*S.* II 8,79 *nullos his mallem ludos spectasse*), le public de l'amphithéâtre, spectacle que Démocrite aurait observé d'un œil plus attentif que les jeux eux-mêmes (*E.* II 1, 194-198). Dans l'importante lettre qui ouvre le livre I des *Epistulae*, Horace fait son adieu aux vers lyriques et aux vains amusements de ce genre en se comparant à un vieux gladiateur, ainsi qu'à un cheval de course vieillissant (1-10), deux images empruntées au monde des spectacles, et qui nous montrent à quel point Horace a ressenti la vie comme un spectacle à jouer devant un public. Cette comparaison, dans *E.* I 1, implique pour le domaine de la morale pratique deux éléments essentiels, directement liés l'un à l'autre: dans la vie réelle tout aussi bien que dans la représen-

---

<sup>16</sup> E. W. LEACH, "Horace's *PATER OPTIMUS* and Terence's Demea: Autobiographical Fiction and Comedy in *Sermo*, I, 4", in *AJPh* 92 (1971), 616-632.

tation littéraire de cette vie, chaque homme se doit de jouer le rôle qui convient à son âge, à sa fonction et à sa situation (cf. à côté du terme *partes* dans *A.P.* 177, 315, aussi *E.* I 17, 29); au théâtre de la vie ce sont les concitoyens qui constituent le public, qui applaudira ou sifflera le spectacle donné par chaque individu. Il ne fait pas de doute qu'Horace s'est inspiré ici de la doctrine du *decorum* et des *personae* de Panétius, telle que Cicéron l'a rendue au livre I de son *De officiis* (95-151, parallèle entre l'art de vivre et l'art du théâtre au paragraphe 114)<sup>17</sup>.

Une raison supplémentaire et encore plus impérieuse de prendre au plus grand sérieux la sincérité du témoignage autobiographique de la *S.* I 4, est constituée par la densité des images de son père et du père en général qu'Horace nous présente tout au long de son œuvre. Deux émouvants témoignages suffisent déjà en eux-mêmes: le test décisif formulé dans la *S.* I 6, 93-97: "Si la nature nous donnait l'ordre, au bout d'un certain nombre d'années, de remonter le temps écoulé et de nous choisir d'autres parents... je me contenterais des miens", et un des derniers vers qu'il ait écrit (*A.P.* 471): "Le comble de la démence c'est d'uriner sur les cendres de son père". L'influence morale et le pouvoir du père se retrouvent partout dans l'œuvre d'Horace. A côté de la scène entre 'père' et 'fils' que nous venons de signaler à propos de la *S.* II 1 (Trébatius-Horace), on rencontre une scène comparable dans la *S.* II 3, 168 sqq.: les admonitions adressées sur son lit de mort par Servius Oppidius à ses deux fils (un cas de *mandata morientis*, cf. aussi le

---

<sup>17</sup> Cf. M. FUHRMANN, "Persona. Ein römischer Rollenbegriff", in *Poetik und Hermeneutik* 8(1979), 97-102; C. GILL, "Personhood and Personality: The Four-Personae Theory in Cicero, *De Officiis* I", in *Oxf. Stud. Anc. Philos.* 6(1988), 169-199; E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York 1959), *passim*.

discours d'Ofellus adressé aux *pueri* à la fin de la *S.* II 2). Le père punissant est cité dans deux récits mythologiques des *Odes* (III 11, 45; III 27, 34 et 57). Dans l'*Art Poétique*, les rapports entre le père Pison et ses fils sont soulignés plus d'une fois. Tuer son père est présenté comme le comble de la criminalité (*E.* I 16, 37, *C.* II 13, 5). Ce qui caractérise le nuancement et la maturité de la pensée d'Horace, c'est qu'il ne considère pas le rôle du père en tant qu'instance morale et critique comme un absolu; il existe des situations où le point de vue paternel doit être rejeté (*C.* III 11, 34-5 *periturum fuit in parentem splendide mendax*, *E.* II 1, 81 sur le conservatisme littéraire de *cuncti paene parentes*). Sur le plan religieux, le rôle dominant du père s'exprime par l'appellation *Pater*, qui désigne Jupiter dans plusieurs poèmes. Cette désignation trouve son écho sur le plan politique dans le nom de *pater* accordé à Auguste (cf. *C.* I 2, 2-4 *Pater...terrui urbem... C.* I 2, 50 *ames dici pater atque princeps*). Celui qui parviendra à mettre un terme à la corruption des mœurs, mérite de voir au pied de sa statue le titre de Père des Villes (*C.* III 24, 27 *pater urbium*). Auguste n'a pas été seulement *Pater Patriae* grâce à sa législation dans le domaine de la moralité; pour sa propre famille, il s'est également montré un éducateur exemplaire (*C.* IV 4, 27-28: *Augusti paternus in pueros animus Neronis*).

Cette tendance pratiquement obsessionnelle à soumettre constamment ses propres actions à un examen moral (*S.* I 4, 133 *consilium proprium*) et à éduquer ou à sermonner, comme un *liber amicus* (*Ibid.* 132), ses semblables lui vient sans doute de son père. Deux facteurs essentiels ressortent de la pédagogie paternelle: le père formait son fils lorsque l'enfant était encore malléable (120-121: *sic me formabat puerum dictis*; cf. 128: *teneros animos*); le père lui enseignait la tradition morale (*traditum ab antiquis morem*: 117) en l'entraînant et en l'accoutumant (*insuevit pater optimus hoc me*: 105) dès la plus tendre

enfance aux normes et aux valeurs de la société, lui apprenant à discerner les écueils des buts à atteindre. Il parvint ainsi à lui insuffler une noblesse et une disposition morales: ἡ ἠθικὴ ἀρετή, qui, comme Aristote l'a défini dans ses *Ethica Nicomachea* (II 1, 1), ἐξ ἔθους περιγίνεται, ὄθεν καὶ τοῦνομα ἔσχηκε<sup>18</sup>.

Que la famille constitue la clé de voûte de la société en tant que lieu d'apprentissage moral pour une nouvelle génération, c'est là une conviction exprimée à plusieurs reprises dans les *Odes* d'Horace; c'est également le leitmotiv du programme de réforme morale des *odes* dites romaines (C. III 1-6). Dès le début de ce cycle de poèmes (III 1, 1-4), le poète, qui se désigne comme prêtre sacré des Muses, s'adresse sans détours au public qu'il vise; les enfants, par qui tout changement de mentalité doit prendre son départ (*virginibus puerisque canto*). De la même façon, au début de la 2<sup>ème</sup> ode romaine, il cite l'enfant comme le premier objet de la formation éthique (III 2, 1-3: *angustam amice pauperiem pati/robustus acri militia puer condiscat*). Dans le courant de la 6<sup>ème</sup> ode du livre III, vers 8, Horace impute le désastre militaire menaçant la ville de Rome (*Hesperiae mala luctuosae*) à la corruption du mariage et de la vie familiale (17-20). Cette dégénérescence a commencé selon Horace par le relâchement de la vie sexuelle de la mère, dès la plus tendre enfance (24 *de tenero ungui*), et qu'elle a poursuivi dans sa vie de femme mariée *non sine conscio marito* (29-30). Il oppose ensuite ce couple de parents dégénérés aux parents d'autrefois qui formaient leurs enfants selon les traditions anciennes (37-40; cf. le terme *docta* 38 en opposition avec le contenu du *doceri* aux vers 21-4). Ce sont les enfants de ces parents-ancien style qui ont combattu à l'époque les Carthagi-

<sup>18</sup> Cf. Th. J. TRACY S.J., *Physiological Theory and the Doctrine of the Mean in Plato and Aristotle*, Studies in Philosophy 17 (The Hague 1969), 228.

nois, Pyrrhus, Antiochus et Hannibal (33-36). L'*ode* III 6 se termine par la constatation sombre et pessimiste que la corruption morale (mais également la désorganisation socio-politique et militaire qui en découle), est au sens littéral du mot une dégénération, du fait qu'elle s'accroît à chaque génération, les parents ne donnant plus à leurs enfants une bonne formation de base dans le domaine de la morale pratique. L'idée selon laquelle le désordre général de la vie politique et sociale ne peut pas être sans rapport avec la corruption morale de l'individu, se retrouve dans C. III 4, sur le plan symbolique de la mythologie où le chaos social est représenté par le combat des Titans contre les dieux de l'Olympe, alors que vers la fin le poète cite Orion, Tityus et Périthous comme exemples de ceux dont la force ne médite qu'actions défendues, et plus particulièrement comme criminels ayant fait offense à la pudeur de la vierge Diane, de la mère Léo et de la femme mariée Perséphone (C. III 4, 69-80).

La conviction selon laquelle il revient à la génération des pères de constituer le modèle idéal à suivre (car une génération corrompue par de mauvaises habitudes est irrémédiablement dénaturée et c'est pourquoi les *odes romaines* s'adressent aux jeunes), est le thème de la 5<sup>me</sup> ode romaine, dite *ode de Régulus*. Les soldats vaincus de Crassus, devenus maris et beaux-fils dégradés des Parthes, ont assimilé de mauvaises habitudes (*conversi mores, consenuit* 7-8) et sont de ce fait aussi dégénérés que la jeunesse captive (*captiva pubes* 18), indigne de pitié, qui s'est confiée aux ennemis perfides (les Puniques). Pour Régulus, cette génération doit être éliminée, car elle est corrompue pour toujours; racheter cette jeunesse pour la réintégrer dans la société romaine serait une erreur fatale pour l'avenir (15-16). Par sa conduite, Régulus devient lui-même un exemple positif, qui affermit les pères chancelants dans leur décision de sacrifier cette génération corrompue, décision qui implique aussi la mort de l'*auctor* du conseil, qui sait faire passer l'intérêt de sa patrie

avant les liens qui l'unissent à sa femme, à ses enfants et à ses amis (41-56).

On retrouve les mêmes thèmes et le même programme de réforme éthique dans la grande ode moraliste III 24. La situation intolérable de la société (*impias caedis et rabiem civicam*, 25-26) est liée ici aussi à une licence indomptée (*indomita licentia*) qui se manifeste par la convoitise effrénée des membres de la société, entraînant avec elle la violation de la fidélité conjugale (*castitas*, 23). Ici aussi, Horace exhorte à un programme encore plus sévère de formation (*asperioribus studiis*, 53-54) pour la jeunesse (cf. *ingenuus puer*, 55); l'enfant de libre naissance ne sait plus se tenir à cheval, a peur de la chasse, mieux instruit (*doctior*, 56) qu'il est à jouer soit au cerceau grec, soit aux dés proscrits par la loi. Ce dernier exemple de conduite dépravée provient, selon Horace, du mauvais exemple qu'un père avide donne à son fils (*periura patris fides*, 59).

Alors que le rôle des parents est largement souligné dans la formation morale des jeunes, la fonction de l'école ne tient pas grand place ici. A vrai dire, le père d'Horace a justement protégé son fils contre l'influence néfaste de l'école dans le domaine sexuel (*S. I 6*, 81-84)<sup>19</sup>. Un passage bien connu de l'*Art Poétique* (325-332) impute l'absence d'une poésie de qualité chez les Romains à un système scolaire mettant, dans son programme d'études, l'accent sur l'économie et l'arithmétique comme matières principales; comme Horace nous le dit, une fois que ce sordide intérêt a infecté les jeunes esprits, on ne peut plus espérer voir éclore des vers de qualité. Le verbe *imbuere*<sup>20</sup>, utilisé dans ce passage (*A.P.* 331), est synonyme du

<sup>19</sup> Cf. N. RUDD, "Horace. Satire I, 6", in *Phoenix* 15 (1961), 203-204.

<sup>20</sup> Cf. *E. I 2*, 69-70 et B. STENUIT, "Horace et l'école", in *Latomus* 37 (1978), 50 et n. 17.

mot 'accoutumer' (*insuescere*) qui désigne la méthode pédagogique du père d'Horace dans la *Satire* I 4.

Jusqu'ici nous avons parlé du contexte littéraire de la fin de la *Satire* I 4 et de son caractère apologétique, ainsi que de la situation pédagogique dans laquelle Horace accorde un rôle primordial à son père et aux parents en général. Nous allons faire maintenant une analyse plus détaillée (en fonction des onze propositions et classifications mentionnées plus haut) des mots qu'il a mis dans la bouche de son père, et de son propre commentaire. Les admonitions paternelles concernent tout d'abord deux secteurs concrets de l'existence humaine, qui constituent également deux thèmes principaux de son œuvre: la vie matérielle et la vie sexuelle (*S.* I 4, 105-119).

Comme Heinze l'indique dans son commentaire, Albius (*S.* I 4, 28 et 109), qui avait la passion des bronzes antiques, et Baius (I 4, 109) sont deux exemples de fils que la dissipation des biens paternels a réduits à la mendicité. Le père d'Horace condamne leur conduite par un qualificatif à double sens du point de vue éthique: *male vivat*: celui qui vit dans des circonstances misérables (*inops*) ressent lui-même son existence comme peu satisfaisante, car elle ne satisfait pas aux conditions minimales du bien-être humain; par ailleurs, lorsque l'on doit sa pauvreté à son propre gaspillage, on vit accablé du jugement moral et social d'autrui. Ces deux aspects, satisfaction personnelle et mérite/culpabilité moraux, se retrouvent dans la remarque finale qu'Horace fait dire à son père: *vitam famamque tueri... possum*. (118 "conserver la vie et la réputation"). Son propre commentaire montre la même ambiguïté, ou plutôt la réunion de ces deux critères: satisfaction personnelle — mérite moral (125-130, cf. l'ambiguïté du terme *perniciem* au vers 130).

La façon de mener sa vie dans le domaine matériel est discutée à maintes reprises dans l'œuvre d'Horace. Prenons à titre d'exemple la scène entre père et fils de la *Satire* II 3, où le

père Oppidius caractérise son fils Aulus comme un gaspilleur et son autre fils, Tibérius, comme un avare virtuel, pour finir par les avertir (177-178):

*tu cave ne minuas, tu ne maius facias id  
quod satis esse putat pater et natura coeracet.*

Ici aussi, le père Oppidius (finalement le poète lui-même) conseille de garder un cours moyen entre le 'trop' et le 'trop peu'; le père juge raisonnable de rester dans les bornes de la nature (cf. *S. I 1, 50 vivre intra naturae finis*)<sup>21</sup>.

En ce qui concerne la vie sexuelle, le père d'Horace donne à son fils une règle pratique qui représente le juste milieu entre deux extrêmes du vice en unissant la satisfaction personnelle à l'estime morale et sociale. L'assouvissement des désirs sexuels (*venere uti* 113) est une *conditio sine qua non* du bien-être humain, mais la conduite sexuelle doit mener à un plaisir permis (*concessa*), aux yeux d'autrui et de la loi; donc 'bas les pattes' quand il s'agit de prostituées (*meretrix*), car une liaison avec une telle femme est abjecte (111 *turpis*, terme du lexique moral), mais également quand il s'agit de femmes mariées (*moechae* — femmes adultères), car la réputation et le sort des adultères pris en flagrant délit ne sont pas à envier (114 *non bella*), — cf. la description avec force détails dans la *Satire I 2* —. Dans les règles pratiques qu'énonce son père, Horace fait transparaître, non sans une savante ironie, la conception aristotélicienne de l'*ἀρετή/virtus* comme le juste milieu entre deux extrêmes. Cette conformité aux doctrines théoriques des philosophes grecs est suggérée dès le moment où Horace prête à son père des paroles

---

<sup>21</sup> Cf. NORTON, *op. cit.* (n. 3), 340: "The finitude of persons disallows the claim to an unlimited 'more', authorizing only the claim to 'enough'. 'Enough' is the amount that can maximally be utilized".

propres au jargon de la philosophie savante: *sapiens, vitatu quidque petitu sit melius, causas reddet tibi* (115-116; les règles restent les mêmes; les savants ne font que fournir des arguments à leur appui !). Une telle union entre l'éthique populaire ('Vulgarethik') et le discours savant de la philosophie est également suggérée dans la question du père formulée en jargon technique: *an hoc inhonestum et inutile factu necne sit addubites* (124-125). La tournure de la question évoque la doctrine théorique des devoirs, élaborée par Panétius-Cicéron dans le *De officiis*, mais la réponse est donnée par la morale pratique de la rue (*flagret rumore malo cum hic atque ille* 125-126)<sup>22</sup>. Cette manière de combiner l'éthique populaire avec les doctrines philosophiques et la tradition morale des Romains (*traditum ab antiquis morem*) caractérise le moralisme tout entier de l'œuvre horatienne. La synthèse est donc déjà indiquée dans l'esquisse autobiographique de la *Satire* I 4, qui, du point de vue éthique, fonctionne comme pièce programmatique.

L'expression 'éthique populaire' ('Vulgärethik'), que nous venons d'utiliser, ne doit pas être prise en premier lieu comme terme sociologique désignant l'ensemble des normes et des règles admises par le peuple: elle prend ici le sens de collection de simples dictons d'ordre pratique, à l'opposé des doctrines systématiques et largement démontrées par les professeurs de l'art philosophique, les *sapientes*. Toutefois, nous trouvons dans l'exposé attribué à son père un grand nombre de termes désignant un jugement négatif exprimé par autrui (*male, turpis, non bella fama* etc.) et la question se pose: bien ou mal, mais aux yeux de qui ? De soi-même ? D'autrui ? De quels hommes ? Du point de vue sociologique, on peut dresser une tripartition d'instances morales de la façon suivante: la société

---

<sup>22</sup> Cf. A. LA PENNA, *Orazio e la morale mondana europea* (Firenze 1969), 9: "Orazio sottolinea il fondo elementare, popolare, rustico della sua saggezza".

en général (le peuple — *populus/vulgus*), le cercle plus intime de la famille et des amis, le 'moi'.

Aux yeux d'Horace, le peuple constitue une instance morale de qualité pour le moins douteuse: il est perfide (C. I 35, 25), malveillant (C. II 16, 39-40), profane (C. III 1, 1); il confère souvent, dans sa déraison, les charges de l'Etat à des individus indignes et se fait sottement l'esclave de la renommée (*populo qui stultus honores saepe, dat indignis*, S. I 6, 15-16). L'emploi du mot *saepe*, 'souvent', donc 'pas toujours', caractérise la pensée nuancée d'Horace. La constatation exprimée dans E. II 1, 63 vaut aussi bien pour des questions d'ordre éthique que littéraire: parfois le vulgaire voit juste, mais parfois il se trompe (*interdum vulgus rectum videt, est ubi peccat*). Quand le peuple reste aveugle aux qualités morales de gens de bien et ne forme son jugement que d'après les titres ou les apparences, il est stupide (S. I 6, 10 sqq.). Une bonne partie de l'humanité se laisse séduire par une avidité trompeuse, disant: "On n'a jamais assez, car l'estime se mesure à ce qu'on possède" (S. I 1, 61-62). Cependant, un Harpagon, ladre et riche, est à juste titre sifflé par le public; s'il s'applaudit<sup>23</sup> en contemplant les écus dans son coffre-fort, il ne correspond pourtant en aucune façon, que ce soit du point de vue moral ou social, ou bien encore du point de vue de la satisfaction personnelle, à l'image que l'homme se fait du bien-être, car il souffre le supplice de Tantale et est délaissé de sa famille et de ses amis (S. I 1, 65 sqq.).

Horace ne rejette pas de but en blanc une origine noble et une grande richesse, pas davantage que la gloire et une bonne réputation (cf. *gratia, fama* sur la liste des biens dans E. I 4, 10), mais ces biens-là doivent s'accompagner de vrais mérites moraux. Le généreux Proculeius est bien connu à juste titre pour

---

<sup>23</sup> Remarquez la terminologie dramatique au vers 66 (*sibilat, plaudo*).

l'affection *paternelle* qu'il porte à ses frères (C. II 2, 6-8), un candidat politique peut être supérieur par ses vertus et sa réputation (C. III 1, 12 *moribus hic meliorque fama*); conformément à la tradition, la chasse, "exercice de tout temps en honneur chez les Romains", contribue à une bonne réputation (E. I 18, 49)<sup>24</sup>. Horace lui-même se réjouit de ce que Rome ait finalement reconnu ses mérites (C. IV 3). La gloire de l'empire romain est justifiée, car elle se fonde sur les mœurs antiques (C. IV 15, 12 *veteres artes = mores antiqui*). L'affection et l'estime du peuple pour Auguste et Mécène sont légitimes, puisque ceux-ci remplissent leur rôle politique et social de façon exemplaire (cf. C. IV 14; I 20, E. I 16, 27-29). Toutefois, ce peuple éclairé (*sapiens et iustus*) qui a raison de préférer Auguste à tous les héros, ne fait pas toujours preuve de cette même raison ni de cette même mesure (*cetera nequaquam*, plus spécialement ici dans ses jugements littéraires, E. II 1, 18-20). C'est à juste titre selon Horace que l'homme adultère et l'habitué des *meretrices*, stigmatisés aussi bien par le père d'Horace que par la société romaine en général, perdent leur réputation. Aussi bien du point de vue de l'éthique sociale que de la satisfaction finale, une telle vie est mauvaise (S. II 7, 66-67: l'adultère fera perdre à un mari en délire tout son bien, sa vie, sa réputation; S. I 2, 61-62 — à propos de l'habitué des maisons de prostitution — : "ruiner sa bonne réputation, dilapider son patrimoine, c'est, en tout cas, un mal").

Des gens comme Horace se doivent de garder une distance critique vis-à-vis de l'instance pour le moins suspecte que constitue le peuple, ce monstre à cent têtes (E. I 1, 71-76 *belua*

---

<sup>24</sup> Cf. J. AYMARD, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins* (Paris 1951), 91-98.

*multorum es capitum: non ut porticibus sic iudiciis fruar isdem*)<sup>25</sup>. C'est pourquoi il contraste parfois le jugement de ce peuple à celui de ses amis qui connaissent la vraie valeur d'une personne (cf. *S. I 6, 97-98 demens iudicio vulgi, sanus fortasse tuo* = Mécène). Confronté à la jalousie et à la malveillance du peuple, Horace souligne qu'il a su plaie à ce que Rome compte de plus illustre en fait de guerriers et de magistrats (*E. I 20, 23, cf. la fin de S. II 1*). Alors que le jeune Horace continuait à entendre le peuple demander: "Quel homme est-ce ? De quel père est-il né ?", ses amis, Virgile et Varius ont su dire à Mécène ce qu'il était (*optimus olim Vergilius, post hunc Varius dixere qui essem, S. I 6, 29 et 54-55*).

Comme il ressort de l'opposition *audire-esse/dicere-esse*, le problème du bien-être humain est considéré également par Horace comme une question d'analyse sémantique du juste emploi des deux termes *bonus* et *beatus*. En dissociant ces deux mots, le peuple fait trop souvent un mauvais emploi du terme *beatus* (cf. *C. II 2, 17-21*). La question de savoir quel est le juste emploi et qui est le juste usager de ce mot, trouve une réponse définitive dans un passage-clé de l'*Epître I 16*, pièce maîtresse, comme l'a qualifiée Courbaud<sup>26</sup>. Les vers 17-23 renferment en quelque sorte la conclusion finale de la philosophie morale d'Horace. Une existence accomplie consiste en un effort soutenu pour atteindre le bonheur. La formulation *curas esse*, au lieu de la forme plus simple *es*, souligne sa propre opinion, selon laquelle la réalisation du bonheur parfait n'est pas de ce monde et peut être mise en doute. Être heureux (*beatus*

---

<sup>25</sup> Pour l'interprétation du vers *S. I 6, 17-18 quid oportet nos facere a volgo longe longeque remotos*, nous préférons suivre le commentaire de HEINZE *ad loc.* (contra N. RUDD, *The Satires of Horace*, Cambridge 1966, 38-39).

<sup>26</sup> E. COURBAUD, *Horace, sa vie et sa pensée à l'époque des Epîtres. Etude sur le premier livre* (Paris 1914), 168.

*esse*) est identique à être bon (*bonus esse*), tant au point de vue de la satisfaction personnelle que du jugement moral d'autrui. Pour déterminer ce bien-être, il faut de la sagesse (*sapientia*). Une fois qu'on est sage (*sapiens*), on ne dépend plus des jugements d'autrui, on a atteint l'autonomie morale et on peut faire confiance au jugement que l'on porte sur son propre bonheur (*sibi credere*). Dans la partie programmatique de la *Satire* I 4, c'est l'introspection qui, après l'ami sincère, est citée comme dernière instance critique. Cette synthèse d'une éthique cognitive (socratique), prenant pour critères la satisfaction personnelle et le mérite moral et social avec pour but final l'autonomie du 'moi', réunit ainsi des éléments de la philosophie éthique des Grecs (plus spécialement l'épicurisme et la Stoa) et la tradition morale des Romains<sup>27</sup>.

Dans l'esquisse autobiographique de la *Satire* I 4, on trouve la phrase suivante (121-123):

*et sive (pater) iubebat  
ut facerem quid, 'habes auctorem quo facias hoc';  
unum ex iudicibus selectis obiciebat.*

Comme l'écrit Cicéron (*Pro Cluentio* 121), les prêteurs romains avaient le devoir de choisir pour *iudex* les meilleurs citoyens parmi les trois classes supérieures. Le juré, considéré généralement dans la société romaine comme modèle idéal du comportement humain, recevra la pleine estime d'Horace tout au long de sa vie et de son œuvre, tout comme la pratique de la législation, la juridiction et la condamnation. Dans *E. I* 16, 42, il cite la définition commune d'un *vir bonus* comme entre autres celui

---

<sup>27</sup> Cf. V. PÖSCHL, *Kleine Schriften* I, 186: "Beide philosophische Richtungen sind nötig um dem römischen Leben in seinem ganzen Umfang eine theoretische Basis zu geben".

*quo multae magnaequae secantur iudice lites*. L'Ode IV 9 fait l'éloge de Lollius comme juge honnête et loyal; l'utilité est en quelque sorte la mère de la justice et de l'équité (*S. I 3, 98*), une tribu barbare l'est par son ignorance de la loi latine (*C. IV 14, 7*). Parmi les grands mérites civilisateurs de la poésie, il mentionne notamment le fait d'avoir réprimé le relâchement des mœurs, d'avoir tracé les devoirs des époux et d'avoir gravé des lois sur le chêne (*A.P. 398-399*). Quand Horace renvoie directement ou en termes généraux, mais toujours élogieux, à la législation ancienne ou contemporaine sur la moralité, les domaines en question (relations extra-conjugales, *luxuria*, cf. *C. II 15, 18; III 24; C.S. 17-20*) sont les mêmes que les deux exemples concrets de mauvaise conduite qu'il avait mis dans la bouche de son père: le *pater familias* et le *pater patriae* forment un front commun<sup>28</sup>. Prenant conscience du fait que les lois ne servent à rien sans le soutien des mœurs (*C. III 24, 35*), il loue les mérites d'Auguste qui orne l'Italie de bonnes mœurs et la corrige par ses lois (*E. II 1, 2-3*). C'est grâce à l'empereur que dans le domaine de la morale conjugale, la coutume et la loi (*C. IV 5, 22 mos et lex*) ont eu raison des souillures criminelles; dans le même contexte, Horace souligne l'utilité et la nécessité de punir les délinquants (*poena*, cf. *C. III 24, 34 supplicium*). Sur le fond de ce principe de 'law and order', exprimé dans les *Odes*, il est à remarquer que dans *E. I 16*, en quelque sorte le point culminant du développement de sa pensée morale, il préconise l'autonomie morale de l'individu, en critiquant l'homme qui n'est *bonus* — ou plutôt ne se montre tel que sous les yeux du Forum et de tous les tribunaux (57). Comme Horace nous le dit, si l'on ne s'abstient du crime que par crainte du châtement (*formidine poenae 53*), on ne diffère pas dans son comportement d'un esclave; en revanche, chez l'homme de bien,

<sup>28</sup> La coopération est conforme aux idées d'Aristote (cf. *EN X 9, 8-14*).

la haine du vice vient de l'amour de la vertu (*oderunt peccare boni virtutis amore* 52).

Il est remarquable que dans l'esquisse autobiographique de la *Satire* I 4, Horace ne souffle mot de Dieu ou des dieux comme instances morales. Son père ne manque pas de lui indiquer tel ou tel juré, mais il ne le conduit pas dans les temples. Le récit sur sa formation, essentiellement profane, correspond à ce qu'il nous raconte à ce sujet à la fin de la *Satire* I 5 (100 sqq.):

*non ego: namque deos didici securum agere aevum  
nec si quid miri faciat natura, deos id  
tristis ex alto caeli demittere tecto.*

Cette position profane soulève la question de savoir quelle a été la fonction du Dieu (ou des dieux) et de la religion (par exemple le culte et la prière) dans son œuvre tout entière, surtout dans les odes peuplées par des dieux différents auxquels le poète s'adresse dans ses prières et ses hymnes. Pour mettre un peu d'ordre dans ses renvois aux dieux et à leur culte, nous pourrions nous servir de la tripartition varronienne, dite *theologia tripartita*, et faire une distinction entre les aspects socio-politiques, philosophiques et littéraires de la religion et du mythe. L'enchevêtrement de ces différents aspects apparaît clairement dans le *Chant Séculaire*. Il s'agit ici d'une cérémonie officielle de la communauté et de même qu'Horace s'adresse explicitement aux enfants (*pueri-virgines*) dans ses odes romaines, il est l'auteur du texte chanté par les jeunes (*C.S.* 1-8 *virgines lectas puerosque castos*) à l'occasion de cette prière rituelle collective. Ils prient pour que les dieux protègent les nouveau-nés et accordent de nombreux enfants, des terres fertiles et une ère de prospérité et de succès militaires, bref des biens réalisant le bonheur de la collectivité romaine à laquelle appartient Horace; à ses yeux, ce bonheur est lié aux vertus du peuple. Cela est apparu clairement dans le passé, lorsqu'Enée, qualifié de *castus*,

sauva, *sine fraude*, de la ville de Troie en flammes les quelques survivants promis à un avenir meilleur (41-45). Maintenant aussi, les Romains ont rempli dans une large mesure les conditions morales de la prospérité: il existe une législation concernant le mariage et la progéniture (17-20); la Bonne Foi, la Paix, l'Honneur, la Pudeur d'autrefois et la Vertu délaissée osent revenir (57-60), et si la jeunesse est vertueuse et le reste, la nouvelle génération, tout comme son auteur, a toutes raisons d'espérer que Jupiter et tous les dieux exauceront leur prière (dernière strophe 73-76). Bien sûr, du point de vue social et fonctionnel, on peut considérer cet hymne rituel comme une 'façon de dire' et souligner l'utilité sociale de la religion: l'hymne constitue ainsi un éloge indirect de la politique de réforme morale d'Auguste et une exhortation à accepter pleinement les règles officielles de conduite individuelle. L'invocation, adressée plus spécialement à Phébus et à Diane, contient des éléments divers tirés de la mythologie grecque et de la religion romaine (une preuve de plus des talents du poète à réaliser une synthèse); l'hymne est également une 'façon de dire' littéraire. Néanmoins, la question philosophique reste ouverte: pourquoi ces 'façons de dire' ? Pourquoi une prière aux dieux, non pas seulement à l'occasion des *Ludi Saeculares*, mais encore et à plus d'une reprise dans la collection des *Odes* ? Une première réponse nous est fournie dans la dernière strophe du *Chant Séculaire* : une fois les conditions morales remplies, à savoir tout ce qui dépend de nos propres décisions et de nos propres actions, on peut rentrer chez soi avec l'espoir ferme et heureux (C.S. 74: *spem bonam certamque domum reporto*) que la collectivité romaine recueillera les biens permettant d'atteindre le bonheur. C'est ce que fait le poète, sans pour autant en avoir la complète certitude!

Dans la collection des *Odes*, on trouve une prière où le poète prie exclusivement pour son propre bonheur (C. I 31). Ici aussi, il s'agit d'une prière (d'un poème) de circonstance, en ce sens

qu'un événement rituel (l'inauguration du nouveau temple d'Apollon) fournit l'occasion d'une prière personnelle. Dans l'*Ode* I 31, le poète prie pour qu'il puisse jouir des biens acquis (*frui paratis*)<sup>29</sup>, d'une bonne santé, de facultés intactes, d'une vieillesse en toute dignité (*nec turpem*), réalisable s'il conserve sa créativité poétique (*nec cithara carentem* 17-20) — l'ordre parataxique renferme un lien logique — . Si nous rangeons les différents éléments de cette prière d'après la classification des *bona*, dressée au début de cet article, nous constatons qu'Horace prie en fait pour la réalisation des conditions minimales du bien-être humain en général: *frui paratis*, expression lapidaire désignant l'acquisition dans la vie matérielle des biens qui suffisent et qui sont disponibles (l'expression *frui paratis* est en opposition avec la vie dangeureuse du marchand bravant l'océan); une bonne santé de corps et d'esprit, biens indispensables à la satisfaction personnelle; il prie pour une vieillesse digne de l'estime d'autrui (implication du mot *turpis*)<sup>30</sup>, donc un bien externe. Ce dernier élément dépend toutefois du maintien de son talent de poète, qui constitue un bien entièrement personnel dérivant de sa propre nature et de sa propre conception d'une existence accomplie. Il ne prie que pour des biens dépendant plus ou moins de la contingence; qui nous reviennent, plus ou moins, sans que nous n'y puissions rien, chaque vie humaine s'accompagnant d'une certaine marge de 'fragilité de bonheur'. C'est ainsi qu'il célèbre tous les premiers mars le fait de ne pas avoir été tué par la chute d'un arbre (C. III 8, 6-8). Du point de

---

<sup>29</sup> On connaît l'importance des notions de *frui/uti/paratum-parabilis* dans la pensée morale d'Horace.

<sup>30</sup> Le lien logique entre les parties différentes de la prière implique que le mot *turpis* a ici un sens moral, lié à la gloire et à la réputation, non pas un sens esthétique (*contra* NISBET-HUBBARD *ad loc.*, cf. V. PÖSCHL. *Kleine Schriften* I, 200).

vue moral, il n'y a rien à faire contre un arbre qui tombe, ni contre un naufrage ou un accident de la route qui nous surprend. On en est réduit à espérer et à craindre et, une fois sauvé (miraculeusement)<sup>31</sup>, à s'en féliciter, se montrer reconnaissant, et exprimer ses sentiments, par exemple dans une prière ou un poème (et avec un bon flacon).

Si, à l'intérieur du Panthéon évoqué dans la collection des *Odes*, on veut faire abstraction des dieux qui, situés dans un contexte politique (euhémériste) ressortissent de la *theologia politica* et possèdent, de même que les exemples mythologiques, une fonction protreptique ou allégorique, et que l'on fait valoir également les conventions littéraires du genre concernant l'emploi d'ornements mythiques, il reste un nombre réduit de dieux représentant la contingence dans la vie humaine: Jupiter et/ou Fortuna, Apollon, Diane, Bacchus, Vénus, Mercure, la (les) Muse(s), Faunus et Pluton (Orcus). Tous (sauf Pluton qui ne représente qu'un *malum* naturel) sont caractérisés, dans l'ensemble des *Odes*, comme des êtres ambivalents qui, grâce à leurs dons (prospérité, guérison, joie, sauvetage, inspiration — dans le cas des poètes —) nous procurent le bonheur indépendamment de nous-mêmes, bonheur qui est toujours contingent, inattendu, de durée imprévisible; ils sont par ailleurs également en état de nous l'ôter et de nous plonger dans le malheur.

Il va de soi que l'homme peut restreindre la portée de cette contingence existentielle en se contentant des conditions minimales du bien-être humain (*bene est, cui deus obtulit parca quod satis est manu*, C. III 16, 43-44), en retenant ses désirs et ses aspirations dans les limites de ses possibilités individuelles (*nihil supra deos lacesso*, C. II 18, 11-12), en évitant autant que possible toute action comportant des risques (celui qui, comme Horace, a une santé faible, peut quitter en été la ville malsaine

---

<sup>31</sup> Voir surtout C. III 4, 25-28.

sans pour autant devoir prier; on peut réduire au maximum les traversées en mer, on peut chérir autant que possible la solitude, propice à la créativité artistique). Toutefois, puisque l'on doit effectuer cette traversée qu'est la vie en elle-même<sup>32</sup>, cette simple constatation reste en vigueur (C. II 13, 13-14):

*quod quisque vitet numquam homini satis  
cautum est in horas.*

Cette notion de la contingence régnant sur la vie humaine, fondée sans doute sur sa propre expérience (Philippe, naufrage, la chute de l'arbre), imprègne les odes et se trouve à la base de plusieurs conseils et maximes pratiques. Comprendre que ni le bonheur ni le malheur ne sont éternels (*non semper*), aboutit dans notre façon de vivre mais surtout dans nos réactions personnelles par rapport au bien ou au mal qui nous reviennent, à la règle de l'*aurea mediocritas* (cf. C. II 9; II 10): "when winter comes, spring is not far away" ; cette prise de conscience nous exhorte également à saisir le bonheur tant qu'il dure (*dum licet*, cf. E.. I 11, 20). Il a raison de s'emparer du titre de *beatus*, celui qui, à côté de ses mérites moraux et sociaux (C. IV 9, 49-52), est passé maître dans l'art de faire bon usage des présents accordés par les dieux (*deorum muneribus sapienter uti callet*, IV 9, 47-48): "c'est le printemps" (*informis hiemes reducit Iuppiter, idem summovet*, C. II 10, 15-16). Comme Jupiter règle par la variété des saisons la mer, la terre et le ciel (*mare et terras variisque mundum temperat horis*, C. I 12, 14-16), il ne reste plus à l'homme qu'à vivre conformément à cette *temperatio* (cf. C. II 16, 25-28).

---

<sup>32</sup> C'est de l'image de la mer (Adriatique) que le poète se sert le plus souvent pour exprimer la variabilité de la vie.

Comme Horace le souligne à plusieurs reprises, à côté de cette diversité des circonstances de la vie, fruit de la contingence, la nature de l'homme se change en elle-même. Cette pensée se trouve déjà dans l'esquisse autobiographique de la *Satire* I 4, au moment où Horace parle du développement de l'enfant et de l'influence du temps sur ses défauts moyennement graves et pardonnables (*fortassis et istinc largiter abstuleri longa aetas, liber amicus, consilium proprium*, 131-133). Il existe donc des défauts (des traits de caractère négatifs et les mauvaises actions qui en résultent); ils s'usent avec le temps. Etant donné le caractère autobiographique de ce texte, Horace renvoie sans doute ici à son tempérament vif, coléreux et irritable, qu'il signale lui-même dans la *sphragis* par laquelle se termine le livre I des *Epistulae* (*irasci celerem, tamen ut placabilis essem* 25). Il considère donc ses poèmes de jeunesse, les *Epodes*, comme le produit d'une certaine ferveur d'esprit, qui sera remplacée autant que possible, dans la phase plus tardive des *Odes*, par un tempérament (et une poésie) plus doux et plus calme (cf. *C. I* 16, 22-26). L'emploi du verbe *quaerere* aux vers 25-26 (*nunc ego mitibus mutare quaero tristia*) est de nouveau caractéristique de sa pensée: il cherche à changer sa nature, mais un retour accidentel au tempérament antérieur reste toujours possible (la perfection n'est pas de ce monde !). L'influence de l'âge sur son caractère irritable apparaît également dans la strophe finale de l'*Ode* III 14 (25-28): *lenit albescens animos capillus...*

La pensée selon laquelle certains traits de caractère sont liés aux différents groupes d'âge, a été élaborée par Horace dans les vers célèbres de l'*Art Poétique* (156 sqq.)<sup>33</sup>. La grande impor-

---

<sup>33</sup> Cf. Fr. BOLL, "Die Lebensalter" (1913), in *Kleine Schriften zur Sternkunde des Altertums* (Leipzig 1950), 156 sqq.; E. EYBEN, *De jonge Romein volgens de literaire bronnen der periode 200 v. Chr. — 500 n. Chr.* (Brussel 1977), 7 sqq.;

tance qu'il attache à cette constatation ressort non seulement de ses descriptions détaillées, mais aussi du fait qu'à l'opposé de son exemple, Aristote, qui lui s'était borné à décrire les trois groupes d'âge d'importance pour la pratique rhétorique (la jeunesse, la vieillesse avec l'âge adulte comme sommet — ἀκμή — au milieu, *Rh.* II 12-14), Horace caractérise également l'enfant (*puer*), bien que celui-ci ne joue aucun rôle dans la pratique littéraire de l'épopée et de la tragédie. L'instabilité émotionnelle et l'irascibilité, mentionnées comme traits typiques de l'enfance (*iram colligit ac ponit temere et mutatur in horas*, *A.P.* 159-160), sont des traits de caractère puérils que le poète se voit obligé de constater sur sa propre personne à un âge plus avancé. Cette altérabilité d'esprit et ces pôles opposés (la constance et la rigidité) se retrouvent comme traits caractéristiques dans la description des trois autres catégories: l'adolescent (*imberbus iuvenis*) est *sublimis cupidusque et amata relinquere pernix* (*A.P.* 165), l'âge viril (*aetas virilis*) "mesure ses démarches pour ne pas avoir à s'en repentir un jour" (*A.P.* 168), et le vieillard (*senex*), tremblant pour l'avenir et apologiste du bon vieux temps, a perdu sa souplesse et est devenu rigide (*A.P.* 170-174).

Horace constate une transformation et un développement similaires chez des êtres collectifs tels que le peuple grec ou le peuple romain, dont les occupations et les goûts ont montré, au fil des ans, un retour à une culture de jeunesse (*E.* II 1, 93-110): la Grèce, déposant les armes, s'abandonna aux amusements, se passionna tantôt pour les athlètes, tantôt pour les courses de chevaux (traits caractéristiques de l'adolescence, cf. *A.P.* 162),

---

P. HOHNEN, "Zeugnisse der Altersreflexion bei Horaz", in *Gymnasium* 95(1988), 154-172. On trouve une discussion récente de l'importance que cette partition de la vie possède du point de vue moral, dans NORTON, *op. cit.* (n. 3), 158 sqq. (chap. intitulé 'The Stages of Life: Childhood, Adolescence, Maturation, Old Age').

tantôt pour une joueuse de flûte ou un tragédien (*E. II 1, 93-98*). Le caractère infantile de ce développement régressif est souligné avec insistance dans la comparaison qui termine ce petit morceau de l'histoire culturelle et morale de la Grèce (99-101 *puella velut si luderet infans, quod cupide petiit, mature plena reliquit*). Aux yeux d'Horace, l'histoire des mœurs du peuple romain fait preuve d'une rechute comparable: dans le passé, Rome a eu longtemps des préoccupations adultes (*E. II 1, 103-107*), mais l'esprit de ce peuple inconstant a changé: alors qu'autrefois les adultes enseignaient aux jeunes à accroître leur fortune et à modérer leurs passions juvéniles, aujourd'hui les pères sévères partagent les occupations puérides de leurs fils: jeunes gens et graves vieillards, le front ceint de couronnes, récitent des vers à table (*pueri patresque severi fronde comas vincti cenant et carmina dictant, 108-110*). Cette instabilité et ce retour à une phase antérieure, Horace les constate même chez lui: faire des vers convient à la jeunesse (*iuventus*) et bien qu'il assure le contraire, il réclame pourtant chaque matin son pupitre, une plume et du papier (111-113).

La règle selon laquelle on doit tenir le rôle qui convient à l'âge que l'on a, constitue un thème essentiel des odes érotiques, mais Horace, devenu *senex*, est obligé d'admettre que, malgré l'abandon de l'amour (et de la poésie amoureuse), il est retombé une fois de plus dans les passions du passé (*C. IV 1*). Dans la première *Epître* du livre I, il décrit ses efforts laborieux pour arriver à la stabilité et à la constance de l'âge adulte. Une fois encore, Mécène tente de le ramener aux jeux de la jeunesse (*antiquus ludus 3*)<sup>34</sup>, mais ses goûts ont changé avec l'âge (*non eadem est aetas, non mens 4*). L'étude et la recherche du vrai et

<sup>34</sup> Pour un aperçu des jugements romains sur l'adolescence et l'indulgence vis-à-vis des *vitiae aetatis*, cf. EYBEN, *op. cit.* (n. 33), 62 sqq.

du convenable l'occuperont désormais (11)<sup>35</sup>; une solution fixe et dogmatique ne se présente pas en ce moment: il s'abandonne au caprice des vents pour aborder là où ils le mènent (*nunc agilis fio et mersor civilibus undis* — préférence pour la Stoa —, *nunc in Aristippi furtim praecepta relabor* 16-18). Les verbes utilisés dans ce contexte (*me rapit, deferor, fio, mersor, relabor*) soulignent son instabilité et son manque de maturité. C'est pourquoi il s'efforce de rester maître des circonstances au lieu d'y être soumis (*et mihi res, non rebus subjungere conor* 19). Il est toutefois forcé de constater, même à l'âge adulte des *Epistulae*, son propre manque de constance (*E. I 1, 97-99*). Ce ne sont pas uniquement les circonstances de la vie qui varient du fait de leur caractère contingent comme la surface de la mer Adriatique: sa propre personne connaît, elle aussi, la continuelle alternance du flux et du reflux (*aestuatur* 99). La nature, la vie humaine, le langage littéraire et la civilisation partagent tous cette mobilité et cette variabilité permanentes, comme Horace le fait apparaître dans la célèbre comparaison de l'*Art Poétique* (60 sqq.), où il juxtapose ces différents domaines: *ut silvae foliis pronos mutantur in annos...* La progression entamée dans les *Epodes* se poursuit dans les *Odes*, puis dans les *Epistulae* et elle constitue dans sa totalité un "Bildungsroman", un récit de son "éducation sentimentale" dans lequel il décrit son laborieux trajet vers la stabilité émotionnelle et morale. Ici encore, la perfection n'est pas de ce monde, mais faisons au moins quelques pas, s'il ne nous est pas donné d'aller plus loin (*est quadam prodire tenus, si non datur ultra, E. I 1, 32*).

Cependant, sur un seul point il nous conseille de ne jamais répudier l'enfance au cours des années. Etant donné que les

---

<sup>35</sup> A propos du vers 7, où Horace se présente comme 'Socrate écoutant son démon' (PRÉAUX, comm. *ad loc.*), il est utile de comparer NORTON, *op. cit.*(n. 3), chap. 1: "The Ethical Priority of Self-Actualization".

circonstances de la vie passent et changent si vite, imitons le jeune écolier qui, devant les cinq jours de la fête de Minerve, se hâte de jouir d'un temps court et agréable (*E.* II 2, 197-198). Le temps (*aetas*) est jaloux, intraitable (*C.* I 11, 7; II 5, 13), il court et nous mène finalement au bouleversement irrévocable qui nous attend: la mort.

Le caractère qu'il donne ici à la vie humaine et à sa propre vie nous conduit aux racines de sa personnalité et de sa créativité: la ferveur d'esprit, c'est-à-dire la disposition à réagir devant les circonstances changeantes de la vie à chaque instant, une capacité négative, selon la formule de John Keates ('negative capability'), un don paradoxal, ressenti comme un doux péril (cf. *dulce periculum*, *C.* III 25, 18), parfois comme une malédiction, comme *horror ac divina voluptas*. Pour Horace également, valent les mots dits à propos de la sensibilité d'un autre poète (Rilke): "Vielleicht entsann er sich dabei der alten Sehnsucht, Arzt, Heiler, Helfer zu werden alsob damit erst die eigne Hilfe auch an ihm gewährleistet sei... Geborgensein heisst ihm hier, dass es ihm selbst erst auf dem Umweg über diejenigen zukommt, denen er es bringt"<sup>36</sup>. *Sic teneros animos aliena opprobria saepe absterrent vitiis* (*S.* I 4, 128-129).

Dans la partie programmatique de la *Satire* I 4, Horace cite également l'ami franc et sincère (*liber amicus*)<sup>37</sup> comme instance critique lors de la formation morale de l'individu. Par

---

<sup>36</sup> Cf. V. PÖSCHL. *Kleine Schriften* I, 138: "Die Lehren, die der Dichter erteilt, die Weisheit, zu deren Fürsprecher er sich macht, ist eine Weisheit, die er selber benötigt"; voir pour la terminologie médicale chez Horace, H. B. JAFFEE, *Horace. An Essay in Poetic Therapy* (diss. Chicago 1944). La poésie d'Horace n'est pas discutée dans M. C. NUSSBAUM (ed.), *The Poetics of Therapy = Apeiron* 23,4 (1990).

<sup>37</sup> Cf. W. J. N. RUDD, "Libertas and Facetus, with special reference to Horace, *Serm.* I, 4 and I, 10", in *Mnemosyne* 10(1957), 326: "Needless to say, Horace was always quite as ready to dispense such helpful criticism as to receive it".

ailleurs et dans le même contexte, dans le cadre de sa propre introspection, il compte parmi ses propres exigences l'effort soutenu de se rendre cher à ses amis (*sic dulcis amicis occurram* 135-136)<sup>38</sup>. Être aimable et sincère, gentil et à la fois critique peut être source de tensions qu'il faut savoir résoudre par une synthèse qu'Horace veut également retrouver dans l'œuvre littéraire (et sa propre poésie): l'union de l'*utile* et du *dulce*, plaire et instruire en même temps<sup>39</sup>.

A notre avis, ce problème-là peut être abordé de la manière la plus fructueuse en faisant appel à cette partie de la linguistique moderne qui étudie l'interaction verbale et l'ensemble des performatifs: la "pragmatique" linguistique. C'est dans cette discipline moderne que l'on a étudié la politesse en tant que phénomène universel dans l'emploi du langage, et des rapports existant entre le langage et le tact<sup>40</sup>. Conseiller, avertir, critiquer, etc. sont autant d'actions verbales que l'on a appelées dans la pragmatique linguistique des 'FTA' ('face-threatening act'). Tous les membres d'une collectivité possèdent (et ils en sont parfaitement conscients) cette "face, the public self-image that

---

<sup>38</sup> Cf. E. GOFFMAN, *Interaction Ritual*, 33: "There is no occasion of talk so trivial as not to require each participant to show serious concern with the way in which he handles himself and the others present... (36) By repeatedly and automatically asking himself the question 'If I do or do not act in this way, will I or others lose face?' he decides at each moment, consciously or unconsciously, how to behave".

<sup>39</sup> Cf. E. II 1, 128-129 *praeceptis format amicis*, "un portrait du poète dont plus d'un trait peut curieusement convenir à lui-même" (B. STENUIT, *art. cit.* [n. 20], 57 et n. 47). L'interprétation de Brink: "H's *amicis* highlights his own approach" est préférable à celle que N. Rudd a proposée dans son nouveau commentaire (Cambridge 1989): "precepts for living on friendly terms with one's fellows".

<sup>40</sup> Cf. P. BROWN-S. C. LEVINSON, *Politeness. Some Universals in Language Usage* (Cambridge 1978, 1987); G. N. LEECH, *Principles of Pragmatics* (London-New York 1983); id., "Language and Tact", in *Explorations in Semantics and Pragmatics* (Amsterdam 1980), 79 sqq.

every member wants to claim for himself, consisting in two related aspects":

a. negative face: the basic claim to territories, personal preserves, rights to non-distraction — i.e. to freedom of action and freedom from imposition.

b. positive face: the positive consistent self-image or 'personality' (crucially including the desire that this self-image be appreciated and approved of) claimed by interactants<sup>41</sup>.

Un conseil, un avertissement, une réprimande ou une critique sont toujours des menaces potentielles pour l'image ('négative' et 'positive') de ceux à qui ils s'adressent, et pour l'image 'positive' du conseiller lui-même. Les performatifs de ce genre courent le risque d'être ressentis comme 'intruding', arrogants, pédants, bref désagréables. Horace lui-même s'en est fort bien rendu compte, cela apparaît entre autres dans sa façon de caractériser l'adolescent (A.P. 163): *cereus in vitium flecti, monitoribus asper*. La *Satire* I 3 dans son ensemble traite de la manière de réagir aux défauts de ses semblables et plus particulièrement de ses amis. L'attitude consistant à pardonner et à relativiser les défauts sans trop d'importance est la meilleure manière de nouer et de préserver les liens de l'amitié (*et iungit iunctos et servat amicos* 54). Si, durant une interaction verbale quelconque, un conseil ou une admonition risque de gâter les bons rapports, le danger se trouve encore accru du fait de l'inégalité des positions sociales et des situations de force réelles des interlocuteurs. Horace est et reste, comme il s'en est bien rendu compte tout au long de sa vie, le fils d'un affranchi<sup>42</sup> et le client des grands seigneurs, de sorte qu'il lui faut surveiller ses paroles. C'est ce que Trébatius souligne sans équivoque dans

---

<sup>41</sup> BROWN-LEVINSON, *op. cit.*, 61; cf. en général E. GOFFMAN, *Interaction Ritual. Essays in Face-to-Face Behavior* (Chicago 1967).

<sup>42</sup> Cf. G. HIGHER, "Libertino patre natus", in *AJPh* 94 (1973), 268-281.

la *Satire* II 1. Le nombre de stratégies de politesse et de tact à l'intérieur des différentes *Odes* et *Epîtres* correspond aux risques de commettre un FTA<sup>43</sup>. Ces stratégies ont été étudiées par des linguistes et des anthropologues modernes et elles sont dans le fond identiques à ce que la rhétorique ancienne a résumé dans ses traités sous les rubriques *ethos* et *captatio benevolentiae*. L'*ethos* en tant que qualité rhétorique a été décrite par Quintilien au livre VI de son *Institution Oratoire* (2, 13-14)<sup>44</sup>. Cette qualité de l'*ethos*, nécessaire au succès de l'interaction verbale et soulignant le *iucundum et humanum*, la nature des choses et des hommes, les rapports entre *coniunctae personae*, la dérision légère et l'ironie, s'applique si parfaitement aux *Odes* et aux *Epîtres* que l'on pourrait se demander si en définissant l'*ethos* rhétorique, Quintilien n'a pas pensé, non seulement à Ménandre-Térence, mais aussi à Horace<sup>45</sup>. Remarquons que notre poète a comparé la vie et sa propre poésie à la comédie et que Quintilien qualifie justement cet *ethos* de *comoediae magis simile* (VI 2, 20).

Dans le système de la rhétorique ancienne, le tact est essentiellement traité au sujet de l'exorde et de la *captatio benevolentiae*. Sur ce point, on opère une distinction, selon que

<sup>43</sup> Voir e.a. *E.* II 1 sqq. et *C.* II 1, 7-16, où tous les titres honorifiques de Pollion sont dûment cités après le conseil indirect (11-12 *grande munus Cecropio repetes coturno*), cf. GOFFMAN, *Interaction Ritual*, 56 sqq.: "Deferential pledges are frequently conveyed through spoken forms of address involving status-identifiers".

<sup>44</sup> *Ethos, quod intellegimus quodque a dicentibus desideramus, id erit quod ante omnia bonitate commendabitur, non solum mite ac placidum, sed plerumque blandum et humanum et audientibus amabile atque iucundum, in quo exprimendo summa virtus ea est, ut fluere omnia ex natura rerum hominumque videatur, quo mores dicentis ex oratione perluceant et quodam modo agnoscantur...*

<sup>45</sup> Cf. son jugement (*X* 1, 94) *multum est tersior ac purus magis Horatius et, nisi labor eius amore, praecipuus*.

l'opinion de l'orateur est conforme ou non à celle de son audience (elle peut être soit *endoxus*, soit *paradoxus* ; si la conformité n'est pas claire, on parle d'un rapport *amphidoxus*). Des conseils ou des exhortations visant à un changement d'opinion et de conduite tombent pour le moins sous la catégorie de l'*amphidoxus*, sinon du *paradoxus*<sup>46</sup>. Pour tous ces cas, les anciens rhétoriciens prescrivent d'utiliser la technique de l'*insinuatio*, définie par Cicéron en ces termes (*De inventione* I 15, 20): *oratio quadam dissimulatione et circumitione obscure subiens auditoris animum*<sup>47</sup>. Ce précepte de la rhétorique ancienne ne diffère finalement pas de la maxime de tact, résumée en ces mots par un linguiste moderne "If you must cause offence, at least do so in a way which doesn't overtly conflict with the Politeness Principle, but allows the hearer to arrive at the offensive point of your remark *indirectly* by way of implicature"<sup>48</sup>.

La méthode indirecte, pleine de tact et d'élégance pédagogiques, est déjà démontrée par le père d'Horace, qui choisit d'éduquer son fils non pas directement et avec brusquerie, mais par l'intermédiaire d'exemples. Les deux dialogues satiriques du livre II des *Satires* (II 3 Damasippe-Horace, II 7 Dave-Horace), montrent les effets contraires d'un enseignement moral indélicat

---

<sup>46</sup> Les rapports *paradoxus* et *amphidoxus* coïncident avec les actions verbales qualifiées de 'compétitives' (par ex. 'commander', 'demander') et de 'conflictives' (par ex. 'menacer', 'accuser', 'critiquer') dans la classification de LEECH (*Principles of Pragmatics*, 101).

<sup>47</sup> Voir pour une application de ce précepte, P. H. SCHRIJVERS, "Douleur, où est ta victoire ? A propos de la lettre 78 de Sénèque", in *Mnemosyne* 43(1990),375 sqq. Remarquez la phrase dans la *Vita Horati: ac primo Maecenati, mox Augusto insinuat non mediocrem in amborum amicitia locum tenuit*. Dans son jugement négatif sur Suétone, E. FRAENKEL, *Horace* (Oxford 1957), 16, néglige le sens rhétorique (et le côté positif) du terme *insinuari*.

<sup>48</sup> LEECH, *Principles of Pragmatics*, 82.

et grossier. Damasippe est caractérisé comme un moraliste barbu et extrémiste (II 3, 16-17), qui passe d'un excès à l'autre: après avoir été un gaspilleur, comparé à un léthargique, il s'avère être un sermonneur brusque et désagréable, et finalement naïf (tel un pugiliste se jettant sur son médecin, 30), qui se lance directement *in medias res*: "Tu es fou, toi, et presque tous les hommes sont des fous" (*insanis et tu stultique prope omnes*, 32). Dans le fond, Horace est d'accord avec le contenu des mots de ce sermonneur, mais pas avec la façon dont il les présente ('the medium is the message'). Lorsque, à la fin, Damasippe critique Horace sans mâcher ses mots: ...*mille puellarum, puerorum mille furores* (307-325), c'est le moraliste de ce genre, et le pédagogue plus encore, qui se montre encore le plus fou (326). Horace aura sans doute également été d'accord avec l'ensemble du contenu des mots pleins de franchise de son esclave Dave, mais, ici aussi, la méthode brusque et sans délicatesse produit un effet inverse et la *Satire* II 7 se termine par une vraie scène de comédie (116-118 *unde mihi lapidem...*).

C'est un ton empreint d'humanité et de civilité, plein de tact et d'humour, bref, plein d'*ethos*, qui convient aux conseils ou même aux reproches adressés aux *familiares*<sup>49</sup>, comme Horace nous l'enseigne, entre autres, dans l'épode 14<sup>50</sup>. Mécène reproche à Horace son énervante paresse (*mollis inertia*) et le poète lui répond: "je suis amoureux". La phrase "un dieu, un dieu me défend de conduire au but le poème promis" implique que, du point de vue moral, il n'est pas responsable de cette

---

<sup>49</sup> Cf. la formulation "to speak the truth in love", utilisée par G. NUSSBAUM dans "Sympathy and Empathy in Horace", in *ANRW* II 31, 3(1981), 2109. Pour l'*urbanitas* d'Horace, E. S. RAMAGE renvoie à Aristote, *EN* IV, 1126 b 6, 1128 a 8 (*Urbanitas. Ancient Sophistication and Refinement* [Oklahoma 1973], 78).

<sup>50</sup> Pour une analyse plus détaillée de cette épode, voir P. H. SCHRIJVERS, "Op Receptie bij Horatius", in *De Mens als Toeschouwer. Essays over Romeinse Literatuur en Westeuropese Tradities* (Amsterdam-Baarn 1986), 125-141.

négligence, d'autant moins qu'il est dans la nature des poètes d'être embrasés par la passion d'amour, cf. le précédent créé par Anacréon, épris de son Bathylle. Grâce à cette référence à Bathylle, Horace renvoie subtilement la balle à Mécène, Bathylle étant aussi le nom de l'acteur dont Mécène s'est épris (cf. Tacite, *Ann.* I 54, 31 *Maecenati effuso in amorem Bathylli*). L'*Épode* 14 se termine ainsi:

*ureris ipse miser: quodsi non pulchrior ignis  
accendit obsessam Ilion.  
gaude sorte tua; me libertina neque uno  
contenta Phryne macerat.*

Ce n'est pas l'identification historique de cette 'flamme' qui est importante ici, mais c'est la référence indirecte, par le truchement de la comparaison avec la belle Hélène, qui doit porter Mécène à la réflexion. Une telle flamme a déjà causé la chute de Troie et, dans les années 32-31, date de la rédaction de l'*épode*, Mécène est le préfet urbain de Rome... De plus, le renvoi à Hélène évoque irrésistiblement le rôle de Paris, archétype de l'homme adultère et efféminé (de même que, pour Sénèque, Mécène est l'exemple typique d'un *mollis*). La réponse d'Horace, sa technique d'*insinuatio*, est pleine d'insinuations (au sens moderne du mot). Dans le cas (improbable d'ailleurs), où Mécène serait blessé par cette *épode*, l'ami a inséré à la fin du poème une sorte de sédatif, plein de tact. Il est bien connu que, lorsqu'Horace se permet de critiquer un ami ou de se moquer de lui, il tente d'éviter de le blesser en se présentant lui-même dans toute son imperfection et sans aucune pédanterie ni supériorité. De cette façon il contrebalance la moquerie par l'ironie envers sa propre personne. Rien d'humain ne nous est étranger et *errare humanum est* vaut aussi bien pour toi que pour moi.

Dans le cas d'un 'FTA' potentiel en tant que demande, conseil ou admonition, une approche indirecte contribue

beaucoup au processus du 'face saving' des deux interlocuteurs durant l'interaction verbale. Cette approche indirecte peut se faire en ne donnant pas au performatif, par exemple celui de demander ou de critiquer, sa forme directement reconnaissable et explicite (dans le cas d'une demande: la forme directe d'une question 'veux-tu... ?' ou d'une phrase au verbe performatif: 'je te demande de...'; dans le cas d'une admonition: l'emploi d'un impératif ou d'une phrase au verbe performatif: je t'avertis de..., je te conseille de...). Selon la terminologie de la pragmatique moderne, une locution (proposition) peut se trouver à la base de plusieurs illocutions, et à l'inverse une illocution peut être formulée de façons différentes (explicite: 'je t'avertis qu'il y a un chien dans le jardin', non-explicite: 'il y a un chien dans le jardin', commande directe et autoritaire: 'faites partir le chien', indirecte et polie: 'pourriez-vous faire partir le chien' etc.). Afin d'illustrer cette stratégie, nous voudrions faire un petit commentaire pragmatique sur une des *Epîtres* les plus délicates, la quatrième du livre I, adressée à Albius, que l'on a généralement identifié avec le poète Albius Tibullus, déjà sermonné dans l'*Ode* I 33 par ces mots: *Albi, ne doleas plus nimio*.

Une *Epître* s'ouvre habituellement par une interpellation — ici par le vocatif *Albi*. Quelle est la fonction pragmatique du reste du premier vers: Albius, juge loyal de mes causeries ? Quelles sont les implications: "Albius, tu as toujours été un juge loyal de mes *sermones*, et garde cette même attitude pour le sermo qui suit" ou bien, "Albius, tu as toujours été mon *iudex*, permets-moi maintenant d'être ton *iudex*..."? Aux vers 2-5, Horace fait transparaitre dans la question (*quid nunc te dicam facere*...) un vœu, un désir ou même un conseil. La simple phrase *non tu corpus eras sine pectore* (6) est tout de même ambiguë quant à ses implications pragmatiques: "autrefois, tu n'étais pas un corps sans âme, et maintenant ce n'est plus le cas" (performatif: encouragement, compliment), ou bien "autrefois, tu n'étais pas un corps sans âme, mais maintenant tu

l'es" (reproche voilé). Dans l'assertion *di...fruenti* (6-7), l'idée de l'art de jouir comme un don divin nous paraît problématique dans le cadre de la pensée morale d'Horace, mais la tendance est claire : 'jouis de tes richesses'. Jusqu'ici, c'était l'auteur lui-même qui avait servi de porte-parole direct, mais le point de vue (en termes narratologiques: la focalisation) est par la suite laissé à la nourrice qui — comme toutes les nourrices — énumère les biens naturels et moraux de son poulain et le porte aux nues. De cette façon, Horace se protège d'une éventuelle irritation de la part de son ami, en introduisant la nourrice comme focalisateur. Après toutes ces préparations psychologiques, c'est-à-dire après toute cette démarche d'*insinuatio*, Horace fait suivre explicitement le conseil qu'il donne: *crede...* (12-14). L'invitation à rendre visite à Horace prend la forme indirecte d'une proposition conditionnelle (15-16), et comme dans l'*Epode* que nous venons de citer, Horace finit par sa propre caricature, qui remplit la condition exprimée... quand tu voudras rire... Cette caricature, pleine d'ironie envers lui-même, renvoie dans sa formulation aux critiques et aux demandes voilées dans la partie antérieure de l'*Epître* (cf. *bene curata cute* et *5 curantem*, l'écho *corpusporcum*, le verbe *reptare*, applicable aux hommes et aux bêtes).

Le caractère indirect, qui permet le tact et l'esprit de finesse dans le rapport locution — illocution, se retrouve également dans les trois relations du processus de communication: texte — porte-parole, texte — destinataire et enfin texte — réalité.

#### a. *texte — porte-parole*

De même que, dans l'*Epître* I 4, le poète rejette la responsabilité directe en donnant la focalisation à la nourrice, il peut esquiver les risques d'un 'FTA' en cédant sa place de porte-parole. Si le programme pédagogique et politique des *Odes romaines* peut agacer quelque peu dans la bouche du fils d'un affranchi, il provoquera moins d'irritation venant d'un autre

personnage, qui se charge de la responsabilité première; ainsi, dans ce cycle de poèmes, la parole est donnée à Junon (III 3), à Régulus (III 5, cf. Hannibal dans l'*Ode* IV 4). Dans l'*Ode* III 4, ce sont tout d'abord les Muses qui conseillent Auguste. Les vers 37-80 de cette ode montrent plusieurs stratégies de tact; la quantité est liée au fait que le poète s'adresse au détenteur suprême du pouvoir. L'introduction (37-40) *vos Caesarem...Pierio recreatis antro* est pour ce qui est de sa locution une assertion, mais l'illocution est sans aucun doute un souhait ou même un conseil voilé, adressé à l'empereur, de se laisser détendre par les Muses (et donc finalement par le poète). L'assertion qui suit: *vos lene consilium et datis et dato gaudetis almae*, fonctionne également comme une mise en valeur de ce conseil et comme un souhait voilé de voir l'empereur le suivre, car ce n'est qu'à ce prix que les Muses "se réjouiront de l'avoir donné". Le conseil est présenté sous la forme d'un récit mythologique (le combat de Jupiter contre les Titans), présentation indirecte comparable à la mise en scène mythique de l'*Ode* III 3 (le discours de Junon) et historique (Régulus, Hannibal, III 5, IV 4). Ce n'est qu'à la fin de l'*Ode* III 4 que le poète prend explicitement sa responsabilité *e persona sua* cf. *vos... vos* = Muses aux vers 37, 41 et l'expression *testis mearum sententiarum* aux vers 69-70).

Ailleurs également, pour les mêmes raisons stratégiques, l'auteur donne la parole à d'autres personnages, par exemple dans la *Satire* II 6. La préférence, peut-être un peu blessante pour Mécène, qu'Horace accorde à la vie à la campagne, est enrobée par la forme indirecte et amusante de la fable du rat des champs et du rat des villes<sup>51</sup>. De plus, Horace met la fable avec

---

<sup>51</sup> Cf. le début de cette satire, où Mercure, et non pas Mécène, est invoqué comme bienfaiteur ('Ausdruck der Dezens', W. D. LEBEK dans "Horaz und Maecenas", in *ANRW* II 31, 3(1981), 1996.

un sourire de dédain dans la bouche d'un certain Cervius: *haec inter vicinus garrit anilis ex re fabellas* (77-78, ces simples récits sont tout de même *ex re*: 'to the point'). On retrouve l'application de cette même stratégie dans les *Satires* II 3 et II 7 que nous avons déjà citées: la vérité est formulée dans toute sa brutalité et dans tout son désagrément, mais elle est mise dans la bouche de Damasippe et Dave, et ce sont eux qui, en tant que porte-parole, sont critiqués et ridiculisés. De plus, ces porte-parole ne ménagent pas Horace lui-même, de sorte que critique et autocritique se contrebalancent une fois encore.

#### b. texte — destinataire

Les *Odes* et les *Epîtres* sont explicitement adressées à des individus. Le fait que les destinataires masculins sont dans la plupart des cas des personnages dont l'existence historique est bien attestée, alors que l'on peut avoir des doutes sur l'identité (fictive ou réelle) des destinataires féminins (l'emploi de pseudonymes fait également partie de la stratégie du tact), est sans importance pour la fonction et l'ambiguïté pragmatiques, inhérentes à la destination de ces poèmes. Le poète les présente comme adressés à un destinataire spécifique, mais, comme il exprime clairement ses aspirations à une survie glorieuse de sa poésie, il vise à ce que ses poèmes soient lus par autrui. Grâce à leur destination spécifique, exprimée dans le texte, il évite à un autre lecteur (plus tardif) de perdre la face en lui épargnant de se prendre pour le destinataire (*de me fabula non est*). C'est la marge d'évasion et de 'face saving' que le poète accorde à ses lecteurs et à soi-même.

Lorsque le destinataire reste ambigu, le caractère performatif réalisé par le poème reste parfois difficile à définir. En voici deux exemples: Dans l'*Ode* II 7, Horace décrit ses faits et gestes durant la bataille de Philippes en termes voilés et à l'aide d'allusions: *sed me per hostis... Mercurius celer...* (13, euphé-

misme désignant la fuite), *relicta non bene parmula* (10, allusion à la tradition poétique — chez Archiloque et chez d'autres — de la perte du bouclier). L'allusion implique que les poètes n'ont jamais été des guerriers, et elle constitue une demande implicite à l'adresse du premier destinataire, le batailleur Pompée, de pardonner ce défaut et d'accepter l'invitation. A supposer — non sans raison — que ce poème soit lu par Auguste et ses adhérents<sup>52</sup>, l'illocution consiste alors plutôt à minimiser le rôle d'Horace lors de cette bataille. L'*Ode* I 30 est en premier lieu une prière adressée à la déesse Vénus. De même que les conseils et les admonitions sont préparées en cas de besoin par une *insinuatio* psychologique, ce n'est qu'au vers 4 que la requête est formulée: *transfer in aedem Glycerae...* après l'arétalogie polie et complimenteuse à l'adresse de la déesse. Le poète la prie d'emmener entre autres la Jeunesse "qui sans toi n'a plus son charme, et Mercure" (*parum comis sine te iuventas Mercuriusque*, 7-9). Dans le texte même la qualification *parum comis sine te* sert tout d'abord à persuader Vénus de combler par sa visite la prière de Glycéra (à première vue il s'agit donc, de la part d'Horace, d'une prière altruiste en faveur de Glycéra). Tout jeune lecteur a la liberté d'interpréter cette qualification comme un conseil de jouir de l'amour tant que dure la jeunesse. Si l'on admet que c'est le poète en personne qui se cache derrière le masque de Mercure, le dieu de la lyre et de la plaisanterie et dieu protecteur d'Horace<sup>53</sup>, qui sans l'amour perd tout son charme, la prière peut être également prise pour un très élégant exemple de 'Werbende Dichtung', adressé indirectement à Glycéra: le poète ne peut être heureux sans l'amour de Glycéra et tout comme les Grâces, il est prêt à

---

<sup>52</sup> Ainsi K. QUINN, comm. *ad loc.*

<sup>53</sup> Contra K. QUINN, comm. *ad loc.*, qui prend Mercure ici pour un 'divine pimp'.

dénouer sa ceinture. Faire la cour à quelqu'un est toujours un 'FTA' en puissance; une suggestion élégante épargne aux deux parties concernées de perdre la face et de se trouver dans l'embarras<sup>54</sup>.

### c. *texte — réalité*

Lors de la discussion des deux premières catégories, nous avons déjà souligné qu'un déguisement mythologique ou une mise en scène historique de la demande ou de l'admonition factuelles sont des stratégies qui permettent, grâce à leur caractère indirect, de présenter les choses avec tact. Ce même but, poursuivi à un niveau supérieur, dans le genre des odes, au moyen d'exemples mythiques et historiques, se retrouve au niveau inférieur de la satire et de la lettre dans l'insertion d'anecdotes contemporaines ou de fables. L'utilisation qu'Horace fait des fables dans ces deux derniers genres<sup>55</sup> est ici très significative parce que c'est justement cette combinaison de l'*utile* et du *dulce* (à savoir le *σπουδαιογέλοιοι*, cf. la formule horatienne *ridentem dicere verum*) à laquelle Phèdre aspire par ses fables (I *prol.* 3-4 *quod risum movet, et quod prudenti vitam consilio monet*). Phèdre nous offre une explication socio-pragmatique de la genèse du genre de la fable qui correspond totalement aux maximes de tact de nos linguistes-anthropologues modernes et aux stratégies d'Horace (Phèdre, III *prol.* 34-37):

---

<sup>54</sup> Cf. l'élégance de l'Ode III 7 et surtout des vers 13-18 (*et peccare docentis fallax historias movet*).

<sup>55</sup> Cf. F. DELLA CORTE, "Orazio Favolista", in *Cultura e Scuola* 25 (1986), 87-93.

*servitus obnoxia,  
quia quae volebat non audebat dicere,  
affectus proprios in fabellas transtulit,  
calumniamque fictis elusit iocis*<sup>56</sup>.

Dans les *Guêpes* d'Aristophane (1250-1261), Bdélycléon incite son ami Philocléon à prendre une bonne cuite; celui-ci refuse tout d'abord, puisque "du vin résultent portes cassées, coups donnés, pierres lancées et ensuite l'argent à payer." Bdélycléon lui répond:

οὐκ, ἦν ξυνηῆς γ' ἀνδράσι καλοῖς τε κἀγαθοῖς.  
ἦ γὰρ παρητήσαντο τὸν πεπουθότα,  
ἦ λόγον ἔλεξας αὐτὸς ἀστεῖόν τινα,  
Αἰσωπικὸν γέλοιον ἢ Συβαρικόν,  
ὦν ἔμαθες ἐν τῷ συμποσίῳ· κἄτ' ἐς γέλων  
τὸ πρᾶγμ' ἔτρεψας, ὥστ' ἀφεῖς σ' ἀποίχεται.

La stratégie décrite par Aristophane est analogue, dans sa mise en scène également, à celle de l'*Ode* I 27 *natum in usum laetitiaie scyphis pugnare Thracum est*. Sauvegardant la paix, Horace supprime le caractère embarrassant de sa question concernant l'identité de la bien-aimée du frère de Mégille et en garde le secret par l'emploi dans le texte de noms empruntés à la mythologie (*Charybdis, Pegasus, Chimaera*).

Si certaines théories modernes de la littérature, plus spécialement la théorie de la réception, attribuent à juste titre l'attraction esthétique entre autres à la présence de lieux vides ('Leerstel-

---

<sup>56</sup> Cf. J. CHRISTES, "Reflexe erlebter Unfreiheit in den Sentenzen des Publilius Syrus und den Fabeln des Phaedrus. Zur Problematik ihrer Verifizierung", in *Hermes* 107 (1979), 199-220.

len') dans le texte littéraire et à la fascination due au déguisement, chez Horace on assiste à la fusion de l'aspect éthique (tact, esprit de finesse, protection d'autrui mais aussi de soi-même) et de l'aspect esthétique des *Odes* et des *Épîtres*, du fait de l'ambiguïté et du caractère insaisissable de ces poèmes; ces deux aspects se rejoignent dans l'*ethos*, dans le *decorum*, dans l'*humanum*, terme désignant aussi bien le spirituel, l'aimable, l'humain. L'art de la poésie et l'art de vivre deviennent identiques chez Horace<sup>57</sup>, et ne sont plus que deux catégories de l'art de plaire et d'instruire dans l'interaction humaine<sup>58</sup>.

Des stratégies telles que l'ironie, l'euphémisme, l'hyperbole, l'allusion, la métaphore et la comparaison, notamment celles qui sont empruntées à la vie des animaux, ressortissent elles aussi à l'approche indirecte de l'*insinuatio*. Un des exemples les plus tendres de l'emploi de l'euphémisme, plein d'affection, se rencontre dans la *Satire* I 3 (vers 19 sqq.), texte crucial à notre avis, qui traite des réactions vis-à-vis des défauts de nos amis. Il nous conseille de ne pas avoir une vue aussi perçante que celle de l'aigle quand il s'agit des défauts d'autrui alors que dans le même temps, nous restons aveugles à nos propres vices (25-27). La perfection n'est pas de ce monde; prenons plutôt exemple sur cet amant aveugle aux difformités de sa bien-aimée, ou sur ce père — son propre père ? — qui nomme — nommait ? — son fils, ridiculement petit, 'poulet', ou encore 'poussin' (*pullus*), et non pas 'moutard' (*male parvus* 45-46). Horace voudrait qu'une telle erreur linguistique obtînt un nom

<sup>57</sup> Cf. C. W. MACLEOD, "The Poet, The Critic, and The Moralist. Horace, Epistles I, 19", in *CQ* 27(1977), 367: "The poet's craft is a way of life".

<sup>58</sup> Cf. le jugement du littérateur français D'Aguesseau (1716) à propos de la poésie d'Horace: "On y apprend non seulement à bien parler, mais à bien penser, à juger sainement de ce qui doit plaire ou déplaire dans ceux avec qui nous vivons... et à connaître tout ce qui peut former l'honnête homme, l'homme aimable dans le commerce de la société".

honorable et vertueux (41), car c'est ainsi que se noue et que se conserve le lien de l'amitié et de l'amour<sup>59</sup>. Voilà l'attitude éthique (au sens moral qui est identique au sens rhétorique) qu'il nous montre et nous enseigne par l'exemple de son œuvre et de sa vie, attitude qu'il réclame également pour lui-même dans l'autoportrait qu'il nous fait dans ce contexte (S. I 3, 29-34)<sup>60</sup>:

*iracundior est paulo, minus aptus acutis  
naribus horum hominum; rideri possit eo quod  
rusticius tonso toga defluit et male laxus  
in pede calceus haeret: at est bonus, ut melior vir  
non alius quisquam, at tibi amicus, at ingenium ingens  
inculto latet hoc sub corpore.*

C'est cette attitude qui a fait que tant de lecteurs d'Horace ont su l'apprécier et l'aimer comme *amicus, liber et dulcis*.

### *Post Scriptum*

Dans sa monographie *Moral Tradition and Individuality*, John Kekes présente trois tests pour déterminer une existence accomplie (p. 214 sqq.):

---

<sup>59</sup> Voir aussi R. L. HUNTER, "Horace on Friendship and Free Speech (Epistles I, 18 and Satires I, 4)", in *Hermes* 113 (1985), 490, renvoyant à Plutarque (*De adul.* 32, 71 D-E), qui mentionne l'ami, le père et le maître comme instances morales, et en général W. S. MAGUINNESS, "Friends and the Philosophy of Friendship in Horace", in *Hermathena* 51 (1938), 29-47.

<sup>60</sup> Cf. R. S. W. HAWTREY, "The Poet as Example: Horace's Use of Himself", in *Studies in Latin Literature and Roman History* I, ed. by C. Deroux, coll. Latomus 164 (Bruxelles 1979), 250-251.

1. "We possess to a sufficient extent the character traits required for succesfull self-direction".
2. "We would wish it to go on without essential changes".
3. "We possess the external and internal goods we seek".

Bien que Kekes et d'autres philosophes anglophones que nous avons cités soumettent un grand nombre d'ouvrages littéraires à une analyse éthique, ils semblent ne pas connaître Horace. Cependant, sa vie telle qu'elle se reflète dans sa poésie, et surtout dans son 'Spätwerk', passe avec succès ces trois épreuves. Dans le cas où les biens externes lui feraient défaut, il s'enveloppe, tout comme Montaigne, de ses qualités morales (cf. C. III 29, 54-55 *mea virtute me involvo*). L'actualité de son œuvre est bien illustrée par les mots d'Iris Murdoch: "Moral philosophy is the examination of the most important of all human activities... The examination of this activity should be realistic. Ethics should be a hypothesis about good conduct and about how this can be achieved"<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> I. MURDOCH, *The Sovereignty of Good* (London 1970), 78.

## DISCUSSION

*M. Syndikus:* Sie haben sehr viele Stellen des Horaz auf interessante Weise beleuchtet, aber in einem Punkt habe ich Schwierigkeiten. Obwohl mein Thema hier die Einheit des horazischen Werkes sein wird, kann ich an eine Einheitlichkeit seiner ethischen Position nicht recht glauben: Seine private Ethik und die Bürgermoral, die er verkündet, kommen aus zu verschiedenen Lebenswelten. Die Bürgermoral vertritt die Position des *mos maiorum*, so wie sie in der *praefatio* des Livius und bei Sallust vertreten wird. Aber die persönlichen ethischen Vorstellungen entstammen einer ganz anderen Tradition, die in letzter Zeit wohl am besten von Pierre Hadot (*Philosophie als Lebensform* [Berlin 1991]) verfolgt wurde. Diese Lebensphilosophie, wenn man so sagen kann, kommt von den verschiedensten philosophischen Richtungen her, hat aber keinerlei Interesse mehr an den metaphysischen Grundlagen der Systeme. Sie will dem Menschen die Mittel in die Hand geben, ein gutes Leben zu führen. Er soll erkennen, was im Leben wichtig und unwichtig ist und so eine Befreiung von seinen Ängsten und Begierden erreichen. Eben dieses Streben nach einer inneren Freiheit findet man immer wieder bei Horaz. Er glaubt, wenn er nicht nach äusseren Gütern wie Reichtum und Ehren strebt und sich nicht darum ängstigt, was der morgige Tag bringen kann, ein relatives Glück erreichen zu können. Die, wenn man so sagen darf, soziale Komponente an diesem Glück ist, dass er auch seinen Freunden zu diesem Lebensweg rät und die glückliche Gegenwart mit ihnen teilen möchte.

*M. Cremona:* Sulle due diverse radici della concezione etica oraziana, delle filosofie ellenistiche e del *mos maiorum*, sono piena-

mente convinto e per altro ciò risulta in maniera molto chiara dalla mia esposizione. Ma ciò nonostante non va dimenticato che per una rifondazione della coscienza civile della comunità, sono sufficienti le norme che disciplinano il comportamento individuale, come si deduce in modo irrefutabile dalle *Odi* III 1 e III 3.

Nella sua lucida esposizione in cui l'autore ha fatto parlare Orazio, ricavando dal di dentro i principi cardine della sua moralità, è stata citata a proposito la preghiera del *carmen saeculare* in cui il coro chiede onesti costumi alla docile gioventù, pace alla mite vecchiaia, prosperità per il popolo romano, prole e ogni sorta di gloria. E' stata po citata l'*Ode* III 29, della Fortuna, in cui il poeta dice che se essa fugge da lui, egli le restituisce tutto quanto ha da lei avuto e si avvolge nel mantello della propria Virtù.

Io mi permetto di suggerire i due versi finali dell'*E.* I 18, dove è detto che basta pregare Giove per quanto dona e toglie: dia la vita, dia le risorse per vivere (*opes*); ma la serenità dell'animo penserà lui, il poeta, a procurarsela. Qui si ribadisce un concetto fondamentale oraziano, presente nelle filosofie postsocratiche, quello dell'autonomia della morale. Il saggio si sente come un dio padrone di sè. Religione e morale per i Greci sono due aree separate, provenienti da due radici diverse.

*M. Fuhrmann:* Auch ich halte es für zweifelhaft, dass sich Horazens ethische Maximen zu einem in sich widerspruchsfreien System zusammenfügen lassen. Mir hat eingeleuchtet, was W. Wili in seinem Horazbuch schreibt (in Anwendung der panaitisch-ciceronischen Lehre von den *personae*, *De officiis* I): dass Augustus und seine Helfer zweierlei Rollen spielten, dass sie einerseits eine nach aussen sich richtende offizielle und andererseits eine interne, private Sprache verwendeten: die offizielle Sprache verkündete in hohem Ton Grundsätze der Staatsmoral, die interne diente dem ungezwungenen freundschaftlichen Umgang.

Ich habe darüber hinaus Zweifel, in welchem Masse es von Vorteil ist, einen durch moderne Systeme philosophischer oder sonstiger Provenienz vorgegebenen Raster auf die Werke des Horaz zu applizieren. Gewiss lassen sich aus ihnen zahlreiche ethische Maximen

herausdestillieren, wie das in Spruchsammlungen schon immer geschehen ist. Ich befürchte indes, dass bei diesem Vorgehen allzu viel verloren geht. Ich bin nach wie vor geneigt, eine Betrachtungsweise vorzuziehen, die jedes einzelne Stück, sei es eine *Ode*, eine *Satire* oder eine *Epistel*, als unvergleichliche individuelle Schöpfung gelten lässt; ich abstrahiere ungern von den Unterschieden, die durch die jeweilige Gattung, durch die biographisch und historisch bedingte Situation der Entstehung verursacht sind, sowie von dem unnachahmlichen Zauber der jeweiligen Form. Mir scheint, dass die Konzentration auf einen bestimmten Aspekt eines Kunstwerks nicht die völlige Hintansetzung aller übrigen mit sich bringen sollte. Die Verwendung einzelner moderner Begriffe als heuristischer Instrumente für die Erschließung des Inhalts halte ich nicht für unangemessen (ich habe selber derartiges in meiner *Einführung in die antike Dichtungstheorie* versucht); das Unternehmen indes, ein bis ins einzelne ausgearbeitetes Fächersystem eines modernen wissenschaftlichen Werkes mit antiker Dichtung, ja überhaupt mit Dichtwerken in Deckung zu bringen, scheint mir von allzu stark nivellierender Wirkung zu sein.

*M. Schrijvers*: Un sujet tel que "Horace moraliste" trouve sa place dans deux domaines: philologie classique et philosophie morale. Les recherches linguistiques, littéraires et historiques des dix ou vingt dernières années sur des matières anciennes ont beaucoup profité d'une approche interdisciplinaire appliquant des *conceptions* et des *méthodes* modernes sans pour autant négliger la méticulosité philologique. C'est ce que j'ai essayé de faire aussi pour mon "Horace moraliste". Evidemment, une pareille application — qui n'est d'ailleurs pas tellement technique ou théorique dans mon cas — se justifie par sa fécondité. Je ne conteste pas que l'interprétation d'un seul poème doit être aussi exhaustive que possible; cependant, elle aussi se fonde, entre autres, sur des parallèles, sur des notions et des méthodes (souvent non explicitées) d'une certaine époque et d'une certaine tradition nationale. Comme vous l'avez signalé vous-même, il y a un peu d'anti-Fuhrmann dans Fuhrmann, tension salutaire et que je partage d'ailleurs.

<sup>1</sup> s. H. Fuhrmann, *Der Textus des Seneca'sche, Neue Jahrb. f. Philol.*, 5 (1929): 475-487, und in *Real-Encycl. d. Class. Philol.*, 19: 219-224.

*M. Tränkle:* Ich frage mich, ob Sie nicht etwas zu viel in den Zusammenhang Ihres zweifellos für Horaz grundlegend wichtigen Themas gezogen haben und ob nicht manches von dem Angeführten eher auf künstlerischen Erwägungen beruht. So hat *E. I* 1, 15-19 m.E. die Funktion, den Leser des Buches darauf einzustimmen, dass sich Horaz dort im Bereich verschiedener philosophischer Richtungen bewegen wird. Gerade die Erwähnung Aristipps scheint mir dafür bezeichnend (vgl. *E. I* 17, 13 ff.). Und wenn Horaz seine Botschaft in *Serm.* II 3 und II 7 in Saturnalienauftritte zweier aufdringlich geschwätziger Gesellen kleidet, so ist hier wohl das Streben nach *variatio* gegenüber der Art, wie solche Themen im ersten *Satiren*buch behandelt waren, im Spiel.

*M. Harrison:* It is important to remember that an application of pragmatic moral philosophy, and indeed of *any* consistent didactic programme of philosophy, is much more appropriate to the *Sermons* with their overtly didactic purposes than to the lyric poetry of the *Odes*.

*M. Schrijvers:* A mon avis, l'unité de l'œuvre d'Horace a été obscurcie par la tendance à isoler les différents *corpora*. Les *Odes*, elles aussi, se prêtent à une analyse éthique, que leur caractère complexe rend peut-être plus difficile, plus risquée, mais non pas moins appropriée. La pensée morale imprègne l'œuvre tout entière d'Horace, y compris les *Odes*.

*Mme Thill:* Les différences dans l'énonciation n'excluent pas l'unité de la morale horatienne. Elles sont fonction de la distinction des genres (*sermones* / *carmina lyrica*) et des rôles (*personae*). Horace, homme privé, ne se confond pas avec Horace chanteur officiel (*vates*). "Le maire et Montaigne ont toujours été deux".

### III

VIRGINIO CREMONA

ORAZIO POETA CIVILE

### I

Dopo la svalutazione nell'età romantica e post-romantica della poesia oraziana, soprattutto di quella civile, miglior sorte toccò al nostro poeta nella prima metà del '900 per merito particolarmente di studiosi tedeschi, in generale portati a dar rilievo ai valori etico-civili presenti nella sua opera.

Richard Heinze, rivendicatore della romanità di Orazio, sottolineò il profondo legame del cittadino romano con la *res publica* e con le sue istituzioni, dedicando a Orazio il noto saggio sulle *Odi Romane*<sup>1</sup>. Allo stesso fondo ideologico, ma più rigido nel senso di un rapporto più autoritario fra principe

---

<sup>1</sup> R. HEINZE, *Der Zyklus der Römeroden*, Neue Jahrb. für Paedag., 5 (1929), 675-687, ora in *Vom Geist des Römertums*, pp. 190-204.

(Führer) e poeta, si sono ispirati Rudolf Alexander Schröder<sup>2</sup> e Richard Reitzenstein<sup>3</sup>.

Con Giorgio Pasquali si può dire che lo storicismo tedesco, di ascendenza romantica, fece il suo ingresso negli studi filologici italiani. Nel 1920 vedeva la luce il suo imponente Orazio lirico, accolto in Italia con pochi consensi se non con ostilità, in un ambiente culturale di marca prevalentemente crociana e avverso per lo più alla filologia tedesca. Alla lirica civile il Pasquali, volto soprattutto a rilevare nelle *Odi* le connessioni con la letteratura ellenistica, dedicava pagine di alto magistero critico.

Nell'orbita dei convinti assertori della grandezza dell'Orazio civile troviamo Friedrich Klingner, che avverte nelle *Odi* l'impronta pindarica per la concezione della poesia intesa come espressione di valori etico-religiosi nella sua funzione educatrice della comunità<sup>4</sup>. Fu proprio la convinzione della validità dell'azione morale di Ottaviano — osserva lo studioso tedesco — a far scoprire a Orazio la sua vocazione di poeta vate, mediatore fra il piano divino e quello umano<sup>5</sup>.

Nella sua fervida esplorazione della poesia oraziana il Klingner arriva a istituire ardite analogie fra il mondo della poesia e l'ordine cosmico<sup>6</sup>. Egli è pronto a sottolineare il

<sup>2</sup> R.A. SCHRÖDER, *Horaz als politischer Dichter*, «Die Aufsätze und Reden», 1 (1935), ora in *Gesamm. Werke*, II, Berlin 1952, pp.178-208.

<sup>3</sup> R. REITZENSTEIN, *Horaz als Dichter*, Verhand. d. Versamml. Deutsch. Philol., 53 (1921), pp. 24-41.

<sup>4</sup> F. KLINGNER, *Horaz*, «Die Antike», 12 (1936), pp. 65 ss., ora in *Römische Geisteswelt*, München 1961<sup>4</sup>, p. 335.

<sup>5</sup> F. KLINGNER, *Gedanken über Horaz*, «Die Antike», 5 (1929), 23 ss., ora in *Römische Geisteswelt*, München 1965<sup>5</sup>, pp. 371-72.

<sup>6</sup> Nel tentativo di dimostrare l'unità poetica di C. III 14, Klingner ricorre appunto all'armonia dei contrari presente nell'universo (*Herculis ritu* (3, 14), in *Werke und Tage*, Festschr. R.A.Schröder, Hamburg 1938, pp. 74 ss.), ora in

fondamento etico di tutta l'opera del Venosino e la propensione del poeta presto manifestata a prestare la sua voce alle aspirazioni di tutto il popolo, richiamandolo alla ragione, e così sottraendosi al clima della poesia contemporanea. Già il suo volgersi ad Archiloco, come poi ad Alceo, non è una scelta per trovare qualcosa di nuovo, ma obbedisce a un bisogno profondo delle esigenze del suo spirito<sup>7</sup>.

A illuminare, sulle orme di Heinze, il complesso concetto di *Virtus* — un concetto cardine nella poesia oraziana — dedicò una pregevole ricerca Karl Büchner<sup>8</sup>, che ne sottolineò il particolare rilievo nelle *Odi Romane*, nelle quali emerge l'alto valore educativo al sentimento della giustizia e della libertà, con l'esaltazione della patria al di sopra degli interessi individuali, e con il rilievo dato all'esperienza inconfondibile vissuta dal poeta al di sopra del «terrestre», in un clima di purezza e di pace, che Büchner chiama "il Musicista"<sup>9</sup>. Fu quella infatti la gioiosa scoperta della propria vocazione poetica fatta da Orazio dopo il ritorno da Filippi, unica difesa rimastagli. Alle *Odi Romane* Büchner riconosce il valore di uno dei più nobili messaggi di umanità e di spiritualità che la civiltà latina ha espresso, insieme con il *De re publica* ciceroniano e l'*Eneide* virgiliana.

Più aderente al fatto poetico concreto, analizzato con rigore filologico e con fine sensibilità storica e letteraria, è Eduard

---

*Römische Geisteswelt*, pp. 395-405, 402.

<sup>7</sup> F. KLINGNER, *Horazische und moderne Lyrik*, «Die Antike» 6 (1930), pp. 65-84, 84.

<sup>8</sup> K. BÜCHNER, *Studien zur Römischen Literatur*, III, *Horaz*, Wiesbaden 1962 (*Altrömische und Horazische virtus*, pp. 1-22).

<sup>9</sup> K. BÜCHNER, *Il Musicista in Orazio*, Atti del III Convegno di Studio del Centro Internazionale di Studi oraziani in Mandela, Roma 1970, pp. 11-20.

Fraenkel nel suo rilevante volume su Orazio<sup>10</sup>. Fra esperienza letteraria e esperienza storico-esistenziale, entrambe concorrenti nella genesi del fatto poetico, il Fraenkel dà prova di sano equilibrio, mettendo in luce ora l'una ora l'altra, ed evitando che la prima soverchi la seconda componente. Come Klingner e Büchner, egli dà risalto alla funzione morale della poesia sostenuta da Orazio dal primo libro delle *Satire* fino alla teorizzazione dell'*Epistola ad Augusto* e dell'*Ars* (la poesia concepita come *παιδεία πολιτικόν*, qualcosa di *utile urbi*<sup>11</sup>).

Come Klingner e Büchner, Fraenkel è convinto della sincerità di Orazio nella sua adesione all'azione politica di Augusto: ne sono valida testimonianza le *Odi* del quarto libro, analizzate con finezza in una visione unitaria. Nel problema del rapporto fra lirica individuale e lirica civile, lo studioso germanico non giunge a una loro conciliazione né a una valutazione preferenziale, considerandole ambedue valide. Nella personalità di uomo e di poeta — scrive Fraenkel — non si possono contrapporre aspetto civile ed esistenziale, perché nelle liriche civili ricorrono massime e principi della lirica personale.

Ha preso le distanze dalla critica germanica Antonio La Penna, con un libro ricco di idee e di problemi, in un'ampia e documentata visione storica, dove la matrice ideologica, che trapela qua e là nella trattazione, se a volte privilegia alcuni aspetti rispetto ad altri, non provoca distorsioni nella rigorosa analisi dei testi né forzature nella loro valutazione critica<sup>12</sup>.

Il suo giudizio sulle odi politiche oraziane è formulato con apprezzabile chiarezza, anche se parzialmente accettabile: scarso il loro valore poetico, ma valido documento del clima politico, morale e culturale dell'età augustea. Con implicito riferimento

---

<sup>10</sup> E. FRAENKEL, *Horace*, Oxford 1957. 1966<sup>4</sup>.

<sup>11</sup> E. FRAENKEL, *o.c.*, p. 392.

<sup>12</sup> A. LA PENNA, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino 1963.

alla critica dei Klingner, dei Büchner e dei Fraenkel, egli osserva — e giustamente — che in generale ci si è preoccupati più di capire storicamente che di valutare (in verità ogni espressione critica di qualsiasi indirizzo, pienamente legittima, come Contini ci ha insegnato, non può esimerci da quell'operazione che ne costituisce il fine ultimo, il giudizio di valore<sup>13</sup>).

A questo proposito è nota la distinzione fatta dal La Penna fra sincerità e autenticità dei sentimenti, intesa questa seconda — con modulo esistenziale — come sincerità di quei sentimenti sui quali l'uomo impegna veramente se stesso, non di quelli che nella quotidianità della vita l'uomo accetta dalla moralità comune.

Orbene sulla sincerità dell'uomo Orazio e delle sue convinzioni politiche, non ci sono dubbi, mentre molti ce ne sono sulla loro autenticità. Ma la stessa autenticità — riconosce il La Penna —, pur essendo necessaria, non è sufficiente a fare il poeta. I toni enfatici, che assumono i motivi etici quando passano dalle odi gnomiche a quelle politiche, non autorizzano, secondo lo studioso italiano, a parlare di poesia.

Su diverso versante rientriamo in Germania con Viktor Poeschl, che, nel contrasto tra sfera politica e personale, riconosce la tensione fondamentale della poesia oraziana<sup>14</sup>.

E' riproposta la valutazione del tutto favorevole delle liriche civili, con particolare accentuazione di alcuni temi già considerati da altri studiosi, come quello del *pro patria mori* (in cui il sacrificio della vita per la patria poteva essere esteso agli sconfitti di Filippi), quello della libertà interiore e morale, che

---

<sup>13</sup> V. CREMONA, *Interpretazione, permanenza e attualizzazione dei classici antichi*, Milano 1974.

<sup>14</sup> V. POESCHL, *Horaz und die Politik*, «Sitzungsb. d. Heidelb. Akad. d. Wiss. Phil.-Hist. Kl.», 1956, 4, verbess. Aufl. Heidelberg 1963, e in *Prinzipat und Freiheit*, hrsg. v. R. Klein, Darmstadt 1969, pp. 136-168.

può essere intesa in ottica stoica ed epicurea, espressione dell'indipendenza dell'*homo iustus* di fronte al tiranno o ai propri concittadini e a qualsiasi cataclisma (il fulmine di Giove).

Non mancano in Poeschl suggestive interpretazioni personali, come quella del *si fractus inlabatur orbis* di C. III 3, 7 che poteva essere riferito al martirio politico degli amici sopravvissuti alla sconfitta di Filippi, che non avevano tradito la loro fede anche sotto il nuovo regime (C. II 7; I 35, 2)<sup>15</sup>.

A volte l'interpretazione, infervorandosi, si allarga fino a sconfinare in stimolanti analogie con l'esperienza religiosa cristiana, come quella del pessimismo degli ultimi versi di C. III 6, dove il senso della colpa e dell'abiezione morale sono solo apparentemente in contraddizione con la speranza e l'anelito di salvezza espressi all'inizio; anzi i due sentimenti si condizionano a vicenda, come l'attesa messianica orientale, viva in quegli anni, e la speranza nell'avvento di un salvatore, non erano in contraddizione con il sentimento della caduta e della colpa che prelude alla coscienza cristiana del peccato<sup>16</sup>.

Il problema del contrasto, non della contraddizione, fra le due sfere della poesia oraziana, è drasticamente risolto da Emanuele Castorina, con l'ostinata demolizione della poesia civile di Orazio; la quasi totale impoeticità delle liriche politiche gli offre l'argomento per contrapporre un «Antiorazio» al vero Orazio, poeta dell'intimità<sup>17</sup>.

Per passare a una rapidissima rassegna di una critica meno specialistica sull'argomento, giudizi ampiamente positivi

<sup>15</sup> V. POESCHL, *Horaz, in L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*, Entretiens sur l'Antiquité Classique, Fond. Hardt, II, Genève 1953, pp. 93-127. 112.

<sup>16</sup> V. POESCHL, *Horaz...*, p. 114.

<sup>17</sup> E. CASTORINA, *La poesia di Orazio*, Roma 1965.

sull'Orazio civile sono stati espressi dal vecchio Plessis<sup>18</sup>, che riteneva le odi civili superiori alle altre, da Walter Wili, sostenitore di una conversione da un epicureismo agnostico a una profonda fede religiosa di colorito stoico<sup>19</sup>, da Hans Oppermann, assai sensibile agli aspetti religiosi con apprezzabili considerazioni metafisicheggianti<sup>20</sup>; da Carl Becker, tendente a privilegiare l'incidenza dei modelli letterari sulla occasione esterna<sup>21</sup>, interpretazione ripresa e rincarata da Ernst Doblhofer, al punto che la violenza del genere (Alceo, Archiloco, Pindaro e la poesia encomiastica alessandrina) diventa determinante<sup>22</sup>.

E ancora favorevolmente si sono espressi sulle composizioni civili Archibald Y. Campbell, che saluta Orazio come *sacerdos Musarum* e sublime cantore di Roma<sup>23</sup>, Doris Ableitinger-Grünberger, nei suoi studi sul giovane Orazio e la politica<sup>24</sup>; Hans Peter Syndikus, nel suo commento a tutta la poesia lirica

---

<sup>18</sup> F. PLESSIS, *La poésie latine*, Paris 1909.

<sup>19</sup> W. WILI, *Horaz und die Augusteische Kultur*, Basel-Stuttgart, 1948. 1965<sup>2</sup>.

<sup>20</sup> H. OPPERMAN, *Horaz als Dichter der Gemeinschaft*, in «Probl. d. August. Erneuerung (Auf dem Wege zum nationalpolitischen Gymnasium, 6)», Frankfurt 1938, pp. 61-75. — *Horaz. Dichtung und Staat* (Das neue Bild der Antike, 2), Leipzig 1942, pp. 265-295, ora in *Römertum*, «Ausgewählte Aufsätze und Arbeiten aus den Jahren 1921 bis 1961», Darmstadt 1962, pp. 244-277. — *Zum Aufbau der Römeroden*, «Gymnasium», 66 (1959), pp. 204-217.

<sup>21</sup> C. BECKER, *Das Spätwerk des Horaz*, Göttingen 1963.

<sup>22</sup> H. DOBLHOFER, *Die Augustuspanegyrik des Horaz in formalhistorischer Sicht*, Heidelberg 1966. Ha inteso la poesia politica oraziana come forma eroica stilizzata nell'ambito del genere K. THRAEDE, *Die Poesie und der Kaiserkult*, in *Le culte des souverains dans l'Empire Romain*, Entretiens..., Fond. Hardt, XIX, Genève 1972, pp.273-303.

<sup>23</sup> A.Y. CAMPBELL, *Horace. A New Interpretation*, London 1924.

<sup>24</sup> D. ABLEITINGER-GRÜNBERGER, *Der junge Horaz und die Politik. Studien zur 7. und 16. Epode*, Heidelberg 1971.

oraziana che ben rileva la nobile coscienza morale del poeta<sup>25</sup>; Godo Lieberg, che tenta, non senza un'ingegnosa analisi dei testi, di conciliare i due Orazi nell'ideale dell' *homo recte beatus* del C. IV 9<sup>26</sup>; Pierre Grimal, difensore del lealismo del poeta e della sua indipendenza da Augusto<sup>27</sup>; con qualche riserva, Jacques Perret, che sottolinea il lievito morale della lirica oraziana e la concezione della storia come una serie di immagini di alta moralità<sup>28</sup>; Jean-Marie André<sup>29</sup>, Pierre Boyancé<sup>30</sup>.

In Italia, con diverse gradazioni, valutazioni positive della lirica civile sono state formulate da Vincenzo Ussani<sup>31</sup>, Ettore Bignone<sup>32</sup>, Gino Funaioli<sup>33</sup>, Augusto Rostagni<sup>34</sup>, Ettore Parato-

<sup>25</sup> H.P. SYNDIKUS, *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*, Band I., 1 u. 2, Darmstadt 1972; Band II, 3 u. 4, Darmstadt 1973.

<sup>26</sup> G. LIEBERG, *Individualismo e impegno politico nell'opera di Orazio*, «La parola del passato» 18 (1963), pp. 337-354.

<sup>27</sup> P. GRIMAL, *Horace*, Paris 1958.

<sup>28</sup> J. PERRET, *Horace*, Paris 1959.

<sup>29</sup> J.M. ANDRÉ, *Les odes romaines: mission divine, otium et apothéose du chef*, in «Hommages à M. Renard (Coll. Latomus 1)», Bruxelles 1969, pp. 31-46.

<sup>30</sup> P. BOYANCÉ, *Grandeur d'Horace*, Bull. de l'Ass. G. Budé, Lettres d'humanité 14 (1955), 4, pp. 48-64.

<sup>31</sup> V. USSANI, *Orazio lirico*, Roma 1898, ora in *Scritti di filologia e umanità*, Napoli 1942, pp. 128-155.

<sup>32</sup> E. BIGNONE, *Poeti apollinei*, Bari 1937.

<sup>33</sup> G. FUNAIOLI, *Orazio uomo e Orazio poeta*, in *Studi di Letteratura antica*, t. II, Bologna 1947, rispettivamente pp. 1-18 e pp. 19-45.

<sup>34</sup> A. ROSTAGNI, *Orazio*, Roma 1937. Ristampa con introd. di I. Lana, Venosa 1988.

re<sup>35</sup>, Francesco Arnaldi<sup>36</sup>, Nicola Terzaghi<sup>37</sup>, Enrico Turol-  
la<sup>38</sup>, Umberto Mancuso<sup>39</sup>, Valentina Capocci<sup>40</sup>.

Lo studioso di Orazio più vicino a noi è Ernst Doblhofer, autore di un pregevole saggio sulla poesia encomiastica oraziana (*Die Augustuspanegyrik... cit.*), in cui i vari temi usati dal poeta sono puntualmente ricollegati ai precedenti della tradizione retorica greca, soprattutto ellenistica (culto dei sovrani, di Alessandro, del monarca salvatore, secondo le concezioni delle filosofie contemporanee), che Orazio ha rinnovato con impronta personale imprimendovi la nota della romanità. Più recente lo studio sui rapporti di Orazio con il principe (*Horaz und Augustus, Aufstieg... 1981*), uno degli aspetti più rilevanti della poesia civile oraziana, alla luce delle testimonianze storiche e dell'opera del poeta. Oltre al problema della sincerità politica, risolto positivamente, nella monografia c'è spazio anche per altri problemi, fra i quali quello relativo all'epicureismo e stoicismo di Orazio e alla poesia individuale e civile.

Più scarsi i giudizi del tutto negativi, come quello di Edmond Courbaud<sup>41</sup>, di Ronald Syme, che di Orazio ha fatto uno

<sup>35</sup> E. PARATORE, *Orazio*, in «Logos», 18 (1935), p. 329 ss. e, con alcune riserve, in *Storia della letteratura latina*, Firenze 1961<sup>2</sup>.

<sup>36</sup> F. ARNALDI, *La poesia di Orazio*, in «Atene e Roma» 1926, pp. 112-120. Introd. e comm. a *Orazio, Odi ed Epòdi*, Milano 1963<sup>5</sup>.

<sup>37</sup> N. TERZAGHI, *Orazio*, Roma 1930. *La lirica di Orazio* (comm. a *Odi ed Epòdi*, Roma 1962<sup>5</sup>).

<sup>38</sup> E. TUROLLA, *Orazio*, Firenze 1931. Q. Orazio Flacco, *Le Opere*, Torino 1963.

<sup>39</sup> U. MANCUSO, *Orazio maggiore*, Roma-Torino 1940 — *Orazio. Dall'originalità del poeta civile al provato valore del combattente*, in Studi in onore di G. Funaioli, Roma 1955, pp. 197-215.

<sup>40</sup> V. CAPOCCI, *Difesa di Orazio*, Bari 1951.

<sup>41</sup> E. COURBAUD, *Horace. Sa vie et sa pensée à l'époque des Epîtres. Etude sur le livre premier*, Paris 1914.

strumento dell'abile propaganda di Augusto<sup>42</sup>, di Steele Commager<sup>43</sup>, di Lancelot Patrick Wilkinson<sup>44</sup>.

In Italia, oltre al Castorina e in fondo anche al La Penna già ricordati, giudizi sfavorevoli sono stati pronunciati da Benedetto Croce, il quale confina l'Orazio civile nel compartimento della letteratura gnomica e parenetica, cioè nella non-poesia<sup>45</sup> e, nello stesso clima, da Gennaro Perrotta che parla di oratoria<sup>46</sup> e da Concetto Marchesi che ne condanna il falso splendore<sup>47</sup>.

## II

L'interesse di Orazio per la vita della comunità non andò mai spento, dagli anni della gioventù animata dagli ideali di Bruto, agli anni della maturità, pur fra pause di sconforto e di interiore ripiegamento alla ricerca del proprio perfezionamento morale<sup>48</sup>, e a dispetto della scarsa considerazione dimostrata per la classe dei politici e dei politicanti, bersagliata con pungenti frecciate,

---

<sup>42</sup> R. SYME, *The Roman Revolution*, London 1939.

<sup>43</sup> St. COMMAGER, *The Odes of Horace. A critical Study*, New Haven and London, 1962. 1963<sup>2</sup>.

<sup>44</sup> L.P. WILKINSON, *Horace and his Lyric Poetry*, Cambridge 1968<sup>3</sup>.

<sup>45</sup> B. CROCE, *La poesia*, Bari 1963<sup>6</sup>, p. 259.

<sup>46</sup> G. PERROTTA, *Orazio*, «Pan» III (1935) p. 336-363.

<sup>47</sup> C. MARCHESI, *Storia della letteratura latina*, I, Milano-Messina 1950<sup>8</sup>, p. 508.

<sup>48</sup> L'itinerario dalla passione per la vita della città all'approfondimento etico-personale (Satire) e nuovamente allo *studium rei publicae*, è stato ben delineato dal Klingner (*Röm. Geistesw.*, München 1961<sup>4</sup>, 371).

e la riprovazione, ovattata di compiaciuta ironia, degli aspetti degradanti della vita politica quotidiana<sup>49</sup>.

Tuttavia questa sgradevole esperienza non indusse il poeta al disimpegno dell'uomo rassegnato. Anzi il disgusto per il degrado morale della società promosse in lui l'impegno a farsi consigliere e guida al popolo in momenti cruciali della vita della città.

Il poeta allora — nell'*Epòdo 7* — interroga la Storia per conoscere il perché della cieca follia di sangue che ha invaso Roma e l'Italia e vi scopre — conforme a una visione che non distingue fra piano politico e piano religioso — la presenza di una forza misteriosa che annulla la volontà dell'uomo, vittima di una maledizione conseguente a una colpa radicata nel popolo, dalla quale non è possibile liberarsi. In un contesto religioso complesso riguardante l'ambito dei *fata*, intesi come forza cieca, e la sfera della maledizione ereditaria che si accanisce contro un popolo intero, la colpa di Romolo s'è estesa ai Romani, che si sono a loro volta macchiati dello stesso *scelus fraternae necis* nei confronti dei loro fratelli.

---

<sup>49</sup> Della poca considerazione della carriera politica la ragione va trovata nella cattiva scelta degli uomini imputabile al popolo, cattivo giudice per la sua incostanza (*mobiliū turba Quiritium*, C. I 1, 7-8), infido (*uolguſ infidum*, C. I 35, 25), volubile come il vento (*uentosa plebs*, E. I 19, 37), stolto perché conferisce cariche politiche a gente indegna, sciocco per di più, perché schiavo dei pettegolezzi (S. I 6, 14-15). Allo sdegno per l'insanabile leggerezza popolare nelle competizioni elettorali — una gustosa caricatura delle campagne elettorali è in E. I 6, 49-55 — s'accompagna in Orazio l'indifferenza per i *tituli inanes* (S. II 3, 212), la pessimistica dichiarazione che gli onori politici, evocanti l'immagine di creature mostruose (*tergemini honores*, con riferimento ai tre gradi del "cursus honorum"), portano l'infelicità (S. I 6, 128), e talvolta l'esortazione, di sapore epicureo, a disertare l'agone politico perché causa di ansie e di preoccupazioni: a Mecenate (C. III 8, 17-28; C. III 29, 25-29); a Quinzio Irpino (C. II 11, 1-4) (R. MÜLLER, *Prinzipatsideologie und Philosophie bei Horaz*, Klio 67 (1985), 158-67. 161).

Lo stesso interesse vibrante d'accesa passione per le sorti della repubblica, ritroviamo nell'*Epòdo* 16, considerato con il 7 fra i primi manifesti politici del poeta<sup>50</sup>. Qui, quella che là sembrava profilarsi come possibilità del crollo di Roma, diventa certezza. Roma dunque è condannata a perire per mano dei suoi figli; non c'è nessuna possibilità di scampo, tranne la fuga nelle Isole Beate al riparo dall'orgia di odi e di vendette.

Come Archiloco, da cui ha preso lo spunto per la composizione del *Epòdo* 16, Orazio vuole farsi ammonitore del popolo, nella speranza di un suo ravvedimento.

Nella delusione e nello sconforto degli anni dopo Filippi, l'ammissione al circolo di Mecenate nel 38 e, presto, il favore di Ottaviano (Suet. *Vita Hor.* 3), scacciarono nel poeta i timori dell'inevitabile rovina della patria, ispirandogli la fiducia in un rinnovamento. Una nuova coscienza politica si fa luce. La repubblica non è più oggetto di disgusto e di tormento, ma di amore e di sollecitudine. Si leva così l'apostrofe appassionata alla nave dello Stato, ancora priva del nocchiero che la riconduca in porto, fuori dalle insidie e dai pericoli del mare in

---

<sup>50</sup> P. SENAY, *Les Epodes 16 et 17 première manifestation politique*, Mémoires de la Société de Linguistique et d'Étymologie de Paris, Ottawa 1982, 153-57. Sulla datazione degli epòdi politici i pareri sono diversi e contrastanti (Doris ABLEITINGER-GRÜNBERGER, *Der junge Horaz und die Politik. Studien zur 7. und 16. Epode*, Heidelberg 1971). La data più accreditata è il 38, fra febbraio e aprile, poco prima che Orazio fosse presentato da Virgilio e da Vario a Mecenate (V. CREMONA, *La poesia civile di Orazio*, Milano 1982, p. 58, n. 3). Per gli *Epòdi* 1, 7, 9 e 16, che avrebbero come sfondo comune la battaglia di Azio, è stata recentemente proposta una datazione più tarda, anche per l'influsso in essi riscontrato di Sallustio (E. KRAGGERUD, *Horaz und Actium. Studien zu der politischen Epoden*, Symb. Osl. Suppl. 26, Oslo 1984, p. 174).

tempesta<sup>51</sup>, che è poi l'ammonimento ai propri concittadini a evitare il pericolo di nuove lotte fratricide (C. I 14).

Più tardi il *desiderium* e la *cura non leuis* per la nave dello Stato cedono di fronte all'insorgere di un nuovo sentimento: la preoccupazione e il timore non per il futuro della città, ma per la causa di Ottaviano, il vincitore di Azio: *curam metumque Caesaris rerum* (Ep. 9, 37)<sup>52</sup>. La trepidazione per la sua sorte non manca di intristire il poeta e di velare — nell'*epòdo* — la gioia del trionfo. Il successo di Ottaviano si va delineando, mentre i destini di Antonio, nuovo Paride, e di Alessandria, nuova Troia, sono ormai segnati (C. I 15)<sup>53</sup>. Larvata collaborazione del poeta con la propaganda volta a screditare sul piano morale il *perfidus* Antonio ?

Finalmente esplode nell'*Ode* I 37 il grido d'esultanza per la definitiva vittoria di Ottaviano con la morte di Cleopatra.

In queste tre ultime composizioni, Ep. 9; C. I 15 e I 37, Ottaviano prende ormai consistenza nella nuova visione politica di Orazio<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> L'allegoria della nave dello Stato, che ha a suo favore i precedenti di Alceo, è stata difesa dal Fraenkel, dal Kommager, da Nisbet-Hubbard, dal Syndikus (V. CREMONA, *o.c.*, 71-74) e più vicino a noi da Ernst DOBLHOFER (*Horaz und Augustus*, Aufst. u. Nied. röm. Welt, II, 31, 3 (1981), 1937-1942).

<sup>52</sup> Non semplicemente documento storico, ma addirittura ideologico definisce il 9 *Epòdo* Egil Kraggerud: "con questo componimento Orazio da *comes Maecenatis* è diventato *vates Caesaris*" (*o.c.*, 119).

<sup>53</sup> V. CREMONA, *o.c.*, 106 e 304. L'*Ode* I 15 deve essere stata composta prima della caduta di Alessandria, nell'inverno fra il 31 e il 30 (Kiessling-Heinze), prima dunque dell'*Ode* I 37. L'interpretazione allegorica è per lo più scaduta; ma se non c'è allegoria, c'è però analogia stretta fra il mito di Paride-Elena con l'attualità, sicché la sovrapposizione allusiva non poteva passare inosservata ai lettori contemporanei.

<sup>54</sup> Syndikus parla, a proposito di quest'ode, di genuino engagement di Orazio, Bickel di devozione (*Politische Sybilleneklogen*, Rh. M. 97, 1954, 193-288), Commager la qualifica come un peana (*Phoenix*, 12 (1958), 47-57).

Ma c'era ancora una ferita aperta nel cuore del poeta: il ricordo delle guerre intestine che avevano insanguinato Roma da circa un trentennio. Un passato nefando da dimenticare, ma ancora gravido di calamità, perché il sangue versato è sangue maledetto che attende un'espiazione: *et arma / nondum expiatis uncta cruoribus* (C. II 1, 5). Ritorna l'atmosfera fosca degli *Epodi* 7 e 16, pervasa di cupa religiosità. Gli *in pia proelia* hanno messo in moto l'azione implacabile di una nemesis spietata (C. II 1, l'ode di Pollione, databile con probabilità fra il 30 e il 29)<sup>55</sup>. I diecimila pompeiani caduti a Tapso, discendenti dei Romani vincitori in terra africana (*uictorum nepotes*, v. 27), sono le vittime espiatorie offerte da Giunone e dagli dei protettori dei popoli indigeni ai Mani di Giugurta<sup>56</sup>.

A ragione l'Ableitinger-Grünberger osserva che le guerre civili non sono viste da Orazio come espressione di una precisa situazione storico-politica, ma come un segno dell'*impietas* umana nella sfera politica.

Ritorna la deplorazione delle lotte fratricide (C. II 1, 28-36), di cui il mondo intero era testimone, e suona spietata condanna di un passato orribile da cancellare dalla memoria, che sembra precludere alla rovina non di Roma, ma dell'Italia (*Hesperiae... ruinae*, v.32).

Un passato che rinvia nuovamente allo *scelus* di Romolo rinnovatosi nei molteplici *scelera* delle guerre civili, che il

---

<sup>55</sup> I vv. 29-36 rimandano a C. I 35, 33: *Heu heu, cicatricum et sceleris pudet / fratrumque*, anch'essi dominati dall'idea dell'*impietas*, a sua volta ripresa in C. III 6, 1 sqq. (Ableitinger-Grünberger, *Der junge Horaz*, 83).

<sup>56</sup> Giugurta rappresenta qui anche Annibale e tutti gli Afri uccisi nelle varie battaglie dai Romani, dei quali si era fatta vendicatrice Giunone (H. DAHLMANN, *Zu Horaz C. II 1, 25-28*, Rh. M. 108 (1965), 142-46 che ricorda l'eco dei versi oraziani in Seneca (*Ben.* V 16, 1) e soprattutto in Lucano (IV 788, VI 305, X 385)(V. Cremona, *o.c.*, p. 116 n.4).

popolo non è in grado di riparare, sì da richiedere l'intervento di una divinità, la sola che possa espiarli.

E la divinità sarà Mercurio, che prenderà le fattezze del giovane Ottaviano, rompendo la catena degli empî misfatti e salvando Roma dall'inevitabile rovina (C. I 2, 41-43).

Ottaviano sarà il salvatore e ripristinerà la pace e la giustizia, perché interprete fedele della volontà di Giove che gli permetterà di presentarsi come giustiziere (*Caesaris ultor*, v. 44), ponendo fine alla lunga sequela di lutti. La legittimazione del potere di Ottaviano è fatta da Orazio in termini etico-religiosi<sup>57</sup>.

Fu la fine delle guerre civili e l'avvento della pace, dopo anni di sofferenze e di attese, a promuovere l'avvicinamento del poeta a Ottaviano, che dovette avvenire senza traumi, per quel che ricaviamo dai versi del poeta, favorito inoltre dalla fede nell'azione politica e morale del principe, dall'apertura da lui promossa agli *homines noui* — come ha rilevato il La Penna — e dalla concordanza su alcuni principi di fondo del programma di ricostruzione<sup>58</sup>.

Non è tuttavia possibile decidere se nell'opera di rinnovamento intrapresa dal principe, sia stato Orazio a suggerirne i temi o se egli si sia limitato a farsene sostenitore. La domanda resta senza risposta anche perché un'alternativa non esclude

<sup>57</sup> Per tutti i problemi di argomento religioso riguardanti l'assimilazione Ottaviano-Mercurio e la divinizzazione del principe, v. V. CREMONA, *o.c.*, pp. 137-147 con la ricca bibliografia ivi registrata e discussa. Sulla datazione dell'ode in generale si pensa al 29 (V. CREMONA, *o.c.*, pp. 136-137 n. 2; n. 8); al 32 l'ha recentemente riferita con probabilità E. KRAGGERUD (*Bad Weather in Horace Odes* 1, 2, Symb. Osl. 60 (1985), pp. 95-119), il quale, riecheggiando l'interpretazione di G. NUSSBAUM, A Postscript on Horace, Carm. 1, 2, *Amer. Journ. of Phil.* 1961, 406-417 vede nel Tevere rappresentato Antonio, che, per difendere la causa di Cleopatra, aveva minacciato di distruggere Roma.

<sup>58</sup> Sui rapporti di Orazio con Augusto ragguaglia esaurientemente E. DOBLHOFFER, *Horaz und Augustus*, in *ANRW* II 31, 3 (1981), pp. 1922-1966.

l'altra. In ogni modo l'intesa fra Orazio e il principe sull'imprognabilità di un recupero degli ideali tradizionali, tenuta presente l'accorta, geniale intuizione di Augusto a presentarsi come *restitutor rei publicae*, sembra non essere stata difficile<sup>59</sup>, anche se non si possono escludere contrasti di opinione, come farebbero sospettare alcuni interventi del poeta nel tentativo di far decidere il principe diversamente orientato, soprattutto in tema di politica estera. Certe esortazioni e ammonimenti all'imperatore lasciano trasparire qualche resistenza, come potremmo immaginare in *C. I 2*, quando la preghiera rivolta a Ottaviano-Mercurio negli ultimi due versi prende il tono di un ammonimento: *neu sinas Medos equitare inultos, te duce, Caesar* (*C. I 2*, 51-52). La guerra era per Orazio inevitabile e non per motivazioni d'ordine politico, ma per l'esigenza religiosa del rispetto della *ultio*. Al dovere di essere *Caesaris ultor* (*C. I 2*, 44)<sup>60</sup>, al quale Ottaviano non poteva sottrarsi, si aggiungeva quello di vendicare la rotta di Carre. Ragioni politiche, come quella di intervenire in favore delle popolazioni che vivevano sotto la continua minaccia di aggressioni con grave danno dell'economia loro e dell'impero, non sono prese in considerazione dal poeta, o — se si vuole — sono solo indirettamente adombrate al v. 51 della stessa ode: *Medos*

---

<sup>59</sup> Di parere diverso lo Starr, per il quale le espressioni del poeta in appoggio alle riforme sociali di Augusto lasciano a volte intravedere un'ombra di dubbio e di scetticismo rispetto alla loro efficacia, ad esempio in *C. III 6*, al punto di immaginare un allontanamento del poeta dalle pratiche realizzazioni politiche dell'imperatore, anticipando la sdegnosa fierezza di un Seneca, di un Tacito, di un Giovenale (*Horace and Augustus*, «*Amer. Journ. of Phil.*», 90 (1969), pp. 58-64). Ma le prove ?

<sup>60</sup> A Filippi Ottaviano aveva votato un tempio *pro ultione paterna*. Screditatosi Antonio in Oriente, il ruolo di *Caesaris ultor* rimase prerogativa di Ottaviano (V. CREMONA, *o.c.*, p. 129).

*equitare*; ma anche qui, con il predicativo *inultos*, si ribadisce il motivo religioso<sup>61</sup>.

Un problema analogo si pone su eventuali dissociazioni del poeta dalla propaganda ufficiale.

Qui non è sempre agevole rispondere affidandoci ai rilievi di una critica esclusivamente interna, come la nostra. Ma una risposta chiara sembra venire da C. I 37. Nella prima parte dell'ode Cleopatra è avvolta in una luce cupa, simbolo del *furor*, della *libido* e dell'*inpotentia* orientale. Orazio rispecchiava visibilmente la propaganda ufficiale, protesa a screditare la mollezza e la lascivia dei popoli dell'Est. Non a caso la breve ode seguente (C. I 38: *Persicos odi, puer, adparatus*), è un rifiuto del mondo orientale con tutto il suo fasto<sup>62</sup>. Ma d'improvviso, nella seconda parte dell'ode, di fronte alla morte, Cleopatra dà prova di nobile fierezza e di deciso rifiuto di una condizione umiliante, simbolo delle virtù romane e di quella *ferocia animi* che preferisce la morte nella libertà alla vita nella umiliazione della schiavitù. Questa volta il poeta, davanti all'eroica grandezza di una donna che sentiva di essere regina e come tale doveva morire, si ribella apertamente alla propaganda a cui aveva accondisceso nella prima parte dell'ode<sup>63</sup>. E direi

<sup>61</sup> L'interventismo di Orazio era a sua volta sorretto idealmente dal principio del *bellum iustum*, proprio dell'ideologia repubblicana: sono infatti i Parti a minacciare i confini orientali. Roma intraprendeva guerre di conquista solo se minacciata. Al dominio mondiale essa è giunta in virtù della politica di difesa dei suoi alleati (H.D. MEYER, *Die Aussenpolitik des Augustus und die Augusteische Dichtung*, Kölner Hist. Abh. 5, Köln-Graz, 1961, 48).

<sup>62</sup> G.B. NUSSBAUM, *A Study of Odes 1, 38. The psychology Horace's humanitas*, «Arethusa» 4 (1971), 91-97.

<sup>63</sup> Poeschl sottolinea la brusca contrapposizione fra lo spauracchio della propaganda e la nobile morte della regina, ravvisando però nella prima parte dell'ode una critica ironica della stessa propaganda (C. I 37. *Nunc est bibendum*. *Horazische Lyrik*, 72-116).

che non bastano ragioni estetiche a giustificare il contrasto fra le due Cleopatre, anche se potrebbero averlo assecondato. La propaganda è decisamente sconfessata.

Quanto attiene alla politica interna, la prima esigenza del programma di rinnovamento fu quella del risanamento morale: reprimere la piaga della corruzione e frenare la cieca brama di ricchezze<sup>64</sup>. Non occorrono provvedimenti legislativi straordinari. A nulla approderà l'intervento dello Stato — sembra dire il poeta con una punta polemica verso le misure legislative promosse dal principe —, se prima non si affronterà il problema dell'educazione della gioventù all'osservanza della legge non scritta (C. III 24).

Orazio sente come dovere politico combattere da moralista alla stregua di quanto aveva fatto con le *Satire* e gli *Epòdi*. Per una rifondazione della coscienza civile della comunità bastano le norme che disciplinano il comportamento individuale (C. III 1). Nell'attuale degradazione morale, alla propria riabilitazione il popolo provvederà da sé con il ricupero dei valori tramandati dal *mos maiorum*, che nella *pietas* hanno il loro coronamento (C. III 6). La vittoria sulla schiavitù del denaro, delle ambizioni, dell'incontinenza, apre la via della libertà interiore (C. III 1; III 3)<sup>65</sup>.

E' una proposta di valori etici che debbono servire da presupposto per una solida azione politica: esercizio della *uirtus* (C. III 2), della giustizia, della perseveranza (C. III 3), della

---

<sup>64</sup> Non si dimentichi il potere economico dell'aristocrazia con le enormi risorse del latifondo. Né si trascurino le implicazioni filosofiche di questa crociata contro il lusso smodato.

<sup>65</sup> Se non si vogliono travisare i testi, non sembra che Orazio abbia sentito il problema della libertà politica come opposizione all'*auctoritas* del principe. Le divergenze in materia di politica estera e il velo di scetticismo su alcune misure etico-sociali da lui promosse, sono solo la prova da un lato della collaborazione leale del poeta, dall'altro dell'atteggiamento liberale e tollerante dell'imperatore.

moderazione (C. III 4), bando alla frode, all'inganno e allo spergiuro, che hanno contrassegnato la vita politica di Troia, emblema di tutto l'Oriente (C. III 3), depositario del malcostume, cui si contrapponeva l'Occidente, dove le Isole Beate offrono la felicità dell'età dell'oro (*Ep.* 16, 41-66).

Ma non basta il risanamento all'interno. Roma non può abdicare alla sua vocazione imperialistica. Rinunciando a ogni suggestione politica di ispirazione orientale, fatta di soprusi e di violenza<sup>66</sup>, e rifacendosi ai modelli della tradizione, i Romani dovranno impegnarsi a estendere la loro sovranità fino alle ultime propaggini della terra (C. III 5).

Gli ammonimenti del poeta sono rivolti alle nuove generazioni non contaminate dalla colpa dei padri (C. III 1), al principe, che, in tempi in cui non erano del tutto domate le resistenze dell'opposizione della classe conservatrice, deve guardarsi dall'eccedere nella misura delle repressioni. La *uis consili expertis* — che il mito incarnava nei Titani — nella presente situazione poteva produrre effetti disastrosi, mentre il *lene consilium*, dettato dalle Muse, con l'invito alla moderazione, troverà adeguato ascolto nel principe già aperto alla voce della poesia (C. III 4).

E' questo il messaggio delle *Odi romane*<sup>67</sup>, in cui si realizza

---

<sup>66</sup> C'è stato chi ha letto in C. I 35, nei versi in cui la Fortuna è rappresentata nell'atto di abbattere una colonna che sta ben fissa sul suo piedestallo (*stantem columnam*, v. 14), mentre il popolo in massa chiama alle armi (vv. 15-16), un'allusione all'assassinio di Cesare, avvertendo altresì un velato ammonimento a Ottaviano a non ripetere le aspirazioni del padre adottivo a forme monarchiche invise al popolo (H. JACOBSON, *Horace and Augustus: An Interpretation of C. I, 35*, «Class. Phil.», 63 (1968), 106-113).

<sup>67</sup> Per la folta bibliografia v. V. CREMONA, *o.c.*, p. 297-301. Le *Odi Romane* sono state studiate una decina di anni fa da Charles WITKE (*Horace's Roman Odes. A critical examination*, Leiden 1983) e interpretate come un ciclo, con echi, riferimenti, risposdenze fra una e l'altra, senza collegamenti fra autori greci

quell'unione di etica e di politica che contrassegna il pensiero oraziano in tutta la sua estensione.

Restauratore dunque dei valori tradizionali del *mos maiorum*, Augusto è presentato in C. I 12, al termine della rassegna di eroi romani, come erede e continuatore della tradizione repubblicana. Così infatti lo stesso principe si era presentato al popolo, vantandosi di aver salvato la libertà (che, attenzione!, era la libertà dello Stato, non della *res publica*), contro le minacce della tirannide<sup>68</sup>: *rem publicam a dominatione factionis oppressam in libertatem uindicauit* (R.G. I 1). E più tardi, nel 13, nell'ultima ode del canzoniere, che è un'esaltazione della pace e una glorificazione di Augusto rinnovatore delle *ueteres artes* (v. 12)<sup>69</sup>, è affermata l'ideologia della restaurazione con la ripetizione di ben tre verbi con prefisso *re-*: *rettulit... restituit... reuocauit* (vv. 5, 6, 12).

Dopo la luttuosa catena di guerre intestine, Augusto aveva finalmente garantito la pace e la sicurezza. Finché egli sarà padrone del mondo, il poeta non temerà i tumulti della guerra né morte violenta, come è espressamente dichiarato in C. III 14. Ma la figura dominante del principe vittorioso scompare nella seconda parte dell'ode, dominata dalla figura di Neera e dalla nostalgia della giovinezza, quando era console Planco. La precisazione del consolato di Planco sembra associarsi all'allu-

---

e latini, senza problemi di fonti, prescindendo da qualsiasi analisi storica (analoga struttura si ripeterebbe nell'*Ara Pacis*). Lettura quindi delle odi da una parte alla luce delle nuove prospettive critico-letterarie, dall'altra con una nuova consapevolezza delle dimensioni della politica di Augusto (p. 75, 78, 80).

<sup>68</sup> Secondo il principio ciceroniano *libertas in legibus consistit* (*Leg. Agr.* 2, 102. (Ch. WIRSZUBSKI, *Libertas as Political Idea at Rome during the Late Republic and Early Principate*, Cambridge, 1950. 1960<sup>2</sup>, trad. it. G. MUSCA, *Libertas. Il concetto politico di libertà a Roma fra Repubblica e Impero*, Bari 1957, p. 184).

<sup>69</sup> Cfr. R.G. 8, 12.

sione a Filippi e agli ideali politici in cui il poeta aveva creduto<sup>70</sup>.

Il presente non è riuscito a rimuovere dalla coscienza del poeta il ricordo delle idealità giovanili.

Del suo passato politico Orazio non fa mistero, a volte alludendovi col richiamo di vecchie amicizie della stessa fede politica legate a quei lontani avvenimenti<sup>71</sup>, a volte rievocando la sfortunata giornata di Filippi (C. II 7, 11-12)<sup>72</sup>.

Secondo il Doblhofer il nome di Planco alla fine dell'*Ode* III 14 è come una "sfragis" e vorrebbe esprimere il marchio d'una professione di fede di Orazio per Augusto<sup>73</sup>. Il ricordo di Filippi è egualmente interpretato dal Klingner<sup>74</sup> come quello della vittoria di Ottaviano, sicché Augusto nell'*Ode* III 14 comparirebbe come vincitore in battaglia e tutore della pace<sup>75</sup>.

No. Nel ricordo di Filippi c'è Bruto, ci sono soprattutto i vecchi compagni di fede repubblicana sopravvissuti alla sconfitta. Ed è l'amico Munazio Planco a confermarcelo.

<sup>70</sup> V. CREMONA, *o.c.*, p. 326.

<sup>71</sup> A Pollione e a Messalla sono indirizzate rispettivamente le *Odi* II 1 e III 21, a Sestio C. I 4, all'amico combattente Pompeo C. II 7 (in cui la disfatta è stata nobilitata come *fracta uirtus*); e ancora Pollione e Messalla ricompaiono in una lista di familiari e amici di Ottaviano (S. I 10, 81-91).

<sup>72</sup> ... *cum fracta uirtus*, dove *uirtus* non è allegoria della morte di Bruto, incarnazione e simbolo della *Virtus*, ma è un omaggio al valore dei soldati repubblicani ai quali poteva ben riferirsi — come ha scritto il Poeschl (*Horaz u. die Politik*, p. 22) — il *dulce et decorum est pro patria mori*.

<sup>73</sup> E. DOBLHOFER, *Horaz und Augustus*, 1972.

<sup>74</sup> F. KLINGNER, *Herculis ritu*, Festschr. Schröder, 1936, ora in *Röm. Geistesw.*, 402.

<sup>75</sup> Su questa linea si muove U.W. Scholz, che legge nell'ode una confessione del poeta che in quella battaglia aveva combattuto dalla parte sbagliata e in più vi coglie un ammonimento all'imperatore a non mettere di nuovo in pericolo la pace con nuove guerre (U.W. SCHOLZ, *Herculis ritu-Augustus-consule Planco: Horaz*, C. 3, 14, Wien. Stud. 84 (1971), pp. 123-127).

Nell'*Ode* I 7 Orazio invita appunto l'amico a dimenticare nelle gioie del banchetto la sua tristezza col mito di Teucro. In Planco e in Teucro — secondo l'acuta interpretazione del Pasquali<sup>76</sup> — Orazio compiangere se stesso. Come l'amico, il poeta aveva visto crollare il suo mondo. Nella Roma dove erano rientrati dopo la disfatta di Filippi, essi non si sentivano più di casa, ma esuli in cerca di una patria nuova. Bisognava ormai armarsi di coraggio e affrontare l'incerto domani (l'ode è probabilmente del 32, comunque prima di Azio). E Teucro, confortato dalle promesse di Apollo infallibile (*certus*), esorta i compagni a fuggire gli affanni con il vino: *cras ingens iterabimus aequor*. Una nuova Salamina li attende. Luce di speranza anche per il poeta e l'amico ?

Significativa la testimonianza della già citata *Ode* I 12, con cui il poeta presta il suo canto a sostegno della nuova ideologia con la celebrazione, dopo gli eroi greci, di quelli romani, tra i quali non sono dimenticati gli eroi repubblicani. E' da rilevare il procedimento allusivo a cui fa ricorso Orazio nel ricordare, dopo Romolo e Numa, i *superbos Tarquini fasces*, che potevano rievocare Bruto, il fondatore della repubblica, e implicitamente l'altro Bruto, l'ultimo difensore della libera *res publica* esplicitamente rievocata con la nobile morte di Catone (vv. 33-36). L'Uticense infatti se poteva rappresentare il simbolo della lotta antitirannica, utilizzato nella propaganda ufficiale di qualche anno prima contro Antonio, o l'incarnazione della vera *uirtus*, era pur sempre l'eroe martire della libertà.

Anche qui il poeta dà prova della sua abilità a sfruttare, senza alterazioni della verità storica, una figura rappresentativa del passato repubblicano nella direzione della nuova ideologia, come riconosciuto difensore dell'ordine costituito contro ogni tentativo rivoluzionario popolare, quale appariva nella Catilinaria sallu-

---

<sup>76</sup> G. PASQUALI, *Orazio lirico*, Firenze 1920, p. 722 ss.

stiana e nella descrizione dello scudo di Enea (*Aen.* VIII 668)<sup>77</sup>.

La nuova situazione si riflette nelle *Odi* del quarto libro, composto fra il 18 e il 13, nelle quali per prima cosa colpisce la scomparsa quasi totale di Mecenate a tutto favore dell'imperatore<sup>78</sup>, che il poeta, rifacendosi alla lirica encomiastica ellenistica<sup>79</sup>, celebra in un terzo dei carmi, mescolando la propria voce a quella del popolo<sup>80</sup>. Augusto è diventato la guida sicura del popolo, che a lui guarda con sollecitudine,

<sup>77</sup> A. LA PENNA, *o.c.*, p. 99. P. PECCHIURA, *La figura di Catone Uticense nella letteratura latina*, Torino 1965, p.43. L'eroica figura di Catone ricompare in *C.* II 1, 24, e solo come esemplare di virtù in *E.* I 19, 12-13. Proprio la menzione di Catone in *C.* I 12, 35 (la congettura del Bentley *anne Curti* è assolutamente infondata) è alla base dell'ipotesi del Bejarano sulla duplice redazione dell'ode (V. BEJARANO, *Poesía y Política en Horacio*, «Estudios Clásicos» 20 (1976), pp. 241-284; V. CREMONA, *o.c.*, pp. 318-319 n. 5).

<sup>78</sup> E.A. SCHMIDT, *Geschichtl. Bewusstseinswandel in der Horazischen Lyrik*, *Klio*, 67 (1985), 130-138, ha rilevato come nel libro si abbia sentore della nuova concezione politica dell'età augustea di impronta "imperialistica" (*Kaiserzeitlichen*), contrapposta a quella "individualistica repubblicana" che si riflette nei primi tre libri delle *Odi*. Nel quarto libro non sarebbe più l'individuo indipendente che ha rapporti reciproci con la *res publica* e la società, ma un semplice privato, uno del popolo di fronte al monarca, il solo a fare politica. Ormai depositario della legge è lo Stato (cioè l'imperatore), che si fa garante della moralità individuale (J.M. ANDRÉ, *La politique sociale d'Auguste dans sa législation: la famille et le statut servile*, in *Problemi di politica augustea*, a cura di M.G. VACCHINA, Atti d. Convegno di St. S. Vincent 25-26 Maggio 1985, Aosta 1986, pp. 50-73).

<sup>79</sup> Numerosi e calzanti riferimenti in DOBLHOFER, *Die Augustuspanegyrik* (cf. n. 22).

<sup>80</sup> E' una delle novità del libro. E' sintomatico a questo proposito — come ha rilevato il Fraenkel — che il pronome personale *nos* è quasi assente nei primi tre libri delle odi, mentre nel quarto non solo si riferisce al poeta e ai suoi contemporanei (*uirutem incolumem odimus*, *C.* III 24, 31), ma anche agli uomini in generale (*Caelo tonantem credidimus* *C.* III 3, 1)(E. FRAENKEL, *Horace*, 250).

ansioso del suo ritorno, come una madre che con voti e preghiere invoca il figlio lontano (C. IV 5, 9-16).

Ma c'è qualcosa di più: nei primi tre libri delle *Odi* sono gli dei e le Muse a proteggere il poeta e ad assicurargli l'*otium*. Nel quarto libro ad essi si è sostituito il principe, solo garante della sicurezza privata. Le Muse come protettrici del poeta sono scomparse per rimanervi come divinità ispiratrici di poesia (C. IV 8, 28-29)<sup>81</sup>.

E il principe in terra regna come Giove in cielo (C. I 12, 49-52) e Giove regna da autocrate<sup>82</sup>. Come rifiutare l'invito di Augusto ad aggiungere un quarto libro ai primi tre (Suet. *Vita Hor.* 40-43) ? Non lo poteva. Ma Orazio non poteva nemmeno trascurare che ne soffrisse la sua dignità di poeta. Ebbene non è senza ragione che proprio in questo libro, quasi a controbilanciare il motivo encomiastico e, direi, con non celata intenzione polemica, il poeta ha ripreso con particolare insistenza in ben tre *Odi*, terza, ottava, nona, il tema dell'immortalità della poesia, che è poi l'esaltazione della figura del poeta senza il quale anche l'opera più grande dell'uomo politico e dell'uomo d'armi rimarrebbe oscura e negletta<sup>83</sup>. Il rapporto di dipendenza, misurato lungo l'asse del tempo, è qui invertito.

Anche la politica estera nel libro cambia direzione.

Risolto il problema partico nel 20, accantonato quello britannico, il nuovo fronte si sposta ai confini delle Alpi. Fra il

<sup>81</sup> E.A. SCHMIDT, *o.c.*, 136-137.

<sup>82</sup> Giove certamente non era... un... costituzionalista (D. LITTLE, *Horaz*, in *Politics in Augustan Poetry*, in *ANRW* II 30, 1, 1982, 284).

<sup>83</sup> V. CREMONA, *o.c.*, 354. A dire il vero c'era un precedente: quando nell'ultima *Ode* del terzo libro Orazio chiede a Melpomene di cingerlo con la corona d'alloro, insegna del generale vittorioso che celebra il trionfo, intende porre sullo stesso piano il principe e il poeta lirico, cioè se stesso, affermando in altre parole l'assoluta parità di poeta e imperatore (L. WICKERT, *Horaz und Augustus*, *Wurzbürger Jahresber. für die Altertumswiss.* 2-1947, 158-72. 170).

14 e il 13 Augusto sembra impegnato, sempre nell'orbita del *bellum iustum*, a spostare i confini settentrionali dal Reno all'Elba. Come risponde Orazio alla nuova offensiva militare? Il C. IV 4 è una celebrazione delle vittorie dei figliastri di Augusto.

Ma da epinicio per Druso e per Tiberio — in verità alla battaglia il poeta dedica pochi versi —, l'ode si trasforma in epica esaltazione della grandezza romana, culminante nel discorso di Annibale, il nemico vinto, che tesse le lodi del coraggio e della forza d'animo del popolo romano. La vittoria di Druso sui Vindelici è offuscata da quella del Metauro, rievocata in un drammatico scorcio, sul quale domina gigantesca la figura di Annibale. Il sentimento della storia in Orazio si rivela più forte delle intenzioni panegiristiche. Il passato soverchia il presente. Nell'ode, che vuole essere l'elogio della *gens Claudia*, si può ravvisare una specie di parallelismo fra la vittoria di Claudio Nerone su Asdrubale al Metauro, dopo l'imponente serie di successi di Annibale, e l'attuale vittoria di Druso sui Vindelici l'anno dopo la sconfitta di Lollio nel 16, vittoria in sé di modeste proporzioni, ma espressamente conclamata da Augusto come riabilitazione delle armi romane<sup>84</sup>.

Ma non poteva sfuggire al lettore di allora, come a quello di oggi, la sproporzione fra i due fatti d'armi, e forse non è azzardato scoprirvi una frecciata polemica del poeta che, mentre non rifiuta l'invito a celebrare il successo di Druso (Suet. *Vita Hor.* 5), lo ridimensiona nel quadro della storia di Roma<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Tac. *Ann.* I 104; Vell. II 97, 1; Suet. *Aug.* 23; Dio Cass. LIV 20, 4 (Kiessling-Heinze).

<sup>85</sup> Fuori strada l'interpretazione ironica dell'ode proposta da W.R. JOHNSON, *Tact in the Drusus Ode: Horace Odes 4,4*, «Calif. Stud. in Class. Antiq.» 1969, 171-181. V. CREMONA, *o.c.*, 382.

Si è parlato, e forse non a torto, di disimpegno di Orazio nel quarto libro a sostenere la politica imperialistica di Augusto<sup>86</sup>, ed è facile avvertirvi una più insistente propensione verso il tema della pace. Ciò non toglie che Orazio celebri in C. IV 14, al di sopra dei successi di Druso e Tiberio sulle Alpi, la gloria militare di Augusto al culmine della sua potenza, che si identifica con quella di Roma e dell'impero<sup>87</sup>.

In realtà per Orazio il merito della vittoria è di Augusto, perché sue sono le truppe vittoriose e in virtù dei suoi consigli e sotto la protezione dei suoi dei si sono compiute le ardite gesta dei suoi figliastri. Ma con la quintultima strofe Druso e Tiberio scompaiono e, con loro, la furia della guerra. Risplende la gloria militare di Augusto dopo tre lustri di vittoriose imprese (in tutto sono otto soli versi, 33-40), finché nelle ultime tre strofe si profila l'immagine del mondo pacificato che riconosce nell'imperatore il suo nume tutelare.

E' una rassegna di popoli: Cantabri, Medi, Indi, Sciti, dal Nilo al Danubio, ai Britanni, ai Galli, ai Sigambri. Non c'è più spazio per ulteriori conquiste, sembra voler concludere Orazio. Le guerre hanno avuto la funzione di procurare e estendere la pace nel mondo e con la pace assicurata il poeta sembra rinunciare a sostenere le mire espansionistiche di un decennio prima, quando egli raccomandava la sottomissione di nuovi

---

<sup>86</sup> W. KREINECKER, *Die politischen Oden des IV Buches des Horaz. Ein Beitrag zur Problem von Horazens politischem Verständnis*, Diss. Innsbruck, 1978, 150. Avanzando arditamente per questa strada, John AMBROSE jr., *Horace on foreign Policy: Odes 4, 4*, «Class. Journ.» 69 (1973), 26-33; in uno studio alquanto fantasioso, rileverebbe nell'ode un invito del poeta all'imperatore a trattenere il maschio impeto di Druso (la *uis* temperata dalla *doctrina*, v. 33), conforme a una politica di moderazione.

<sup>87</sup> C. BECKER, *Das Spätwerk des Horaz*, Göttingen 1963, 161 ss.

popoli e l'assoggettamento di nuove regioni (C. I 35, 9; III 5, 2; III 3, 45)<sup>88</sup>.

A più di un decennio di distanza — nell'*Ode quindicesima* composta nell'estate del 13 dopo il rientro del principe dalla Spagna e dalla Gallia —, di fronte all'avvento di un mondo, agli occhi del poeta pressoché interamente pacificato, in cui Augusto non era solo *Romulae/custos gentis* (C. IV 5, 1-2), ma *custos rerum*, custode dell'impero (C. IV 15, 17). Orazio veniva a riconoscere al principe il merito di aver portato a termine la *restitutio rei publicae*, con ulteriori aperture verso il dominio mondiale fondato sulle *ueteres... artes* richiamate in vita (v. 12).

Di tutti i popoli che prima erano stati oggetto di future conquiste, ora il poeta afferma che non osano violare gli *edicta... Iulia* (C. IV 15, 22), che è come dire che si trovano nella condizione di popoli assoggettati. Il che è di notevole importanza per definire la posizione di Orazio in tema di politica estera, non riconoscendo, al di fuori dei confini dell'impero, popoli e stati che non siano sottomessi al dominio di Roma. Orazio non fa un passo avanti rispetto alla concezione politica dell'età repubblicana: non entra nella sua visuale politica il riconoscimento di potenze straniere<sup>89</sup>.

La sua visione politica è fondata sul culto del passato e sull'idealizzazione storica, tutt'altro che privi di stimoli e di insegnamenti, ma, nonostante tutto, tali da velargli la compren-

---

<sup>88</sup> Il pensiero corre a C. III 4, 29 ss.: *utcumque mecum eritis libens/ insanientem nauita Bosphorum tentabo et urentis harenas/litoris Assyri uiator,uisam Britannos hospitibus feros et laetum equino sanguine Concanum,uisam pharetratos Gelonos/et Schythicum inuiolatus amnem*. In questi versi è stato rilevato non tanto il topos dei punti cardinali, quanto un quadro di indicazioni geografiche e topografiche corrispondenti ai progetti di politica estera di Augusto (W. THEILER, *Das Musengedicht des Horaz*, Schrift. d. Königsb. gelehrten Gesell. Geisteswiss., 12 (1935), 4, 253 ss.)

<sup>89</sup> MEYER, *o.c.*, 64 ss.

sione della nuova realtà politica che esigeva il superamento della vecchia aspirazione a estendere i confini dell'impero, tipica dell'età repubblicana, tenendo conto del nuovo ruolo delle province<sup>90</sup>.

Il futuro è solo in funzione imperialistica (discorso di Giunone in *C. III 3*, in cui il poeta è tutto proteso verso l'avvenire; l'augurio, nel *Carmen saeculare*, che il sole non possa vedere nulla di più grande di Roma).

Si è voluto altresì osservare come sfuggano all'attenzione di Orazio i problemi di politica interna che si traducono in fatti storici riscontrabili, come la decadenza dell'autorità del senato, il potere incontrollato dei capi militari, il declino della libera popolazione delle campagne per l'impiego dei lavoratori schiavi<sup>91</sup>.

Ma Orazio non era né uno storico né un politico.

A sua difesa c'è la sua poesia, unica, come quella dei grandi poeti, e inconfondibile, in cui la parola non ha il calore del respiro immediato della parola catulliana, ma, sbocciata da un vivo sentimento, subito se ne stacca quasi gelosa della propria autonomia in una lontananza fuori del tempo, dove storia, mito e leggenda si distendono su un piano di assoluta oggettività.

<sup>90</sup> A. SOLARI, *Il tradizionalismo antimperiale di Orazio*, «Rend. Acc. Naz. Lincei», 5, 1950, 139-142: «Sono sempre le *res Italiae* che stanno a cuore al poeta, cioè la potenza di Roma e d'Italia; non v'è un'allusione alle province, ai provinciali, che erano ormai cittadini romani». Ma che Orazio «mai approvò e plaudì all'impero anche quando parve che egli accondiscendesse ai desideri di Augusto» è giudizio troppo severo, come, del resto, quello negativo del Solari sulle odi civili.

<sup>91</sup> D. LITTLE, *o.c.*, p. 285. Di uno si può avvertire l'eco in *C. II 18, 23*, e riguarda le espropriazioni dei coloni ad opera dei latifondisti. Ma come per la sfacciata invadenza dei nababbi che non rispettano più il mare con le loro ciclopiche costruzioni (*C. III 24, 1-4*), la reazione del poeta, pur impegnato socialmente, è quella del moralista che condanna la smisurata avidità di ricchezza. In Orazio l'impegno sociale è in sostanza impegno morale.

E questo avviene anche nella lirica civile. Non cadremo infatti nel vieto pregiudizio che la poesia che si ispira all'etica, agli ideali patriottici o sociali, alla storia, è poesia falsa e per lo più si riduce a magniloquenza oratoria.

Dovremo allora riconoscere nelle odi oraziane, accanto alle parti poeticamente rigogliose (e sono tante!), le (poche) zone opache, in cui tensione retorica, durezza prosastiche e fiacchezza di immagini possono a volte oscurare le luci della poesia, consapevoli che non saranno le zone d'ombra a compromettere la validità di un componimento. Nel quale non si possono separare le parti poetiche da quelle impoetiche in nome di un insostenibile frammentismo, avendo presente che le parti impoetiche — quando ci sono — non intaccano la validità dell'insieme che si regge proprio sull'interdipendenza delle parti in una irripetibile struttura<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> I valori poetici sono stati debitamente rilevati nell'analisi dei componimenti oraziani esaminati nel volume «La poesia civile di Orazio». Così pure vi si troverà adeguatamente discusso il problema della coesistenza in Orazio del poeta dell'intimità e del poeta civile qui intenzionalmente ignorato.

## DISCUSSION

*M. Fuhrmann:* Die Bürgerkriege hinterliessen ein in seiner politischen Mentalität zerklüftetes Rom; die Einsicht, dass der Friede das wichtigste Ziel sei, erzeugte sowohl bei Augustus als auch bei Horaz und anderen Intellektuellen der Zeit ein gewisses Mass an Bereitschaft zu Kompromissen, zu wechselseitigen Konzessionen. Dies vorausgesetzt, halte ich es für richtig, dass eine Zusammenschau der politischen Dichtung des Horaz darauf verzichtet, diese Dichtung fugenlos mit dem übrigen Werk desselben Dichters in Einklang bringen zu wollen.

Immerhin hat *diese* Zusammenschau — und zwar zu Recht — den rückwärts gewandten, der republikanischen Staatsmoral verpflichteten Charakter der politischen Gedichte des Horaz hervorgehoben, darunter den für uns Heutige fremdartigen Zug eines ungebrochenen Eroberungsdranges. Diese Bindung an die republikanische Tradition ist ein gemeinsames Merkmal mehrerer spätrepublikanisch-frühaugusteischer Autoren (des Varro, des Verrius Flaccus, des Livius auf je verschiedenen Gebieten) — und mit dem Tode der Generation, der sie angehörten, nimmt diese Tradition ein plötzliches Ende. Das augusteische Zeitalter ist eine Einheit, die eine januskopfar-tige Zweiheit umfasst — Ovid repräsentiert gegenüber den Genannten eine gänzlich andere Mentalität.

*M. Syndikus:* Ich habe keine Frage, aber bei Ihrer exzellenten Übersicht über die philologische Beurteilung der 'poesia civile' des Horaz im 20. Jahrhundert kam mir ein Gedanke, der mir wichtig scheint. Unter all den vielen Philologen, die Sie genannt haben, war keiner, der die Zeugnisse der augusteischen Kunst zur Erklärung und

Beurteilung der politischen Dichtung des Horaz herangezogen hatte. Das scheint mir aber unbedingt notwendig zu sein. In letzter Zeit sind drei wichtige Werke von archäologischer Seite erschienen, die diese Aufgabe sehr erleichtern, ich meine neben Erika Simons Augustusbuch und dem grossen Katalog der Berliner Augustusausstellung vor allem Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (München 1987).

Zanker versucht mit Hilfe der archäologischen Zeugnisse die Mentalität der augusteischen Zeit zu erkunden und weist dabei mehrfach auf eine Prägung des Horaz von dieser, die ganze Zeit prägenden Mentalität hin. Zanker stellt dabei in den künstlerischen Zeugnissen der Zeit einen scharfen Bruch nach der Schlacht von Aktium fest. Vorher unterscheidet sich die Selbstdarstellung des jungen Oktavian in nichts von der der anderen führenden Politiker der Bürgerkriegszeit: Das Forum wird von augusteischen Prachtbauten umgeben, am Tiberufer erhebt sich ein riesiges Grabmonument von hellenistischen Ausmassen, und die ganze Stadt ist erfüllt von heroischen Reiterstatuen des Herrschers. Es kann nun kein Zufall sein, dass von dieser Propagandakunst nichts in Horazens Werk Eingang gefunden hat. Im Gegenteil, man merkt bei Horaz eine unverkennbare Zurückhaltung. In der 4. *Epode* wird ein offenbar im Dienste Oktavians stehender *tribunus militum* nicht anders angegriffen als die zweifelhafte Soldateska des Sextus Pompeius. Und wenn Horaz in der 7. *Epode* und in der wohl vor Aktium geschriebenen *Ode* I 14 vor einem neuen Bürgerkrieg warnt, ist noch keine Parteinahme für die Sache Oktavians zu erkennen.

Anders ist es nach Aktium. Zanker stellt dar, wie eine grosse Zahl archäologischer Zeugnisse zeigt, dass Augustus nun in der Selbstdarstellung alle aufreizenden Züge ablegt: Er lässt seine Reiterstatuen einschmelzen und erwirbt dafür kostbare Dreifüsse für den Tempel des palatinischen Apollo; er selbst lässt sich mit Vorliebe in der Gebetshaltung mit der über den Kopf gezogenen Toga abbilden. Bilder der *pietas* sind in der Kunst dieser Jahre vorherrschend. Daneben wird die *pax Augusta* in friedlichen Bildern der Fruchtbarkeit gefeiert. Und der Anschluss an die altrömische Tradition wird dann — allerdings erst nach Horazens Tod — am Augustusforum in der Statuengalerie der Helden Altroms deutlich. Zanker legt an vielen Beispielen dar, wie

diese Symbole einer neuen Zeit bis in die private Sphäre dringen. Und hier steht nun Horaz nicht mehr abseits. Wie Sie in Ihrem Vortrag ja sehr betont haben, wird die Unterordnung unter die Götter ein wesentliches Motiv seiner Dichtung. Und die Feier friedlicher Fruchtbarkeit steht im Mittelpunkt des *carmen saeculare* wie der *Oden* IV 5 und IV 15. In der Feier der Helden Altroms nimmt die *Ode* I 12 das Programm des Augustusforums vorweg, wenn nicht, wie zu vermuten, ein solches Zurückgreifen auf die Gestalten Altroms von früh an ein Thema der augusteischen Restauration war.

Zusammenfassend möchte ich sagen, dass die von Zanker so klar erschlossene augusteische Kunst viele Themen der 'poesia civile' des Horaz, die Sie in Ihrem Vortrag dargestellt haben, illustrieren kann. Horaz ist also offenbar in diesen Jahren thematisch vielfach von der allgemeinen Mentalität seiner Zeit abhängig, wenn auch damit natürlich noch nicht gesagt ist, welche persönlichen Akzente er setzte.

*M. Cremona:* Sono grato al Sig. Syndikus per il suo richiamo alle rappresentazioni figurative e alle testimonianze archeologiche che hanno o possono avere una corrispondenza nelle odi oraziane. Debbo però dire che a questo problema ho intenzionalmente rinunciato per rimanere nei limiti di una relazione, nella quale non si potevano esaurire tutti gli aspetti del rapporto Orazio-Augusto, e che questo, anche se centrale, non era il solo problema da affrontare (il richiamo alla statuaria non è mancato nel mio libro *La poesia civile di Orazio*, ad esempio col rinvio alle nicchie dell'emiciclo del foro augusteo, p. 319 n. 6).

*M. Schrijvers:* Au sujet de la terminologie 'sincère' — 'insincère' utilisée à propos d'Horace, je suis d'avis que cette opposition n'est pas valable pour juger de notre poète. Elle date des temps (post-)romantiques, quand la poésie était considérée comme l'expression la plus individuelle des émotions les plus personnelles; du même coup, elle dérive d'une conception monolithique de la personnalité humaine. En renvoyant à *E. I 17, 23-29 (omnis Aristippum decuit color et status et res,... personamque feret...)*, je voudrais faire valoir que le 'vrai' Horace est l'ensemble des rôles qu'il a joués dans les différentes

phases de sa vie. Cette conception de la *persona*, qu'Horace a partagée, s'inspire sans doute de la doctrine des *personae*, esquissée par Cicéron dans le *De officiis*, livre I. Cette doctrine ancienne est à rapprocher de la conception socio-dramatique de notre personne, proposée par E. Goffman (cf. aussi R. Gill sur la doctrine des *personae* dans *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 6 [1988], 169-199). En ce qui concerne la différence qui sépare conduite privée (intime) et vie publique, Horace lui-même prend pour modèle le cercle de Scipion, Lélius et Lucilius. A cet égard, Scipion, Lélius, Horace ont été aussi sincères ou insincères, aussi différenciés que chacun de nous.

*M. Tränkle:* Herr Syndikus hat zu Recht darauf hingewiesen, dass bei der Behandlung dieses Themas auch die Berücksichtigung der nunmehr so gut aufgearbeiteten archäologischen Zeugnisse wünschenswert wäre, um für Horaz den rechten Rahmen zu schaffen. Das Gleiche gilt vom Bereich der Alten Geschichte. Die Einschätzung von Horazens politischer Lyrik wird immer auch von dem Urteil abhängen, das sich jemand über Augustus gebildet hat. Wer diesen für einen auf nichts anderes als auf seine uneingeschränkte Machtstellung bedachten Diktator hält, der die öffentliche Meinung skrupellos manipulierte, wird auch geneigt sein, die politische Lyrik des Horaz mit vielen Fragezeichen zu versehen, nicht zuletzt das *carmen saeculare*. Zum mindesten wird er, auch wenn er Horaz für einen grossen Dichter hält, finden, er sei reichlich naiv gewesen. Es ist mir aufgefallen, dass Sie R. Syme nur kurz im Vorübergehen erwähnten, und die neueren Beiträge, durch die dessen extrem negatives Augustusbild in wesentlichen Punkten zurechtgerückt wurde, etwa das Augustusbuch von D. Kienast, haben Sie völlig übergangen.

*M. Cremona:* A questo punto vale la pena di richiamare il titolo della mia relazione "Orazio come poeta civile", ben diverso da quello che sarebbe stato "Orazio e Augusto", in una prospettiva cioè più limitata e soprattutto più decisamente storica che storico-letteraria. Nel primo caso le proposte bibliografiche suggeritemi dai miei interlocutori sarebbero più appropriate. Non conosco il libro su Augusto di Dietmar Kienast, di cui ho letto due articoli, citati nel mio libro *La poesia civile*

di Orazio (Milano 1982; <sup>2</sup>1986), "Augustus und Alexander", in *Gymnasium* 76 (1969), 430-56, e "Horaz und die erste Krise des Prinzipats", in *Chiron* 1 (1971), 239-51, dove l'autore s'abbandona a una interpretazione quanto mai stravagante e gratuita di C. III 14.

*M. Harrison*: I believe that we can use the evidence of historiography, archaeology and internal analysis of Horace's poems together, to recreate something of the *mentality* of the Augustan period. This mentality is surely important in trying to understand the political odes of Horace; the poet cannot be an entirely isolated individual, especially when he writes on topics of real contemporary significance such as Augustus and Roman politics.

*M. Schrijvers*: Je suis tout à fait d'accord avec M. Harrison qu'il faut envisager les rapports entre Horace et Auguste dans le cadre d'une histoire de la mentalité de l'époque, reconstruite à l'aide de toutes les sources disponibles, et en déterminant, selon la terminologie de la théorie de la réception, 'l'horizon d'attente' de ladite époque. Pour les répercussions de la guerre civile sur la mentalité romaine, je renvoie à P. Jal, *La guerre civile à Rome. Etude littéraire et morale* (Paris 1963).

Au demeurant, je vous remercie de votre référence à *E. I 18*, 106-112, qui me paraît confirmer mon interprétation selon laquelle les dieux représentent les biens contingents qui nous sont accordés indépendamment de nous (cf. aussi la prière à Mercure au début de *S. II 6*, 5 *Maia nate*). Figurant dans les différents genres de sa poésie, les prières montrent encore une fois l'unité de la pensée d'Horace.

*M. Cremona*: Concordo sul principio generale dell'importanza che riveste la 'mentalità' di un periodo storico e, nel caso nostro, della 'mentalità' dell'età augustea, per quanto essa sia rilevabile entro la libera ricreazione dei fatti, ai quali il poeta aderisce per l'appunto in piena libertà, fino ad assumere, al limite, atteggiamenti di reazione e di rifiuto o cogliendo aspetti reconditi più significativi, come quando negli *Epodi 7* e *16* le guerre civili non sono viste da Orazio come

riflesso d'una precisa situazione storico-politica, ma come una manifestazione dell'*impietas* umana nella sfera della politica.

*M. Fuhrmann:* Wie soll man beurteilen, was die römischen Autoren der späten Republik und der augusteischen Zeit über den Staat und die Politik ihrer Tage geschrieben haben: in dieser Materie scheint mir schon seit langem ein nicht unerheblicher Dissens zwischen den Althistorikern und den Altphilologen zu bestehen. Die Althistoriker sind geneigt, den Wert, den politischen Gehalt dieses Zweiges der römischen Literatur ziemlich gering zu veranschlagen; sie pflegen ihn aus skeptischer Distanz zu beurteilen. Die Altphilologen wiederum messen ihm im allgemeinen eine recht hohe Aussagekraft bei; sie betrachten ihn als wichtigen Beitrag zur Geschichte der Zeit die ihn hervorgebracht hat. Die Historiker ergründen zunächst, was sie von den jeweiligen politischen Verhältnissen und deren Protagonisten halten sollen, und schliessen von dort aus auf den mehr oder minder dürftigen Gehalt der politisch engagierten Literatur (er gilt ihnen nicht selten als bloss rhetorisch, utopisch, panegyrisch usw.); für die Philologen wiederum ist die Literatur die primäre Gegebenheit, und sie formen sich gern von ihr aus ein Bild, wie die politischen Verhältnisse beschaffen waren.

Der Disput zwischen dieser einerseits mehr 'realistischen', und andererseits mehr 'idealistischen' Sehweise sollte nie abreißen, und so gehört zu einer philologischen Erörterung des Themas 'Horaz als politische Dichter' auch, was die Geschichtswissenschaft von den Dingen hält, mit denen sich Horaz in seiner politischen Dichtung befasst.

*M. Cremona:* Benvenuta finalmente l'opportuna distinzione fatta dal Sig. Fuhrmann fra prospettiva storica e filologica, con le rispettive zone d'osservazione e le diverse misure di valutazione, che viene a dissipare ogni equivoco sulla collocazione della mia relazione su "Orazio come poeta civile"!



#### IV

STEPHEN HARRISON

### THE LITERARY FORM OF HORACE'S ODES<sup>1</sup>

There is no doubt that the *Odes* of Horace belong firmly to the ancient genre of lyric poetry. Use of archaic lyric metres, allusions to archaic lyric poets as models and uses of archaic lyric patterns and conventions make it clear that the *Odes* are lyric poems in terms of the Alexandrian classification of the ancient genres, a label underlined by their frequent (if misleading) allusions to lyric performance<sup>2</sup>. However, the category 'lyric' in antiquity is not commensurate with the category of the same name in modern European literatures, as Richard Heinze notably pointed out<sup>3</sup>, and the assumption that this was so vitiated much nineteenth-century work on Horace. In the

---

<sup>1</sup> My thanks to Prof. R.G.M. Nisbet, who read an earlier draft and provided much useful advice and comment.

<sup>2</sup> Cf. C. I 1, 34; I 6, 10; I 12, 1; I 26, 10; I 32, 4; III 3, 69; IV 3, 23; IV 15, 2. On the fictionality of these references cf. HEINZE, *op. cit.* (n. 3), 184-8. For a recent attempt to revive some degree of performance for Horace's *Odes* cf. O. MURRAY, *JRS* 75 (1985), 39-44.

<sup>3</sup> R. HEINZE, *Vom Geist des Römertums* [4th ed.] (Darmstadt, 1972), 172-89 (= 'Die Horazische Ode', *NJb* 51 (1923), 153-68). Useful points are also made by R. REITZENSTEIN'S reply to Heinze (*NJb* 53 (1924), 232-41), and by H.-P. SYNDIKUS, *Die Lyrik des Horaz: Band I* (Darmstadt, 1972), 1-20.

twentieth century, scholars are aware that the issue is more complex, and that the lyric genre in antiquity provided a literary category which was both broader and more flexible than its modern counterpart. This was true for precepts on the writing of lyric as well as the practice of lyric poets: in his treatment of *The Idea of Lyric*, W.R. Johnson has rightly pointed to an "absence of ancient lyric theory", other than the use of standard lyric metres and of basic literary conventions<sup>4</sup>. This theoretical vacuum left the poet very considerable room for manoeuvre, and we will see that Horace exploited this to the full.

This flexibility of lyric form is a historical development in antiquity, and here there is a great gap between archaic Greek lyric and Horace<sup>5</sup>. Lyric poems which in the archaic Greek period were linked to and performed in particular religious and social contexts, such as hymns at festivals and public gatherings and sympotic poetry at private gatherings, became detached from their original function and context over time as the institutions of Greek society changed. By the Hellenistic period, when the different poems of the lyric poets were gathered by scholars into collections, the different categories of lyric were purely literary rather than reflecting any social function of poetry, although they were maintained in the classification of different lyric books, such as the extant books of Pindaric epinicians. In the Roman period, the collection of Catullus,

---

<sup>4</sup> W.R. JOHNSON, *The Idea of Lyric* (Berkeley, 1982), 76-95. For a list of the many ancient categories in ancient lyric cf. H. FÄRBER, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike* (Munich, 1936), and for a useful analysis A.E. HARVEY, *CQ* n.s. 5 (1955), 157-75. See too the important survey of ancient notions of genre by L.E. ROSSI, *BICS* 18 (1971), 69-94. Horace himself is also aware of the variety of themes to be handled in lyric verse, from epinician to erotic/sympotic: cf. *Ars Poetica* 83-5.

<sup>5</sup> Cf. R.G.M. NISBET and M. HUBBARD, *A Commentary on Horace's Odes: Book I* (Oxford, 1970), xiv.

whether or not the extant collection is in a form assembled by the poet himself, shows that different kinds of lyric such as love-poetry, epithalamia and hymns, could be juxtaposed in the output of the same poet, and Horace is following this tradition.

But flexibility of form means more than the capacity to combine different kinds of lyric in the same collection. The relative absence of prescription in ancient lyric is crucial in another way for an appreciation of the literary form of Horace's *Odes*, since it allows for the use in lyric of elements of other genres. These encounters with non-lyric literary traditions provide a vital infusion of new material into lyric, inherited from archaic Greek poets in a somewhat limited form, and bring it back to importance after a period of relative lack of prestige, apart from the excursions of Catullus. The general view of Greek lyric poetry in the intellectual culture of the Roman Republic is best shown by Cicero's comment, cited by Seneca *Ep.* 49, 5: *negat Cicero, si duplicetur sibi aetas, habiturum se tempus quo legat lyricos*. All our evidence for Horace's use of genres from outside the lyric tradition comes of course from the language and themes of the *Odes*, and detailed analysis of Horatian diction is necessary. But first we must consider some of the general issues of literary form in Horace's *Odes*, and some of the ideas and terms to be applied as developed by modern Horatian scholarship.

### 1. General Issues: Generic Mixing, Crossing and Inclusion

The use of non-lyric genres in Horace's *Odes* was most prominently noted by Wilhelm Kroll in a famous treatment of *die Kreuzung der Gattungen* (The crossing of the genres)<sup>6</sup>. Here

---

<sup>6</sup> W. KROLL, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur* (Stuttgart, 1924), 202-224. For further remarks on generic crossing, cf. ROSSI, *art. cit.* (*supra* n.

Kroll pointed to the many elements in the *Odes* which clearly derived from literary traditions other than those of lyric, singling out epigram, elegy, popular philosophy and formal rhetoric. Here he was partly following on the work of Pasquali and Reitzenstein, both of whom had stressed the importance of Hellenistic poetry in general and epigram in particular in Horace's transformation of archaic Greek lyric<sup>7</sup>, a stress to be continued by most distinguished modern commentators on the *Odes*<sup>8</sup>. But Kroll not only identified a considerable number of genres as present in the *Odes*; he also saw this flexibility and generic crossing as a vital and fruitful characteristic of Augustan poetry in general, deriving both from a reading of Hellenistic poets in which similar generic mixtures occurred, such as Callimachus and Theocritus, and from a desire to be original and innovative in the Roman Augustan context.

"Crossing of the genres" has recently been well studied by Zanker and Hutchinson (amongst others) in the context of Hellenistic poetry<sup>9</sup>, and some work has been done on Vergil<sup>10</sup>, but Kroll's application of the notion to Horace can still be supplemented. The first step is to provide a terminology to classify the uses of 'alien' genres in a particular genre of poetry such as lyric. Useful terms are available in modern scholarship,

---

4), 84-6.

<sup>7</sup> G. PASQUALI, *Orazio Lirico* (Firenze, 1920); R. REITZENSTEIN, *NJb* 21 (1908), 81-102.

<sup>8</sup> The major contributions here are by NISBET and HUBBARD (*op. cit.*, *supra* n. 5) and H.-P. SYNDIKUS (*op. cit.*, *supra* n. 3; *infra* n. 59).

<sup>9</sup> G. ZANKER, *Realism in Alexandrian Poetry* (London, 1987), 133-54, is positive about the idea; G.O. HUTCHINSON, *Hellenistic Poetry* (Oxford, 1988), 15-16, 55-6, 199-201, is more sceptical.

<sup>10</sup> Cf. *infra*, n. 72.

and genre theory is a topic of much useful discussion<sup>11</sup>. Amongst classical scholars, Francis Cairns has defined 'inclusion', which occurs when an element from an alien genre (e.g. epic) is included in a poem of another genre (e.g. lyric), but "fully retains its own generic identity and function", that is to say remains evidently alien in spirit<sup>12</sup>. One particular form this phenomenon of 'inclusion' takes in Horace's *Odes*, which will be the main topic in what follows, is what Gregson Davis has recently called "generic disavowal", a way of assimilating non-lyric material "by which the speaker disingenuously seeks to *include* material and styles that he ostensibly precludes"<sup>13</sup>. Cairns and Davis are particularly interested in the effect of generic crossing on the rhetorical impact of a poem; my interest here is in linguistic and literary-historical aspects. I wish to trace the enrichment of the lyric genre in Horace's *Odes* through the use of language and thought-patterns primarily associated with other kinds of writing.

Primarily, I intend to look at allusions in Horatian lyric to a genre not mentioned by Kroll in his discussion of generic crossing in the *Odes*. This is epic, the kind of poetry which was most seriously valued at Rome for its dignified, improving and politically useful qualities, and which had the longest and most

---

<sup>11</sup> For useful introductions to genre theory cf. A. FOWLER, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Oxford, 1982), esp. 170-90 on 'Transformations of Genre', and G. GENETTE and T. TODOROV (ed.), *Théorie des genres* (Paris, 1986). On ancient ideas of genre, cf. also S. STABRYLA, *Problemy Genologii Antycznej* (Warsaw/Krakow, 1982), with English summary pp. 109-110, and J. DONOHUE, *The Theory of Literary Kinds: Vol. I* (Dubuque, 1943), *Vol. II* (Dubuque, 1949).

<sup>12</sup> F. CAIRNS, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* (Edinburgh, 1972), 159.

<sup>13</sup> G. DAVIS, *Polyhymnia: The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse* (Berkeley, 1991), 11.

august history in Latin literature. Some valuable work has been done here. The Horatian use in the *Odes* of the *recusatio*-formula to express Callimachean views against the writing of traditional Homericizing epic has been exhaustively studied by Wimmel and again by Davis<sup>14</sup>, but it is also worth considering how this rejection of epic functions in its lyric context. Is the epic material simply being written off as something inappropriate for Horatian lyric discourse, as the poet sometimes claims and many scholars have assumed? Or is it, as Davis suggests, rather being used in more complicated ways, perhaps satirised and rejected but also included in and adapted to the lyric form simply by appearing there recognisably as itself, thereby extending and enriching the lyric genre with evidently epic elements? The latter view is that adopted here.

The definition of epic in antiquity is an interesting issue, which has been much discussed<sup>15</sup>. For the present context, epic will be taken to include all lengthy and serious hexameter verse, and will not be restricted to mythological or historical heroic poems in the Homeric tradition. There was a wide range of hexameter verse available to Horace in the first century B.C., and we shall see that he made use of it. With this definition in mind, we shall proceed to investigate the appearance of various forms of epic in the *Odes*. As already stressed, the inclusion or incorporation of material from such a prestigious and established genre is an obvious way for Horace to elevate and vary lyric, a less influential genre in Rome which Horace famously claims to

---

<sup>14</sup> W. WIMMEL, *Kallimachos in Rom* [Hermes Einzelschriften 16] (Wiesbaden, 1960), esp. 187-92 and 271-5; DAVIS, *op. cit.* (*supra* n. 13), 11-77.

<sup>15</sup> Cf. S. KOSTER, *Antike Epos-theorien* (Wiesbaden, 1970), J.B. HAINSWORTH, *The Idea of Epic* (Berkeley, 1991), 1-10.

be putting into Latin for the first time<sup>16</sup>. The presence of epic is detectable above all through the use of its vocabulary and conventions, and these will be closely investigated in the analyses which follow, though I will also investigate allusions to further non-epic genres as they occur in the same contexts.

## 2. Odes I 6 — Agrippa, Varius and Epic

Here my analysis need not be particularly extensive, since the commentary of Nisbet and Hubbard and the recent treatment by Davis make many of the necessary points<sup>17</sup>. The opening of the poem is of course cast in the classic complimentary form of the *recusatio* found so convenient by poets in the Augustan period: 'I am not lofty enough to write about wars and battles, though I am not unwilling' (1-12) :

*Scriberis Vario fortis et hostium  
Victor Maeonii carmini alite,  
quam rem cumque ferox navibus aut equis  
miles te duce gesserit:  
nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem  
Pelidae stomachum cedere nescii  
nec cursus duplicis per mare Ulixei  
nec saevam Pelopis domum  
conamur, tenues grandia, dum pudor  
imbellisque lyrae Musa potens vetat  
laudes egregii Caesaris et tuas  
culpa detere ingeni.*

---

<sup>16</sup> Cf. C. III 30, 13-4; E. I 19, 32-3; Catullus had of course anticipated Horace in the matter of Aeolic metre (Catullus 11, 51).

<sup>17</sup> NISBET and HUBBARD, *op. cit.* (*supra* n. 5), 80-90, DAVIS, *op. cit.* (*supra* n. 13), 33-39.

Here a notional epic on Agrippa is declined by Horace and passed on to Varius, claimed to be much better at this type of writing; but this poem and its possible form play more than a fleeting role in the ode. As commentators have noted, the ode is saturated with Homeric allusion, but Homeric allusion of a somewhat parodic and satirical kind: *gravem / Pelidae stomachum cedere nescii* and *duplicis... Ulixei*, clearly deriving from critically moralising treatments of Homer<sup>18</sup>, suggest that the heroes of epic are far from moral paragons. This is continued in the penultimate stanza (13-16), which ironically doubts that any poet can match Homeric epic:

*quis Martem tunica tectum adamantina  
digne scripserit aut pulvere Troico  
nigrum Merionen aut ope Palladis  
Tydiden superis parem?*

These pictures from *Iliad* V of the extravagantly armed Mars who is none the less wounded, the filthy Meriones and Diomedes whose deeds are accomplished through the aid of a female goddess hardly present an ideal of martial courage. Something is happening here.

One strong possibility here, suggested by several scholars, is that these allusions to Homer tease the poet Varius, who is in essence the joint addressee of the poem. Varius' lost *Panegyricus Augusti*, which is likely to have been an epic poem celebrating

---

<sup>18</sup> Such as those picked up at *E. I* 2, 6-31 (cf. R.B. RUTHERFORD, *JHS* 106 (1986), 145-52), a tradition which begins with Xenopanes — cf. R. PFEIFFER, *A History of Classical Scholarship: I* (Oxford, 1968), 8-9. For a recent consideration of Horace's treatment of Homer here cf. C.F. AHERN Jr., *CPh* 86 (1991), 301-14.

the victories of Augustus in Homeric style<sup>19</sup>, may well be the target of Horace's Homeric allusions; this would be the kind of teasing of a literary friend using his own way of writing which we see in *Odes* I 33, which makes fun of Tibullus using the conventions and language of love-elegy. If this is so, it makes sense of more than one detail in the poem. Line 11, *laudes egregii Caesaris et tuas* seems rather strange in a poem which sets out to flatter Agrippa rather than Augustus; but it becomes more comprehensible if the *Panegyricus Augusti*, in which Agrippa no doubt played an important supporting role to his chief, is alluded to in the phrase *laudes... Caesaris*. *Laudes* is used again by Horace of a poetical panegyric of Augustus at *E.* I 16, 29 'Augusti laudes'<sup>20</sup>; if Agrippa is being honoured through a reference to Varius' poem in which he played a subordinate part, the suggestion may be being made that Varius, having honoured Agrippa by inclusion in the *Panegyricus Augusti*, should go further and devote a whole poem to him. It is even possible that the kind of detailed Homeric allusion to *Iliad* V found in lines 13-16 may have played a part in Varius' poem. It is not inconceivable that Agrippa may have been compared in it to a specific Homeric hero such as Diomedes<sup>21</sup>; Diomedes would be an appropriate analogue for the historical role of Agrippa as a tough fighter who can be a reliable subordinate, but all must be speculation here.

---

<sup>19</sup> For what can be pieced together about this poem cf. W. WIMMEL, *ANRW* II 30, 3 (1983), 1605-14; P.V. COVA, *Il poeta Varro* (Milan, 1989), 82-9 is too sceptical.

<sup>20</sup> See the discussion of *E.* I 16, 25-9 in my treatment of *C.* IV 2 (*infra*).

<sup>21</sup> See for this intriguing possibility R.G.M. NISBET in N.M. HORSFALL (ed.), "*Vir Bonus Discendi Peritus*" [*BICS* Suppl. 51] (London, 1988), p. 105 n. 29.

The last stanza is part of the generally humorous approach, which we have already seen in the satirical references to Homer and the allusions to the poetry of Varius (16-20).

*nos convivias, nos proelia virginum  
sectis in iuvenes unguibus acrium  
cantamus vacui, sive quid urimur  
non praeter solitum leves.*

Deploying the common elegiac topos of the *militia amoris*<sup>22</sup>, the poet claims to have his own epic wars in the battles of love: with his *proelia virginum* (17) we may compare Propertius III 5, 1-2 *Pacis Amor deus est, pacem veneramur amantes: / stant mihi cum domina proelia dura mea*. The last stanza also picks up several of the previous Iliadic themes in detail, but inverts them, implying that the world of love has more positive elements to offer than the world of heroic battle. The love-poetry claimed by Horace sings of *convivia*, harmonious gatherings rather than the disruptive anger (*gravem... stomachum*) of Achilles in the troubled assemblies of the *Iliad*. It sings of battles in which fingernails are sharpened (*sectis... unguibus*), weapons different from those sharpened for epic war; in these battles virgins fight against young men rather than in their support, the opposite of *Iliad* V, where the virgin goddess Athene acted as support for the hero Diomedes. Finally, the poet's passions are frivolous and light-hearted (*leves*), the opposite of the heavy and destructive anger of Achilles (*gravem... stomachum*); this is an implicit claim that the lighter poetry of erotic lyric is more wholesome and satisfying than the stormy passions of epic.

---

<sup>22</sup> Cf. most conveniently the treatment by P. MURGATROYD, *Latomus* 34 (1975), 59-79.

It is clear that in this poem epic material is given a larger space than it need have occupied; the poet could have dismissed it quickly, and concentrated on his own more 'frivolous' material. Instead of this, epic elements are given an extended satirical treatment in the central three stanzas and then transformed into the world of the erotic and symposiastic lyric in the last stanza. As Davis argues<sup>23</sup>, the poet is making a point about generic impropriety, namely that traditional epic material is not appropriate for his form of lyric; but one can surely add that by dwelling upon it as such length, he is also showing that such material is appropriate for lyric if defused and treated in a suitably frivolous and ironic way. One might compare the way in which the moralising reading of the Homeric epics in *E. I 2* can be incorporated into the otherwise un-epic and philosophical *Epistles*<sup>24</sup>. In both cases the genre involved, lyric or *sermo*, is broadened and enriched by extensive treatment of epic material, even if that treatment is very much on the receiving genre's own terms.

### 3. Odes III 3: Ethics, Panegyric, Ennius and Prophecy

This poem is of course set in the grand context of the Roman Odes, so that its excursion into lofty themes and diction comes as no surprise; it is in fact one of the prime cases of multiple generic crossing in the *Odes*, moving from Stoic philosophy through Hellenistic ruler-panegyric to Ennian epic and Sibylline prophecy, all within a lyric poem.

Its famous opening image of the imperturbable sage who resists riots, tyranny and cosmic destruction clearly represents

---

<sup>23</sup> DAVIS, *op. cit.* (*supra* n. 13), 37.

<sup>24</sup> Cf. *supra* n. 18.

the Stoic *sapiens*, with more than a glance at the younger Cato (C. III 3, 1-8)<sup>25</sup>:

*Iustum et tenacem propositi virum  
non civium ardor prava iubentium,  
non vultus instantis tyranni  
mente quatit solida neque Auster,  
dux inquieti turbidus Hadriae,  
nec fulminantis magna manus Iovis:  
si fractus illabatur orbis,  
impavidum ferient ruinae.*

This is a portentous beginning, which has a great deal in common with the similar opening of C. I 22, later revealed as not wholly serious, and which would also seem to glance towards Cato<sup>26</sup>, a prominent figure in Augustan poetry. Here at least we are in the realms of popularly-conceived moral philosophy, identified by Kroll as one of the literary traditions commonly combining with lyric in the *Odes*<sup>27</sup>: the images of *quatit* and *solida*, and the general idea of utter indifference to external physical circumstances, are all found in prose writing

---

<sup>25</sup> *Civium ardor prava iubentium* specifically suggests the occasion when Cato as praetor in 54 B.C. single-handedly quietened a rioting mob in the Forum (Plutarch, *Cato Minor* 44); this incident seems to be referred to by Vergil at *Aen.* I 148 ff. — cf. R.G. AUSTIN'S commentary *ad loc.*

<sup>26</sup> The opening of C. I 22 suggests the intransigence and endurance of Cato in his famous desert march of 47 B.C. — cf. NISBET and HUBBARD on C. I 22, 5. For the general prominence of Cato in Augustan literature cf. R.J. GOAR, *The Legend of Cato Uticensis from the First Century B.C. to the Fifth Century A.D.* [Collection Latomus 190] (Brussels, 1987), 23-31.

<sup>27</sup> KROLL, *loc. cit.* (*supra* n. 6), 210-11.

on the imperturbability (ἀπάθεια) of the Stoic *sapiens*<sup>28</sup>, while *impavidus* is actually used by Seneca of the Stoic courage of Cato during the Civil War (*Ep.* 95, 69). The choice of evidently philosophical motifs and metaphors is a common way of achieving thematic elevation in the Roman Odes<sup>29</sup>.

After this philosophical opening, the poem switches in the third stanza to ruler-panegyric (9-12):

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

This belongs in some sense to lyric, since Pindar's odes to Hieron of Syracuse are the ultimate model for much of Horace's praise of Augustus, especially in *Odes* 3, 4<sup>30</sup>. But, as has often been pointed out, the closest parallel is with Theocritus' panegyric on Ptolemy II, where Ptolemy like Augustus drinks with the gods in heaven and is associated with Hercules and Alexander, both depicted as figures who became gods through their achievements on earth (Theocritus, *Id.* 17, 16-22):

ἦνον καὶ μακάρεσσι πατῆρ ὁμότιμον ἔθηκεν  
ἀθανάτοις, καὶ οἱ χρύσεος θρόνος ἐν Διδος οἴκῳ  
δέδμηται· παρὰ δ' αὐτὸν Ἀλέξανδρος φίλα εἰδῶς  
ἔδριάει Πέρσαισι βαρῶς θεὸς αἰολομίτρας.

<sup>28</sup> For *quattit* cf. Sen. *Ep.* 74, 33 (the opposite of the *sapiens*) *infirmus animus "quattitur"*, for *solida Dial.* II (*De Const. sap.*) 3, 5 *ita sapientis animus "solidus" est*. For the absolute indifference of the Stoic sage to physical disaster cf. Cicero *Tusc.* IV 37-8 and the Senecan passages collected by A.L. MOTTO, *Guide to the Thought of Lucius Annaeus Seneca* (Amsterdam, 1970), p. 131.

<sup>29</sup> Cf. S.J. HARRISON, *CQ* n.s. 36 (1986), 502-7 on philosophical elements in *C.* III 5.

<sup>30</sup> Cf. E. FRAENKEL, *Horace* (Oxford, 1957), 276-85.

ἀντία δ' Ἡρακλῆος ἔδρα κενταυροφόνουιο  
 Ἰδρυται στερεοιο τετυγημένα ἐξ ἀδάμαντος·  
 ἔνθα σὺν ἄλλοισιν θαλάσας ἔχει Οὐρανίδησι, ...

A link with Theocritus' poem in hexameters, a form of epic in the general sense defined earlier, here constitutes some kind of generic crossing.

The link of the admission of Romulus to this company (15-18) then allows Horace to present us with the great speech of Juno, which occupies almost all the remainder of the poem (18-68). Epic features play a considerable role here. Denis Feeney has recently convincingly reasserted<sup>31</sup> that this speech echoes the great scene of Romulus' apotheosis in Ennius' *Annales*, which is almost entirely lost, and in which Juno, as in Horace, must have accepted Romulus' acceptance into the divine company of Olympus, perhaps with a major speech. It is at least clear that *C. III 3, 46-7 qua medius liquor / secernit Europen ab Afro* echoes Ennius *Ann. 302 Skutsch Europam Libyamque rapax ubi dividit unda*, which is likely to come from a wholly different context within the *Annales* but supports the general notion of Ennian imitation here<sup>32</sup>.

More generally, the context and language of the speech are highly epic. The *concilium deorum* at which it takes place is a central element of Homer and subsequent epic, and the fiery character which Juno displays is consistent with her presentation in the divine discussions of the *Iliad*<sup>33</sup>. In detailed terms, much of the vocabulary has an epic ring. *Refringit* (28) is an Ennian verb (*Ann. 226 Skutsch*) occurring only here for sure in the text of Horace, while *pugnaces Achivos* (27) may echo

<sup>31</sup> D.C. FEENEY, *CQ* n.s. 34 (1984), 185-93, *id.*, *The Gods in Epic* (Oxford, 1991), 125-7.

<sup>32</sup> O. SKUTSCH, *The Annals of Quintus Ennius* (Oxford, 1985), 14; 478-9.

<sup>33</sup> Cf. *Iliad* IV 24 ff.; VIII 461 ff.; XXIV 55 ff.

Homeric formulas for the Achaeans such as μεγάθυμοι Ἀχαιοί (*Iliad* I 123) and μένεα πνεύοντες Ἀχαιοί (*Iliad* III 8). *Hectoreis opibus* (28) recalls a Homeric use of adjective for genitive (cf. *Iliad* II 416 Ἐκτόρεον... χιτῶνα, XXIV 579 Ἐκτορέης... κεφαλῆς), while *lucidas... sedes* (33-4), given Lucretius I 1014: *caeli lucida templa* and Ennius *Ann.* 48 Skutsch *caeli caerulea templa*, may well be a reminiscence of a lost phrase of Ennius as well as of the Homeric αἰγλήεντος Ὀλύμπου (*Iliad* I 532).

This high-flown diction continues in the second half of Juno's speech (37-68), where her promises of a great future for Rome include elements of a true prophetic vocabulary. Here we have clear generic crossing with a species of ancient hexameter poetry not always recognised as possessing a separate identity, the prophetic hexameter. The brief Delphic prophecies in the classical period were usually in hexameter verse<sup>34</sup>, as were the longer Greek Sibylline prophecies which were so highly esteemed at Rome and alluded to by several Augustan poets, and of which we possess a collection of late Imperial date<sup>35</sup>. Amongst the motifs in this collection is that of animals playing among the ruins of a great city, a motif which Horace had already used in the *Epodes* in an equally apocalyptic passage (*Ep.* 16, 10: *ferisque rursus occupabitur solum* — cf. *Orac.*

<sup>34</sup> Cf. H.W. PARKE and D.E. WORMELL, *The Delphic Oracle: II* (Oxford, 1956), xxi-xxxvi.

<sup>35</sup> The most recent edition of the Sibylline collection (a selection) is A. KURFESS, *Sibyllinsche Weissagungen* (Nordlingen, 1951); for the content and character of the Sibylline Oracles cf. H.W. PARKE, *Sibyls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity* (London, 1988), 1-22, and for their use by Augustan poets cf. R.G.M. NISBET, *BICS* 25 (1978), 59-78, C.W. MACLEOD, *CQ* n.s. 29 (1979), 220-1.

*Sibyll.* VIII 41 καὶ τὰ θέμειλα λύκοι καὶ ἀλώπεκες οἰκησοῦσι)<sup>36</sup>. Something like this clearly underlies lines 40-42 in Horace's *Ode*:

*dum Priami Paridisque busto  
insultet armentum et catulos ferae  
celent inultae...*

Oracular, too, seems the language of lines 49-56:

*aurum irrepertum et sic melius situm,  
cum terra celat, spernere fortior  
quam cogere humanos in usus  
omne sacrum rapiente dextra.  
quicumque mundo terminus obstitit,  
hunc tanget armis, visere gestiens,  
qua parte debacchentur ignes,  
qua nebulae pluviiue rores.*

This passage looks very much like deliberate prophetic obscurity: this impression is created by its difficult syntax, its unclear generalizations and its moralising content, all qualities of ancient prophecy. The idea of prophetic obscurity is in fact helpful in interpreting a number of other passages in the Roman Odes, and coheres with the self-presentation of the poet in *C. III* 1, 1-4 as a priestly presenter of new and original *carmina*, a word which can refer to poetic prophecies as well as to poetry in general<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> The parallel is noted by Kiessling/Heinze on *Ep.* 16, 10, who also draw the analogy with *C. III* 4, 40-2.

<sup>37</sup> Cf. esp. A.J. WOODMAN in *Poetry and Politics in the age of Augustus*, ed. A.J. WOODMAN and D.A. WEST (Cambridge, 1984), 84-6, and PARKE and WORMELL, *op. cit.* (*supra* n. 35), xxvi, on the Delphic hexameter responses:

The enigmatic expressions in 53-6, a marked contrast with the specific geographical names of 42-4, have a decidedly prophetic air, as do the personification of Rome (44) and the reference to the standing of the Capitol (42), both elements which appear elsewhere in prophecies in Augustan poetry<sup>38</sup>.

The final stanza, by a technique already familiar from our considerations of *C. I 6* and *II 1*, rebukes the Muse for leading the poet off into such generically inappropriate material (*C. III 3*, 69-72):

*non hoc iocosae conveniet lyrae:  
quo, Musa, tendis? desine pervicax  
referre sermones deorum et  
magna modis tenuare parvis.*

Here we feel that the point is made too late and with some irony. There is a clear parallel with *C. II 1*, 37-8 *sed ne relictis, Musa procax, iocis / Caeae retractes munera neniae*, as commentators have noted<sup>39</sup>. Both are concluding passages which state that Horace's own lyric is fundamentally frivolous, both address the Muse, and both attempt to separate the lighter Horatian lyric from a different and more serious kind of poetry which has dominated the preceding *Ode* (here epic, designated by its characteristic feature of divine councils, *sermones deorum*).

'Obscurity was an essential element in this literary genre'. This is also true of some of the Sibylline Oracles — cf. PARKE, *op. cit.* (*supra* n. 35), 15-18.

<sup>38</sup> Personification of Rome: MACLEOD, *loc. cit.* (*supra* n. 35); *Orac. Sibyll.* III 46, 350; VII 108; XIII 46. Standing of Capitol: *C. III 30*, 8; Verg. *Aen.* IX 446-9.

<sup>39</sup> The formulas in Horace are versions of those used by Pindar to break off when praising the victor in order to avoid excess (e.g. *N. III 26 ff.*; *I. VI 56 ff.*); Horace uses the technique for different and subtler purposes — cf. NISBET and HUBBARD on *C. II 1*, 37.

Furthermore, the term *pervicax* like *procax* refers to the headstrong or unruly character of the Muse, claimed by Horace as the one who has led him astray: indiscipline (*procacitas*) and stubbornness (*pervicacia*) both lead to the kind of generic wilfulness witnessed in the two poems. This is an unconvincing disclaimer, an insincere attempt to claim that Horatian lyric has narrow limits, a 'generic disavowal' in Davis' terms<sup>40</sup>: the poet's prescriptive statement has already been disproved by the contents of his poem, which has been full of epic elements.

#### 4. Odes III 27: Lyric, Epyllion and Tragedy

*Odes* III 27 has been seen as one of the most difficult of Horace's *Odes*<sup>41</sup>. This difficulty cannot be unconnected with the generic complexity of its form. For its first six stanzas the poem appears to be a propempticon of the beloved, of a type familiar from love-elegy, as commentators have noted (cf. Propertius I 8, Ovid, *Am.* II 11)<sup>42</sup>. Joined to this is some play on the role of the poet; much of the language in these opening stanzas uses the official terminology of the taking of omens, as Kiessling/Heinze stress<sup>43</sup>, and the allusion to the poet/speaker as *providus auspex* suggests that here, as in the *Roman Odes*, the poet relies on the dual sense of *vates* — both 'poet' and

---

<sup>40</sup> *Loc. cit.* (*supra* n. 13).

<sup>41</sup> So K. BÜCHNER in *Gnomon* 14 (1938), 638. For more negative judgements cf. FRAENKEL, *op. cit.* (*supra* n. 30), 192-6.

<sup>42</sup> On its character as a propempticon cf. especially CAIRNS, *op. cit.* (*supra* n. 12), 189-92.

<sup>43</sup> For *auspex* cf. *ThLL* II 1540, 84 ff., for *oscen* *ThLL* IX 2, 1100, 79 ff.; for the *parra* as a bird of omen cf. Plautus *Asinaria* 260, Festus p. 214. 11 Lindsay.

'prophet/priest'<sup>44</sup>. In the first half of the poem, there is already a clear generic mixture: the poet appropriates in lyric the discourse of erotic elegy and of augural pronouncement. This somewhat portentous opening is to be characteristically deflated by the poet. Already at line 14 the beloved's pseudonym, a way of naming which is of course characteristic in love-elegy (Cynthia, Delia, Nemesis), provokes some humour, as Cairns stresses<sup>45</sup>: that Galatea, the beloved for whom protection is asked, happens to have the same name as one of the sea-goddesses regularly called upon to protect the beloved in her travels (Prop. I 8, 18; Ov. *Am.* II 11,34), is a good literary joke.

This atmosphere of levity is important when dealing with the lengthy myth of Europa which follows and which dominates the poem until its close (25-76), neatly attached as an *exemplum* of a similar overseas journey by a vulnerable young woman. This lengthy section is itself dominated by the monologue of Europa, which irresistibly recalls not archaic lyric but the tradition of the epyllion, in particular the monologue of the abandoned Ariadne in Catullus 64 (132-201). Given that the mythical character chosen here is Europa, there are obvious parallels to be drawn with the *Europa* of Moschus, which Bühler has fully investigated in his edition of the latter<sup>46</sup>. Thus the chief generic crossing here is with an epic text; leaving aside the problems of

---

<sup>44</sup> On the term *vates* in Augustan poetry cf. J.K. NEWMAN, *The Concept of Vates in Augustan Poetry* [Collection Latomus 89] (Brussels, 1967), G. WILLIAMS, *Tradition and Originality in Roman Poetry* (Oxford, 1968), 47-8.

<sup>45</sup> CAIRNS, *op. cit.* (*supra* n. 12), 90.

<sup>46</sup> W. BÜHLER, *Die Europa des Moschos* [Hermes Einzelschriften 13] (Wiesbaden, 1960), 20-24. For other treatments of Horace's poem and its use of Moschus, cf. FRAENKEL, *op. cit.* (*supra* n. 30), 92-6, W.-H. FRIEDRICH, *NGG* 1959, 5, 88-100, T. BERRES, *Hermes* 102 (1974), 58-86.

definition which attach to the term 'epyllion'<sup>47</sup>, the *Europa* of Moschus is clearly an ἔπος in ancient terms. This link may have something to do with the length of this ode, at 76 lines one of the longest in the entire collection, perhaps a gesture towards the 166 lines of the *Europa* or the 125 lines of the pseudo-Moschan epyllion *Megara*. It is even possible that a further epyllion other than the *Europa* is alluded to in the poem's close, different indeed from that of the *Europa*. We know of a similarly-ending version of the Ariadne-story to be found in a V-scholion on *Od.* XI 322, which, though it appears in context to be ascribed to Pherecydes looks very much like the summary of a Hellenistic poem<sup>48</sup>. Particularly close to Horace is the scene where Venus appears to Ariadne, abandoned by Theseus: κατολοφυρομένης δὲ τῆς Ἀριάδνης ἢ Ἀφροδίτη ἐπιφανείσα θαρρεῖν αὐτῇ παραινεῖ. Διονύσου γὰρ ἔσεσθαι γυναῖκα καὶ εὐκλεῆ γενήσεσθαι.

Compared to that of Moschus, Horace's narrative is notably more sharp and humorous, and here is a clear case of tempering the tone of the original to suit the lighter generic requirements of Horatian lyric. Though the Hellenistic epyllion form as seen in *Europa* has considerable wit and sophistication<sup>49</sup>, Moschus there presents a fairy-tale, romantic version of love: a princess is kidnapped by a bull who turns out to be a god in disguise, they have an exchange of speeches while passing over the sea, they land, and he marries her, returning to human form, with no previous rape. The poem ends in the voice of the narrator,

---

<sup>47</sup> Cf. K. GUTZWILLER, *Studies in the Hellenistic Epyllion* (Königstein, 1981), 2-9. A. PERUTELLI, *La narrazione commentata: studi sull'epillio latino* (Pisa, 1979), 13-30.

<sup>48</sup> The similarity is pointed out by KIESSLING/HEINZE *ad. loc.*, who also argue for a poetic source for the Ariadne story.

<sup>49</sup> Cf. G. ZANKER, *op. cit.* (*supra* n. 9), 92-4.

celebrating the wedding and Europa's great descendants. Horace, on the other hand, provides a version which is more realistic and cynical as well as bizarre. First, Europa's speech takes place not in mid-ocean but immediately after landing, a more natural location, and it is a monologue of self-rebuke rather than a conversation with a metamorphosed Zeus. Second, her speech is full of sexual guilt, a realistic touch, since she seems to have been raped before reaching Crete<sup>50</sup>, a contrast with Moschus; but her words are presented with considerable humour and artificiality. Much is made of her strange passion for the bull, and the whole elaborate presentation of her speech, with rhetorical questions, exclamations, and quotation from absent characters suggests the world of clever *declamatio* rather than serious and realistic psychology.

Horace's most substantial alteration to Moschus is the ending, which may itself have a literary ancestry (see above). The appearance of Venus at the end of the ode, *perfidum ridens Venus*, confirms that she has been the manipulator of the whole affair (C. III 27, 66-76):

*aderat querenti  
perfidum ridens Venus et remisso  
filius arcu.  
mox, ubi lusit satis, 'abstineto'  
dixit 'irarum calidaeque rixae,  
cum tibi invisus laceranda reddet  
cornua taurus.  
uxor invicti Iovis esse nescis:  
mitte singultus, bene ferre magnam  
disce fortunam; tua sectus orbis  
nomina ducet'.*

---

<sup>50</sup> The rape seems to be implied by *multum amati* (47), *impudens* (49, 50), and *zona* (59).

This machinating role is the usual part of Venus in Horatian love-lyric<sup>51</sup>, and has no part in the simple love-story of Moschus. Her appearance injects a particular note of amusement and irony absent from Moschus but appropriate to Horace. The reader is forcefully reminded of the beginning of Horace's poem, and of the fact that he has set his version of the Europa-myth in an ironic and erotic context; it is not a romantic and charming mythological story for Horace in this poem. This leads the reader to think that the dramatic and exaggerated protests of the heroine Europa have some relevance to the Galatea of the opening stanza. In fact, the figure of Europa is used to convey a message to Galatea; Horace's use of her points out to Galatea in an ironic and amusing way the dangers she supposedly courts in leaving the poet for overseas, presumably for a rival<sup>52</sup>. This is a clever and subversive version of the attitude of the elegiac poet in such situations. The elegist normally expresses extreme and sentimental fears for the beloved's safety in such a context (Propertius I 8, 5-16); Horace transfers these fears to the woman herself, and makes them amusing by presenting them in an artificial and rhetorical manner.

One final element of generic crossing in this complex poem is that with Greek tragedy. Here I can be brief, since some details of my argument can be found elsewhere<sup>53</sup>. The protesting heroine is of course a feature of Greek tragedy as well as of Hellenistic epic, and it is clear that Horace has blended together both these literary traditions in the speech of Europa and the appearance of Venus at the end of the poem. The prominent role of Europa's father and his views brings this out most clearly (57-66):

---

<sup>51</sup> Cf. e.g. C. I 19, 9; I 30, 1; I 33, 10; IV 1, 1.

<sup>52</sup> Cf. CAIRNS, *op. cit.* (*supra* n. 12), 191-2.

<sup>53</sup> S.J. HARRISON, *Hermes* 116 (1988), 427-34.

'vilis Europe', pater urget absens,  
 'quid mori cessas? potes hac ab orno  
 pendulum zona bene te secuta  
 laedere collum;  
 sive te rupes et acuta leto  
 saxa delectant, age te procellae  
  
 crede veloci, nisi erile mavis  
 carpere pensum  
 regius sanguis, dominaeque tradi  
 barbarae paelex'.

The fear of her father's opinion echoes Euripides' *Medea* (166, 483), and the quotation of the reproach of another which is then turned into self-reproach by the speaker is a common feature of tragic rhetoric (Sophocles, *Ajax* 500-04, 1008-16; Euripides, *Alcestis* 954-5, *Phoenissae* 500-03). Further, the debate between the *Selbstmordwege* of hanging and self-precipitation (58-63) recalls a notable feature of Euripidean tragedy famously analysed by Eduard Fraenkel<sup>54</sup> (*Heracles* 1148-52, *Orestes* 1035-6, *Helen* 299-302, *Andromache* 841-50 and especially *Troades* 1012-15). Finally, the concluding appearance of Venus as *dea ex machina* with her consolatory or complimentary  $\alpha\lambda\pi\omicron\nu$  (75-6) is a classic pattern of closure in Euripidean tragedies (e.g. *Hippolytus* 1423-30, *Ion* 1553-1605, *Orestes* 1625-65).

All this lofty material from epic and tragedy is managed with characteristic lightness, not to say black humour; Europa's panic is a storm in a tea-cup, and the lady protests too much. Epic and tragedy becomes melodrama, indeed comedy. This again is a

---

<sup>54</sup> E. FRAENKEL, *Philologus* 87 (1932), 470-3, reprinted in *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie* (Rome, 1964), II 465-7.

necessary strategy for the inclusion of such elevated elements in Horatian lyric; epic and tragedy cannot be assimilated in a pure and unadulterated form. Nevertheless, enough of their generic characteristics remain to ensure that the lyric tradition is perceptibly enriched by addition from other sources. The humour and wit of the whole poem must be seen against the background of its complex generic crossings, evidenced through its display of language and motifs from love-elegy, augury, Hellenistic epyllion and Greek tragedy; only when questions of literary form are answered can its effects be understood, which may explain the vague and unfavourable judgements this poem has sometimes evoked.

### 5. Odes IV. 2 : Horace, Pindar and Panegyric

*Odes IV 2* faces us with an evident paradox. Having employed imitation of Pindar in at least two of the more prominent poems in the first three books of the *Odes*<sup>55</sup>, and on the point of using Pindar even more in the panegyric *Odes* of the fourth book<sup>56</sup>, Horace claims that those who imitate Pindar are doomed to ignominious failure (1-4):

*Pindarum quisquis studet aemulari,  
Iulle, ceratis ope Daedalea  
nititur pennis vitreo daturus  
nomina ponto.*

<sup>55</sup> C. I 12 and III 4: cf. the excellent analyses by FRAENKEL, *op. cit.* (*supra* n. 30), 291-7 and 273-85.

<sup>56</sup> C. IV 4 and IV 14: cf. FRAENKEL, *op. cit.* (*supra* n. 30), 426-32. For further Pindaric material in C. IV, cf. A. THILL, *Alter ab illo : Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne* (Paris, 1979), 165-223, S.J. HARRISON, *JRS* 80 (1990), 35-6.

There are two possible solutions to this difficulty: either the poet is talking of a particular aspect of Pindaric imitation which he himself does not practice, for example attempts to reproduce his rich and abrupt style, or the claim is ironic. This must be so, whatever we make of the theories which try to explain why Horace should be concerned with Pindaric imitation in this poem. Some think that Iullus, the addressee of the poem, actually asked Horace to write a Pindaric ode<sup>57</sup> for the return of Augustus about 16 B.C., the evident historical context of the poem; but this need not be inferred from the poem, just as *C. I 6* need not mean that Agrippa asked for an epic poem from Horace (see 2 above). The poet talks about Pindar in *IV 2* as he talks about Varius in *I 6*; he uses a fellow-poet to make points about poetry and its different kinds. He is *not* concerned with the practical difficulties which prevent him from writing encomiastic odes for Augustus, for this is precisely what he goes on to do in *Odes IV 5* and *IV 15*.

Horace's irony here seems genuine and characteristic. As in *Odes III 3*, 69 ff., the poet disingenuously attempts to disassociate his «light» lyric poetry from other poetical types with which he is already involved in that very poem. Lines 5-24 of *Odes IV 2* contain a memorable characterization of Pindar's style, followed by a catalogue of his works, full of Pindaric echoes which have been well collected by commentators: dithyrambs (10-12), hymns (13-16), epinicians (17-20) and laments (21-24) are discernible in the list (note the neat distribution of one stanza for each type)<sup>58</sup>. Thus Horace is disclaiming Pindaric

---

<sup>57</sup> So FRAENKEL, *op. cit.* (*supra* n. 30), 433.

<sup>58</sup> Cf. FRAENKEL, *op. cit.* (*supra* n. 30), 432-40, following his earlier treatment, «Das Pindargedicht des Horaz», *SB Heid. Ak. Wiss.* 1932-3. For a recent treatment of the Pindaric catalogue here cf. R. FREIS, *Cl. Ant.* 2 (1983), 27-36.

imitation in a long passage in which he imitates him.<sup>59</sup> This passage also contains evident hints at Augustus and his forthcoming victorious return (*deorum sanguinem, domum reducit, palma caelestis*); in a sense he has already praised Augustus before handing on that same task to Iullus Antonius at 33 ff.

Particularly notable in what follows are lines 27-32:

*ego apis Matinae  
more modoque  
grata carpentis thyma per laborem  
plurimum circa nemus uvidique  
Tiburis ripas operosa parvus  
carmina fingo.*

Here the poet characterizes his poetic activity as that of a low-hovering bee rather than that of the soaring Pindaric swan. The image of the bee for the poet has long been regarded simply as a reminiscence of Simonides *PMG* 593 <ὄμιλεῖ δ' ἄνθεσσι μελίσσα> / ξανθὸν μέλι μηδομένα, with *fingo* picking up *μηδομένα*;<sup>60</sup> but it is also a specific allusion to a famous passage of Pindar, where he uses the same image for poetic activity (*P.* 10, 53-4) ἐγκωμίων γὰρ ἄωτος ὕμνων / ἐπ' ἄλλοτ' ἄλλον ὄτε μελίσσα θύνει λόγον, from which *plurimum* (clearly going with *nemus* in Horace, as Bentley saw) seems to pick up ἐπ' ἄλλοτ' ἄλλον, similarly emphasising the variety and flexibility of the poet's presentation. Thus Pindaric

<sup>59</sup> Cf. H.-P. SYNDIKUS, *Die Lyrik des Horaz: Band II* (Darmstadt, 1973), 301-2.

<sup>60</sup> FRAENKEL, *op. cit.* (*supra* n. 30), 435 n. 1; cf. W.J. OATES, *The Influence of Simonides of Ceos upon Horace* (Princeton, 1932), 98-100. SYNDIKUS, *op. cit.* (*supra* n. 59), 302 n. 38 regards the thought as more of a commonplace than a specific allusion.

language is used to disclaim Pindaric ambitions, a splendid Horatian irony.

At line 33 the poem turns to Iullus Antonius, its addressee, until this point only briefly alluded to in line 2. The contrast with Horace, no match for Pindar, is clearly made; Iullus will be able to sing of Caesar and his return as *maiore poeta plectro* (33). Fraenkel argued that this phrase referred to the Pindaric grand lyric which Horace himself has just disclaimed<sup>61</sup>, but this is not entirely clear. The reference to *maiore... plectro* does not in itself exclude epic hexameters, the natural medium for panegyric in the Augustan period for poets other than Horace<sup>62</sup>; epic panegyric would be much more suitable for Iullus himself, who was the author of an epic *Diomedea* in twelve books according to Ps.-Acro's commentary on this poem<sup>63</sup>. All that is needed is that the poem be of a grandeur equivalent to Pindar. Indeed, a reference to Pindaric lyric seems very unlikely; if Horace, having said that no-one can successfully imitate Pindar as lyric poet, then goes on to encourage Iullus to do just that, that would be very strange. It would also provide no compliment to Iullus, who is surely honoured as the addressee of this poem and as a favoured relative of the *princeps*, whose young relatives are prominent in *Odes* IV<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> *Loc. cit.* (*supra* n. 58).

<sup>62</sup> At Ovid *Met.* X 150 *graviore plectro*, perhaps an imitation of Horace, evidently refers to Gigantomachic epic (149-52): *Iovis est mihi saepe potestas / dicta prius: cecini «graviore plectro» Gigantas / sparsaque Phlegraeis victricia fulmina campis. / nunc opus est «leviore lyra».*

<sup>63</sup> Ps. Acro on *C.* IV 2, 33 *Iullus Antonius heroico metro Diomedias libros scripsit egregios... concines ergo, inquit, hoc est: cantabis nobiscum, tu Antoni, «maiore plectro» meliori opere victorem Caesarem.* I see no reason to doubt this testimony.

<sup>64</sup> On Iullus and Augustus and the prominence of the *princeps'* younger relatives in *C.* IV, cf. R. SYME, *The Augustan Aristocracy* (Oxford, 1986), 396-402.

Lines 33-44 give added support to the notion that Iullus' imagined poem is a panegyric epic in the manner of Varius' *Panegyricus Augusti* and of the more encomiastic parts of Vergil's *Aeneid*. The military triumphs of 34-6 are significant here:

*quandoque trahet feroces  
per sacrum clivum merita decorus  
fronde Sygambros.*

This clearly parallels the panegyric material about Augustus and defeated tribes included by Vergil on the Shield of Aeneas (*Aen.* VIII 720-8). Similarly panegyric is the fulsome personal praise for Augustus at 37-40:

*quo nihil maius meliusve terris  
fata donavere bonique divi  
nec dabunt, quamvis redeant in aurum  
tempora priscum.*

There are clear echoes here of the lines apparently quoted by Horace in *E.* I 16 which are commonly assumed with some probability to be from the *Panegyricus Augusti* of Varius itself<sup>65</sup> (*E.* I 16, 25-9):

*si quis bella tibi terra pugnata marique  
dicat et his verbis vacuas permulceat auris,  
'tene magis salvum populus velit an populum tu,  
servet in ambiguo qui consulit et tibi et urbi  
Iuppiter', Augusti laudes agnoscere possis.*

---

<sup>65</sup> On this and the evidence for the *Panegyricus Augusti* cf. *supra*, n. 19.

Both passages present the idea of the *princeps*' mere existence as a benefit for the Roman people. The comparison or identification of the reign of Augustus with a new Golden Age at 41-2 is also of course a staple element of Vergilian panegyric of the *princeps* (*Aen.* VI 791-805, cf. *Aen.* I 291-6)<sup>66</sup>.

All this provides clear reference to a non-lyric genre, panegyric epic. Horace's ironic pose that he is *not* writing such panegyric is maintained in lines 45-52: after hearing Iullus' epic praises, he himself will utter a few laudatory commonplaces as a simple citizen, blinded by the dazzling presence of the *princeps* (this is surely the point of *o Sol pulcher*)<sup>67</sup>. This contrast between Iullus and Horace is repeated in the description of their respective sacrifices, the normal thanksgiving for the return of a friend, which occupies the last two stanzas of the poem (53-60):

*te decem tauri totidemque vaccae,  
me tener solvet vitulus, relicta  
matre qui largis iuvenescit herbis  
in mea vota,  
fronte curvatos imitatus ignis  
tertium lunae referentis ortum,  
qua notam duxit, niveus videri,  
cetera fulvus.*

Iullus is assigned ten bulls and ten cows, dismissed in a single line, while Horace promises a single exquisite calf, lovingly described in seven lines. This of course reflects and matches the

---

<sup>66</sup> Cf. G. BINDER, *Aeneas und Augustus* (Meisenheim, 1971), 281-2.

<sup>67</sup> On the background to the sun-imagery here and its trite and popular character cf. SYNDIKUS, *op. cit.* (*supra* n. 59), 308 n. 73, E. DOBLHOFER, *Die Augustuspanegyrik des Horaz in formalhistorischer Sicht* (Heidelberg, 1966), 86-91.

contrast between the two types of poetry attached to the two men in this poem.<sup>68</sup> Iullus' sacrifice is epic in both scale and type, and indeed in expression<sup>69</sup>; Horace's single victim echoes his light, erotic and well-crafted lyric, a calf with complex and beautiful markings, beautifully decorated, young and ready for love.<sup>70</sup> Just as the fine calf will be sacrificed to celebrate Augustus' homecoming, so Horace's exquisite poem will be offered in his praise, although the praise of Augustus in the high style is a task he has just emphatically declined.

In this poem Horace has managed to include a considerable amount of material which is generically inappropriate to the light and erotic type of lyric which he professes to write here and elsewhere, especially in the immediately preceding *Odes* IV 1. He appropriates not only the grandeur of Pindar but also the high praise of epic panegyric, while returning at the poem's end to an indirect statement of his own more modest poetic preferences. This movement into other genres and from high to low is matched in all the poems so far examined. In effect, this is a double instance of Davis' 'generic disavowal'<sup>71</sup>: both Pindaric grandeur and panegyric epic are notionally excluded by Horace from his humble lyric, but actually practiced within his poem.

---

<sup>68</sup> This theme is partly explored by DAVIS, *op. cit.* (*supra* n. 13), 142-3, and SYNDIKUS, *op. cit.* (*supra* n. 59), 309-10.

<sup>69</sup> The sacrifice is on an epic rather than Roman scale: compare the twelve bulls sacrificed to Poseidon at *Odyssey* XIII 180 ff. For the epic expression cf. Verg. *Aen.* V 97: *totque sues, «totidem» nigrantis terga iuencos.*

<sup>70</sup> *Relicta matre* suggests this (cf. C. I 23, 11-2), as does the term *tener*, strongly associated with love-elegy and used of the lover, the beloved and the poetry of love — cf. R. PICHON, *De Sermone Amatorio apud Latinos elegiarum scriptores* (Paris, 1902), 277-8. This all implies that the calf represents Horace's lighter and more erotic poetry.

<sup>71</sup> *Loc. cit.* (*supra* n. 13).

## 6. Conclusion

Examination of some key poems has considered the literary form of Horace's *Odes*. Particular attention has been paid to encounters with the various forms of epic, including epyllion, panegyric, and prophecy, though crossings with other literary genres (such as tragedy and elegy) have also been tangentially discussed. The use of language from other genres and of their literary conventions has provided the main evidence for the investigation; ideas about generic crossing developed by twentieth-century scholarship on Horace and on genre theory have been deployed as techniques in dealing with the linguistic data of the poems. The poet generally sets up some kind of distancing between his lyric stance and language and the non-lyric material. Nevertheless, that non-lyric material is absorbed into the literary form of the *Odes*; this is usually done by an ironic or parodic presentation which stresses its difference from lyric and generic inappropriateness, but this presentation which claims to exclude non-lyric material is often illusory or disingenuous. The crucial thing is the extended deployment of non-lyric material within lyric poetry, the means by which it is in effect absorbed into the lyric tradition. Through generic crossing and consequent widening of vocabulary and literary convention, the *Odes* of Horace enrich the ancient lyric tradition very considerably, and are also typical of the Augustan period. This was a time when poets sought generic experiment within the bounds of recognisable literary forms, something very clearly visible in another masterpiece of the time, Vergil's *Aeneid*<sup>72</sup>. In literary

---

<sup>72</sup> On generic crossing in the *Aeneid* cf. KROLL, *loc. cit.* (*supra* n. 6). Much has been done on the use of Greek tragedy in the figure of Dido in *Aen.* IV, less on other parts of the poem. See most notably K. QUINN, *Vergil's Aeneid: A Critical Description* (London, 1968), 324-49 (tragedy), W.S. ANDERSON, *TAPA* 99

form as in verbal style, Horace can be seen applying in the *Odes* the prescriptions of the *Ars Poetica* (86-98): each genre has its established identity and verbal colouring, of which the true poet is acutely aware, but that colouring can be transferred to a different genre for a particular literary effect.

---

(1968), 1-17 (pastoral), Gordon WILLIAMS, *Technique and Ideas in the Aeneid* (New Haven, 1983), 194-5 (epigram), S.J. HARRISON, *A Commentary on Vergil Aeneid 10* (Oxford, 1991), 285-6 (various).

## DISCUSSION

*Mme Thill:* Il convient de reconnaître la "generic complexity" du lyrisme horatien. Depuis les débuts de la "Quellenforschung", la recherche a progressivement élargi le champ d'investigation des sources, et on est très loin aujourd'hui du "modèle unique" dénoncé jadis par J. Hubaux à propos des *Bucoliques* de Virgile. On a admis peu à peu que tous les genres peuvent être 'inclus', par la citation, par l'allusion, par la miniaturisation. Vous avez souligné l'apport épique au lyrisme d'Horace. Mais il faut toujours remonter à l'épopée (au sens large d'*epos*), dont dépendent tous les genres. Des éléments épiques se trouvent aussi bien dans l'élégie que dans le lyrisme, adaptés à chaque genre.

L'ouvrage de F. Cairns, que vous avez cité, a beaucoup apporté à la compréhension de la technique poétique. Il faudrait ajouter celui de W. Wimmel, *Kallimachos in Rom*, car les questions de génétique littéraire sont inséparables du problème de l'imitation, central dans la poésie augustéenne. Ainsi, dans C. IV 2, Horace fait un résumé allusif de l'œuvre de Pindare, mais se présente lui-même comme *parvus*, c'est-à-dire un adepte de la ΜΟΥΣΑ ΛΕΠΤΟΛΕΨΗ. L'image de la fin est toute alexandrine. C'est aussi chez les Alexandrins qu'il faut chercher le modèle de la technique allusive et du rapprochement des genres.

*M. Harrison:* Thank you for your agreement with my main thesis. As for Wimmel and Callimacheanism, his book is of course an important (if stolid) work, and I have cited it along with Cairns in my footnotes; I have deliberately played down the evident Callimachean aspects of C. IV 2 in order to focus on Pindar. You are of course right that the crossing of genres is already complex in Hellenistic literature,

the direct source for its appearance in Augustan poetry, as Kroll stressed.

*M. Schrijvers*: Comme vous avez prétendu que, dans l'Antiquité, les conceptions théoriques relatives au poème lyrique sont assez vagues, voire presque inexistantes, je m'étais attendu que vous donneriez, au moins de manière inductive, un aperçu de la présence d'autres genres dans la poésie lyrique des Grecs à l'époque archaïque. A mon avis, vous avez exagéré sur ce point l'originalité d'Horace, alors que chez Alcée, Anacréon et d'autres apparaissent des traces homériques. Quelle est, à votre avis, la situation dans les genres pratiqués par Pindare et, de manière générale, dans la poésie hellénistique ? En outre, dans l'histoire de la littérature latine, on décèle déjà l'inclusion d'autres genres chez Plaute (éléments tragiques dans la comédie). Le thème du *concilium deorum*, que vous avez signalé, se rencontre dans une *Satire* de Lucilius; et, en général, les *Satires* d'Horace montrent elles-mêmes ce phénomène d'inclusion (monologue, dialogue, éléments de la comédie et de l'épopée). Quelle est donc, à votre avis, l'originalité d'Horace sur ce point dans les *Odes* ?<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Voici encore quelques remarques que j'ajoute à ce que j'ai dit dans la discussion:

1) "He is doing what he denies" n'est pas exclusivement lié à l'inclusion d'autres genres. C'est un jeu littéraire, assez sophistiqué (cf. Ovide), disponible quand l'acte d'écrire le poème est lui-même le thème du poème (une sorte de réflexivité). Cf. l'*Epode* 14, où le message "je ne peux pas écrire un poème, car je suis amoureux" constitue le poème qu'il n'est pas capable de faire. On trouve d'autres exemples de ce jeu chez Ovide, ou chez Stace: "Je suis si désolé et je pleure tellement que je ne peux pas écrire", message énoncé dans de splendides hexamètres!

2) Pour compliquer les choses, les *Odes* III 3, 69-72 et II 1, 37-40 ont été considérées comme "Abbruchsformeln" à la manière de Pindare ! Comment terminer les odes ? C'est la question qui vient à l'esprit à ce propos.

3) Ce qui m'a toujours frappé dans *C. IV* 2, 55-60, c'est l'asymétrie quantitative. Le sacrifice 'epic in scale' obtient cinq mots d'*Erzählzeit*; le *vitulus* et la toute petite tache sur son front obtiennent le reste (sept vers). C'est aussi une manière indirecte d'agrandir les petites choses et les petits poèmes.

*M. Harrison:* I fully agree that there are epic elements in archaic Greek lyric poetry, but I would ascribe these to the paucity of other literary material to allude to rather than to conscious generic crossing, which is a later and more sophisticated phenomenon.

*M. Ludwig:* Sie haben die Schlussstrophen von C. III 3 und II 1 als "ironical" und "insincere" bezeichnet, da sich Horaz zuvor viele Strophen bei der anderen — ernsten — Thematik aufgehalten hatte. Wird hier die *iocosa lyra* und das *levius plectrum* nicht zumindest auch als die vom Leser erwartete (bzw. von Horaz in Aussicht gestellte) normale Ebene der lyrischen Poesie bezeichnet? Er deutet an, dass *sermones deorum referre* eigentlich Sache des Hexameters ist, dass ihm gegenüber die lyrischen Masse *parvi modi* sind, denen dann eigentlich auch eine leichtere — sympotisch-erotische — Thematik zukommt. Diese wird damit anscheinend als normale Erwartung für die lyrische Dichtung bezeichnet (obwohl Horaz in *A.P.* 83-85 auch Götterhymnen und Epinikien als traditionell gegeben Gegenstand der Lyrik bezeichnet hatte). Entspricht dies der Gesamterscheinung von Horazens lyrischer Dichtung oder etwa nur einer Lesererwartung?

Hinsichtlich der Einfügung epischer Elemente in seine Lyrik (hier scheint mir der Begriff 'inclusion' besser als der der 'mixture' oder 'Kreuzung') ist gewiss festzuhalten, dass dies auch in der früheren griechischen Lyrik geschah, Horaz also auch hierin Griechisches ins Lateinische brachte. Unterscheidet sich seine Art der 'inclusion' anderer Gattungen ihres Erachtens von der Art, in der dies in der — nur teilweise bekannten — griechischen Lyrik geschah?

*M. Harrison:* You must be right in suggesting that Horace is playing with his readers' generic expectations in the last stanzas of C. III 3 and II 1, but I would still maintain that the inclusion of epic and other 'elevated' material here and elsewhere in the *Odes* is a deliberate attempt to widen the purview of lyric while professing not to do so (Davis' 'generic disavowal'); this is the sense in which Horace is

'ironic' in these statements. I agree with you that Cairns' term 'inclusion' is better than Kroll's 'crossing', since it makes clear the hierarchy — epic elements occur in Horace's lyric and influence its content, but remain subordinate to its lyric character.

*M. Syndikus:* Sie haben ein entscheidendes Problem der Interpretation der Horazoden angesprochen, aber ich frage mich, ob hier nicht eine andere Begrifflichkeit förderlicher wäre. Die Wichtigkeit der Frage liegt auf der Hand: Horaz wurde seit der Romantik oft deswegen nicht mehr als Lyriker anerkannt, weil man von einem lyrischen Gedicht eine einheitliche Stimmung verlangte und so den Wechsel der Stillsage in einem horazischen Gedicht nicht verstand. Aus diesem Grund hat etwa Wilamowitz, den Sie zitierten, C. III 27 für ein schlechtes Gedicht gehalten; Wilamowitz war ein ganz einseitiger Bewunderer der Lyrik seit Goethe.

Meine Frage ist nun, ob man die Verschiebungen und Veränderungen in Inhalt, Gefühlslage und Stilhöhe in einem Horazgedicht begrifflich nicht besser erfassen kann, wenn man mit den ursprünglich rhetorischen Begriffen des mittleren und hohen Stils arbeitet. So würde ich die von Ihnen behandelten Schlusstrophen der *Oden* I 6, II 1 und III 3 lieber nicht ironisch nennen. Ist es ironisch, wenn Horaz am Ende eines Gedichts nach Ausflügen in die hohe Stilebene den Leser wieder zu seinem üblichen mittleren Stil zurückruft? Der Gedichtschluss dieser drei Gedichte ist mit einer Erscheinung verwandt, die zuerst Ed. Fraenkel beobachtet hat. Er sah, dass stilistisch hohe und inhaltlich bedeutende Gedichte oft mit einer sehr persönlichen und scheinbar gewichtlosen Wendung schliessen. Man kann das natürlich Selbstironie nennen, aber ist es nicht eher so, dass Horaz, dieser Meister des 'understatements', ganz schlicht sich und den Leser von einer Stilhöhe zurückrufen möchte, die nicht so ganz seinem Wesen entspricht?

Meiner Meinung nach kann man diese partielle Erscheinung erweitern. Nicht selten führt in einer horazischen Ode eine Bewegung bzw. eine Gewichtverschiebung von der Ausgangslage zu etwas anderem, oft Gegensätzlichem, im allgemeinen aus einer bedrängten oder erregten Stimmung zu etwas Leichterem, Heiterem. Auf diese Weise haben Klingner und Wilkinson Horazgedichte interpretiert, und

auch Brink hielt in seinem, dem Kommentar der *ars poetica* angeschlossenen Kapitel 'Poetic Patterns' solche Umschwünge oder Umbrüche für ein wesentliches Charakteristikum der *Oden*. Ich möchte auf einige besonders typische Beispiele für eine solche Kompositionsart nur kurz hinweisen: C. I 2, I 9, I 13, III 14, IV 11. In den *Sermonen* und *Episteln* sind die Gedichtbewegungen natürlich komplizierter.

*M. Harrison*: Again, I would maintain that Horace's excursions into higher styles are actually a way of *including* such 'inappropriate' material in epic, and that his professions of *exclusion* cannot therefore be taken seriously. I would indeed agree that Horace has the capacity to switch between stylistic levels within the same poem, just as he can in his work as a whole, but this in my view is a larger and more frequent technique than that of 'generic disavowal'.

*Mme Thill*: Horace a-t-il voulu faire œuvre nouvelle en incluant dans son lyrisme des éléments épiques ? Il nous manque des maillons de la chaîne qui permettraient de répondre avec certitude:

- en Grèce, des œuvres lyriques de l'époque alexandrine;
- à Rome, la plupart des textes des *neoterói*.

On peut remarquer cependant que Théocrite a imité Homère (*Herakles Leontophonos*), que Callimaque a imité Pindare (*Epinikion à Sosibios*), deux exemples de 'grands genres' inclus dans de plus petits. Sans revenir à Catulle, notons que les *Bucoliques* de Virgile, qui ne sont pas une œuvre lyrique, mais apparentée au lyrisme, incluent l'*epos*, en particulier l'*epyllion* dans la *Sixième*. (On pourrait rapprocher cet exemple de l'*Ode* III 27 d'Horace [Europe], que vous avez commentée.)

En partant des observations que l'on peut faire sur l'imitation, je penserais volontiers qu'Horace continue une pratique en usage depuis l'époque alexandrine dans les différents genres poétiques, et qui a continué à se développer à Rome.

*M. Harrison*: You are right to raise the possibility that generic crossing occurred in lost Hellenistic lyric, given its frequency in other

Hellenistic poetry. This seems not impossible, but, as you say, the evidence is simply not available; there are a few lyric fragments in *Collectanea Alexandrina* and *Supplementum Hellenisticum*, but not enough to be useful or significant. The general Hellenistic trend seems to be away from elaborate lyric (cf. G.O. Hutchinson, *Hellenistic Poetry* [Oxford 1988], 16).

*M. Schrijvers*: Pour circonscrire le genre ancien de la poésie lyrique, il faut, je crois, à côté des thèmes lyriques que vous avez signalés dans l'*Art poétique*, et des formes métriques, ajouter le fait que le poème lyrique est par excellence le poème d'une occasion et d'une situation spécifiques. Il est évident qu'Horace lui-même a lié ce dernier élément à la notion du genre lyrique, parce qu'il l'a thématiqué à maintes reprises dans ses *Odes*.

*M. Harrison*: You must be right that Horace's 'occasional' odes for festivals and the like recall in a muted way the original socio-religious functions of Greek archaic lyric. As for your account of *Ode* I 6, you are surely right that Horace is here, amongst other things, showing in practice his unsuitability for writing epic by satirising epic terminology.

*M. Tränkle*: Im Zusammenhang mit den von Ihnen angenommenen 'epic inclusions' haben Sie auf die Erwähnung epischer Szenen und die Verwendung epischer Motive, aber auch auf epischen Sprachgebrauch verwiesen. Nun fällt mir auf, dass im Falle von *C. I 6* die Wortwahl teilweise seltsam unepisch ist. Besonders merkwürdig ist, dass die *Μῆνις* Achills als *stomachus* bezeichnet wird, aber auch das prosaische *rem gerere* der Verse 3 f. und *duplex* (7) wäre hier zu nennen. Wie müssen wir diese Tatsache erklären? Liegt hier ein Unvermögen des Dichters im Sinne der Ausführungen von B. Axelson (*Unpoetische Wörter* [Lund 1945], 98 ff.) vor, oder hängt es mit den besonderen dichterischen Absichten des Horaz zusammen?

*Plurimum* in *C. IV 2, 30* würde ich mit dem vorausgehenden *laborem* verbinden. Es verstärkt so den im Zusammenhang der Stelle entscheidend wichtigen Gedanken des emsigen Bienenfleisses des

Dichters: *per laborem plurimum* entspricht auf der Ebene des Vergleichs den *operosa... carmina* der Verse 31 f. Neben *nemus* wäre *plurimum* ein müßiges Füllsel.

*M. Harrison:* You are right to observe the 'unepic' and satirical slant given to epic vocabulary in *C. I 6*. I would interpret this as Horace's attempt simultaneously to allude to Varius' Homerizing poetry and to make fun of it. As for *plurimum* in *C. IV 2, 30*, I follow Bentley in taking it with *nemus*, with which it seems to have much more literary significance, introducing the new (callimachean) idea of variety and versatility rather than once again stressing the theme of effort, already present twice in *laborem* (29) and *operosa* (31).

*M. Ludwig:* Eine Bemerkung, die helfen soll, den Bezug von *plurimum* auf *laborem* in *C. IV 2, 29 f.* zu sichern: Dem Sinne und der Wortstellung innerhalb der Strophe nach ist der Bezug von *plurimum* auf *laborem* ausgezeichnet. Anstößig war dann aber bisher das angeblich isolierte *nemus*. Aber *nemus* ist meines Erachtens nicht isoliert: *uvidi Tiburis* kann ἄπὸ κοινοῦ auf *nemus* und *ripas* bezogen werden. Dagegen spricht nicht die Stellung des *-que*. Dieses Wort wird in der Dichtung mehrfach nicht an das eigentlich zu kopulierende Wort (also hier an *ripas*) angehängt. Vgl. z.B. Fr. Klingner in seiner Horazausgabe, S. 337: "*que* aut *ve* aut *ne*: suspenduntur ad vocabula ἄπὸ κοινοῦ inter bina sententiae cola posita...". In diesem Bereich sind meines Erachtens die Parallelen zu suchen. *Circa nemus uvidique / Tiburis ripas* erscheint mir so als geschlossener Ausdruck, in dem *uvidi Tiburis* gedanklich sowohl auf *nemus* als auf *ripas* zu beziehen ist. Im übrigen spricht gegen die Verbindung von *nemus* und *plurimum* (oder einem anderen konjizierbaren Adjektiv), dass dann der nicht ortsspezifische Wald mit dem Ufer von Tibur koordiniert werden würde.

Bentley, der zuerst *plurimum* zu *nemus* zog, scheint auch *uvidi Tiburis* ἄπὸ κοινοῦ sowohl auf *nemus* als auch auf *ripas* (wofür er lieber *riuos* schrieb) bezogen zu haben ("plurimum vero esse nemus circa Tibur... satis constat"). Dann aber entsteht das Ungleichgewicht,

dass *nemus* ein zusätzliches Attribut hat, *ripas* aber nicht, womit der anfängliche Anstoss nicht behoben, sondern verschoben wäre.

*M. Harrison:* That an epithetless *nemus* could be in an ἄπὸ κοινοῦ construction with *ripas*, depending on *uvidique Tiburis*, is certainly a possible reading of C. IV 2, 29 ff. Personally, I still agree with Bentley that *per laborem* goes well on its own; *nemus* needs *plurimum* as an emphatic epithet to precede it and balance *uvidique Tiburis*, and an ἄπὸ κοινοῦ construction still seems possible even if *plurimum* goes together with *nemus*, as Bentley seems to have assumed ("about many a grove of damp Tibur and about its banks"). That *ripas* has no epithet of its own seems no argument for *nemus* to stand similarly alone, since *ripas* goes closely with the genitive *uvidique Tiburis*, a complement which functions similarly to an adjective.

## V

MANFRED FUHRMANN

### KOMPOSITION ODER SCHEMA ?

Zur *Ars poetica* des Horaz \*

#### 1

Im Jahre 1963 erschienen zwei Werke, die sich auf breitem Fundament um ein neues Verständnis der horazischen *Ars poetica* bemühten: Carl Beckers Buch "Das Spätwerk des Horaz" und der einleitende Band des grossen Kommentars von C.O. Brink, "Horace on Poetry — Prolegomena to the Literary Epistles"<sup>1</sup>. Es hat seither keinen weiteren Versuch dieser Art mehr gegeben<sup>2</sup>, und eine einlässliche Erörterung der zum Teil

---

\* Die vorliegende Abhandlung ist eine Ergänzung zum 3. Kapitel (Dichtungskritik und Dichtungstheorie im Werk des Horaz), in: M. FUHRMANN, *Die Dichtungstheorie der Antike*, Darmstadt, 1992, S. 111 ff.

<sup>1</sup> C. BECKER, *Das Spätwerk des Horaz*, Göttingen 1963, S. 64-112; C.O. BRINK, *Horace on Poetry — Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge 1963, S. 1-150; 213-271.

<sup>2</sup> Die Spekulationen von P. GRIMAL, *Essai sur l'Art poétique d'Horace*, Paris 1968 (vier Teile der *Ars*, die in einem exakten mathematischen Verhältnis zueinander stehen und die *causae formalis, materialis, finalis* und *efficiens* des dichterischen Werks zum Gegenstand haben), bleiben hierbei ausser Betracht.

ziemlich kühnen Thesen der Genannten steht noch aus; so ist es vielleicht nicht unangebracht, einige Überlegungen dazu zu äussern. Denn jetzt, nach nahezu einem Menschenalter, haben sich die Voraussetzungen für die Behandlung dichtungstheoretischer Fragen erheblich verändert. Brink stellt mit Recht fest, dass man die Form und den Aufbau der *Ars poetica* erst dann zu analysieren begonnen habe, als ihr Inhalt gleichgültig geworden war, als sie aufgehört hatte, Ratgeber für die poetische Praxis zu sein<sup>3</sup>. Nun hat man in den letzten Dezennien sowohl die Rhetorik als auch die Dichtungstheorie 'wiederentdeckt' — nicht in dem Sinne, dass man darauf aus wäre, diesen Disziplinen die praktischen Funktionen zurückzugeben, die sie bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wahrgenommen hatten, wohl aber in der Absicht, auch ihre Inhalte, die rhetorischen und dichtungstheoretischen Lehren, ernstzunehmen und für die Deutung nicht nur der antiken Literaturen, sondern auch des europäischen Klassizismus fruchtbar zu machen. Hiermit soll nicht behauptet werden, dass es an der Zeit sei, von der formalen Einstellung gegenüber der *Ars poetica*, wie sie in dem Jahrhundert von Spengel und Vahlen<sup>4</sup> bis Becker und Brink vorgeherrscht hat, Abschied zu nehmen. Immerhin haben sich die Gewichte verschoben: das 'Literarische' ist nicht mehr das einzige

---

<sup>3</sup> Man hatte allenfalls gelehnet, dass die *Ars poetica* einen Aufbau erkennen lasse; so z.B. J. C. SCALIGER, *Poetices libri VII*, gegen Ende der *Praefatio ad Sylvium filium: Nam Horatius Artem cum inscripsit, adeo sine ulla docet arte, ut satirae propius totum opus illud esse videatur*; vgl. ebndt. 6, 7, p. 338aA der Ausgabe 1561.

<sup>4</sup> Mit deren Untersuchungen man die Geschichte der Analyse der *Ars poetica* beginnen lassen kann; s. besonders L. SPENGLER, "Horatius de arte poetica", *Philologus* 18 (1862), S. 94-108; J. VAHLEN, *Bemerkungen zu Horatius de arte poetica* (1867), in: *Gesammelte philologische Schriften*, Bd. 1, Leipzig-Berlin 1911, S. 443-461. Für den weiteren Gang der Forschung sei auf den glänzenden Überblick von BRINK, *a.a.O.*, S. 15 ff., verwiesen.

Erkenntnisinteresse; es kommt auch auf die Normen an, zu denen sich Horaz bekennt, und auf die Kunstgesinnung, die dahinter steht. Von diesem Blickpunkt aus sollen also die beiden einstweilen letzten grossangelegten Versuche einer Analyse der *Ars poetica* gewürdigt werden: dass die Erschliessung von Form und Aufbau nicht mehr das einzige Ziel der heutigen Philologie sein kann, dass vielmehr die Untersuchung dieser Gegebenheiten eher dazu dienen sollte, den Weg zu den Inhalten der Lehrpestel zu bahnen.

Die Studien Beckers und Brinks haben einiges Wesentliche gemeinsam. Sie beginnen beide mit Versuchen, eine hieb- und stichfeste Gliederung der *Ars poetica* vorzuführen — eine Gliederung, die jeweils aus Horaz selbst, aus seinem Gesamtwerk oder aus der *Ars* allein, d.h. ohne Rekurs auf vorgegebene traditionelle Schemata oder andere von aussen herangetragene Gesichtspunkte, erarbeitet wird. Beide Untersuchungen erzielen hierbei mit je verschiedener Begründung das Ergebnis, dass die ersten vierzig Verse der *Ars* eine Einführung, ein Eingangsabschnitt seien, worin die eigentliche Darstellung vorbereitet werde. Sowohl Becker als auch Brink lassen auf den eigenen Entwurf einer Gliederung ein Kapitel folgen, das — mit je verschiedener Akzentuierung — die Geschichte der bisherigen, im ganzen wenig ertragreichen Bemühungen darstellt, den Bauplan der *Ars* zu ermitteln. Hiermit enden die Gemeinsamkeiten. Becker wendet sich wieder ganz der *Ars* zu: er sucht durch Gesichtspunkte, die er aus ihr selbst gewinnen zu können glaubt, also weiterhin ohne sich an irgendeiner griechischen Vorlage zu orientieren, seine Hauptthese von der diptychischen Struktur des Werkes zu bekräftigen: dass auf einen 'griechischen' — wissenschaftlichen, systematischen, poetologischen Regeln vortragenden — Abschnitt (v. 40-250) ein 'römischer', Horazens eigene Welt spiegelnder folge (v. 251-476), worin es um den Dichter gehe, um die Gesinnung, die ihn bei seiner verantwortungsvollen Aufgabe leiten müsse. Brink hingegen

unterzieht nunmehr die in Betracht kommenden unmittelbaren oder mittelbaren griechischen Quellen, d.h. nicht nur die Nachrichten über die Schrift des Neoptolemos von Parion, sondern auch die *Poetik* und die *Rhetorik* des Aristoteles, einem gründlichen Studium; er glaubt das von Neoptolemos verwendete Aufbauschema wiedergewinnen und als auch für die horazische *Ars poetica* massgeblich erweisen zu können.

## 2

Beckers These lautet also, dass die *Ars poetica* aus einer Einführung und zwei Hauptteilen bestehe: aus einem systematischen, der aus einer griechischen Lehrschrift übernommen sei, aus der *Poetik* des Neoptolemos von Parion, und aus einem ethischen römischen Teil über den Dichter<sup>5</sup>. Sowohl die Einführung, heisst es zur Begründung, als auch der zweite Hauptteil seien von ethischen Vorstellungen durchtränkt, die sich auch sonst im Werke des Horaz, zumal in den *Episteln*, fänden; die Partie v. 40-250 hingegen sei frei von Berührungen mit früheren horazischen Motiven. Becker glaubt, dass sich die beiden Hauptteile erheblich voneinander unterscheiden: das Fremdartige der griechischen Lehrschrift im ersten Hauptteil und das Horazische, nach Inhalt und Form den früheren *Episteln* Verwandte der Einführung und des zweiten Hauptteils ständen zueinander in scharfem Kontrast. Die Annahme zweier Hauptteile, legt Becker weiterhin dar, sei keine Reprise der altbekannten, insbesondere von Norden verfochtenen These, dass der horazischen Lehrepistel das aus eisagogischen Schriften bekannte

---

<sup>5</sup> Ähnlich schon N. WECKLEIN, "Die Kompositionsweise des Horaz und die Epistula ad Pisones", *SB der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* München, Philos.-hist. Kl. 1894, S. 410 ff.

Schema 'Kunst — Künstler' (*ars — artifex*) zugrunde liege<sup>6</sup>. Die beiden Teile nähmen nicht denselben Rang ein: der lehrhafte, systematische Teil sei dem allgemeinen, ethischen untergeordnet; er solle als Einlage die Mustergültigkeit der griechischen Literatur durch ein konkretes Beispiel vor Augen führen. Die *Ars poetica* habe ein aktuelles Ziel: Horaz stelle darin sein kallimacheisches Stilideal auf eine ethische Grundlage; er wolle den Römern ins Gewissen reden und ihnen vorhalten, dass sie beim Dichten keine Anstrengung scheuen dürften, wenn sie Grosses leisten wollten<sup>7</sup>.

Becker hat offensichtlich recht mit seiner Behauptung, dass die ersten vierzig Verse und die zweite Hälfte der *Ars* von horazischen Motiven durchsetzt seien; er hat hierfür eine Fülle von Belegen beigebracht. Und richtig ist auch, dass diese von Hause aus ethischen Motive in der *Ars* auf das Dichten, auf die dichterische Arbeit übertragen werden<sup>8</sup>. Hingegen hält die Annahme, dass der erste Hauptteil, jenes angebliche System griechischer poetologischer Lehren, von derartigen Einsprengseln frei sei, einer unvoreingenommenen Prüfung nicht stand. Die ersten vierzig Verse, die 'Einleitung' Beckers, enthalten u.a. die *Maxime*, dass wahre Dichtung auf der Mitte zwischen zwei Extremen beruhe: diese *Maxime*, heisst es zutreffend, sei Horaz seit seinen frühesten Dichtungen geläufig. Becker möchte sie als nur für die 'Einleitung' massgeblich angesehen wissen; hierbei hat er indes übersehen, dass sie eines der Grundmotive der ganzen ersten Werkhälfte ausmacht:

---

<sup>6</sup> A.a.O., S. 100 f. E. NORDEN, "Die Composition und Litteraturgattung der horazischen Epistula ad Pisones", *Hermes* 40 (1905), S. 481-528. Kritisch zu Beckers Versuch einer Abgrenzung von Norden die Rezension von A. LA PENNA, *Athenaeum* 41 (1963), S. 446.

<sup>7</sup> A.a.O., S. 105 ff.

<sup>8</sup> A.a.O., S. 96 f.

1. Abschnitt (v. 1-45): man hüte sich vor Übertreibungen im Stil und im Sujet;
2. Abschnitt (v. 46-72): in der Wortwahl sei man konservativ und auf Neuerungen bedacht zugleich;
4. Abschnitt (v. 119-152): man strebe bei der Stoffwahl nach der Mitte zwischen Bindung an die Tradition und Originalität;
6. Abschnitt (v. 179-219): man bemühe sich um intensive Bühnenwirkungen, vermeide jedoch die Darstellung von allzu Grausigem;
7. Abschnitt (v. 220-250): das Satyrspiel muss die richtige Mitte zwischen Tragödie und Komödie einhalten.

Die übrigen Durchbrechungen der angeblichen Regel, dass der erste Hauptteil frei sei von römischem Kolorit und von typisch horazischen Gedanken, hat Becker selber zugestanden. Es handele sich hierbei, heisst es bei ihm<sup>9</sup>, einmal um vereinzelte Anklänge, zum anderen um das Fortspinnen früherer literarischer Betrachtungen (der Abschnitt über das Wortmaterial des Dichters, v. 46 ff., variiert ja unübersehbar eine Partie des *Florus-Briefes*, E. II 2, 115 ff.), insbesondere um zwei 'Exkurse', also um kleine römisch-horazische Einlagen innerhalb der grossen griechischen, die Lehrschrift wiedergebenden Einlage. Als den ersten 'Exkurs', als die erste Durchbrechung des griechischen Systems will Becker den erwähnten Abschnitt über die Wortwahl betrachtet wissen: Horaz trage dort aus römischer Perspektive eigene Gedanken vor. Die zweite Ausnahme innerhalb des Systems finde sich in dem Abschnitt, der mit Empfehlungen zur richtigen Stoffwahl einsetze (v. 119 ff.): diese Partie, in der Horaz vom Nachahmen im allgemeinen und von der Schönheit der homerischen Epen handelt (v. 131-152), lasse sich in das von ihm übernommene Lehrsystem nicht einordnen;

---

<sup>9</sup> A.a.O., S. 69 f.; 80 ff.

der Dichter habe sie somit aus Eigenem beigesteuert<sup>10</sup>. Wenn sich Becker hier unnötige Schwierigkeiten bereitet haben sollte (die Annahme eines spezifisch horazischen Kolorits scheint nicht zwingend geboten), dann biegt er andererseits die Dinge bei den Figuren der dramatischen Gattungen zugunsten seiner Lehrschrift-Theorie zurecht: da die Stoffe der römischen Tragödien und Komödien grossenteils griechischer Provenienz waren, lassen sich Namen wie Medea und Orest (v. 123 f.) oder wie Davus und Pythias (v. 237 f.) nicht einfach als Beweis für eine lediglich stilistisch veränderte Wiedergabe einer griechischen Quelle in Anspruch nehmen<sup>11</sup>.

Mit all diesen von Becker teils anerkannten, teils übersehenen Ausnahmen wird die Hypothese vom besonderen Charakter des ersten Hauptteils, der auf eine systematische Lehrschrift aus der Feder eines Griechen verweise, überaus ungläubwürdig<sup>12</sup>. Dieser Teil unterscheidet sich vom zweiten lediglich durch seinen Inhalt: er konzentriert sich auf Erscheinungen, die man heutzutage dem Bereich der Werkästhetik zuordnet; der zweite Teil hingegen handelt von produktions- und wirkungsästhetischen Problemen oder, schlichter ausgedrückt, vom Dichter und seinem Publikum. Becker muss sich fragen lassen, ob denn ein derart komplizierter, nirgends durch aus-

---

<sup>10</sup> BECKER verweist auf FR. KLINGNER, *Horazens Brief an die Pisonen* (1937), in: *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Zürich-Stuttgart 1964, S. 370 ff.: man beachte indes, dass Klingner lediglich eine exkursartige Abweichung innerhalb eines horazischen Gedankenganges konstatiert, keinen Wechsel von der Bearbeitung einer griechischen Vorlage zu Originär-Horazischem.

<sup>11</sup> BECKER beruft sich auf K. LATTE, "Reste frühhellenistischer Poetik im Pisonenbrief des Horaz", *Hermes* 60 (1925), S. 3, wo allerdings angenommen wird, dass sämtliche Namen tragischer Figuren nur auf griechische Stücke verweisen sollen — schwerlich zu Recht.

<sup>12</sup> S. K. BÜCHNER, "Das Poetische in der *ars poetica* des Horaz", *Studien zur römischen Literatur* 10: Römische Dichtung, Wiesbaden 1979, S. 138 f.

drückliche Signale markierter Werkplan für den gewöhnlichen Leser überhaupt erkennbar sei: die Lehrschrift als das von der Umgebung Abgegrenzte, das wiederum von 'Exkursen' durchlöchert ist. Die römische Literatur der Zeit böte Analogien zu einer derartigen μετάβασις εἰς ἄλλο γένος: man könnte sich auf Catulls 64. Gedicht berufen oder besser noch auf das vierte Buch der vergilischen *Georgica*. Der Hinweis auf diese Fälle verdeutlicht, wie weit die von Becker postulierte Einlage davon entfernt ist, einem Leser einzuleuchten, der die *Ars* ohne professionelle Gliederungsabsichten auf sich wirken lässt.

Becker nimmt mit der *communis opinio* an, dass die *Poetik* des Neoptolemos von Parion die Vorlage der horazischen *Ars* gewesen sei; er bemüht sich indes nicht um einen detaillierten Nachweis von eventuell noch erkennbaren Kongruenzen im Aufbau der beiden Werke — er postuliert lediglich, dass sich der Einfluss des Neoptolemos auf den von ihm angenommenen ersten Hauptteil beschränkt habe. Hierdurch werden aber gerade die beiden wichtigsten konkreten Lehrstücke des Neoptolemos, die das Referat Philodems erkennen lässt — das Lehrstück von der Begabung und der Kunst oder Technik als den beiden Voraussetzungen des Dichtertums sowie das vom Vergnügen und von der Belehrung als den beiden Wirkungszwecken aller Dichtung<sup>13</sup> —, aus dem Kreis der Motive ausgeschlossen, die Horaz mit grosser Wahrscheinlichkeit von seinem hellenistischen Vorgänger übernommen hat: diese Lehrstücke finden sich ja bei ihm erst im zweiten Hauptteil, der nach Becker nicht mehr der griechischen Vorlage verpflichtet ist (v. 333 ff.; 408 ff.).

Schliesslich unterliegt auch die Annahme, dass den eigentlichen Lehren der *Ars* eine Einleitung vorausgehe, gewichtigen Bedenken. Da auch Brink mit einer derartigen Einleitung

---

<sup>13</sup> Philodemus, *De poematis* V, hrsg. von Chr. JENSEN, Berlin 1923, p. 29 und 33 (col. 11, l. 5-8 und col. 13, l. 8-17).

rechnet, erfordert dieses Problem besondere Aufmerksamkeit<sup>14</sup>. An erster Stelle verdient Beachtung, dass der erste Abschnitt der *Ars* mit dem folgenden fest verfügt ist: der Relativsatz *cui lecta potenter erit res* (v. 40) nimmt die vorausgehende Mahnung, der Dichter möge einen seiner Begabung angemessenen Stoff wählen, wieder auf, und der zugehörige Hauptsatz *nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo* (v. 41) enthält eine Ankündigung des Folgenden, worin Horaz zunächst kurz auf den *ordo* und sodann ausführlich auf die *facundia* eingeht. Vor allem aber haben die Lehren des ersten Abschnitts ein ebenso grosses Gewicht wie die der übrigen: Horaz handelt dort hauptsächlich von der Struktur des dichterischen Kunstwerks, von den fundamentalen Erfordernissen der Einheit und Ganzheit des Sujets. Becker verkennt die Partie, wenn er behauptet<sup>15</sup>, dort werde nicht eine Lehre, ein Stück Theorie in horazischer Form dargeboten; vielmehr stelle sie die horazische Form der Einführung, der Vorbereitung auf eine Erörterung dar. In Wahrheit ist der erste Abschnitt in genau derselben spielerisch-geistvollen Weise lehrhaft wie mindestens die ganze übrige erste Werkhälfte. Diese aus sich selbst evidente Tatsache wird durch den Rekurs auf die dichtungstheoretische Tradition bekräftigt. Die Lehren der ersten sechs Abschnitte (v. 1-219) — und nur sie — zeigen Übereinstimmungen teils mit der *Poetik*, teils mit der *Rhetorik* des Aristoteles; sie gehen somit in letzter Instanz auf

---

<sup>14</sup> Die *petitio principii* einer 'Einleitung' ist alt. Schon L. SPENGLER, *a.a.O.*, S. 103 ff., wies ihr zu, was er in dem von ihm vermuteten System nicht anderweitig unterzubringen vermochte: die ganze Partie v. 1-72. P. CAUER, "Zur Abgrenzung und Verbindung der Theile in Horazens *Ars poetica*", *Rheinisches Museum* 61 (1906), S. 237 f., liess v. 1-37 sich "ausserhalb des Systems" befinden, als "richtige" Einleitung, wozu der Inhalt sehr gut passe. Vgl. ferner KLINGNER, *a.a.O.*, S. 361 f., und W. SCHMID, "Nugae Herculenses III", *Rheinisches Museum* 92 (1944), S. 53, Anm. 49.

<sup>15</sup> *A.a.O.*, S. 69.

Aristoteles zurück. Becker hat diesen Hintergrund, der für ein genaueres Verständnis der Darlegungen des Horaz von wesentlicher Bedeutung ist, gänzlich ausser acht gelassen, ein Faktum, das unverständlich wäre, wenn man nicht in Betracht zöge, dass die Dichtungstheorie und die Rhetorik der damaligen Philologie nahezu gänzlich entglitten waren. Die Lehren des ersten Abschnitts der *Ars* entsprechen den Kapiteln 7 und 8 der aristotelischen *Poetik*, den Darlegungen also, die unmittelbar auf die Definition der Tragödie und die Aufzählung ihrer Teile (Kap. 6) folgen. Der Vergleich mit der aristotelischen *Poetik* legt überdies die Annahme nahe, dass die Verse 42-44 der *Ars* der Sache nach noch zum ersten, der Einheit und Ganzheit des Werkes geltenden Abschnitt gehören: der Hinweis, man solle stets nur das durch den jeweiligen Zusammenhang Gebotene mitteilen, alles übrige aber noch aufsparen, erinnert deutlich an den Schluss des 8. Kapitels der aristotelischen *Poetik*: "Ferner müssen die Teile der Geschehnisse so zusammenfügt sein, dass sich das Ganze verändert und durcheinander gerät, wenn irgendein Teil umgestellt oder weggenommen wird. Denn was ohne sichtbare Folgen vorhanden sein oder fehlen kann, ist gar nicht ein Teil des Ganzen."<sup>16</sup>

Es bleiben einige gute Details; Becker hat zum Beispiel erkannt und treffend begründet<sup>17</sup>, dass der achte Abschnitt der *Ars* (v. 251-294) die Aufgabe hat, vom ersten zum zweiten Hauptteil überzuleiten. Im ganzen aber ist seine Untersuchung zu unannehmbaren Ergebnissen gelangt: weder die These von der für sich stehenden, durch ihren Inhalt deutlich herausgehobenen Lehrschrift noch die Auffassung, der erste Abschnitt habe lediglich einen vorbereitenden, einführenden Charakter, hält einer Prüfung stand: Horaz geht ohne Proömium *in medias res*,

---

<sup>16</sup> Weiteres zur Frage der 'Einleitung' u. S. 195 ff.

<sup>17</sup> *A.a.O.*, S. 94 f.

und die beiden Hauptteile der *Ars* unterscheiden sich nur durch ihren Gegenstand, nicht auch durch ihr Verhältnis zu früheren horazischen Werken und durch die Art der Benutzung von Quellen und Vorbildern.

## 3

Brink hat, wie erwähnt, nicht nur den Versuch unternommen, der *Ars poetica* des Horaz ein einfaches und klares Gliederungsschema abzugewinnen; er möchte vielmehr auch erweisen, dass dieses Schema *in toto* einer Vorlage, der *Poetik* des Neoptolemos, entstamme: Horaz sei dem hellenistischen Theoretiker nicht nur in allerlei Details, sondern auch im Plan des Ganzen verpflichtet<sup>18</sup>. Brink führt diesen Beweis in drei Stufen. Zuerst wird rein werkimmanent der Aufbau der *Ars* erschlossen<sup>19</sup>. Sodann befasst sich Brink mit der *Poetik* des Neoptolemos; er ist insbesondere bestrebt, mit Hilfe der dem Herculaneusischen Papyrus abgewonnenen Angaben Philodems das Aufbauschema zu rekonstruieren, das dieser Schrift zugrunde gelegen hat. Die Untersuchung ergibt, dass der Plan der horazischen *Ars* und das mutmassliche Gliederungsschema der *Poetik* des Neoptolemos deutliche Übereinstimmungen zeigen, und so zieht die dritte Stufe des Beweisganges die Konsequenz, dass Horaz den Plan seiner Lehrepistel von Neoptolemos entlehnt hat.

---

<sup>18</sup> So besonders *a.a.O.*, S. 137.

<sup>19</sup> Die Rezensionen von A. LA PENNA, *a.a.O.* (Anm. 6), S. 449 f., und G.M.A. GRUBE, *Phoenix* 19 (1965), S. 78, bezweifeln mit Recht, dass jemand, der gründlich mit Horaz und der Horaz-Literatur vertraut ist, eine derartige rein werkimmanente Analyse vorurteilsfrei durchzuführen imstande sei.

Die werkimmanente Analyse geht im Krebsgang von-statten<sup>20</sup>: der Anfang stecke voller Fallgruben, während das Ende weniger umstritten sei. Mit Vers 295, heisst es demgemäss, beginne ein neuer Abschnitt, der dem Dichter allgemeine Lehren an die Hand gebe, wie er seine Aufgabe erfüllen könne. Weiterhin ergebe die Partie v. 153-294 einen deutlich erkennbaren Zusammenhang: dort beziehe sich alles aufs Drama. Vers 153 enthalte indes keinen scharf markierten Neueinsatz: der Abschnitt v. 119-152 gehöre dazu, und das Thema des Ganzen sei der Inhalt, der Stoff der Dichtung, exemplifiziert vornehmlich am Drama und am Epos. Diesem Teil wiederum gehen nach Brink Darlegungen voraus, die sich auf den Generalnenner 'Stil' bringen lassen (v. 40-118). Der Rest endlich, die ersten vierzig Verse mit den leitenden Prinzipien Einheit und Ganzheit seien der *Ars* als Einleitung (introductory section) vorangestellt. So ergibt sich ein geradezu verblüffend einfaches Schema: auf die Einleitung folgen drei Hauptteile, über den Stil (v. 40-118), über die Stoffe und ihre Struktur (v. 119-294) und über allgemeine Fragen der Dichtungskritik (v. 295-476).

Philodems Angaben über die *Poetik* des Neoptolemos rügen unter anderem<sup>21</sup>, dass sie zu Unrecht die Zusammenfügung der Wörter (σύνθεσις τῆς λέξεως) von den Gedanken (διανοήματα) trenne, dass sie sonderbarerweise denjenigen, der Schulung (τέχνη) und dichterische Begabung (δύναμις ποιητική) habe, als besondere Gattung (εἶδος) der Dichtkunst neben das Gedicht (πῶμα) und die Dichtung (πῶσις) stelle, dass dort zur Dichtung nur der Stoff (ὑπόθεσις) gehöre und dass mit Gedicht

---

<sup>20</sup> A.a.O., S. 3 ff. Ähnlich bereits Th. BIRT, "Über den Aufbau der *Ars poetica* des Horaz", in: A. DIETERICH, *Pulcinella — Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele*, Leipzig 1897, S. 281 ff.

<sup>21</sup> In der Ausgabe von JENSEN (Anm. 13) p. 27 ff. = col. 10 ff.; vgl. die übersichtliche Zusammenstellung bei BRINK, a.a.O., S. 55.

nur die Zusammenfügung der Wörter gemeint sei, nicht auch die Gedanken und die Anordnung (τάξις)<sup>22</sup> und die Handlungen (πράξεις) und die Charaktere (προσωποποιίαι), und dass unsinnigerweise die Gedichte unter den Gattungen die erste Stelle einnehmen. Brink legt dar<sup>23</sup>, dass die Kategorie πῶμα bei Neoptolemos alles zusammenfassen soll, was zur äusseren Form, zum Stil und zur Versifikation gehört, unter Einbeziehung des kurzen, formintensiven Gedichts, dass hingegen der Ausdruck πῶσις den Stoff bezeichnet und alles hiermit Zusammenhängende: den Aufbau der Handlung und die Charakterisierung der Figuren, und dass mit πῶσις auch das grosse, zusammenhängende poetische Werk gemeint sein kann. Πῶμα und πῶσις fungieren somit in der *Poetik* des Neoptolemos als umfassende Kategorien für λέξις und δίανοια, für Form und Stoff; diese Dichotomie ist indes von einer zweiten überlagert, von der Unterscheidung kleiner und grosser Dichtwerke, wie es der üblichen Verwendungsweise der beiden Ausdrücke entsprach.

Brink leitet aus Philodems kritischen Bemerkungen eine Dreiteilung ab, für die ausser dem πῶμα und der πῶσις auch der Dichter (ποιητής) konstitutiv gewesen sei: der Begriff εἶδος zielt auf Rubriken der Dichtkunst; überdies besage die Feststellung, die Gedichte nähmen die erste Stelle ein, offensichtlich, dass die *Poetik* des Neoptolemos mit der Behandlung der poetischen Formen begonnen habe. Die Triade πῶμα — πῶσις — ποιητής war somit deren Hauptgliederungsschema:

---

<sup>22</sup> τάξις ist eine Ergänzung von Jensen.

<sup>23</sup> Er stützt sich bei der Rekonstruktion des von Neoptolemos angewandten Schemas und bei der Untersuchung von dessen Verhältnis zur horazischen *Ars poetica* in der Hauptsache auf die scharfsinnige Untersuchung von P. BOYANCÉ, "A propos de l'Art poétique d'Horace", *Revue de Philologie*, 3. Serie 10 (1936), S. 20-36.

Neoptolemos befasste sich in seiner *Poetik* an erster Stelle mit der sprachlichen und metrischen Form des dichterischen Kunstwerks, an zweiter Stelle mit dem Stoff, dem Handlungsaufbau und den Charakteren und schliesslich an dritter Stelle mit dem Dichter, d.h. mit allgemeinen Fragen, insbesondere mit den Voraussetzungen seines Tuns sowie mit seinen Aufgaben und Zielen. Brink gelangt nach gründlichen Untersuchungen, die auch die *Poetik* und die *Rhetorik* des Aristoteles sowie dessen verlorene Schrift *Περὶ ποιητῶν* einbeziehen, zu dem Ergebnis, dass Horaz die Struktur seiner *Ars* von Neoptolemos übernommen habe: beider Werke seien nach der Trichotomie 'Form der Dichtung — Stoff der Dichtung — Dichter' gegliedert. Ein Analogon zur horazischen Einführung, heisst es noch, lasse sich aus Philodems Angaben zur *Poetik* des Neoptolemos nicht ableiten; dass das Prinzip der Einheit und Ganzheit dort eine Rolle gespielt habe, sei immerhin belegt, und so dürfe man vermuten, dass auch Neoptolemos diese fundamentalen Erfordernisse (overriding demands)<sup>24</sup> zu Beginn seiner Schrift erörtert habe.

Brinks Argumentation ist überzeugend, soweit sie sich mit Neoptolemos, mit dem Inhalt seiner *Poetik* sowie mit deren Tendenzen — mit ihrer vermittelnden Stellung zwischen Aristoteles einerseits und dem Programm der Kallimacheer andererseits — befasst; sie ruft indes Bedenken durch die Ergebnisse hervor, die sie der horazischen *Ars poetica* mit Hilfe der vom Ende her die Gliederung bestimmenden Analyse glaubt entlocken zu können. Die auffälligste *pièce de résistance* ist die angebliche Einleitung. Anders als Becker<sup>25</sup> übersieht Brink zwar nicht, dass dort sehr wichtige Prinzipien zur Sprache kommen, die zum Bestand der letztlich auf Aristoteles zurückge-

<sup>24</sup> A.a.O., S. 139.

<sup>25</sup> S. oben S. 189 ff.

henden Lehren gehören; gleichwohl aber zögert er nicht, die besonders wuchtige und schwierige Anfangspartie als 'introductory section' oder 'introduction' zu bezeichnen. Er, der sonst überaus behutsam und methodisch vorzugehen pflegt, führt diesen Ausdruck ohne jede Begründung ein; offenbar waren für ihn die drei Hauptteile 'Form — Stoff — Dichter' die primäre Gegebenheit, und der leidige Rest seiner Analyse galt ihm deshalb als Einleitung, weil Einleitungen nun einmal am Anfang von Literaturwerken ihren Platz zu haben pflegen.

Horazens zweites *Epistelbuch* besteht lediglich aus drei Stücken, die sämtlich erheblich länger sind als die des ersten Buches: der *Augustusbrief* bringt es auf 270, der *Florusbrief* auf 216 und die *Ars poetica* auf 476 Verse. Sowohl im *Augustus-* als auch im *Florusbrief* wird der Reigen durch Partien eröffnet, die man mit Fug und Recht Einleitungen nennen kann. Der *Augustusbrief*, ein Bericht über den Zustand der römischen Dichtung, den Horaz dem Kaiser erstattet, ein Bericht mehr über deren Defizienzen und Schwierigkeiten als über deren Leistungen, zeigt trotz der gleitenden Übergänge, jener den urbanen Konversationston abbildenden Technik, der ein hervorstechendes Merkmal der horazischen *Episteln* ist, eine übersichtliche Gliederung. Horaz erörtert zunächst das Verhältnis von Dichtung und Publikum, d.h. er befasst sich mit dem misslichen Umstand, dass seine Zeitgenossen noch stets die archaischen Dichter denen der Gegenwart vorziehen (v. 18-92). Sodann wird geschildert, wie einerseits in Griechenland und andererseits in Rom die Dichtung in Aufnahme gekommen sei (v. 93-117), und schliesslich folgen auf eine Partie, welche die Stellung und die Aufgaben des Dichters in der Gemeinschaft umschreibt, kritische Darlegungen über das Drama und das Epos (v. 118-270). Dem Ganzen geht eine Gruppe von Versen voraus, die noch nicht dem Thema des Briefes, der zeitgenössischen römischen Literatur gilt, die sich vielmehr dem Adressaten, dem Kaiser zuwendet (v. 1-17): ihn, den Vielbeschäftigten, dürfe Horaz

nicht allzu lange aufhalten, heisst es in Anwendung eines epistolographischen Topos, der auf die soziale Stellung des Adressaten im Verhältnis zu der des Absenders hinweist; hierauf folgt ein Preis, der den Herrscher im Spiegel des schon zu seinen Lebzeiten dankbaren Volkes zeigt, des Volkes, das sich allerdings den Dichtern gegenüber ganz anders verhalte — Horaz hat sich hiermit geschickt von der Einleitung zum eigentlichen Gegenstand des Briefes fortbewegt<sup>26</sup>. Der *Florusbrief* wiederum hat wie die erste *Epistel* des ersten Buches Horazens Abschied von der Dichtung, seine Hinwendung zur Philosophie zum Thema; hier bereitet ein epistolographisches Einleitungsmotiv *par excellence*, die Säumigkeit des Schreibers, auf den Hauptteil des Briefes vor (v. 1-24).

In der *Epistula ad Pisones*, der *Ars poetica*, ist der Briefcharakter zusammengeschrumpft wie nirgends sonst in den *Epistelbüchern*<sup>27</sup>. Ein Adressat wird des öfteren genannt, ein Piso und seine beiden Söhne, doch der Anlass und die Umstände der ausführlichen Darlegungen bleiben im dunkeln, und die Vermutungen, die Wieland<sup>28</sup> und andere hierzu geäußert haben, finden im Text keine Bestätigung. Das häufige 'Du' gilt meist einem beliebigen Zuhörer oder Leser: Horaz teilt seine Belehrungen angehenden Dichtern im allgemeinen mit<sup>29</sup>. Die beiden Anreden, die sich im ersten Abschnitt der *Ars poetica* finden — *Pisones* (v. 6) und *pater et iuvenes patre digni* (v.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu J. VAHLEN, *Horatius' Brief an Augustus* (1871), in: *Gesammelte philologische Schriften* (Anm. 4), S. 461 f.; Fr. KLINGNER, *Horazens Brief an Augustus*, in: *Studien* (Anm. 10), S. 412.

<sup>27</sup> Vgl. hierzu Q. Horatius Flaccus, *Briefe*, erklärt von A. KIESSLING — R. HEINZE, Berlin 1914<sup>4</sup>, Einleitung zur *Epistula ad Pisones*, S. 283.

<sup>28</sup> C.M. WIELAND, *Übersetzung des Horaz*, hrsg. von M. Fuhrmann (Wieland, Werke 9), Frankfurt/M. 1986, Einleitung zum Brief 2, 3, S. 490 ff.

<sup>29</sup> S. hierzu J. VAHLEN, *Über Horatius' Brief an die Pisonen*, in: *Gesammelte philologische Schriften*, Bd. 2, Leipzig-Berlin 1923, S. 752 ff.

24) — , reichen aus, kenntlich zu machen, wem das Werk gewidmet ist; als Beweis für eine Briefeinleitung sind sie ungenügend, zumal sie ja offensichtlich aufeinander verweisen und somit als eine Anrede angesehen werden müssen. Überdies verwendet Horaz schon hier, in unmittelbarer Nähe der Widmung, jenes allgemeine 'Du' oder 'Ihr': *scis* (v. 20); *sumite... qui scribitis* (v. 38).

Wenn demnach dem ersten Abschnitt keines der Merkmale eignet, die für eine Briefeinleitung charakteristisch sind, so könnte man immerhin erwägen, ob man ihn nicht als Einleitung überhaupt gelten lassen kann, schlechtweg als Proömium zu einem grösseren Dichtwerk. Die Frage stellen heisst sie verneinen: der Abschnitt enthält nichts, was nach Exordialtopik aussieht<sup>30</sup>. Es fehlt an einer Ankündigung des Themas und an einem Überblick über den Inhalt, und die Legitimation der Stoffwahl findet sich erst in der Mitte, zu Beginn des zweiten Hauptteils (v. 304 ff.): *Ergo fungar vice cotis...* Es fehlt weiterhin an einem Vergleich mit früheren Werken derselben Art, es fehlt an jeglicher Selbstreflexion und autobiographischer Begründung, und schliesslich wird auch den Adressaten und dem Publikum im allgemeinen nichts angesonnen oder zugedacht: kein Dank für Anregungen, keine Bitte um ein freundliches Urteil usw. Man könnte sogar behaupten, dass Horaz mit der Erwartung des Lesers geradezu sein Spiel treibt: das Gedicht beginnt, statt sich über sein Thema mitzuteilen, mit dem Rätsel eines chimärenhaften Phantasiewesens.

Da somit der erste Abschnitt der *Ars* nichts enthält, was ihn als Briefeinleitung oder allgemein als Proömium ausweist, bleibt nur die Möglichkeit, ihn wegen seines Inhalts im ganzen als einführende Partie, als Vorbereitung auf die eigentliche Thematik zu klassifizieren. Doch auch dieser Ausweg ist, wie schon

---

<sup>30</sup> Vgl. T. JANSON, *Latin Prose Prefaces*, Stockholm 1964.

angedeutet wurde, nicht gangbar: der erste Abschnitt bringt kein Beiwerk, sondern ein massives Stück klassizistischer (wie man aus heutiger Perspektive sagen darf) Literaturtheorie, die Lehre von der Einheit und Ganzheit des Kunstwerks. So bleibt nur die Auskunft, dass Horaz bei der *Ars poetica* auf eine Einleitung verzichtet hat, wie etwa Tacitus bei der *Germania*; er geht *in medias res* und mutet dem Leser zu, sich ohne Wegweisung in das Werk hineinzufinden<sup>31</sup>. Damit wächst aber dem ersten Abschnitt eine andere Funktion zu als von Brink behauptet: er steht als selbständige, gleichrangige Grösse neben der Partie, die von Brink mit Recht der Kategorie 'Stil' zugewiesen wird (v. 46-118); dass er kürzer ist als diese Partie, kann hierbei nicht von erheblicher Bedeutung sein. So gerät die von Brink behauptete Triade 'Form — Stoff — Dichter' ins Wanken: ihr geht ein Abschnitt voraus, der sich offensichtlich mit der Struktur des dichterischen Kunstwerks befasst. Damit verliert zugleich die angebliche Übereinstimmung des horazischen Werkplanes mit dem für die Schrift des Neoptolemos massgeblichen Aufbauschema an Überzeugungskraft; es kommt hinzu, dass sich Philodems Hinweis auf die von Neoptolemos geforderte Wohlgefüghtheit (ἀρμονία) und Vollendung (συντέλεια; nach Brink συνέχεια, Zusammenhang) der Dichtung, das Analogon zu den horazischen Prinzipien der Einheit und der Ganzheit, an einer Stelle findet, die der von Brink vermuteten Anfangsposition auch bei Neoptolemos entschieden widerspricht<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> S. BIRT, *a.a.O.* (Anm. 20), S. 285: "Der Lehrdichter springt mit seinem ersten Wort: *Humano capiti...* gleichsam mit beiden Füßen mitten in seinen Gegensatz: nicht ohne Vorbedacht. Er weiss schon, worauf er damit hinauswill; der Leser aber kann es nicht wissen, er fühlt sich gespannt und angeregt..." BIRT deutet die Verse 1-41 folgerichtig als das "erste Kapitel".

<sup>32</sup> p. 33 = col. 13 der Ausgabe von JENSEN (Anm. 13), im Zusammenhang mit der Erwähnung der 'grossen' Gedichte, insbesondere Homers.

Man mag hinnehmen, dass die Partie v. 40-118 ein Ganzes ausmachen soll, einen Hauptteil, der sich mit dem Stil befasst — obwohl man einwenden könnte, dass die Unterschiede, welche die beiden Abschnitte v. 40-72 und 73-118 erkennen lassen, erheblicher sind als die Gemeinsamkeiten. Überaus anfechtbar ist jedoch die Annahme, dass die Partie v. 119-294 als ein einziger Zusammenhang gedeutet werden dürfe<sup>33</sup>. Dort soll der Stoff, die Handlung, der Plot das eigentliche Thema sein, wobei das Epos und das Drama der Exemplifikation dienen und nicht um ihrer selbst willen erörtert werden<sup>34</sup>; Horaz hätte also gänzlich davon abgesehen, irgendeine poetische Gattung als *principium divisionis* seiner *Ars* anzuerkennen. Eine dem Inhalt der jeweiligen Vorschriften zugewandte Prüfung erweist für zwei Abschnitte das genaue Gegenteil. Brink behauptet mit Recht, dass die Partie v. 119-178 dem Sujet des Dichtwerkes, der Handlung und den Charakteren gilt; hier hat der Rekurs auf spezielle Gattungen, auf das Epos oder das Drama, in der Tat lediglich die Aufgabe, die allgemeinen Lehren durch konkrete Beispiele zu veranschaulichen. Das wird sofort deutlich, wenn man sich fragt, ob eine derartige Lehre auch auf andere Gattungen anwendbar sei. Man entnehme den Stoff der Überlieferung oder erfinde selber eine Handlung, die widerspruchsfrei sein müsse: mit dieser letztlich auf das 9. Kapitel der aristotelischen *Poetik* zurückgehenden Alternative setzt die Partie v. 119 ff. ein; die beiden Maximen gelten offensichtlich für alle Gattungen, die ein Geschehen, eine Ereignisfolge zum Gegenstand haben. Dasselbe trifft auf die Vorschriften zu, für die sich Horaz auf das Muster der homerischen Epen beruft: dass man nichts allzu Grossartiges ankündigen dürfe, dass man auf Auswahl und Konzentration bedacht sein solle. Dasselbe trifft weiterhin auf

<sup>33</sup> So bereits GRUBE in seiner Rezension, *a.a.O.* (Anm. 19), S. 78.

<sup>34</sup> *A.a.O.*, S. 7.

die Schilderung der Altersstufen zu und auf das Gebot, den Charakteren jeweils die typischen Merkmale ihrer Altersstufe zuzuschreiben: dass diese Lehre weiteste Geltung hat, ergibt sich schon aus der ursprünglichen *sedes materiae*, der aristotelischen *Rhetorik* (II 12-14). Doch mit der Partie v. 179 ff. (auch sie beginnt mit einer Alternative: *Aut agitur res in scaenis aut acta refertur*) ändert sich sofort und konsequent der Befund: die Vorschriften lassen sich jeweils nur auf die Gattungen anwenden, für die sie erteilt werden, also zunächst nur auf die Tragödie, dann nur auf das Satyrspiel. Man darf Grausiges nicht auf die Bühne bringen, man teile den Stoff in fünf Akte, man lasse einen *deus ex machina* nur bei dringendem Anlass auftreten, der Chor sei an der Handlung beteiligt usw.: Horaz erteilt ausnahmslos gattungsspezifische Lehren. Dies ändert sich erst wieder mit der zwischen den beiden Werkhälften vermittelnden Partie v. 251 ff.: hier geht es offensichtlich nicht mehr um eine bestimmte Gattung, um das Drama, sondern um das allgemeine Erfordernis formaler Vollkommenheit, um das Gebot *Vos exemplaria Graeca nocturna versate manu, versate diurna* (v. 268 f.); das Drama dient somit nur noch der Illustration eines für jedwede Dichtung gültigen Prinzips.

Die *Poetik* des Neoptolemos scheint mit der Dreiteilung 'Form — Stoff — Dichter' ein System erprobt zu haben, das die bei Aristoteles den Aufbau bestimmenden Gattungen — die Tragödie und das Epos sowie im nicht erhaltenen zweiten Buch die Komödie — nahezu völlig verdrängte; die Kategorien Form und Stoff waren in ihr lediglich noch, wie schon erwähnt<sup>35</sup>, von einer groben Rubrizierung der poetischen Gattungen, von der Unterscheidung grosser und kleiner Dichtungen, überlagert. Mit diesem Werkplan handelte Neoptolemos offenbar den Vorteil ein, dass mancherlei Lehren, die Aristoteles im Tragö-

---

<sup>35</sup> S. oben S. 194.

dienteil, insbesondere in den Kapiteln 7-9, gebracht hatte, obwohl sie auch für das Epos und die Komödie galten, den ihrem systematischen Rang zukommenden Platz erhielten. Hierbei mag zweifelhaft bleiben, ob die hellenistische Vorlage des Horaz gänzlich auf Abschnitte verzichten konnte, die den nur auf einzelne Gattungen anwendbaren Regeln vorbehalten waren. Für Horaz hingegen steht fest, dass er nicht auf derartige Abschnitte verzichtet hat: bei Lehren von allgemeiner Gültigkeit dienen einzelne Gattungen lediglich als Beispiele; bei gattungsspezifischen Merkmalen jedoch repräsentieren sie nur sich selbst. Die jeweilige Zuweisung ist auch offensichtlich sachgerecht, d.h. die Anordnung der einzelnen Vorschriften hat die systematischen Unstimmigkeiten der aristotelischen *Poetik* beseitigt: die *leges generales* und die *leges speciales* — wenn es erlaubt ist, eine dem Recht geläufige Unterscheidung auf die Dichtungstheorie zu übertragen — sind säuberlich voneinander getrennt und in je verschiedenen Partien untergebracht. Dass Horaz die Literatur sehr wohl auch aus der Perspektive der Gattungszugehörigkeit zu betrachten vermochte, geht nicht zuletzt aus dem *Augustusbrief* hervor: dort werden nacheinander die römischen Leistungen auf dem Felde der Tragödie, der Komödie und des Epos abgehandelt (v. 156 ff.). Der aristotelische Kanon der grossen Gattungen hat sich somit in der Theorie des Horaz durchaus behauptet, und zwar neben dem alexandrinischen Programm der 'kleinen' Gattungen, das vornehmlich der Selbstverteidigung, der Abweisung von Ansprüchen diene, denen der Dichter nicht genügen zu können glaubte — so auch am Ende des *Augustusbriefes* (v. 250 ff.)<sup>36</sup>.

Es erübrigt sich beinahe, noch festzustellen, dass die These Brinks, die von Neoptolemos verwendete Dreiteilung habe auch

---

<sup>36</sup> Vgl. W. WIMMEL, *Kallimachos in Rom*, Wiesbaden 1960, besonders S. 162 ff.; 187 ff.; 266 ff.; 282 ff.

den Bauplan der horazischen *Ars poetica* bestimmt, nicht erweislich, ja überaus unwahrscheinlich ist<sup>37</sup>: die angebliche Einleitung der *Ars* erörtert ein fundamentales Stück der allgemeinen Poetik, und der angebliche zweite Hauptteil, der den Stoffen und ihrer Struktur gewidmet sein soll, erweist sich als eine Sequenz mit teils allgemeinen, teils gattungsspezifischen Lehren. Nach Brink ist die *Ars poetica* ihrer hellenistischen Vorlage nicht nur in den Details des Stoffes, sondern auch im Plan des Ganzen verpflichtet, der sich Abschnitt für Abschnitt an die dort vorgegebene Reihenfolge der einzelnen Materien halte. Diese Hypothese hat die fatale Tendenz, darauf hinauszulaufen, dass alle wesentlichen Unterschiede, die zwischen der aristotelischen *Poetik* und der horazischen *Ars poetica* obwalten, auf Rechnung des Neoptolemos gehen — Horaz hätte also wenig mehr als eine ausschmückende Paraphrase sowie jene Partien, die auf römische Verhältnisse Bedacht nehmen, beigesteuert<sup>38</sup>. Eine derartige Annahme wird dem dichterischen Können und Wollen eines Horaz schwerlich gerecht, und so empfiehlt es sich wohl, bei der Bestimmung des Verhältnisses von Neoptolemos und Horaz mehr Zurückhaltung zu üben: der römische Dichter hat dem hellenistischen Theoretiker gewiss mancherlei Material zu verdanken; die Form, die Auswahl und die Anordnung hingegen sollten, solange das Gegenteil nicht erweislich ist, als das geistige Eigentum des Horaz gelten. Es scheint ratsam, den Hinweis Porphyrios, wonach in die römische Lehrepistel *praecepta* des Neoptolemos, *non quidem omnia, sed eminentissima*, eingegangen seien, streng wörtlich zu nehmen:

---

<sup>37</sup> Im Ergebnis ebenso, aber mit ungenauer Begründung die Rezension von B. OTIS, *Gnomon* 36 (1964), S. 270 f.

<sup>38</sup> Anders der 4. Teil, zumal das Kapitel über die "Poetic Patterns in the *Ars Poetica*", *a.a.O.*, S. 244 ff., wo einlässlicher auf das Horazische in der *Ars* eingegangen wird; vgl. GRUBE, *a.a.O.* (Anm. 19), S. 81.

Horaz hat den Inhalt einzelner von ihm ausgewählter Vorschriften auf seine Weise wiedergegeben, nicht aber grössere Zusammenhänge seiner Quelle oder gar deren gesamten Plan<sup>39</sup>. Überdies war die Abhandlung des Neoptolemos nicht die einzige Grundlage seiner Lehren: die *Ars poetica* bekundet kaum minder den starken Einfluss, den das alexandrinische, zumal von Kallimachos propagierte Programm der Formstrenge auf Horaz ausgeübt hat<sup>40</sup>.

## 4

Die Form der *Ars poetica* ist durch Elemente zweier Gattungen bedingt: des Lehrgedichts und der Versepistel. Auf das Lehrgedicht, wie es von Lukrez in Rom heimisch gemacht worden war, weist einmal das Streben nach deutender, man könnte sagen philosophischer Überschau und zum anderen der Verzicht auf stoffliche Vollständigkeit, die Beschränkung auf das bedeutsame Exempel. Die Gattung der Versepistel wiederum, eine spezifisch horazische Schöpfung, ist vornehmlich durch zwei Merkmale für die Beschaffenheit der *Ars poetica* von Gewicht: die Thematik entfaltet sich nicht lehrbuchmässig nach logisch-systematischen Kriterien, sondern in der locker gefügten Weise des urbanen Plaudertons, den sie zu spiegeln vorgibt; die Thematik entfaltet sich zudem nicht selten polyphon, als Geflecht von Haupt- und Nebenmotiven mit ständig sich verschiebenden Gewichten. Die Eigentümlichkeiten der Ver-

---

<sup>39</sup> KLINGNER, *Horazens Brief an die Pisonen*, in: Studien (Anm. 10), S. 399, hat also wohl recht behalten: "Es ist am Eingang dieser Arbeit gesagt worden, dass bisher alle Versuche fehlgeschlagen seien, der Epistel eine einfache Disposition zugrunde zu legen. Jetzt, nachdem der Betrachter dem Gedicht und dem Wandel seines Ablaufs geduldig nachgegangen ist, wird er auch kaum die Hoffnung haben, dass es je gelingen werde, eine Disposition zu finden."

<sup>40</sup> Vgl. M. FUHRMANN, *a.a.O.* (Anm.\*), S. 159 ff.

sepistel sind offensichtlich nicht ohne Einfluss auf die Art und Weise gewesen, in der die *Ars poetica* ihren Stoff präsentiert.

Vergils *Georgica*, das der horazischen *Ars* zeitlich am nächsten stehende Specimen der Gattung Lehrgedicht, befolgen nicht anders als die *Ars* die beiden soeben genannten Darstellungsprinzipien: sie wählen aus und bemühen sich über das für die Praxis Erforderliche hinaus um ein deutendes Erfassen der Zusammenhänge. Sie entfalten sich indes im Unterschied zur *Ars* nach einem exakt kalkulierten und für den Leser mühelos erkennbaren Plan<sup>41</sup>. Dieser Aufbau wird zwar nicht wie in einem Prosa-Lehrbuch durch das Vokabular der Begriffs- und Systemlogik, etwa durch *definitio, genus, species, differentia* usw., verdeutlicht: dergleichen hätte sich trocken und unpoetisch ausgenommen. Andererseits fehlt es nicht an Signalen, die den Plan des Ganzen sowie das Fortschreiten der Darstellung von einem Punkt zum nächsten zu erkennen geben. Das Werk beginnt mit einer Übersicht über den Inhalt aller vier Bücher: *Quid faciat laetas segetes* etc.: das erste Buch befasst sich mit dem Ackerbau, das zweite mit der Baumzucht und insbesondere mit der Rebpflanzung; dann folgt im dritten das Vieh usw. Die einzelnen Abschnitte innerhalb eines jeden Buches sind seltener durch förmliche Ankündigungen und oft durch Leitbegriffe oder Formeln, die die Systemfuge überbrücken, markiert. Der erste Hauptteil des ersten Buches beginnt freilich ohne Aufhebens mit der Schilderung des Frühlingsanfangs (v. 43 f.): *Vere novo, gelidus canis cum montibus umor / liquitur* etc. Dann aber gibt Vergil immer wieder explizite Hinweise auf die Gliederung: *Nec tamen, haec cum sint hominumque boumque labores / versando terram experti* (v. 118), heisst es mit einem Satz, der die

---

<sup>41</sup> Das Prinzip der Auswahl und das Streben nach systematischer Darstellung schliessen also einander nicht grundsätzlich aus. Anders W. STEIDLE, *Studien zu Ars poetica des Horaz*, Würzburg 1939, S. 5.

vorausgehenden Partien über das Pflügen und die Bodenverbesserung zusammenfasst: der Leser wird auf ein neues Thema vorbereitet. *Dicendum et, quae sint duris agrestibus arma*, verlautet beim Übergang zu den landwirtschaftlichen Geräten (v. 160). Der zweite Hauptteil handelt von der zeitlichen Ordnung des bäuerlichen Jahres, für die man sich nach den Sternen richten musste; er beginnt daher mit den Worten (v. 204 f.): *Praeterea tam sunt Arcturi sidera nobis / Haedorumque dies servandi* etc. Der Wetterzeichen-Teil endlich setzt abermals mit einer Markierung der Systemfuge ein (v. 351): *Atque haec ut certis possemus discere signis*; Vergil nennt wie zu Beginn des vorausgehenden Abschnitts den massgeblichen Leitbegriff: dort *sidera*, hier *signa*. Die folgenden Bücher der *Georgica* vermitteln kein anderes Bild; Vergil hat insbesondere die jeweiligen Hauptabschnitte deutlich voneinander abgehoben (II 177; II 346; III 286 f.; IV 149). In der Mitte des dritten Buches geht es geradezu lehrbuchmässig zu; das bisherige Pensum wird rekapituliert, das neue angekündigt: *Hoc satis armentis; superat pars altera curae, / lanigeros agitare greges hirtasque capellas* (v. 286 f.).

Im Verhältnis hierzu hat sich Horaz in der *Ars poetica* grösste Zurückhaltung auferlegt; die asyndetische Abfolge der einzelnen Partien ist dort geradezu Stilprinzip<sup>42</sup>. Man hat hierin wohl eine Konsequenz der Technik der gleitenden Übergänge zu erblicken: wenn sich schon während der Erörterung der einen Materie die nächste allmählich vorbereitet, dann verbietet sich ein die Systemfuge hervorhebendes Signal. Zu Beginn des

---

<sup>42</sup> S. BIRT, *a.a.O.* (Anm. 20), S. 280: "Wenn Cicero dem Redner vorschreibt de orat. II 176 sq.: *puncta argumentorum plerumque oculos, ne quis ea enumerare possit, ut re distinguantur, verbis confusa esse videantur*, so wird eine absichtliche 'Confusion' bei einem Nachahmer des Sermo noch viel weniger befremden. Daher ist sorglichst vermieden, durch typische Übergangsformeln pedantisch die Disposition anzuzeigen."

zweiten Abschnitts zeigen sich immerhin noch gliedernde Elemente (v. 41 und 46); danach aber stossen die einzelnen Themen ohne äussere Markierung aufeinander: *Res gestae regumque ducumque et tristia bella* etc. (v. 73); *Aut famam sequere aut sibi convenientia finge, / scriptor* etc. (v. 119). Eine ausdrückliche Hervorhebung des Zusammenhangs beim Übergang zu einem neuen Punkt findet man erst zu Beginn des elften Abschnitts: *Sunt delicta tamen, quibus ignovisse velimus* (v. 347) — "An die Erwähnung von Fehlern und Einseitigkeiten, die den Erfolg eines Gedichts ganz oder teilweise vereiteln, knüpft Horaz die für den Dichter tröstliche Bemerkung, dass es auch Fehler gebe, bei denen man gern ein Auge zudrücke", verlautet hierzu im Kommentar von Kiessling und Heinze<sup>43</sup>. Das Prinzip der asyndetischen Abfolge wirft auch auf den Anfang der *Ars* einiges Licht. Das Fehlen einer Ankündigung des Themas und einer Inhaltsübersicht bekundet dieselbe Tendenz: der Leser soll von Beginn an aus eigenem Vermögen zu erfassen suchen, worum es geht und wie die einzelnen Abschnitte miteinander zusammenhängen.

Man kann sich allerdings fragen, wieweit dieses Bemühen um Verständnis nach Horazens Meinung hat reichen sollen. Ganz gewiss war der Leser gehalten, sich von den einzelnen Regeln und ihrem unmittelbaren Zusammenhang Rechenschaft zu geben, doch ebenso gewiss sollte er die Lektüre nicht mit der Erkenntnis beenden, dass sich die *Ars poetica* in soundsoviele Hauptteile und soundsoviele Unterabschnitte gliedere. Für den gründlichen, von Systemsucht jedoch freien Leser ist nach Massgabe der jeweiligen Inhalte eine lockere Sequenz von Abschnitten erfahrbar: Einheit und Ganzheit des Dichtwerkes, das Wortmaterial, die je nach Gattung und Situation angemessene Stilhöhe usw. Dieses Ziel der Lektüre — und kein weiter

---

<sup>43</sup> *A.a.O.* (Anm. 27), S. 349.

reichendes — sucht auch der Kommentar des Porphyrio zu vermitteln: dort wird auf einzelne *praecepta* aufmerksam gemacht (zu v. 1 ff.; 9 ff.; 14 ff., wo sich statt *praeceptum* der Ausdruck καθολικόν findet; 29 ff. usw.)<sup>44</sup>; dort wird vor allem hervorgehoben — und zwar oft in Übereinstimmung mit der auch gegenwärtig noch gültigen Auffassung —, dass ein neues Thema einsetzt. *Loquitur nunc... de ordine servando a poetis*, heisst es zu v. 42; *exponit nunc de verbis veteribus ac novis*, verlautet unmittelbar darauf zu v. 47. Nunmehr folgt ein zusätzlicher, ein nicht durch eine Zäsur zwischen zwei Abschnitten legitimierter Hinweis (zu v. 63): *Probat nunc universa morti esse destinata*. Dann wird wieder ein Übergang von einem Abschnitt zum nächsten markiert (zu v. 119): *Hoc aliud praeceptum est* etc. Nach Vers 179 allerdings hören diese Bemerkungen zur Gliederung der *Ars poetica* auf.

Nun darf allerdings der Philologe in gewisser Weise klüger sein wollen als der Autor und sein übliches Publikum; nichts hindert, dass er, mit einer blossen Sequenz von allerlei dichtungstheoretischen Themen nicht zufrieden, ein möglichst geschlossenes System daraus abzuleiten sucht. Hierbei darf für ihn lediglich der Inhalt der *Ars poetica* selbst massgeblich sein. Er benötigt jedoch ein wenn auch noch so bescheidenes begriffliches Instrumentarium, das es ihm erlaubt, die poetische Sprache Horazens in die Sprache der modernen Wissenschaft umzusetzen. Die Interpreten von Vahlen und Norden bis Brink haben sich zu Recht von dieser Einsicht leiten lassen. Sie entlehnten indes ihre Begriffe — die Schemata *ars* — *artifex*, *πόημα* — *ποίησις* — *ποιητής* u.a. — der antiken Dichtungstheorie oder Rhetorik oder überhaupt der didaktischen Literatur, weil sie glaubten, hiermit zugleich einen für die *Ars* bedeut-

---

<sup>44</sup> Von OTIS, *a.a.O.* (Anm. 37), S. 266 f., zu weitreichenden Folgerungen benutzt.

samen Gattungs- oder Quellenzusammenhang erfassen zu können. Das Bestreben, den Inhalt der *Ars* und die aus anderer Tradition herbeigeholten Begriffe und Schemata als möglichst kongruent zu erweisen, führte dann immer wieder, wie zuletzt die grossangelegte Rekonstruktion Brinks gezeigt hat, zu Missdeutungen und Verbiegungen dessen, was Horaz allem Anschein nach darzutun versucht hat.

Es fragt sich, ob man nicht lieber darauf verzichten sollte, immer sofort zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen zu wollen. Die angemessene Deutung des Inhalts der *Ars* ist ein Problem, die Rückgewinnung der Quellen und Voraussetzungen, auf denen die *Ars* fussen mag, ein anderes. Wer sich, jedenfalls zunächst, nur dem ersteren Problem zuwendet, braucht sich nicht von antiken Termini abhängig zu machen; er kann versuchen, den Inhalt der *Ars* mit modernen Begriffen zu erschliessen. Das muss, die nötige Behutsamkeit vorausgesetzt, nicht zu Anachronismen führen; andere historische Disziplinen, etwa die Rechtsgeschichte, verwenden mit Erfolg moderne Kategorien für die Erschliessung ihres Materials. In analoger Weise könnten Begriffe der modernen Literaturwissenschaft dazu beitragen, nicht nur die antiken Literaturwerke selbst, sondern auch die literaturtheoretische Reflexion der Antike zu erhellen<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Dem Verfasser waren, wie er glaubt, in seiner *Dichtungstheorie der Antike* die Begriffe Produktions-, Werk- und Rezeptionsästhetik u.a. bei der Erschliessung des Inhalts der *Ars poetica* förderlich.

## DISCUSSION

*M. Ludwig:* Ich begrüße sehr, dass Sie uns von der Vorstellung befreit haben, wir müssten in den Versen 1-40 eine Einleitung sehen. Horaz geht ohne Einleitung *medias in res*. Ihrer Aufforderung, die *A.P.* nicht in zwei bzw. drei Hauptabschnitte zu gliedern, sondern eine umfänglichere parataktische Themenreihe wahrzunehmen, hat Shackleton Bailey vielleicht von sich aus bereits entsprochen, als er in seiner Ausgabe die *A.P.* durch Leerzeilen in eine grössere Anzahl kleinerer Abschnitte gliederte, wogegen Klingner und Borzsák die *A.P.* fortlaufend setzen liessen. Stimmen Sie Shackleton Baileys Einleitung und seiner editorischen Entscheidung zu ?

*M. Fuhrmann:* Grundsätzlich lässt sich gegen eine optisch wahrnehmbare Gliederung eines langen Textes nichts einwenden; dergleichen ist ebenso legitim wie die dem Verständnis förderliche Interpunktion.

Die Edition Shackleton Baileys hat die *Ars poetica* in dreissig Abschnitte von recht ungleicher Länge zerlegt; die von mir (in meiner *Dichtungstheorie der Antike* [Darmstadt 1992], 128 ff. = *Einführung in die antike Dichtungstheorie* [Darmstadt 1973], 101 ff.) angenommenen Abschnitte, vierzehn an der Zahl, sind bis auf eine Ausnahme darin enthalten. Diese Ausnahme befindet sich in der Mitte der *Ars poetica*; Shackleton Bailey fasst die Versgruppe 285-308 als Einheit auf, während meine Gliederung mit dem Vers 295 den zweiten Hauptteil beginnen lässt.

*M. Syndikus:* In vielen wesentlichen Punkten stimme ich völlig mit Ihnen überein. Auch ich glaube, dass Beckers Scheidung zweier

römischer Teile und einer griechischen Zwischenpartie der Wirklichkeit der *Ars poetica* nicht gerecht wird. Vor allem waren auch Ihre Beweise, dass die Verse 1-40 keine 'Einleitung' bilden, sehr überzeugend. Aber ich glaube, dass Sie Brinks monumentalem Werk doch allzu kritisch gegenüberstehen. Darf ich das etwas ausführen ?

Brinks Versuch in seinem ersten Kapitel, Verse zu entdecken, die auf die folgende Thematik hinweisen oder einen klaren Einschnitt bezeichnen, ist gute philologische Methode, und auch das Ergebnis ist bedenkenswert. Er arbeitet so heraus:

Vers 41 *nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo,*

Vers 119 *aut famam sequere aut sibi convenientia finge,*

Vers 153 *tu quid ego et populus mecum desideret audi,*

Vers 179 *aut agitur res in scaenis aut acta refertur,*

Vers 306 *munus et officium nil scribens ipse docebo.*

Brink zeigt dann auch auf, warum Horaz diese Neues anzeigenden Verse so unauffällig oft mitten in einem Satz versteckt: Es ist das ja auch von Ihnen sehr eindrucksvoll dargestellte Prinzip der gleitenden Übergänge im *Sermonen-* und *Epistelstil*. Das Verdienst Brinks in der Analyse der im Philodemtext versteckten Fragmente des Neoptolemos von Parion haben Sie ja ebenfalls hervorgehoben. Brink gelang es dabei auch sehr gut, Neoptolemos zwischen peripatetische Literaturtheorie und Frühhellenismus einzuordnen. Ich halte auch Brinks 3. Kapitel, in dem er Motive der *Ars poetica* letzten Endes auf genau bestimmte Stellen im 3. Buch der aristotelischen *Rhetorik* und in der *Poetik* zurückführt, in den Ergebnissen für sicher. Dann aber, bei der Rückführung der *Ars poetica* in ihrer Gänze auf die *Poetik* des Neoptolemos, kommen mir wie Ihnen Bedenken, und ich bedauere es auch, dass Brink die vorher festgestellten Einschnitte in Vers 153 und 179 in seiner Aufbauthese nicht mehr sehr berücksichtigt hat. Immerhin muss man anerkennen, dass Brink diese Punkte in seinem Buch klar als Hypothese bezeichnet hat und dass er sie später in seinem Kommentar zur *Ars poetica* nicht mehr so stark betont. Er stellt hier bei jedem Abschnitt nicht mehr Neoptolemos, sondern die 'Tradition' dem gegenüber, was nach seiner Ansicht Horaz verändert hat. In

diesen Untersuchungen versucht Brink durchaus, Horaz als Dichter gerecht zu werden. Noch mehr geschieht das aber im Kommentar selbst und in dem sich an ihn anschliessenden Kapitel 'Poetical Patterns'.

Zusammenfassend also: Weitgehende Übereinstimmung, aber was Brink betrifft, einige Vorbehalte.

*M. Fuhrmann:* Brink hebt in der Tat im 1. Kapitel seiner Prolegomena die Verse hervor, die unvermittelt am Kopf eines neuen Themas stehen (Vers 119; 153 usw. — mit dem Vers 41 hat es eine etwas andere Bewandnis); doch während er nur mit dem Vers 119 einen neuen Abschnitt, den zweiten der drei von ihm angenommenen Hauptteile, beginnen lässt, setzen in meinem Gliederungsversuch auch mit 153 und 179 jeweils neue Abschnitte ein.

Der Hinweis, dass Brink selber nicht immer so heiss gegessen wie gekocht hat, ist sicherlich berechtigt. Sein grosses Werk stimmt nicht in allen Teilen vollauf mit sich selbst überein: Der apodiktisch vorgetragenen Konstruktion des Ganzen steht das durch diese Doktrin kaum belastete Verständnis für das Detail gegenüber. Meine Studie befasst sich — gewiss etwas einseitig — lediglich mit dem an erster Stelle genannten Aspekt.

*M. Tränkle:* Das Ergebnis Ihrer Auseinandersetzung mit Becker und Brink scheint mir in wesentlichen Punkten einer Stellungnahme nahezukommen, die Sie nicht erwähnt haben, Fr. Klingners Abhandlung über die *A.P.* von 1937. Ist dieser Eindruck richtig oder bestehen doch Unterschiede zwischen Ihrer und Klingners Position?

Ihre Bemerkungen über den Inhalt des Anfangsteiles der *A.P.* sind mir nicht völlig klar geworden, und da die Frage, was diesen bildet, auch für die Abgrenzung gegenüber dem folgenden Abschnitt von Bedeutung ist, möchte ich nachfragen. Dass in ihm von Einheit und Ganzheit des Kunstwerks die Rede sei, haben Sie entschieden hervorgehoben, sicher zu Recht. An anderer Stelle sprachen Sie, wenn ich mich richtig erinnere, davon, dass es dort um die Wahrung der rechten Mitte zwischen zwei Extremen gehe und dass diese Forderung auch die folgenden Teile der *A.P.* beherrsche. Mir scheint das im

Anfangsteil ein untergeordneter Nebengedanke zu sein (24-31). Und schliesslich war davon die Rede, Thema dieses Teils sei die 'Struktur' des Kunstwerks. Das kann ich nicht so recht nachvollziehen.

*M. Fuhrmann:* Fr. Klingners Abhandlung *Horazens Brief an die Pisonen* (Leipzig 1937) hat Becker und Brink nicht gehindert, aufs neue für eine "einfache Disposition" (so Klingners Formel für die von ihm abgelehnte Auffassung) der *Ars poetica* einzutreten; meine Studie sucht demgegenüber darzutun, dass es ratsam ist, im wesentlichen zur Position Klingners zurückzukehren.

Die Abgrenzung des ersten Abschnitts ist heikel und umstritten. Aus dem von mir in meiner Studie genannten Grunde beginnt meiner Meinung nach der zweite Abschnitt erst mit dem Vers 46 (wobei ich mit anderen eine Umstellung von 45 für unnötig halte).

Auch in meinen Augen ist die *Maxime*, gute Dichtung müsse die Mitte zwischen Extremen wahren, ein Nebenmotiv des ersten Abschnitts; ich habe lediglich dartun wollen, dass Beckers Annahme, dieses Motiv begegne nur im ersten Abschnitt, nicht zutrifft. Demgegenüber ist es, scheint mir, erlaubt, den Abschnitt mit dem Etikett 'Struktur' zu versehen: er handelt von der Einheit und Ganzheit des dichterischen Werks sowie — am Anfang im Bilde eines negativen Exempels und am Ende, 42-44, in direkter Aussage — von den Erfordernissen der Stimmigkeit und der richtigen Anordnung der Teile.

*M. Schrijvers:* Votre attitude critique à l'égard du commentaire de Brink a eu pour conséquence que l'attention s'est concentrée un peu trop exclusivement sur les rapports entre Aristote, Néoptolème et Horace, et qu'on a perdu de vue la notion du *decorum* comme *Leitgedanke* dans l'*A.P.* et les rapports, sur ce point, entre Cicéron et Horace (ainsi que la place du *πρότερον* dans les théories littéraires de l'époque hellénistique).

A propos du procédé appelé *asyndetische Abfolge* dans l'*A.P.*, je voudrais signaler qu'il apparaît également dans la composition des *Satires* et dans la succession des strophes à l'intérieur d'une ode (cf. l'étude de A.D. Leeman, "Das parataxische Analogon", dans le périodique néerlandais *Lampas* 7 [1974], 2-10).

J'ai beaucoup apprécié les rapprochements que vous avez faits entre l'A.P. et le poème didactique; vous en avez signalé la dimension philosophique et le caractère allusif, les lecteurs étant avertis à l'aide de *Leitbegriffe*. J'aimerais élargir ces rapprochements de la manière suivante: Nous savons que Lucrèce, Virgile (*Géorgiques*) et surtout Lucain se sont permis de 'commettre' des simplifications ou même des distorsions, ce qu'on a appelé, dans les commentaires du dix-huitième siècle, des *errores*. Nous nous rendons compte maintenant que ces prétendues erreurs ont été faites délibérément, afin de produire un effet littéraire. On trouve une simplification de ce genre dans l'A.P. à propos de l'histoire de la littérature dramatique des Grecs. N'est-ce pas dans cette direction-là qu'il faut chercher la pertinence de la *περικοπή* sur le drame satyrique dans l'A.P.? Horace compare souvent des phénomènes littéraires avec des personnalités humaines, parfois romaines (cf. *tragoedia-matrona*: A.P. 231-232; le spondée, fils adopté par le iambe, *in iura paterna*: 256; cf. aussi 61-62: *verborum aetas ... iuvenum ritu*). Ce jeu littéraire trouve son achèvement dans le poème qui termine le livre I des *Epistulae* (20).

A mon avis, l'imagination poétique d'Horace a également exploité le morceau initial (231 sqq.) sur le drame satyrique en suggérant une identification des Satyres aux *iuvenes Romani* (cf. la comparaison aux vers 232-233, la finale brillante en 245: *velut innati triviis ac paene forenses* et, en 246, le néologisme *iuventur*). A l'intérieur de cette fantaisie poétique et ludique, le *Satyrorum scriptor* (235), qui répète ici le principe fondamental du *novum ex noto* et de la *callida iunctura*, renverrait indirectement à Horace lui-même, qui a chanté si souvent la vie des *iuvenes* dans les *Odes*. Qu'est-ce que vous pensez de cette hypothèse et, en général, du problème de la présence du drame satyrique dans l'A.P.?

M. Fuhrmann: Die Angemessenheit (das *decorum*) kam hier zu kurz, weil weder Becker noch Brink sie als Kriterium für die Komposition der *Ars poetica* verwenden. Meine *Dichtungstheorie* (1992) handelt ausführlich von ihrer Rolle in der hellenistischen und horatischen Dichtungstheorie (S. 130 ff., 135 ff. und 156 ff.).

Asyndeta in der Folge der Teile kennt Horaz auch sonst; bei den *Oden* hat man hierfür auf das Vorbild Pindars verwiesen.

Da das Lehrgedicht auswählen darf, brauchen die von ihm ausgewählten Gegenstände nicht unbedingt praktisch verwendbar zu sein (die praktische Verwendbarkeit ist ja schon wegen des Prinzips der Auswahl problematisch): der Gedanke, auf diese Weise die doch wohl jeglicher Aktualität ermangelnde und somit geradezu rätselhafte Partie über das Satyrspiel (man vergleiche jedoch T.P. Wiseman, in *JRS* 78 [1988], 1-13) zu erklären, scheint mir neu und sehr erwägenswert zu sein. Zutreffend ist auch die Beobachtung, dass Horaz den literarischen Phänomenen gern anthropomorphe Züge verleiht. Das Prinzip reicht weit: die Mahlzeit des Thyest "empört sich", die Komödie "erhebt mitunter ihre Stimme" (90 ff.) usw.

*M. Friis-Jensen*: Sie haben selber von Kreisen in der Forschungsgeschichte gesprochen, und dazu möchte ich eine Bemerkung machen. Sie lehnen mit Recht ab, die *Ars poetica* von Horaz als Lehrbuch zu betrachten, und dazu mit ebenso gutem Recht, die ersten vierzig Verse als eine Einleitung zu interpretieren. Diese Verse sind sicher schon ein erster Teil des eigentlichen Gedichts, wie Sie sagen und unter anderem mit vergleichbaren Äusserungen in Porphyrio begründen. Interessanterweise hat tatsächlich das ganze Mittelalter die ersten sieben- unddreissig Verse als einen sehr wichtigen Teil des Werkes gesehen, worin grundlegende Prinzipien zum Verständnis des Ganzen präzisiert wurden, normalerweise in negativer Form : so und so darf man es nicht tun. Dieses mittelalterliche Interpretationsverfahren steht klar in der Tradition von Porphyrio und Pseudo-Acro und baut auf ihr auf. Die Wiener Scholien, die Zechmeister 1877 veröffentlichte und die wahrscheinlich dem späten elften Jahrhundert angehören, haben schon in dieser Hinsicht etwas getan, aber sehr deutlich wird das Verfahren in einem Kommentar, den wir vielleicht als den Standardkommentar des späteren Mittelalters ansehen dürfen. Dieser französische Kommentar, der sogenannte 'Materia'-Kommentar, wurde wahrscheinlich in der Mitte des zwölften Jahrhunderts verfasst und liegt jetzt seit zwei Jahren in einer Edition vor (K. Friis-Jensen, "The *Ars poetica* in twelfth-century France", *Cahiers de l'Institut du Moyen Age grec et*

latin [Université de Copenhague] 60 [1990], 319-88). In einer ausführlichen Einleitung zum Literalkommentar wird auf Grund der ersten siebenunddreissig Verse ein Kanon von sechs Regeln des Dichtens aufgestellt, sowohl in negativer wie in positiver Form. Als Beispiele nenne ich die erste Regel, (*in*)*congrua partium positio* (über Struktur), die vierte (*in*)*congrua stili mutatio* und die fünfte (*in*)*congrua materiae variatio*, die auch andeuten können, dass die Idee des *decorum* in diesem Kommentar eine grosse Rolle spielt — *congruentia* ist hier als eine Form des *Decorum* aufzufassen. Der Kommentator sieht dann Hinweise zu diesen Regeln in den folgenden Teilen auftauchen, ohne dass er eine klare Disposition von der Seite des Horaz postulieren will. Dieses Verfahren ist zwar ziemlich brutal gegenüber Horaz, steht aber wohl kaum in absolutem Widerspruch zu seinen Intentionen. Auf jeden Fall hat der Kanon der sechs poetischen Regeln ein reges Nachleben in der mittelalterlichen Poetiktradition gehabt. Ich mache diese Bemerkung jetzt, weil ich morgen leider nicht auf die Interpretation der *Ars poetica* eingehen kann.

*M. Fuhrmann*: Ihre Hinweise scheinen darauf zu deuten, dass die mittelalterlichen, auf einzelne Vorschriften erpichten Kommentare weniger "brutal" mit der *Ars poetica* umgingen als die modernen Versuche, um jeden Preis eine klare, einfache Disposition des Ganzen dingfest zu machen.

*M. Harrison*: Herr Fuhrmann's idea that the *Ars poetica* combines the tradition of the verse epistle and the didactic poem seems to me absolutely correct. This combination explains perhaps two aspects of the *Ars poetica*: first, its fluid and complex structure, which resembles the structures which are found in didactic poems such as Hesiod and Lucretius, and second, its unusual length amongst Horace's hexameter poems — its 476 lines resemble more a book of Vergil's *Georgics* than a Horatian *sermo*.

*M. Fuhrmann*: Ich bin mir nicht sicher, ob sich der Aufbau der hesiodeischen Lehrgedichte oder der des lukrezischen Werkes mit der komplizierten Struktur der *Ars poetica* vergleichen lässt. Hesiod gehört

einem gänzlich anderen Zeitalter an, und bei beiden Autoren scheint ein erheblicher Teil der kompositorischen Probleme durch den Überlieferungszustand bedingt zu sein.

Die ungewöhnliche Länge ist in der Tat ein Indiz für die Richtigkeit der These, dass sich in der *Ars poetica* Merkmale der Versepistel mit Merkmalen des Lehrgedichts verbunden haben.

## VI

### HANS PETER SYNDIKUS

#### DIE EINHEIT DES HORAZISCHEN LEBENSWERKS

Die Frage nach der Einheit des horazischen Lebenswerks kann nur differenziert beantwortet werden. Ein Werk, das in fast drei Jahrzehnten entstanden ist, die tiefgreifende Veränderungen in Horazens Umwelt und in seinen Lebensumständen mit sich brachten, und das zudem in sehr verschiedenen literarischen Formen gestaltet ist, muß starke Unterschiede aufweisen. Es kann also allein gefragt werden, ob in diesem Lebenswerk die einzelnen Epochen oder die verschiedenen literarischen Formen soviel Eigengewicht haben, daß man von einer wirklichen Einheit des Lebenswerkes nicht sprechen kann, oder aber, ob es so viele übergreifende Themen, Motive, Grundüberzeugungen gibt, daß diese Frage bejaht werden kann.

\*

Ich möchte zunächst einer Reihe von gewichtigen Stimmen nachgehen, die aus den verschiedensten Gründen eine Einheit des Lebenswerkes bezweifeln. So suchte zu Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts die damals immer mehr in den Mittelpunkt des Interesses tretende Quellenforschung die

Erklärung für Inhalt und Form der Dichtungen des Horaz nicht mehr in der Eigenart des Autors, sondern fast ausschließlich in seinen Quellen. In ihnen sah man dabei vielfach das allein Ursprüngliche und Originale; die davon abgeleitete Dichtung des Horaz schien wenig Eigenbedeutung zu haben und entsprechend den verschiedenen Vorbildern in disparate Einzelgruppen auseinanderzufallen.

Typisch für diese Betrachtungsweise ist ein Aufsatz von A. Kiessling in den 'Philologischen Untersuchungen'<sup>1</sup>. Kiessling bemängelt vor allem, daß Horazens *Oden* keine echten Gelegenheitsgedichte im Sinne Goethes seien; ihnen fehle Stärke und Einheitlichkeit der Empfindung, die allein die verschiedenen Motive eines Gedichtes zu einer poetischen Einheit werden lassen (S. 76 f.). Horaz wähle als guter Literaturkenner Stellen aus der äolischen Lyrik, die für ein bestimmtes Gefühl zu passen scheinen. So hänge das Verständnis der meisten *Oden* davon ab, ob es gelingt, das jeweilige Vorbild zu finden (S. 79). Kiessling glaubt auch, auf Brüche zu stoßen: Alkaioszitate und horazische Zutaten paßten nicht immer zusammen (S. 80), dem langsam arbeitenden Horaz sei es oft nicht gelungen, die Fugen und Nähte, die aus dem mühseligen Entstehungsprozeß herrühren, zu verdecken (S. 82).

Natürlich führt heute niemand mehr Horazens *Carmina* allein auf die äolische Lyrik zurück. R. Reitzenstein und G. Pasquali haben die hellenistischen und römischen Komponenten betont. Vor allem aber haben Pasquali und später E. Fraenkel in eingehenden stilistischen Untersuchungen aufgezeigt, daß Horaz auch das von Alkaios oder — im Falle der *Epoden* — von Archilochos Übernommene verändert und dem durch die Schule der hellenistischen Dichtung gegangenen modernen Stilempfin-

---

<sup>1</sup> A. KIESSLING. *Philologische Untersuchungen* 2 (1881) 48-122.

den angepaßt hat<sup>2</sup>. In dieser Betrachtungsweise erscheint also Horazens Dichtung durchaus als ein persönlich geprägtes Werk von einem sehr einheitlichen Charakter.

Eine ganz bestimmte Bindung an die Form der altgriechischen Lyrik glaubte R. Heinze in seinem Aufsatz "Die Horazische Ode" erkannt zu haben<sup>3</sup>. Er geht von der Beobachtung aus, daß fast jede Ode als Ansprache an eine oder mehrere Personen gerichtet ist, die meist in einer ganz bestimmten Situation vorgestellt werden. Als Grund für diese Gedichtgestaltung nimmt er einen von der frühgriechischen Lyrik ausgehenden Formzwang an: Ein griechischer Lyriker sei immer der Öffentlichkeit zugewendet gewesen und habe in dieser Öffentlichkeit seine Gedichte gesungen. Horaz habe nun wegen dieses Vorbildes nicht wie ein Elegiker oder gar ein moderner Lyriker sein Innenleben enthüllen wollen; seine Absicht habe vielmehr darin bestanden, auf die angesprochene Person einzuwirken und sie zu einem bestimmten Verhalten zu veranlassen; alles rein Kontemplative sei darum aus seiner Lyrik ausgeschlossen. Heinze bedauert offensichtlich die von ihm als künstlich empfundene Anlehnung an eine historische Form und führt Defizite gegenüber dem individuelleren Ausdrucksvermögen der Elegiker darauf zurück.

Seitdem wir durch neue Textfunde die frühe griechische Lyrik genauer kennen, wissen wir, daß der von Heinze angenommene Formzwang nicht bestand. Die von Heinze erkannten Eigenarten der Horazischen Lyrik, vor allem der Verzicht

---

<sup>2</sup> R. REITZENSTEIN, *NJb* 21 (1908) 81-102; 25 (1922) 24-41 = *Aufsätze zu Horaz*, Darmstadt 1963, 1-22; 55-72; G. PASQUALI, *Orazio lirico*, Firenze 1920; E. FRAENKEL, *Horace*, Oxford 1957.

<sup>3</sup> R. HEINZE, *NJB* 51 (1923) 153 ff. = *Vom Geist des Römertums*, Darmstadt<sup>3</sup> 1960, 172-189. R. REITZENSTEIN widersprach sofort: *NJB* 53 (1924) 232-241 = *Aufsätze zu Horaz*, Darmstadt 1963, 73-82.

auf die schwankende Gefühlswelt der Elegiker und das dynamische Element, sowie der Wille, Verqueres und Ungutes zu ändern, können nicht auf ein als Zwang wirkendes Vorbild zurückgeführt werden. Das Streben nach geistiger Klarheit und nach einem rechten Leben sind, wie vor allem F. Klingner in seiner Horazinterpretation aufgezeigt hat, Grundzüge von Horaz selbst, die von den *Epoden* und *Satiren* über die *Oden* bis zu den *Episteln* sein Werk bestimmen.

Auch in den *Satiren* führte Heinze formale Eigenschaften und Themen auf griechische Quellen zurück. Bereits in seiner Bonner Dissertation<sup>4</sup> gelang ihm der Nachweis, daß hinter den sog. Diatribensatiren popularphilosophische Diatriben der hellenistischen Zeit stehen, die aus kaiserzeitlichen Schriften erschlossen werden können. Durch zahlreiche Parallelen belegte er, daß nicht nur formale Eigentümlichkeiten, sondern auch ganze Gedankengänge auf sie zurückgehen. Heinze baute dann diese Erkenntnisse in seinem Satirenkommmentar weiter aus<sup>5</sup>.

Aber so grundlegend auch diese Forschungen zum Verständnis von Form und Gedankengang vieler *Satiren* sind, wird doch die vornehmliche Blickrichtung auf die jeweilige Quelle der tiefgreifenden Umgestaltung der Tradition durch Horaz nicht immer gerecht. Ein gutes Beispiel dafür ist die Behandlung der *Satire I 1*<sup>6</sup>: Heinze vermutete zwei verschiedene Quellen, bis Vers 22 eine Diatribe gegen menschliche Unzufriedenheit, dann im Hauptteil eine gegen Habsucht und Geldgier. Durch ein systematisches Fortschreiten auf Heazines Weg, das zu einer immer genaueren Kenntnis der griechischen Diatriben führte, kam man zu einer besseren Würdigung der Eigenleistung des

---

<sup>4</sup> R. HEINZE, *De Horatio Bionis imitatore*, Diss. Bonn 1889.

<sup>5</sup> Q. Horatius Flaccus. *Satiren*. Erklärt von A. KIESSLING, 5. Auflage erneuert von R. HEINZE, Berlin 1921.

<sup>6</sup> Dissertation: S. 15-22; Kommentar: S. 2.

Römers. So zeigt E. Fraenkel, daß die von Heinze geschiedenen Teile durchaus auf eine einzige Quelle zurückgehen<sup>7</sup>, in der die menschliche Unzufriedenheit auf die Habsucht, das Laster von Horazens Hauptteil, zurückgeführt wird. Horaz hatte also eine gedanklich einheitliche Konzeption vor Augen, verwischte aber die logischen Zusammenhänge absichtlich, weil er seiner Satire die Form eines lockeren Gesprächs geben wollte. Wie Fraenkel zeigten vor allem auch U. Knoche und N. Rudd, daß Horaz auch die Satiren, in denen er popularphilosophische Motive behandelte, sehr eigenständig und persönlich geformt hat<sup>8</sup>.

R. Y. Tyrrell<sup>9</sup> sah als das entscheidende Vorbild der *Satiren* Lucilius an. In Auseinandersetzung mit dem Horazbild W. Y. Sellars<sup>10</sup>, der die *Satiren* und *Episteln* als Widerspiegelungen der äußeren und inneren Welt des Dichters auffaßte, glaubt Tyrrell nicht an Eigenschöpfungen des Horaz. Die Ausdrücke und Motive, die Horaz aus Lucilius übernommen hat, sind ihm hinreichender Beweis dafür, daß Horaz Lucilius in größtem Umfang ausgebeutet hat; er habe dem genialen Vorbild seine Stoffe weitgehend entnommen und ihnen nur die größere Eleganz gegeben, die man in seiner Zeit von einem literarischen Werk erwartete. Tyrrell geht so weit, daß er in der *Satire* I 5 weniger einen Bericht über die eigene Reise nach Brundisium sah als eine stilistisch gefeilte Wiederholung von Ereignissen,

---

<sup>7</sup> A.O. 90-97; vgl. H. HERTER, *RhM* 94 (1951) 11 f.

<sup>8</sup> U. KNOCHE, *Philologus* 90 (1935) 372-390. 469-482 = D. KORZENIEWSKI (Hrsg.), *Die römische Satire*, Darmstadt 1970, 284-319; N. RUDD, *The Satires of Horace*, Cambridge 1966.

<sup>9</sup> R.Y. TYRRELL, *Latin Poetry* (John Hopkins Lectures 3), London 1895, 162-183.

<sup>10</sup> W.Y. SELLAR, *The Roman Poets of the Augustan Age, Horace and the Elegiac Poets*, Oxford 1891.

die Lucilius von einer Reise an die Straße von Messina berichtete<sup>11</sup>.

Eingehender als Tyrrell untersucht G. C. Fiske<sup>12</sup> das Verhältnis von Horaz und Lucilius. Fiske hat immer die Satirenkommmentare von Kiessling — Heinze und Lejay<sup>13</sup> vor Augen, und ist sich so durchaus bewußt, in welchem breitem Traditionsstrom besonders die popularphilosophischen Motive, die Horaz in den *Satiren* und *Episteln* behandelt, überliefert waren. Trotzdem glaubt auch er, daß Horaz diesen Traditionsstrom vor allem in der Prägung, die er durch Lucilius erfahren hat, in seinen *Sermones* aufgenommen habe. So schließt er immer wieder von Parallelen im einzelnen auf die Übernahme ganzer Gedankenzusammenhänge und vermutet etwa hinter den *Satiren* I 1 und I 2 des Horaz als Vorbild sehr ähnlich gestaltete *Satiren* des Lucilius<sup>14</sup>.

Ich möchte nicht auf Gewaltsamkeiten im einzelnen eingehen; wichtiger ist, daß popularphilosophische griechische Texte in Gedankenprägung und Formulierung dem Horaztext oft viel näher sind als die von Fiske angeführten Luciliusparallelen<sup>15</sup>. Natürlich ist Lucilius als der Begründer des literarischen Genos für Horaz wichtig gewesen. Um sich in seine Nachfolge zu stellen und um seinem Werk den Stempel des gewählten Genos aufzudrücken, hat er bestimmte, für Lucilius

---

<sup>11</sup> A.O. 173-175; ähnliche Urteile über anderer *Satiren*: S. 176-183.

<sup>12</sup> G.C. FISKE, *Lucilius and Horace*, Madison 1920 (Nachdruck Hildesheim 1966).

<sup>13</sup> *Œuvres d'Horace. Satires publiées par P. LEJAY*, Paris 1911 (Nachdruck Hildesheim 1966).

<sup>14</sup> Er vergleicht S. I 1 mit den Fragmenten von Lucilius' Buch 18 und 19, S. I 2 vor allem mit der 3. *Satire* des 29. Buches; s. FISKE a.O. 219-274.

<sup>15</sup> A. OLTRAMARE, *Les origines de la diatribe romaine*, Lausanne 1926, 148 f., betont, daß Horaz eine gute Kenntnis der griechischen Originale besaß.

typische Motive, Stilmerkmale und Sujets gewählt. Andererseits wäre vieles von Horazens Gedankenentwicklung und Gedichtkomposition auf der Stufe der literarischen Entwicklung in der Generation des Lucilius überhaupt noch nicht möglich gewesen. Vor allem aber ist zu bedenken, daß Horaz den Grundcharakter der lucilischen Satire verändert hat. Ihren streitlustigen, angriffsfreudigen Ton hält er in der *Satire* I 4 noch für wesentlich, wenn er den namentlichen Angriff als Grundzug der Satire ansieht. Aber dieser Charakter, der die frühe *Satire* I 2 noch weitgehend bestimmt, verliert sich dann bald. Ja selbst in *Satire* I 4, 103-140 ist der satirische Angriff nicht mehr das eigentliche Ziel. Nach dem Vorbild seines Vaters will Horaz durch die Fehler anderer lernen, sie zu vermeiden. Wir sehen ihn also schon hier auf dem Weg zu einem seiner zentralen Themen, der Suche nach dem rechten Lebensweg.

\*

Die Einheit des horazischen Lebenswerks wird auch in Frage gestellt, wenn an einem bestimmten Punkt seines Lebens ein Bruch oder doch eine tiefgreifende Veränderung seiner philosophischen oder religiösen Grundüberzeugungen angenommen wird. Noch sehr vorsichtig verwendet E. Courbaud den Begriff Konversion<sup>16</sup>. Er versteht darunter eine sich über Jahre hinziehende geistige Entwicklung, die Horaz von einer epikureischen Lebenseinstellung zur Weisheit der Stoa geführt habe. Für Courbaud war Horaz gewiß nie ein Epikureer vom vulgären Schlage; er sieht klar, daß sich Horaz von früh an ethische Ziele setzte und über sein eigenes Verhalten reflektierte, um es ständig

---

<sup>16</sup> E. COURBAUD, *Horace. Sa vie et sa pensée à l'époque des épîtres*, Paris 1914, 35-60 (Nachdruck Hildesheim 1973); vgl. P. GRIMAL, *Horace*, Paris 1958, 53; 70 f.

zu verbessern; aber als charakteristischer für die Frühzeit erkennt er doch die Aufforderungen zum Lebensgenuß und die Hingabe an die Freuden des jeweiligen Augenblicks. Erste Anzeichen einer neuen Bewertung der Lebensziele sieht er in den *S.* II 3 und II 7: Gewiß karikiere Horaz hier stoische Straßenprediger, aber diese zweifelhaften Gestalten seien nicht bloß lächerlich. In ihren Übertreibungen träten doch Wahrheiten hervor, die Horaz ernst nehme und die weiter gewirkt haben. Die Gestalt des stoischen Weisen, dessen Wesenszüge bereits in der *S.* II 7, 83-88 genannt waren, stehe in *C.* III 2, 17-24 und III 3, 1-8 hinter der Schilderung der weltüberwindenden Tugend und der Unerschütterlichkeit dessen, der sie verwirklicht. Auch römische Gestalten wie der Cato von *C.* II 1, 23 f. und der Regulus von *C.* III 5, 49-56 trügen stoische Züge. Eng verwandt damit sei die Charakterisierung der wahren *virtus* in *C.* II 2, 17-24 und *C.* IV 9, 34-52. Als größte Annäherung an stoische Kerngedanken sieht Courbaud die *Epistel* I 16 an (*S.* 168-189), in der das menschliche Glück allein auf Weisheit und Tugend gegründet ist.

Courbaud erkennt durchaus, daß Horaz trotz dieser Übernahme stoischer Motive kein Stoiker im strengen Sinne wurde (*S.* 186 f.). Aber man kann überhaupt zweifeln, ob das Wort Konversion angebracht ist. Gerade Courbauds Kernstelle in *E.* I 16 oder die in stoischer Begrifflichkeit formulierte *Ode* II 2 zeigen, daß Horaz hier inhaltlich nichts Neues bringt, sondern längst bedachte Wahrheiten mit anderen Worten ausspricht. Auch mit stoischen Begriffen betont Horaz wie früher, daß ein Mensch nur glücklich werden kann, wenn er sich nicht ängstlich an die unbeständigen äußeren Güter klammert.

Anders als Courbaud, der nach Jahrhunderten der philosophischen Reflexion bei einem so nüchtern-kritischen Menschen wie Horaz einen Glauben an die reale Existenz des antiken Götterhimmels für unmöglich hält, nahm eine Reihe von

Horazforschern — ich nenne nur Heinze, Zielinski, Wili, Oppermann<sup>17</sup> — eine regelrechte Bekehrung des Dichters zum altrömischen Götterglauben an. Typisch für die Einstellung des Horaz vor seiner Konversion erschien *S. I 5*, 97-103. Horaz berichtet hier, wie sich die Reisegesellschaft des Maecenas über den Aberglauben in einer suditalienischen Stadt lustig machte, nach dem auf einer Tempelschwelle der Weihrauch ohne Feuer zerschmelze. In aufgeklärter Pose weist dabei Horaz auf die epikureische Lehre hin, nach der die Götter in ihrem seligen Leben nicht in das Naturgeschehen eingreifen.

Als ein Bruch mit dieser Haltung erschien dann *C. I 34*, in dem Horaz von einem Donnerschlag bei wolkenlosem Himmel berichtet, also einem auf natürliche Weise nicht erklärlichen Ereignis; dies habe ihn dazu gebracht, die Lehren einer 'töricht-ten' Philosophie aufzugeben und sich wieder dem lange vernachlässigten Götterkult zuzuwenden. Heinze vermutet, daß das hier beschriebene Ereignis weniger die Bekehrung zu einem naiven Volksglauben, sondern eher die zu einer philosophisch vergeistigten Religion bedeute; die Herleitung von einer erschütternden Himmelserscheinung könne poetische Fiktion sein. Th. Zielinski dagegen vergleicht geradezu mit dem Bericht im 9. Kapitel der *Apostelgeschichte*, in dem eine blendende Lichterscheinung Saulus zu Boden wirft und seine Bekehrung bewirkt. Das Ereignis in Horazens Leben werde allerdings innerlich längst vorbereitet gewesen sein. Horazens Verse über *Fortuna*, die dem einen seine Krone raube und sie dem anderen aufsetze, lassen Zielinski an Ereignisse in der politischen Welt

---

<sup>17</sup> R. HEINZE in: *Q. Horatius Flaccus. Oden und Epoden* erklärt von A. KIESSLING. 7. Auflage besorgt von R. HEINZE, Berlin 1930, 141 f.; TH. ZIELINSKI, *Horace et la société romaine du temps d'Auguste*, Paris 1938, 43-64; W. WILI, *Horaz und die augusteische Kultur*, Basel 1948, 120-124; H. OPPERMAN in: H. Oppermann (Hrsg.), *Wege zu Horaz*, Darmstadt 1972, 166-182.

denken, an den Sturz des Antonius und Oktavians Sieg. Im Mittelpunkt der späteren religiösen Dichtung des Horaz stehe dann der Glaube an den vom Himmel geschickten Entsühner des fluchbeladenen Roms, an Augustus, der auf Erden so wirkt wie Juppiter im Himmel. Als Kernstellen hebt Zielinski *C. I 2*, 41-52; *I 12*, 49-60; *III 5*, 1-4 hervor.

W. Wili setzt die Akzente etwas anders. Auch er sieht in *C. I 34* ein "Erlebnis des Göttlichen", wodurch Horaz der griechischen Philosophie entfremdet wurde. So sei er offen für römisches und politisches Denken geworden. Seit dem Jahre 29, in das Wili *C. I 34* setzt, sei der Horaz der *S. I 6* und *II 6* tot (gemeint ist offenbar der unpolitische, private Horaz): Der Dichter sehe nun die Welt neu und suche sich neue Themen, die teilweise im Widerspruch zum bisherigen Werk stehen.

Gegenüber der Annahme eines radikalen Bruchs in Horazens Weltsicht und Lebensdeutung sind erhebliche Zweifel angebracht. Gewiß betont Horaz im Sinn der augusteischen Restauration gelegentlich die Wichtigkeit einer Rückkehr zur frommen Erfüllung des hergebrachten Götterkultes<sup>18</sup>; aber unterstreicht nicht auch der philosophisch skeptische Cicero die Bedeutung des Staatskultes? So scheinen die Götteranrufungen in verschiedenen politischen Gedichten keine Dokumente eines persönlichen Glaubens an die Wirklichkeit dieser tradierten Götterwelt zu sein. Persönlicher klingt es, wenn sich Horaz im Schutz musischer Gottheiten sicher fühlt<sup>19</sup>; aber ist dieser Glaube an die Überlegenheit musischer Geistigkeit über die dumpfen Bedrohungen der Welt nicht eher ein Glaube an innermenschliche Kräfte und Werte als an hilfreiche Götterwesen? Der Annahme einer religiösen Konversion des Horaz steht auch

---

<sup>18</sup> Vgl. *S. II 2*, 103 f.; *C. I 35*, 33-37; *III 6*, 1-8. Die schlichte Frömmigkeit einer Bäuerin freut ihn in *C. III 23*.

<sup>19</sup> Vgl. *S. II 6*, 13-15; *C. I 17*, 13 f.; *I 22*; *II 17*, 28-30; *III 4*, 9-36.

im Wege, daß sich an seiner philosophischen Weltansicht wenig ändert: In den *Episteln* ist von Götterglauben und Götterverehrung so wenig die Rede wie zuvor in den *Satiren*. Den Weg zum rechten Leben zeigt ihm hier wie dort die Philosophie. Was C. I 34 anlangt, so scheint seine Bedeutung mehr auf der literarischen Ebene zu liegen. So wie C. I 16 eine Absage an die bisherige Hohndichtung der Jamben ist und wie in C. I 14 das Thema der politischen Dichtung eingeführt wird, so scheint C. I 34 das in den *Oden* neue Thema der Götterdichtung anzuzeigen. Vor allem aber bereitet das Gedicht den folgenden Hymnus auf Fortuna vor, auf die hellenistische Tyche, die den Weltlauf bestimmt; der Philosoph aber, der sein Herz nicht an die äußeren Güter hängt, weiß sich vor ihr sicher. So sagt Horaz in C. III 29, 41-64: Juppiter und Fortuna mögen noch so grollen, sie können dem Weisen weder ein gelebtes Glück rauben noch ihn im innersten Kern seines Wesens treffen<sup>20</sup>.

\*

Auf andere Weise wird die Einheit des Werkes angezweifelt, wenn nur ein Teil als bedeutend anerkannt wird, während man den Rest als belanglos, konventionell oder dgl. abwertet. Es wurden konträre Standpunkte vertreten: Für die einen war der augusteische *vates*, der Dichter des hohen Stils, der eigentliche Horaz; für die anderen galt eben diese Seite als bedauernde Verirrung eines nur für die heiteren Zwischentöne geschaffenen Talents.

Eine Reihe von bedeutenden Horazkennern bewunderte vor allem die Gedichte im hohen Stil. So sah R. Reitzenstein, der zunächst die hellenistischen Züge in den *Oden* beobachtet hatte,

---

<sup>20</sup> Vgl. zu dieser Beurteilung von C. I 34 E. FRAENKEL, *a.O.* 253-257; T. OKSALA, *Religion und Mythologie bei Horaz*, Helsinki 1973, 16-30.

in einem späten Aufsatz die Gedichte mit ernstem, römischem Charakter als die entscheidende Mitte der Lyrik des Horaz an<sup>21</sup>. Die Wiederbelebung römischer Werte in der Welt der Politik habe bei Horaz wie bei Virgil zur großen Form und zu einer Abkehr von der dem hellenistischen Geschmack verpflichteten Zeitmode geführt.

A.Y. Campbell geht in seinem Urteil über die Odendichtung<sup>22</sup> von zwei Stellen in den literarischen Briefen aus, in denen der Dichter als Erzieher des Volkes und als Mittler zwischen Gott und Mensch gefeiert wird (*E.* II 1, 124-138; *A.P.* 275-308). Eben diese Rolle erstrebe Horaz, wenn er sich in *C.* III 1 als Priester der Musen bezeichnet. Und in dieser Rolle habe Horaz seine religiöse und ethische Dichtung geschrieben, seine Hymnen und Lebensmahnungen. Vorbild dabei sei weniger der schlichte Alkaios als der hohe Stil Pindars, dem Horaz auf vielfache Weise nahestehe.

Eine entschiedene Vorliebe für den hohen Ton hat auch R.A. Schröder, der in seiner Nachdichtung durch Wortwahl und Satzfügung einen erhabenen Ton erstrebt, der nicht selten in einem fühlbaren Kontrast zu den oft sehr schlichten Worten des Horaz steht<sup>23</sup>. Entsprechend wertet er in seinem Nachwort: Die als anakreontisch empfundenen Trink- und Liebeslieder seien Beiwerk; der eigentliche Horaz sei der politische Prediger, Warner, Mahner und Seher gewesen.

Einen Höhepunkt der Dichtung des Horaz sehen auch Gelehrte wie Th. Zielinski<sup>24</sup>, W. Wili<sup>25</sup>, F. Klingner<sup>26</sup> und K.

---

<sup>21</sup> S. die Literaturangaben in Anm. 3.

<sup>22</sup> A.Y. CAMPBELL, *Horace. A new Interpretation*, London 1924, 56-81; 192-232.

<sup>23</sup> R.A. SCHRÖDER, *Die Gedichte des Horaz*, Wien 1935.

<sup>24</sup> A.O. 101-110.

<sup>25</sup> A.O. 141-167; 192-213.

Büchner<sup>27</sup> im hohen Stil der *Römeroden*, ohne freilich deswegen die in einem schlichteren Ton abgefaßten *Oden* abzuwerten. Differenziert urteilt E. Fraenkel<sup>28</sup>. Er geht sehr wohl auf die Schwierigkeiten ein, die heutige Leser bei Horazens hochstilisierten Gedichten haben, und er hält auch durchaus nicht alles für gelungen, was Horaz in diesem Ton geschrieben hat. Und er sieht die Schwierigkeit, die es bedeutete, nach Jahrhunderten, in denen die griechische Literatur dem Ideal eines leichten, schwerelosen, spielerischen Stils gehuldigt hatte, Töne aufzunehmen, wie sie die alte Elegie und Lyrik in einer anderen Zeit und unter anderen Bedingungen gepflegt hatte. Im ganzen glaubt Fraenkel, daß Horaz diese Aufgabe gelungen ist: Er habe es verstanden, die alten literarischen Traditionen mit neuem Leben zu erfüllen und so Werke von großer Schönheit geschaffen. Für besonders gelungen hält er *Ep.* 16, das Musengedicht (C. III 4) und die Augustusode C. IV 5.

Im vollen Kontrast zu dieser Wertung sieht E. Turolla einen unüberbrückbaren Gegensatz zwischen der persönlichen Lyrik des Horaz und seiner politischen Dichtung im hohen Stil<sup>29</sup>. In den politischen Gedichten habe Horaz gewiß von seinen Fähigkeiten als Stilist und Verskünstler Gebrauch gemacht, aber mit diesen Themen stelle er nicht seine innere Welt dar. Turolla sieht also im reflektierenden, philosophischen Horaz den Kern der Persönlichkeit; je weiter er sich von dieser Wesensmitte entferne, um so äußerlicher werde seine Dichtung. Die reife Dichtung der *Oden* und *Episteln* gehe aus einer kontemplativen

---

<sup>26</sup> F. KLINGNER, *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Zürich und Stuttgart 1964, 333-352.

<sup>27</sup> K. BÜCHNER, *Studien zur römischen Literatur*. Band 3. *Horaz*, Wiesbaden 1962, 125-138; *Die römische Lyrik*, Stuttgart 1976, 139-161.

<sup>28</sup> A.O. 42-53; 239-307; 426-453.

<sup>29</sup> E. TUROLLA, *Q. Orazio Flacco, Le opere*, Torino 1963, VII-IX.

Haltung hervor. Horaz habe sich auf dieser Lebensstufe von den Leidenschaften und der Unruhe der Welt gelöst und finde in seinem Inneren sein Genügen. Und die besten *Oden* feierten gerade dieses Glück<sup>30</sup>.

Der ästhetische Wert der hohen Dichtung des Horaz wird auch von einer Reihe von Kritikern bezweifelt, die von B. Croces Theorie beeinflusst waren. Nach Croce beruht der künstlerische Akt auf reiner Intuition und drückt sich in Bildern aus: Vom Individuellen erhebe sich die Intuition zu einer Sicht des übergreifenden Ganzen und gewinne so allgemeine Bedeutung. Dabei seien Intuition und Expression eins, und im künstlerischen Ausdruck seien Inhalt und Form eine Einheit geworden<sup>31</sup>. Diese Sicht hat schwerwiegende Folgen in der Beurteilung der Literatur. Wenn es allein auf die künstlerische Intuition ankommt, ist die Einteilung der Literatur in Gattungen, Traditionsstränge und historische Stile bedeutungslos. Ja Werke, in die philosophische und theologische Reflexionen, historische Überlieferungen und literarische Traditionen eingegangen sind, geraten von vorneherein in den Verdacht, daß sie nicht reine Poesie sind, sondern 'Literatur', Rhetorik u. dgl. So wird von Croce nicht nur Horaz, sondern vieles von dem, was bisher zum Höchsten der Weltliteratur gerechnet wurde, nicht zur Poesie im eigentlichen Sinn gezählt<sup>32</sup>.

Ein extremer Fall einer sich auf Croce berufenden Abwertung großer Teile der horazischen Dichtung ist F. Durands

---

<sup>30</sup> Vgl. *a.O.* XVIII; LXXIV ff.

<sup>31</sup> Grundlegend: B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari <sup>2</sup>1903 (deutsch: Leipzig 1905); B. CROCE, *La poesia*, Bari <sup>6</sup>1963, 9 ff.

<sup>32</sup> B. CROCE, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari 1923 (deutsch: Leipzig 1925); *La poesia*, 12 ff. 61 f. 258 f. Vgl. A. MOMIGLIANO, *Quarto contributo alla Storia degli Studi Classici e del Mondo Antico*, Roma 1969, 95-115.

Horazbuch<sup>33</sup>: Horaz sei wohl ein großer Artist und ein bedeutender Moralist, aber kein Dichter im eigentlichen Sinn (S. 16 f.). Seine Bilder seien zu konstruiert und traditionell. Die Gedichte seien ohne wahre Leidenschaft geschrieben (S. 21-24). Die Bemühung um die genaue Wiedergabe der griechischen Metren verrate eine Überbewertung des rein Technischen (S. 39; 49). Dann kritisiert Durand die Übernahme so vieler griechischer Namen und Vorstellungen. In C. I 10 etwa seien Atlas, Apollo, Priamus, Troja und die thessalischen Feuer bloßes Bildungsgut (S. 48; ähnlich S. 50). Durand hat also keinerlei Sinn für die Faszination, die für einen römischen Dichter von den Gestalten der griechischen Poesie ausging. Sein Dichtungsideal scheint der naive Gefühlsausdruck eines Volksliedes zu sein.

Auch A. La Penna ist von Croces Literaturbeurteilung nicht unbeeinflusst<sup>34</sup>. Gewiß folgt er Croce nicht so weit, daß er Horazens Werk insgesamt den poetischen Charakter abspräche. Aber in seinem Urteil ist ein ästhetisches Werten in der Art Croces unverkennbar: Wenn er eine positive Einschätzung der im hohen Stil geschriebenen Gedichte als antiquierten rhetorischen Geschmack bezeichnet, so argumentiert er mit einer Kategorie Croces, die der Poesie im eigentlichen Sinn entgegengesetzt ist. Bezeichnend ist auch, wenn er sich für sein ästhetisches Urteil auf die "romantische und nachromantische Kritik und alles, was darauf folgte", beruft<sup>35</sup>: Croces Intuitionsbegriff ist romantisch und idealistisch.

Von den ästhetischen Anschauungen Croces ist auch E. Castorina abhängig<sup>36</sup>. Er hält weder die *Satiren* noch die politischen Gedichte im hohen Stil für Dichtung im eigentlichen

---

<sup>33</sup> F. DURAND, *La Poesia di Orazio*, Torino 1957.

<sup>34</sup> A. LA PENNA, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino 1963.

<sup>35</sup> A.O. 1. 24 etc. Vgl. B. CROCE, *La Poesia* 19-28; 222-226.

<sup>36</sup> E. CASTORINA, *La Poesia d'Orazio*, Roma 1965.

Sinn. Dabei beruft er sich auf Horaz selbst, der in *S. I 4* die Satiren nicht zur wirklichen Poesie rechnet<sup>37</sup>. Und die sog. *recusationes* sind ihm Beweis dafür, daß Horaz auch das politische Thema und den hohen Stil als wenig für seine Begabung passend empfunden habe<sup>38</sup>.

Aber in einigen *Epoden* und nicht wenigen *Oden* glaubt Castorina Eigenschaften entdeckt zu haben, die auch Croces Kriterien für wahre Dichtung entsprechen. In diesen Gedichten sei unter der glatten Oberfläche eine tiefe seelische Bewegung zu spüren (109-150). Leidenschaftliche Liebe und ein tiefer Lebensschmerz seien die beiden Gefühle, die immer wieder wahre Poesie entstehen lassen: "Amore e dolore: queste sono le due note della vera poesia oraziana" (138).

Ohne Zweifel wären solche Gefühle auch in Croces Sinn eine mögliche Quelle wahrer Poesie. Aber sind das wirklich die Grundstimmungen der horazischen Dichtung? Gewiß nimmt manches Horazgedicht seinen Ausgang von Ängsten, leidenschaftlichen Bewegungen und seelischen Verwirrungen. Aber aus diesen Trübungen des Lebensgefühls sucht der Dichter für sich und andere immer wieder den Weg zu Ruhe und geistiger Klarheit. Auch Horazens Liebesdichtung scheint Castorina, der die Unterschiede zwischen Horaz und den Elegikern weitgehend einebnet (171-236), nicht richtig zu charakterisieren; Horaz will sich im Gegensatz zu den Elegikern eben nicht in einer einzigen überwältigenden Leidenschaft verlieren, und anders als sie setzt er die leidenschaftliche Liebe nicht als höchsten Lebenswert. Mir scheinen nicht untergründige, ja unbewußte emotionale Bewegungen das Wesen horazischer Dichtung auszumachen, sondern

---

<sup>37</sup> A.O. 39-41; 58. Einiges wird auch in diesem Stil als Dichtung anerkannt: 151-158.

<sup>38</sup> A.O. 15-22; 239-294.

eine helle Geistigkeit, die die Leidenschaften und Ängste zwar sehr wohl kennt, aber sich von ihnen zu lösen weiß.

\*

Vielfach überschneidet sich die kontroverse ästhetische Bewertung der Gedichte im hohen Stil mit der oft von Jahrzehnt zu Jahrzehnt schwankenden Beurteilung der politischen Dichtung des Horaz<sup>39</sup>. Im ersten Drittel des Jahrhunderts rückte die politische Dichtung in den Mittelpunkt des Interesses. Wie A. La Penna gesehen hat<sup>40</sup>, hängt das mit der Entdeckung des eigenständig Römischen durch Gelehrte wie Leo, Reitzenstein, Heinze, Fraenkel, Klingner und Burck zusammen. Wie Livius und Virgil erschien Horaz, wenn er im Sinne der augusteischen Restauration römische Tugenden rühmte, als einer der Kronzeugen der eigentümlich römischen Weltansicht und Haltung.

Unter den totalitären Regimen in Italien und Deutschland wurden dann nicht nur von Propagandisten, sondern auch von einer Reihe von ansonsten ernstzunehmenden Vertretern der Altertumswissenschaft diese römischen Wertvorstellungen im Sinn der herrschenden Ideologie umgedeutet. Insbesondere in der Schriftenreihe "Auf dem Weg zum nationalpolitischen Gymnasium" kann man solche Huldigungen an den Zeitgeist nachlesen.

Es ist nur natürlich, daß nach dem Zusammenbruch dieser Regime auch ein Schatten auf die ideologisch vereinnahmten historischen und literarischen Erscheinungen fiel. Ein frühes

---

<sup>39</sup> Vgl. E. DOBLHOFER, "Horaz und Augustus", *ANRW* 31, 3 (1981) 1022-1986.

<sup>40</sup> A.O. 15 ff. LA PENNA's Urteil freilich (S. 19), von den Interpretationen HEINZES und REITZENSTEINS führe eine gerade Linie zu den Perversionen der nationalsozialistischen Zeit, scheint mir den beiden zutiefst humanen Gelehrten Unrecht zu tun.

Beispiel der Umwertung der augusteischen Herrschaft ist R. Symes 1939 erschienenes Buch *The Roman Revolution*<sup>41</sup>. Die Zeitereignisse auf dem Kontinent hatten Symes politischen Blick geschärft, so daß er klarer, als es früher üblich war, zwischen scheinrepublikanischen Verhüllungen und den eigentlichen Machtstrukturen unterscheiden konnte. So mußte Syme auch der Preis dieser Zeit bei Virgil und Horaz suspekt sein. Ihre politische Dichtung erschien ihm als Sprachrohr des Kaisers<sup>42</sup>.

Die bei Syme noch sehr vorsichtig formulierten Zweifel am dichterischen Wert der politischen Dichtung des Horaz wurden bald deutlicher ausgesprochen, in England und auf dem Kontinent<sup>43</sup>. Extrem negativ ist S. Jannacones Urteil<sup>44</sup>. Sie sieht in den politischen Gedichten nur Verstellung und Heuchelei: Horaz ist nach ihrer Ansicht immer ein Republikaner geblieben. Die Augustus rühmenden Verse kämen also nie aus dem Herzen; es seien leichthin oder widerwillig aufgenommene literarische Motive, ja manches betrachtet Frau Jannacone als pure Ironie.

Ein solch extrem abwertendes Urteil bleibt aber vereinzelt. An einer grundsätzlichen Zustimmung zu dem neuen Regiment, das den von Horaz so heiß ersehnten Frieden verbürgte, zweifelt man im allgemeinen nicht. Zwei die politische Dichtung des Horaz so unterschiedlich wertende Gelehrte wie E. Fraenkel und A. La Penna stimmen in diesem Punkt überein<sup>45</sup>.

\*

---

<sup>41</sup> R. SYME, *The Roman Revolution*, Oxford 1939.

<sup>42</sup> Vgl. bes. *a.O.* 462; 466; 470.

<sup>43</sup> Drei typische Stimmen: L.P. WILKINSON, *Horace and his lyric poetry*, Cambridge <sup>1</sup>1945; <sup>2</sup>1951, 64 f.; A. MELE, *Par. del Pass.* 20 (1965) 179-194; D. FLACH, *Klio* 54 (1972) 157-170.

<sup>44</sup> *Giorn. it. fil.* 13 (1960) 289-297.

<sup>45</sup> E. FRAENKEL, *a.O.* 260; 355 f.; A. LA PENNA, *a.O.* 23-28.

Wenn man auf das bisher Erörterte zurückblickt, scheinen die auf verschiedenen Gebieten vorgebrachten Einwände gegen die Vorstellung einer Einheit des Lebenswerkes nicht so gravierend zu sein, daß sich diese Frage von vorneherein verböte. So möchte ich jetzt in einem zweiten Teil Gründen nachgehen, die das Werk bei allen Verschiedenheiten im einzelnen doch als etwas Einheitliches erscheinen lassen.

Wenn Horaz in *A.P.* 310 die gedankliche Klarheit als die Grundlage rechter Dichtung bezeichnet, scheint er an einen Kern seiner Persönlichkeit zu rühren. Immer wieder versucht er durch philosophische Reflexion eine solche Klarheit zu erreichen. Eine wichtige Frage ist nun, ob diese gedankliche Grundlage seines Werkes einen einheitlichen Charakter hat. Horaz scheint ja eher auf einen Eklektizismus zu deuten, wenn er in *E.* I 1, 13-19 sagt, er folge keiner bestimmten Richtung, sondern er genieße die Gastfreundschaft bald dieser, bald jener Schule, wohin ihn eben der Zufall trage.

Aber so ganz beliebig sind Horazens philosophische Gedanken nicht. Wichtig ist, daß ihn anders als etwa Cicero die Theorien der einzelnen Schulen, ihre Metaphysik und ihre Begründungszusammenhänge nicht sehr interessieren. Wohl zeigt *S.* I 5, 101-103, daß er die epikureische Götterlehre studiert hat — *didici* sagt er. Und in *S.* I 2, 73-76 unterscheidet er nach Epikur zwischen einem schwer erfüllbaren und mit Widrigkeiten verbundenen Begehren und den natürlichen Trieben, die durch die Freundlichkeit der Natur leicht zu befriedigen seien. Oder in *S.* I 3, 98 ff. erkennt er die epikureische Begründung von Sittlichkeit und Recht durch den Nützlichkeitsgedanken an. Aber das steht nicht im Mittelpunkt, alles Schulmäßige und Wissenschaftliche, alle Systematik und fachgerechte Terminologie tritt in den Hintergrund. Gut kann man das an den *Oden* II 16 und III 1 sehen, die beide stofflich auf das 2. Lukrezproömium zurückgehen: Horaz übernimmt dabei Lukrezens philosophische Ordnungs- und Denkstrukturen nicht, weder die Rückführung

auf die epikureischen Grundbegriffe Lust und Schmerz noch die systematische Einteilung in Körperliches und Seelisches. Was Horaz aufnimmt, sind Bilder des rechten und falschen Lebens, die für sich selbst sprechen und keiner weiteren Begründung bedürfen.

Bei Horaz ist die Philosophie Lebenshilfe und Richtschnur. Wie vor allem P. Hadot gezeigt hat<sup>46</sup>, war das eine verbreitete Haltung. Man bemühte sich von verschiedenen philosophischen Voraussetzungen her, in ständigem Nachdenken und Einüben eine vernünftige Form der Existenz zu erreichen. So wollte man unterscheiden lernen, was wichtig und was unwichtig ist, um sich von blinden Begierden und seelischen Verdüsterungen zu befreien. Beispiele solcher Bemühung sind kynische Diatriben und die Lebensphilosophie der späten Stoiker, also Senecas, Epiktets und Marc Aurels; aber auch in Epikurs *Briefen* steht die Bemühung um die rechte Lebensführung im Mittelpunkt; und die epikureischen *Sentenzensammlungen* vereinen Merksätze, die in verschiedenen Situationen zur Wahl des Rechten anleiten wollen<sup>47</sup>.

Eben diese Sorge um die rechte Lebensführung ist bei Horaz in allen Epochen seines schriftstellerischen Wirkens greifbar. Schon in *S. I* 1-3 erscheint das als das eigentliche Ziel der Kritik menschlicher Fehlhaltungen. In *S. I* 4 geht er dann der Verwurzelung dieses Themas im eigenen Leben nach: Schon sein Vater hat ihn auf diesen Weg geführt, und in seiner Nachfolge versuche er in stiller Meditation sich zu vervoll-

---

<sup>46</sup> P. HADOT, *Philosophie als Lebensform. Geistige Übungen in der Antike*, Berlin 1991. Schon K.H. ABEL, *A.u.A.* 15 (1969) 26-46, hatte in der Formung der sittlichen Persönlichkeit ein wesentliches Motiv des Horaz gesehen.

<sup>47</sup> Welche Bedeutung Epikur diesen Zielen beimißt, zeigen die Briefstellen bei Diog. Laert. X 84 f.; 116; 135; vgl. auch fr. 220 und 221 Us.; W. SCHMID, *RAC* 5, 740-745; P. HADOT, *a.O.* 21 f.

kommen und durch seine Schriften auch andere zu fördern (*S.* I 4, 105-143). In *S.* I 6 und II 6 führt er sein Leben als einen Glückszustand vor, den er durch den Verzicht auf die Scheingüter erreicht habe, um derentwillen sich seine Zeitgenossen verzehren. In der *Satire* II 2 ist ihm der Bauer Ofellus ein Beispiel des Rechten. Und wenn in den *S.* II 3 und II 7 stoische Eiferer ironisiert werden, richtet sich die Ironie nur gegen den Horaz fremden Fanatismus und die damit verbundenen Übertreibungen; die Argumente gegen unvernünftige Begierden bringt Horaz selbst anderswo ähnlich vor.

Das lyrische Werk des Horaz breitet, durch die Form bedingt, keine philosophischen Begründungen aus, aber die Sorge um das rechte Leben bleibt ein wesentliches Thema: Er fordert Freunde auf, sich von ihren Sorgen und Verdüsterungen zu befreien und sich offen zu machen für die Freuden, die jeder Augenblick schenken kann. Auch die Freude am eigenen schlichten Leben bleibt ein Motiv; *C.* I 31 ist ein schönes Beispiel. Schließlich sieht es Horaz in der programmatischen *E.* I 1 als die Aufgabe seines Alters an, auch in diesem Lebensabschnitt durch philosophische Lektüre und eigene Reflexionen die richtige Lebensform zu finden und sich von falschen Haltungen zu befreien (Vers 20-40); im Grunde ist das aber kein neues Thema, sondern eher eine energische Konzentration auf das, was Horaz immer schon wesentlich war.

Wenn man fragt, ob sich in der philosophischen Grundhaltung im Laufe der Zeit viel geändert hat, ob etwa das Auftauchen stoischer Motive in einer Reihe von *Oden* einen grundsätzlichen Wandel anzeigt, ist zunächst die Überlegung wichtig, daß die einzelnen Schulen in ihrer Lebensphilosophie nicht so weit von einander entfernt waren wie in ihren theoretischen Grundlagen. Die ähnlichen Anliegen förderten einen regen Austausch. Ein gutes Beispiel ist Seneca, der in zahlreichen *Briefen an Lucilius* Epikurizitate einstreut und dann darüber

reflektiert. Stoische Motive allein beweisen also noch keinen grundlegenden Wandel.

Nach P. Hadot<sup>48</sup> kann man den grundsätzlichen Unterschied der stoischen und der epikureischen Weltsicht etwa so beschreiben: Der Stoiker lebt im Bewußtsein der vernunftbestimmten Natur. Sein Glück sucht er in Übereinstimmung mit ihr und ihren Gesetzen und relativiert so den eigenen beschränkten Standpunkt. In jedem Augenblick ist er wachsam und stellt sich alle möglichen Gefahren vor Augen, um dann, wenn sie eintreten, dagegen gewappnet zu sein. Für den Epikureer dagegen gibt es keine die Welt bestimmende Vernunft. So scheint es ihm geraten, sich den von außen jederzeit drohenden Gefahren möglichst zu entziehen. Nur aus sich selbst kann er sein Lebensglück gewinnen. In der Erinnerung an das genossene Gute und in der gelassenen Erwartung vielleicht noch kommenden Glücks ist er ohne Ängstlichkeit für die gegenwärtige Freude offen<sup>49</sup>.

Wenn man die beiden Philosophien in ihren Grundstrukturen einander gegenüberstellt, scheint Horaz in seinem persönlichen Lebensgefühl von der Weltsicht Epikurs bestimmt gewesen zu sein. Er sucht den Sinn seines Lebens nicht in einer außer ihm liegenden Gesetzmäßigkeit, vielmehr erscheint ihm der Weltlauf undurchschaubar, ja willkürlich. Symbole dafür sind ihm Fortuna, die in unvorhersehbarer Weise das Unterste zuoberst kehrt, und das unausweichliche Todeslos, das das Menschenleben zu jeder Stunde beenden kann. Angesichts einer solchen Welt muß der Mensch sein Glück in jedem ihm vergönnten Augenblick in sich selbst finden. Und so ruft Horaz

---

<sup>48</sup> A.O. 20-33; 106-116.

<sup>49</sup> Für Epikurs Lebenswahl typische Texte sind: Epic. *Ep. ad Men.* 128; fr. 204 Us.; Lucr. II 16-33; III 955-960; Cic. *Fin.* I 55-60; *Tusc.* III 33. Vgl. P. HADOT, a.O. 106 ff.

immer wieder dazu auf, sich nicht um Güter, die nur Sorge und Ängste bereiten, zu kümmern, sondern jedem Augenblick die in ihm mögliche Freude abzugewinnen. Wie W. Schmid gesehen hat<sup>50</sup>, ist die typisch horazische Verbindung des *carpe-diem*-Motivs mit der Reflexion über die Vergänglichkeit des Lebens schon ein epikureischer Gedanke: Auch Epikur sah, daß das Leben kurz und etwas Einmaliges ist, und daß es deshalb töricht ist, auf das Morgen zu warten, über das man nicht Herr ist<sup>51</sup>.

Stoische Motive tauchen besonders auf, wenn Horaz von der Haltung gegenüber dem Staat spricht. Wenn er in *E. I* 1, 16-20 die verschiedenen philosophischen Schulen, bei denen er als Gast eintritt, einander gegenüberstellt, sind nicht nur die stoische und epikureische Lehre Gegensätze, sondern auch der staatliche und der persönliche Bereich, in denen sich jeweils eine der beiden Richtungen als passender erweist. Horaz besaß in der *1. Römerode* die Kühnheit, der Jugend Roms seine epikureisch geprägte Lebensauffassung als Vorbild vor Augen zu stellen, aber für die aktivere Haltung, die der Staat fordert, schienen ihm stoische Formulierungen offenbar angebrachter zu sein. Wenn er den Kaiser unter dem Regiment Jupiters den Erdkreis regieren läßt (*C. I* 12, 49-60; *III* 5, 1-4), greift er sogar die stoische Metaphysik mit ihrer Lehre vom vernunftgeordneten Kosmos auf; aber das geschieht wohl mehr, um Augustus' politische Ordnung zu charakterisieren, als daß Horaz seine Weltsicht geändert hätte. In anderen Beschreibungen der Herrschaft des Augustus wird ein über dem Kaiser stehender, waltender Gott nicht genannt<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> *RCA* 5, 767; vgl. P. HADOT, *a.O.* 110 f.

<sup>51</sup> *Epic. fr.* 204 *Us.* = *Gnom. Vat.* 14; vgl. Philod. *De morte* 28.

<sup>52</sup> Vgl. *C. III* 14, 14-16; *IV* 14, 33-52; *IV* 15, 17-20; *E. II* 1, 1-4.

Ein mit Horazens Suche nach der besten Lebensform eng zusammenhängendes Thema ist seine Vorliebe für schlichte Lebensumstände<sup>53</sup>. In der *S. I 6* taucht das Motiv noch als Lob seiner einfachen Lebensweise in Rom auf. Nachdem er für seine Person allem Ehrgeiz, der rings um ihn die Menschen zu unablässigen Anstrengungen treibt, eine Absage erteilt hat, erzählt er von seinem Tagesablauf (v. 111-131), der ihm ein freies, unbeschwertes Leben ermöglicht.

Nach dem Geschenk des Sabinergutes findet das Thema dann in der *S. II 6* die für Horaz typische Prägung. In der Schlichtheit der ländlichen Lebensweise sieht er das ihm gemäße Dasein. Hier kann er leben und dichten, hierher lädt er seine Freunde. Seine Anspruchslosigkeit erscheint ihm als ein sinnvolles Gegenbild zu der ewig ungestillten Jagd nach Reichtum und Macht, die seine Zeitgenossen nicht zur Ruhe kommen läßt<sup>54</sup>. Das Grundsätzliche seiner Lebenswahl zeigt die *C. II 6*: Dem Freunde, der bereit ist, ihn bis ans Ende der Welt zu begleiten, versichert er, daß er nur nach Ruhe und Stille verlangt. In der Zurückgezogenheit von Tibur möchte er leben; und wenn das nicht möglich ist, wäre ihm ein damals völlig abgelegener Ort wie Tarent auch recht.

Von dieser neugewonnen Lebensmitte aus erscheint ein bäuerliches Leben in der Weise Altroms erstrebenswert und sinnvoll. Der Bauer Ofellus der *S. II 2* und die bäuerlichen Nachbarn der *S. II 6* erscheinen wie wahre Philosophen, die das Rechte wissen. In der ersten Odensammlung ist dieses bäuerliche Leben in der Weise der Vorfahren noch etwas Bedrohtes oder fast schon Verlorenes (*C. II 15*; *II 18*, 26-28; *III 6*, 33-44), in den späten Augustusgedichten *C. IV 5* und *IV 15* aber scheint

---

<sup>53</sup> Auch das ist bereits ein Thema Epikurs: *Epic. fr.* 551; 570; 571 Us.; *Lucr. II* 29-33; V 1127 f.

<sup>54</sup> *C. I 31*; *II 16*; *II 18*; *III 1*, 45-48; *III 16*.

es wiedergewonnen: Der Römer wird hier als der schlichte, fromme Landmann der früheren Zeit gesehen.

Auch in den *Episteln* fehlt das Thema nicht. In *E. I* 10 und *I* 14 preist Horaz das Glück des Landlebens: Das Land ist der Ort, der ihn sich selbst zurückgibt (*E. I* 14, 1), und in *E. I* 16, 1-14 beschreibt er sein einfaches Bergtal mit den Worten der Liebe, die der unscheinbaren Landschaft den Glanz gesegneterer Regionen verleiht.

Gewiß ist Horaz Philosoph und auch Menschenkenner genug, um zu wissen, daß kein Ort auf der Welt von sich aus ein glückliches Leben verbürgt. Er kennt wie Lukrez den Zeitgenossen, der durch ständigen Ortswechsel die innere Unruhe betäuben möchte und doch nirgends sein Glück findet<sup>55</sup>. Und auch er selbst war nicht immer frei von einer solchen Unrast<sup>56</sup>. Dagegen stellt er die philosophische Besinnung, die den jeweiligen Aufenthaltsort als belanglos ansieht: Glücklich könne man an jedem beliebigen Ort werden (*C. I* 7; *E. I* 11). Ja Horaz geht so weit, daß er ohne Zittern den Verlust aller äußeren Güter als Möglichkeit bedenken konnte (*C. III* 29, 53-64; *E. I* 7), was in erster Linie den Verlust seines Landbesitzes bedeutet hätte. Aber menschlicher und wohl auch typischer für Horaz als ein solches Pochen auf den unverlierbaren Wert des inneren Menschen, der durch nichts beeinträchtigt werden könne, ist die dankbare Freude an einem Besitz, der ihm soviel Lebensglück geschenkt hat.

Ungemein bezeichnend für Horazens Geistesart ist der in vielfältiger Variation aufgenommene Gedanke der rechten Mitte zwischen zwei falschen Extremen<sup>57</sup>. Grundsätzlich gewendet ist

---

<sup>55</sup> Lucr. III 1057-1067; Hor. *C. II* 16, 18-20; *E. I* 11, 27-29.

<sup>56</sup> *S. II* 7, 28 f.; 111-113; *E. I* 8, 12.

<sup>57</sup> Der Gedanke ist zunächst aristotelisch: Arist. *EN* 1106a 26 ff.; *Pol.* 1295a 35 ff. etc. Noch Cic. *Off.* I 89 nennt ihn eine speziell peripatetische Lehre. Aber

der Gedanke bereits in *S. I 1*. Nach einer langen gegen Habgier und Geiz gerichteten Partie wird in v. 101 ff. auch das damit kontrastierende Leben eines Verschwenders als verfehlt bezeichnet und davon die allgemeine Lebensregel abgeleitet, daß es zwischen den falschen Extremen ein rechtes Maß gibt: *est modus in rebus*. In *S. I 2* führt dieses Gedankenschema zu einer bezeichnenden Abweichung von der popularphilosophischen Behandlung des Themas. Die hatte vor Verhältnissen mit verheirateten Frauen gewarnt und dafür den risikolosen Verkehr mit Dirnen empfohlen. Horaz dagegen führt in einer Beispielkette zuerst den Grundsatz der rechten Mitte ein (v. 1-28) und behandelt dann sein Thema nach diesem Grundsatz: Verhältnisse mit verheirateten Frauen seien ebenso zu meiden wie unästhetische Bordellbesuche; er empfiehlt dagegen den Umgang mit anspruchslosen Mädchen aus dem Freigelassenenstand. Diese Einteilung ist ihm aber nichts Starres. Als eine andere Abweichung vom Rechten bezeichnet er v. 48 f. und 53-63 Liebschaften mit geldgierigen Libertinen und Schauspielerinnen, durch die schon mancher junger Mann sein Vermögen verloren habe. Und auch die rechte Mitte variiert er in v. 116-119, wenn er als ebenfalls unproblematische Sexualpartner junge Sklaven und Sklavinnen einführt.

Das Schema der rechten Mitte zwischen den sie verfehlenden Extremhaltungen taucht dann noch mehrfach in den *Satiren* auf. In *S. I 3*, 9-19 wird die Lebensweise eines berühmten Sängers beschrieben, dem diese Mitte fehlte und der immer von einem Extrem ins andere verfiel. In der *S. II 2* erscheint durch ein in v. 53-69 eingefügtes Gegenbild die einfache, natürliche

---

auch Epikur kennt eine kontrastierende Gegenüberstellung falscher Haltungen, die gleich weit vom Rechten entfernt sind: Epic. fr. 488 Us. Auf die Bedeutung dieses Grundsatzes bei Horaz wies schon R. HEINZE (s. Anmerkung 3) 22 hin. Vgl. A. LA PENNA, *Orazio e la morale mondana europea*, Firenze 1969, 41 f.

Lebensweise des Ofellus als die rechte Mitte zwischen Prasserei und gemeinem Geiz. In *S.* II 3, 48-51 legt Horaz die Erkenntnis, daß man nach beiden Seiten vom rechten Weg abweichen kann, sogar dem Stoiker Stertinius in den Mund, und in v. 166-178 wird ein Mensch, der von seinem Geld vernünftigen Gebrauch macht, zwischen Verschwender und Knauser gestellt.

In den *Oden* erscheint die Lebensregel sentenzenhaft verdichtet oder durch Bilder anschaulich gemacht. In *C.* II 3 wird die Aufforderung, die kurze Lebenszeit in frohen Stunden zu nützen, dadurch verhaltener, daß zuvor vor gegensätzlichen Haltungen gewarnt wird: Wie der Mensch im Unglück den Gleichmut bewahren soll, möge er sich auch im Glück vor Überschwang hüten. Nach Horaz kann das Glück eben nicht in extremen Gefühlsbewegungen gefunden werden, sondern nur in einem ausgeglichenen Gemüt. *C.* II 10 prägt dann den später sprichwörtlich gewordenen Begriff der *aurea mediocritas*. Der Gedanke der rechten Mitte wandelt auch in *C.* I 18 das alkäische Motiv, beim Wein die Sorgen zu vergessen, ab. Der Wein soll wohl die Sorgen vertreiben, die den Nüchternen bedrängen; aber zugleich warnt Horaz vor dem Übermaß, das wilde Leidenschaften hervorrufen kann.

Auch in den *Episteln* ist Horaz der Gedanke der rechten Mitte nahe. In *E.* I 6, 15 f. glaubt er sogar, daß ein Streben nach der Tugend, das über das rechte Maß hinausgeht, zu Unvernunft und Ungerechtigkeit führen kann. Die *E.* I 10, 30 f. mahnt wie die genannten *Oden* eine mittlere Gemütslage in Glück und Unglück an. Schließlich hebt *E.* I 18, 1-20 im Umgang mit Höhergestellten die rechte Haltung von einer schmeichlerischen Unterwürfigkeit und barscher Rechthaberei ab. In v. 9 wird dabei die aristotelische Definition der Tugend als der Mitte zwischen zwei Fehlern wörtlich zitiert. *E.* II 2, 192-204 bezeichnet noch einmal die rechte Haltung dem Besitz gegenüber als die Mitte zwischen Habsucht und Verschwendung. Ein neuer Gesichtspunkt erscheint in *A.P.* 24-31, wo das Schema auf die

Dichtkunst angewendet wird: Der richtige Stil und die richtige Darstellung erscheinen als schmaler Grat zwischen zwei falschen Extremen:

In der vielfachen Variation dieser einen Denkform scheint etwas für Horaz sehr Bezeichnendes hervorzutreten. Der Gedanke des Maßes ist für seine Lebenslehre wie für seine ästhetischen Anschauungen wesentlich gewesen. F. Klingner hatte zu Recht eine gewisse "Mittellage des Gemüts", die "das Gleichgewicht wahr" und ein "In-sich-Ruhen" erstrebt, als etwas Grundlegendes für Horazens Kunst erkannt<sup>58</sup>.

Wie der Gedanke des rechten Lebens zieht sich auch die Anteilnahme am Gemeinwesen durch einen großen Teil des horazischen Lebenswerkes. Trotzdem werden, wie oben gezeigt, vielfach die private und die politische Dichtung des Horaz als unvereinbare Gegensätze empfunden. Er selbst hat das nicht so gesehen. Schon die Wahl des Archilochos und Alkaios und nicht etwa des Anakreon und der Sappho als leitende Vorbilder zeigt, daß von vorneherein die politische Thematik nicht ausgeschlossen war. Und wenn Horaz Alkaiosverse gewissermaßen als Motto in seinen Gedichten zitiert, wählt er dabei neben Versen mit privater Thematik auch politische Gedichte: Neben C. I 9, 1-8 und C. I 18, 1 stehen C. I 14 und I 37, 1. Besonders deutlich wird die beim Vorbild Alkaios gesehene doppelte Thematik in C. I 32. Alkaios erscheint hier als ein Dichter, dessen Leben und Dichtung zwar meistens von Krieg und Politik bestimmt waren, der aber an den Ruhepunkten seines bewegten Lebens auch von Wein und Liebe sang. Und in der Unterweltvision von C. II 13 wird Alkaios der Sappho gerade um des höheren Tones seiner politischen Dichtung willen vorgezogen.

---

<sup>58</sup> Vgl. F. KLINGNER, *Römische Geisteswelt*, München <sup>4</sup>1961, 372-375.

Es ist auch zu bedenken, daß die römische Dichtung nie so unpolitisch wie die hellenistische war. Man muß hier nicht unbedingt an die römische Thematik des alten Epos oder an die politischen Fehden des Lucilius denken; auch der Epikureer Lukrez sagt in seinem Proömium, daß er in den schlimmen Zeiten nicht unberührt von der Sorge um das Vaterland sein kann (I 41 f.) und die in der Nachfolge der unpolitischen alexandrinischen Dichtung schreibenden Neoteriker Catull und Caelius sind doch auch heftiger politischer Leidenschaften fähig. Dazu kommt, daß Horaz selbst von Jugend an mit den Abkömmlingen der alten politischen Führungsschicht verkehrte und sich mit ihnen in den Krieg für die Sache der Republik hineinziehen ließ. Von solchen Voraussetzungen aus ist ein weiterwirkendes politisches Interesse viel natürlicher als bei den jüngeren augusteischen Dichtern, die schon ganz in der Zeit der Alleinherrschaft aufgewachsen sind, in der eine Beteiligung an der Politik immer mehr zurücktreten mußte<sup>59</sup>.

Nur wenn die Zukunft Roms für Horaz auch nach der Niederlage von Philippi ein wichtiges Anliegen blieb, ist es zu verstehen, daß er bald nach seiner Rückkehr aus dem Osten mit einem politischen Gedicht, der *16. Epode*, vor seine Landleute trat. In aufrüttelnden Worten sieht er Rom, das sich schon in der zweiten Generation in Bürgerkriegen zerfleischte, am Abgrund. Der Rat, auf fernen Inseln ein reineres Dasein zu suchen, ist gewiß utopisch, aber der Versuch, durch diesen verzweifelten Rat den ganzen Ernst der Lage Roms aufzuzeigen und vor einem Treibenlassen ins Verderben zu warnen, zeigt doch einen ausgeprägten Willen zum politischen Wort. F. Klingner hat darauf hingewiesen, daß die hier zum Ausdruck kommende Abkehr von den Schäden der Zeit und das Gegenbild eines

---

<sup>59</sup> Vgl. E. LEFÈVRE in: G. BINDER (Hrsg.), *Saeculum Augustum* II, Darmstadt 1988, 173-196.

besseren Daseins eine Grundfigur in der politischen Dichtung des Horaz bleiben wird<sup>60</sup>.

Erstaunlich ist, wie lange sich Horaz (anders als Virgil) nach seiner Aufnahme in den Maecenaskreis von politischen Themen zurückhielt. Etwa die hochpolitische Reise nach Brundisium erscheint in Horazens Darstellung fast wie eine Ferienreise von Freunden. Und in *S. II* 6, 40-58 unterstreicht er, daß er an dem politischen Wirken des Maecenas keinerlei Anteil hat. Das politische Thema taucht dann wieder in *C. I* 14 auf. Wenn dieses Gedicht, wie Heinze vermutet<sup>61</sup>, in der Zeit geschrieben wurde, als der Krieg zwischen Antonius und Octavian drohte, hätte Horaz in allegorischer Verkleidung vor eben diesem Krieg gewarnt, also noch recht unabhängige politische Meinungen geäußert; denn Octavian hatte die Hoffnung auf einen Ausgleich längst aufgegeben und drängte entschieden zum Krieg.

Klar auf Seiten Octavians sieht man Horaz unmittelbar vor der Entscheidungsschlacht von Aktium: In *Ep.* 1 ist er bereit, als treuer Freund Maecenas in die Schlacht zu folgen, in *Ep.* 9 bangt er um den endgültigen Sieg Octavians, als dessen Parteigänger er sich offen bekennt. In *C. I* 37 stimmt er in den Siegesjubel ein, wenn er auch der besiegten Kleopatra angesichts ihres furchtlosen Sterbens seinen Respekt bezeugt. Nach dem Bürgerkriegsieg tritt Horaz für den Sieger und seine Politik ein. Die Begründung für die entschiedene Stellungnahme geben am besten *C. I* 2 und III 4. In *C. I* 2 verfolgt Horaz noch einmal den Weg Roms aus Verzweiflung und Angst vor neuen Bürgerkriegen zum Vertrauen auf Rettung und Frieden durch den jungen Caesar. Jetzt muß der Dichter vor keinem neuen Bürger-

---

<sup>60</sup> A.O. 353-356; eine sehr ausgewogene Darstellung der politischen Dichtung des Horaz gibt V. CREMONA, *La poesia civile di Orazio*, Milano 1982.

<sup>61</sup> HEINZE datiert *C. I* 14 in die Jahre 35 oder 33.

krieg mehr bangen (vgl. auch C. III 14, 13-16). C. III 4 aber zeigt, was Horaz von dem Sieger erwartet: Wenn er den Herrscher, der sein Bürgerkriegsheer entlassen und die Veteranen als friedliche Bürger angesiedelt hat (Vers 37 f.), auf den Rat der Musen hören läßt, erwartet er eine maßvolle und friedensstiftende Politik<sup>62</sup>.

Hinfort äußert Horaz nie mehr einen Zweifel am Segen der augusteischen Herrschaft. Auch in den sog. *recusatio*-Gedichten C. I 6 und II 12 (vgl. S. II 1) erscheinen dem Dichter die Taten des Kaisers rühmend; er kann die Aufgabe nur aus künstlerischen Gründen nicht bewältigen; denn er kann kein Epos schreiben. Aber die im lyrischen Genos möglichen Formen des Herrscherlobes weist er nicht ab. Wie früher schon Virgil umgibt er den Herrscher mit einer göttlichen oder halbgöttlichen Aura. Die Vorstellungen wechseln dabei; sie entsprechen verschiedenen Möglichkeiten der Herrscherverehrung in Kunst und Dichtung, wie sie sich in den hellenistischen Reichen entwickelt hatten<sup>63</sup>. Man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man dabei weniger an tastende Spekulationen des Dichters selbst denkt als an Widerspiegelungen von verschiedenen Versuchen der Herrscherverehrung in der Umwelt des Dichters. Man kann natürlich fragen, wie die Übernahme solcher Huldigungsformen zu Horaz, wie man ihn sonst kennt, paßt. Aber weder er noch seine aufgeklärten Leser werden diese Topoi für buchstäbliche Wahrheiten gehalten haben, sondern für die eben übliche Weise des Herrscherlobes, wie sie sich seit Jahrhunderten herausgebildet hatte<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Vgl. A. ROSTAGNI, *Orazio*, Roma 1937, 38 f.

<sup>63</sup> E. DOBLHOFER, *Die Augustuspanegyrik des Horaz in formalhistorischer Sicht*, Heidelberg 1966, bes. 52-66; 109-141.

<sup>64</sup> Vgl. R.G.M. NISBET, *Cl. Rev.* 82 n.s. 18 (1968) 56.

Aufschlußreicher für die Ernsthaftigkeit politischer Themen bei Horaz ist die enge Verbindung, in der bei ihm persönlich-ethische und politische Motive stehen. So taucht in *S. II 2*, 101-105 in persönlich-ethischem Zusammenhang plötzlich die Forderung auf, den überflüssigen Reichtum für staatlich Wünschenswertes zu verwenden; oder in der frühen *Ode II 18* erscheint in den Versen 23-28 der geldgierige Reiche, der zunächst wie auch sonst ein Gegenbild der rechten Lebenshaltung ist, als politische Gefahr, als der Zerstörer der altitalischen bäuerlichen Lebensweise. Eine ähnliche Verbindung der persönlichen Wertelehre und politischer Überlegungen zeigt die ebenfalls frühe *Ode III 24*. Zu Beginn des Gedichtes erscheint der Reichtum wie sonst bei Horaz als ungeeignet, die Lebensängste eines Menschen zu vertreiben. Dann geht das Gedicht zu einem allgemeinen, also politisch gemeinten Angriff auf gesellschaftliche Übel wie Sittenlosigkeit und Geldgier über; dies sind Kategorien, wie man sie in der Gesellschaftskritik eines Sallust findet. Dabei wenden sich aber die Verse 25-28 direkt der aktuellen politischen Lage zu: In dem Staatsmann, der aufgefördert wird, dem sittlichen Verfall zu steuern, erkennt man unschwer Octavian, der so als der erhoffte Beschützer und Wiederhersteller altrömischer Art erscheint<sup>65</sup>.

Die Wertvorstellungen, die in *C. III 24* verbunden sind, werden in den *Römeroden* einzeln entfaltet. Die erste bringt eher noch einmal komprimiert die persönliche Philosophie des Horaz: Nicht das Streben nach Reichtum und Macht vertreibt die Lebensängste, sondern ein rechtes Leben in Schlichtheit. In der 2. *Römerode* wird dann nicht nur die militärische Tapferkeit, sondern die altrömische *virtus* in ihrem ganzem Umfang gepriesen. Deutlich wird auf diese Weise ein wesentliches

---

<sup>65</sup> Vgl. F. SOLMSEN, *Am. J. Phil.* 68 (1947) 337-352; A. LA PENNA, *a.O.* 45 f.

Thema von C. III 24 fortgesetzt, wo der Verlust der *virtus* beklagt und deren Wiederbelebung gefordert wurde (Vers 53 ff.). Der Mythos von C. III 3 weitet das Thema vom einzelnen auf den ganzen Staat aus. Die zukünftige Größe Roms wird an die Bedingung geknüpft, daß es für immer von der Sittenlosigkeit, Gottlosigkeit und Geldgier läßt, die Troja zugrunde gerichtet haben. Nach dem Preis einer maßvollen und weisen Herrschaft in der 4. *Ode* wendet sich die 5. noch einmal dem Thema altrömischer Selbstlosigkeit und Tapferkeit zu, und die 6. richtet sich wie auch schon C. III 24 gegen die Sittenlosigkeit der Zeit und stellt ihr die schlichte, tüchtige Lebensart Altroms gegenüber.

Die in den *Römeroden* herausgestellten Werte passen gut zu dem Erneuerungsstreben des Augustus, der alte römische Werte wiederbeleben wollte. Aber ein guter Republikaner der letzten Generation hätte diese Vorstellungen ohne größere Abstriche ebenfalls unterschreiben können. Horaz sah offenbar in der Zeit der *Römeroden* in Augustus vor allem den Wiederhersteller der römischen Werte, deren Verlust die spätrepublikanische Zeitkritik beklagt hatte. Der Tugendkatalog der *Römeroden* ist gewiß nicht in jeder Hinsicht deckungsgleich mit dem, was der Privatmann Horaz damals in seinem eigenen Leben zu verwirklichen suchte. Doch das ist eher ein allgemeines Problem<sup>66</sup>. Die Werte Altroms, die man so fraglos schätzte und an denen man so sehnsüchtig festhielt, paßten im Grunde schon lange nicht mehr in eine sehr individualistisch gewordene Zeit; aber nach den schon über ein Jahrhundert währenden Auflösungserscheinungen in der römischen Gesellschaft erschien eine Hinwendung zu ihnen wohl als ein Rettungsanker, an den man sich klammern konnte. So hielt Augustus sie hoch, wie es die

---

<sup>66</sup> Zu solchen Widersprüchen zwischen C. III 1 und 2: A. LA PENNA (wie Anmerkung 34), 48 f.

Republikaner taten, und auch die augusteischen Dichter glaubten noch einmal an eine Wiedergeburt der alten römischen Tugenden.

Entsprechend den Veränderungen in der politischen Welt gibt es in der politischen Dichtung des Horaz gewisse Verschiebungen in Thematik und Betonung<sup>67</sup>. Zunächst erwartet Horaz im Einklang mit seinen Zeitgenossen eine Ausdehnung der römischen Herrschaft über die ganze Welt, die durch Eroberungskriege gegen Britannien und das Partherreich gewonnen werden sollte<sup>68</sup>. Als aber dann Augustus diese Ziele aufgab, ist Horaz im 4. *Odenbuch* voll zufrieden, daß der Respekt vor Augustus auch ohne diese Eroberungen einen sicheren Frieden garantiert. Überhaupt verschwinden die Beängstigungen aus dem politischen Bereich. Von außen drohende Gefahren können Horaz nicht mehr sehr beeindrucken (C. I 26; II 11), denn Augustus verbürgt ja die Sicherheit (C. III 14, 14-16). Selbst Maecenas wird gemahnt, sich nicht allzu sehr um die Politik zu sorgen; gegenüber dem Kaiser, der die Verantwortung trage, sei ja auch er ein Privatmann (C. III 8, 17-28)<sup>69</sup>. Am klarsten kommt die Stimmung befreiter Sicherheit im *Saeculargedicht* und in C. IV 5 und IV 15 zum Ausdruck: Die Bevölkerung Italiens, die zu ihrer Schlichtheit und Rechlichkeit zurückgefunden hat, verbringe ihre Tage sorglos und dankbar. Dabei schildert Horaz die Gegenwart fast, wie wenn die Goldene Zeit, die er einst auf Inseln des Ozeans gesucht

---

<sup>67</sup> Vgl. L. WICKERT, *Würzb. Jb.* 2 (1947) 158-172 = G. BINDER (Hrsg.), *Saeculum Augustum II*, Darmstadt 1988, 288-313; G. WILLIAMS, *J. Rom. St.* 52 (1962) 28-46; E.A. SCHMIDT, *Klio* 67 (1985) 130-138.

<sup>68</sup> C. I 2, 49-52; I 12, 53-60; I 35, 29-32; III 3, 42-48; III 5, 1-4.

<sup>69</sup> So deutet L. WICKERT (*RE* s.v. *princeps*, Sp. 2059) *privatus* in Vers 26.

hatte, in Italien wiedergekommen sei<sup>70</sup>. Freilich kann man sich nicht verhehlen, daß die feiernden Landleute der *Oden* IV 5 und IV 15 nicht mehr die Römer sind, die Horaz in den *Römeroden* zu Tatkraft und alter Tüchtigkeit zurückführen wollte. Es sind eher dankbare Untertanen, die unter dem Schutz des Kaisers ein ruhiges Leben genießen können. Unverkennbar bahnt sich hier eine unpolitische Lebenseinstellung an, die für die kommende Kaiserzeit typisch wird. Aber man hat nicht den Eindruck, daß Horaz diese Wendung unsympathisch war. Offenbar fühlte er sich in dieser, seiner persönlichen Philosophie adäquaten Rolle mehr zuhause als in der eines unbeugsamen Verfechters der wahren Tugend (*E.* I 1, 17).

\*

Es bleibt die Frage, wie es in künstlerischer Hinsicht um die Einheit des Werkes bestellt ist<sup>71</sup>. Gewiß, die poetischen Formen und Stile sind sehr unterschiedlich, aber gewisse ästhetische Grundüberzeugungen bleiben doch gleich. So hält Horaz in allen Epochen seines poetischen Schaffens eine mittlere Stilart für sein Talent am passendsten. Einerseits meidet er die Lässigkeiten der *Satiren* des Lucilius und die umgangssprachlichen Wendungen der kleinen Gedichte der Neoteriker, andererseits hält er sich auch von den Wortbildungen und Konventionen der hohen römischen Dichtersprache fern. Am deutlichsten drückt sich sein Urteil in den sog. *recusatio*-Gedichten aus, also in den *C.* I 6, II 12 und IV 2; das Thema taucht aber schon in der *S.* II 1, 10-15

---

<sup>70</sup> Die wesentlichen Stellen: *E.* I 12, 28 f.; *C.S.* 59 f.; *C.* IV 5, 17-19; IV 15, 4 f. Vgl. St. COMMAGER, *The Odes of Horace*, New Haven and London 1962, 224-226.

<sup>71</sup> Vgl. vor allem: C.O. BRINK, *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge <sup>2</sup>1985, 153-271.

auf und wird noch einmal in dem *Augustusbrief* aufgenommen (E. II 1, 250-259). Immer argumentiert Horaz, daß das eigene Talent zu bescheiden für den hohen Stil sei, in dem ein episches Preisgedicht auf Augustus' Taten geschrieben werden müßte. In einigen Gedichten erhebt sich bei Horaz der Ton, wie schon Quintilian bemerkt hatte (X 1,96). Schon die frühe 16. *Epode* weist Merkmale bewußt hoher Stilisierung auf, die dem Ernst des Inhalts angemessen ist. Über den üblichen Odenton hinausgehoben sind Gedichte wie C. I 2, I 12, II 1, die *Römeroden* und einige, in der Stilisierung Pindar nahe Gedichte des 4. *Odenbuchs*. Daß sich Horaz aber auch hier seiner Eigenart bewußt bleibt, zeigen die beiden *Oden* II 1 und III 3, die Horaz in höherer Stilisierung geschrieben hat. In beiden Gedichten bricht er plötzlich mit der Bemerkung ab, daß solch erhabene Töne nicht zu der schlichten, heiteren Art seiner Dichtung paßten.

Die Bevorzugung der Mitteltöne in der Dichtung hängt mit Horazens ganzer Art zusammen. H.J. Mette hat nicht zu Unrecht eine Verwandtschaft der Vorliebe für ein schlichtes Leben und der Wahl eines schlichten Stils in der Dichtung angenommen<sup>72</sup>. Besonders sprechend erschien ihm die Gegenüberstellung in C. II 16, 37-40, wo Horaz neben den *parva rura* den *spiritus Graiae tenuis Camenae* als bezeichnend für seine Lebensform nennt. Aber die Vorliebe für den mittleren poetischen Stil ist auch auf kallimacheische Maßstäbe und Wertungen zurückzuführen<sup>73</sup>, die schon die Neoterikergeneration gelehrt hatten. Wenn er ein nachlässig gearbeitetes Gedicht einem breiten, schmutzigen Strom vergleicht, stammen Maßstab und sogar Bild von

---

<sup>72</sup> H.J. METTE, *Mus. Helv.* 18 (1961) 136-139.

<sup>73</sup> Vgl. A. ROSTAGNI, *a.O.* 46 f.; F. WEHRLI, *Mus. Helv.* 1 (1944) 69-76 = *Theoria und Humanitas*, Zürich 1972, 270-278; F. KLINGNER, *Studien, a.O.* 432-442; St. COMMAGER, *a.O.* 20-41.

Kallimachos<sup>74</sup>. Es ist also nicht nur Bescheidenheit, wenn er sein Talent oder seine Dichtung klein (*parvus, tenuis*) nennt<sup>75</sup>: Dahinter steht das Ideal des bis ins letzte durchgearbeiteten kleinen Gedichts, das Kallimachos dem lauttönenden Großepos gegenüberstellte. Kallimacheischen Geist verrät auch die Art, wie Horaz seine schriftstellerische Tätigkeit beschreibt. Der nichtsahnende Sklave hatte es ihm noch als Fehler vorgehalten, daß er wenig schreibe und das Wenige immer wieder verbessere (S. II 3, 1 f.). Aber in Horazens Augen ist eine solche Arbeit am Vers nötig. Daß das die altrömischen Dichter nicht getan haben, war ihr großer Fehler; Talent hätten sie genug besessen<sup>76</sup>. Höchst ironisch begegnet er auch zeitgenössischen Dichtern, die glaubten, sie könnten ohne strenge Arbeit gute Gedichte schaffen<sup>77</sup>. Er betont, daß ein Gedicht bis ins letzte durchgestaltet werden muß, daß es auf die Wahl des passenden Ausdrucks, ja Wortes ankommt, der Tonfall abgeschattiert und alles Gewicht- und Glanzlose ausgeschieden werden muß<sup>78</sup>: Vieles im Leben dürfe mittelmäßig sein, aber in der Dichtung ist Mittelmäßigkeit unverzeihlich (A.P. 367-373). In der *Ode* IV 2, 27-32 hat Horaz für das mühevollen Schaffen seiner Gedichte einen treffenden Vergleich gefunden: Er schaffe wie die Biene

---

<sup>74</sup> Hinter dem Vorwurf nachlässiger Vielschreiberei (S. I 4, 9 f.; 14-21; I 9, 23 f.; I 10, 60-64) steht neben dem Aitienprolog wohl auch Catull 22, 3f.; 95, 3. Das Bild des schmutzigen Stromes (S. I 4, 11; I 10, 50 f.; 62 f.) nimmt Call. *Hymn.* II, 108 f. auf.

<sup>75</sup> S. I 4, 17 f.; II 6, 14 f.; C. I 6, 9; II 16, 38; IV 2, 31; IV 15, 3 f.; E. II 1, 225. Vgl. A.P. 46.

<sup>76</sup> S. I 4, 8-13; I 10, 1-6; 50 f.; 64-71; E. II 1, 66-78; 156-176; A.P. 258-274; 289-291.

<sup>77</sup> E. I 19, 1-11; II 2, 106-108; A.P. 295-301; 416-418; 553 ff.

<sup>78</sup> S. I 10, 9-15; 67-73; E. II 2, 109-125; A.P. 46-59; 268 f.; 291-294; vgl. 438-452.

seiner Heimat, die mit großer Mühe aus wohlriechenden Kräutern die letzte Süße des Honigs hole.

In einem wesentlichen Punkt verändert Horaz die kallimacheische Position. Kallimachos hielt den Versuch, in seiner Zeit noch ein großes Epos zu schreiben, für ein unkünstlerisches Beginnen. Horaz dagegen lehnt das in den *recusatio*-Gedichten nur für seine Person ab, die Aufgabe an sich hat in seinen Augen Größe, und er hält sie auch in seiner Zeit noch für möglich. So rühmt er in *S.* I 10, 42-45; *C.* I 6, 1 f.; II 1, 9-12; *E.* II 1, 245-250 seine Dichterfreunde, die Epen und Tragödien, also Dichtungen im höchsten Stil, schrieben. Auch er selbst öffnet sich immer mehr Aufgaben, die einen hohen Stil verlangen. Er behält dabei wie Virgil die strenge kallimacheische Forderung künstlerischer Vollendung bei, glaubt aber, daß dieses Ziel auch in Gedichten hohen Stils erreicht werden kann.

Aber schon die Abkehr von den Gattungen der römischen Kallimacheer der vorangehenden Generation<sup>79</sup> und die Wahl der vorhellenistischen Dichter Archilochos und Alkaios als Stilvorbild zeigen seine Abkehr von einer strengen Kallimachosnachfolge. Ebenso ist die Vorstellung eines *vates* und *Musarum sacerdos* mit dem Anspruch, Lehrer des Volkes oder wenigstens der Jugend zu sein<sup>80</sup>, der Dichtungsauffassung des Kallimachos entgegengesetzt, der weder einen moralischen Anspruch erhob, noch politisch interessiert war. Noch deutlicher ist die Abkehr von Kallimachos in der Pindarnähe einiger hochstilisierter *Oden*. Und wenn in *C.* IV 2, 5-8 die Gewalt der Dichtung Pindars mit der Wucht des über die Ufer getretenen Bergstroms verglichen wird, ist das nicht mehr der abwertende Stromvergleich des

---

<sup>79</sup> Besonders deutlich wird dies in der recht unfreundlichen Distanzierung von den Epigonen der Neoteriker in *S.* I 10, 17-19.

<sup>80</sup> Den hohen Anspruch zeigen vor allem *Ep.* 16, 66; *C.* I 1, 35; II 20, 3; III 1, 3; IV 6, 41-44.

Kallimachos, sondern allein ein Bild für die Urkraft jenes Dichtens. Wie sehr Horaz die Bedeutung des Bildsymbols verändert hat, zeigt *E. II 2, 120 f.*; hier wird die Sprache gerade des kunstbewußten Dichters mit einem Strom verglichen, der zugleich kraftvoll und kristallklar dahinfließt.

In Alexandria war die Dichtung eine Kunstwelt für sich. Ihre Stoffe waren abgelegten, oft beliebig; was zählte, war die künstlerische Gestaltung. Durch sie konnte der Dichter die Überlegenheit des Geistes auch über die sperrigste Materie beweisen. In Rom war die Beziehung der Dichtung zum Leben anders, auch in der Kallimachos so sehr verpflichteten Catullgeneration. Wenn Catull seine Gedichte zum Ausdruck seiner großen Passion macht, ist der Lebensernst, den die Dichtung dadurch erhält, im Grunde unalexandrinisch. Bei Horaz ist es nicht mehr die Tiefe der Leidenschaft, die der Dichtung ihr Gewicht gibt; aber auch für ihn sind die im Leben wichtigen Dinge auch die entscheidenden Inhalte seiner Dichtung.

Die Dichtung gewinnt durch diese Verankerung im Zentrum von Horazens Streben Gewicht und Bedeutung, ja sie gewinnt Wirkungen, die man sonst eher der die Wirrungen des Lebens lösenden philosophischen Meditation zuschrieb<sup>81</sup>: Der Freund der Musen kann leichthin die Lebensängste verjagen (*C. I 26, 1-3*), und die Harmonien der Dichtung besänftigen alle Schmerzen (*C. I 32, 14-16*). Wenn sie das Leben bestimmt, ist Friede, und die wilden Leidenschaften verstummen (*C. I 17*). Sie schenkt dem von ihrem Geist Erfüllten unbeschwerter Sicherheit, die ihn über die Bedrohungen hinwegträgt (*C. I 22; III 4, 29-36*). Schön wird die Wirkung des musischen Gesangs in *C. II 13* deutlich. Zunächst ist das Gedicht von Todesschrecken durchzittert, aber dann lösen sich in der Phantasie eines Dichterjens-

---

<sup>81</sup> Vgl. F. KLINGNER, *Römische Geisteswelt*, a.O. 345 ff.; 376 ff.; 394 ff.; *Studien a.O.* 325 ff.; vgl. St. COMMAGER, a.O. 336-342; 348-352.

seits alle Erregungen des Gefühls in stiller Ergriffenheit vor der Schönheit des Gesanges. Das mythische Bild, daß musische Gottheiten wie einst Orpheus auch die Gewalten der Unterwelt besänftigen, taucht noch mehrfach auf (C. II 19, 29-32; III 11, 15 f.) — doch wohl, weil die Musenkunst auch die menschlichen Urängste vor Tod und Vergänglichkeit lindern kann: *minuentur atrae / carmine curae* (C. IV 11, 35 f.). Wenn so Dichtung und philosophische Besinnung in gleicher Weise wirken, wird ihre innere Nähe bei Horaz sehr deutlich. Was in der hellenistischen Zeit getrennte Lebensmächte waren, ist bei ihm verschmolzen, ein Beispiel dafür, wie bei ihm überhaupt Motive und Traditionen, die vorher den unterschiedlichsten Bereichen angehörten, zu einer Einheit geworden sind.

## DISCUSSION

*M. Fuhrmann:* Unzweifelhaft hatte Horaz wieder ein unbefangenes Verhältnis zu den grossen Gattungen, im Unterschied zu Kallimachos und den Neoterikern; hierbei verdient indes Beachtung, dass das Gemeinsame das Trennende bei weitem überwog: die augusteischen Dichter vermieden zwar das manieristische Übermass, das die Neoteriker bisweilen erkennen lassen. Das kallimacheische Ideal der Formstrenge jedoch blieb unvermindert gültig.

Meine zweite Frage gilt den Göttern, die in den *Oden* eine erhebliche, in den übrigen Werken eine geringe Rolle spielen. Was soll man von dieser Diskrepanz halten? Sind die *Satiren* und die *Episteln* massgeblich: hieraus würde sich ergeben, dass die Götter der *Oden* nichts als literarische Konvention sind. Oder soll man die *Oden* ernst nehmen: darf man meinen, dass Horaz auf der Höhe seines Lebens das Bedürfnis hatte, seinen Glauben an Mächte zu bekunden, die dem Menschen nicht verfügbar sind — im Unterschied zur Arbeit an der eigenen sittlichen Vervollkommnung?

Gewiss hat der Wechsel der Gattung, der Übergang von den *Epoden* und *Satiren* zu den *Oden*, mit Notwendigkeit die Folge, dass auch andere Motive zur Sprache kommen: insoweit sind diese Motive — bei den *Oden* z.B. die Welt der Götter — etwas Literarisches, 'Fiktionales', und insoweit ist es nicht zulässig, die jeweils verwendeten Motive als Ausdruck persönlicher Überzeugungen des Dichters zu deuten. Andererseits beruht der Wechsel der Gattung auf einer persönlichen Entscheidung des Dichters: insofern haben die jeweils verwendeten Motive durchaus etwas mit der Person, der Individualität des Dichters zu tun.

Es besteht also eine Interdependenz zwischen der historischen Person des Dichters und der jeweils durch die Gattungswahl von ihm angenommenen Rolle — wo jeweils das Autobiographisch-Bekennnishaft aufhört und das Rollenhafte beginnt, ist schwer auszumachen.

*M. Syndikus:* Zu dem ersten Punkt: Ich stimme voll mit Ihnen überein. Um das Verhältnis des Horaz zur Catullgeneration zu bestimmen, ist es wenig förderlich, den unfreundlichen Vers (S. I 10, 19) gegen die Nachbeter des Calvus und Catull zu zitieren. Wichtiger ist, wie ich ja in meinem Vortrag betonte, die Aufnahme der von den Neoterikern übernommenen kallimacheischen Massstäbe und Forderungen von den *Satiren* bis zu den *Literaturbriefen* zu verfolgen. Darüber kann es eigentlich seit dem Aufsatz von F. Wehrli (in *MH* 1 [1944], 69-76) keine Differenz mehr geben. Entscheidend für die Frage ist auch, dass sich Horaz im *Augustusbrief* keinesweg von den Neoterikern absetzt, sondern von den altrömischen Dichtern, die nach den kallimacheischen Massstäben zu formlos geschrieben haben.

Und nun zu Ihrem zweiten Anliegen: Ich würde nicht sagen, dass die Götter der *Oden* nichts als literarische Konvention sind, deren Preis Horaz mit der neuen Gattung notwendiger Weise übernehmen musste. Wenn man überlegt, welche Gottheiten es sind, die Horaz feiert, wird man schnell gewahr, dass sie für ihn auch eine existenzielle Bedeutung hatten. Es sind einmal die musischen Gottheiten, neben den Musen und Apollo auch der Bacchus der *Oden* II 19 und III 25. Sie sind Horaz als Bilder der Verwandlung und Überhöhung der Welt in der Dichtung teuer. Und die Macht der Venus als Verkörperung der Überwältigung durch die Liebe hat er ja nicht nur einmal dargestellt. Auch in der *Fortuna* von C. I 35 wird ihm eine Wirklichkeit bewusst, auf die der Mensch keinen Einfluss nehmen kann und der jedes Menschenleben und auch das Glück der Staaten unterworfen ist. Ob nun freilich Horaz in seinen Göttern in der Welt wirkende Mächte gesehen hat oder Tatsachen der Welt mit mythologischen Namen benannt hat, weiss ich nicht. Zwei Dinge möchte ich aber ziemlich sicher ausschliessen: Ein Mensch von der Geistesart des Horaz und seiner philosophischen Bildung konnte schwerlich an anthropomorphe Gottheiten glauben, wie sie Homer auf dem Olympe hausen lässt. Es deutet aber auch nichts

darauf hin, dass Atomtheorie und das materialistische Weltbild Epikurs, wie es Lukrez vertreten hat, sein Denken, das metaphysischen Fragen überhaupt wenig zugewandt war, sehr bewegt hätte.

*M. Tränkle:* Sie haben die thematische und gedankliche Konsistenz des horazischen Lebenswerks sehr eindrucksvoll herausgestellt. Eher knapp sind Ihre Bemerkungen zur Wahl der verschiedenen Dichtgattungen ausgefallen, obwohl gerade darin besondere Probleme stecken. Es ist m.E. vor allem *ein* Punkt, der in diesem Zusammenhang Aufmerksamkeit verdient: Der Übergang von der *Epoden-* zur *Odendichtung* und derjenige von den *Satiren* zu den *Episteln* entbehren in gewissem Sinn nicht der Folgerichtigkeit. Wie aber kam Horaz, wenn seine dichterische Botschaft doch so einheitlich ist, in seiner Jugend überhaupt dazu, in verschiedenen Gattungen zu dichten, noch dazu ziemlich gleichzeitig und in zweien, die auf den ersten Blick doch recht verschieden erscheinen, Iambus und Satire? Für antike Verhältnisse ist das keineswegs selbstverständlich.

*M. Syndikus:* Darf ich mit Ihrer zweiten Frage beginnen? Warum Horaz zu Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit gerade das Genos des Jambus und das der Satire wählte, ist leicht nachzuvollziehen. Er selbst beschreibt in der *Epistel* II 2 seine damalige Lage so (50-52):

*decisis humilem pennis inopemque paterni  
et Laris et fundi paupertas impulit audax  
ut versus facerem; [...]*

Wenn auch der Begriff *paupertas* zu relativieren ist — Horaz besaß immerhin genug Mittel, sich in die angesehene Stellung eines *scriba quaestorius* einzukaufen — bedeutete Horazens Lage nach Philippi gegenüber der Studienzeit in Athen und der Stellung eines Militärtribunen einen gesellschaftlichen Absturz. Dass er damals in einer Stimmung war, Gedichtformen zu wählen, in denen sich Unmut und Aggressivität äussern konnten, ist also verständlich.

Dass sich Horaz aber gleichzeitig in zwei verschiedenen *genera* versuchte, scheint mir nicht ungewöhnlich zu sein. In der Generation

zuvor schrieben Catull und überhaupt die Neoteriker in den verschiedensten Formen, Catull offenbar ziemlich gleichzeitig kleine Gedichte in lyrischen und jambischen Massen, Epigramme und grössere Gedichte; und diese grösseren Gedichte verfasste er teils in lyrischen Versen, teils in Hexametern, teils im elegischen Mass. Dasselbe Bild bieten die alexandrinischen Dichter. Verschiedene Formen zu versuchen, bedeutete offenbar für einen von der hellenistischen Dichtung beeinflussten Poeten einen ästhetischen Reiz.

Ich möchte noch kurz auf den Übergang zur *Odendichtung* und dann von der *Odendichtung* zu den *Episteln* eingehen: Die späten *Epoden* und *Satiren* zeigen, dass der Übergang wohl vorbereitet war und sich ganz natürlich vollzog. Die 13. *Epode* ist eigentlich schon eine im Epodenversmass geschriebene Ode, vgl. *C. I 7*. Und in der *Satire II 6* preisen die Verse 65 ff. das Glück, das Horaz durch sein Sabinum zuteil geworden ist, in geradezu hymnischen Tönen. Andererseits nimmt die lange Meditation in *C. III 29, 29-64* ein Thema und die Art der Gedankenführung der *Episteln* fast vorweg.

*M. Ludwig*: *C. I 34* sollte, wie Sie bemerkten, sicherlich nicht nach dem christlichen Muster einer persönlichen Bekehrung des Horaz interpretiert werden. Es hat den Anschein, dass das dichterische Ich, das dem Epikuräismus nahestand, an die Wirklichkeit der Interventionsmöglichkeit einer indefiniten Gottheit in die Vorgänge der Natur und menschlichen Geschichte erinnert wird. Horaz selbst, der gewiss dem Epikuräismus nahestand, scheint die philosophische Auffassung der Epikuräer in Hinsicht auf den Status der Götter zur Kenntnis genommen, aber nicht streng und sicher nicht dauerhaft nachvollzogen zu haben. Er verband wichtige Elemente der epikuräischen Ethik anscheinend mit dem verbreiteten menschlichen Gefühl, in überraschenden äusseren Vorgängen das Wirken einer Gottheit zu entdecken. Es braucht nicht angenommen zu werden, dass Horazens persönliche Auffassung sich zum Zeitpunkt der Abfassung von *C. I 34* änderte, da die eben skizzierte Einstellung vor und nach der Abfassungszeit bestanden zu haben scheint und das Gedicht, absichtlich vor die *Fortuna-Ode* gesetzt, sicher die Funktion hat, sie vorzubereiten.

*M. Schrijvers*: A propos de notre discussion relative aux *Odes* I 34 et I 35, je voudrais signaler la fonction pragmatique que détient l'*Ode* I 34, à mon avis, par rapport à l'*Ode* I 35. L'*Ode* I 35 renferme une critique très amère sur l'infidélité des hommes confrontés aux caprices de la Fortune. Or, on connaît l'habitude d'Horace de contrebalancer la critique d'autrui par l'autocritique à l'intérieur du même poème. Dans la composition du recueil, l'*Ode* I 34 peut avoir cette même fonction par rapport à I 35.

En ce qui concerne la 'religiosité' d'Horace, il faut distinguer, je crois, entre la religion comme institution culturelle ou comme ensemble de doctrines concernant les dieux, et le sentiment religieux, qui, loin d'être lié aux rites, est un état plus flou, suscité par tous les phénomènes en quelque sorte hors de la portée humaine. Je tiens à mon interprétation selon laquelle les dieux, dans les *Odes*, figurent surtout la contingence, qui est aussi ambivalente que les émotions provoquées par elle.

*M. Cremona*: Ho ascoltato con vivo interesse quanto è stato riferito dai signori Fuhrmann, Syndikus, Ludwig, Schrijvers sull'*Ode* I 34 e sul dibattuto problema della religiosità di Orazio.

Certamente — a mio avviso — espressioni come *di, dei, deus*, rientrano nell'armamentario — dirò così — della tradizione letteraria e *di/dei* non sono solo la somma dei singoli dei, ma corrispondono al concetto di divinità e *deus* va inteso come astrazione generica più che con riferimento a un dio personale, come del resto già in Omero.

Ma a un certo punto il poeta attribuisce a Mercurio, a Fauno, alle Muse la salvezza in circostanze critiche della propria vita (la battaglia di Filippi, la caduta dell'albero, l'avventura marinare di capo Palinuro). Ci domandiamo: Orazio sentiva la presenza di una forza misteriosa dietro a quei nomi? E quando egli dichiara: *di me tuentur, dis Pietas mea / et Musa cordi est*? Qui non si può parlare di tradizione letteraria nè di motivazioni estetiche.

Per venire al C. I 34 — tralasciando le molte interpretazioni e soltanto accennando a quella ironico-parodistica ripresa dal Sig. Syndikus, intesa a significare una svolta nell'itinerario poetico di Orazio —, una cosa mi pare certa: nella seconda e terza strofa è

smentita la concezione casualistica epicurea e, a farlo apposto, con immagini che ci riconducano a Lucrezio (la folgore che fa tremare la terra, V 1218). Sicuramente, dietro l'allegoria del fulmine, Orazio ha avvertito la presenza di una mano misteriosa che si fa sentire nelle manifestazioni più imprevedibili della vita umana. E' la presenza del divino, τὸ θεῖον. Dunque non è il caso a governare il mondo. Resta tuttavia da rilevare come la professione epicurea di S. I 5, 101, di ispirazione lucreziana *namque deos didici securum agere aevum*, non si ripeterà più nella poesia oraziana, mentre si ripeterà, non solo nelle *Odi* ma anche nelle *Epistole*, il motivo contrario che gli dei o un dio opera nella vita dell'uomo, ma esclusivamente nella vita fisica e fisiologica e nell'ambito dei beni esterni e quasi sempre senza ricorso a *clichés* letterari. Entro questi precisi limiti si potrebbe parlare di conversione religiosa, riconoscendo cioè che nella sfera della coscienza Orazio si sente padrone di sé e non debitore alla divinità. Sotto questo profilo Orazio è rimasto sempre lo stesso dal tempo della composizione delle *Satire* a quello delle *Epistole*, e proprio per questo sarebbe sbagliato non voler parlare di conversione a proposito della nostra ode — come ho affermato nel mio libro, pp. 169-74 n. 19, dove il problema della religiosità del poeta è ampiamente discusso —, solo perché negli ultimi componimenti ricorrono principi epicurei pertinenti alla sfera etica personale.

*M. Harrison:* The presentation of divine action in C. I 34 is not an expression of renewed religious fervour on the part of Horace. It rather stresses his status of *vates*, the divine poet, a status which belongs to the *Odes* and not to the other genres of Horatian poetry. Horace's self-presentation *as poet* varies between the genres in which he wrote, and is not uniform.

*M. Syndikus:* Sie haben ich zu meinen Ausführungen zu C. I 34 und Horazens Ansicht über die Götter sehr verschieden geäußert. Wenn ich mit Mr. Harrisons Beitrag beginnen darf, so scheint mir seine Feststellung, dass die verschiedene Rolle der Götter in den einzelnen Genera von der Eigenart und den Gesetzen dieser Genera abhängt, für den Unterschied zwischen *Oden* und *Sermonen* in diesem

Punkt entscheidend zu sein. Ich möchte auch in Erinnerung rufen, was Herr Schrijvers in seinem Vortrag zu dem Begriff *persona* gesagt hat. Mit der Position Herrn Ludwigs stimme ich im wesentlichen überein, wenn ich mir auch nicht so sicher bin, ob Horaz an göttliche Kräfte geglaubt hat, die sinnvoll in der Welt wirken und über dem Menschenleben stehen; ich erinnere an das, was ich vorhin anlässlich Herrn Fuhrmanns Beitrag gesagt habe. In dem Diskussionsbeitrag von Herrn Schrijvers scheint mir die Betonung der engen Verbindung von C. I 34 und I 35 wichtig zu sein; aber ist "critique très amère sur l'infidélité des hommes" nicht etwas überbetont? Wie ich glaube, ist in C. I 35, 22 [*scil. Fides*] *nec comitem abnegat* mit *comes* nicht *Fortuna* gemeint, sondern der ins Unglück geratene Freund, den eine treue Gesinnung nicht verlässt. Gegenüber der allgemeinen Untreue bei einem Glückswechsel gibt es also durchaus bei wenigen (*rara* !) eine Treue, die den Freund auch im Unglück nicht verlässt.

Ihre Deutung der Religiosität des Horaz, Signor Cremona, ist mir aus Ihrem Buch *La poesia civile di Orazio* sehr wohl bekannt. Ich habe Ihr Buch mit viel Vergnügen und mit weitgehender Zustimmung gelesen, aber im Punkte Horazens Religiosität bin ich etwas skeptischer. Ich versuche meine Auffassung mit einer Parallele in der neueren Literatur zu erklären. Horaz fühlt sich, wie er mehrmals sagt (C. I 22; III 4, 21-36 u.ö.), im Schutze musischer Gottheiten sicher. Das kann man als den Schutz freundlich wirkender Götter deuten, die ihrem Liebling nichts zustossen lassen wollen. Aber nun lesen wir bei Goethe in *Wanderers Sturmlied*:

*"Wen du nicht verlässest, Genius,  
Nicht der Regen, nicht der Sturm  
haucht ihm Schauer übers Herz  
[...]"*

Dieses "Wen du nicht verlässest, Genius" wiederholt Goethe dann mehrfach zu Beginn der nächsten Strophen, wobei immer neue Widrigkeiten, die dem Dichter nicht das mindeste anhaben können, aufgeführt werden. Ist das nun Religiosität? Ist das ein Schutz von aussen? Oder wohnt dieser Genius nicht im eigenen Herzen? Eine

bemerkenswerte Deutung der Gedichte, in denen Horaz sich im Schutz musischer Gottheiten sicher weiss, findet sich bei G. Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse* (University of California Press 1991). Davis interpretiert diese Gedichte sehr überzeugend als "autobiographische Mythen", durch die Horaz seine Dichterberufung bekräftigen will.

*M. Ludwig:* Ich habe eine gewisse Reserve gegenüber der Verwendung des zur Zeit beliebten Begriffs *persona*, sofern dadurch die dichterische Aussage total von der Person des Dichters selbst getrennt wird. Sicher muss man sich bewusst sein, dass das *Ego* des Dichters im Gedicht und das *Ego* von Horaz als historischer Person nicht identisch sind. Aber sie stehen doch auch in einer engen und unauflösbaren Beziehung, auch wenn sie im Detail für den Leser nicht bestimmbar bleibt. Das historische Ich hätte sich gewiss nicht entschlossen, das dichterische Ich in den *Oden* sichtbar zu machen, wenn es damit nicht auch etwas von dem historischen Ich dem Leser vermitteln wollte. Dies gilt auch, wenn das dichterische Ich Erlebnisse schildert, die das historische Ich nicht real erlebte.

*M. Schrijvers:* Malgré l'hétérogénéité des domaines de la vie, on trouve, je crois, chez Horace quelques principes de base qui font l'unité de sa pensée morale (notion du juste milieu, du *decorum*, de l'*humanitas*, importance des biens internes et externes, etc.). Que ces notions proviennent de traditions différentes ne diminue aucunement cette unité, qui met en évidence les talents de synthèse et d'intégration de notre poète. Les recherches diachroniques sur les sources de sa pensée ont justement obscurci cette intégration! Par ailleurs, du point de vue moral, la vie amoureuse des jeunes gens (non mariés) est le seul domaine qui se distingue des autres (vie conjugale, sociale, cercle des amis) pour ce qui concerne la valeur accordée à la *fides* (cf. C. II 8).

Quant à notre discussion sur la notion de 'personnalité', je n'accepte pas la notion kantienne de l'*individuum*, mentionnée par M. Fuhrmann. L'individu est pour moi l'ensemble de ses *personae*, montrées dans la vie réelle et dans la vie littéraire. Quelles sont pour

vous les implications de la formule "in aufgeklärter Pose" que vous avez utilisée à propos des vers 97-103 de S. I 5 ?

*M. Syndikus*: Der Begriff *persona* scheint mir insofern nützlich zu sein, als bei einem antiken Dichter, von dessen Lebensumständen wir sehr wenig wissen, mit keinem Mittel zu eruieren ist, ob das Ich, das in einem Gedicht spricht, die Stimme des Dichters in einer ganz bestimmten realen Lebenssituation ist oder ob sich der Dichter in eine Situation hineingedacht oder hineingeträumt hat, die er so niemals erlebt hat. Dass aber das poetische Ich, das in den Gedichten des Horaz spricht, oft nicht allzu weit von dem gelebten Dasein eben dieses Horaz entfernt ist, glaube ich ebenso wie Herr Ludwig. Zu diesem Punkt möchte ich an das Buch von J. Griffin, *Latin Poets and Roman Life* (London 1985), erinnern. Griffin hat gegenüber Interpretationen, die bei Horaz überhaupt nur noch poetische Topoi sahen, denen jede Lebensrealität abgeht, betont, dass es Gelage, wie sie Gegenstand horazischer Dichtungen sind, in Rom ja tatsächlich gegeben hat und dass Mädchen mit griechischen Namen, wie sie von Horaz zu solchen Gelagen eingeladen werden, damals tatsächlich in Rom lebten.

Zu Ihrer letzten Frage, Herr Schrijvers: Meine Worte "in aufgeklärter Pose" haben keine besondere Bedeutung. Ich meinte nur, dass sich Horaz in der zitierten Partie von S. I 5 sehr deutlich als aufgeklärter Philosoph von den Aberglauben der Menge distanzieren wollte.



## VII

KARSTEN FRIIS-JENSEN

### THE MEDIEVAL HORACE AND HIS LYRICS

Anyone who has worked with a medieval Horace will remember the special feeling of opening such a manuscript for the first time, to look at the large, often beautifully ornamented initial M, for "Maecenas", with which the text begins, and to marvel, once again, at the vagaries of textual transmission. A scholar who has experienced this feeling will be a sympathetic reader of Reginald of Canterbury's praise of Horace's lyric poetry from c. 1100. Quite suitably, Reginald wrote his poem in sapphics, and he addressed it to a friend, the monk Osbern, whom he wanted to study and imitate Horace. The fourth stanza reads: "Horace's book is at your disposal: the ode standing first to be read is 'Maecenas', the second to be read is 'Enough already upon the earth'":

*Te penes Flacci liber est Horati:  
prima 'Maecenas' stat ibi legenda,  
'Iam satis terris' legitur secunda  
carminis oda<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> Ed. by J. HAMMER, "A Monastic Panegyrist of Horace", in *Philological*

This is certainly not lofty poetry, and one may claim that Reginald, rather naïvely, only points out the obvious to his friend. However, he also manages to convey a typical medieval situation of a man reading: Osbern would not own a Horace himself, but a manuscript is available in the library. Now Osbern starts picking out the incipits at the beginning of the *Odes*.

Reginald's poem is a testimony to the keen interest in Horace's lyric metres in the late eleventh century. The Horace Reginald evokes is the man who "presides over all the lyric poets that Rome and the whole world has produced", as he phrases it (*qui magistratum tenet inter omnes / Roma quos misit lyricos poetas, / totus et orbis*); but Reginald does not try to go behind this stereotype and characterize Horace's personality further. Is it possible that Reginald, or the Middle Ages in general, had no ideas at all about Horace the man? I should like to quote a passage from L.P. Wilkinson's *Horace and his Lyric Poetry*<sup>2</sup> which sums up current opinions and prejudices among classicists about Horace in the Middle Ages — and I hasten to declare my admiration in general for this well-written and spirited book. Wilkinson says: "<Horace> was valued only as 'poeta ethicus', and to Dante, who put him third after Homer and Virgil in Limbo, he is still 'Orazio satiro'. Like all other personalities of antiquity he was little more than *magni nominis umbra*; his life and personality were not known, nor was he read as a whole". Wilkinson's statement is interesting, because it is neither entirely false nor entirely true. It is true that the Middle Ages regarded Horace chiefly as a moralist, and that his

---

*Quarterly* 11 (1932), 306. The translation of Horace in this paper mostly follow those of C.E. BENNETT and H. RUSHTON FAIRCLOUGH in the Loeb Classical Library (1914/1926, and later reprints). I am grateful to Dr. Stephen Harrison for correcting my English.

<sup>2</sup> Cambridge<sup>2</sup> 1968, p. 160 (1945).

hexameter poetry was more widely-read than his lyrics. But as Reginald of Canterbury's poem indicates, Horace's lyrical production was never without its ardent admirers, and it existed in almost as many manuscripts as the rest. As to knowledge of Horace's life and personality, it is also true that medieval notions may seem schematic and shadow-like to a modern classical scholar, but their very existence proves that medieval students of Horace took up the challenge it must have been to understand Horace's mercurial personality in medieval Christian terms. In the present paper I hope to add some depth to our picture of how the Middle Ages understood Horace.

### *Recent scholarship*

The main difficulty for a proper assessment of Horace's place in medieval literary culture is the fact that so much relevant material remains unexplored and unedited. Therefore, those attempts that have been made to write comprehensive studies on Horace in the Middle Ages have not quite been convincing. The latest book, a dissertation by Maria-Barbara Quint, is no exception<sup>3</sup>. However, she has interesting observations, an original chapter on "Horaz im Spiegel der Sentenzen" about the dissemination of Horace's most proverbial and gnomic lines, and her bibliography is useful.

Several more specialized studies exist. Max Manitius's hundred-year-old survey of Horatian allusions and quotations in medieval Latin literature is still valuable<sup>4</sup>, and so is Eduard Stemplinger's collection of testimonies about Horace in the

---

<sup>3</sup> *Untersuchungen zur mittelalterlichen Horaz-Rezeption*, Frankfurt am Main 1988 (Studien zur klassischen Philologie, 39).

<sup>4</sup> *Analekten zur Geschichte des Horaz im Mittelalter (bis 1300)*, Göttingen 1893.

Middle Ages and the Renaissance<sup>5</sup>. Birger Munk Olsen's catalogue, published in the 1980s, of the manuscript tradition of Latin classics before 1200 has broken completely fresh ground<sup>6</sup>. His section in volume I on manuscripts of Horace and commentaries on Horace makes it possible, for the first time, to quantify Horace's importance, particularly in comparison with other classics, and he includes a study of medieval libraries and library catalogues in volume III. Munk Olsen himself has interpreted the data assembled in his catalogue, most recently in the book *I classici nel canone scolastico altomedievale*<sup>7</sup>, which, together with Günter Glauche's now classic *Schullektüre im Mittelalter*<sup>8</sup>, gives a comprehensive picture of Horace's place in the arts course of the medieval schools. Klaus Siewert's edition of Old High German glosses on Horace gives another interesting insight into the study of Horace in the schools<sup>9</sup>. It is a common feature of Glauche, Munk Olsen, and Siewert's books that their chronological limit is c. 1200. Consequently the thirteenth and fourteenth centuries are in many ways still unexplored.

---

<sup>5</sup> *Horaz im Urteil der Jahrhunderte*, Leipzig 1921 (Das Erbe der Alten, 5).

<sup>6</sup> *L'étude des auteurs classiques latins aux XIe et XIIIe siècles*, vols. I-III, Paris 1982-89.

<sup>7</sup> Spoleto 1991 (Quaderni di cultura mediolatina, 1).

<sup>8</sup> *Schullektüre im Mittelalter. Entstehung und Wandlungen des Lektürekansons bis 1200 nach den Quellen dargestellt*, München 1970 (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung, 5).

<sup>9</sup> *Die althochdeutsche Horazglossierung*, Göttingen 1986 (Studien zum Althochdeutschen, 8).

*The purpose of poetry*

One or two quotations may give an impression of the medieval literary universe in which our investigations take place, and simultaneously point to Horace's specific position in it. The first is taken from Domenicus Gundissalinus's *De divisione philosophiae* from c. 1150, a classification of the sciences in the broad medieval sense of the word. Gundissalinus combines Latin and the newly-discovered Arabic sources in a classification in which the old system of the seven liberal arts is no longer the main factor. He makes poetry (for instance) into an independent art, parallel to rhetoric, whereas in the old system poetry would normally be classified as a subdivision of grammar. However, Gundissalinus's discussion of poetry is itself very traditional. He describes every art according to a standard list of ten things to be considered, among others *finis*, the aim or purpose of the art<sup>10</sup>. The medieval understanding of the function of poetry was deeply influenced by Horace's *Art of Poetry*, often in a somewhat heavy-handed interpretation.

Gundissalinus's definition of the purpose of poetry reads thus: "The purpose of poetry is either to amuse with playful matters or to instruct with serious matters, in accordance with the quotation 'Poets aim either to benefit or to amuse. He has won every vote who has blended profit and pleasure'", *Finis eius* [sc. artis poetice] *est aut ludicris delectare aut seriis edificare, iuxta illud* [Hor. A.P. 333.343]: *Aut prodesse uolunt, aut delectare poete. Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*<sup>11</sup>. Gundissalinus juxtaposes two famous lines from

---

<sup>10</sup> Cp. A.J. MINNIS, *Medieval Theory of Authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, London 1984, p. 31.

<sup>11</sup> Ed.L. BAUR, *Dominicus Gundissalinus, De divisione philosophiae*, Münster 1903 (Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, IV: 2-3), p. 56.

Horace, and introduces them with his own re-phrasing of the first line, inspired by its sequel in Horace. In the sequel Horace points out the third possibility, namely to combine pleasure and profit, *iucunda* and *idonea*. In Gundissalinus's interpretation they become *ludicra* and *seria*, 'playful' and 'serious' matters. The antithesis *ludicra-seria* is in itself Horatian, but by choosing the word *edificare* as a synonym for *prodesse*, Gundissalinus has given the definition a distinctive moral twist.

The general tenor of Gundissalinus's definition of the purpose of poetry is typical for the Middle Ages, only chosen in this context for its explicit Horatian connotations. When I say poetry, I actually mean secular poetry. It is obvious that religious Christian poetry must include the salvation of the soul among its direct aims. Also when applied to secular poetry, both sides of the antithesis *prodesse-delectare* were open to interpretation. Moralising was for instance sometimes absent. An example is given by a twelfth-century commentary explaining exactly the Horatian lines in question.

The commentator says: "The POETS themselves AIM EITHER TO BENEFIT alone, such as Horace in the *Art of Poetry*, OR TO AMUSE alone, such as Terence, or both, such as Vergil in his *Georgics*", *AUT PRODESSE UOLUNT tantum ipsi POETE, ut Horatius in Poetria, AUT DELECTARE tantum, ut Terentius, aut utrumque, ut Uirgilius in Georgicis*<sup>12</sup>. Here *prodesse* clearly means the benefit of instruction in general, as the two examples of didactic poetry show: Horace's only purpose in the *Art of Poetry* is according to this view to teach the art of writing, whereas Vergil's

---

<sup>12</sup> "Materia" commentary to Hor. A.P. 333, ed. K. FRIIS-JENSEN, "The Ars Poetica in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland", in *Cahiers de l'Institut du moyen-âge grec et latin (Université de Copenhague)* 60 (1990), 319-88.

*Georgics*, in a more subtle way, may both instruct prospective farmers or gardeners and amuse its readers in general.

But most often in the Middle Ages, *prodesse* implied moral instruction. Again it should perhaps be pointed out that the ethics or morality in question is a practical one common to all mankind at all times, not a theological morality with specific Christian values. The acceptance of the idea that a Christian may find moral instruction in the pagan classics in fact quite clearly presupposes a practical morality of this kind. One of the popular textbooks for younger pupils was the *Fables* of Avianus. In a twelfth-century *accessus* to Avianus we read: "<Avianus's> intention is to amuse us in the fables and to benefit <us> in the correction of our morals", *intentio eius est delectare nos in fabulis et prodesse in correctione morum*<sup>13</sup>. Here the moral implications of *prodesse* are made explicit with the addition of a standard concept, the *correctio morum*.

The pleasure part of the antithesis is probably less complex<sup>14</sup>. The commentary on Horace's *Art of Poetry* claimed that Terence's only purpose in his comedies was to amuse. Since Terence had a very prominent place in the medieval school curriculum, the statement must either imply an acceptance of pleasure as a respectable purpose of literature, or constitute a harsh criticism of Terence. That, contrary to popular views, pleasure was in fact an acceptable aim of literature in the Middle Ages, in theory as well as practice, has been shown recently by Glending Olson<sup>15</sup>. However, it is rare to see pleasure pointed out as the sole purpose of literature. More often pleasure is a partial purpose, such as in the definition of

---

<sup>13</sup> *Accessus Aviani*, ed. R.B.C. HUYGENS, *Accessus ad auctores, Bernard d'Utrecht, Conrad d'Hirsau*, Leiden 1970, p. 22.

<sup>14</sup> For *delectare* cp. MINNIS 1984 (note 10 above), p. 241 n. 77.

<sup>15</sup> *In Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, Ithaca & London 1982.

Avianus's intention in his poems. Avianus amuses his readers by the sheer ingenuity of his fictitious stories, the *fabulae* of the definition, but he also manages to correct his readers morally by the ethical message of the poems. This concept of a double message in secular poetry also plays an important part in the medieval interpretation of Horace's poems.

### *The medieval Horace*

However, the fact that Horace is a recognized authority in the art of poetry-writing does not necessarily bring us closer to the way medieval readers understood the personality behind the authority. Was Horace really only "the mere shadow of a mighty name", as Wilkinson claims both for him and for the other ancients? The case of Vergil alone seems to refute Wilkinson's generalization. The ancient lives of Vergil were well-known in the Middle Ages, often copied and just as often rewritten, as Werner Suerbaum has shown<sup>16</sup>. Moreover, in certain periods Vergil attained the status of a cult figure, a philosopher whose wisdom was universal and who had managed to incorporate all of it in his poems, to be read by those who knew how to find it. Vergil the magician was a further elaboration of this idea. Wilkinson would probably claim that such medieval notions actually prove his point — and he is of course quite right, if we stick to a strictly modern standard of historical understanding. But if we want to investigate an ancient writer's medieval *fortuna* or *Nachleben*, all these ideas are important.

The medieval Horace was not as colourful a figure as his friend Vergil. He has not attained Vergil's status of universal

---

<sup>16</sup> "Von der Vita Vergiliana über die Accessus Vergiliani zum Zauberer Virgilius. Probleme - Perspektiven - Analysen", in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II 31, 2, Berlin & New York 1981, pp. 1156-1262.

philosopher, and he figures in few anecdotes. But perhaps Horace is also somewhere to be found. If we take the medieval schematizations seriously, we may, paradoxically, find Horace's individuality in the eyes of his medieval readers behind the system, or integrated in it.

Our most important source for an understanding of the medieval Horace is the commentaries that were written in large numbers on Horace's poems. Only a few have been edited so far, and we do not even know how typical they are. I have begun myself to take a look at eleventh- and twelfth-century commentaries, and some of the texts I am going to discuss are extracts from as yet unpublished commentaries. I sometimes quote from prefaces to commentaries which I have not transcribed in full, a practice which of course is risky and not in general to be recommended! For the sake of understanding I will also generalize as far as possible, but one must always be aware that new discoveries may modify or even overthrow conventional wisdom.

Extant medieval copies of the ancient lives of Horace and medieval rewritings of them are fairly numerous, as for instance a glance in Birger Munk Olsen's catalogue will show, since many manuscripts of Horace contain at least one such life. However, the medieval lives I have read do not add significant details, factual or fictional, to the information contained in the ancient lives. The medieval repetition of the stock features of Horace's life does not really disclose what kind of impression the ancient lives made on a medieval reader. In my experience the texts most eloquent about how Horace's personality was understood are the prefaces to the single groups of poems, the so-called *accessus*. Now and then these prefaces incorporate a full-scale life of Horace, but most frequently they restrict themselves to features of Horace's life which are relevant to the group of poems they introduce. A particularly interesting specimen is found in what may have been the standard twelfth-

century French commentary on Horace's *Satires*, which I shall call the "Sciendum" commentary. The theory about Horace's life and works which this *accessus* presents, reminds us of some of the facts and fictions about Vergil's life and works. The first part of the *accessus* reads:

"It should be known that Horace did not observe such great variety in his works without reason. For he took into consideration the various ages and the various circumstances of human life, and that is why he gave such great variety to his oeuvre. For first he composed his lyrics, and in them, speaking to the young, as it were, he took as subject-matter love affairs and quarrels, banquets and drinking parties. This is what he tells himself in the *Art of Poetry*: "To the lyre the Muse granted tales", etc. Next he wrote his *Epodes*, and in them composed invectives against men of a more advanced and more shameful age. After that he wrote the *Carmen Saeculare*, and in that taught the more sensible to pray to the gods. He next wrote his book about the *Art of Poetry*, and in that instructed men of his own profession to write correctly. After that he added his book of *Satires*, in which he reproved those who had fallen a prey to various kinds of vices. Finally he finished his oeuvre with the *Epistles*, and in them, following the method of a good farmer, he sowed the virtues where he had rooted out the vices"<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> "Sciendum" comm. to Hor. *S.*, *accessus*: *Sciendum est Horatium non sine ratione tantam operum suorum diuersitatem obseruasse. Siquidem diuersas etates et diuersos humane uite status considerauit. Ideoque tantam operi suo uarietatem adhibuit. Primitus enim lirica composuit, et ibi quasi adolescentibus loquens amores et iurgia, commessiones et potationes materiam habuit. Sicut ipse in Poetria ait [Hor. A.P. 83]: "Musa dedit fidibus" et cetera. Deinde Epodon condidit, et ibi in homines fortioris et turpioris etatis inuectiua composuit. Postea Seculare Carmen scripsit ibique prudentiores ad precandum deos edocuit. Deinde de arte poetica librum scripsit ibique sue professionis homines ad recte scribendum instruxit. Postea librum Sermonum addidit, ubi*

We notice several interesting features in this *accessus*. For one thing the commentator believes that Horace composed his works in the order in which we find them in the manuscripts. This assumption is partly an analogy drawn from Vergil's oeuvre, partly a misinterpretation of the information which Horace himself gives. We know that the sequence of Horace's poems show some variation, particularly in older manuscripts<sup>18</sup>, but by the twelfth century a canon had been more or less established.

The idea of a chronological sequence mirrored in the manuscripts is probably old. Pseudo-Acro, for instance, says at the beginning of Book I of the *Epistles*: "<The books of *Epistles*> are the last books of <Horace's> oeuvre, but because the scribes have made a mistake, they occupy the position of the *Satires* in many manuscripts", *hii* [sc. epistolarum libri] *ultimi sunt sui operis libri, licet scriptorum uitio in multis codicibus locum sermonum occupauerint*. A similar note is found in a (probably Carolingian) re-writing of Pseudo-Acro transmitted in a number of tenth-century manuscripts which actually show the sequence *Epistles-Satires*<sup>19</sup>.

It is also interesting to note that, in the commentator's opinion, Horace carefully wrote his works to suit an ideal concept of the development of a human being. Horace's first poems, the *Odes*, were written for young people and dealt with

---

*diuersis generibus <uitiorum> irretitos reprehendit. Ad ultimum opus <suum> in Epistolis terminauit ibique ad modum boni agricolae uitae extirpatis uirtutes superseminauit* (B=Bern, Burgerbibliothek 266, s. xii/xiii, fol. 23rA, corrected with the help of P=Paris, Bibliothèque nationale, lat. 5137, s. xii/xiii, fol. 22rA; *Sicut ipse - et cetera* B, om. P; *irretitos* P, *ereticos* B).

<sup>18</sup> See for instance G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze<sup>2</sup> 1971 (1952), pp. 376 f.

<sup>19</sup> Ed. by H. BOTSCHUYVER, *Scholia in Horatium*, vol. I, Amsterdam 1935, p. 340, 5 f.

the interests of the young, love, quarrelling, and entertainment, whereas his last work, the *Epistles*, aimed at teaching virtue to those who, as a result of the rooting out of vices, were finally mature enough to understand moral philosophy. This model also implies that Horace himself went through the stages of human life while simultaneously writing about them. Horace is therefore the embodiment of an average human being, and at the same time a wise man who has grasped the secrets of human life. The variety or *diversitas* of Horace's works, which the commentator points out as a key word, is in no way fortuitous, but part of a pattern, the variety of human life itself. Interestingly, *varietas* is in fact the key word of the lyrical genre, as we shall see soon, so it seems that, also on this point, Horace's life has been organized after the pattern of his work!

The "Sciendum" commentary to the *Satires* just quoted is the earliest text in which I have seen this life-and-works model so fully and so explicitly developed: the commentary is probably from the middle of the twelfth century. However, several passages in earlier or contemporary Horatian criticism indicate that it was already at that time a commonplace. An earlier example is a marginal gloss in a French manuscript from c. 1100 edited by Botschuyver<sup>20</sup>. The gloss gives essentially the same theory, developed on the basis of the order of the three key groups, the *Odes*, the *Satires*, and the *Epistles*. The theory is proposed in an *accessus* to the *Epistles*, and that is probably no coincidence, because Horace's *first epistle* of the first book, together with the *second epistle* of Book Two, has in general played an important role in the medieval understanding of Horace. Horace proclaims in those two poems that he is too old to write lyrics, but will dedicate his verse instead to philosophical subjects, and that besides, lyric poetry is only for the young.

---

<sup>20</sup> *Scholia in Horatium*, vol. IV, Amsterdam 1942, pp. 317 f.

Such passages may well have been the nucleus of the whole medieval theory of Horatian chronology<sup>21</sup>.

An *accessus* to the *Epistles* preserved in two fifteenth-century Italian manuscripts, and edited by Colette Jeudy, gives the theory in a somewhat modified form: "Horace, the author of this work, composed four books in accordance with the four ages, namely boyhood, youth, manhood, and old age. For he instructs boys by rebuke in the *Odes*, where he treats lyric themes. In the *Epodes* he censures young men by instructing them. In the *Satires* he forcefully criticizes mature men. In the *Epistles*, however, he cautiously rebukes old men's faults, introducing Maecenas as a man of virtuous character, and he then rebukes him in order to be able to rebuke others more freely. For Maecenas had asked Horace to use the same style in the *Epistles* which he had used in his lyrics. But Horace objects to this and excuses himself, declaring that he wishes to aim at a true moral edification"<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Even *accessus* that do not use the full model seem to know it, and perhaps polemize against it, e.g. the *accessus* to the *Odes* in the Oxford commentary: *In libro... carminum et hortatur et dehortatur iuuenes, et si quid interponitur de senibus, fit gratia iuuenum... In libro sermonum intendit hortari et dehortari tam iuuenes quam senes*, ed. K. FRIIS-JENSEN, "Horatius lyricus et ethicus. Two twelfth-century school texts on Horace's poems", in *Cahiers de l'Institut du moyen-âge grec et latin (Université de Copenhague)* 57 (1988), pp. 111 f.

<sup>22</sup> *Accessus ad Hor. E.: Auctor istius operis Horatius quattuor composuit libros iuxta quattuor etates, scilicet pueritiam, iuuentutem, uirilitem et senectutem. In Odis enim increpando instruit pueros, ubi tractat lirica. In Epodo iuuenes instruendo arguit. In Sermonibus uituperat uiriles. In Epistulis uero reprehendit caute uitia senum, introducendo Mecenas hominem morigeratum, et eum reprehendit, ut alios liberius reprehendat. Rogauerat enim Mecenas Horatium, ut eodem stilo uteretur in Epistulis quo usus est in lyricis. Horatius autem hoc contradicens se excusat, dicendo quod uult intendere ad ueram morum edificationem*, ed. C. JEUDY, "Accessus aux œuvres d'Horace", in *Revue d'Histoire des Textes* 1 (1971), 211.

The explicit references to the order in which Horace wrote his works that we saw in the twelfth-century *accessus* have been left out here. But it seems that they are taken for granted. Instead we find a hardening of the idealized sequence of Horace's works. The commentator has adopted a four-stage canon of ages, instead of the earlier more flexible model. There is every reason to believe that the commentator was inspired in his choice of the four-age canon by a famous passage in the *Ars Poetica*. Here Horace tells us how important it is to characterize persons in fiction according to their age, and his examples reflect a four-age concept, showing the characteristic behaviour of the child, the young man, the mature man, and the old man. The Horatian commentary-tradition systematized this passage into a doctrine of decorum, the appropriate characterization of persons. In my opinion this is another instance of the tendency to interpret Horace's oeuvre in the light of established literary concepts.

As a last example of the medieval willingness to stress the unity between Horace's life and his works I should like to quote from a twelfth-century commentary to the *Epistles*, one which I call the "Proposuerat" commentary. I begin with the end, an interpretation of the last lines of II 2, those in which Horace tells himself: "If you do not know how to live aright, make room for those who do: you have played enough,... it is time to take leave". The lines have been interpreted variously by modern scholars. Some claim that Horace speaks about the banquet of life itself, which one should leave when one cannot enjoy its pleasures any more<sup>23</sup>. This interpretation was originally proposed in late antiquity by Porphyrio. Other scholars, including

---

<sup>23</sup> Latest N. RUDD (ed. comm.), *Horace Epistles Book II and Epistle to the Pisones*, Cambridge 1989, ad loc.

Kiessling-Heinze and C.O. Brink<sup>24</sup>, understand the lines as describing the choice between philosophy and the playful activities of youth, not least poetry-writing.

The "Proposuerat" commentary on the *Epistles*, which in several manuscripts is paired with the "Sciendum" commentary on the *Satires* quoted earlier, offers two different interpretations of these lines<sup>25</sup>. One understands the leave-taking in general moral terms, as an abandoning of vices. The other interpretation is far more specific, applying a biographical model which would no doubt satisfy Professor Brink: "When Horace was about to finish his book — for this was his last work — he addressed himself and said: YOU HAVE PLAYED ENOUGH, such as in the *Odes* (for there he treated playful matters and love affairs), YOU HAVE EATEN AND DRUNK ENOUGH (for in the same work he wrote of banquets and drinking parties), and for that reason IT IS TIME FOR YOU TO TAKE LEAVE, that is to stop writing, LEST, WHEN YOU HAVE DRUNK, that is, when you are keen on playful matters, the young men mock you, since playful matters are more appropriate for them than for old men"<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> *Horace on Poetry*, vol. III, Cambridge 1982, ad loc.

<sup>25</sup> Pseudo-Acro and one of the printed medieval commentaries (BOTSCHUYVER IV 1942 [note 20 above]) ignore the problem altogether, whereas the Carolingian rewriting of Pseudo-Acro follows Porphyrio (BOTSCHUYVER I 1935 [note 19 above]).

<sup>26</sup> "Proposuerat" comm. Hor. E. II 2, 214: *Horatius finiturus librum suum - hoc enim fuit ultimum eius opus — se ipsum alloquitur dicens: LUSISTI SATIS, ut in Odis (ibi enim de ludicris et amoribus tractauit), EDISTI SATIS ATQUE BIBISTI (nam ibidem <de> commessionibus et potationibus egit), et ideo TIBI ABIRE TEMPUS EST, id est scripturam intermittere, NE te POTUM, id est ludicris intentum, derideant iuuenes quibus conueniunt magis ludicra quam senibus* (B=Bern, Burgerbibliothek 266, f. 70rA, s. xii/xiii, with variants from L=Paris, Bibliothèque nationale, lat. 8241, s. xii/xiii, f. 64rA: *ibi enim de — tractauit om. L; ATQUE BIBISTI B, om. L; ibidem B, ibi de L; et ideo B, nunc L; senibus B, tibi L*).

This interpretation again stresses the close connection between life and work in Horace, and between age and literary genre. The commentator is sure that this epistle is Horace's last work, because it stands at the end of the book. Horace himself is also conscious of being at the end of his career, and says farewell to poetry-writing (*scripturam intermittere*), probably in general and for ever. Horace looks back to the works of his youth, his *Odes* or *ludicra*. He is also conscious of the impossibility of taking up lyrics again, since this genre is only appropriate for a young writer. This view is in perfect harmony with the doctrine of appropriate characterization. The writer should characterize a young man with the features typical of his age, play, love and feasting. But the writer Horace, who is the embodiment of his own doctrines, claims that it is only when a writer is young that it is appropriate for him to sing of playful matters and love. The decorum of poetics has become the decorum of life. Here we see the commentator taking up a theme that is certainly Horatian in origin, but not necessarily generally valid for Horace.

However, the beginning of the commentary contains some evidence that the commentator was in fact a follower of the full life-and-works theory delineated in the sister commentary on the *Satires*. Like that commentary, the *accessus* to the *Epistles* describes the close relationship between the *Satires* and the *Epistles* with a simile from farming: in the *Satires*, Horace had rooted out the vices, in the *Epistles* he sows the virtues on the ground thus prepared. Some lines later the commentator introduces the first epistle, saying, among other things: "<Horace> writes this first letter to Maecenas, and excuses himself with the words that he ought not to write any further lyric poems, offering a valid reason... The reason is that since he has changed in age, he accordingly ought to change his temperament for the better. And in this way he censures those who,

although they have changed their age, have not changed their mind for the better"<sup>27</sup>.

The chronological sequence *Odes-Satires-Epistles* is taken for granted, and the inevitable change of age also carries with it an obligation to change one's mind, here expressed in exclusively moral terms. However, it follows from this concept of human development that there is in fact a time in life when it is appropriate to read lyrics, and to compose lyrics, namely in youth. This point is important to note<sup>28</sup>.

The medieval idea of Vergil the universal sage offers the most obvious parallel to and contrast with the picture that has now formed of his friend Horace. It is well-known that medieval readers of Vergil invested the chronological sequence in Vergil's oeuvre with deep significance<sup>29</sup>. On the social level, the sequence denotes the progression from lowly shepherds via farmers to heroic warriors. Traditionally, the canon of Vergil's works also has a stylistic significance, because they embody the

---

<sup>27</sup> "Proposuerat" comm. Hor. E. I 1, 1: *Hanc... primam epistolam scribit ad Mecenatem, excusans se quod amplius lirica non debeat scribere, pretendens competentem rationem... Hec autem est ratio, quia scilicet mutauit etatem, debet igitur mutare animum in melius. Et per hoc reprehendit illos qui cum mutauerint etatem, non mutant in melius mentem* (Bern, Burgerbibliothek 266, f. 50vA, s. xii/xiii).

<sup>28</sup> A related theme which Peter Dronke calls "the 'times of life' topos", with youth as the time for love and old age as the time for spiritual cares, is known from late-twelfth-century lyrics (see P. DRONKE, "Peter of Blois and Poetry at the Court of Henry II", in *Mediaeval Studies* 38 [1976], 185-235, particularly 204-11 & 220); carried to its logical conclusion, this topos may suggest "a heady and subversive message: that the values of flesh and spirit are relative, that each is 'natural' in its context" (ibid. p. 206).

<sup>29</sup> Cp. for example F. QUADLBAUER, *Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter*, Wien 1962 (Österreichische Akademie der Wiss., Philos.-hist. Klasse, Sitzungsberichte, 241:2), pp. 10 f. & index s.v. *Ordo temporum-Theorie*; SUERBAUM 1981 (note 16 above), p. 1226.

three levels of style, the low, the middle, and the grand. In addition, Fulgentius's interpretation from late antiquity of the *Aeneid* as a mirror of the stages of human life<sup>30</sup> was well known and widely accepted in the Middle Ages. The medieval Horace whom we have now encountered is a contrast. I have at least once seen Horace called *Flaccus philosophus*, but if he is a sage, his wisdom is of quite another kind from Vergil's. The chronological sequence of his works mirrors the stages of human life and its ethical development. However, Horace does not place himself above this development; he undergoes it himself in full conscience of its significance. The Middle Ages were consequently quite familiar with our modern picture of Horace as the most human and appealing of ancient poets. But they had arrived at the concept through a more speculative process, a circumstance which they on the other hand may have felt guaranteed its legitimate status!

I should like to mention a French poet who was with certainty influenced by this Horatian life-and-works model, Marbod of Rennes. Marbod was a member of the secular clergy, for many years head of the cathedral school at Angers, and appointed bishop of Rennes in 1096. He wrote poems all his life, but the work which interests us in this connection is his mature masterpiece, a collection of ten philosophical and satiric hexameter poems called the *Liber Decem Capitulorum*. The first poem of this cycle is a dedicatory letter to a fellow bishop, and its theme is precisely the parallelism between a poet's age and his choice of poetic genre. According to Marbod, *ludicra* and *iocosa* suit the young poet, *seria* the older man. For that reason Marbod himself has decided to abandon the frivolous and flashy

---

<sup>30</sup> J.W. JONES & E.F. JONES (eds.), *The Commentary on the First Six Books of the Aeneid of Vergil Commonly Attributed to Bernardus Silvestris*, Lincoln [Nebraska] & London 1977, p. xii.

poetry of his youth, and devote himself to moral themes. Marbod's principal model for this first poem is Horace, as will already have become clear. But there is no doubt in my mind that the entire sequence of poems has been conceived as a Horatian collection of hexameter poems, in a suitable Christian re-interpretation<sup>31</sup>.

### *Horatius liricus*

Horace the poet of human development is a concept which has particular importance when we scrutinize the widely differing medieval attitudes to the *Odes*, or rather the pronounced medieval ambivalence towards the *Odes*. It is one thing to know that the young Horace wrote his lyrics for young Romans about the passions of the young, but quite another thing to accept that the *Odes* should be taught to medieval schoolboys for the same reason! Nevertheless this is exactly what happened, to a certain extent. In the following I shall discuss some extracts from the commentary tradition which may illuminate the reasons for this. Very little has been written on medieval attitudes to Horace's *Odes*, whereas our knowledge is much better of how the *Art of Poetry*, the *Satires*, and the *Epistles* were read. Udo

---

<sup>31</sup> There is an excellent recent critical edition, with commentary, of Marbod's cycle, by R. LEOTTA: *Marbodi Liber decem capitulorum*, Roma 1984, in which parallels to Horace have been carefully noted. However, Leotta does not subscribe to the theory of E. Galletier ("L'imitation et les souvenirs d'Horace chez Marbode, évêque de Rennes", in *Mélanges bretons et celtiques offerts à J. Loth*, Rennes & Paris 1927, pp. 79-91) that Horace is Marbod's main model, but follows W. BULST ("Studien zu Marbods Carmina varia und Liber decem capitulorum", *Nachrichten von der Gesellschaft der Wiss. zu Göttingen, Philol.-hist. Klasse, Fachgruppe IV*, N.F. 2, 1939, pp. 173-241, esp. 213-15) in his rejection of Galletier. The case could be stated in a much more radical form than Galletier did, and with better arguments.

Kindermann's monograph on "The theory of Satire in the Latin Middle Ages" has contributed to that state of affairs<sup>32</sup>.

One of the few recent publications on the Horatian commentary tradition is an article by Bernhard Bischoff, "Living with the Satirists"<sup>33</sup>. Even if Persius and the *satirist* Horace is his main subject, Bischoff also discusses one or two commentaries on the *Odes* in this very stimulating paper. Among his conclusions is that a number of late-eleventh- and early-twelfth-century commentaries on Horace and Persius represents a common trend or mode of interpretation. Their most characteristic common feature is that they often modernize their interpretation by making references to the Christian and medieval world, both to its ideas and its reality. Bischoff's observation is interesting, because other commentators on Horace are very consciously impersonal and out of their own time, writing as if they were still living in a pagan society. A typical aspect of the modernizing commentaries is robust moralizing, and there is reason to believe that they were primarily intended for instruction on a rather elementary level in schools.

However, both types of commentaries define the lyrical genre in more or less similar terms. Their main point of departure is Horace's own definition in the *Ars Poetica* (lines 83 ff.), which we have already encountered once. As a representative of the more impersonal commentaries I should like to quote a passage in a twelfth-century *accessus* to the *Odes* transmitted

---

<sup>32</sup> U. KINDERMANN, *Satyra. Die Theorie der Satire im Mittellateinischen. Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*, Nürnberg 1978 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 58); for the *Art of Poetry* see for instance K. FRIIS-JENSEN 1990 (note 12 above).

<sup>33</sup> *Mittellateinische Studien*, vol. III, Stuttgart 1981, pp. 260-70 (originally published in 1971).

in a Vatican manuscript — its author quotes his authority perhaps even more conscientiously than usual:

"Horace's subject matter in this work is the subject matter common to all lyrics, namely praise of the gods, young men and women, banquets and drinking parties, love-affairs and quarrels, and the like, in accordance with Horace's words: "To the lyre the Muse granted tales of gods and children of gods, of the victor in boxing, of the horse first in the race, of the loves of young men, and of freedom over wine". Horace's intention is partly to praise, partly to criticize... To criticize means to tell humorously about somebody's ill doings or sayings, and that is what <Horace> does in the *Odes*... But the objective of this work is pleasure, in accordance with Horace's saying: "Poets aim either to benefit, or to amuse, or to utter words at once both pleasing and helpful to life". For in no other writing is the pleasure greater than in lyric poetry"<sup>34</sup>.

We should note two points of this definition. For one thing, it mentions hymns or praise of the gods as a typical theme for a lyric poem, a statement which is often found in *accessus* to the *Odes*. Horace himself included several hymns among his *Odes*, as medieval readers of course noticed. Christian hymns were also regularly composed in lyrical metres in the Middle

---

<sup>34</sup> Vatican commentary to Hor. C.: *Materia... Horatii in hoc opere est illa communis materia omnium lyricorum, laudes scilicet deorum, iuuenes et uirgines, commensationes et potationes, amores et iurgia et his similia iuxta illud Horatii [A.P. 83 sqq.] "Musa dedi<t> fidibus diuos puerosque deorum Et pugilem uictorem et equum in certamine primum Et iuuenum curas et libera uina referre". Intentio eius est partim laudare partim uituperare... Uituperare... est male facta uel dicta alicuius iocose narrare, quod facit in Odis. ... Finis uero huius operis est delectatio, iuxta illud Horatii [A.P. 333 sq.] "Aut prodesse uolunt aut delectare poete Aut iocunda simul et idonea dicere uitę". In nullis enim scriptis maior delectatio est quam in lyricis, ed. FRIIS-JENSEN 1988 (note 21 above), p. 92.*

Ages. The influence from Prudentius above all is important in this context. But in my opinion no particular need was felt to distinguish sharply between Prudentius and Horace's lyrics, since Prudentius's only novelty had been to christianize one of the sub-genres of the lyrical tradition.

The other interesting feature of the Vatican commentary is the importance it gives to pleasure as an aspect of lyric poetry. In its *accessus* pleasure is made the sole 'objective' of the lyrical genre. This may relate to the circumstance that, as far as I know, the Vatican commentary belongs to the more impersonal or timeless, and less christianizing, of the two types mentioned. But the daring is mitigated by a little trick on the part of the commentator: he has split up the traditional rubric *intentio* of the *accessus* into two, *intentio* and *finis*, which is not so common. His *intentio* then proclaims the moral aspect of the *Odes*, his *finis* the pleasurable aspect.

A representative of the more modernizing commentaries on Horace is found in an English twelfth-century manuscript now in Magdalen College, Oxford. However, the modernizing trend does not mark its definition of the lyrical genre to any great extent. It defines the lyric genre in more or less the same terms as the Vatican commentary, but it is more specific about what pleasure means, at the same time stressing the moral aspect:

"Horace's subject matter in the lyrics is praise of gods and human beings, and young men's love-affairs and all other pleasures, such as entertainments <and> parties. This will be clear when he says later on in his *Art of Poetry*: "To the lyre the Muse granted <tales>", etc. But what his intention is will appear from the historical events... [*Horace had joined Brutus in Thessaly, but he returned to Rome after the defeat and obtained the patronage of Maecenas, Pollio, and Augustus Cesar*] And when the said princes saw that Horace was idle, they asked him to describe their deeds in lyric song. For they knew that he was the only brilliant practitioner of this craft among the Latins. On

their request Horace therefore began to write lyric poetry, and in that he intended to please the said princes and the other Romans, both by the novelty of his poetry and by <its> pleasantness of speech, even if he also sometimes rebuked vices and praised virtues. But the reason for Horace's intention is to win the favour of the Roman princes through such pleasantries, and at the same time enrich the speech of the Latins, who had no part in this craft, by such magisterial examples"<sup>35</sup>.

For the Oxford commentator the pleasure of Horace's *Odes* lies both in their subject matter and in their form. Among the pleasant themes of the *Odes* are love and entertainment, whereas the wording leaves it more uncertain whether praise of gods and men also belongs in this category. The pleasant form of the lyric poem has two sides, as it seems, the pleasantness of the poetic idiom itself, *iocunditas sermonis*, but also the novelty of the lyrical genre in Horace's Rome, *novitas carminis*. The pleasantness of the lyric form will be discussed later in connection with the key word *varietas*, variety.

The Oxford commentator extends the encomiastic aspect of the lyric genre which we found in the Vatican commentary so that it also covers praise of human beings. The commentator is

---

<sup>35</sup> Oxford comm., acces. Hor. C.: *Materia Horatii in lirico carmine sunt laudes deorum et hominum, et iuuenum amores et quelibet aliq̄ delectationes, utpote ioculationes, conuiuationes; quod quidem patebit ubi dicit in Poetria [A.P. 83] "Musa dedit fidibus" et cetera. Quę uero sit eius intentio, ex rei hystoria patebit... Cumque predicti principes Horatium uiderent otiari, rogauerunt eum ut actus suos lirico carmine describeret. In hac enim scientia sciebant eum apud Latinos solum choruschare. Rogatu itaque istorum Horatius liricum carmen incepit scribere, intenditque in eo principes predictos ceterosque Romanos et nouitate carminis et iocunditate sermonis delectare, uitia tamen quandoque reprimendo et uirtutes attollendo. Causa uero intentionis eius est, ut per huiusmodi delectationes Romanorum principum possit assequi gratiam, Latinorumque qui huius sciencię expertes erant per huiusmodi preceptiones ditare eloquentiam*, ed. FRIIS-JENSEN 1988 (note 21 above), p. 112.

naturally here in accordance with Horace's own practice, which the commentator knows and makes quite explicit. The unsentimental picture he gives of Horace's relationship with his patrons and public almost amounts to an analysis of literary patronage in general, valid not only for ancient Rome, but also for a twelfth-century feudal society.

According to the Oxford commentator, Horace's intention in the *Odes* is both pleasure and benefit. On the one hand he attempts to please his patrons, on the other to give benefit by instructing his audience. Horace aims at inspiring his contemporaries with the literary excellence of his poems, but moral edification is also in his mind, at least intermittently.

In order to elucidate what a medieval commentator could mean by pleasure in connection with the formal aspect of the *Odes*, I should like to quote the corresponding passages in the commentary on the *Odes* mentioned by Bischoff. It is preserved in a manuscript from the first half of the twelfth century now in St Gall, but it may have been composed earlier, probably at the end of the eleventh century, and possibly in the Liège region<sup>36</sup>. The ink has unfortunately faded much on the relevant page, but the text should be fairly sure:

"The ancient authors call this book lyrics, the book of songs, or odes. <The name> lyrics is derived, as Isidore tells, from *lirin*, that is from variety. For in this book the metre is varied, and the subject matter is varied, too. As to the metre, it is for instance asclepiadic in one ode, sapphic in the next — and in this way Horace employs nineteen different metres in his work. But the subject is varied, because it does not deal with one or two persons, such as Lucan does, but in one ode <it deals> with one and in the next with another. This book is named the book of *carmina*, of songs, not because the name is

---

<sup>36</sup> Cp. SIEWERT 1986 (note 9 above), p. 216.

appropriate only for this book, since every poem that is composed in a pleasant manner may be called by this name — for we call all kinds of singing which please the listeners *carmina*. But nevertheless, because the pleasure of themes and metres is found to a higher degree in this book, it lays claim to the name as its own"<sup>37</sup>.

Here it appears that pleasure is a common feature of all songs: a song which is composed in a pleasant manner will please the listener! This is perhaps not very surprising, not least because pleasure has always been regarded as an important aspect of music, as for instance Boethius stresses<sup>38</sup>. But the commentator also points to the specific pleasure to be found in Horace's songs, namely the pleasure connected with *positiones* and *metra*. The standard epithet of Horace's metres is that they are varied, and this is also the expression used here. I am more doubtful about the word *positiones*, which has so many different meanings. However, since the St Gall commentator mentions, in one breath, *varium metrum et varia materia* as characteristics of Horace's *Odes*, it should be fairly safe to understand *positiones* as a synonym of *materia*, subject matter. I suspect that there is a very strong link between the concept of pleasure and the

---

<sup>37</sup> St Gall comm. Hor. C., accessus: *Appellant... auctores hunc librum lyrica, librum carminum, odas. Lyrica ut dicit Ysidorus apo ty lirin, id est a uarietate. Est enim in hoc libro uarium metrum et uaria materia, metrum ut cum una oda est asclepiadeum, in sequenti est saphicum — et sic decem et nouem uariis metris utitur Horatius in hoc opere. Materia uero diuersa est, quia non ut Lucanus de una uel duabus personis agit, sed in una oda de una et in sequenti de alia. Liber uero carminum nuncupatur hic liber, non quod nomen sibi soli conueniat, cum omne poema delectabiliter factum hoc nomine uocari possit (carmina enim uocamus quaslibet cantiones auditores delectantes); sed tamen, quia delectatio positionum et metrorum in hoc libro magis inuenitur, quas<i> proprium sibi hoc uendicat* (St. Gallen, Stiftsbibliothek 868, s. xii 1/2, pag. 13).

<sup>38</sup> See below.

concept of variety, and one which every medieval student would probably find self-evident! I am naturally thinking of the maxim *varietas delectat*, which is well-known in antiquity and in the Middle Ages<sup>39</sup>. But no exegetical text I have seen so far makes an explicit coupling between *varietas* and *delectatio*.

The concept of *varietas* is perhaps the most frequently mentioned feature of Horace's lyric poetry. The starting point seems to be the weird etymology for the word *lyricus* offered by Isidore of Seville (*Orig.* III 22, 8 & VIII 7, 4)<sup>40</sup>. Several commentators repeat this etymology, among them again the St Gall commentator, who even mentions its provenance, as we saw. We need not go into detail about how the etymology came into existence, only note that the common link between poetry and the Greek verb *ληρεῖν*, 'to be foolish' or 'delirious', must be the idea of the *furor poeticus*. In any case the etymology became a commonplace. Since the derivation from the instrument *lyra* was also known in the Middle Ages, it is perhaps of interest to see how the two etymologies were harmonized. I quote the widely-read Hugutio of Pisa, who says, in his *Magnae Derivationes* from the end of the twelfth century:

"Lirin in Greek means diversity or variety in Latin. Hence the lyre is a kind of instrument for singing, as if named from variety, because it makes various sounds. And hence the adjective lyric, belonging to the lyre, or sweet and delightful. For that reason Horace's songs are called lyrics, since they were recited to the accompaniment of the lyre. Or the adjective lyric

---

<sup>39</sup> See A. OTTO, *Die Sprichwörter und sprichwörterlichen Redensarten der Römer*, Leipzig 1890, p. 361 n° 1848, cp. H. WALTHER, *Proverbia sententiaequae Latinitatis medii aevi* I-VI, Göttingen 1963-69, n°s 13098, 21721a, 32905a.

<sup>40</sup> Cp. J. FONTAINE, *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, Paris 1959, pp. 434 f., who also lists earlier occurrences of the etymology.

is derived from *lirin*, that is diverse or various. And hence Horace's songs are called lyrics from the variety of the songs contained in them"<sup>41</sup>.

Considering the strange departure-point in the Isidoran etymology, Hugutio manages quite well to find his way, not least because his method allows alternative explanations. The connection between the instrument 'lyre' and the adjective 'lyric' comes out, and so does the classical idea that lyrical poetry should be sung to the strains of the lyre. In fact, medieval students of Horace took this idea so seriously that they actually composed music to some of the *Odes*<sup>42</sup>. Another point is that the alternative interpretation of *lyricus* as *dulcis et suavis* may be associated with the concept of *delectatio*.

I have already mentioned that, apart from the coupling between *delectatio* and *varietas*, it would be natural to see music or song as another aspect of the *delectatio* connected with lyrical poetry. Boethius for instance speaks about *cantilenae dulcis delectatio* and *musicae delectatio*, "the pleasure of sweet song" and "the pleasure of music"<sup>43</sup>. The point of departure would undoubtedly again be etymology. We have already seen in the St Gall commentary that the word *carmen* was associated with song. As to the word *oda*, medieval scholars also had their own

---

<sup>41</sup> *Lirin grece, latine dicitur diuersitas uel uarietas. Inde hec lira est quoddam instrumentum canendi quasi a uarietate uocatum, quia diuersos sonos efficit. Et hinc lyricus -a -um, ad liram pertinens, uel dulcis et suauis. Unde carmina Oratii dicuntur lirica, quia cum lira decantabantur. Uel a lirin lyricus -a -um, id est diuersus uel uarius. Et hinc carmina Oratii dicuntur lirica a uarietate carminum, que in eis continentur* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 15462, s. xiii, fol. 80rA).

<sup>42</sup> See for instance S. CORBIN, "Comment on chantait les classiques latins au Moyen-Age", pp. 107-13, in *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, vol. I, Paris 1955.

<sup>43</sup> Boeth. *Mus.* I 1, pp. 180 & 186 Friedlein.

ideas. I again quote Hugutio, who sums up everything so conveniently:

"Ode in Greek means praise in Latin, and also song, and end, and way. Hence one of Horace's books is intitled the *Book of Odes*, that is of songs or of praises, because his aim in this work is to praise, and every single poem in it is fit to be sung. For that reason every single poem is also <called> ode, in the meaning praise or song"<sup>44</sup>.

In this definition, Hugutio again stresses the singable qualities of Horace's *Odes*, just as he did in the definition of the word lyric. It should not astonish us that ode means 'song', whereas perhaps the translation 'praise', *laus*, is more surprising. Most likely this translation originates in a confusion with another word for song, *hymnus*, which is normally translated *laus*, 'praise'<sup>45</sup>. However, in Greek ᾠδή often means a song of praise, so that the translation 'praise' cannot be called a complete miss. We saw earlier that the Vatican and the Oxford commentators on the *Odes* listed praise as a theme of lyric poetry, but there it was done on the basis of Horace's own definition of the lyric genre in his *Art of Poetry*. The medieval 'etymology' *oda-laus*, which is found in many other texts besides Hugutio, now offers another explanation for the fact that praise of the gods, or of God, is recognized as a standard subject matter for lyrical poetry.

We may now claim that we have reached an overall view of what *delectatio* implied for Horace's *Odes*, namely: the

---

<sup>44</sup> Hugutio of Pisa, *Magnae Derivationes: Oda -e grece, latine dicitur laus, et oda cantus, et oda finis, et oda uia. Hinc quidam liber Oratii intitulatur liber odarum, id est cantuum uel laudum, quia ibi laudare intendit et quelibet eius distinctio est cantabilis. Unde et quelibet eius distinctio oda, quasi laus uel cantus* (Paris, Bibliothèque nationale, lat. 15462, s. xiii, fol. 99vA).

<sup>45</sup> See *ThLL*, s.v. hymnus, pp. 3143-5 *passim*.

pleasant nature of some of the themes themselves; the pleasure connected with a variety of metres and a variety of themes; and finally the pleasure of music in general, since the *Odes* were considered to be songs composed for performance.

The next question is what the reading of Horace's *Odes* could contribute to the other purpose of secular poetry, the benefit aspect of the antithesis *prodesse-delectare*. The Vatican commentary stressed the pleasurable aspect of the *Odes* almost to the exclusion of any benefit. However, most commentators of the *Odes* try to balance between the two. As to what good the reading of the *Odes* may do, the answer is always that it contributes to the moral edification of the readers. This is a claim which commentators will make for almost any kind of secular poetry, with Horace's own *Ars Poetica* as one of the very few exceptions, as we have already seen. The ultimate reason for doing so was no doubt to justify the reading of non-Christian, and therefore potentially dangerous, texts. To quote Philippe Delhaye, a scholar who has written a series of interesting articles on the connection between ethics and the reading of pagan authors in the twelfth-century school curriculum: "Pour apaiser leur conscience et se justifier du reproche d'abandonner l'évangile, les humanistes du XII<sup>e</sup> siècle donnent à l'aspect moral des textes étudiés une importance bien plus grande que les anciens"<sup>46</sup>.

In the formulaic language of the medieval *accessus* to school authors, the relevant rubric, apart from those of intention and usefulness, is the one formed as a question, namely "to which branch of learning does the work belong", *cui parti philosophiae supponitur* ? The standard answer for the works of the pagan authors is that they belong to moral philosophy or

---

<sup>46</sup> "'Grammatica' et 'Ethica' au XII<sup>e</sup> siècle", in *Recherches de théologie ancienne et médiévale* 25 (1958), 71.

ethics, *ethicae supponuntur*. So some of the *accessus* to the *Odes* actually proclaim, without any further deliberation<sup>47</sup>. However, the Oxford commentary discusses the question in unusual detail. There we read: "If we consider this book written for the sake of giving pleasure, it cannot belong to any branch of true philosophy... But if we consider that it also sometimes rebukes vices, praises virtues, and instructs us, as it were, in moral behaviour, we may, with the help of learning, classify it as belonging to moral philosophy"<sup>48</sup>.

The Oxford commentator here exposes the conflict between pleasure and moral benefit and concisely catches the medieval ambivalence towards Horace's *Odes*. The commentator himself accepts the traditional view that it is possible to extract a moral lesson from a Horatian ode. Moreover, he actually follows up this decision by pointing out the moral lesson which every individual ode offers the reader. Consequently, all introductions to the single odes are structured in the same way. They first give the necessary information about the addressee of the ode, or the background in general, then explain Horace's purpose in his poem. And finally the commentator sums up what we can learn from it. This section is normally introduced by a characteristic phrase, such as: "In this ode Horace intends to give us the following moral lesson", "Here all those may be warned who do so and so", "We too are being taught, that etc.", *In hac... oda talem moralitatem dare nobis intendit quod*, etc. (I 2), *Possunt hic notari omnes qui*, etc. (I 20), *Docemur et nos quia*, etc. (I

---

<sup>47</sup> For example Vat. Reg. lat. 1780, s. xii/xiii, fol. 52v, ed. FRIIS-JENSEN 1988 (note 21 above), p. 147.

<sup>48</sup> Oxford comm. Hor. C., *accessus*: *Si consulimus quod causa delectandi liber iste factus fuit, nulli recte philosophie parti debet supponi... Si uero consulimus quod etiam quandoque uitia reprimit, uirtutes attollit, quodammodo de moribus nos instruit, et, mediante scientia, morali philosophiæ potest supponi*, ed. FRIIS-JENSEN 1988 (note 21 above), p. 112.

26). The moral instruction we are given is usually of a very prosaic kind and always explained in simple words, so that any schoolboy would understand it. I should like to quote an example which illustrates the christianizing trend in the Oxford commentary. The text selected here introduces the *sixth ode* of Book Two, in which Horace longs for the quiet of Tibur or Tarentum:

"Horace has come to despise this world with all its pleasures and in future wishes to subject himself to the monastic rule. For being already weary of those worldly affairs, he meditates in advance on the end of his life and is longing to find a suitable locality to spend his old age. He invites his friend Septimius to do the same. We too are being taught to work towards a good end, and to seek out for ourselves a solitary place, suitable for a moral life; and any friends we have we must invite to do the same"<sup>49</sup>.

There is every reason to believe that the commentator is conscious of the anachronism of his interpretation. But he also knows that the wisest of the ancients pursued the same ideals of a moral life as the Christians later did. Why not press this knowledge, and 'translate' Horace's thoughts directly into contemporary idiom? Such modernizing probably serves both a didactic and an apologetic purpose: it engages the attention of the students, but it also contributes to justifying the reading of pagan authors. The Oxford commentator is not alone in some-

---

<sup>49</sup> Oxford comm. Hor. C. II 6: *Horatius hoc mundo contempto cum omni eius oblectatione monachali regule uult ulterius deseruire. Iam enim fatigatus pro istis mundanis de exitu uitę suę precogitat, locum senectuti suę congruum inuenire exoptat. Amicum suum Septimum ad idem faciendum inuitat. Docemur et nos ut ad bonum exitum habendum laboremus, locumque solitarium et ad bene uiuendum congruum nobis perquiramus; et si quos amicos habemus, ad idem faciendum inuitare debemus*, ed. FRIIS-JENSEN 1988 (note 21 above), p. 123.

times making a monk of Horace and his friends, but normally the term *monachus* is qualified by a *quasi*, "like a monk"<sup>50</sup>.

However, now and then Horace allows himself to stand in a rather dubious light according to Christian moral terms. The Oxford commentator escapes the difficulty simply by making Horace into a warning for others. He says for instance: "Through this depraved Horace all those are warned who do so and so", or "Through Horace acting in this way those are warned who do so and so"<sup>51</sup>. It is then left to the reader to decide whether Horace exposes himself purposely, in order to teach others a lesson. Professor Bischoff actually found evidence to show that the St Gall commentator believed that Horace in such cases deliberately assumed a fictitious *persona*<sup>52</sup>.

We may smile at the energy spent by some of the commentators at making Horace acceptable to pious Christians. But it is a fact that in the whole medieval period a deep resentment against the classical tradition lay just beneath the surface in certain parts of the ecclesiastical establishment. Against this background it may almost be seen as an act of defiance when commentators dare proclaim openly that the purpose of the *Odes* is instruction and edification of the young<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Cp. FRIIS-JENSEN 1988 (note 21 above), p. 89, and for christianization in general BISCHOFF 1981 (note 33 above), p. 266.

<sup>51</sup> Oxford comm. Hor. C. I 19: *Per Horatium sic degenerem notantur quamplurimi qui*, etc., and C. I 25 *Per Horatium sic facientem notantur illi qui*, etc.

<sup>52</sup> BISCHOFF 1981 (note 33 above), p. 267, cp. the Vatican commentator to C. II 6 (FRIIS-JENSEN 1988 [note 21 above], p. 101) *ut eum inde facilius retrahat* [sc. Horatius], *crimina illius in se ipsum transformat*.

<sup>53</sup> Besides the texts already quoted cp. for instance St. Gallen, Stiftsbibliothek 868, s. xii 1/2, pag. 13 *Est... intentio et utilitas ut iuuenes, quos Horatius in primo suo opere instruere intendit, doceantur*; Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1780, s. xii/xiii, fol. 52v (FRIIS-JENSEN 1988 [note 21 above], p. 147) *Materia* [sc. libri odarum]: *Iuuenilis moralitas. Intentio... publica*

We are now in a position to return to Wilkinson's statement that Horace was not "read as a whole", meaning that the *Odes* were neglected. Already on the basis of the few exegetical texts I have quoted, a different picture emerges. Medieval readers considered Horace's *Odes* an important part of his oeuvre. Moreover, they were ready to appreciate the *Odes* in all their diversity, and even saw *varietas* as one of the fundamental characteristics of the genre. According to medieval definitions, sacred hymns were just as suitable for lyric verse as eulogies of princes, love poems, and drinking songs. It is also a recurring view that lyric poems were meant to be sung. These medieval notions should be kept in mind whenever one discusses the other side to the Horatian tradition in the Middle Ages, the many poems written by readers of Horace who wanted to imbue their own creations with a Horatian spirit.

### *Horace and medieval lyrics*

In Christian poetry the inspiration from Horace manifests itself mainly in the choice of metres. Prudentius and Boethius were the first Christian poets who undertook a grand-scale imitation of Horace's lyrics. Later medieval writers of Christian poetry in lyric form assimilated the poetic idiom and the metrical variety of Prudentius and Boethius, even when they had a first-hand knowledge of Horace and clearly also wanted to emulate him. Jupiter's daughter, the Muse of lyric poetry, had become a Christian, as the eleventh-century poet Hermann of Reichenau tells us. According to Hermann she could nevertheless still sing of both *ludicra* and *seria*, playful and serious subjects<sup>54</sup>. However, for a Christian lyric poet there is an

---

*ut nos informet iuuenili moralitate.*

<sup>54</sup> See for instance M. MANITIUS, *Geschichte der lat. Literatur des Mittel-*

understandable tendency to become the less Horatian in spirit the more seriously Christian a subject he chooses.

The twelfth-century Bavarian monk Metellus of Tegernsee is an interesting example of a poet who systematically reinterpreted the classics in Christian terms. He wrote the life and passion of St Quirinus, the patron saint of his monastery, in a series of lyric poems in different metres. He proclaims that they are "composed in different metres after the fashion of Flaccus Horatius's *Odes*"<sup>55</sup>. A closer look at them shows that he in fact first imitates all Horace's metres systematically, and then goes on to imitate and combine the metrical innovations of Prudentius and Boethius. Metellus's imitation of Horace also includes systematic verbal borrowing. However, his final text is completely un-Horatian and overwhelmingly Christian in spirit.

The Italian poet Alphanus, archbishop of Salerno in the second half of the eleventh century, is exceptional in his successful fusion of Christianity with a true Horatian spirit. Among his lyric poems are an ode occasioned by the consecration of a new basilica in Montecassino, and a eulogy for the prince of Salerno, two sub-genres of whose possible Horatian connotations the Middle Ages were fully aware. Alphanus's personal and occasional poems bear a strong Horatian stamp, but when he writes Christian hymns in lyric stanzas, the direct classical influence is also unmistakable.

As an example of Alphanus's style I should like to quote the last stanza of a sapphic poem in twenty stanzas to his friend

---

*alters*, vol. II, München 1923 (Handbuch der Altertums-Wissenschaft, IX:2), pp. 768 f.

<sup>55</sup> *Incipiunt odę Quirinalium Metelli in laudibus beati Quirini martyris ad instar Flacci Oratii diuerso metri genere editę*, p. 172 in the ed. by P.C. JACOBSEN, *Die Quirinalien des Metellus von Tegernsee*, Leiden & Köln 1965 (Mittelalters-Studien und Texte, 1). In the preface Jacobsen also discusses Metellus's imitation of Horace.

William, monk and teacher. The poem denounces worldly glory and riches and praises monastic poverty, in an imaginative poetic language full of wit and striking effects. One effect is to insert an eight-stanza-long animal fable in order to illustrate the theme. Alphanus's inspiration for doing so is naturally Horace's fable of the country mouse and the city mouse in *S. II 6*. Alphanus ends the poem on a personal note with a distinctly Horatian colouring: "I need no purse full of coins, no kingly dignity nor kingly dishes, as long as there is bread and a jar of good Calenian wine on the table":

*Non mihi marsupia plena nummis,  
Non honor desunt epulaeque regum,  
Dum Ceres detur simul et Caleno  
Plena diota.*<sup>56</sup>

The phrasing shows one or two Horatian features, certainly, but most revealing is perhaps the gentle Horatian self-irony. Alphanus himself had taken monastic vows in his youth, and he is without doubt quite sincere in his praise of frugality. But even if bread and wine are appropriate symbols of monastic frugality, the very choice of the word for wine, *Calenum*, qualifies Alphanus's sternness, since Calenian wine was well-known for its excellence. In such situations there is only a small step from Alphanus the monastic Horatian poet to his contemporary, Horace the monk, invented by christianizing commentators.

I have chosen Alphanus as an example of a medieval poet who wrote in quantitative lyric metres, but many others could be mentioned, also writers of secular poetry. We have already met another lyric poet who was contemporary with Alphanus,

---

<sup>56</sup> *PL* 147 p. 1261; for *diota* cp. Hor. *C.* I 9, 8, for *Caleno* e.g. Hor. *C.* I 20, 9 and I 31, 9.

Reginald of Canterbury. Reginald was born and educated in France, but spent his active life as a writer in England. Metellus of Tegernsee, on the other hand, was a German. Precisely Italy, Germany, and (not least) France were the central regions for the interest in Horace in the Middle Ages. Chronologically speaking, the interest in Horace probably peaked in the eleventh and twelfth centuries. In general, Horace's hexameter poetry continued to keep its position near the top of the classical canon in the thirteenth and fourteenth centuries, even if first of all Ovid had become a dangerous rival. This is the period of Dante's "Orazio satiro". In contrast, interest in Horace's lyric oeuvre seems to have diminished<sup>57</sup>. A statement by Hugo of Trimberg may be symptomatic of its time, the late thirteenth century. In his long enumeration of classical and medieval school authors Hugo claims that Horace's *Odes* and *Epodes* were *minus usuales*, "less common" or perhaps even "less useful", whereas he gives full attention to the *Art of Poetry*, *Satires*, and *Epistles*. However, in a recent study of the tradition of Latin prosody and metrics in the Middle Ages and the Renaissance, Jürgen Leonhardt observes that the theoretical interest in quantitative lyric metres seems to live on in late-medieval Italy, even when it has disappeared in France and Germany<sup>58</sup>. When in future the commentaries to Horace's *Odes* from this period have also been investigated, we will know whether Humanist interest in Horace's *Odes* was in fact a revival or not.

In the production of Latin verse from the eleventh to the thirteenth centuries, the new rhythmical technique became

---

<sup>57</sup> See for instance STEPLINGER 1921 (note 5 above), pp. 50 f.

<sup>58</sup> J. LEONHARDT, *Dimensio syllabarum. Studien zur lateinischen Prosodie- und Verslehre von der Spätantike bis zur frühen Renaissance*, Göttingen 1989 (Hypomnemata, 92), p. 124.

increasingly popular, and in the end gained the upper hand in certain genres such as satire and lyric poetry. Inspiration from the classical tradition remained important, but our opportunities to trace dependence from particular authors diminish with the disappearance of metrical model patterns. It is rare to see Horace's *Odes* drawn into the discussion as possible models for the new rhythmical poetry, even when thematic similarities are pronounced. We need not be surprised at that, since generations of scholars have been convinced that Horace's *Odes* were very seldom read in the High Middle Ages. Now a different picture is taking form, and the profile of a medieval lyrical poet Horace is emerging from the commentaries. It seems to me that this new lyric Horace has a potential influence on our assessment of the development of rhythmical lyric poetry. The key concepts of the medieval lyric Horace were a variety of metres, a variety of themes, including all the generally-accepted themes of the lyrical tradition, and last, but not least, melodiousness or singability, since it was generally believed that Horace's *Odes* were meant to be sung. All these features of the Horatian ode are also characteristic of the medieval rhythmical lyrics. The important thing is not whether modern scholars are able to feel any affinity between Horace and these poems, but whether they may have appeared Horatian in the eyes of a medieval poet. Time will show whether it is possible to accord Horace status as an important model for medieval lyrics in general. However, I shall give an example of a medieval lyric poet who in my opinion is a likely candidate as a Horatian.

Scholars have recognised Horace's importance in general for Archbishop Rainald of Dassel's and Emperor Frederick Barbarossa's court poet, known as the Archpoet<sup>59</sup>. The ten

---

<sup>59</sup> The most important recent contributions discussing the Archpoet's use of Horace are: K. LANGOSCH (ed. transl.), *Hymnen und Vagantlieder*, Darmstadt

extant poems which can with certainty be ascribed to the Archpoet, were all written in the early 1160s, but they probably only constitute a fragment of his production. Two poems are written in rhymed hexameters, the rest in rhythmical metres. I should like to take a quick glance at numbers IV and IX, the two most Horatian poems in the collection, both written in the "Vagantenstrophe".

Poem IV is addressed to Archbishop Rainald in the form of a *recusatio*, a refusal to write an epic about the Emperor's conquests. The Archpoet's poem is most likely an answer to an actual request, but the form he chooses cannot avoid raising associations with illustrious models in Roman poetry, not least Horace<sup>60</sup>. P.G. Walsh observed the parallel and put it as follows in his introduction to an anthology of medieval lyrics, without (by the way) including the poem in it: "Rainald... had put pressure on the Archpoet to commemorate in epic verses the Italian campaigns of the emperor. But the Archpoet preferred the less exacting role of a Horace, and in imitation of that model he pleaded that he could not write beyond his powers"<sup>61</sup>. The poem abounds in quotations from and allusions to Horace, as carefully noted by for instance Karl Langosch and Watenphul-Krefeld. However, they do not take the logical next step, which is to consider the entire poem a conscious recreation of a

---

1954, *passim*; H. WATENPHUL — H.KREFELD (eds.), *Die Gedichte des Archipoeta*, Heidelberg 1958, *passim*; O. ZWIERLEIN, "Antike Motive beim Archipoeta und im 'Ligurinus'", in *Mittellateinisches Jahrbuch* 7 (1972), 102-24; QUINT 1988 (note 3 above), pp. 38-40.

<sup>60</sup> Cp. for example E. FRAENKEL, *Horace*, Oxford 1957, pp. 219 ff., and G. WILLIAMS, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1968, pp. 46 f.

<sup>61</sup> The quotation is from: P.G. WALSH (ed.), *Thirty poems from the Carmina Burana*, University of Reading 1976, p. 3. Poem IV is not transmitted among the *Carmina Burana*.

Horatian ode, such as Walsh did, quite *en passant*, but in my opinion with good reason.

Poem IX is the famous imperial hymn to Barbarossa, *Salve mundi domine, Cesar noster ave!* The Archpoet has written, not the epic Rainald wanted, but a long, majestic hymn, which nevertheless manages to include a lot of topical detail about military campaigns. Frederick's political programme of *renovatio imperii* also obtains full coverage, and the parallel between Frederick and Augustus is constantly present, explicitly and implicitly. Again Horace has been brought into the picture, particularly in connection with verbal echoes from the *first* epistle of Book Two, addressed to Augustus. Scholars have not hesitated to conclude that the Archpoet wanted us to see the parallel between Frederick and Horace's Augustus. But there must be more to it than that. The poet and his poem also figure conspicuously in the poetic universe of this hymn, and moreover introduced in a way that reminds us of Horace. I therefore find it natural to go a step further than other scholars have yet done, and assume that the Archpoet identified himself, too, with an ancient Roman, namely Horace. I would even suggest that it was Horace the lyric poet whom the Archpoet saw as his great example.

The relations between the Archpoet, his principal patron Rainald, and Frederick are not unlike those between Horace, Maecenas, and Augustus. Would this parallelism also occur to a twelfth-century German? I believe that we can answer in the affirmative. Frederick himself and his counsellor Rainald deliberately presented their new Holy Roman Empire as a renewal of ancient Rome, and the Archpoet pictures Frederick as a second Augustus. Moreover, it is not unusual in the Horatian commentary tradition to find Maecenas described as Augustus's chancellor, *cancellarius*, and that is exactly what

Rainald was to Frederick<sup>62</sup>. In order to make my point I should like to quote some stanzas:

[...]/ *omnes ergo Cesari sumus debitores,  
qui pro nostra requie sustinet labores.*

*Dent fruges agricolae, pisces piscatores,  
auceps uolatilia, feras uenatores:*

*nos poete pauperes, opum contemptores,  
scribendo Cesareos canimus honores.*

*Filius ecclesie fidem sequor sanam,  
contempno gentiliū falsitatem uanam;  
unde iam non inuoco Febum uel Dianam  
nec a Musis postulo linguam Tullianam.*

*Christi sensus imbuat mentem christianam,  
ut de christo domini digna laude canam,  
qui potenter sustinens sarcinam mundanam  
releuat in pristinum gradum rem Romanam<sup>63</sup>.*

I find it quite likely that Caesar Frederick who undertakes such hardships for us should be identified with the Augustus of Horace's *Epistles* II 1, he who "carries the weight of so many

---

<sup>62</sup> Cp. H.J. BOTSCHUYVER IV 1942 (note 20 above), p. 319 (ad *E. I* 1, 1): *Maecenatem Octauiani imperatoris cancellarium*, and BISCHOFF 1981 (note 33 above), p. 268.

<sup>63</sup> Archipoeta IX 5, 3 ff.: "We are... all indebted to Cesar, who undertakes <such> hardships for the sake of our peace. — Farmers can donate fruits of the earth, fishermen their fish, fowlers their wildfowl, hunters their game: we poets, penniless but contempters of riches, sing Caesar's praise in our poems. — As a son of the Church I am a follower of the sound faith, and despise the pagans' empty falsehoods; for that reason I now do *not* invoke Phoebus or Diana, nor ask the Muses for a Ciceronian tongue. — May the mind of Christ fill my Christian soul, so that I can sing of the Lord's Anointed in worthy praise, he who powerfully carries the burden of this world, and is raising the Roman Empire to its former status".

great charges, guarding our Italian state with arms"<sup>64</sup>. But the poet who presents his emperor with a poem in place of tribute, just as farmers, fishermen, fowlers, and hunters give their products, is to me a very Horatian figure, too. Otto Zwierlein makes the poet's gesture into an Ovidian interpretation of the classical topos "in place of gold and silver the poet donates his poems"<sup>65</sup>. A topos, yes, but why Ovidian, since for instance Horace also uses the topos in his *Odes*, as Zwierlein himself mentions. But first of all the very concrete and suggestive juxtaposition of farmers and hunters with poets seems to me particularly Horatian in spirit. Exactly such professions are set up as contrasts for Horace the lyric poet in the very *first ode*.

The following two stanzas are presented as a justification of the Archpoet's assuming the role of an ancient poet. Again certain features point to Horace. The deities which the Archpoet is determined *not* to invoke are the central deities of the *Carmen Saeculare*, Apollo and Diana. The Apollo of that ode is the one particularly implored to preserve, in the future, the Roman Empire, *res Romana* — the very phrase used by the Archpoet. Apollo is of course also a god with particularly close relations to both Augustus and Horace. But the Archpoet is a Christian, so that his prayer for inspiration is directed to Christ instead<sup>66</sup>. With a verbal trick the Archpoet nevertheless manages to deify his Augustus, in a manner worthy of Horace and the other Augustan poets. Frederick is called *christus Domini*, the Lord's

---

<sup>64</sup> Hor. E. II 1, 1 f.: *Cum tot sustineas [sc. Caesar] et tanta negotia solus, / res Italas armis tueris*, etc., cp. ZWIERLEIN 1972 (note 59 above), p. 103.

<sup>65</sup> ZWIERLEIN 1972 (note 59 above), pp. 115-117.

<sup>66</sup> For the topos of inspiration in medieval poetry see P. KLOPSCH, *Einführung in die Dichtungslehren des lateinischen Mittelalters*, Darmstadt 1980, pp. 21-30, with further references.

Anointed, and made to carry the burden of the world itself, as Christ did.

I have given one or two examples of rhythmical poems which in my opinion are indebted to Horace's *Odes*. The question is now whether such theories of intertextuality actually improve our understanding of the medieval lyric poets, even if they are valid. I believe so. The Archpoet and his contemporaries consciously fused pagan and Christian, ancient and modern, and without knowledge of this interplay, layers of meaning simply disappear. But I should like to repeat that the Horace to compare with medieval poets is not our Horace, but their Horace. He lies buried in the medieval commentaries, and only his outline has started to become visible.

## DISCUSSION

**M. Ludwig:** Die Revision der allgemeinen Vorstellung, das Mittelalter habe sich nur für den 'Orazio satiro' interessiert, ist ausserordentlich wichtig und folgenreich. Da in der Renaissance die *varietas* zu den Charakteristika der *Oden* des Horaz zählt, worüber ich auch in meinem Beitrag etwas sagen werde, interessiert mich speziell, wie lange der Hinweis auf die Etymologie Isidors und seine Verbindung von *lyra* und *varietas* in den Horazkommentaren nachweisbar ist. In den gedruckten Kommentaren der Renaissance ist sie mir bisher nicht aufgefallen.

**M. Friis-Jensen:** I do not remember having seen the Isidoran etymology in late medieval or Renaissance commentaries on Horace, but I have not yet made a systematic study of them. However, I should not be surprised if the etymology survived for some time in the encyclopedic tradition. The widely-read Papias, for instance, which I have only consulted in the 1485 edition printed in Venice, alludes to it, without actually quoting the Greek (s.v. *lyra*): *Lyra dicta a varietate vocum quod diversos sonos efficiat. ... Lyrici poetae dicti a varietate carminum*. It is of course a question how closely the text of the 1485 edition resembles Papias's eleventh-century original — humanist revision may already have been at work.

**M. Fuhrmann:** Der Versuch einiger Horaz-Kommentatoren, die Lebensalter und die Werke des Horaz zueinander in Beziehung zu setzen, erinnert an die *Expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos moralis* des Fulgentius, einer im Mittelalter sehr ver-

breiteten Schrift, worin die vergilische *Aeneis* als Allegorie der menschlichen Lebensalter gedeutet wird.

Ich frage mich, ob die zitierten Verse des Archipoeta Reminiscenzen an Horaz enthalten. Die Strophe *Filius ecclesie* etc. variiert einen den christlichen Dichtern seit der Spätantike geläufigen Topos: *Negant Camenis nec patent Apollini / dicata Christo pectora*, heisst es bei Paulinus von Nola (*Carm.* 10, 21-22; nach E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, im Kapitel "Die Musen" — dort weiter Zeugnisse).

*M. Friis-Jensen*: I am glad you agree with me that the medieval Vergil must be the model for the concept of Horace which I have outlined. I actually mentioned Fulgentius by name in my paper, but his interpretation of the *Aeneid* was well-known in the twelfth century, as for instance the commentary on the *Aeneid* ascribed to Bernardus Silvestris shows.

*M. Harrison*: It is certain that the Archpoet imitates Horace in his poem *Archicancellarie, vir discretæ mentis*. There are many close echoes of Horace in detail (e.g. 4, 9 *quæ semel emittitur nescit vox reverti*; Horace, *E.* I 18, 71: *et semel emissum volat irrevocabile verbum*, *A.P.* 390: *nescit vox missa reverti*), and the roles of Horace/Archpoet, Rainauld/Maecenas and Barbarossa/ Augustus are clear. In this poem the Archpoet clearly makes use of the *recusatio*-form in Horace, and in particular of *E.* I 7 and *C.* I 6. It is also worth noting that the Archpoet repeats the playing of the role of Horace from the court of Charlemagne, just as Barbarossa modelled himself on that emperor as well as Augustus.

*M. Friis-Jensen*: The lines I quoted cannot *prove* that the Archpoet was an enthusiastic reader of Horace. But scholars such as Watenphul, Krefeld, Langosch, and Zwierlein have pointed out so many substantial verbal borrowings from Horace in poems IV, IX, and elsewhere, that Horace's status as a very important literary model for the Archpoet cannot be doubted. I did not feel any need to restate that part of the case, and Mr. Harrison has just pointed out some of the

most important parallels. The chief interest for me lies in the possibility that the Archpoet himself consciously imitated Horace the lyric poet in his poems IV and IX, in the contemporary idiom of rhythmical verse. As soon as Horace's importance for the Archpoet has been accepted, I find it very tempting to go further and interpret (for instance) the quoted stanzas in terms of imitation and emulation of Horace on a higher level than just verbal borrowing, and I am glad to see that Mr. Harrison accepts the idea.

Mr. Fuhrmann is quite right in pointing out that the choice of Christ instead of a pagan deity as a source of inspiration is a literary topos. However, to classify a motif in a poem as a topos is not an exhaustive way of interpreting it, but just a beginning. A well-educated twelfth-century poet like the Archpoet was very much aware of the literary connotations of topoi, and that is why I venture further in my interpretation. But I readily admit that the interpretation of topoi is one of the most difficult questions of medieval literature.

*Mme Thill:* Nous connaissons surtout l'*Horatius ethicus* du Moyen Age, et vous nous avez révélé un *Horatius lyricus*. L'image que l'on se fait à cette époque du lyrisme horatien remonte à la définition qu'Horace a donnée dans l'*Art poétique* (83): *Musa dedit fidibus...* Celle-ci s'applique mieux au lyrisme grec (pindarique, lesbien, anacréontique) qu'au sien. Il n'y est pas question des odes civiles ni des odes personnelles. On constate, dans les textes médiévaux (notamment le n° 10 de votre liste, = p. 294 n. 34), que le lyrisme politique d'Horace est absent. Au XVII<sup>e</sup> siècle, au contraire, c'est l'une des formes qui a été le plus imitée par les poètes à qui on a décerné le titre d'"Horace".

*M. Fuhrmann:* In der Tat fällt auf, wie sehr die politische — und auch die biographische — Dimension der horazischen Lyrik zurückgedrängt ist: sie fehlt fast völlig. Horaz wird mit Hilfe von allgemeinen, zeitlosen Kategorien umschrieben; auch der Oxforder Kommentar, der zunächst Miene macht, sich auf biographische und historische Gegebenheiten einzulassen, kehrt alsbald zu abstrakten Begriffen wie *delectare, vitia, virtutes* zurück. Man darf hierin wohl einen Anwen-

dungsfall einer im Mittelalter verbreiteten Rezeptionsbarriere erblicken; z.B. haben auch die mittelalterlichen volkssprachlichen Aeneas-Epen den historisch-politischen Bereich gänzlich unterdrückt.

*M. Friis-Jensen:* I agree with both Mme Thill and Mr. Fuhrmann that it is rare to find medieval quantitative poetry that is close to, and inspired by, Horace's political or civic odes in subject matter. It would be even more difficult to find examples of this genre where the ethical dimension is left out, since the Middle Ages tended to understand literature in ethical terms — and so did Horace, for that matter, although to a lesser degree. However, if we accept that also rhythmical lyric poetry may have had Horace's lyrics as model, then the field widens perceptibly. I have argued that the Archpoet's imperial hymn may have been written as a Horatian political ode: a closer look at other twelfth-century political poetry in rhythmical verse, including political satire, might give similar results. In the genre of personal lyric poetry of a Horatian stamp which both Mme Thill and Mr. Fuhrmann mentioned, even more examples come to mind, for instance some of Gautier de Châtillon's lyrics. But again it would be the medieval Horace that is relevant, and he clearly has a strong moral facet.

*M. Schrijvers:* Dans les témoignages que vous avez réunis, il est question, plus d'une fois, de l'intention du poète qui consiste à *laudare* et à *vituperare*. Cette intention, disons rhétorique, et aussi l'emploi de ces deux verbes, me rappellent le commentaire fait par Donat sur l'*Énéide* de Virgile. Le genre du commentaire me paraît un des plus conventionnels, à partir de l'Antiquité tardive et jusqu'à la Renaissance. Quelle est la place des commentaires d'Horace que vous avez cités dans cette tradition?

J'ai été frappé par l'application du schéma des phases de la vie sur l'œuvre d'Horace. Tout de même, l'insertion des *Epodes* dans ce schéma semble avoir causé des problèmes à vos commentateurs (cf. le témoignage 5, = p. 283 n. 17, où la catégorie *homines fortioris et turpioris aetatis* n'est pas conforme au schéma présenté par Horace lui-même dans l'*A.P.*; cf. le témoignage 7, = p. 286 n. 22, où la division *in odis... pueros; in epodo iuvenes* est étrange). Quelles ont été les

réactions médiévales à propos des *Epodes*, recueil qui contient des poèmes peu conformes aux idées morales et pédagogiques de l'époque?

*M. Friis-Jensen*: The influence from rhetoric is noticeable in the entire Horatian commentary tradition, but not surprisingly it is strongest in the commentaries on the *Ars poetica*. In general, your characterization of the commentary tradition as conventional or conservative is quite to the point. However, the ancient commentaries on Horace, Porphyrio and Pseudo-Acro, were too narrow in their scope to satisfy readers of the eleventh and twelfth centuries, and that is probably why those centuries saw the beginning of a new and fuller commentary tradition. The new commentaries naturally built on first of all Pseudo-Acro, but for instance Servius and the encyclopedic tradition were also quarried for relevant material, and independent observations found their way in, too.

Normally the *Epodes* of Horace are treated as an extension of the *Odes*, and similarly the *Carmen saeculare*. The reason for that is probably mostly practical, but the very common etymology *epodos id est super odas* (Oxford commentator), or the like, may also have played a role. The commentators are normally very blunt in their discussion of sex, and when necessary their handling of the *Epodes* conforms to that principle, of course accompanied by suitable warnings. But I have seen one commentary that simply left out some of the most outspoken (*Ep.* 8 and 12 are missing in the St Gall commentary).



## VIII

WALTHER LUDWIG

### HORAZREZEPTION IN DER RENAISSANCE ODER DIE RENAISSANCE DES HORAZ

*... simul atque sum Horatio factus familiarior,  
prae hoc omnes ceteri putere coeperunt, alioqui  
per se mirabiles. Quid existimas in causa fuisse,  
nisi geniorum arcanam quamdam affinitatem,  
quae in mutis literis agnoscitur?*

Erasmus, Ciceronianus

Das zwanzigste Jahrhundert ist unter anderem das Jahrhundert der Zweitausendjahrfeiern für Vergil und Horaz. Da ihre Geburts- und Todesjahre im ersten vorchristlichen Jahrhundert liegen, fielen bzw. fallen alle ihre Jubiläen in unser seinem Ende zueilendes Saeculum. Sie wurden 1931, 1936 und 1982 gefeiert, dazu kommt nun die 2000. Wiederkehr von Horazens Todestag am 27. November 1993. Wieder sind Festvorträge und Colloquien, Sammelbände und vielleicht auch Monographien und Ausstellungen zu erwarten. Das wird sich nicht mit der Resonanz vergleichen lassen, wie sie etwa Mozart aus Anlaß der 200. Wiederkehr seines Todesjahres hatte, aber in Anbetracht des Umstandes, daß es sich um einen seit 2000 Jahren toten Römer

handelt, dessen schmaler Gedichtband nur noch von äußerst wenigen Menschen gelesen wird und dessen Name nur wenigen Menschen darüber hinaus bekannt ist, ist auch das Ausmaß des Gedenkens, das Horaz aus Anlaß seines 2000. Todesjahres voraussichtlich zu Teil werden wird, beachtlich<sup>1</sup>. Es wäre gewiß nicht möglich, wenn Horaz ausschließlich ein Gegenstand der Forschung wäre. Aber er ist vor und nach aller Forschung auch ein Dichter, der von manchen heute lebenden Menschen mit großem Vergnügen und dem Gefühl inneren Gewinnes tatsächlich noch gelesen und deshalb nicht nur geschätzt, sondern geradezu geliebt wird. Seine Gedichte können, ungeachtet aller historischen Distanz und aller Verschiedenheit der Voraussetzungen, auch einen Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts sozusagen unmittelbar ansprechen, sein ästhetisches Gefühl beeindrucken und auf seine Gedanken und Überlegungen, ja sogar sein allgemeines Verhalten Einfluß nehmen<sup>2</sup>.

Der Rückblick auf das Jubiläum des 2000. Geburtsjahres von Horaz fordert einen Vergleich des damaligen und des gegenwärtigen Forschungsstandes heraus. In der Zwischenzeit ist bewußt geworden, daß der Rezeptionsgeschichte der antiken Literatur keine geringere Bedeutung zukommt als ihrer Produktionsgeschichte. Welche Fortschritte sind auf diesem Gebiet für Horaz zu verzeichnen? Es ist nicht der Fall, daß man 1936 der Sache keine Aufmerksamkeit geschenkt hätte, nur weil der Begriff nicht benützt wurde. Damals fanden mindestens zwei Tagungen mit rezeptionsgeschichtlicher Thematik statt. In den

---

<sup>1</sup> Zur Zeit der Entretiens wurde bekannt, daß das italienische Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Bimillenario della Morte di Q. Orazio Flacco Kongresse am 8.-15. XI. 1992, 18.-21. IV. und 27. XI. 1993 in Venosa, Licenza und Rom plant.

<sup>2</sup> Die psychologischen Gründe für dieses Phänomen sind vielfältig; vgl. dazu die in Anm. 9 genannten Arbeiten.

‘Conferenze Oraziane’, die die Università Cattolica del Sacro Cuore in Mailand veranstaltete, hatten zwei von sieben Vorträgen die Titel ‘Orazio e il Medio Evo’ und ‘Orazio nella Poesia Latina moderna’<sup>3</sup>, und am Istituto di Studi Romani in Rom war ein Vortragszyklus zu dem Rahmenthema ‘Orazio nella letteratura mondiale’ zu hören, in dem dreizehn Gelehrte aus dreizehn Nationen auftraten, die jeweils über Horaz in der Literatur ihres Landes sprachen<sup>4</sup>. Die U.S.A., Österreich, Dänemark, Frankreich, Deutschland, England, Italien, Holland, Polen, Rumänien, Spanien, Schweden und Ungarn kamen auf diese Weise zu Wort. Das alphabetisch geordnete Panorama zeigt, daß man sich an eine gewichtige Darstellung nicht wagte. Die im Druck 7 bis 27 Seiten umfassenden Beiträge geben in der Regel eine chronologische Liste von vielen Horaz benützenden Nationalautoren und einige illustrierende Beispiele, selten weiterführende Literaturhinweise. Neulateinisches wird zu den einzelnen Ländern sporadisch erwähnt. Es kommt auch in den Mailänder ‘Conferenze Oraziane’ nicht besser zur Geltung. Dort reicht der Beitrag über ‘Orazio e il Medio Evo’ bis Petrarca, von dem aber fast nur gesagt wird, daß er ein Horazmanuskript besaß und diesen Autor sehr oft zitierte, und der Beitrag ‘Orazio nella Poesia Latina moderna’ behandelt dann anschließend — wieder vor allem in auflistender Form — horazisierende bzw. sich auf Horaz beziehende neulateinische Dichter des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts. Dieses

---

<sup>3</sup> A. GEMELLI (Hg.), Conferenze Oraziane, tenute alla Università Cattolica del Sacro Cuore in commemorazione del bimillenario oraziano, Mailand 1936, mit den Beiträgen von L. SORRENTO, *Orazio e il Medio Evo* (S. 87-130) und G. B. PIGHI, *Orazio nella poesia Latina moderna* (S. 131-146).

<sup>4</sup> *Orazio nella letteratura mondiale*, scritti di E. CASTLE, A. FORSTRÖM, N.J. HERESCU, J. HUSZTI, J. MAROUZEAU, R. NEWALD, W. NORVIN, L. PIETROBONO, C. RIBA, L. STERNBACH, A.W. VAN BUREN, H. WAGENVOORT, H. M. O. WITHE, Rom 1936.

Bild ist symptomatisch für die damaligen Forschungen im Bereich der Rezeptionsgeschichte: es werden vor allem durch Zitate illustrierte Listen von unter Horazeinfluß stehenden Autoren oder Stellen gegeben. Dies trifft auch auf die beiden schon 1906 bzw. 1921 veröffentlichten Monographien von Eduard Stemplinger, betitelt 'Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance'<sup>5</sup> und 'Horaz im Urteil der Jahrhunderte'<sup>6</sup> zu, die sich jedoch durch die Fülle ihrer Zitate auszeichnen, die neuzeitliche lateinische Dichtung dabei jedoch so gut wie ganz übergehen. Die zweite dieser Monographien ordnet die Fülle der Äußerungen in die Kategorien einer positiven oder negativen moralischen oder ästhetischen Wertung, so daß diese Arbeit von Stemplinger noch heute als die materialreichste Darstellung der sich wandelnden Reputation des Horaz gelten kann.

In der Folgezeit war die Rezeptionsgeschichte nie ein Schwerpunkt der Horazforschung. Einen neuen die europäischen Hauptsprachen musternden aufschlußreichen und in der Regel verständnisvollen Gesamtüberblick gab Carol Maddison 1960 in 'Apollo and the Nine, A History of the Ode'<sup>7</sup>. Aber ihr Versuch der Synthese wurde durch die noch fehlenden Detailunter-

---

<sup>5</sup> E. STEPLINGER, *Das Fortleben der horazischen Lyrik seit der Renaissance*, Leipzig 1906, Nachdruck Hildesheim 1976.

<sup>6</sup> E. STEPLINGER, *Horaz im Urteil der Jahrhunderte*, Leipzig 1921.

<sup>7</sup> C. MADDISON (später KIDWELL), *Apollo and the Nine, A History of the Ode*, London 1960. Ein Vorgänger für den deutschen Bereich war K. VIETOR, *Geschichte der deutschen Ode*, München 1923. — Jüngst versuchte P.F. GRENDLER, *Schooling in Renaissance Italy, Literacy and Learning 1300-1600*, Baltimore-London 1989, S. 253 f., einen Überblick über die Horaz-Rezeption in der Renaissance zu geben, stützte sich aber vor allem auf die ergänzungsbedürftigen Angaben von G. CURCIO, *Q. Orazio Flacco studiato in Italia dal secolo XIII al XVIII*, Catania 1913. Sein Bild ist deshalb sehr lückenhaft und hinsichtlich der horazisierenden Dichtung unzureichend.

suchungen beeinträchtigt. Vor allem in den letzten Jahrzehnten erschienen dann einige Arbeiten zu Teilaspekten der Rezeptionsgeschichte, die methodisch einen neuen Charakter haben und von denen ich zwei nennen will: Eckart Schäfers Buch von 1976 hat den Titel 'Deutscher Horaz' und den Untertitel 'Conrad Celtis, Georg Fabricius, Paul Melissus, Jacob Balde, Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands'<sup>8</sup>, und Wolfgang J. Pietsch veröffentlichte 1988 eine Monographie 'Friedrich von Hagedorn und Horaz — Untersuchungen zur Horaz-Rezeption in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts'<sup>9</sup>. Gemeinsam ist diesen Arbeiten auf verschiedenen Gebieten, daß hier ganze Gedichte in ihrer Beziehung zu Horaz eingehend interpretiert und nicht nur einzelne Zitatstellen herausgepickt werden, daß diese Interpretationen in den Kontext der zeitgenössischen Horazkenntnis und -beurteilung eingebettet sind und daß Motivation und Funktion der Horazaufnahme bei den jeweiligen Autoren zu klären versucht werden. Die Arbeit von Schäfer demonstriert, daß solche Untersuchungen nun nicht nur nationalsprachigen, sondern auch neuzeitlichen lateinischen Autoren zu Teil werden. In diese Fragehorizonten sollten die Forschungen fortgesetzt

---

<sup>8</sup> E. SCHÄFER, *Deutscher Horaz, Conrad Celtis, Georg Fabricius, Paul Melissus, Jacob Balde, Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands*, Wiesbaden 1976.

<sup>9</sup> W. J. PIETSCH, *Friedrich von Hagedorn und Horaz — Untersuchungen zur Horaz-Rezeption in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim 1988. Vgl. dazu die Rezension von B. KYTZLER, *Arcadia* 26, 1991, S. 83 ff; B. KYTZLER, *Horaz, Eine Einführung*, München und Zürich 1985, S. 122-125 und 135, gab auch einen verständnisvollen Überblick über die Wirkungsgeschichte insgesamt mit Bibliographie. Vgl. zusätzlich Christoph Martin WIELAND, *Übersetzung des Horaz*, herausgegeben von M. Fuhrmann, Frankfurt/Main 1986 (mit einem ausführlichen Nachwort zur Horazrezeption im achtzehnten Jahrhundert).

werden. Sie versprechen viele neue Erkenntnisse. In sehr wenigen Bereichen ist die neuzeitliche Horazrezeption bis jetzt ausreichend beleuchtet.

Dies betrifft auch die horazisierende lateinische Dichtung. Es fehlt eine genauere, latinistisch befriedigende Untersuchung ihrer Anfänge im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert<sup>10</sup> ebenso wie ihrer Ausbreitung im sechzehnten<sup>11</sup> und ihrer Verbreitung in späteren Jahrhunderten. Abschreckend wirkten Urteile wie die des feinfühligsten Horazinterpreten L.P. Wilkinson, der 1951 schrieb<sup>12</sup>: "Most of the poems of these Neo-Latinists that I have read are metrically correct, but almost all, save a few by Celtis, have the stiffness of prize compositions. They are generally too long, the language is not musically attuned, and the periodising is clumsy: in fact, they could not have been written by Horace." Der Kontext, in dem dieser Satz steht, zeigt, daß Wilkinson sein Urteil ohne ausreichende Autorenkenntnis fällt. Er hätte sonst viele andere Neulateiner ebenso wie oder eher als Celtis von seinem negativen Urteil

---

<sup>10</sup> C. MADDISON, wie Anm. 7, S. 39, bespricht in ihrem Kapitel 'The Humanist Ode' die horazisierende neulateinische Odendichtung des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien, beginnend mit den *Odae* von Francesco Filelfo, die, um die Mitte des Jahrhunderts verfaßt, 1497 in Brescia zuerst gedruckt wurden. Skizzenhaft sind die Bemerkungen von K. VIETOR, wie Anm. 7, S. 12 ff., zur Frühgeschichte der humanistischen Ode.

<sup>11</sup> Eine Arbeit wie die von E. SCHÄFER, wie Anm. 8, existiert für die neulateinische horazisierende Dichtung in anderen Ländern nicht. Am besten ist J. Salmonius Macrinus durch mehrere Veröffentlichungen von G. SOUBEILLE behandelt, vgl. insbesondere seine kommentierte Ausgabe: *Le Livre des épithalames* (1528-1531); *Les Odes de 1530* (livres 1 & 2), éd. critique avec introduction et notes par G. Soubeille, Toulouse 1978, die in R. A. BROOKS, *A Critical Bibliography of French Literature*, Bd. 2, Syracuse 1985, Nr. 1132A als "a model for future editions of Neo-Latin texts" gepriesen wird; s. dazu jedoch auch unten Anm. 121.

<sup>12</sup> L.P. WILKINSON, *Horace and his Lyric Poetry*, Cambridge 1951, S. 169.

ausnehmen müssen, wie eine Interpretation von einzelnen Oden z.B. von Pontano oder Salmonius Macrinus oder auch nur eine Lektüre von Sparrow-Perosas Anthologie leicht zeigen könnte<sup>13</sup>. Aber es gibt natürlich auch Neulateiner, deren Oden in der Tat unhorazisch lang und deren Perioden unbeholfen sind. Wen solche Texte deshalb nicht interessieren, der beschränke sich auf Horaz oder lasse sich von anderen die Perlen aus der neulateinischen Lyrik heraussuchen. Ein historisch-literarisch gerichtetes Interesse wird die Qualität, Entwicklung und Wirkung der neulateinischen Odendichtung insgesamt als Teil der sich verändernden Horazrezeption, als Teil der europäischen Geistes- und Kulturgeschichte betrachten und erkennen wollen.

In einer ähnlich gelagerten Situation habe ich vor einigen Jahren die Anfänge und die erste Entwicklung des catullisierenden lateinischen Dichtens in der Renaissance untersucht<sup>14</sup>. Die entsprechenden Fragen für Horaz zu beantworten, wäre ein umfangreicheres Unternehmen, da wegen der größeren Verbreitung und dem höheren Ansehen des Horaztextes mehr Personen in die Entwicklung eines horazisierenden Dichtens vom vierzehnten bis sechzehnten Jahrhundert involviert waren. Im Augenblick möchte ich mich nur einer kleinen Gruppe von horazisierenden Gedichten zuwenden, die für die Horazrezeption jedoch von besonderer Bedeutung sind, da in ihnen jeweils in einer direkten Ansprache an Horaz das horazische Werk nach dem Verständnis des Autors gewürdigt und seine stilistische

---

<sup>13</sup> A. PEROSA — J. SPARROW, *Renaissance Latin Verse, An Anthology*, Chapel Hill 1979, vgl. dazu die Rezension von W. LUDWIG in *Renaissance Quarterly* 33, 1980, S. 238 ff. (= W. LUDWIG, *Litterae Neolatinae. Schriften zur neulateinischen Literatur*, München 1989, S. 200 ff.).

<sup>14</sup> S. W. LUDWIG, wie Anm. 13, 1989, S. 162 ff., und dens., "The Origin and Development of the Catullan Style in Neo-Latin Poetry", in: P. GODMAN — O. MURRAY (Hg.), *Latin Poetry and the Classical Tradition*, Oxford 1990, S. 183 ff.

Eigenart nach Kenntnis und Vermögen des Autors zu reproduzieren versucht wird. Darüber hinaus wird sich zeigen, daß diese Gedichte jeweils entscheidende Phasen der humanistischen Horazrezeption markieren. Es handelt sich um einen poetischen Brief Petrarcas (1304-1374) an Horaz aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, um eine Ode Polizians (1454-1494) an Horaz aus Anlaß von Landinos Horazkommentar von 1482, um eine Ode des Petrus Crinitus (1474-1507) an Horaz vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts und um eine Ode des Salmonius Macrinus (1490-1557) an Horaz in seiner *Carmina*-Ausgabe von 1530<sup>15</sup>. Diese vier in der Forschung bisher nie zusammengeesehenen und auch einzeln bisher nicht oder nicht hinreichend interpretierten Gedichte mit etwas über 300 lyrischen Versen stehen auch dadurch miteinander in Zusammenhang, daß die drei letzteren alle in Kenntnis und unter dem Einfluß von Petrarcas Brief an Horaz geschrieben wurden, so daß es sich bei ihnen nicht nur um Dokumente für die Horaz- sondern auch für die Petrarcarezeption handelt. Im Anschluß an die Ode Polizians wird außerdem eine Elegie Jakob Lochers (1471-1528) kurz besprochen, die augenscheinlich von Polizian angeregt ist, nun aber umgekehrt Horaz selbst sprechen läßt.

Es ist bekannt, daß Petrarca den horazischen Oden seine volle Aufmerksamkeit zuwandte (nach dem Vortrag von Herrn Friis-Jensen ist die Frage neu zu stellen, wo und wie er dabei an mittelalterliche Vorgänger anknüpfte), daß *Horatius presertim in odis* zu seinen Lieblingsbüchern gehörte, daß er oft aus ihm zitierte und daß er unter den Briefen, die er zwischen 1345 und 1366 als *nugae* für seine Freunde an acht antike römische Autoren schrieb, auch einen an Horaz verfaßte, der damit neben Vergil der einzige Dichter war, dem eine solche Aufmerksamkeit zuteil wurde<sup>16</sup>. Die Anrede an den toten Autor ist eine aus dem

<sup>15</sup> Vgl. die vollständigen Texte dieser Gedichte im Anhang zu diesem Beitrag.

<sup>16</sup> Petrarcas Briefe an antike Autoren nahmen ihren Ausgang von seinem ersten

Gefühl seelischer Nähe erwachsene Sprechweise, die in der Nachfolge Petrarcas mehrfach aufgenommen wurde, so auch in den genannten drei Oden von Polizian, Crinitus und Macrin. Man machte öfters darauf aufmerksam, daß Petrarcas Brief an Horaz sehr viele Anspielungen auf horazische Gedichte und ihre Themen enthält<sup>17</sup>, eine literarische Interpretation, die die Gestaltung dieses Briefes erhellt und zu der Art von Petrarcas Horazrezeption in Beziehung setzt, blieb jedoch aus.

Petrarca schrieb seine Briefe an Horaz und Vergil in Versen und wählte für den an Horaz den *Asclepiadeus*, den Horaz für

---

Brief an Cicero (zu ihm vgl. P. L. SCHMIDT, "Petrarcas Korrespondenz mit Cicero", *Der altsprachliche Unterricht* 21, 1, 1978, S. 30 ff.). G. BILLANOVICH, *Petrarca letterato* I, Rom 1947, S. 40, zufolge wurde der Brief an Horaz als letzter erst 1366 geschrieben. Der im 15. und 16. Jahrhundert nur handschriftlich verbreitete Brief Petrarcas an Horaz wurde erst 1601 gedruckt. Der im Anhang Nr. 1 gegebene Text folgt — abgesehen von der Interpunktion und von zwei von mir vermutungsweise geänderten Stellen in V. 23 (*obrutum* statt *obrutos*, vgl. Anm. 24) und V. 54 (*obvius* statt *obviis*, so auch die Ausgabe von V. Ussani, wie Anm. 17) — der kritischen Ausgabe von U. BOSCO in: *Francesco Petrarca, Le Familiari*, Edizione critica per cura di V. Rossi, Bd. 4 hgg. v. U. Bosco, Florenz 1942, S. 247 ff. Zur Horazkenntnis Petrarcas s. jetzt mit Verweisen auf frühere Literatur M. FEO, *Codici Latini del Petrarca nelle biblioteche Fiorentine*, Florenz 1991, S. 3-9. Zu der andersartigen Horazrezeption vor Petrarca vgl. M.-B. QUINT, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Horaz-Rezeption*, Frankfurt/Main 1988.

<sup>17</sup> V. USSANI, *Le Liriche de Orazio, commentate*, vol. I, sec. ed. con la Lettera del Petrarca e l'Ode del Poliziano ad Orazio..., Turin 1922 (von mir benützt das Exemplar der Cornell University, Ithaca/N.Y., Coll. Petrarch PA 6393, C2, 1922a; in Deutschland in keiner dem Leihverkehr angeschlossenen Bibliothek nachweisbar) und R. ARGENIO, "Orazio cantato dal Petrarca e dal Poliziano", *Rivista di Studi Classici* 44, 1967, S. 331 ff. liefern zahlreiche Hinweise auf einzelne von Petrarca benützte Stellen, verzichten aber auf jede interpretatorische Analyse (ARGENIO gibt eine Übersetzung). Im wesentlichen auf eine Nacherzählung des Inhalts beschränkt sich die Behandlung durch E. CARRARA, *Le "Antiquis illustrioribus"*, *Studi Petrarceschi* 1, 1948, S. 63 ff. (= ders., *Studi Petrarceschi ed altri scritti*, Turin 1959, S. 135 ff., hier S. 163-166).

die Rahmengesamte seiner ersten und für das Mittelgedicht seiner zweiten Odensammlung benützt hatte. Petrarca stand vermutlich auch unter dem Einfluß einer Exposition der horazischen Metrik, wie sie in der Abhandlung des Servius *De metris Horatianis* vorliegt, wo dieser Vers als erste der neunzehn horazischen Odenformen aufgeführt, erklärt und mit den Anfangsversen aus jenen drei Gedichten belegt ist<sup>18</sup>. Er wählte den horazischen Vers, aber nicht die horazische Gedichtlänge: sein Brief reiht 138 Asklepiaden hintereinander.

Seine erste Periode mit ihren 32 Versen entspricht im Umfang allein schon einem horazischen Gedicht. Sie bildet zusammen mit der zweiten Satzperiode in V. 33-40 strukturell den ersten von vier Abschnitten seines Briefes. In ihm hat er inhaltlich und strukturell die Horazgedichte C. III 30 sowie I 12 und IV 8 zu poetischen Mustern genommen. C. III 30 steht hinter dem panegyrischen Eingang in V. 1-6, mit dessen Wortverschränkungen Petrarca auch eine charakteristische horazische Stileigentümlichkeit reproduzieren wollte. In den von ihm gelesenen pseudakronischen Scholien<sup>19</sup> fand er immer wieder die Bemerkung *Ordo est* und anschließend als Konstruktionsanleitung eine Auflösung der poetisch verschränkten Wortfolge in Form eines Satzes in sozusagen normaler Wort-

---

<sup>18</sup> Vgl. *Grammatici Latini*, ed. H. Keil, Leipzig 1855 ff., Nachdruck Hildesheim 1961, Bd. 4, S. 468 ff., und zur späteren Verbreitung dieser Schrift und ihrer Nachfolger J. LEONHARDT, *Dimensio syllabarum, Studien zur lateinischen Prosodie- und Verslehre von der Spätantike bis zur frühen Renaissance*, Göttingen 1989 (insbesondere S. 160 ff., wo die prinzipielle Abhängigkeit der metrischen Traktate Perottis von den Traktaten des Servius nachgewiesen wird).

<sup>19</sup> Im Laurentianus plut. 34, 1 (vgl. M. FEO, wie Anm. 16, S. 3 ff.) ist der Horaztext von den pseudakronischen Scholien begleitet (vgl. G. NOSKE, *Quaestiones Pseudacroneae*, Diss. München 1969, S. XXVII ff.).

stellung und unter Ergänzung elliptischer Ausdrücke<sup>20</sup>. Dementsprechend sind seine V. 1-6 so aufzulösen: *Te, quem Italus orbis memorat regem lyrici carminis et cui Musa tribuit plectra Lesbia nervis sonantibus (et) quem Thirrenum (mare) (ab) Adriaco (mari) et Tuscus Tybris ab Apulo Aufido proprium sumpsit et (cuius) fuscam atque humilem originem (Tybris) non sprevit,...* Gedanklich steht hinter diesem präzifizierenden Relativsatz insbesondere V. 10-16 von C. III 30, wobei die Sequenz der Gedanken durch die pseudakronische *Ordo*-Erklärung mitbestimmt ist: *ego potens ex humili princeps dicar deduxisse Aeolium carmen ad Italos modos, qua obstrepit violens Aufidus et qua Daunus pauper aquae regnavit agrestium populorum*<sup>21</sup>. Mehrere Ausdrücke sind teils durch synonyme — oft auch horazische — Ausdrücke ausgetauscht, teils — unter anderem mit Hilfe des Scholienmaterials — erweitert worden<sup>22</sup>.

Der volltönende Anruf geht dem in V. 7 folgenden Hauptsatz voraus: *nunc dulce (est) te sequi*<sup>23</sup>. Danach wird in

---

<sup>20</sup> Vgl. die Erörterung und Beschreibung der *Ordo*-Scholien bei G. NOSKE, wie Anm. 19, S. 213 ff.

<sup>21</sup> E. FRAENKEL, *Horace*, Oxford 1957, S. 304 (vgl. dazu auch G. NOSKE, wie Anm. 19, S. 216) machte darauf aufmerksam, daß diese *Ordo*-Erklärung moderne Horazübersetzer oft irreführt hat.

<sup>22</sup> So steht *regem* für *potens princeps*(!), *lyrici* für *Aeolii* (vgl. C. I 1, 35 *lyricis vatibus*), *Musa* für *Melpomene*, *plectra Lesbia* nach C. I 26, 11 *Lesbio plectro, nervis sonantibus* nach C. III 11, 4 *testudo resonare septem callida nervis*. Der *Aufidus* ist nach dem Scholion der Fluß Apuliens, wozu dort auch noch der Vergilvers (*Aen.* XI 405) *Adriacas retro fert Aufidus undas* zitiert wird, in dem sich das von Petrarca hier benützte Adjektiv findet. *Tuscus* ist der Tiber nach C. III 7, 28 und Verg. *Georg.* I 499, das *Tyrrhenum mare* stammt aus C. III 24, 4; *ex humili* ist zu *fuscam atque humilem originem* erweitert.

<sup>23</sup> Formulierung nach C. III 25, 19 *dulce periculum est... sequi deum* und E. II 2, 69 *sequi vestigia vatum*. Die von J.-J. ISO ECHEGOYEN zusammengestellte *Concordantia Horatiana*, Hildesheim-Zürich-New York 1990, macht heute das

V. 7-10 zunächst ein dem Dichter gemäßer *locus amoenus* gezeichnet. Dann werden in einer langen Reihe von *seu*-Sätzen verschiedene Gottheiten aufgeführt, die Horaz bedichtet hat (zuerst sieben Naturgottheiten bzw. Gruppen von solchen: Faunus, Bacchus, Ceres, Venus, die Nymphen, die Satyrn und die Grazien, dann acht Kinder Jupiters: Herkules, Mars, Pallas, die Dioskuren, Merkur, Apollo und Diana). Im einzelnen wird dadurch punktuell eine Reihe von Horazgedichten evoziert<sup>24</sup>. Insgesamt erscheinen so alle Gottheiten aus C. I 12. Petrarca folgte dem Aufbau dieser sapphischen Ode im übrigen dadurch, daß der Götterreihe die Beschreibung eines dichterischen Ortes vorausgeht<sup>25</sup> und daß er anschließend an die Gottheiten mehre-

---

vollständige Registrieren von horazischen Parallelen leicht. Bei den in dieser Abhandlung angeführten Horazstellen ist nicht Vollständigkeit, sondern eine Auswahl des Bezeichnenden erstrebt.

<sup>24</sup> V. 11 zielt auf C. I 17 und III 18; V. 12 auf C. II 19 und III 25 (vgl. auch Ov. *Met.* IV 11 zu *Bromium*); V. 13 f. auf C. I 12, 22 und III 2, 26 *Ceris sacrum... arcanae*; V. 15 besonders auf C. I 19, I 30 und IV 1 (*amborum... indigam* nach Ter. *Eun.* 732); V. 16 auf C. I 1, 31 *Nympharumque leves cum Satyris chori* und II 19, 3 f.; V. 17 auf C. I 4, 6, I 30, 6 und IV 7, 5 f. *Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet ducere nuda choros*; V. 18 auf C. I 12, 25, III 3, 9 und IV 8, 30 *impiger Hercules* (synonym hier *improbis* nach Verg. *Georg.* I 146); V. 19 f. auf C. I 6, 13; V. 20 f. auf C. I 12, 20, I 15, 11 f. *galeam Pallas et aegida... parat*, und III 4, 57 (*late Gorgoneis crinibus horridam* nach Ov. *Met.* IV 799 ff.); V. 22 f. auf C. I 3, 2, *fratres Helenae, lucida sidera*, und I 12, 25 ff. *puerosque Leda...* und IV 8, 31 *clarum Tyndaridae sidus ab infimis quassas eripiunt aequoribus rates* (in V. 23 hat Petrarca vermutlich *obrutum* im Sinne eines poetischen Gen. plur. für *obrutarum* geschrieben); V. 24 auf C. I 10 *Mercuri... lyrae parentem*, und III 11; V. 25 f. auf C. I 12, 23 f., I 31 und IV 6, 26 *Phoebe, qui Xantho lavis amne crines*; V. 27 auf C. I 12, 22 f. *saevis inimica virgo beluis*, I 21 und III 22.

<sup>25</sup> Vgl. C. I 12, 5 ff.

re heroas, d. h. *semidei duces* nennt<sup>26</sup>, Helden Roms, an deren Ende das Caesarische Geschlecht steht<sup>27</sup>.

In den Schluß dieses Abschnittes sind ab V. 28 außerdem Kerngedanken und Ausdrücke von C. IV 8 integriert. Die Verse sind in ihrem *Ordo* so zu verstehen: *aut (canis) sacras choreas Pieridum, quae sculpunt heroas veteres et novos, si forent, durius rigido marmore, ne qua dies premat aeternam et memorem notam calamo affixam meritis (eorum). Sic virtus sola (nonnisi) faventibus studiis vatium linquit perpetuas imagines, quarum praesidio cernimus semideos duces vivere, Drusum (scilicet) et Scipiadam nec non et reliquos (duces), per quos inclita Roma dedit iugum edomitibus gentibus...* In C. IV 8, übertrifft das Lob der *Pierides* die Leistung des Skopas (Ps.-Acro: *signorum sculptor*!) und der Marmorinschrift (13 *marmora*; vgl. auch Ps.-Acro zu III 30, 1 *durabilius metallo*). Die Attribute *aeternam* und *memorem* wählte Petrarca nach Ps.-Acro zu IV 8, 20 *facta, inquit, clarorum virorum, nisi carminibus illustrentur, aetatis suae memoriam non excedunt*, zu 25 *reddit carminibus memorabilem* und zu III 30, 1 *per aeternitatem carminis auctori dat laudem*. Deutlich ist außerdem seine Abhängigkeit von C. IV 8 26 f. *virtus et favor et lingua potentium vatium...*<sup>28</sup>.

Der erste Abschnitt des Briefes (V. 1-40) enthält so nicht nur viele einzelne Anspielungen auf bestimmte Horazgedichte und übernahm aus diesen spezifische einzelne Ausdrücke. Seine

<sup>26</sup> Der Ausdruck in V. 30 und 35 nach Ps.-Acro zu C. I 12, 1 *quem heroa: de mortuis iam semideis*.

<sup>27</sup> Das Bild in V. 39 f. nach C. I 12, 45 ff. *micat inter omnis Iulium sidus velut inter ignis luna minores*, wozu das Scholion: *pulchra comparatio*.

<sup>28</sup> In V. 31 folgt der Ausdruck *memorem notam* C. I 13, 12. *Drusum et Scipiadam* beziehen sich auf C. IV 4, 8 und IV 14 einerseits und auf C. IV 8, 15 ff. (inhaltlich) und S. II 1, 20 (formal) andererseits.

gedankliche Struktur ist insgesamt durch die Anlehnung an Gedanken bzw. Struktur von drei Horazgedichten konstituiert. Trotzdem ist dieser Abschnitt natürlich alles andere als im Stil horazisch. Ähnliche Phänomene zeigen die folgenden Abschnitte, zunächst der zweite Briefabschnitt V. 41-65. Syntaktisch geht Petrarca hier ähnlich vor wie in V. 7-40. An kurze Vordersätze sind jeweils mit gleichen Worten eingeführte Satzketten angeschlossen: *Hec dum tu modulans me cupidum preis, duc... duc... duc... duc... Ibo pari impetu, vel dum... vel dum... vel dum... visurus veniam... visurus... visurus...* Nach den Personen (Göttern und Helden) erscheinen nun Hinweise auf horazische Orte und Zeiten (V. 56 f. *temporis aut loci... facies*) und zwar zuerst auf allgemeine und spezielle italische Orte (Meer, Berge, Tiber, Anio, Tibur), Wälder, Algidus, Baiae, Sabinum, Soracte, Brindisi)<sup>29</sup>; dann auf die Folge der vier Jahreszeiten<sup>30</sup> und schließlich auf vier Orte weit außerhalb Italiens (Kykladen, Bosphorus, Libyen, Kaukasus)<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> V. 42 *remivolo* ist unklassisch, vielleicht eine kontaminierende Neubildung nach Verg. *Aen.* I 224 *mare velivolium* und C. I 37, 16 f. *volantem remis*; zu V. 44 vgl. C. III 7, 28 *Tusco... alveo*, zu V. 45 C. I 7, 13 *praeceps Anio; rura olim grata* (V. 45 f., zum Ausdruck vgl. C. III 11, 5 *olim neque grata*) beziehen sich auf das von Horaz geschätzte Tibur (*dum superos colis* umschreibt 'zu deinen Lebzeiten' *superos* meint die Götter, nicht, wie R. Argenio, wie Anm. 17, S. 336, annimmt, Mäzen und Augustus); zu V. 48 f. vgl. C. I 22, 6 ff. *per inhospitalem Caucasum... silva*, zu V. 49 C. I 21, 6 *gelido... Algido*, zu V. 50 C. III 4, 23-24 *seu Tibur supinum seu liquidiae placuere Baeiae* und S. II 4, 32 *Baianus*, zu V. 52 s. C. I 9, zu V. 53 s. S. I 5.

<sup>30</sup> Ablauf der Jahreszeiten vom Frühling bis Winter in C. IV 7, 9-12 (dort *pomifer autumnus* und *bruma iners*); Frühling, Winter und Herbst auch C. II 6, 17 ff. (s. oben), vgl. auch die Beschreibungen des Frühlings in I 4 und des Sommers in III 29, 16-24.

<sup>31</sup> V. 62 bezieht sich auf C. I 14, 20 *Cycladas* und III 28, 14, V. 63 auf II 13, 14, II 20, 14 *gementis... Bosphori* und C. III 4, 30, V. 64 auf C. II 2, 10 *Libyam*, V. 65 auf C. I 22, 7 (s. oben Anm. 1).

Überall und zu allen Zeiten will Petrarca, nie müde werdend, Horaz folgen. Das übergreifende horazische Gedankenmuster ist in diesem Abschnitt C. II 6, wo Septimius Horaz anfangs zu zwei Orten weit außerhalb Italiens begleiten will, Horaz aber ihn auffordert, zu zwei Orten Italiens, Tibur oder Tarent, mitzukommen, wo er sich müde niederlassen möchte und wo er sich auch die Folge der Jahreszeiten vorstellt. Der andersartige Gesamtstil, die Ausweitung und Umkehrung der Elemente und die einseitige Übernahme lassen diesen gedanklichen Bezug leicht übersehen.

Innerhalb dieses Abschnitts hat Petrarca die namentliche Anrede an Horaz gesetzt (V. 47 f.): *hec, te meditans, nunc tibi texui, nostrum, Flacce, decus* — sozusagen verzögert, wie dies auch bei Horaz manchmal geschieht (z.B. in C. II 7), und unter Benützung von und Anspielung auf C. I 1, 1 f. *Maecenas... decus meum* und III 25, 4 f. *Caesaris... meditans decus*, wodurch Petrarcas Verhältnis zu Horaz dem von Horaz zu Mäzen und Augustus parallelisiert wird.

Im umfangreichen dritten Briefabschnitt (V. 66-117) wendet Petrarca sich horazischen Themen und Emotionen zu und benützt zu ihrer Auflistung wieder dreimal die an einen Vordersatz angehängte Satzreihe: *Quo te cunque moves*<sup>32</sup>, *quidquid agis, iuvat, seu... seu... seu... sive... Quis non preterea dulciter audiat, dum... dum... dum... dum... dum... dum... Letus, sollicitus, denique mestior iratusque places, dum... dum... dum...* Abgesehen davon, daß auch für Horaz anaphorische Reihen von *seu*-Sätzen charakteristisch sind, ist dieses Satzschema natürlich völlig unhorazisch. Eine gewisse Verwandtschaft zu einem in

---

<sup>32</sup> Die Tmesis mit dazwischen gestelltem Personalpronomen empfand Petrarca als horazisch, vgl. C. I 7, 25 *quo nos cum que*, C. I 27, 14 *quae te cumque*, E. I 1, 15 *quo me cumque rapit tempestas, deferor hospes*.

Juvenals erster Satire mehrfach benützten Satzschema besteht<sup>33</sup>. Petrarca hat in diesem Abschnitt 24 allgemeine und spezielle horazische Themen angesprochen. Die erste Periode (V. 66-81) bezieht sich auf vier meist allgemeinere horazische Themenpaare. Das Lob der *virtus* als Impuls für seine Freunde und die Verfolgung des *vitium* werden als wichtigste allgemeine Zielrichtung der horazischen Gedichte zuerst genannt; *Carmina* und Epoden, Satiren und Episteln sind dabei im Blick (bei der Formulierung von V. 69 f. dachte Petrarca an Persius: *Sat. I 116 f. omne vafer vitium ridenti Flaccus amico tangit*). Es folgen die Liebesgedichte und — mit nicht geringerer Bedeutung — die Invektiven gegen den Liebeshunger alter Frauen<sup>34</sup>, die Invektiven gegen den Bürgerkrieg der Römer<sup>35</sup>, der immer wieder besungene Mäzen<sup>36</sup> und schließlich die beiden Literaturbriefe an Augustus und Florus<sup>37</sup>. Die Ratschläge, die Horaz seinen Freunden für ein richtiges Leben gibt, sind so wichtig, daß Petrarca eine Reihe von Einzelgedichten beispielhaft anführt, so die Epistel, in der Aristius Fuscus über die Vorzüge des Lebens auf dem Land und in Freiheit belehrt wird<sup>38</sup>, die Ode an Sallustius Crispus über die richtige Verwendung von Reichtum<sup>39</sup>, der Trost des trauernden Vergil<sup>40</sup> und die Aufforderung

<sup>33</sup> Vgl. dort V. 22 ff. *Cum... cum..., difficile est saturam non scribere. nam quis... tam ferreus, ut teneat se, cum... cum... quid referam quanta... iecur ardeat ira, cum hic... et hic... haec ego non agitem..., cum... cum...* Zu der Adjektivhäufung in V. 109 f. vgl. z.B. *E. I 1, 38* und *A.P. 172 f.*

<sup>34</sup> Vgl. *C. I 25, 4* und *13, Ep. 8; luxuriam* in V. 73 im Sinne von *libido*.

<sup>35</sup> Vgl. *Ep. 7, 1 ff. scelesti... enses... acerba fata Romanos agunt scelusque, C. III 24, 24 f. inpias caedis et rabiem... civicam.*

<sup>36</sup> Zu V. 76 f. vgl. *E. I 1, 1 ff. Prima dicte mihi, summa dicende Camena, Maecenas.*

<sup>37</sup> Vgl. außer *E. II 1-2* auch *A.P. 291 limae labor.*

<sup>38</sup> *E. I 10, 1 ff.* und *34 f.*

<sup>39</sup> *C. II 2, 1 ff. Nullus argento color est avaris...*

an ihn, den Frühling und das Leben zu genießen<sup>41</sup>, sowie schließlich, die an Quinctius Hirpinus, Torquatus und Postumus ausgesprochenen Erinnerungen an die Vergänglichkeit des Menschen<sup>42</sup>. In einer weiteren Periode (V. 94-108) folgt die Evokation von zeitgenössisch-politischen und von mythischen Themen. Augustus-Panegyrik<sup>43</sup>, Kriegsthematik<sup>44</sup>, den Triumph über Kleopatra<sup>45</sup> und die moralisch ausgedeuteten Mythen von Paris, Danae und Europa<sup>46</sup> hebt Petrarca hervor. Die letzte dieser Perioden (V. 109-117), die die immer geglückte Affektdarstellung rühmen, lassen an die verschiedenen Rivalen, an Canidia, die verhaßte Volksmasse, Lalage, den Baumsturz und das Schiff in Seenot denken.

Nach dieser ausgedehnten thematischen Musterung führt der vierte und letzte Abschnitt (V. 118-138) zum Abschluß. *Ordo est: Ut vidi te..., subito vaga mens (meus) concepit nobilem invidiam (id est aemulationem)*<sup>47</sup> *nec peperit (id est pepulit conceptam) prius, quam te... sequens vidi... equos Solis surgere ab Indico (aequore) et serum mergi (in) ultimo Oceano (id est*

---

<sup>40</sup> C. I 24.

<sup>41</sup> C. IV 12, 1 ff. und 27.

<sup>42</sup> C. II 11; IV 7; II 14 und vgl. I 4, 13 *Mors aequo pulsat pede*.

<sup>43</sup> Vgl. C. I 2, 45 und III 25, 4 f.

<sup>44</sup> Vgl. C. I 6, 13 *quis Martem tunica tectum adamantina digne scripserit ?*

<sup>45</sup> Vgl. C. IV 2, 35 *per sacrum clivum*, Ep. 7, 8 *sacra catenatus via*, Ep. 9, 21 f. *aureos currus* und C. I 37.

<sup>46</sup> Vgl. C. I 15; III 16 und III 37.

<sup>47</sup> Das Oxymoron *nobilis invidia* scheint neu zu sein. Petrarca selbst hat in *De rem. utr. Fort.* 2, 35 und 106 nur die negative *invidia* besprochen. Cicero, *Tusc.* IV 8 unterscheidet zwischen einer zweifachen *aemulatio*, positiv als *imitatio virtutis*, negativ als eine *aegritudo*, die der *invidia* entspricht, und spricht *Tusc.* III 9 (allerdings in anderem Sinn) vom *ambiguum nomen invidiae*. Petrarca scheint, vielleicht unter dem Einfluß dieser Stellen, die Junktur *nobilis invidia* im Sinne einer positiven *aemulatio* zu gebrauchen.

*extremum orientem et occidentem orbis terrarum*)<sup>48</sup>; *tecum trans Boream et trans Notum vagus insequor (te) totis gressibus ingenii, seu... seu... seu...* Wie in V. 7-10 sieht Petrarca Horaz wieder als Dichter in der Abgeschiedenheit eines *locus amoenus* (V. 118-124); lieblich soll wohl auch die gleichartige Satz- und Klangstruktur der sechs Verse wirken, von denen drei den Ort schildern, drei den die Leier spielenden und singenden Dichter darstellen, auch wenn die anaphorische Reihe der an die Versanfänge gestellten Partizipien dem horazischen Stil gar nicht entspricht. Dieses idyllische Bild erregt in Petrarca den durch das Oxymoron der *nobilis invidia* ausgedrückten Wunsch, in der gleichen Situation zu sein wie Horaz, ein Wunsch, von dem er sich nicht anders befreien kann, als daß er Horaz auf allen seinen Wegen, d.h. in allen seinen Gedichten, durch Länder und Meere, nach Ost, West, Nord und Süd folgt und mit ihm ist, sei es daß er — wie in Epode 16 — zu den Inseln der Seligen führt<sup>49</sup>, oder wie in Ode 1, 35 nach Antium oder — wie in C. III 30, 8 f. — auf das römische Capitol. Petrarca greift damit auf seine Weise wie in V. 41-65 gedanklich wieder C. II 6 auf und wird zu einem Septimius, der Horaz überallhin begleiten will. Das in C. II 6, 1 betont gesetzte *mecum* wird jetzt durch

---

<sup>48</sup> *Peperit* scheint hier im Sinne eines Herausbringens der empfangenen *invidia*, also einer Befreiung von ihr, zu verstehen zu sein. R. Argenio, wie Anm. 17, S. 340, supplierte zu *peperit* ein elliptisches *carmen* und meinte, Petrarca sage, er habe dieses erst verfassen können, nachdem er einen ganzen Tag "da matina a sera" Horaz in seinem Werk gefolgt sei. Der Nachsatz scheint mir keine zeitliche Bedeutung in diesem Sinne zu haben, sondern den fernen Osten und den fernen Westen zu meinen, bis zu dem Petrarca Horaz folgen will.

<sup>49</sup> *Fortuitas* ist im Sinne Petrarca's ein Synonym zu *fortunatas* (so richtig G. ROTONDI, *Studi Petrarqueschi* 1, 1948, S. 282, Anm. 5) und nicht, wie R. ARGENIO, wie Anm. 17, S. 338, annimmt, eine scherzhafte Benennung der Inseln, "perché nate dalla fantasia dei poeti e collocate a caso ora qua ora là". Zur Prosodie und anderen irregulären Quantitäten in V. 44, 80 und 130 vgl. V. FERA, *La revisione Petrarquesca dell'Africa*, Messina 1984, S. 117 f.

das reziproke *tecum* in V. 131 erwidert und dem Gedanken an die fernsten Orte folgt nun umgekehrt am Ende die Konzentration auf das römische Zentrum. Die letzten beiden Verse (mit *sic* eingeleitet wie der Schluß des ersten Briefabschnitts in V. 33) ziehen die knapp formulierte Konsequenz. Petrarcas Entschluß, Horaz mit allen Geisteskräften zu folgen, ist danach verursacht durch die Anmut seiner Oden und das Herbe seiner Satiren, deren Wirkung auf den Leser das den Brief schließende Oxymoron *dulcis acerbitas* zum Ausdruck bringt<sup>50</sup>.

Eine große Begeisterung für, ja Liebe zu Horaz spricht aus diesem Briefgedicht<sup>51</sup>. Petrarca wollte ein Panorama der von ihm geschätzten Gedichte bieten und ausdrücken, daß er Horaz auf allen seinen Wegen, d. h. durch Lektüre aller seiner Gedichte folgen will. In expliziten Nennungen und impliziten Anspielungen steht das lyrische Werk weit im Vordergrund. Die meisten Oden und Epoden werden so erfaßt. Auf die Satiren und Episteln bezieht Petrarca sich, abgesehen von *S. I 5*, *E. I 10* und den Literaturepisteln, nur generell. Horaz wird in seiner dichterischen Einsamkeit in der Natur und getrennt vom Volk gesehen<sup>52</sup>. *Virtus* und *vitium* sind die Leitbegriffe, unter denen seine

---

<sup>50</sup> Auch für das Oxymoron *dulcis acerbitas* scheint Petrarca keine klassische Vorlage gehabt zu haben. Quintilian, *Inst. X 1*, 94 ff., wo die *acerbitas* der Satiren des Lucilius und der Jamben des Horaz betont wird, war Petrarca noch nicht bekannt, ebensowenig eine lateinische Nachbildung des Sapphischen *glykypikron* (L-P 130). Petrarca waren aber horazische Oxymora wie *E. I 12*, 19 und *A.P. 374* vertraut und ebenso die horazische Forderung nach einer *callida iunctura* (*A.P. 48*), so daß anzunehmen ist, daß er mit seinen Oxymora ein horazisches Stilelement erstrebte.

<sup>51</sup> Übrigens scheint Gerolamo Vida, als er seine *Poeticorum libri III* mit einem Anruf an Vergil schloß, in seiner Formulierung auch von Petrarcas Gedicht an Horaz angeregt worden zu sein.

<sup>52</sup> Entsprechend beschreibt Petrarca Horazens (und seine eigenen) Vorlieben in *De vita sol. 2, 7, 2*.

Gedichte stehen. Ihre motivische, thematische und emotionale Vielfalt wird betont. Herausgehoben werden seine Gedichte über heidnische Götter und römische Helden, Orte in und außerhalb Italiens und Jahreszeiten, seine Gedichte zur Lebensweisheit (besonders über die Stadt, den Reichtum, die Vergänglichkeit und den kurzen Genuß des Lebens), zu zeitgenössischen Kriegen und Siegen und zu moralisch bedeutsamen Mythen sowie seine Gedichte an Augustus, Mäzen und seine verschiedenen Freunde, unter denen sich Vergil befindet. Nur eine kurze allgemeine Erwähnung finden die erotischen Gedichte (sie wird konterkariert durch die anschließende Erwähnung seiner Invektiven gegen die Liebesleidenschaft alter Frauen); nahezu völlig fehlt das nur implizit in der Aufforderung zur *stultitia brevis* enthaltene sympotische Element.

Petrarca wollte dieses Bild der horazischen Dichtung in horazischer Weise geben. Mehrere metrische, sprachliche und stilistische Züge sind von ihm offensichtlich als Reproduktion des Horazischen beabsichtigt, so zunächst der asklepiadeische Vers als das in seinem Verständnis erste lyrische Versmaß, das er wählte, obwohl ihm der Hexameter für eine Epistel näher gelegen hätte und auch im Sinne von Horaz selbst angemessener gewesen wäre, sodann der mit verschränkenden Wortstellungen arbeitende Satzbau, dem allerdings das spannungsreiche Beziehungsgefüge des horazischen fehlt. Horazisch waren für Petrarca weiter viele einzelne Worte und manche Ausdrücke, die er unter Umständen durch Synonyme variierte und erweiterte, die Tmesis beim indefiniten Relativpronomen, das Oxymoron als *callida iunctura*, die von ihm unhorazisch lang verwendeten *seu*-Satzketten und der gleichfalls überzogene anaphorische Versbeginn, die verzögerte Anrede mit dem Eigennamen, einzelne Vergleichsbilder, einzelne Gedanken, die längere Äußerungen in C. III 30 und IV 8 nachbilden, sowie die Struktur einzelner Abschnitte, die sich an gedanklichen Elementen von C. I 12 und II 6 und ihrer dortigen Abfolge orientieren.

Es ist schwer zu sagen, wie weit Petrarca glaubte, dadurch insgesamt den horazischen Stil getroffen zu haben. Ausdrücklich nimmt er nicht in Anspruch, wie Horaz zu dichten oder dichten zu wollen. Die beobachteten Imitationen machen jedoch seine Absicht deutlich, und er nahm vermutlich in höherem Maße als wir an, sie erfüllt zu haben. Uns fällt der in wesentlichen Zügen unhorazische Charakter seiner Versepistel stärker auf, ein Eindruck, der allerdings auch wieder durch den Umstand relativiert wird, daß Petrarca sozusagen aus dem Stand und ohne Vorgänger in seiner lyrischen Horazimitation so weit kam und daß die von ihm erreichte Horaznähe erst etwa hundert Jahre später übertroffen wird.

An Horaz scheint nach Petrarca erst wieder Polizian geschrieben zu haben. 1482 erschien in Florenz der erste humanistische Horazkommentar<sup>53</sup>. Landino erklärte in seinem Widmungsbrief an Guido Montefeltre, den Sohn des Herzogs Friedrich von Urbino<sup>54</sup>, daß er sich vorgenommen habe, Vergil, Horaz und Dante zu interpretieren. Bei Horaz wolle er *sapientiam huius poete in rebus ipsis inveniendis et mirificum consilium atque artificium in singulis disponendis atque ornandis* und schließlich *verborum vim atque varias notiones* deutlich machen, was *Acro Porphyrioque* zwar gut hätten leisten können, aber doch anderen überlassen hätten. Horazens *lyricum carmen*, wozu er auch die Epoden und das *Carmen saeculare* rechnet, könnte außerordentlich helfen *ad iuvenile ingenium excitandum et ad linguam expoliendam atque ornandam*, seine Sermonen und Episteln seien ebenso geeignet *ad mentes humanas omni labe purgandas et optimis moribus informandas*, so daß sie an

---

<sup>53</sup> Florenz: per Antonium Miscominum Non. Aug. 1482 (Hain 8881). Eingesehen wurde das Exemplar der Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz, Inc. 4, 6 (Nach diesem Exemplar der — neu interpungierte — Text im Anhang Nr. 2).

<sup>54</sup> Bl. 2.

Lehrgehalt vielen Büchern von Philosophen gleichkämen. Es folgen nach einem Index der kommentierten Wörter<sup>55</sup> auf 265 Folioblättern der Text des Horaz mit den ihn umgebenden *interpretationes* Landinos<sup>56</sup>. Eine eigentliche Titelseite hat dieser Band nicht. Seine erste Seite ist leer, aber auf ihrer Rückseite stehen gewissermaßen zur Eröffnung und zur Einstimmung des Lesers sieben aus je drei Asklepiadeen und einem Glykoneus bestehende Strophen<sup>57</sup> unter der Überschrift *Ad Horatium Flaccum Ode dicolos tetrastraphos Angeli Politiani*<sup>58</sup>. Polizian hat diese Ode an Horaz sicher in Kenntnis seines Vorgängers verfaßt, da Petrarca's Briefe *Ad quosdam ex veteribus illustriores* zu jener Zeit in Florenz handschriftlich bekannt waren<sup>59</sup>.

---

<sup>55</sup> Bl. 3-6.

<sup>56</sup> Bl. I-CCLXV, es folgen noch 2 S. *Errata et Emendata*. Der Kommentar Landinos wurde mit dem Horaztext bis 1500 noch zwölfmal gedruckt, bis 1520 dann noch viermal, davon enthielten die Ausgaben Venedig 1483, 1486, 1490 und 1491 nur den Kommentar Landinos, die späteren Ausgaben auch andere Kommentare.

<sup>57</sup> Die Wahl dieser damals ungewöhnlichen Strophenform war vielleicht dadurch motiviert, daß Polizian die stichischen Asklepiadeen Petrarca's mit der geringsten Änderung in vierzeilige Strophen überführen wollte. Die Bezeichnung der Ode als *dicolos tetrastraphos* entspricht der Systematik bei Servius, wie Anm. 18, S. 469, und Perotti.

<sup>58</sup> Diese Ode wurde auch in die Ausgaben Venedig 1483 (Hain 8883) und 1486 (Hain 8884, eingesehen Bibl. Med. Laur., Florenz, Inc. 4, 2) aufgenommen. Sie erscheint nicht in der Ausgabe der *Opera* Polizians, Basel 1553, wurde aber von J. A. Fabricius, *Bibliothecae Latinae volumen alterum*, Hamburg 1721, S. 328 f., nachgedruckt. S. auch A. Politianus, *Opera omnia* a cura di I. Maier, T. II, Turin 1970, S. 261 f.

<sup>59</sup> Vgl. M. FEO, wie Anm. 16. Welche spezielle Petrarcahandschrift, die den Brief an Horaz enthielt, Polizian kannte, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen; in Frage kommen die heute in der Biblioteca Medicea Laurenziana befindlichen Handschriften XXVI sin. 10 (= L bei Rossi, Nr. 80 bei Feo), LIII 4 (= Lz. bei Rossi, Nr. 81 bei Feo) oder XC inf. 17 (= Lrz. bei Rossi, Nr. 85 bei Feo).

Der ins Auge springende Unterschied ist, daß Polizian ein Gedicht aus vierzeiligen Strophen und in horazischer Länge verfaßt hat. Daß auch in anderer Hinsicht eine neue Stufe produktiver Horazrezeption erreicht ist, können Lektüre und Interpretation des Gedichts zeigen<sup>60</sup>.

Für den Überblick zunächst eine inhaltliche Zusammenfassung: 'Horaz, der du lieblicher als Orpheus singst (Str. 1) und das äolische Lied nach Italien brachtest und beißende Satiren schriebst (Str. 2), wer hat dich wiederhergestellt (Str. 3) ? Wie warst du jüngst noch neblig trüb, wie strahlst du jetzt (Str. 4)! Der Frühling pflegt eine Schlange, die ihre Haut nach dem Winter ablegt, so zu verjüngen (Str. 5). Landino hat deine Lyrik so zurückgegeben, wie du sie bei Tibur dichtetest (Str. 6). Jetzt kannst du dich mit deiner Leier wieder den Spielen und Scherzen zwischen Knaben und Mädchen hingeben (Str. 7).'

Die erste Periode umfaßt Str. 1-3 und enthält, mit anaphorischem Anruf in Str. 1 und 2 beginnend<sup>61</sup>, den Vergleich mit Orpheus, die Charakterisierung des Werkes und die Frage nach dem Wiederhersteller. Str. 1 beginnt centohaft: vgl. *C. II 20, 3 /vates* und *I 24, 13 Threicio blandius Orpheol*. Die metrische Struktur von *V. 1* stimmt mit *C. I 6, 2 victor, Maeonii carminis alite* überein. Es folgt die horazische Alternative (nach *C. III 24, 57 f. seu.../ seu malis...*), ohne daß Polizian wie Petrarca die *seu*-Kette überstrapaziert. Das orphische Wunder hatte Horaz

---

<sup>60</sup> Die einzigen früheren Behandlungen des Gedichts durch *V. Ussani* und *R. Argenio*, wie Anm. 17, beschränken sich auf die Angabe einzelner von Polizian benützter Stellen bei Horaz und Vergil. Argenio gibt dazu außer seiner Übersetzung noch die allgemeine Würdigung, daß Polizian im Gegensatz zu Petrarca "la nota giusta, la piú armoniosa e gaia della lira oraziana" fand: "La bella forma che rifletteva la grazia, la voluttà, il sentimento paganeggiante del mondo umanistico trovò nell' Ambrogini il modello perfetto".

<sup>61</sup> Zu der anaphorischen Bindung zweier Strophen durch das gleiche Wort am Strophenanfang vgl. *C. III 4, 37 ff.*, *IV 2, 32 ff.*, *IV 4, 1 ff.* und *IV 6, 9 ff.*

zweimal gezeichnet<sup>62</sup>. Polizian schildert es mit synonymen Ausdrücken: (i) *sistere lubricos amnes* ersetzt den horazischen Ausdruck *rapidos morantem fluminum lapsus* bzw. *rivos celeres morari* mit Hilfe von *Ep.* 13, 14 *lubricus et Simois* und Verg. *Aen.* IV 489 *sistere aquam fluviis*; (ii) *ducere ipsis cum latebris feras* ersetzt *tigris comitesque silvas ducere* mit Hilfe von *E.* I 16, 15 *latebrae*. Das Bild des Leierspielers erscheint in beiden Bildern<sup>63</sup>. Der Vergleich mit Orpheus ist hier nicht nur superlativisch. Er war für Polizian sachlich berechtigt und nachvollziehbar, da er wie seine Zeitgenossen die Orphischen Hymnen für ein Werk des vorhomerischen Orpheus hielt und im Vergleich mit ihnen die horazische Lyrik gewiß lieblicher wirkt.

Inhaltlich charakterisiert Polizian Horazens Werk in *Str.* 2 nur durch das Doppel von Oden und Satiren, auf das Petrarca sich in seinen beiden Schlußversen bezogen hatte. Für die Oden greift er wieder *C.* III 30, 13 *princeps Aeolium carmen ad Italos* auf<sup>64</sup>, für die Satiren verwendet er einen Ausdruck aus *E.* II 2, 60 *Bioneis sermonibus et sale nigro*<sup>65</sup>.

Horaz lag bisher in barbarischen Fesseln<sup>66</sup>, war von Nebeln verhüllt und staubbedeckt<sup>67</sup>. Jetzt ist der Nebel verjagt, der Staub abgewischt<sup>68</sup>, und Horaz als gepflegter junger Mann

<sup>62</sup> In *C.* I 12, 7 ff. und III 11, 13 ff.

<sup>63</sup> *V.* 2 *fidibus* nach *C.* I 12, 11 f. *blandum et auritis fidibus canoris ducere quercus*, *V.* 3 *tremulo... pollice* nach *C.* IV 6, 35 f. *meique pollicis ictum* (vgl. dazu auch Petrarca *V.* 122 *tenui pollice*); *tremulo* ist aus *C.* IV 13, 5 *cantu tremulo* entnommen, die Bedeutung zielt hier aber auf den schnell sich bewegenden Daumen.

<sup>64</sup> Zu *pectinis* vgl. Verg. *Aen.* VI 647, zu *chelyn* Ov. *Her.* 15, 181.

<sup>65</sup> Vgl. auch *S.* I 4, 3 ff.

<sup>66</sup> Bei Horaz nur *C.* I 33, 14 *grata compede* !

<sup>67</sup> Vgl. *E.* II 2, 118 *situs*.

<sup>68</sup> Vgl. Liv. XXII 6, 9 *dispulsa nebula*, Quint. *Inst.* II 5, 23 *deterso... squalore*, *C.* I 7, 15 *deterget nubila caelo*.

seinen heiteren und freizügigen Reigentänzen wiedergegeben (das Bild nach *E. I 4, 15 f. me pinguem et nitidum bene curata cute vises* und *C. I 1, 31 Nympharumque leves cum Satyris chori*)<sup>69</sup>.

In Str. 4 wird der Gegensatz zwischen dem gerade vergangenen und dem jetzigen Zustand in einem doppelten Ausruf noch einmal bewundernd hervorgehoben<sup>70</sup>. Eben noch altersgrau<sup>71</sup> strahlt Horazens Antlitz jetzt<sup>72</sup>, bekränzt von duftendem Laub<sup>73</sup>. Der Dichterkranz ist Zeichen des *poeta doctus*, an den Polizian mit seinem Ausdruck erinnert<sup>74</sup>.

In Str. 5 wird die erfolgte Verjüngung zusätzlich durch ein Gleichnis aus der Natur illustriert. Die Schlangenhäutung stellte Vergil, *Georg. III 437 f.*, erstmals poetisch dar: *positis novis exuviis nitidusque iuventa volvitur*; er selbst in *Aen. II 471 ff.* und Ovid, *Met. IX 266 ff.*, hatten sie bereits für ein Vergleichsbild benützt. Polizian bezog sich bei seiner Formulierung auf diese Stellen<sup>75</sup> und bildete überdies den Satz in überaus verschlungener Wortstellung — sozusagen schlangenmäßig — ,

---

<sup>69</sup> Vgl. zum Verb *C. IV 7, 24 restituet*, zur Wortstellung *C. I 2, 41 mutata iuvenem figura*.

<sup>70</sup> Vgl. zu *O* am Strophenanfang *C. I 14, 1* und *III 26, 9*, zum Zeitgegensatz *I 14, 17 f. nuper... nunc* und *III 26, 1 ff.*

<sup>71</sup> Vgl. *Ep. 13, 5 obducta solvatur fronte senectus* und *E. I 18, 47 senium depone*.

<sup>72</sup> Vgl. *C. I 4, 9 nitidum caput* und *IV 5, 1 ff.*

<sup>73</sup> Vgl. *C. I 7, 22 ff.*; *III 25, 20*; *IV 8, 31*; und Catull. 61, 6.

<sup>74</sup> Nach *C. I 1, 29 f. me doctarum hederæ præmia frontium dis miscent superis*.

<sup>75</sup> Vgl. außerdem *Ciris 37 purpureos inter soles*, *C. I 25, 17 laeta quod pubes*, *III 24, 39 duratæque solo nives*, *E. I 16, 8 temperiem*, *A.P. 302 sub verni temporis horam*.

selbst auf diese Weise ein Beispiel für gelehrte Poesie gebend<sup>76</sup>.

Die Antwort auf die in Str. 3 gestellte und durch Str. 4-5 dringlicher gewordene Frage gibt Str. 6, die den Anfang von Str. 5 anaphorisch wiederholt (zu beachten ist allgemein die Ausdrucksentsprechung zwischen V. 17 und V. 21). *Landinus veterum laudibus aemulus* erinnert in der Versstruktur an C. I 1, 1 *Maecenas atavis edite regibus*<sup>77</sup>. Landino gab Horaz so seiner Dichtung wieder<sup>78</sup> bzw. stellte seine Dichtung so wieder her, wie er sie bei Tibur zu komponieren pflegte. Die Entsprechungen zu horazischen Wendungen werden hier wieder besonders eng<sup>79</sup>.

Die Konsequenz der Wiederherstellung ist das jubelnde *Nunc...*, *nunc decet...*, *nunc...* in der Schlußstrophe<sup>80</sup>. Jetzt kann Horaz (und sein Leser mit ihm) wieder *deliciae* und *ioci* genießen<sup>81</sup>, darf *lascivire*<sup>82</sup>, sich wieder einreihen in die Schwärme der jungen Leute und mit seiner Leier zwischen den Mädchen spielen. Der Gedichtschluß ist identisch mit C. III 15,

<sup>76</sup> Die Schlangenhäutung als Symbol der Verjüngung erscheint später auch bei Palingenius, *Zodiacus Vitae* 12, 403 ff., und dringt in die Emblematik ein (vgl. J. Pierius Valerianus, *Hieroglyphica* 14, 3).

<sup>77</sup> Zu *aemulus* mit Dativ vgl. A.P. 205 und Tac. *Ann.* XIII 3 *Caesar summis oratoribus aemulus*.

<sup>78</sup> Vgl. C. II 19, 25 *choreis* und III 3, 69 *lyrae*.

<sup>79</sup> Vgl. C. IV 2, 30 *f.circa nemus uvidique Tiburis ripas operosa parvus carmina fingo*, IV 3, 10 *quae Tibur aquae fertile praefluunt*, C. I 1, 34 *Lesboum refugit tendere barbiton* (femininer Gebrauch Ov. *Her.* 15, 8) und auch Petrarca V. 45 *qua ripis Anio rura secans ruit olim grata tibi* sowie V. 122 *tendentem tenui pollice barbiton*.

<sup>80</sup> Nach C. I 4, 9 ff. und C. I 37, 1 ff.

<sup>81</sup> Vgl. E. I 6, 31 *deliciis*, C. II 19, 25 und II 12, 17 zu *iocus*.

<sup>82</sup> Vgl. C. III 19, 18 *insanire iuvat*, II 7, 28 *dulce mihi furere est amico*, I 19, 3 *lasciva licentia*, II 11, 7 *lascivos amores* und II 5, 21.

5 *inter ludere virgines*. Wie bereits zuvor ist hier vor allem an Horaz als den Dichter jugendlicher *amores* und freier Lebensfreude gedacht, der bei Petrarca sehr im Hintergrund stand.

Polizian wollte hier nicht wie Petrarca alle Gedichte und Themen nennen, die er schätzte, aber er wollte seine Begeisterung über die durch Landino hergestellte bessere Verständlichkeit des Dichters als *poeta doctus* in einem in horazischem Stil verfaßten Gedicht ausdrücken, und letzteres ist ihm auch ungleich besser gelungen als Petrarca. Mit Hilfe eines sehr viel dichterem Gebrauchs horazischer Wendungen, die er oft wörtlich, oft in synonymem Variation aufnahm, aber auch auf Grund genauer Beobachtungen zum Verhältnis von Satz zu Vers und Strophe, zu der nicht chaotisch willkürlichen, sondern beziehungsreichen Wortverschränkung, zu der poetischen Syntax, zu den Bildern und Vergleichen, zu der auf Kürze und Konzentration bedachten Gestaltung, zu den bevorzugten Stimmungsabläufen und zu der teils blockartigen, teils spannungsvoll sich zusammenfügenden Gesamtstruktur der Horazgedichte hat er seine Vorstellungen in einem in vielen stilistischen Bezügen tatsächlich an Horaz erinnernden Gedicht ausgedrückt. Unhorazische Stilelemente in ihm aufzudecken fällt hier nicht so leicht. Am ehesten sind sie wohl in der Häufigkeit der anaphorischen Geminationen zu finden, von denen jede für sich bei Horaz hätte vorkommen können, die aber insgesamt bei Polizian eine rhetorisch bedingte unhorazische Frequenz erreichen.

Im Anschluß an Polizians Ode soll kurz ein merkwürdiges Gedicht des sich Philomusus nennenden Jakob Locher in neun elegischen Distichen erwähnt werden, das dieser im Vorspann zu seiner Straßburger Horazausgabe von 1498 veröffentlichte und in dem er — Polizians Anrede an Horaz zum Lob Landinos übertrumpfend — nun Horaz selbst aus dem Elysium zu sich sprechen und sich von ihm versichern läßt, daß er mit dieser Ausgabe größere Verdienste um ihn erworben habe als alle Griechen und Italiener zusammen genommen. Jetzt sei er

endlich dem Kerker der Vergessenheit entrissen, jetzt kehre er an die Oberwelt zurück — lebendig gemacht durch Philomusus. Nun habe er eine *clara cutis* (vgl. Pol. V. 12 *curata iuvenem cute*), *candida pectora* (vgl. Pol. V. 14 *nitidos vultus*), eine *frons levis* (vgl. Pol. V. 10 *frontis nebulam dispulit*) und sei *tersus et albus* (vgl. Pol. V. 10 f. *situ deterso*). Horaz verspricht Locher, daß er künftig an seinem Ruhm teilhaben werde. Das ist ein noch höheres Lob, als Polizian Landino zollte. Die Verwendung von Polizians Idee des wiederhergestellten Horaz ist so offenkundig wie die Steigerung der Anrede an Horaz zur Rede des Horaz. Aus Lochers Eigenlob spricht der Stolz des humanistischen Entwicklungslandes, das seine Unterlegenheit zu kompensieren sucht. Lochers Ausgabe war die erste kommentierte Horazausgabe und die zweite Horazausgabe überhaupt im deutschsprachigen Raum nach über 40 in Italien gedruckten, oft auch kommentierten Horazausgaben. Für seinen gegenüber jenen Ausgaben kürzeren, einfacheren, aber didaktisch übersichtlicher dargebotenen Kommentar hatte er die Ausgaben mit Landinos Kommentar (1482, 1486), die Ausgabe des Ioannes Franciscus Philomusus Perusinus (1490) mit den Kommentaren des Acro, Porphyrio und Landino und die Ausgabe des Antonius Mancinellus (1492, 1494) mit dessen zusätzlichem Kommentar benützt und auch Wendungen und Gedanken des Widmungsgedichtes und des Widmungsbriefes des Io. Franciscus Philomusus an den Herzog von Mailand Johann Galeazzo II. Maria Sforza für seine verschiedenen einführenden Gedichte und seinen Widmungsbrief an Markgraf Jakob II. von Baden aufgegriffen. Sein 'Horaz'-Gedicht ist an Eleganz — und Horaznähe — dem Polizians nicht nur unterlegen, es charakterisiert auch das poetische Vermögen Lochers, daß er anstelle eines in diesem Fall doch wohl näher liegenden lyrischen Maßes das elegische Distichon wählte. Freilich konnte Locher auch eine sapphische Ode schreiben. Seinem 'Horaz'-Gedicht geht eine solche mit dem Titel *Philomusus cum Apolline loquitur et*

*contra poeticos hostes exacuit* voraus. Locher ist hier im Dialog mit dem Dichtergott — im wieder übertrumpfenden Anschluß an die Ode an Apollo, die Conrad Celtis 1486 ans Ende seiner *Ars versificandi et carminum* gestellt hatte<sup>83</sup>.

Kehren wir nach diesem 'deutschen Horaz' wieder nach Italien zurück: Pietro del Riccio Baldi, der den Humanistenamen Petrus Crinitus führte<sup>84</sup>, kannte sowohl Petrarcas poetischen Brief als auch Polizians Ode an Horaz. Er besaß eine Handschrift, die Petrarcas Briefe an antike Autoren enthielt<sup>85</sup>, und war 1491-1494 siebzehn- bis zwanzigjährig ein Lieblingsschüler Polizians in Florenz, dessen Manuskripte er nach dessen Tod erhielt<sup>86</sup>. In seinen *Poemata*, die um 1508 nach seinem Tod gedruckt und danach im sechzehnten Jahrhundert noch zehnmal aufgelegt wurden<sup>87</sup>, finden sich überdies eindeutige

<sup>83</sup> Die Ausgabe *Horatii Flacci Venusini poete lirici opera cum quibusdam annotationibus imaginibusque pulcherrimis aptisque ad Odarum concentus et sententias*, Straßburg 1498, wurde von mir benützt in den Exemplaren der Houghton Library, Harvard University, Cambridge/Mass., Inc 485 aus der Kartause von Buxheim bei Memmingen und Typ Inc 485 mit Blaubeurer Einband; danach, von Bl. 4 r, der im Anhang Nr. 3 wiedergegebene Text, wo im Titel jedoch *Philomusum* statt *Philomusi* und in V. 1 *defuncti* statt *defunctus* gegeben wurde. Zu Lochers Ausgabe vgl. auch E. Schäfer, wie Anm. 8, S. 13 f., zu der Ausgabe des Io. Franciscus Philomusius Pisarenensis, Venedig 1490 (benützt Houghton Library Inc 4917), auch unten Anm. 111 und zu der Ode von Celtis E. Schäfer, S. 3 ff.

<sup>84</sup> Vgl. R. RICCIARDI in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 38, 1990, S. 265 ff.

<sup>85</sup> S. M. FEO, wie Anm. 16, S. 131 ff.

<sup>86</sup> S. R. RICCIARDI, wie Anm. 84 und I. MAIER, *Les manuscrits d'Ange Politien*, Genf 1965, S. 8 f.

<sup>87</sup> Die erste Auflage seiner *Poematum libri II* erschien nach seinem frühen Tod (5. Juli 1507) ohne typographische Angaben. R. Ricciardi, wie Anm. 84, S. 268, weist sie mit Sicherheit den Erben des F. Giunta in Florenz und der Zeit zwischen 1507 und 1509 zu. Von 1510 bis 1598 erschienen sie als Anhang zu

Reminiszenzen an Polizians Gedicht an Horaz<sup>88</sup>. In den neunziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts schrieb Crinitus eine *Monodia de laude Horatii Flacci poetae* in elf sapphischen Strophen<sup>89</sup>, die er wie Petrarca und Polizian an Horaz richtete und in der er wie Petrarca die gesamte horazische Lyrik (allerdings auch nur die Lyrik) würdigen wollte, aber wie Polizian in einer dem horazischen Stil voll entsprechenden Weise.

Crinitus hat den Petrarca noch nicht bekannten Satz, mit dem Quintilian die Qualität der horazischen Lyrik beschrieb und der bis Herder der wichtigste Beurteilungsmaßstab für sie werden sollte<sup>90</sup>, seiner poetischen Würdigung zugrundegelegt

den zahlreichen Auflagen von Crinitus' Werken *De honesta disciplina* und *De poetis Latinis*. Die *Poemata* werden hier zitiert nach *Petri Criniti... Honesta disciplina libri XXV. De poetis Latinis eiusdem libri V. Poematum quoque illius libri II...*, Basel 1532.

<sup>88</sup> Mit Sicherheit gehen Crin. *Poem.* 2, 11, 3 f. *tu, Paule, tuis blandiloquens modis/ doctam sollicitas chelyn/* und 2, 16, 1 f. *nunc puerilibus annis/ lascivire iuvat* auf Polizians V. 6 *sollicitas chelyn* (wohl auch auf Petrarca's, V. 71, *blandiloquens carmen*) und V. 25 ff. *nunc decet... lascivire..., nunc puerilibus... thyasis* zurück.

<sup>89</sup> Die Ode steht in der in Anm. 87 zitierten Ausgabe auf S. 540 f. Der Text im Anhang Nr. 4 ist übereinstimmend mit der Textform in *Carmina illustrium poetarum Itolorum*, 3. Bd., Florenz 1719, S. 505 f., verbessert worden (V. 4 *carmina* statt *camina*, V. 10 *per amica* statt *peramica*, V. 23 *teneroque* statt *tenerosque*, V. 29 *mavis* statt *maius*); außerdem schrieb ich in V. 20 *Campi* statt *campi* s. dazu Anm. 108. — Als äußerste termini post und ante quem für die Ode an Horaz (*Poem.* 1, 23) können 1491 und 1507 betrachtet werden. Wahrscheinlich ist das Gedicht um die Mitte der neunziger Jahre entstanden. Ein Ausdruck in V. 13 *Martis clypeum potentis* zeigt Ähnlichkeit mit einem in *Poem.* I 16 (V. 22: *Gradivus olim clypeo gravi*), einer horazisierenden Ode *De laude Fr. Gonzagae principis illustrissimi Mantuani cum ad Tarrum contra Gallos dimicavit*, deren Abfassung auf 1495/96 zu datieren ist.

<sup>90</sup> Quintilians Äußerung zu Horaz wird stets in den den älteren Ausgaben vorangestellten *Testimonia* zitiert. Bereits Sicco Polenton stellt Quintilians Urteil

und dessen Begriffe und Aussagen passend auf die verschiedenen Strophen verteilt. Die Stelle lautete bis 1816<sup>91</sup>: *Lyricorum Horatii fere solus legi dignus. Nam et insurgit aliquando et plenus est iucunditatis et gratiae et variis figuris et verbis*

---

an die Spitze seiner Behandlung des Horaz (*Scriptorum illustrium Latinae linguae libri XVIII*, hgg. v. B. L. Ullman, Rom 1928, S. 90). Erasmus nimmt 1528 im *Ciceronianus* implizit auf Quintilians Urteil Bezug (*Op.*, LB 1, *Sp.* 1021). L. Gregorius Gyraldus zitierte es in seinem literarhistorischen Dialog *Historia poetarum tam Graecorum quam Latinorum*, Basel 1545, S. 1062, ebenso G. J. Vossius in seinen *Poeticarum Institutionum libri tres*, Amsterdam 1657, *Ib.* 3, S. 84. J. C. Scaliger ging bei seiner Behandlung der *Carmina* von Quintilians Urteil aus (*Poetices Ib.* 6, 7), ebenso später C. A. KLOTZ (*Libellus de felici audacia Horatii*, in: ders., *Opuscula varii argumenti*, Altenburg 1766, S. 114-173, und J. G. (v.) HERDER, (Briefe über das Lesen des Horaz an einen jungen Freund, in: ders., *Sämmtliche Werke*, 11. Teil, Stuttgart-Tübingen 1829, S. 71-101). Klotz bekennt zuerst seine Liebe zu Horaz: *ab ineunte aetate me huius inprimis poetae suavitas mirifice cepit et delectavit et, si viris doctis... fides habenda, non infeliciter imitatus sum* (S. 115; seine *Carmina*, Altenburg 1766, verzeichnet F. T. Friedemann, *Praktische Anleitung zur Kenntniß und Verfertigung lateinischer Verse...*, 2. Abt., Braunschweig 1828, S. 47, noch in seinem "Verzeichniß der vorzüglichsten neulateinischen Dichter"). Er rühmt dann das Urteil Quintilians über Horazens Lyrik, interpretiert es eingehend unter Verarbeitung früherer Interpretationen von C. v. Barth (1664) und P. Burman (1720) und erläutert die *felix audacia* dann mit vielen Beispielen unter den Kategorien (i) *audacia in ipsis carminibus lyricis* (1. *abrupta carminum initia*, 2. *longae digressiones*, 3. *saltus in carmine ab alia re ad aliam*, 4. *turbatus versu ordo*, 5. *sensus per plures strophas extensus*), (ii) *audacissimae sententiae et imagines*, (iii) *audacia in elocutione* (1. *audaces figurae*, 2. *rara vetera et nova verba*, 3. *Graecae constructiones*). Herder, der auf diese Schrift eingangs positiv Bezug nimmt, will nach der "glücklichen Kühnheit des Horaz" auf den "Hauptcharakter, den Quintilian mit den Worten 'voll Anmuth und Grazie' treffend bezeichnet" habe, ergänzend eingehen. Teilweise kritisch setzt sich Herder mit Klotz auseinander in seiner Schrift "Über Horaz und über einige Horazische Rettungen und Erläuterungen", a.a.O., S. 102-131.

<sup>91</sup> Seit G. L. Spalding 1816 in Bd. 4, S. 83, seiner Quintilianausgabe in *Inst. X* 1, 96 *varius* für *variis* vorschlug, wird der Text in den neueren Ausgaben in dieser Form geschrieben.

*felicissime audax*. Crinitus selbst zitierte diesen Satz, als er Horaz in seinem Werk *De poetis latinis* behandelte<sup>92</sup>. In Str. 1 erinnert gleich der dem Anruf folgende präzisierende Relativsatz *qui cantu nimium beato*<sup>93</sup> *surgis et molles teneris labellis dulce perfundis numeros*<sup>94</sup> an die von Quintilian herausgestellte Fähigkeit des Horaz, sich einerseits zu einem hohen Stil zu 'erheben' und andererseits auch voll von angenehmer Lieblichkeit zu sein, was Crinitus im Sinne des Gegensatzes zwischen hoher politischer und religiöser und der (niederen) lieblichen erotischen Dichtung verstand. Horazens *gratia* wird in Str. 3 durch das griechische Synonym in seiner personifizierten Form (*Charitas*) wiedergegeben. Von Horazens Verschiedenartigkeit handelt die große mittlere Satzperiode mit ihrer Aufzählung verschiedener horazischer Themen in vier *sive*-Sätzen (Str. 4-8). Str. 9-11 kommen dann wieder auf den Gegensatz der auf Götter bezogenen hohen und der niederen erotischen Thematik zu sprechen und deuten in V. 33 *Blanda felicem levat aura vatem* und in V. 42 *audaci recreas Thalia cuncta* auf die Stichworte *felicissime* und *audax*. Die Begriffe und Gedanken Quintilians sind so symmetrisch auf die Ode verteilt.

Die Ode hat insgesamt einen völlig symmetrischen Aufbau. Am Anfang und am Ende steht jeweils ein Block von drei Strophen, der dem Sinne nach eine Einheit bildet und syntaktisch in 2 + 1 bzw. umgekehrt in 1 + 2 Strophen gegliedert ist. Die nur eine einzige Satzperiode enthaltenden fünf mittleren

---

<sup>92</sup> *De poet. Lat.* III 38 mit folgender Textform: *Inter lyricos (inquit) solus fere dignus est legi Horatius, quoniam et insurgit aliquando, et plenus est iucunditatis et gratiae, variisque verbis et figuris felicissime audax.*

<sup>93</sup> Die Junktur *beatum carmen* ist unklassisch, gemeint ist hier wohl ein reiches, volltönendes Gedicht, so auch in *Poem.* I 16, 1 *O quis beato carmine tam potens* zu Beginn der panegyrischen Ode auf den Markgrafen von Mantua (s. Anm. 88); *nimum* steht hier im Sinn von 'sehr' ohne den Gedanken an ein Zuviel.

<sup>94</sup> Vgl. C. II 12, 3 f. *mollibus aptari citharae modis.*

Strophen sind ihrerseits syntaktisch so gegliedert, daß je zwei Strophen mit je zwei *sive*-Sätzen dem Hauptsatz in der zentralen Strophe vorausgehen und folgen<sup>95</sup>. Diese Strophe zeigt Horaz mit seinem Vergleichsbild, der singenden Nachtigall<sup>96</sup>.

Nach dem Anruf und dem besprochenen präzisierenden Relativsatz in Str. 1 bittet Crinitus Horaz in Str. 2, ihm die *cythara* auszuhändigen, die ihm selbst der Dichtergott Apollo

---

<sup>95</sup> Die ungewöhnliche Satzkonstruktion *sive...*, // *sive...*, // *liber exultas modulante plectro, Daulias qualis...*, // *sive...*, // *sive...* // ist unumgänglich, da ein Anschluß der beiden ersten *sive*-Sätze an den in V. 12 schließenden Hauptsatz inhaltlich unsinnig wäre und ein Anschluß der beiden letzten *sive*-Sätze an den Hauptsatz in V. 33 gleichfalls vom Sinn her ausscheidet (und hier zudem zu der gleichen syntaktischen Merkwürdigkeit führen würde, da in V. 33 wieder zwei *sive*-Sätze folgen). Horaz läßt die *sive*- oder *seu*-Sätze dem Hauptsatz jeweils entweder vorausgehen oder folgen.

<sup>96</sup> V. 21 stellt Horaz vor, wie er mit den Liedern zu seiner Leier (vgl. C. I 32, 4 f. *barbite ... modulate*, E. II 2, 143 *verba... fidibus modulanda* und für *plectro* am Versende C. I 26, 11; II 1, 40 und IV 2, 33) seiner Dichtkunst freien Lauf läßt (*liber* hier synonym zu *audax*; zu *exultare* in diesem Sinn vgl. Cic. *De or.* III 36, *Or.* 26, *Acad.* II 112). Das Vergleichsbild im Ausdruck teilweise nach Catull. 65, 12 ff. *carmina... canam, / qualia sub densis ramorum cecinit umbris / Daulias*. (P. Lotichius Secundus vergleicht 1558 Tibull mit der *Daulias* genannten Nachtigall, s. *Carm.* III 36, 29 f. Burm.) Crinitus' Ausdruck *teneroque mulcet / aethera cantu* ist vermutlich angeregt durch Petrarca's V. 124 *mulcentem vario carmine sidera* (danach auch später L. G. Giraldu's *Herculis vita*, Basel 1539, S. 81: *Musae, quae vario mulcetis sidera cantu*; bei Horaz nur C. III 11, 24 *puellas carmine mulces*). Crinitus hat den Ausdruck in einem anderen Gedicht auf sich selbst bezogen wiederverwendet (*Poem.* II 33, 15 f.): *dulcesque cantus et tenerum melos demulcent liquidum aethera*. Der Name der Nachtigall, *luscinia*, wurde zeitgenössisch etymologisiert: *quia lugendo canat* (so N. Perottus, *Cornucopiae...*, Basel 1526, Sp. 513). Crinitus hat das Motiv der Klage jedoch in keiner Weise erwähnt und seine Worte *conspicit Phoebum... mulcet aethera cantu* lassen es möglich erscheinen, daß er damit eine andere Etymologie (*quia ad lucem canat* !) andeuten wollte.

anvertraut hat<sup>97</sup>. Crinitus ist der erste Humanist, der ausdrücklich beansprucht, Horazens dichterischer Nachfolger zu sein, und er betont dies mit *primum* in V. 5<sup>98</sup>. Denselben Anspruch erhob im Blick auf Catull Pontano<sup>99</sup>. Crinitus war nicht der erste, der horazisierend dichten wollte, aber er fühlte sich als der erste, dem dies in angemessenem Grade und Umfang gelang. Petrarca hatte nur den einen asklepiadeischen Brief geschrieben, der den horazischen Stil auch in den Augen des Crinitus und seiner Zeitgenossen nur unvollkommen traf, Francesco Filelfo hatte um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts fünfzig *Odae* verfaßt, die erst 1497 gedruckt wurden<sup>100</sup>. Wenn Crinitus sie kannte, so konnte er mit Recht feststellen, daß Filelfo metrisch und stilistisch und auch, was die thematische Spannweite betraf, von Horaz noch weit entfernt war<sup>101</sup>. Einzelne lyrische und horazisierende Gedichte gab es von Landino, Pontano, Sannazaro,

---

<sup>97</sup> Zu V. 6 *sacravit* vgl. Verg. *Aen.* XII 141. Man könnte in V. 7 eine Änderung von *vates* in *vati* erwägen (*Ep.* 16, 65: *vate*), jedoch ist wohl zu konstruieren: *vates et soluto crine decorus filius summi Iovis* (vgl. Verg. *Aen.* VI 12 *Delius... vates*, Val. Flacc. IV 445 *vates... Apollo*, auch C. I 32, 13 f. *o decus Phoebi dapibus supremi grata testudo Iovis*, II 5, 23-24 *solutis crinibus*, I 32, 12 *ocrine decorum* / und Petrarca V. 25 *auricomum... Apollinem*, dazu oben Anm. 24). In *Poem.* I 1 ist es Apollo selbst, der Crinitus dichten lehrt (V. 11 f.): *insignis cithara deus/ me carmen tenerum docet*.

<sup>98</sup> Vgl. C. I 32, 4 f. *barbite... Lesbio primum modulate civi*.

<sup>99</sup> In *Am.* I 28, vgl. dazu W. LUDWIG, wie Anm. 14, 1989, S. 178.

<sup>100</sup> Aus der Jahrhundertmitte stammt Filelfos Autograph im Laur. 33, 34. Die Bayerische Staatsbibliothek München besitzt die *Odae Francisci Philelfi* (Brescia 1497) in einem Exemplar aus der Bibliothek Hartmann Schedels (4<sup>o</sup> Inc. c. a. 1723).

<sup>101</sup> Zur Interpretation bisher nur C. MADDISON, wie Anm. 7, S. 39 ff., und G. ALBANESE, "Le raccolte poetiche latine di Francesco Filelfo", in: *Francesco Filelfo nel quinto centenario della morte*, Atti del XVII Convegno di studi Maceratesi (Tolentino, 27-30 Settembre 1981), Padua 1986, S. 389 ff., hier S. 422 ff.

Marullo und Polizian<sup>102</sup>. In ihnen war der horazische Ton und Stil besser erreicht. Aber keiner der genannten Humanisten hatte versucht, ganze Gedichtbücher zu verfassen, die auch in der Vielfalt der Metrik und Thematik in Horazens Nachfolge standen (die insgesamt erst 1513 gedruckten vier Bücher *Carmina* des Konrad Celtis blieben Crinitus wohl unbekannt). In den 58 *Poemata* des Crinitus erscheinen als Themen unter anderem Dichtung und Lebensweisheit, Totenklage und Panegyrik, Politik und Krieg, Liebe und Natur, ferner eine ganze Reihe von Horazens äolischen und epodischen Versmaßen<sup>103</sup>, zugleich zeigen sie einen Stil, der nach den Ansprüchen am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts als horazisch gelten konnte, so daß der Autor sich berechtigt fühlte, sich als Nachfolger des Horaz zu betrachten, was er nicht nur in dem zur Interpretation stehenden Gedicht, sondern auch in *Poem.* I 1, und noch stärker in II 33 artikuliert (dort V. 9 ff.):

10           Securus antrum Pieridum vagor  
              et Phoebus amicus leniter arduas  
              perlustro ripas, dum Glycere vocat  
              et Nymphae saliunt leves.  
              Non me caduci sanguinis extulit  
              proles parentum; vektor in alitem  
15           dulcesque cantus et tenerum melos

---

<sup>102</sup> Genauere Interpretationen zu diesen Gedichten sind bis jetzt nicht veröffentlicht. — Die in den neunziger Jahren entstehenden Oden von Celtis konnte Crinitus nicht kennen. Vor 1513 waren nur einige wenige Leipzig 1486 und Nürnberg 1487 gedruckt worden, Veröffentlichungen, die Crinitus vermutlich unbekannt geblieben waren.

<sup>103</sup> Einzelne der Gedichte stehen metrisch bzw. thematisch in der Nachfolge Catulls; auch hat Crinitus die Besonderheit, über die horazischen Strophenformen hinaus durch Kombination horazischer Verse neue Strophenformen zu bilden.

demulcent liquidum aethera.  
 Terras relinquo, me iuvat arduo  
 caelo receptum per superum choros  
 sensim vagari, iam volito altius,  
 20 dum Phoebus celebrem gradum  
 affectus almo carmine contrahit.

Aus dem Anschluß an Horazens C. II 20 und an das ihm aus Cicero bekannte *volito* des Ennius (*Tusc.* I 117) spricht das Selbstbewußtsein des neuen Dichters<sup>104</sup>, der nun die in seinem Gedicht an Horaz ausgesprochene Bitte als erfüllt betrachtet.

Eine erste Begründung dieser Bitte gibt Str. 3 dieses Gedichts: er möchte wie Horaz dichten können, denn Horaz verband Anmut mit gelehrter Bildung und schrieb schöne Liebesgedichte<sup>105</sup>. Dann breitet er in Str. 4-8 die Fülle der Themen aus, die Horaz besang: Mars, Kriege und den Sieg des Augustus<sup>106</sup>, Orte wie die Landschaft um Delphi<sup>107</sup>, Tibur

<sup>104</sup> Etwa zur gleichen Zeit stellte auch Celtis sich in und mit einer Imitation von C. II 20 als Horaznachfolger vor (Ode 3,6 *Ad Musam suam*, gedruckt 1513, aber schon 1494 handschriftlich bezeugt, s. E. SCHÄFER, wie Anm. 8, S. 19 und 33).

<sup>105</sup> Zu V. 9 f. vgl. C.S. 62 *novem Camoenis*, C. I 1, 29; III 19, 16-7 *Gratia nudis iuncta sororibus* und Mart. I 70, 15 *doctaeque sorores*; zu V. 10 ff. vgl. C. I 5, 4 *flavam... comam*, Ov. *Met.* III 101 *delapsa per auras*, Verg. *Aen.* V 43 *usque ad sidera notus*, Calp. *Ecl.* 3, 42.

<sup>106</sup> Zu V. 13-16 vgl. C. I 6, 13 (s. oben Anm. 24), Crin. *Poem.* I 16, 22 (s. oben Anm. 89); C. IV 2, 34 ff. *feroces... Sygambros*, IV 14, 51, Crin. *Poem.* II 33, 22 f. *nunc ad Sicambros seu libeat Scythas spectare saevos*; C. II 9, 23 *Gelonos*, II 20, 19; III 4, 25, Crin. *Poem.* I 2, 25 *visam Gelonos et iaculo leves Dacos*; C. III 14, 16 *Caesare terras*.

<sup>107</sup> Zu V. 17 f. vgl. *Cirrhæus* im Sinne von apollinisch in OLD s. v. 2; die verschränkte Stellung der Apposition geht über antike Vorbilder hinaus, wo sich m. W. nur die rahmende Stellung findet. Die musische Landschaft beschreibt Crinitus ausführlicher in *Poem.* II 24.

und das römische Marsfeld<sup>108</sup>, und auch Themen wie den Wein<sup>109</sup>, die Mädchen und Knaben<sup>110</sup>, die Satyrn, die Nymphen und Venus<sup>111</sup>. Mars und Venus stehen absichtlich betont am Anfang und Ende dieser Aufzählung. Zugleich umfassen diese sozusagen metonymischen Gottheiten den Kreis der hier skizzierten irdischen Themen.

In Str. 9 sieht Crinitus Horaz als vom Glück begünstigten Dichter bei seinen hohen, dem Göttlichen zugewandten Dichtungen<sup>112</sup> ebenso zur Berühmtheit erhoben wie bei seinen erdna-

<sup>108</sup> Zu Tibur vgl. oben Anm. 79. Die horazischen Parallelen zu *virentis gramina campi* (C. III 7, 26 *gramine Martio*, IV 1, 39 f. *per gramina Martii/ Campi* und A.P. 162 *aprici gramina Campi*) lassen an die spezifische Lokalität denken, deshalb im Text *Campi*.

<sup>109</sup> Zu V. 25 f. vgl. C. III 18, 6 *Veneris sodali vina craterae*, III 8, 13 *sume... cyathos*, III 19, 13 f. *qui Musas amat imparis, ternos ter Cyathos petet*; III 21, 16 *Lyaeo l.*

<sup>110</sup> Zu V. 26 ff. vgl. bei Polizian V. 28 *inter ludere virgines* nach C. III 15, 5 (später auch in Crin. *Poem.* II 31, 20), C. IV 11, 10 *puellae l.*, C. I 25, 2 *iuvenes protervi* / C. I 9, 22 *gratus puellae risus*, C. II 16, 27 *lento temperet risu*, Crin. *Poem.* II 21, 17 ff. *olim te volucris commonuit decor/ et dulcis Glyceres improbitas bonae,/ quantum conveniat ludere, dum vacat*, II 22, 10 ff. *et in virenti gramine/ inter iocos et gratias/ aura favente ludere,/ nunc in reductis vallibus/ duros amores insequi*.

<sup>111</sup> Zu V. 29-32 vgl. C. III 4, 3 f. *seu... mavis... seu...* (s. auch oben S. 346 f. zu Polizian V. 2 f.), Petrarca V. 16 und Anm. 24, Crin. *Poem.* II 27, 4 *Nymphae cum Satyris leves*. *Furta* steht hier im Sinn von heimlicher Liebe — Crinitus folgt mit diesem Ausdruck einem Horaz charakterisierenden Gedicht des *Poeta laureatus Ioannes Franciscus Philomusus pisarenensis* (genannt 1489-1513) in der von diesem besorgten Horazausgabe (Venedig 1490), Bl. 4 v, V. 15 f.: *seu dulcia furta puellae cantat* (Crinitus zitiert — ohne Autorenangabe — in *De poet. Lat.* III 38 die Verse 14-17 aus diesem Gedicht als *illud pervulgatum*). Zu V. 32 vgl. C. IV 13, 19 *spirabat amores* und Crin. *Poem.* II 15, 5 *ut spiras Veneres et Charitas simul*.

<sup>112</sup> In V. 34 steht *Phaethonta magnum* für die Sonne (vgl. Verg. *Aen.* V 105; auch Io. Franciscus Philomusus benützte das Wort in diesem Sinn in V. 30 f.

hen Themen<sup>113</sup>. Von jenen werden in Str. 10 Horazens Darstellung des triumphierenden Juppiter (in *C. III* 4, 42 ff.) und sein Merkurhymnus besonders gepriesen. Es sind Beispiele für seinen Flug durch die Bezirke des Himmels<sup>114</sup> und für die beglückende Kühnheit seiner Muse<sup>115</sup>. In seiner Gedanken- und Stimmungsbewegung, die Crinitus Horaz selbst abgesehen hat, endet er aber dann wieder bei der leichten und irdischen erotischen Thematik<sup>116</sup> und wählt als Schlußvers wie Polizian einen Vers des Horaz (*C. III* 11, 24: *carmine mulces*).

Wie bei Polizian steht hier der Dichter der *amores* im Vordergrund. Crinitus läßt die drei Abschnitte seines Gedichts jeweils am Ende zu diesem Bild gelangen. Aber er will zugleich den ganzen Horaz zeigen, anders als Petrarca nur in horazisch konzentrierter Form durch Anspielung auf einige ausgewählte Beispiele, unter denen nur die von Petrarca besonders geschätzten moralischen Reflexionen fehlen. Wie bei Polizian ist auch das Netz der Imitationen horazischer Wendungen außerordentlich eng. In der Beobachtung und Verarbeitung einzelner stilistischer Eigentümlichkeiten des Horaz scheint Crinitus über Polizian nicht hinausgekommen zu sein. Im Gegenteil ist sein Horazisieren schematischer, abstrakter und weniger bildkräftig

---

seines in Anm. 111 zitierten Gedichts: *saevosque per aestus/ sub galea Phaetonta pati*). Zum Sinn des Satzes vgl. *Crin. Poem.* I 2, 29 ff. *Livore maior raptus in aethera/ lustrabo celsas caelicolum plagas:/ et qua refulgens Hesperium decus/ incandet alma lampade*.

<sup>113</sup> Zur Form von *V.* 33 vgl. *C. IV* 2, 25 (dazu unten S. 363) und zum Sinn *Prop. III* 9 *quo me Fama levat terra sublimis*, zur Ausdrucksweise in *V.* 35 *C. IV* 5, 19 *volitant per mare navitae*.

<sup>114</sup> Zu *V.* 41 vgl. *Enn. Ann.* 49 *caeli caerulea templa* (zitiert bei *Cic. De div.* I 20, 40), *Lucr.* I 1014 und II 1039.

<sup>115</sup> Zu *V.* 42 vgl. *C. IV* 6, 25 *argutae fidicen Thaliae* und *IV* 3.

<sup>116</sup> Zu *V.* 43 vgl. *C. III* 21, 3 *insanos amores*, *IV* 9, 11 *calores*, *Crin. Poem.* I 14, 12 *vesanis ignibus ardeam*, I 21, 13 *Veneris calor*, II 22, 22 *calores mutuos*.

als das Polizians. Aber er sah es sicher als seine besondere Leistung an, daß er seine auf das Quintilianurteil gegründete Würdigung des Horaz in einer symmetrischen Ode gab, für die er die Pindarode des Horaz als Muster und Folie genommen hatte. Hierin findet auch seine Wahl der sapphischen Odenform ihre tiefere Begründung. Wie Horaz in *C. IV 2* den dort im ersten Wort genannten Pindar zuerst allgemein charakterisiert (Str. 1-2 *Pindarum.../ Iulle...*), so Crinitus den Horaz (Str. 1-3 *Flacce...*), und wie Horaz anschließend in einer durch */seu...// seu...// sive...* eingeleiteten Satzreihe die verschiedenen dichterischen Themen bzw. Formen Pindars aufführt (Str. 3-6), so stellt auch Crinitus in Str. 4-5 und 7-8 die des Horaz vor. Und wenn Horaz Pindar sich als Schwan in die Lüfte sich erheben sieht (V. 25: *Multa Dircaeum levat aura cycnum*), so bildete Crinitus nach eben diesem Vers seinen V. 33: *Blanda felicem levat aura vatem*<sup>117</sup>. Die Bilder des Schwans für Pindar und der ihm entgegengesetzten Biene für Horaz selbst (V. 27 ff.), die in *C. IV 2* etwa in der Mitte des ganzen Gedichts stehen (in Str. 7-8 von 15), gaben für Crinitus Anlaß, sein Vergleichsbild für Horaz genau in die Gedichtmitte zu setzen (in Str. 6 von 11) und das Bild der Nachtigall als Variation zu den Bildern von Schwan und Biene und als eigenes Vergleichsbild für den von ihm gefeierten Dichter zu wählen. Die Str. 9-15 des Horaz haben dann thematisch keine Entsprechung mehr bei Crinitus<sup>118</sup>. Der in V. 5 von ihm ausgesprochene Gedanke der eigenen Horaznachfolge dient nur als Auslöser für das ausgeführte Lob des Horaz. Die Beschränkung auf dieses Thema trug zu dem statischen Charakter seines Gedichtes bei.

---

<sup>117</sup> Vgl. dazu auch *C. IV 2*, 47 f. *canam recepto/ Caesare felix*.

<sup>118</sup> Aus *C. IV 2* jedoch auch die Einzelwendungen aus V. 31, 34 ff., 47 f.

Salmonius Macrinus<sup>119</sup> galt seinen Zeitgenossen als der erste und zugleich als der beste horazisierende lateinische Dichter in Frankreich und wurde entsprechend gefeiert<sup>120</sup>. Sein Ruhm gründete sich auf seine 1528 bis 1550 erschienenen Gedichtbücher, vor allem auf seine 1530 in Paris gedruckten *Carminum libri quatuor*, in denen sich auch eine sapphische Ode *De Q. Horatii Flacci laudibus* befindet<sup>121</sup>, die sowohl an

---

<sup>119</sup> Vgl. die sehr verständnisvolle Würdigung durch I. D. MCFARLANE, *Jean Salmon Macrin* (1490-1557), *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 21, 1959, S. 55 ff., 311 ff., und 22, 1960, S. 73 ff., und G. SOUBEILLE, wie Anm. 11, S. 19-131 (Introduction; dort auch treffende Beobachtungen zu Macrins Sprachstil).

<sup>120</sup> Vgl. I. D. MCFARLANE, wie Anm. 119, S. 55 f. und 82. Nicolaus Borbonius, *Nugae*, Paris 1533, Bl. e v rühmt bereits *mellitas cithara Macrinus odas/ Flacci personat instar* und in die Ausgabe Macrins, *Hymnorum libri sex*, Paris 1537, S. 237 f., sind Gedichte des Petrus Galandius (+ 1559), des Cornelius Musius (1503-1572) und des Bartholomaeus Latomus (1485-1570) aufgenommen, nach denen Macrin die pindarisch-horazische Lyrik zuerst nach Frankreich gebracht hat: er ist der einzige Lyriker neben Horaz, und dieser hat ihm unter Zustimmung von Apoll und den Musen seine *lyra* hinterlassen. Keiner der französischen Vorgänger, die die moderne Forschung ermittelt hat (S. G. SOUBEILLE, wie Anm. 11, S. 68) ist in der Tat nach Umfang und Qualität seines Horazisierens mit Macrin vergleichbar. Macrin selbst erklärte 1530: *Dicar Latino pectine principem Flaccum secutus, quo potui modo, / quo Phoebus externaeque Musae / ingenium voluere parvum* und machte den von ihm erwarteten Rang im Vergleich zu den antiken Dichtern danach deutlicher: *sat si... vatam sacratum extremus in ordinem adscribor* (wie Anm. 121, Bl. 20, vgl. ähnlich auch Bl. 37 und 58). 1540 urteilte er ebenso zurückhaltend gegenüber dem ihm erteilten Lob: *Et sunt, qui Flaccum vocitent me temporis huius, / cum ferio argutae fila Latina lyrae, / ... non tamen assumo tantum mihi aniliter amens* (*Hymn. sel. lb. III*, Paris 1540, S. 115, zitiert von A. PEROSA — J. SPARROW, *Renaissance Latin Verse*, Chapel Hill 1979, S. 358).

<sup>121</sup> *Salmonii Macrini Iuliodunensis Carminum libri quatuor ad Hilermum Bellaium cognomento Langium*, Paris, *Apud Simoneum Colinaeum* 1530, Bl. 22-24, danach der — neu interpungierte — Text im Anhang Nr. 5. In V. 1 wurde mit G. SOUBEILLE, wie Anm. 11, S. 376 mit S. 448, das überlieferte

Petrarcas Briefgedichte an Horaz und Vergil als auch an die Ode des Crinitus an Horaz anknüpft und die den Höhepunkt der an Horaz gerichteten lyrischen Gedichte darstellt. Im Umfang reicht sie mit 28 Strophen an Petrarcas Gedicht heran. Es ist das bei weitem längste Gedicht innerhalb der *Carmina* Macrins, die in ihrer großen Mehrheit nicht über 10 Strophen umfassen<sup>122</sup>. Die exzessive Länge ist Ausdruck der besonderen Bedeutung dieses Gedichts als einer Huldigung für den von Macrin am höchsten geschätzten und als Vorbild gewählten Dichter. Wie Petrarca würdigt er neben dem im Vordergrund stehenden lyrischen Werk auch Horazens andere Dichtungen, und zwar in einem Stil, der sich dem horazischen Stil noch mehr genähert hat als der seiner humanistischen Vorgänger in Italien. Überraschenderweise hat Macrin, wie die Interpretation zeigen wird, außerdem ein wichtiges Motiv aus Petrarcas hexametrischem Brief an Vergil übernommen<sup>123</sup>.

---

*Magnae in Magne* geändert (s. dazu Anm. 124). Zu diesem Gedicht liegt bisher nur die Kommentierung durch G. SOUBEILLE, S. 448-451, vor, auf die hier insgesamt verwiesen sei. Sie führt zahlreiche antike Parallelstellen an und bespricht ihre Verwendung durch Macrin. Zu einer Interpretation der poetischen Struktur des Gedichts dringt Soubeille jedoch nicht vor, auch hat er seine Beziehung zu den hier besprochenen Gedichten vernachlässigt.

<sup>122</sup> Von den 116 Gedichten der vier *Carmina*-Bücher sind 20 im catullischen Elfsilbler verfaßt (zu Macrins bewußter Catull-Nachfolge vgl. ebd., Bl. 8 f., *Ad Calliopen* (V. 9 ff.): *Huc ades dea, spiritus et illos/ nobis suffice, quos tuo Catullo...*), 96 in horazischen Versen (90 in vierzeiligen, 6 in zweizeiligen Strophen); davon haben 12 Gedichte 8-20 Verse, 42 Gedichte 24-40, 21 Gedichte 44-60, 3 Gedichte 64-80 und je eines 88 bzw. — im vorliegenden Fall — 112. Die Gewichte sind also etwas nach oben verschoben (bei Horaz lauten die entsprechenden Gedichtzahlen 45, 49, 11, 10, dazu ein Gedicht mit 102 Versen), jedoch läßt sich nicht allgemein im Vergleich zu Horaz von überlangen Gedichten sprechen.

<sup>123</sup> Macrin muß daher die beiden erst 1601 gedruckten Briefgedichte Petrarcas handschriftlich gekannt haben. Auch die Ode Polizians an Horaz scheint ihm bekannt gewesen zu sein, jedoch finden sich in seiner Ode an Horaz keine

Die Bitte des Crinitus, Horaz möge ihn zu seinem dichterischen Nachfolger machen, hat Macrin verstärkt und in Str. 1 einerseits und den Str. 27-28 andererseits zum rahmenden Motiv des ganzen Gedichts erhoben. Dem majestätisch wirkenden Anruf *Magne Iulaeae lyricen Camoenae* in V. 1<sup>124</sup> schloß er sogleich die Bitte an, in Horazens Musenhain gehen und von ihm das lyrische Lied lernen zu dürfen<sup>125</sup>. Die gedankliche Struktur und die bildliche Einkleidung bot hier Properz (III 1, 1 f.): *Callimachi manes et Coi sacra Philetae,/ in vestrum, quaeso, me sinite ire nemus*<sup>126</sup>. Am Ende des Gedichts ist Anruf und Bitte auf zwei Strophen verteilt: Der Anruf *Laudis o felix* in V. 105 greift wieder Quintilians *felicissime* auf,

---

spezifischen Anklänge an sie; dagegen dürften Bl. 19, *Huius minuti pectinis arbiter/* und Bl. 37, *Divusque blandi pectinis arbiter/* auf Polizians V. 5 und wohl auch Bl. 46, *veris temperies* auf V. 20 und Bl. 31, *inter ludere virgines* (in der Schlußzeile einer Ode) auf V. 28 zurückgehen. Macrin hat vermutlich auch bereits die *Poeticorum libri III* Vidas (ed. pr. Rom 1527) gekannt, die mit einem — von Petrarca beeinflussten — Anruf Vergils schließen, der dort *in Elysiis... campis* (III 568) vorgestellt und am Ende hymnisch gebeten wird *animis tete insere nostris* (III 592).

<sup>124</sup> Das nachklassische Wort *lyricen* ist nach *fidicen* gebildet (vgl. C. IV 3, 23 *Romanae fidicen lyrae*, IV 6, 25 *argutae fidicen Thaliae*, Stat. *Silv.* IV 7, 19). Der Ersatz von *Romanae* durch *Iulaeae* betont die Panegyrik für Augustus entsprechend Petrarcas V. 40 *ut sol emicuit Cesareum genus* (das unhorazische Wort *Iuleus* u.a. Ov. *Pont.* II 5, 49). — *Magne* statt des überlieferten *Magnae* wird gestützt durch Anfangszeilen von Oden wie, Bl. 29, *Dulcium arbitrae fidium puellae*, Bl. 59, *Maximum magni decus o senatus*, und, Bl. 61, *Rure gaudentes viridi Camoenae*.

<sup>125</sup> Einen Musenhain beschreibt Macrin, wie Anm. 121, Bl. 15, s. auch Bl. 53 *Castalium nemus*. Horazens Hain (C. I 1, 30) wird von Macrin V. 111 f. bei seinem Geburtsort lokalisiert. Zu *fidibus* in V. 3 s. Anm. 63. Der Adoneus in V. 4 nach C.S. 8.

<sup>126</sup> G. SOUBEILLE, wie Anm. 11, S. 448, bezeichnet die Properzimitation am Anfang der *laudes Horatii* als paradox. Eine Beschränkung der Imitationen Macrins auf Horaz ist jedoch weder zu erwarten noch sonst der Fall.

während die Schwingen der *Fama*, die Horaz für immer über die Sterne erheben, eine steigernde Periphrase eines properzischen Bildes aus der in Str. 1 benützten Elegie darstellen (III 1, 9 *quo me Fama levat terra sublimis*)<sup>127</sup>. Dies bereitet die wie an einen Gott gerichtete Bitte *prosper inceptis ades* vor<sup>128</sup>. Die Rollen sind nun im Vergleich zu Horazens C. IV 2, 25 ff. vertauscht: Macrin sieht sich — gegenüber Horaz — als *apis Matina*<sup>129</sup>.

Innerhalb dieser drei rahmenden Strophen ist die Ode in drei Abschnitte zu 7, 11 und 7 Strophen gegliedert, die erstens den Aufenthalt des Horaz nach seinem Tode (Str. 2-8), zweitens sein dichterisches Werk (Str. 9-19) und drittens sein von den Göttern gefördertes Leben sowie seine Leistung (Str. 20-26) behandeln. Damit hat das Gedicht wie das des Crinitus eine symmetrische, tektonisch jedoch noch komplexere Struktur

---

<sup>127</sup> Macrin gebraucht ein solches Bild der *Fama* öfters; *Epith.* 17, 41 bei G. SOUBEILLE, wie Anm. 11, S. 186, *Candidis nunc o vaga Fama pennis*, *Carm.*, wie Anm. 121, Bl. 8 *fac ut lux mea Lesbiam sequatur./ Famae candidulis perennis alis* und auch Bl. 24 *Famae niveis vehi quadrigis* sowie Bl. 42 *Fama sublimem rapuitque bigis/ concolor albis* (beides nach Stat. *Silv.* II 7, 108 *Famae curribus arduis levatus*). Horaz wird hier von den Flügeln der *Fama* getragen und nicht selbst in einen Vogel verwandelt wie in C. II 20.

<sup>128</sup> Zu dem in dieser Funktion häufigen *ades* vgl. Ov. *F.* I 6 und 67 *dexter ades*, 71 *prospera lux oritur* und Bömer zur Stelle, auch Macrin, wie Anm. 122.

<sup>129</sup> Der Kontrast zu dem in der Höhe fliegenden Horaz nun auch wie der zwischen Schwan und Biene in C. IV 2, 25 ff. Macrin wählte das Bild der sammelnden Biene für sich im Anschluß an Horaz auch an anderer Stelle (wie Anm. 121, Bl. 37): *Illum receptum me quoque in ordinem./ pigri sit impar vis licet ingenii/ fingamque deductum, legentis/ instar apis thyma grata, carmen* (vgl. auch Seneca, *Ep.* 84, 5 *apes debemus imitari...*, zitiert z.B. von G. J. Vossius, *De imitatione...*, Amsterdam 1647, S. 15). Zu den Ortsangaben in V. 111 f. vgl. u.a. Crinitus, *De poet. Lat.* III 38: *Q. Horatius Flaccus in Venusio Apuliae oppido natus est*. Zu V. 112 verweist Soubeille auf Lucr. IV 1 (Macrin beschreibt sich in solchen *avia* in *Epith.* 7, 45 ff., G. SOUBEILLE, S. 154).

erhalten. Wie die beiden mittleren Strophen zusätzlich betont und herausgehoben werden, wird die Interpretation gleich zeigen. Bei Horaz finden sich keine derart ausgeführten Symmetrien im Gedichtaufbau.

Der erste Abschnitt läßt sich kurz so paraphrasieren: 'Sei es<sup>130</sup> *seu... sive...* gegliederte Satzreihe. Bei Horaz finden sich keine derart ausgeführten Symmetrien im Gedichtaufbau. Der erste Abschnitt läßt sich kurz so paraphrasieren: 'Sei es<sup>130</sup>, daß du dich auf den Inseln der Seligen<sup>131</sup> oder in Elysium<sup>132</sup> oder — das ist wahrscheinlicher — in der Mond-

<sup>130</sup> Wie Petrarca, Polizian und Crinitus wählt auch Macrin eine 'horazische' durch *seu... seu... sive...* gegliederte Satzreihe.

<sup>131</sup> *Colis* in V. 5 nach Verg. *Aen.* V 735. Zur Vorstellung der *Insulae Fortunatae* vgl. auch Plin. *Nat.* VI 202 ff.; sie ist hier vermischt mit der vom Goldenen Zeitalter und mit Zügen des Elysium. Die *Divites insulae* (Pseudacro: *quas in oceano constitutas Fortunatas appellant sive insulas beatorum*) als Totenort auch C. IV 8, 27. Zum Ausdruck in V. 5-12 vgl. Hor. *Ep.* 16, 42 ff. *petamus arva, divites et insulas, reddit ubi Cererem tellus inarata quotannis/ et imputata floret usque vinea*, Verg. *Ecl.* 4, 28 f. *molli paulatim flavescet campus arista,/ incultisque rubens pendebit sentibus uva,/ et durae quercus sudabunt roscida mella*, 41 *robustus quoque iam tauris iuga solvet arator*, Hor. *Ep.* 2, 20 *certantem et uva purpurae*, die Wiederholung von *ubi* in C. II 6, 14, Verg. *Aen.* I 404 *comae odorem spiravere*, *Aen.* VI 658 *odoratum lauri nemus; generatim* bei Lukrez, *ubertim* bei Catull 66, 17, ferner Prop. II 20 f., *volucris... Cecropiis obstrept in foliis*, Ov. *Met.* I 111 f., *flumina iam lactis iam flumina nectaris ibant,/flavaque de viridis stillabant ilice mella* und Claud. *Stil.* 1, 85 *mellisque lacus et/ flumina lactis*.

<sup>132</sup> *Te habet* in V. 13 f. nach Verg. *Aen.* V 733. Der schattige Hain im elysischen Tal nach *Aen.* VI 703 f. *in valle reducta/ seclusum nemus* und 673 *lucis habitamus opacis* (vgl. auch Stat. *Silv.* II 7, 111, zitiert im Text). Zum Ausdruck in V. 13-16 vgl. ferner C. I 1, 22 f. *sub arbuto stratus/*, I 32, 1 *sub umbra/lusimus*, C. I 31, 8 *taciturnus amnis*, S. I 1, 35 *haud ignara*, E. II 2, 128 *haud ignobilis*, C. III 25, 5 *meditans decus*, Verg. *Aen.* VI 647 *pectine pulsata eburno*, den Adoneus *publica cura* in C. II 8, 8, und zum Sinn von *curas* in V. 16 A.P. 83 ff. *Musa dedit fidibus... iuvenum curas... referre*. Eine poetische Vorstufe dieser Beschreibung des Elysiums bei Macrin stellt *Epith.* 17, 45 ff. (bei G. SOUBEILLE S. 186) dar, wo er über den 1525 gefallenen René von Savoyen schrieb: *Inter heroas (!) licet ille magnos/ nunc agat quiete (!)/ qua pigra Lethes taciturnus amnis/ labitur unda/ quaque diversi violarum odores (!)*

sphäre unter den Heroen befindest<sup>133</sup>, sag, an welchem Ort du dich aufhältst<sup>134</sup>, denn in der Unterwelt bist du gewiß nicht!’<sup>135</sup> Was Macrin hier über Horaz aussagt, könnte mit Horazens Worten über Pindars dichterische Tätigkeit beschrieben werden: (*Horatium*) *educit in astra nigroque invidet Orco*; und Macrin konnte sich durch jene Stelle auch poetisch für legitimiert halten, den jenseitigen Aufenthaltsort des Horaz in seinem Gedicht zu bestimmen. Gedankliche Vorbilder für Macrins Vorstellungen finden sich bei Servius zu *Aen.* V 733, bei Statius in Hinsicht auf Lucan (*Silv.* II 7) und im Brief Petrarca an Vergil. Zu der Äußerung des toten Anchises *non me impia namque/ Tartara habent, tristes umbrae, sed amoena piorum/ concilia Elysiumque colo* führt Servius aus: *Elysium est, ubi piorum animae habitant post corporis animaeque discretionem, ... quod secundum poetas in medio inferorum est suis*

---

*Elysi instrept (!) arbor.* Sprachliche Elemente dieser Beschreibung sind im Gedicht an Horaz auf die drei jetzt zur Wahl gestellten jenseitigen Aufenthaltsorte verteilt worden.

<sup>133</sup> *Vero propius* nach Ov. *F.* IV 801. Den *circulus lunaris* erwähnt Servius zu *Aen.* V 733 (s. Zitat im Text), VI 640 und 887 (vgl. dazu E. NORDEN, *P. Vergilius Maro, Aeneis Buch VI*, Darmstadt 1957, S. 23 ff.). Zu den dortigen *veteres heroes* (der Ausdruck nach Petrarca V. 30 *heroas veteres*, vgl. auch *Aen.* VI 649 *magnanimi heroes*) zählen Anchises nach Servius, Lucan nach Statius, die Scipionen und beiden Cato nach Seneca, *Consol. ad Marc.*; vgl. außerdem Lucan, *Phars.* IX 5 ff. zum Aufenthaltsort der *semidei manes*. Zum Ausdruck in V. 16 f. auch *Aen.* II 255 *tacitae per amica silentia lunae* und Stat. *Silv.* II 7, 110 (zitiert im Text).

<sup>134</sup> Auffordendes *dic*, häufig bei Horaz, wird von Macrin auch sonst verwendet (wie Anm. 121, Bl. 15 *Virgo...*, *dic*, 17 anaphorisch wie hier). Zur ‘horazischen’ Tmesis s. Anm. 32.

<sup>135</sup> *Incolis* nach Verg. *Aen.* VI 675. Vgl. zu V. 23 f. (mit absichtlicher Alliteration) C. IV 7, 25 *infernis... tenebris*, III 2, 7 und III 3, 3 *tyranni*. Macrin bevölkert den Tartarus mit Tantalus, den Danaiden, Sisyphus und Tityus nach Lukrez (III 978 ff.), Vergil (*Aen.* VI 595 ff.) und Horaz (C. II 13 und 14).

*felicitatibus plenum, ... secundum philosophos Elysium est Insulae Fortunatae, ... secundum theologos circa lunarem circulum...* Offensichtlich hat Macrin von hier die Grundstruktur seiner Einteilung und insbesondere den Mondkreis übernommen. Statius spricht in seinem erst durch Poggio wiederentdeckten Gedicht an die Witwe Lucans den toten Dichter so an (V. 107 ff.): *At tu, seu rapidum poli per axem/ Famae curribus arduis levatus,/ qua surgunt animae potentiores/ terras despicias* (vgl. Macrin V. 19 f.!) *et sepulcra rides,/ seu pacis merito nemus reclusi/felix Elysii tenes in oris,/ ... nescis Tartaron...* Die Ausdrucksparelle und der Anschluß des Tartarus am Ende beweisen, daß Macrin auch diese Stelle im Blick hatte, in der Statius sich wohl seinerseits von der eben zitierten Vergilstelle hatte anregen lassen. Den Anlaß, die Vorstellung des Servius und den Ausdruck und Gedankengang des Statius aufzugreifen, aber hatte Petrarca geboten, der nach seiner ersten preisenden Anrede an Vergil diesen fragt (V. 4 ff.): *Quis te terrarum tractus, quotus arcet Averni/ circulus? An raucam citharam tibi fuscus Apollo/ percutit et nigre contexunt verba sorores?/ An pius Elysiam permulces carmine silvam/ Tartareumque Elicona colis, pulcherrime vatum? ... Qui tibi nunc igitur comites, que vita, libenter/ audierim.../ An potius celi regio tranquilla beatos/ excipit, ingeniisque arrident astra serenis/ post Stygios raptus spoliataque Tartara summi/ regis ad adventum... Hec ego nosse velim.* War Vergil in einem Höllenkreis oder in einem Elysium der Unterwelt oder war er von Christus bei dessen Besuch der Hölle auch in den Himmel entrückt worden? Macrin hat Petrarcas Frage auf Horaz übertragen und eine positive Antwort nahegelegt: Horaz ist wahrscheinlich in den Kreis des Mondes, den ersten Himmelskreis aufgenommen. Die Humanisten, und Macrin noch mehr als Petrarca, konnten sich nicht mit dem

danteschen Limbus als Aufenthaltsort von Vergil und Horaz zufriedengeben<sup>136</sup>. Die Strophen 2-8, in denen Macrin seinem — hier unorthodoxen — christlichen Bedürfnis entsprechend Horaz als *heros* und *divus* in den Himmel versetzt, bieten gleichzeitig selbst ein Beispiel für horazisierendes Dichten, denn Horaz war gerade auch für seine Schilderungen jenseitiger Orte wie der Unterwelt oder der Inseln der Seligen berühmt.

Die Würdigung des horazischen Werkes setzt dann mit einem anaphorischen *Dic* ein, stellt den Dichter nach C. III 25, 2 ff. in einer Waldeshöhle meditierend vor und mustert in Str. 9-13 thematisch die Oden einschließlich des *Carmen Saeculare*, wie Crinitus von hohen zu niederen Themen fortschreitend (zuerst die Götterhymnen und die Augustuslieder, dann die erotischen und schließlich die sympotischen Gedichte)<sup>137</sup>. In Str. 16-19 werden von Macrin die übrigen poetischen Bücher in der Reihenfolge seiner Horazausgabe differenziert charakterisiert (die Epoden, die Satiren, das erste und das zuletzt das zweite

---

<sup>136</sup> Vida sah Vergil im Elysium, s. Anm. 123. Orthodox christlich urteilt dagegen trotz aller humanistischen Sympathien in einem vergleichbaren Fall Erasmus im Hinblick auf Cicero (*Ciceronianus*, Op. LB 1, Sp. 1023): *Dicendi artifex optimus atque etiam ut inter Ethnicos vir bonus, quem arbitrator, si Christianam philosophiam didicisset, in eorum numero censendum fuisse, qui nunc ob vitam innocenter pieque transactam pro divi honorantur.*

<sup>137</sup> Die Höhle als Ort des Dichters (nach C. III 25, 3) auch bei Macrin, wie Anm. 121, Bl. 37. Die Anordnung der verschiedenen lyrischen Themen und teilweise auch der Ausdruck folgt A. P. 83-85. Die horazischen Gedichte identifiziert Soubeille zur Stelle. Zum Adoneus in V. 36 vgl. Crin. V. 16 *Caesaris arma* und dazu Anm. 106; zu *assa voce* vgl. SOUBEILLE ebd.; zu *furta* vgl. Crin. V. 30 (dazu Anm. 111) und Macrin, wie Anm. 121, Bl. 21 *nec furta nec longas amanti/ iam meminisse iuvat querelas*. Die erotischen und sympotischen Szenen sind konkreter und charakteristischer als die entsprechenden bei Crinitus.

Epistelbuch einschließlich der *Ars Poetica* erhalten je eine Strophe)<sup>138</sup>. Wie bei Petrarca und Crinitus gilt die thematische *varietas* als besonderes Kennzeichen der horazischen Dichtung. Macrin hat in diesen Strophen durch konkrete Bildvorstellungen lebhafter die beispielhafte Erinnerung an horazische Gedichte evoziert als Crinitus in den Strophen 4-5 und 7-8, die allerdings nur Macrins Str. 9-13 entsprechen, da Crinitus sich ausschließlich den Oden zuwandte.

In das Zentrum seines Gedichts — in Str. 6 — hatte Crinitus den Vergleich von Horaz mit der Nachtigall gesetzt<sup>139</sup>. An die strukturell analoge Stelle setzte Macrin — Str. 14-15 stehen genau im Zentrum seines Gedichts<sup>140</sup> — eine allgemeine Charakterisierung der dichterischen Kunst des Horaz mit Hilfe einer Reihe von sechs Vergleichsbildern. (i) Seine *carmina* fließen wie ein *illimis amnis*, ein schlammloser, reiner Fluß<sup>141</sup>. Das Gegenteil bot Lucilius: *cum flueret lutulentus*,

---

<sup>138</sup> Zu V. 61-76 vgl. die Erklärungen von SOUBEILLE zur Stelle, zu V. 65 f. auch Pers. 1, 117 f. (*Flaccus*) *ludit, calalidus excusso populum suspendere naso*, und zu V. 75 f. (*poetam ... ad altum... deducens Heliconam summo in vertice sistis*) Macrin, wie Anm. 121, Bl. 61 *tollite a terrae gravitate vatem/ et super Pindi iuga summa dulci in/ sede locate*.

<sup>139</sup> Macrin dachte wohl an diesen Vergleich, wenn er, wie Anm. 121, Bl. 37, von Pindar schrieb: *Huic ora fari nescia parvulo et/ cunis iacenti luscini insidet*.

<sup>140</sup> Gegenüber der einfacheren, genaueren und starren Symmetrie des Gedichtaufbaus bei Crinitus — 3 + (2 + 1 + 2) + 3 Strophen — hat Macrin eine kompliziertere, bewegtere und erst im Ausgleich der Strophengruppen regelmäßige Symmetrie für sein Gedicht gewählt: 1 + ((7 + (5 + 2 + 4) + 7)) + 2 Strophen.

<sup>141</sup> Zum Wortgebrauch: Ov. *Met.* III 407 *fons erat illimis, nitidis argenteus undis* (von *limus* verschmutztes Wasser S. I 1, 59). Die Fluß-Metapher (*velut amnis*) gebraucht Horaz in anderer Weise für Pindar (*C.* IV 2, 5). Der Sinn ist hier nicht so sehr der einer "impression de facilité fluide" (so Soubeille), sondern der einer Reinheit, der keine besser abwesenden Bestandteile beigemischt sind.

*erat quod tollere velles* (S. I 4, 11). Ein guter Dichter aber war nach Horaz *liquidus puroque simillimus amni* (E. II 2, 120). Möglicherweise kannte Macrin auch den Ursprung des Bildes bei Kallimachos (*Hymn. Apoll.* 108 ff.). (ii) *Charis* hat ihn inspiriert und seinen Gedichten ihre wunderbare Anmut gegeben<sup>142</sup>. Macrin hat damit Quintilians *gratia* wie Crinitus in der griechischen Personifikation eingeführt. (iii) Auf dem lieblichen Mund des Dichters sitzt die wirkungsvolle *Suada*. Diese Personifikation zusammen mit dem Bild gewann Macrin aus Ciceros *Brutus* 59: *Peitho quam vocant Graeci, cuius effector est orator, hanc Suadam appellavit Ennius... quam deam in Pericli labris scripsit Eupolis sessitavisse*<sup>143</sup>. (iv) Bienen haben auf Horazens Schriften Honig geträufelt — ein Bild ihrer *suavitas*<sup>144</sup>. (v/vi) *Venus* bzw. *Voluptas*, ihr philosophisches Äquivalent, sparen nicht mit ihren Frühlingsveilchen<sup>145</sup>. Die

---

<sup>142</sup> Zu V. 54 vgl. Verg. *Aen.* I 591 (*Venus*) *et laetos oculis afflarat honores*. Gabe der *Charis* ist *lepor*, s. Macrin, wie Anm. 121, Bl. 10 *versibus divino Charitum lepore tinctis*. Bei Horaz ist *almae* ein Beiwort der Musen (C. III 4, 42), und Macrin konnte nach Seneca, *De benef.* I 3, 10 *Thalia apud Hesiodum Charis* (hier erstmals im Singular) *est, apud Homerum Musa* auch eine Gleichung *Charis = Thalia* (s. C. IV 6, 25!) = *Musa* herstellen.

<sup>143</sup> Die griechische Personifikation aus der Cicerostelle verwendete Macrin, wie Anm. 121, Bl. 47: *mirus arguto lepor ore manat, et favens dulci tibi melle vocem/temperat Peitho*. Sein Freund Germanus Brixius (Germain de Brie, 1490-1538) wendete die Bilder von V. 54-56 in einem Gedicht an Macrin auf diesen selbst an (*Delit. Poet. Gall.* 1, 1609, S. 738): *Suada tanta/ istis insidet hinc et inde labris/ estoque suo Venus loquenti/ fundit tot Charites, tot et Lepores*.

<sup>144</sup> Das Bild bei Macrin, wie Anm. 121, auch Bl. 58 *Musae et mella poetica* (nach Hor. E. I 9, 44), Bl. 70 *melle perfusis... verbis* und Bl. 74 *docto ex ore favus stillat Hymettius ac linguae lepor insidet*.

<sup>145</sup> In V. 58 darf *violisque vernis* nicht mit *melle flavo* koordiniert werden, wie Soubeille es in seiner Übersetzung tat. Bienen streuen keine Veilchen. Dann aber ergibt sich ein zu akzeptierender ungewöhnlicher Partikelgebrauch: *violisque parcit nec Venus aut Voluptas*. Vergleichbar ist der Gebrauch von *-que nec,...*

Blumen wählte Macrin nach Sidonius Apollinaris, der in *Ep.* 9, 13 von Horaz sagt, er sei *vernans per varii carminis eglogas/ verborum violis multicoloribus*. Venus, im homerischen Hymnus *Ven.* 18, mit einem Veilchenkranz versehen, sind die Frühlingsblumen eigen. Die beiden anaphorisch durch *tunc... tunc...* verbundenen Strophen folgen der gleichen Struktur, indem ein Naturbild jeweils von zwei mythischen bzw. Abstrakta personifizierenden Figuren gefolgt wird — die steigende Kombination natürlicher und mythischer Vergleichsbilder liebte auch Horaz.

Der Beschreibung und Charakterisierung von Horazens Werk folgt in Str. 20-26 die Vergegenwärtigung seiner dichterischen Existenz, ihrer Förderung durch die Götter und ihrer einmaligen Leistung. Die Parze schenkte den unter glücklichen Vogelzeichen geborenen Horaz den Römern, damit er die griechische lyrische Dichtung imitierte<sup>146</sup>. Die Musen, Bacchus und Apollo haben ihn inspiriert und zum einzigen anerkannten lyrischen Dichter Roms gemacht<sup>147</sup>. Ebenso wie Horaz selbst in *C.* IV 2 erklärte, daß niemand dem von ihm mit einem Wildbach verglichenen Pindar gleichkomme, so hat auch Horazens von Macrin jetzt mit Quintilians Begriffen erfaßte dichterische Kunst in allen seither vergangenen Jahrhunderten

*nec...* bzw. *et nec... nec...* und der Ersatz von *nec... nec...* durch *nec... aut...* (s. R. KÜHNER — C. STEGMANN, *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, 3. Auflage, 1955, 2.Bd., S. 47); *suis... prodiga donis* ist sowohl auf *Venus* wie auf *Voluptas* zu beziehen, da beide letztlich identisch sind (vgl. *Lucr.* I 1).

<sup>146</sup> Zu *V.* 77 f. *Prop.* III 10, 11 *felicibus edita pennis*, *C.* I 2, 46 und II 16, 38 sowie SOUBEILLE zur Stelle; *lyrica illice* nach *Apul. Apol.* 76 *illices oculos*.

<sup>147</sup> Die Gunst der Musen nach *C.* III 4; einziger Lyriker (*V.* 83) nach *Quint. Inst.* X 1, 96 *lyricorum... solus fere legi dignus*; die Initiation durch Bacchus nach *C.* II 19 und III 25; die Bekränzung mit Efeu nach *C.* I 1, 29; die apollinische Inspiration nach *C.* I 31, 18 und 32, 13. Vgl. zu *V.* 85-88 auch Macrin, wie *Anm.* 121, *Bl.* 12: *iam foeta largo numine pectora/ Thyrsosque Iacchi sentio frondeos*.

von niemand wieder erreicht werden können<sup>148</sup>. Merkur hat ihn aus der Schlacht von Philippi errettet; nicht Waffen, sondern die Insignien des Dichters beim Symposion paßten zu ihm<sup>149</sup>. Mit der Abweisung des Martialischen setzte Macrin einen anderen Akzent als Crinitus, der das Kriegsthema an den Anfang seines thematischen Überblicks gestellt hatte. Wenn Macrin die Musen, Bacchus, Apoll und Merkur in diesen Strophen als Schutzgötter des Horaz vorstellte, knüpfte er damit nicht nur an Beziehungen an, die Horaz selbst in seinen *Carmina* erwähnt; die Sammlung der Götter in diesem Abschnitt folgte auch Statius, der in dem Gedicht auf Lucans Geburtstag, dessen V. 107 ff. vorher für den ersten Abschnitt herangezogen werden mußten, in V. 5 ff. eben diese Götter zur Feier von Lucan beschwört: *ipsi, quos penes est honor canendi, / vocalis citharae repertor Arcas, / et tu Bassaridum rotator Euhan / et Paeon et Hyantiae sorores, / laetae purpureas novate vittas, crinem comite, candidamque vestem / perfundant hederæ recentiores.*

Macrin hat das von Crinitus aufgegriffene Urteil Quintilians und das von Crinitus als Strukturmuster herangezogene Pindargedicht des Horaz vor allem, aber nicht nur in den Str. 23-24 herangezogen. Sein Gedicht ist durch die Fülle der intertextuellen Bezüge insgesamt weit gelehrter als das seines Vorgängers.

<sup>148</sup> Auf Quintilian beziehen sich in V. 93-96 *leporem* (für *gratiam*) und *nexa... audacter... verba figuris* (hierher gehören auch V. 54 *Charis*, V. 83 *unum melicum probarit*, V. 105 *Laudis o felix*). Das Attribut *transmarinis* ersetzt *Graecis* oder *Aeoliis* (Wortgebrauch nach Cic. *De orat.* III 135, das Wort auch bei Pseudacro zu C. IV 5).

<sup>149</sup> Zu V. 97-104 s. SOUBEILLE. *Noricus ensis* nach C. I 16, 9 und *Ep.* 17, 71. Die Junktur *Assyrius odor* (nach C. II 11, 16 *Assyrioque nardo*) bei Macrin öfters (wie Anm. 121, Bl. 19 und 21, ähnlich 24). Daß der Dichter und so er selbst für den Frieden, nicht den Krieg bestimmt sind, sagt Macrin ebd. Bl. 31 und 36. G. SOUBEILLE, wie Anm. 11, S. 79, stellt mit Recht fest, daß Macrin seine eigene pazifistische Tendenz auch in Horaz sieht.

Aber es übertraf auch durch seine souveränere horazische Stilisierung, seine melodische und spannungsreiche Wortfügung, die Anschaulichkeit seiner bildlichen Ausdrucksweise und seine ausgewogene Charakterisierung des ganzen horazischen Werkes das Gedicht des Crinitus. Humanistische Gelehrsamkeit und persönliche Emotion sind in dem horazisierenden lyrischen Ausdruck Macrins eine enge Verbindung eingegangen. Er war in der Tat der beste bis dahin aufgetretene horazisierende Dichter<sup>150</sup>, was sich an seinen Liebesgedichten leicht bestätigen ließe, die dem heutigen Geschmack besser zugänglich sind als dieses gelehrte Lobgedicht des Horaz, dessen Verständnis durch die andersartige heutige Vorstellung von einem lyrischen Gedicht erschwert wird. Crinitus und Macrin haben ihre Oden als *laus* bzw. *laudes* des Horaz bezeichnet. Das Loben von Göttern, Heroen und Menschen galt nach Horaz den Humanisten als rangerste Aufgabe eines lyrischen Gedichts. Petrarca betonte im Anschluß an C. I 12 und IV 8 die Aufgabe des Dichters, den Verdiensten zu immerwährendem Ruhm zu verhelfen (V. 28 ff.), erkannte in diesem Loben eine wesentliche Eigenschaft der horazischen Lyrik (V. 68) und schrieb selbst eine lyrische *epistula laudatoria* über und in der Fiktion an Horaz. Bei ihrem ersten Druck 1601 wurde sie vom Herausgeber mit den Worten *Laudat Horatium* überschrieben. Polizian griff die Anrede an Horaz auf und lobte seinerseits in seiner Ode Horaz und

---

<sup>150</sup> Dieses Urteil gilt m. E. auch im Blick auf C. Celtis, der in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts gerne als wichtigster Horaznachfolger herausgestellt wird, dessen Qualität als horazisierender Dichter aber bisher nie im Vergleich mit Macrin betrachtet wurde (E. Schäfer, wie Anm. 8, S. 38, bezeichnet die Lyrik von Celtis immerhin als eine "holzschnittmäßige Vorstufe" der französischen von Macrin "eingeleiteten" Horaznachfolge, ohne aber näher auf einen Qualitätsvergleich einzugehen. Vgl. jetzt auch W. WENK, "Flaccus crebrius nobis volvendus, Horaz im Frühwerk des Konrad Celtis", *Wiener Studien* 104, 1991, S. 237 ff.

zugleich dessen Herausgeber und Kommentator Landino als *veterum laudibus emulus* (V. 22). Crinitus verband mit der Anrede erstmals die Bitte um eine sozusagen apostolische Succession als horazischer Dichter und führte in sein Lobgedicht hymnische Züge ein. Er wollte Horaz *laude perenni* darstellen, so wie Horaz selbst es mit Merkur gemacht hatte (V. 40). Bei Macrin ist das Lobgedicht vollends zu einem Hymnus auf einen *heros* und *divus* geworden. Horaz wird im Himmel mit der Bitte angerufen, als dichterischer Lehrmeister beizustehen. Macrin lobt ihn im ganzen Gedicht, zuerst *a loco post mortem adepto*, dann *ab operibus* und schließlich *a donis deorum, a meritis, a comparatione* und *a vita*. Horaz ist *laudis o felix meritaequae famae* und wird auf immer in der *memoria* bewahrt werden (V. 105 ff.).

Die hier interpretierten Gedichte, deren Zusammengehörigkeit deutlich geworden ist<sup>151</sup>, sind alle in Bewunderung, Verehrung und Liebe für diesen Dichter verfaßt worden. Gemeinsam ist ihnen auch, daß hier nicht wie z. B. vorher bei Metellus von Tegernsee und nachher bei den jesuitischen Lyrikern horazische Formen auf einen christlichen Gehalt angewandt werden, wodurch die horazische Lyrik sozusagen konterkariert wird, sondern daß die Autoren mit Ausnahme von Jakob Locher jeweils das Horazische in Form und Gehalt sich anzueignen suchen und dadurch zu erkennen geben, daß sie es als verwandt empfinden. Was in diesen Gedichten explizit an

---

<sup>151</sup> In der gleichen von Petrarca ausgehenden Traditionslinie stehen noch eine 1901 veröffentlichte sapphische Ode *Ad Q. Horatium Flaccum* in: *The Book of the Horace Club* 1898-1901, Oxford 1901, S. XI (der Horace Club, gegründet am 15. März 1898, umfaßte damals 20 Mitglieder aus Oxford) sowie eine sapphische mit der Anrede *Horati* endende Ode mit dem Titel *Festa natalicia* zur 2000. Wiederkehr von Horazens Geburtsjahr, die 1936 J.M.F. Borovskij (damals Professor für Klassische Philologie an der Universität Leningrad) verfaßte (in: J. EBERLE (Hg.), *Viva Camena*, Zürich-Stuttgart 1961, S. 23).

Horaz hervorgehoben wird, zeigt, was man an ihm wahrnahm und besonders schätzte. Die Liebe zu Horaz führte auch zu einer *imitatio* seines Stils, die *in praxi* zeigt, wie weit er in seiner Eigenart begriffen wurde und welche Fortschritte man in diesem Rezeptionsprozeß zwischen 1350 und 1530 erzielte. Heutzutage werden Erkenntnisse zur horazischen Dichtkunst meist in der Form wissenschaftlicher Abhandlungen vorgetragen. In ihnen werden die Eigenheiten ihres Stils theoretisch erfaßt und es gilt da als unwissenschaftlich, von persönlichen Gefühlen gegenüber diesem Dichter zu sprechen. Und wenn heute doch noch der eine oder andere auch horazisierende Oden verfaßt — Michael von Albrecht ist einer dieser seltenen *alites*<sup>152</sup> — würde er es doch als allzu vermessen und hochtrabend empfinden, von Horaz selbst dessen *cithara* zu erbitten. Trotzdem ist wissenschaftliche Arbeit an Horaz auch heute in der Regel durch eine persönliche Schätzung des Dichters motiviert, und wer gar noch Oden schreibt, möchte sich vermutlich, wie Macrin es ausdrückte, *vatum sacratum extremus in ordinem*<sup>153</sup> einreihen. Es ist die Liebe zu Horaz, das Angerührtsein von Form und Gehalt seiner Dichtung, die damals wie heute Folge und Ursache der Beschäftigung mit ihm ist und der auch diese Betrachtungen und unsere Entretiens insgesamt ihren Ursprung verdanken.

<sup>152</sup> S. M. v. ALBRECHT, *Scripta Latina, accedunt variorum Carmina Heidelbergensia, dissertatiunculae colloquia*, Frankfurt/Main 1989, S. 125 ff.

<sup>153</sup> S. oben Anm. 120.

## ANHANG

Vier Gedichte an und ein Gedicht von 'Horaz'.

Alle Texte wurden sinngemäß neu interpungiert.

1. *Franciscus Petrarca (1366):*

Ad Horatium Flaccum Iyricum poetam.

Regem, te, lyrici carminis Italus  
orbis quem memorat plectraque Lesbia  
nervis cui tribuit Musa sonantibus,  
Thirrenum Adriaco Tuscus et Apulo  
5 quem sumpsit proprium Tybris ab Aufido  
nec fuscam atque humilem sprevit originem,  
te nunc dulce sequi saltibus abditis  
umbras et scatebras cernere vallium,  
colles purpureos, prata virentia  
10 algentesque lacus antraque roscida,  
seu Faunum gregibus concilias vagis,  
seu pergis Bromium visere fervidum,  
fulvam pampineo sive deam deo  
affinem tacitis concelebras sacris,  
15 amborum Venerem seu canis indigam,  
seu Nimphas querulas, seu Satyros leves  
et nudas roseo corpore Gratias,

seu famam et titulos Herculis improbi  
incestique aliam progeniem Iovis,  
20 Martem, sub galea Palladis egida  
late Gorgoneis crinibus horridam,  
Ledeos iuvenes, mitia sidera,  
tutelam ratiū fluctibus obrutum,  
argutum cithare Mercurium patrem  
25 verbis auricomum pectis Apollinem  
et Xantho nitidam cesariem lavis,  
germanam pharetra conspicuam et feris  
infestam aut choreas Pyeridum sacras,  
sculpunt que rigido marmore durius  
30 heroas veteres, si que forent, novos,  
eternam meritis et memorem notam  
affixam calamo ne qua premat dies.  
Sic vatū studiis sola faventibus  
virtus perpetuas linquit imagines,  
35 quarum presidio semideos duces,  
Drusum et Scipiadam, vivere cernimus  
nec non et reliquos, inclita gentibus  
per quos edomitis Roma iugum dedit,  
in quis preradians lumine vivido  
40 ut sol emicuit Cesareum genus.  
Hec dum tu modulans me cupidum preis,  
duc aut remivolo, si libet, equore,  
aut, vis, aërio vertice montium,  
duc et per liquidi Tyberis alveos,  
45 qua ripis Anio rura secans ruit  
olim grata tibi, dum superos colis,  
unde hec te meditans nunc tibi texui,  
nostrum, Flacce, decus, duc per inhospitas  
silvarum latebras et gelidum Algidum  
50 Baianique sinus stagna tepentia  
Sabinumque latus ruraque florea

- Soractisque iugum, dum nivibus riget,  
duc me Brundisium tramite devio.  
Lassabor minime et vatibus obvius  
55 congressus placidos aspiciam libens.  
Non me proposito temporis aut loci  
deflectet facies. Ibo pari impetu,  
vel dum feta uterum magna parens tumet,  
vel dum ros nimiis solibus aruit,  
60 vel dum pomifero fasce gemunt trabes,  
vel dum terra gelu segnis inhorruit.  
Visurus veniam litora Cycladum,  
visurus Trachii murmura Bosphori,  
visurus Lybies avia torride  
65 nimbosique procul frigora Caucasi.  
    Quo te cunque moves, quicquid agis, iuvat,  
seu fidos comites sedulus excitas  
virtutem meritis laudibus efferens,  
seu dignis vitium morsibus impetis  
70 ridens stultitiam dente vafer levi,  
seu tu blandiloquens carmen amoribus  
dum complex teneris, sive acie stili  
obiectas vetule luxuriam gravi,  
sive urbem et populum dum scelerum reos  
75 culpas et gladios et rabiem trucem  
Mecenasque tibi dum canitur tuus  
per partes operum primus et ultimus,  
dum culcas veteres et studium recens  
vatum magnanimi Caesaris auribus  
80 infers dumque Floro carminis hispidi  
limam seu tumidi carmine conficis.  
Fuscum ruris opes et mala turbide  
urbis, curve homini servit equus ferox,  
Crispum, divitiis quis color, edoces;

- 85 longis Virgilium luctibus abstrahis  
atque ad letitiam, ver ubi panditur,  
hortaris placide et stultitiam brevem;  
Hirpinum profugi temporis admones,  
90 Torquatum et parili carmine Postumum,  
dum noctes celeres et volucres dies,  
obrepens tacito dum senium gradu  
aut vite brevitatis ad calamum redit  
aut mors, precipiti que celerat pede.  
95 Quis non preterea dulciter audiat,  
dum tu siderea sede superstitem  
Augustum statuis, dum tunicam suis  
Marti nec satis est texere ferream  
acceditque adamas, dum cuneos ducum  
100 vinculis implicitos curribus aureis  
per clivum atque Sacram victor agis Viam  
(quam pompam mulier dum cavet insolens,  
haudquaquam rigidas horruit aspidas),  
ius fractum hospitii dum memoras dolis  
105 pastoris Frigii nil Nerei minis  
pacatum Paridi vaticinantibus,  
dum Dane pluvia fallitur aurea,  
dum virgo egregiis regia fletibus  
tergo cornigeri fertur adulteri?  
110 Letus, sollicitus, denique mestior  
iratusque places, dum dubium premis  
rivalem variis suspicionibus  
aut dum vipereas iure veneficas  
execraris anus vulgus et inscium,  
115 dum cantas Lalagen nudus et asperum  
et solus tacita fronte fugas lupum  
infaustamque humeris effugis arborem  
fluctusque Eolio turbine concitos.  
Pronum te viridi cespite fontium

- 120 captantem strepitus et volucrum modos,  
 carpentem riguo gramine flosculos,  
 nectentem facili vimine palmites,  
 tendentem tenui pollice barbiton,  
 miscentem numeros pectine candido,  
 mulcentem vario carmine sidera
- 125 ut vidi, invidiam mens vaga nobilem  
 concepit subito nec peperit prius,  
 quam te per pelagi stagna reciproci  
 perque omnes scopulos monstraque fluctuum  
 terrarumque sequens limite ab Indico
- 130 vidi Solis equos surgere nitidos  
 et serum Oceano mergier ultimo.  
 Tecum trans Boream transque Notum vagus  
 iam, seu Fortuitas ducis ad Insulas,  
 seu me fluctisonum retrahis Antium,
- 135 seu me Romuleis arcibus invehis,  
 totis ingenii gressibus insequor.  
 Sic me grata lyre fila trahunt tue,  
 sic mulcet calami dulcis acerbitas.

Zum Text vgl. oben Anm. 16 und 24, zur Interpretation S. 331 ff.

## 2. *Angelus Politianus (1482):*

Ad Horatium Flaccum Ode dicolos tetrastrophos

- Vates Threicio blandior Orpheo,  
 seu malis fidibus sistere lubricos  
 amnes, seu tremulo ducere pollice  
 ipsis cum latebris feras,
- 5 vates, Aeolii pectinis arbiter,  
 qui princeps Latiam sollicitas chelyn  
 nec segnis titulos addere noxiis  
 nigro carmine frontibus,

10 quis te a barbarica compede vindicat,  
 quis frontis nebulam dispulit et situ  
 deterso levibus restituit choris  
 curata iuvenem cute?

15 O quam nuper eras nubilus et malo  
 obductus senio! Quam nitidos ades  
 nunc vultus referens docta fragrantibus  
 cinctus tempora frondibus!

20 Talem purpureis reddere solibus  
 laetum pube nova post gelidas nives  
 serpentem positis exuviis solet  
 verni temperies poli.

Talem te choreis reddidit et lyrae  
 Landinus, veterum laudibus emulus,  
 qualis tu solitus Tibur ad uvidum  
 blandam tendere barbiton.

25 Nunc te deliciis, nunc decet et levi  
 lascivire ioco, nunc puerilibus  
 insertum thyasis aut fide garrula  
 inter ludere virgines.

Zum Text vgl. oben Anm. 53 und 58, zur Interpretation S. 345 ff.

### 3. *Jacobus Locher Philomusus (1498):*

Horatius ex Elisiis Philomusum alloquitur

Heu, longo fuimus defuncti tempore! Carcer  
 Elisius tenuit membra sepulta diu,

- nominis et titulos nostri comsumpserat evum  
tardius, et fuerat gloria rapta mihi.
- 5 Sed modo cervicem videor monstrare decoram  
et caput ad superos iam relevare deos.  
Nam mihi clara cutis formatur, pectora dantur  
candida, frons levis ingenueque manus.  
Ad superos redeo vates bene tersus et albus.
- 10 Me vivum, dulcis o Philomuse, facis.  
Non Danai tantos in me posuere labores,  
Itala nec pubes nec Venusina cohors.  
Te iuvenem promptum pugnax Germania misit,  
qui fidibus modulos et mihi membra dares.
- 15 Vive bonis avibus, dulcis Philomuse, Camenas  
illustraque meas eloquiumque fove!  
Participem mecum famam nomenque tenebis  
tu, gratus Phoebio Castaliisque deis.

Zum Text vgl. oben Anm. 83, zur Interpretation S. 350 ff.

#### 4. *Petrus Crinitus* (ca. 1495):

##### Monodia de laude Horatii Flacci poetae

- Flacce, qui cantu nimium beato  
surgis et molles teneris labellis  
dulce perfundis numeros et apte  
carmina nectis,
- 5 trade nunc primum cytharam petenti,  
quam tibi vates merito sacravit  
filius summi Iovis et soluto  
crine decorus!

10 Namque tu doctis Charitas Camoenis  
iungis et flavos per amica crineis  
colla delapsos Glyceres in alta  
sidera tollis.

15 Sive tu Martis clypeum potentis  
versibus saevos referens Sicambros  
dicis et claras acies Gelonum et  
Caesaris arma,

20 sive Cyraeos, nemorosa, saltus,  
rura, perlustras tenuisque lymphas  
Tiburis captas simul et virentis  
gramina Campi,

liber exultas modulante plectro,  
Daulias qualis viridi sub antro  
conspicit Phoebum teneroque mulcet  
aethere cantu,

25 sive crateras veteri Lyaeo  
impari sumis numero et puellas  
inter et pocis iuvenes protervo  
ludere risu,

30 sive tu mavis Satyros procaces  
furta cum laetis agitare Nymphis,  
dum Venus dulci superante ludo  
spirat amores.

35 Blanda felicem levat aura vatem,  
sive perlustrat Phaethonta magnum,  
sive depressum volitat per orbem  
praepete lapsu:

nunc Iovis claros memoras triumphos  
 et vagum Maia genitum per astra  
 rite labentem statuis decorum

40        laude perenni -

sic per immensi cava templa caeli  
 vectus audaci recreas Thalia  
 cuncta - et insanos Veneris calores  
 carmine mulces.

Zum Text vgl. oben Anm. 87, 89 und 108, zur Interpretation S. 353 ff.

5. *Salmonius Macrinus* (1530):

De Q. Horatii Flacci laudibus

Magne Iulaeae lyricen Camoenae,  
 in tuum fas sit nemus ire nobis  
 teque iungendum fidibus magistro  
 discere carmen.

5        Divitum seu tu colis Insularum  
        arva robustis inarata tauris,  
        multa ubi flavet seges, uva toto  
        purpurat anno,

10       multi ubi spirant generatim odores,  
        obstrepunt densis volucres frutetis,  
        mellis ubertim niveique currunt  
        flumina lactis,

15       Elysii seu te taciturna vallis  
        stratum habet leni nemorum sub umbra  
        haud inassuetas meditantem eburno  
        pectine curas,

sive — quod vero propius — silentis  
circulo lunae veteres quietus  
inter heroas sola terrae et ipsum  
20 despicias aequor,

dic, habent quae te loca cunq̄ue divum  
nectare et sacra ambrosia fruentem!  
Non enim inferni tenebras tyranni  
incolis imas

25 aridum pleno neque cernis amni  
Tantalum linguae nimium loquacis  
nec lacu incassum Stygio replentes  
Belides urnam

30 saxave urgentem iuga in alta montis  
Sisyphum frustra, Tityum noveno  
iugere extentum et iecur exedentes  
triste volucres.

Dic, quibus quondam meditatus antris  
sacra solennesque choros deorum  
35 et triumphales redeunte ad urbem  
Caesare plausus

quove Paeanas pede seculares  
laurea pressus viridi capillos  
scripseris coetus puerilis assa  
40 voce canendos!

Furta te interdum iuvenumque curas  
et iuvat duras meminisse noctes  
utque ventoso patiare tristes  
sub Iove brumas,

45 ut Venus, si quos in amore motus  
sentias, caesa faveat columba,  
ut dia aversae gravis ira flecti  
possit amicae.

50 Liberos, quid, cum revocas ad haustus  
rore perfusos Arabo sodales  
et iubes largo superare dura  
taedia Baccho?

55 Tunc tibi illimi fluit amne carmen,  
afflat et miros Charis alma honores,  
efficax blando modulantis ore  
Suada quiescit;

60 melle certatim tua scripta flavo  
tunc apes spargunt violisque vernis  
nec suis parcit Venus aut Voluptas  
prodiga donis.

Vatis exemplo Parii nocentes  
interim vexans oneransque diris  
ad Lycambeum laqueum minaci  
cogis iambo.

65 Interim ludens satyra procaci  
nare suspendis populum retorta  
nec tamen parcis proavis amico  
regibus orto.

70 Quin stylo textis humili tabellis  
suggeris vitae documenta honestae et  
formulam recti placidis sophorum  
fontibus haustam.

Mollibus formas tenerum poetam  
inde praeceptis facilique ad altum  
75 calle deducens Helicon a summo in  
vertice sistis.

Editum pennis nisi te secundis  
Parca donasset populo Quirini,  
80 quis lyra Graios imitatus esset  
illice cantus?

Quippe tu, seclis tot ab urbe primum  
condita prono Aonidum favore  
quem potens unum melicum probarit  
85 Roma poetam,

quem suis Lenaeus inaugurarit  
orgiis scrines hedera coercens,  
cui sacro pectus gravidum repletit  
90 numine Paeon.

Ut parem nullum Tyrio fateris  
Pindaro, cuius violente torrens  
impetu fertur rapidoque praeceps  
95 volvitur alveo,

sic tuum nemo potuit leporem  
assequi exactis tot ab usque seclis  
95 nexa et audacter tibi transmarinis  
verba figuris.

Marte te servat Tegeaeus ales  
Thessalo, cum tu regeres tribunis  
100 militum turmas malefausta Bruti  
castra secutus.

Has comas sarta Assyriique odores,  
 has manus plectra et lytharae decebant,  
 non truci cassis radiata cono aut  
 Noricus ensis.

105       Laudis o felix meritaque Famae,  
 candidis quae te super astra pennis  
 arduum vexit memoremque fido  
 tradidit aevo,

110       prosper inceptis ades et legentem  
 more apis flores varios Matinae  
 Appulum in saltum et Venusina deduc  
 avia vatem!

Zum Text vgl. oben Anm. 121 und 124, zur Interpretation S. 364 ff.

## DISCUSSION

*M. Syndikus:* Sie haben sehr klar dargelegt, dass es von Petrarca zu Macrinus einen Fortschritt in Hinsicht auf eine immer bessere Annäherung an Horazens Odenform gegeben hat. Das ist sicher ein sehr wesentlicher Gesichtspunkt. Aber vom Dichterischen her scheint mir Petrarca in dieser Reihe motivgleicher Gedichte schon ein Höhepunkt zu sein. Er war eben ein Dichter von hohen Graden. Dem literarischen Genos nach ist das Gedicht, auch wenn es unter die Briefe an grosse Männer des Altertums eingereiht ist, kein Brief, sondern eine lyrische Feier des Horaz, in der Petrarca seiner Begeisterung in enthusiastischer Form Ausdruck geben wollte. Formvorbild waren ihm dabei sicher die ersten sechs Strophen von C. IV 2. Trotz der grossen Länge des Gedichtes erreicht es Petrarca durch eine geschickte Stilvariation und syntaktische Wandlungen in der Satzstruktur am Ende der einzelnen Gedichtpartien, dass nie der Eindruck von matten Stellen entsteht. Besonders bemerkenswert scheint mir das Herausstellen der antiken Götterwelt zu sein, womit ein wesentliches Motiv der Zeit der Renaissance eingeführt wird. Anrührend ist auch, wie Petrarca in Vers 66 ff. die Dichtung des Horaz in ihrer Gesamtheit (*quidquid agis, iuvat*) preisenswert erscheint. So kommt niemals der Eindruck einer Art Inhaltsangabe auf, sondern Petrarca fällt gewissermassen von einem Entzücken ins andere.

*M. Tränkle:* Herr Syndikus hat mit Recht hervorgehoben, dass die Art, wie Petrarca von Horaz spricht, ein höchst intensives Einleben in die Welt des römischen Dichters voraussetzt. Diese besondere Art der Aneignung hat zur Folge, dass sich hier ebenso wie in den Werken, in denen er sich in Vergils Spuren bewegt, nur wenige signifikante

Verbalreminiszenzen nachweisen lassen, obgleich man sich auf Schritt und Tritt an Horaz erinnert fühlt. Bezüglich der von Herrn Ludwig hervorgehobenen geringen Einwirkung von *Satiren* und *Episteln* möchte ich nun fragen, ob sie in anderen Werken Petrarcas nicht doch grösser ist. Im Falle der *Epistulae metricae* zumindest schien mir das der Fall zu sein.

*M. Ludwig:* Ohne die genaue Zahl der Horazitate und -anspielungen in Petrarcas Werken und ihre Verteilung auf die lyrischen und hexametrischen Werke von Horaz zu kennen, stimme ich Ihnen völlig zu, dass er, soweit ich es beobachten konnte, auch oft die hexametrischen Dichtungen von Horaz benützt. Es scheint aber doch der Fall zu sein, dass er die *Oden* mehr bewunderte und höher schätzte als die *Satiren* und *Episteln*. Er wollte in seinem Gedicht an Horaz den ganzen von ihm geschätzten Horaz darstellen, nicht nur seine lyrischen Werke, und in diesem seinem Bild des ganzen Horaz treten die *Satiren* und *Episteln*, wie beobachtet, sehr zurück.

*M. Schrijvers:* M. Friis-Jensen nous a signalé la présence d'un Horace lyrique à l'époque médiévale que l'on avait crue fascinée par l'Horace *satiricus*. Après avoir écouté votre exposé, je me suis demandé où est resté l'Horace moraliste. Lorsque vous parliez de Pétrarque mettant de côté les poèmes dits 'symptomatika' et préférant les poèmes horatiens sur la vie solitaire à la campagne, j'ai pensé au traité *De vita solitaria*, dont nous avons maintenant un commentaire splendide de la main de K. Enenkel, qui renferme un certain nombre de citations d'Horace. Est-ce que l'attention a été exclusivement concentrée sur l'Horace lyrique à l'époque de la Renaissance, ce qui mettrait en lumière l'originalité de Montaigne?

*M. Ludwig:* In der bisherigen Literatur ist Petrarca immer als der erste bezeichnet worden, der sich nach Jahrhunderten wieder dem ganzen Horaz zuwandte. Dies ist nach Friis-Jensens Vortrag entschieden zu korrigieren. Allerdings sagte Herr Friis-Jensen, dass, soweit er bisher erkennen kann, das Interesse am lyrischen Werk im dreizehnten Jahrhundert geringer war als im elften und zwölften. Sollte

sich dieser Eindruck bestätigen, wäre Petrarca's Zuwendung zum lyrischen Werk, abgesehen von ihrer Intensität, auch als solche etwas Neues gegenüber den unmittelbar vorausgehenden Generationen. Seine Betonung von *virtus* und *vitium* bei der Horazinterpretation erinnert an die Urteilskategorien in den mittelalterlichen *accessus*. In *De vita solitaria* wird in einem Kapitel Horaz als vorbildlicher Vertreter des zurückgezogenen Lebens ausdrücklich zitiert. In der Renaissance nach Petrarca scheinen die *Oden* eindeutig im Vordergrund des Interesses zu stehen. Die Imitation wandte sich ab etwa 1450 in erster Linie ihnen zu. F. Filelfo schrieb um 1450 zwar sowohl 50 *Odae* als auch 100 *Satirae* (beide im Versuch der Horaznachfolge, wenn auch sehr weit von ihm entfernt). Aber um 1500 und später werden die *Oden* weit mehr nachgeahmt als die *Satiren* (vgl. aber z.B. J. Aurelius Augurellus, *Sermonum libri II* [Venedig 1505]; J. Baptista Pigna, *Satyrae* [Venedig 1553], jeweils in Hexametern), auch wenn sie ebenso kommentiert und wohl ebenso sehr gelesen werden. Entsprechendes gilt für die moralphilosophischen Episteln (allerdings habe ich mich persönlich auch mehr mit der Odenimitation beschäftigt). Eine besondere Stellung hatte natürlich die *Ars poetica*, die im sechzehnten Jahrhundert als Quelle der Poetologie stark beachtet, kommentiert und auch imitiert wurde (H. Vida wollte sie mit seinem Lehrgedicht *De arte poetica* übertreffen). Insgesamt ist die Verbreitung und Nachahmung des Horaz im sechzehnten Jahrhundert meines Wissens noch zu wenig erforscht, um ein detailliertes Bild geben zu können. Mit gebotener Vorsicht möchte ich aber im Blick auf die nationalsprachige und lateinische Dichtung der Neuzeit folgende generelle Hypothese wagen: Die *Oden* hatten insgesamt eine stärkere Wirkung als die *Satiren* und *Episteln*. Letztere griffen immer wieder hier und da nur einzelne Personen auf, die in ihrer Nachfolge dichteten. Die *Oden* aber waren das Gattungsmuster für einen grossen Teil der neuzeitlichen Lyrik überhaupt.

*M. Fuhrmann*: Vielleicht kann man das Verhältnis der Renaissance zum Mittelalter, was Horaz betrifft, so charakterisieren: Das Mittelalter betrachtete Horaz, die Inhalte seiner Werke, als massgeblich für das Leben — es beschäftigte sich mit ihm im Hinblick auf die

richtige Verwendung durch die Leserschaft; die Renaissance hingegen betrachtete Horaz, die Formen seiner Werke, auch als massgeblich für das Dichten — sie beschäftigte sich mit ihm im Hinblick auf die richtige Verwendung durch diejenigen, die es ihm als Dichter gleich tun wollten. So gesehen, ist und bleibt Petrarca die markanteste Zäsur in der Geschichte der Horaz-Rezeption. Zugleich allerdings wirkt manches auch der lebensorientierten Deutung des Mittelalters bei Petrarca fort, zumal die Eliminierung des symptomatischen und des erotischen Elements. Hiervon hat man sich erst später, im 15. Jahrhundert, distanziert.

*M. Friis-Jensen:* I should perhaps mention that, besides the famous Horace of Petrarca in the Biblioteca Laurenziana, a second manuscript of Horace has been brought into connection with Petrarca some years ago. The manuscript is now in the Pierpont Morgan Library in New York.

*M. Cremona:* La mia è una domanda breve che s'attaca a quelle testè fatta dal Sig. Schrijvers: nell'età umanistica e rinascimentale, dal Petrarca al termine del XVI secolo, quale risonanza ha avuto l'Orazio civile (politico e patriottico)? O non sono forse prevalsi gli echi del poeta dell'intimità, del *carpe diem*, dell'Orazio conviviale e dell'Orazio gnomico? La mia esperienza della poesia latina limitata ai sec. XV-XVI, in uno studio di circa trent'anni fa sull'umanesimo bresciano, mi farebbe pensare che la maggior fortuna toccò al poeta dell'amore e della brevità della vita.

*M. Ludwig:* Die Nachahmung erotisch-symptomatischer Oden beginnt nach meiner Kenntnis in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Sie kann bei einzelnen Dichtern überwiegen. Ob dies generell gilt, ist mir zweifelhaft. Der Odenstil wird sehr oft für den lobenden Preis von Herrschern und anderen prominenten Personen verwendet.

*M. Harrison:* It seems to me that Petrarch uses the expression and conventions of Horatian hymn-style in his lyric letter to Horace with the implication that Horace is a divine figure: the formula *te... te* and

the question of where Horace may be (lines 7-30) treat the poet implicitly as a god.

*M. Ludwig:* In den Ausdrücken, die Sie anführen, spricht sich sicher Petrarca's Hochschätzung für Horaz sehr stark aus und er hat sie wohl teilweise tatsächlich den Formen der antiken Götteranrede entlehnt. Von diesem Gefühlsausdruck ist aber Petrarca's Vorstellung von Horaz zu unterscheiden, die sicher ähnlich derjenigen war, die er von dem toten Vergil hatte (ich habe die Verse, in denen er über den Aufenthaltsort der Seele Vergils spekuliert, oben zitiert). Davon unterscheidet sich die Sicht Macrins dann noch beträchtlich, der nicht mehr wie Petrarca nach dem Aufenthaltsort der Seele fragt, sondern sie mit Zuversicht im untersten Himmelskreis vermutet und dessen Anrede an Horaz noch deutlichere Anklänge an die antike Götteranrede zeigt. Der sozusagen divinisierende Gefühlsausdruck Petrarca's bereitet diese Entwicklung vor und konnte von Macrin auch in seinem Sinn verstanden werden.

*M. Fuhrmann:* Die Zurückweisung der Unterwelt, der *tenebrae inferni tyranni* (V. 23), durch Macrinus ist nicht nur eine Replik auf Dante; sie enthält auch eine christliche Korrektur Horazens selbst — Horaz hatte ja Sappho und Alkaios durchaus in der Unterwelt, allerdings in deren angenehmerem Teil, den *sedes piorum*, angesiedelt (C. II 13, 21 ff.). In diesem Punkte also sah sich Macrinus, sonst ein getreuer Gefolgsman des Horaz, ausserstande, sich seinem Vorbild anzuschliessen.

*M. Friis-Jensen:* You spoke about the poem of Jacobus Locher in slightly derogatory terms, but to me it seems a quite charming poem. As an example of Horatian imitation it is no doubt a failure, if that was Locher's intention — it gives in fact an almost medieval impression. In connection with your discussion with Mr. Harrison on the fate and status of the ancient poets after their death I should like to ask you whether you have considered Horace's transformation in Locher's poem (lines 5-10) in purely Christian terms? I accept your view that Locher knew and used Poliziano's poem to Horace, but it

seems to me that whereas Poliziano describes the liberation and rejuvenation of an old imprisoned poet, Locher rather describes a resurrection from the dead. Horace is long since dead and buried (lines 1-2), but now suddenly his dead body assumes fresh flesh, colour and vigour, from the head downwards, so that he is now capable of raising his head again, and presumably the rest of the body afterwards. The way this process is described reminds me strongly of representations of the rising of the dead on the last day, as for instance in Luca Signorelli's fresco in Orvieto. Do you accept such an interpretation?

*M. Harrison:* Locher's poem in which Horace addresses the poet from beyond the grave clearly echoes the metre and conventions of the ancient sepulchral epigram, in which a dead person can address the living. Furthermore, it is possible that Locher's poem has a model in Horace, *C. I 28*, where a corpse similarly addresses the living (21 ff.), which uses the conventions of the sepulchral epigram, and which is written in a lyric metre which is the closest possible to the elegiac couplet.

*M. Friis-Jensen:* In my view Mr. Harrison's reference to Locher's poem as a sepulchral epigram makes excellent sense in combination with the idea that Locher describes Horace's resurrection, since it is a common theme in Christian sepulchral epigrams that the buried lie in their grave awaiting the Resurrection.

*M. Ludwig:* Die Beobachtung, dass in die Beschreibung des 'wiederauferstehenden' Horaz Züge der Beschreibung oder Vorstellung einer christlichen *Resurrectio* am Jüngsten Tag hineinwirken, scheint mir zutreffend. Die Wiederauferstehung im Fleisch ist sozusagen säkularisiert und der Jüngste Tag ist heute. Dankbar bin ich auch für den Hinweis, dass die Worte Horazens *ex Elisio* formal an die Grabepigramme erinnern, in denen ein Toter spricht. Locher kannte auch die Erklärung Acrons zu *C. I 28 Haec ode ex prosopopoeia formata est* und eine Prosopopoeie wollte er auch geben.

*M. Tränkle:* Die Tatsache, dass Locher in einem Gedicht, das er Horaz selbst in den Mund legt, elegische Distichen verwendet, ist um so merkwürdiger, als er offenbar auch sapphische Strophen zu schreiben vermochte. Das veranlasst mich zu der Frage, ob er nicht vielleicht die suetonische *Horazvita* gekannt hat, in der ja gegen Ende davon die Rede ist, dass unter dem Namen des Horaz auch elegische Gedichte in Umlauf waren, deren Unechtheit allerdings Sueton für sicher hält?

*M. Ludwig:* Die Erinnerung an die *elegi* des Horaz in der — Locher bekannten — Sueton-*Vita* ist ausgezeichnet. Sueton lehnte sie zwar als unhorazisch ab, aber Locher konnte sich dadurch zusätzlich legitimiert fühlen, Horaz solche in den Mund zu legen.

*Mme Thill:* Outre le désir de *variatio*, le choix du distique élégiaque chez Locher ne pourrait-il s'expliquer par la vogue que connaît alors ce mètre? Le texte est apparenté à la lettre en vers, et c'est l'époque où se développe le genre de l'héroïde.

*M. Ludwig:* Die Vorliebe der Humanisten für das elegische Distichon spielt sicher eine Rolle. Das Gedicht selbst ist allerdings keine *epistola*, sondern eine *allocutio*.

*M. Schrijvers:* Après que M. Fuhrmann a fait une distinction très nette entre les historiens dits réalistes et les philologues idéalistes, je voudrais poser une question 'réaliste' sur la valeur historique des textes que vous avez cités, pour déterminer la présence d'Horace à l'époque de la Renaissance. Ces textes sont partiellement des préfaces, c'est-à-dire des textes de recommandation; ce qui doit être recommandé d'une manière si passionnée et si exubérante, occupe peut-être en réalité une place plutôt minime dans la société. Ce circuit de philologues humanistes constitue en lui-même une sorte d'entretien sur Horace. On n'a pas de doutes sur leur enthousiasme, mais quelle a été la présence d'Horace au monde extérieur?

*M. Ludwig:* Horaz wird in den vorgeführten Gedichten wohl nicht gepriesen, weil er es besonders nötig gehabt hatte, sondern weil er besonders für sich einnahm, auch wenn solch humanistischer Preis auch immer Reklame für die humanistischen Gegenstände ist. Die Kette der Horaz anredenden Gedichte ist etwas Besonderes. Entsprechendes lässt sich meines Wissens für keinen anderen antiken Autor vorführen. Petrarcas Gedicht an Vergil scheint keine solche Nachfolge gehabt zu haben. Dies hängt vielleicht auch damit zusammen, dass Horaz als Mensch in seinen Gedichten mehr hervortritt und dadurch sozusagen zur Anrede einlädt. Sein Platz als bedeutendster römischer Dichter nach Vergil war ihm immer sicher. Er kommt bereits in dem Vorsatz Landinos, Vergil, Horaz und Dante zu kommentieren, zum Ausdruck. Er gehörte damit in der gesamten Neuzeit zum Kernbestand der *studia humanitatis*. Damit ist die Quantität seiner Verbreitung und die Qualität seiner Bedeutung ausserhalb der Kreise der professionellen Humanisten natürlich noch nicht erfasst. Bildungsgeschichtliche Forschungen über die Verbreitung der Autorenkenntnis sind allgemein noch nicht gemacht worden. Dafür wären sowohl die Schulgeographie und die curricularen Anforderungen genauer zu ermitteln als auch die Zahl der Auflagen der Klassikerausgaben (etwa 50 Horazausgaben wurden allein 1470-1500 gedruckt) unter Berücksichtigung der Auflagenhöhe und der Lesefrequenz auszuwerten. Unbekannt ist auch, welche nationalsprachlichen Autoren alle von Horaz zehrten bzw. von ihm angeregt wurden, ja selbst welche lateinisch schreibenden Autoren seinen Stil imitierten. Die Rezeptionsforschung steht erst am Anfang.



## IX

ANDRÉE THILL

### HORACE POLONAIS. HORACE ALLEMAND

#### INTRODUCTION

Parlant d'Horace dans ses *Lettres pour la promotion des humanités*, Herder écrit: "Qu'il fut heureux, ce poète! non seulement dans la vie, mais aussi dans la longue descendance que le destin lui a accordée après sa mort. Les chantres de tous les pays se sont associés au cygne de Venouse et ont d'abord exprimé dans la langue latine qu'ils ont empruntée les idées qu'ils n'étaient pas encore capables de formuler dans leur langue vernaculaire."<sup>1</sup> Herder, qui a une grande part dans la redécouverte des poètes néo-latins, avait pu observer quelle dette a envers Horace un poète comme Jacob Balde. Mais les débuts de l'imitation du lyrique romain au nord des Alpes sont plus anciens.

Dans les dernières années du XVI<sup>ème</sup> siècle, le très célèbre humaniste et poète Conrad Celtis écrit une ode considérée

---

<sup>1</sup> J.G. HERDER, *Sämtliche Briefe*, hrg. v. B. Suphen, Bd. 17, Berlin, 1881, 173, "Briefe zur Beförderung der Humanität", 35. Brief.

comme la première pierre de la poésie néo-latine en Allemagne. En strophes saphiques, il demande à Apollon de venir d'Italie avec sa lyre chez les Germains. Les Muses, dit-il, savent aussi chanter un doux chant sous un ciel froid et le Barbare sera civilisé aux accords d'Orphée.

Conrad Celtis n'a pas été seulement, ni principalement, un lyrique, son empan est plus vaste, mais il inaugure la série des poètes à qui on a décerné l'appellation d'"Horace allemand". Celle-ci est devenue le titre d'un ouvrage fondamental auquel nous ne cesserons de nous référer: Eckart Schäfer, *Deutscher Horaz. Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands* (Wiesbaden 1976). L'auteur passe en revue les poètes qui, aux XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles ont écrit à la manière d'Horace: Conrad Celtis, Georg Fabricius, Paul Melissus, Jacob Balde. Aux Allemands il ajoute, en tant que précurseur de Balde, le Polonais Mathias Casimir Sarbiewski.

Conrad Celtis s'est considéré comme un initiateur et s'est voulu pour l'Allemagne un classique, comme Horace l'avait été pour Rome. Il a souhaité transmettre la métrique des *Odes*, dont il a reproduit aussi le cadre. Mais à l'intérieur de celui-ci, il montre une grande indépendance. Horace l'attire en tant que *philosophus*, par son art de vivre et l'affirmation de sa personnalité de poète. Chez Georg Fabricius, on observe l'appropriation par un protestant de la forme et de l'*ethos* du lyrisme horatien. Fabricius a été considéré par ses contemporains comme un Horace chrétien. Paul Melissus (Schede), contemporain et admirateur de Ronsard, est devenu le principal représentant du grand lyrisme pindarique et horatien. Mais aucun poète néo-latin ne s'est autant rapproché du lyrisme romain que l'"Horace polonais", Casimir Sarbiewski et, après lui, l'"Horace allemand" par excellence, Jacob Balde. C'est à ces deux poètes particulièrement illustres en leur temps que nous nous limiterons. Ils ont tous deux voulu donner un équivalent au recueil lyrique

d'Horace et à travers leur imitation du poète romain se manifeste leur originalité, que nous soulignerons.

### ETAT DE LA RECHERCHE SUR SARBIEWSKI

La base de toute recherche concernant Sarbiewski est une bibliographie récente et très complète. Elle figure dans l'ouvrage de l'Abbé Jozef Warszawski S.J., *Dramat Rzymski Macieja Kasimierza Sarbiewskiego T.S.* (Romae, Typis Pontificae Universitatis Gregoriana, 1984)<sup>2</sup>.

On y trouve citée une longue liste d'ouvrages spécialisés. De nombreuses dates témoignent de la vitalité de la recherche à notre époque. Si la langue polonaise est malheureusement un obstacle dans certains cas, il existe cependant une somme de livres et d'articles écrits dans des langues internationales, parfois aussi des traductions ou encore des résumés en latin ou en anglais. Grâce à un séjour à la Herzog August-Bibliothek de Wolfenbüttel, grâce aussi à des prêts consentis par diverses bibliothèques, j'ai pu avoir accès à des éditions commodes (l'œuvre de Sarbiewski a été maintes fois éditée depuis l'*editio princeps*, Anvers 1634), des notices biographiques, des traductions partielles des *Lyrice*, des études importantes; un article de la revue "Eos", trouvé ici même à la Fondation Hardt, m'avait donné, il y a un an et demi, une première impulsion. J'ai ensuite traduit un certain nombre d'odes de différents types, me constituant une anthologie pour mon usage personnel. Contrairement à Balde, à qui j'ai consacré dix ans de recherche, Sarbiewski est pour moi une découverte récente.

Les études citées dans la Bibliographie de Warszawski permettent de situer l'"Horace polonais" comme poète patriote dans l'histoire de son pays, comme représentant de l'ère des

---

<sup>2</sup> J. STARNAWSKI, "Problemata Sarbieviana Selecta", in *Eos* 75 (1987), 141-67.

Barberini, comme théoricien par rapport à la poétique italienne, comme poète dans l'esthétique du baroque slave, et naturellement comme successeur d'Horace pour les genres, la métrique, le style; enfin comme ancêtre d'une longue tradition poétique qui se développera surtout en Angleterre.

### ETAT DE LA RECHERCHE SUR JACOB BALDE

Après l'édition des *Opera poetica omnia*, Munich 1729, on n'a plus guère parlé de Jacob Balde hors de Bavière, alors que, de son vivant, l'Europe entière l'admirait. Herder voulant "faire sortir un poète allemand de son tombeau latin", traduisit librement des odes qu'il communiqua à Goethe. On doit à celui-ci un bel éloge du poète alsacien: "La connaissance de ce compatriote oublié marque une date auprès de quiconque aime la poésie et honore l'humanité". Les œuvres de Balde qui survécurent le mieux par la suite sont les *Lyrical*. Ils firent l'objet d'une édition commentée en 1884 et d'une importante étude en 1915.

Mais depuis 1968, année du tricentenaire de sa mort, Jacob Balde connaît un regain d'intérêt. J'ai été chargée, en 1985, d'un rapport de recherche, lors d'un colloque de Wolfenbüttel sur la fin de l'humanisme, publié en 1987, "Balde-Forschung seit 1968". On y trouve cités et appréciés tous les ouvrages et articles dont j'ai pu avoir connaissance. Balde a été étudié par rapport à son temps, à la spiritualité des jésuites, à l'Alsace, à la Bavière de Maximilien, au mouvement baroque, à la *res publica litteraria*.

Je ne puis ici que renvoyer à ce rapport, qui réunit l'essentiel. Je mentionnerai seulement le livre fondamental d'Eckart Schäfer, cité plus haut; le reprint de l'édition Benno Müller des *Lyrical* de 1884 (Olms, Hildesheim 1977); mes propres traductions et commentaires, surtout Jacob Balde, *Odes*, Livres I-II, Université de Haute Alsace 1987. Enfin le colloque international

"Jacob Balde et son temps", que j'ai organisé à Ensisheim, sa ville natale, en 1982.

Mais il faut ajouter maintenant le reprint des *Opera poetica omnia* de 1729, procuré par W. Kühlmann et H. Wiegand chez Keip, Frankfurt-am-Main en 1990. Le texte est précédé d'une grande Introduction sur la vie et l'œuvre de Jacob Balde, ainsi que d'une Bibliographie presque exhaustive. J'ajouterai enfin mon récent ouvrage *Jacob Balde. Dix ans de recherche*, Paris 1991, qui réunit l'ensemble de mes articles consacrés au poète, à l'exception du dernier qui doit paraître dans les *Actes* du Congrès sur la spiritualité baroque (Wolfenbüttel, août 1991). Une Bibliographie n'est jamais close et d'autres études sont en cours, notamment en Bavière.

### SARBIEWSKI

Nous parlerons d'abord et surtout de Sarbiewski, qui est l'initiateur. De nombreuses remarques à son sujet sont également valables pour Balde.

Le jésuite polonais Matthias Casimir Sarbiewski a été, à l'ère des Barberini, l'un des plus importants parmi les poètes néo-latins et les théoriciens de la poétique baroque. "Horatius Sarmaticus", "Horatius redivivus", "aetatis nostrae Flaccus", toute l'Europe lettrée lui a décerné ces épithètes flatteuses après la parution de ses *Lyrice*, édités d'innombrables fois. Grotius le déclare égal et même parfois supérieur à Horace. Quant au Père Rapin, il a reconnu en Sarbiewski cet "esprit heureux qui fait les poètes"<sup>3</sup>.

C'est par rapport au lyrisme d'Horace que nous nous proposons de présenter à grands traits ses odes trop peu connues

---

<sup>3</sup> Les éloges de Sarbiewski sont innombrables aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour Grotius *non solum aequavit sed interdum superavit Flaccum*.

aujourd'hui. La vie de Sarbiewski ou Sarbievius, comme il se nomme lui-même, a été contée comme une légende dans des études anciennes, avec plus ou moins de détails. Nous ne pouvons qu'en esquisser la trame, mais elle fera apparaître la double appartenance du poète à la Pologne et à Rome, qui a marqué son lyrisme d'un caractère spécifique<sup>4</sup>.

La vie de ce personnage illustre remplit à peine la première moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle (1595-1641). Issu d'une noble famille polono-lithuanienne, il fit ses premières études au collège de jésuites de Pultusk (ou Pultonia), qui comptait beaucoup de jeunes aristocrates. Les jésuites avaient été introduits en Pologne en 1565. Lorsque Casimir arriva à Pultusk, le pape Clément VIII venait de béatifier Stanislas Kostka, qui appartenait à la famille des Sarbiewski. Lui-même entra dans l'Ordre à l'âge de dix-sept ans. On sait qu'il était très pieux, qu'il vénérât la Vierge Marie et fit le pèlerinage de Czestochowa. Le moment où il accomplit son noviciat à Vilna, où il enseigna la rhétorique, coïncide avec les attaques de l'Université de Cracovie contre les jésuites (les *Monita secreta* sont de 1612).

De son enfance et de sa prime jeunesse, nous avons quelques échos dans ses odes: son amour de la nature (il a chanté la Narvia, près de laquelle il composait ses premiers vers: *Lyr.* II 15); le souvenir d'un ancêtre presque mythique, appelé le Nestor de son temps: il avait été un héros sur les champs de bataille et exercé une grande influence sur les affaires de l'Etat (*Lyr.* II 4, où le poète le donne en exemple à son frère Stanislas). Casimir montra une prédilection précoce pour l'antiquité latine,

---

<sup>4</sup> Sur la vie de Sarbiewski, son œuvre, son rayonnement, voir e.a. P.A. BUDIK, *Leben und Wirken der vorzüglichsten lateinischen Dichter des XV.-XVIII. Jhts...*, T. I, Vienne 1827; I.L. LEDOCHOWSKI, *Notice sur le R.P. Casimir Sarbiewski*, Paris, s.d.; J. DIEHL, "M.C. Sarbiewski, der Vorgänger Baldes", in *Stimmen aus Maria Laach*, Freiburg i.B. 4 (1873), 159-172; 343-57; 5 (1874), 61-76; 375-77.

mais aussi pour les poètes de Sion. Outre ses premiers vers, il a écrit très tôt le traité *De acuto et arguto* (1619), qui fait de lui le précurseur des théoriciens de l'*argutia*<sup>5</sup>. Le conceptisme a son origine dans l'épigramme, et c'est le genre principal que notre poète a pratiqué en dehors de la poésie lyrique.

Le grand événement de sa vie fut son séjour à Rome, où l'envoyèrent les Jésuites de Pologne, qui avaient reconnu de bonne heure son talent. Deux scènes mémorables se détachent sur le voyage qu'il fit, avec un compagnon que la mort devait lui enlever à Rome, à travers l'Allemagne: d'abord en Franco-nie, ils furent détroussés par des brigands et ne purent continuer leur route qu'avec l'aide des Jésuites de Bamberg. Ils passèrent ensuite par la Bavière, où il y avait à Ingolstadt, un collège de Jésuites florissant (depuis Petrus Canisius), des maîtres renommés. Parmi les étudiants se trouvait un tout jeune homme, déjà entré dans l'Ordre, mais pas encore célèbre, Jacob Balde. Celui-ci se souviendra jusqu'à un âge avancé du jésuite polonais qu'il n'a vu qu'en passant, mais dont le lyrisme sera pour lui un exemple déterminant.

Sarbiewski arriva dans la ville éternelle en 1623, au moment où montait sur le siège de Saint-Pierre le cardinal Maffeo Barberini, qui prit le nom d'Urbain VIII. Avec lui Rome trouvait une seconde renaissance<sup>6</sup>. Le génie poétique du jeune Polonais ne tarda pas à être remarqué. Le savant pontife, son neveu Francesco, ainsi que les ducs de Bracciano, l'honorèrent de leur amitié. Il fit partie avec Faminiano Strada de la commission

---

<sup>5</sup> Il existe une édition moderne de ce traité: *De acuto et arguto liber unicus sive Seneca et Martialis; praecepta poetica*, éd. S. Skimina, Wrocław 1958. Sur la place de cette œuvre par rapport aux théories poétiques de l'époque, voir R. LACHMANN, *Die Problematische "Ähnlichkeit"*. Sarbiewskis Traktat *De acuto et arguto* im Kontext concettistischer Theorien des XVII. Jhd., dans *Slawische Barockliteratur* II, München 1983, p. 87-114.

<sup>6</sup> Voir M. FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence*, Genève 1980, p. 202 ss.

prestigieuse chargée de la révision des hymnes du bréviaire. Le séjour de Sarbiewski dura deux ans, pendant lesquels il se consacra, outre la poésie à la gloire de Rome et d'Urbain, à des études théologiques et philosophiques. Il étudia aussi avec passion les monuments de la Rome des Césars, en vue d'un ouvrage *De diis gentium*. Rappelé par ses supérieurs pour reprendre ses fonctions au collège de Vilna, il reçut à son départ, de la main du pape, une médaille d'or frappée à son effigie. Fêré d'art et d'antiquités, Casimir s'arrêta cette fois à Florence pour en visiter les collections. Puis il fallut passer par la Hongrie et la Galicie, la guerre de Trente Ans sévissant en Allemagne. Le Jésuite fit route avec un compagnon un peu chagrin qui lui reprochait sa bonne humeur (*Lyr.* IV 14). Casimir avait en effet, nous dit-on, un esprit vif et gai, un caractère doux et modeste. Il nous a parlé de son émotion en revoyant la Pologne du haut des Carpates (*Lyr.* IV 1) et en retrouvant la fontaine du domaine paternel (*Epod.* II). Quand, un an après, Sarbiewski reçut le grade de docteur en théologie, le roi Ladislas IV Vasa, plein d'admiration, lui remit un anneau de prix, conservé à l'Académie de Vilna. A cette époque seulement Sarbiewski apprit le polonais (il parlait le lithuanien). Nommé aumônier de la cour, il accompagnait sans grand plaisir le prince dans ses parties de chasse et écrivit des *Silviludia*. Il suivit aussi le roi aux eaux de Bade, étant lui-même frappé d'infirmités précoces. A Vilna et à Varsovie, son talent atteignit la plénitude de son développement. Il chanta, à l'exemple d'Horace, tous les événements mémorables de l'histoire contemporaine de son pays. On raconte qu'il avait lu les poètes anciens dix fois, et Virgile soixante fois. Le fait est qu'il écrivit, sur le modèle de l'*Enéide*, une *Léchiade*, célébrant Lech, le fondateur mythique de l'empire polonais, ouvrage perdu (volé dit-on). Très aimé à la cour, Sarbiewski souhaite pourtant se retirer dans un couvent. Après son dernier sermon, il fut saisi d'une faiblesse mortelle et succomba à la fièvre en trois jours, à l'âge de quarante-cinq ans.

Il avait vécu, dit l'un de ses biographes, sans tache et sans ennemis.

L'appellation d'"Horace polonais" a été, dans le cas de Sarbiewski, bien plus qu'une étiquette flatteuse: elle est fondée sur une véritable conquête du lyrisme horatien. De nombreux poètes avant lui ont écrit à la manière d'Horace et se sont rapprochés plus ou moins de leur modèle par la métrique, la langue poétique, les thèmes, la forme des odes<sup>7</sup>. Sarbiewski est parvenu à une équivalence métrique presque totale, qui a donné lieu à des travaux déjà anciens<sup>8</sup>. Il emprunte à Horace des groupes de mots, le mouvement de la phrase et du vers. Son latin ne se distingue de celui d'Horace que par un souci de variation. Mais la nouveauté du poète jésuite par rapport à l'imitation d'Horace est d'avoir composé des groupes d'odes qui peuvent être placés en face de ceux du poète augustéen. Il a recherché une équivalence thématique, qui pourrait donner lieu à une vaste enquête. Nous essaierons d'en donner une idée. L'*aemulatio ueterum* est, depuis la Renaissance, le principe sous-jacent à la création poétique savante, et c'est à travers des genres codifiés que l'on peut saisir l'esprit du poète néo-latin, interprète des préoccupations de son milieu et de son temps. C'est à partir d'Horace aussi qu'il a affirmé sa qualité singulière de poète et qu'il est devenu un modèle à son tour.

Dans l'*Epître aux Pisons*, Horace avait défini la thématique (ou *quaestio*) des odes:

*Musa dedit fidibus Diuos puerosque Deorum  
et pugilem victorem, et equum certamine primum  
et iuuenum curas et libera uina referre. (A.P. 83-85)*

<sup>7</sup> E. SCHÄFER, *Deutscher Horaz*.

<sup>8</sup> F.M. MÜLLER, *De Mathia Casimiro Sarbievio Polono e Societate Jesu Horatii imitatore*, Dissertation München 1917.

Mais ces vers s'appliquent davantage aux lyriques grecs qu'à lui-même. Son propre champ thématique, rappelons-le, se répartit à peu près ainsi: *princeps* et peuple — sagesse et amitié — divinité — amour — fonction du poète. Ces différentes catégories sont reprises par Sarbiewski, avec les changements qu'exige son appartenance à un monde moderne et chrétien.

Pour la clarté de l'exposé nous suivrons ce plan, en insistant plus particulièrement sur l'inspiration politique de l'Horace polonais, la *parodia sacra* et l'envol poétique.

A Rome comme en Pologne, Sarbiewski dut participer à la défense des Jésuites, louer ses protecteurs, s'engager dans son temps. Se trouvant à Rome au cœur de tous les soucis qui préoccupaient l'Europe, il prenait part aux louanges et aux polémiques. La préoccupation d'être un poète politique se lit dans les dédicaces mêmes des quatre livres des *Lyrica*: ils sont adressés, dans l'ordre, au pape Urbain VIII, à l'Empereur Ferdinand II, au cardinal Francesco Barberini, aux chevaliers polonais. A l'exemple d'Horace, Sarbiewski prend les puissants et les peuples comme témoins. Deux groupes d'odes politiques se distinguent nettement:

1. Le premier sert à la glorification de souverains, surtout du Pape.

2. Le second s'adresse à des groupes sous forme d'exhortations.

1. Le Livre I, qui lui est dédié, contient de très nombreux éloges du Pape. Sarbiewski lui adresse de longues odes sur le modèle des *Odes romaines* et du *Carmen saeculare*.

Plus qu'aucun autre pape, Urbain VIII avait un sentiment exalté de sa personnalité et de son importance individuelle<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> L. v. RANKE, *Histoire de la papauté*, traduit de l'allemand par J.B. Haiber, Paris 1983, *passim*.

Sarbiewski loue le Pontife très bon, très grand comme un souverain temporel (I 3), devant qui les peuples s'inclinent. La splendeur du Pape est réfléchiée par la procession, les pieux applaudissements, le frémissement des abeilles (qui figurent dans les armes des Barberini), l'écho qui porte au loin le nom d'Urbain. Pour créer cette magnifique vision, le poète se présente comme l'objet d'une inspiration particulière, avec les mots d'Horace: *Auditis? an me ludit amabilis/ imago pompae* (I 3, 41-42)<sup>10</sup>. Dès l'ouverture du recueil d'ailleurs, on croit lire Horace:

*Iam minae saeui cecidere belli  
iam profanatis male pulsa terris  
et Salus et Pax niueis reuisit  
oppida bigis.*

*Iam Fides et Fas et amoena praeter  
Faustitas laeto uolat arua curru.*

Sarbiewski a développé une strophe du *Carmen saeculare* (I 1, 1-6)<sup>11</sup>. Il loue le Souverain Pontife avec des images de l'âge d'or, qui revient sous Urbain comme sous Auguste. Il appelle le Pape *magne pacati Moderator orbis* (I 1, 38), nous rappelant que, pendant les années de crise, 1631 à 1635, Urbain, qui avait d'abord suivi la politique de Richelieu, a travaillé sans

<sup>10</sup> Hor. C. III 4, 5 *Auditis? an me ludit amabilis/insania.*

<sup>11</sup> C. S. 57-60

*Iam Fides et Pax et Honos Pudorque  
priscus et neglecta redire Virtus  
audet adparetque beata pleno  
copia cornu...*

Nous ne pouvons citer ici tous les *loci similes*.

relâche à une réconciliation entre les Habsbourg et les Bourbons, pour que la paix soit rétablie en Europe, la situation du catholicisme en Allemagne rendue plus facile et la paix assurée en Italie (*pacati orbis* se réfère à l'expulsion des Turcs de Hongrie). Le Pape se désignait volontiers lui-même comme *padre commune*<sup>12</sup>.

La gloire d'Urbain est en même temps celle d'un poète: *maxime, Urbane, uatum* (I 3, 2). Sarbiewski n'oublie pas que Maffeo Barberini lui a ouvert la voie de l'imitation d'Horace<sup>13</sup>. Les louanges d'Urbain poète s'inscrivent dans une tradition humaniste: depuis la Renaissance, le souverain ami des Muses est toujours loué à nouveau, la culture faisant partie des *uirtutes*, objet des innombrables éloges<sup>14</sup>. Mais n'oublions pas que chez Horace, les Muses "recréent le grand César dans l'ancre de Piérie"<sup>15</sup>. Les odes panégyriques que Sarbiewski adresse à Urbain VIII, point de départ de son imitation d'Horace, laissent penser qu'il voulait se présenter en face de lui comme un nouvel Horace en face d'Auguste.

Sarbiewski n'a loué aucun autre souverain à l'égal du Pape. Il a cependant célébré l'Empereur Ferdinand II, au début du livre II, qui lui est dédié, sur un ton hymnique qui rappelle les odes d'Horace à des dieux (Mercure, C.I 20 et Bacchus, C. II 19). Il le chante de façon comparable à Urbain comme prince de la paix dans l'*Ode* II 12, pendant de l'*Ode* I 1. On y retrouve le

---

<sup>12</sup> RANKE, p. 221.

<sup>13</sup> Maffei Barberini, nunc Urbani VIII. Pont. Max. *Poemata*, Paris 1621. Ce recueil contient trois odes pindariques en mètres horatiens. Edition considérablement augmentée, Rome 1631, où Urbain pratique tous les mètres d'Horace. Les sujets sont religieux ou moraux.

<sup>14</sup> O. CONRADY, *Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jhd.*, Bonn 1962, p. 273.

<sup>15</sup> C. III 4, 37-40.

même ton, les mêmes formulations inspirées principalement du *Carmen saeculare*, le poème d'Horace que Sarbiewski a le plus souvent imité.

2. Dans le second groupe d'odes politiques, le poète polonais se présente comme guide de son peuple, rôle déjà dessiné par Horace dans ses odes sur les guerres civiles et les odes romaines. Jacob Masen a estimé que Sarbiewski est allé au-delà d'Horace, qu'il est plus pathétique<sup>16</sup>. Le patriotisme polonais a toujours été très vif. Avec une vue pénétrante, Sarbiewski a découvert les maux dont souffrait la Pologne d'alors et il a cherché à leur porter remède. Il a repris les idées du grand prédicateur jésuite Pierre Skarga qui, prédisant les malheurs de la Pologne, disait au début du siècle à la noblesse: "Il vaut mieux pour un peuple périr en combattant que de se laisser engloûtir sans gloire."<sup>17</sup> Le poète à son tour se répand en plaintes amères à cause des dissensions de la noblesse polonaise et des querelles religieuses. Il voit comme augmentent dans le rang des chevaliers le luxe et la passion des plaisirs et déplore leur inertie. L'*Ode* I 11 s'en prend à l'élégance dont ils se vantent<sup>18</sup>: fourrures, plumes, or, pierres précieuses ne font pas un héros! L'*Ode* I 8 *Saeculi socordiam persequitur* condamne la mollesse, la danse, une vie efféminée. Mais le poète moraliste ne s'attarde pas à la satire des mœurs, il passe très vite à l'exhortation: *surgamus, surgamus* (41, 45). Les accents énergiques sonnent comme un cri de guerre. Cet ami de la paix appelle à la lutte sainte, préoccupé qu'il est par l'incursion des

---

<sup>16</sup> *Palaestrae eloquentiae ligatae*, Köln 1662, Teil 2, p. 336: *Sarbevius mirifice vim dicendi passim exacuit, ut idcirco ad concitandos animos plus virium, quam Horatius, ad docendum instructor attulerit.*

<sup>17</sup> DIEL, p. 63.

<sup>18</sup> Le sous-titre l'indique: *Equestris elegantiae iactantiam reprehendit.*

Turcs, contre lesquels la Pologne était le premier rempart de la chrétienté européenne. Ces poèmes sont généralement de longues odes pindariques à la manière d'Horace. Mais le poète néo-latin pratique l'amplification et l'accumulation d'exemples antiquisants, selon l'usage de la rhétorique de son temps<sup>19</sup>.

Une des idées favorites de Sarbiewski, comme d'un grand nombre d'humanistes slaves, est que tous les princes chrétiens s'unissent pour attaquer l'ennemi turc sur son propre territoire, le chasser de Grèce et le poursuivre jusqu'en Asie. Deux siècles avant Byron, on trouve chez lui, souvent formulé, le thème de la *recuperanda Graecia*, dans ses exhortations aux princes d'Europe, aux princes italiens, à la noblesse de Pologne, à l'Empereur d'Allemagne<sup>20</sup>.

C'est par les odes de ce type surtout que Sarbiewski mérite le nom d'"Horace polonais", car elles sont une œuvre vivante et sincère, animée de l'intérieur par un souci vrai, et fortement enracinée dans son époque. Il était conforme aussi à la tradition littéraire polonaise, depuis le début du XVI<sup>ème</sup> siècle, qu'un poète de qualité s'exprimât sur des thèmes politiques. En dehors d'Horace, modèle du genre, de métrique et de style, Sarbiewski a suivi son compatriote Kochanowski. Il le place d'ailleurs en tête de son canon de poètes, avant les anciens, dans son traité *De acuto et arguto*<sup>21</sup>. Kochanowski, le "Ronsard polonais", a écrit en latin un *Lyricorum libellus* (Cracovie 1580), ensemble de six odes politiques sur le modèle des *Odes* d'Horace. On a aussi de lui deux poèmes en polonais traitant des problèmes essentiels qui préoccupaient la noblesse de ce temps, *Zgoda* et *Satyr*. *Zgoda*, figure allégorique féminine signifiant harmonie,

---

<sup>19</sup> CONRADY, p. 146-147.

<sup>20</sup> *Lyr.* I 6; III 19; I 12; I 20; II 1.

<sup>21</sup> Kochanowski est aussi le seul poète avec Horace dont Sarbiewski ait donné une "parodie" et une "palinodie", *Lyr.* IV 5 et IV 6.

essaie d'expliquer aux nobles que l'Etat qu'ils ont certes édifié, mais qui leur offre aussi de grands avantages, irait à sa ruine s'ils ne cessaient de se quereller. Le satyre admoneste le peuple et lui reproche différentes fautes: on est très près de Sarbiewski. Quand celui-ci exhorte ses concitoyens à secouer leur indolence et à prendre les armes, on retrouve les accents de l'*Orpheus Sarmaticus*, épilogue latin d'une célèbre tragédie de Kochanowski, *Le Congé des ambassadeurs grecs* (1577)<sup>22</sup>.

Avec ses odes politiques, Sarbiewski était au diapason de son peuple. Elles furent accueillies dans le plus grand enthousiasme. On peut penser qu'elles ont été lues par Jan Sobieski, le libérateur de Vienne (1683), qui aimait les belles lettres. Une des grandes odes de Casimir, qui s'inspire à la fois d'Horace et de Virgile, glorifie la campagne victorieuse de Chokcjewiez près de Khotine (ou Chozim), en 1623<sup>23</sup>. Or Jan Sobieski remporta cinquante ans plus tard une grande victoire également à Khotine. "J'ai vu", écrit Sarbiewski, "fuir devant vous (c'est-à-dire les héroïques Polonais) les croissants turcs, les insignes arrachés aux drapeaux barbares et repousser une nuée de fantassins et de cavaliers" (68-72). Strophe véritablement prophétique: lors de la victoire de Jan Sobieski, le plus grand drapeau vert de l'armée turque fut pris à Khotine et suspendu dans l'Eglise Saint-Pierre de Rome en signe de victoire!<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> La pièce acquiert un coloris politique par son épilogue: "Quels espoirs, citoyens, quels desseins dans vos cœurs? Croyez-moi, ce n'est pas le temps de l'indolence et du sommeil, ni des fêtes avec la cithare, les coupes et les danses légères". Voir S. ZABLOCKI, "Die polnischen Neulateiner als Vorgänger des jungen Kochanowski", dans *Chloe* Bd. 6, p. 211-224.

<sup>23</sup> *Lyr. IV 4 Celebris Polonorum de Osmano Turcarum Imperatore Victoria proelio ad Chocimum Dacico, anno Domini MCXXI, VI. Non. Septembr. Commisso parta*. Pour les motifs et le style de l'ode, cf. Hor. C. III 4, 51-7; Verg. *Aen.* VIII 689-700.

<sup>24</sup> DIEL, p. 65.

## ODES MORALES

Il n'est pas toujours aisé de tracer une frontière entre l'ode politique et l'ode morale<sup>25</sup>. La seconde ne se distingue de la première que par les sujets plus généraux et non liés à des situations ou des événements particuliers. Les odes morales de Sarbiewski forment une grande partie du recueil. A la manière d'Horace, le poète polonais leur a donné la forme d'un avertissement à un ami, désigné le plus souvent par un pseudonyme. Il est presque impossible d'identifier un grand nombre des destinataires. Le lyrisme moral de Sarbiewski a un caractère stoïcien sans raideur et son argumentation ne s'appuie pas sur des motivations religieuses; c'est le cas également des odes morales de Jacob Balde. Horace est à la base de cette forme de lyrisme, mais les poètes jésuites l'infléchissent en fonction de leur foi et de leur temps. Parmi les maximes d'Horace, le poète chrétien choisit celles qui lui permettent d'enseigner le renoncement aux biens passagers de ce monde et le mépris des caprices de la Fortune. Il supprime presque totalement la tendance épiciurienne d'Horace et renforce le thème du refus des faux biens et de l'indépendance<sup>26</sup>. Sarbiewski insiste sur la vanité du monde, la nécessité de la paix et de la simplicité rustique. Cette paix est le prélude à la connaissance de soi. La contemplation de la nature devient l'expression de l'amour de la créature pour le créateur.

Le sentiment de la nature, de même que l'enseignement moral, se retrouve également dans le lyrisme gracieux de notre poète. La poésie légère d'Horace ne pouvait avoir chez Sarbiewski un équivalent. Cependant il nous charme par de courts poèmes d'un lyrisme intime, qui sont parfois des blasons à la

<sup>25</sup> Ainsi de l'Ode I 7 *Saeculi nostri socordiam persequitur*.

<sup>26</sup> *Lyr.* I 2; I 7; II 6 *Cato politicus*; III 4; III 23.

manière de Ronsard et qui aèrent le recueil: A sa lyre (II 3); A la violette (IV 17); A la rose (III 18); A la cigale (IV 23); A la brise (IV 26); A la source Sona (*Epod.* II); A la Narvia (II 15); Au Bug (*Epod.* XV). Cet ensemble mériterait, de même que les odes morales, une étude que nous ne pouvons faire ici. Retenons que l'"Horace polonais" a chanté, là aussi, selon son expression, "sur la lyre de Calabre" (II 15, 18): l'ode à la source Sona est le pendant de l'ode d'Horace à la fontaine Bandousie (C.III 13).

### ODES RELIGIEUSES

La poésie religieuse de Sarbiewski forme une part importante, environ un sixième, de son recueil lyrique. Utiliser la forme de l'ode pour lui donner un contenu religieux, c'est continuer une ancienne tradition chrétienne qui allie Horace à David. Une partie des poèmes d'Horace, les hymnes aux dieux, permettaient d'ailleurs un rapprochement avec les psaumes et les chants d'Eglise. Pontanus recommande l'hymne chrétienne dans sa poésie<sup>27</sup>. Dans la tradition jésuitique, la *poesis sacra* remplace les hymnes aux dieux. Sarbiewski écrit des hymnes *in Divos*, c'est-à-dire aux saints ou plutôt, dans son cas, aux saintes, car on n'y trouve que des femmes. Mais il n'imité pas seulement les hymnes d'Horace, il remplace aussi les poèmes qu'Horace consacre à l'amour profane par des poèmes religieux. Il pratique ainsi la *parodia sacra* de manière ingénieuse<sup>28</sup>. N'est-ce pas une forme de l'*argutia*, au même titre que l'emblème et l'allégorie?

Une ode à Marie Madeleine, la sainte préférée du baroque, *Cum tu, Magdala, liuidam* (III 2), illustre de façon exemplaire

<sup>27</sup> *Poeticarum institutionum* libri III, Editio tertia, Ingolstadt 1600.

<sup>28</sup> Voir M.H. MÜLLER, *Parodia christiana*, Zurich 1964, qui a étudié le procédé à propos de Jacob Balde.

ce qu'est la *parodia sacra*. Elle s'inspire de la poésie médiévale de la Croix (on y retrouve des échos du *Stabat Mater* et du *Laudismus de sancta Cruce*)<sup>29</sup>, mais formellement elle est la parodie suivie d'une ode érotique d'Horace, *Cum tu, Lydia, Telephi* (C. I 13). L'imitation est signalée par la métrique, le schéma général, la syntaxe, une série de termes<sup>30</sup>.) Les deux odes sont écrites en distiques formés d'un glyconique suivi d'un asclépiade mineur. Le poète s'adresse à un personnage dans une situation donnée, puis décrit le changement que celle-ci entraîne. Il donne ensuite un conseil. La syntaxe de la première phrase est identique. Après la description, le même vers: *non si me satis*

<sup>29</sup> L'aspect du Christ en croix provient des poèmes médiévaux: le verbe *pendere* (v. 2) se trouve dans le *Stabat Mater*. Le changement opéré par le supplice renvoie au *Laudismus de sancta Cruce*. Cf. R. DE GOURMONT, *Le latin mystique*, Paris 1930, Reprint Paris 1979, p. 315.

<sup>30</sup> *Ad D. Magdalenam Christ necem deflentem*

*Cum tu, Magdala, lividam  
Christi caesariem, cum male pendula  
spectas brachia, pro tibi  
pectus non solitis fervet amoribus!  
Non es, qualis eras: tibi  
non mens semianimis restat in artibus!  
non fronti tenerae nives.,  
non vivax roseis purpura vultibus,  
non notus superest color.  
Sed mors marmoreis pingitur in genis,  
et vitae gracilis via  
exili tacite spirat anhelitu.  
Non, si me satis audias,  
plores perpetuum tristia, tertia  
cum lucem revehet dies,  
mutati referet munera gaudii.  
Nam quae sole caret duplex  
ridebit geminis tertia solibus.*

*audias*. Le changement de Marie Madeleine est évoqué avec un vers d'Horace provenant d'une autre ode, et dont le sens, quoique profane, est voisin: le poète tourmenté par Vénus a changé: *non sum qualis eram* (C. IV 1, 3)<sup>31</sup>. L'*aemulatio* du poète néo-latin est manifeste: la poésie religieuse doit se substituer au lyrisme léger, et les saintes aux femmes chantées par Horace. Il semble qu'ici la formulation horatienne n'ait point entravé la création poétique; l'ode de Sarbiewski impose la vision d'une Madeleine exsangue et pâmée, que le poète console par l'espoir lumineux et certain de la résurrection:

Tandis que, fille de Magdala, tu contemples la chevelure livide du Christ et ses bras qui pendent tristement, hélas ton cœur ne brûle plus des flammes accoutumées. Tu n'es plus celle que tu étais; ton esprit ne demeure plus dans tes membres, morts à demi. Sur ton front, plus de fraîche neige, plus de pourpre vive sur ton visage de rose, plus rien de ton teint d'autrefois. Mais la mort est peinte sur tes joues de marbre et le chemin de ta frêle vie palpite sans bruit d'un souffle ténu. Si tu voulais assez m'écouter, tu ne pleurerais pas sans trêve sur tes malheurs. Quand le troisième jour ramènera la lumière, il apportera les dons d'une joie transmuée. Car celle qui deux fois est privée du soleil sourira la troisième d'un soleil redoublé.

Notre second exemple, l'*Ode* 9 du livre II, inspirée du *Cantique des Cantiques*, est coulée dans le moule d'une ode

---

<sup>31</sup> L'altération de la beauté de Madeleine a d'autres sources: Catulle, 64, 63-5 notamment. Mais le modèle principal est l'ode à Lydie, dont on retrouve les mots *roseam, braccia, mens, color, genas, perpetuum*.

anacréontique (Hor. C. I 23)<sup>32</sup>. Le verset *Similis est Dilectus meus caprae hinnuloque ceruorum* a rappelé au poète néo-latin la comparaison de Chloé avec un faon, *inuleo similis*. Il construit les trois premières strophes de son ode sur le plan d'Horace, en reprenant textuellement les premiers mots de chaque strophe: *Vitas... me similis, nam seu, atqui non ego te*. Le schéma métrique (strophe asclépiade A) est le même. C'est intentionnellement que Sarbiewski rend présent le souvenir d'Horace pour signifier qu'à la fuite devant l'amour profane s'est substituée la fuite mystique. A partir d'Horace et s'éloignant de lui, il compose des vers d'une poésie très délicate, qui lui est personnelle:

Renonce enfin à l'inutile fuite  
 car tu ne saurais m'échapper;  
 la lueur du soir te trahit  
 et Cynthia s'avance avec ses cornes d'or.  
 Les rivages déserts te gémissent,  
 la brise te soupire aux souffles du printemps,  
 les veilleurs de la nuit, les astres,  
 par un signe vivant te révèlent à moi<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> L'ode d'Horace est imitée librement d'Anacréon *Fr.* 51 Bergk: "Comme un jeune faon à la mamelle qui, laissé seul dans la forêt par sa mère encornée, a été pris d'effroi..."

<sup>33</sup> *Tandem sollicitae pone modum fugae,  
 Nam non effugies, te mihi sedulis  
 aether excubiis prodet, et aureis  
 prodet Cynthia cornibus.*

*Te neglecta gemunt littora, te procul  
 suspirat tacitis aura Favoniis,  
 te noctis vigiles, te mihi vividis  
 signant sidera nutibus.*

Avec les mots d'Horace, qui sont ceux de l'amour charnel, le poète jésuite nous parle de la passion humaine dirigée vers Dieu. Quand Horace écrit *Urit me Glycerae nitor* (C. I 19, 5), Sarbiewski répond dans le même mètre *Urit me patriae decor* (I 19, 1), *patria* désignant le ciel. Le plus fort désir de l'âme mystique est la mort, l'aspiration à l'au-delà. Ce court poème s'apparente aux *excessus* (ou envols) caractéristiques du lyrisme de l'Horace polonais et dont il sera question plus loin.

La plupart des odes religieuses de Sarbiewski s'adressent à la Vierge Marie, patronne de son ordre. Le poète continue une tradition qui remonte aux premiers temps du christianisme et selon laquelle Marie remplace à la fois la déesse vierge Diane et la déesse de l'amour, Vénus. Horace a consacré une ode en forme d'hymne à chacune de ces deux divinités (C. I 21 et I 30). Sarbiewski en a donné une parodie dans les *Odes* II 18 et II 26. La seconde ne comprend, comme son modèle, que deux strophes saphiques. Marie est invoquée en tant que *regina coeli* à la place de la *regina* de Cnide et de Paphos (v. 1). Elle est accompagnée de son enfant, *tecum puer* (v. 5). Son cortège non plus n'est pas absent, mais les Grâces, les Nymphes et la Jeunesse sont remplacées par *Salus et Pax et aperta pando/Copia cornu* (v. 7-8), où l'on retrouve encore une fois le *Carmen saeculare* (v. 56-60).

L'Ode II 18 de Sarbiewski à la Vierge Mère porte en sous-titre *Parodia ex Q. Horatio Flacco*. Son modèle est l'Ode I 21 d'Horace, sorte de prélude à un hymne en l'honneur de Diane et d'Apollon. Le premier vers *Reginam tenerae dicite uirgines* reprend à un mot près celui d'Horace. Mais Marie est l'objet unique de ces chants et se substitue non seulement à Diane, mais curieusement aussi à Apollon. Le dieu de Délos est le sujet de la dernière strophe d'Horace, où l'hymne se mue en un *ciuile carmen*. Apollon (le grand Apotropaïos) enverra la guerre, la faim, la peste loin de Rome, chez les ennemis, Perses et Bretons. La Vierge Marie détournera de même "les peurs

aveugles et les redoutables colères des grands" des frontières de la patrie chez les Mèdes et les Gélons (entendez les Turcs). Une prière aussi peu charitable pourrait étonner chez ce poète chrétien si nous n'en connaissions pas la source médiévale intégrée au modèle horatien: Marie fut très anciennement invoquée contre les Sarrasins, les Arabes, les Turcs. "La prose insérée à la messe de l'office du Saint-Rosaire témoigne de la puissance de Marie à réfréner le double monstre, l'infidèle et l'hérétique"<sup>34</sup>.

C'est aussi dans la tradition médiévale qu'il faut chercher l'une des origines d'une ode mariale écrite à la manière d'Horace, le dialogue *Puer-Virgo* (IV 25). Sarbiewski a pris pour modèle le chant amébee entre deux amants séparés, mais qui peut-être vont se retrouver, l'*Ode* III 19 *Donec gratus eram tibi*, chef-d'œuvre de la poésie légère d'Horace. Le poète jésuite remplace les personnages par la Vierge et l'Enfant et donne comme contenu à leur dialogue les louanges réciproques du Bien-Aimé du *Cantique des Cantiques* et de la Sulamite sur leur beauté. L'ensemble du poème de Sarbiewski est une déclaration d'amour d'après la fin de l'ode d'Horace. L'application de la poésie du *Cantique* à Jésus et Marie avait déjà été faite par Saint-Bernard de Clairvaux, cité comme exemple par Pontanus<sup>35</sup>. Le dialogue *Puer-Virgo* chez Sarbiewski laisse l'impression d'une inadéquation entre la situation mère-enfant et les motifs de la poésie érotique. C'est l'écueil auquel s'est heurté d'une façon générale la poésie mariale des Jésuites, mais elle

---

<sup>34</sup> *Ipsa favente, coeditur  
monstrum duplex maleficum:  
Impius Turca vincitur,  
cedit genus hereticum.*

R. DE GOURMONT, p. 322.

<sup>35</sup> O. c., p. 152.

comprend aussi des réussites admirables, comme j'ai eu l'occasion de le montrer à propos de Jacob Balde<sup>36</sup>.

### PERSONNALITÉ DU POÈTE

C'est aussi à travers l'imitation d'Horace que Sarbiewski a exprimé sa personnalité de poète. Il a repris à son modèle romain le concept de *uates* et le mot apparaît souvent chez lui. Comme Horace, notre poète est sous la protection des Muses. L'*Ode* IV 14, en strophes saphiques, répond à l'*Ode* I 22 d'Horace, *Integer uitaë*. Sarbiewski y dit en termes virgiliens sa joie d'être poète, puis affirme avec Horace qu'il n'a rien à craindre<sup>37</sup>. Ce poème d'une simplicité charmante s'adresse à un ami. D'autres odes plus solennelles nous apprennent par quoi il est un *uates*:

1. dans sa fonction politico-sociale, guide de son peuple;
2. d'un point de vue esthétique, comme poète doué d'invention.

1. L'*Ode* 8 du Livre II, écrite en strophes alcaïques, affirme le bonheur du poète de s'être acquitté d'une mission dans le monde. S'il n'a pas exercé de pouvoir temporel, si les destins ne l'ont pas fait roi, ils ont voulu qu'il fût un poète inspiré: *uatem* est le dernier mot de l'ode. Par amour du vrai, il a dénoncé les vices du siècle "avec des vers vengeurs". C'est son rôle à lui et qui le rend content:

---

<sup>36</sup> A. THILL, *Jacob Balde. Dix ans de recherche*, Paris 1991, p. 111 ss. L'étude de la poésie mariale de Sarbiewski reste à faire.

<sup>37</sup> *Quid mihi, qui nil cupiam, deesse / possit? umbrosi placet una Pindi / vallis; o sacrum nemus! o iocosae / rura Camoenae!* (v. 13-16). Cf. Verg. *Georg.* II 485-9.

*Meo beatus, caetera uilibus  
habere fatis et miserabili  
permitto uulgo...*

Je comprends *meo beatus*, "heureux de ce qui est mien, de ce qui m'appartient en propre", *meo* étant opposé à *caetera* (on notera le ton horatien: le poète se distingue du *uulgus*)<sup>38</sup>. A. Angyal a traduit *meo beatus* par "ich schreite glücklich" (verbe *meare*), "je m'avance heureux"<sup>39</sup>. Cette traduction métriquement possible ne rend pas compte de l'idée que le poète a une fonction spécifique. Angyal a bien vu cependant que cette ode exprime la haute conscience de soi, exempte d'arrogance, de Sarbiewski. Sa poésie, dit celui-ci, n'est pas un jeu: il se sent appelé à émouvoir les esprits des hommes nobles et à fustiger le péché, la paresse et la négligence. C'est ainsi que l'ont montré ses odes politiques et morales.

Le début des *Odes romaines* est aussi à l'arrière-plan d'une strophe où Sarbiewski se nomme un *uates*, dont les vers seront chantés par les générations futures<sup>40</sup>. Cependant ces fières affirmations ne vont pas sans quelque ambiguïté. L'humilité chrétienne fait dire au poète jésuite parlant de sa célébrité (dans des vers écrits eux aussi à la manière d'Horace): *frustra: nam in urna surdis et immemor/iacebo puluis* (IV 29, 129)<sup>41</sup>. Il reste

<sup>38</sup> Hor. C. II 1, 1 *Odi profanum vulgus...* et C. II 16, 40 *spernere uulgus*.

<sup>39</sup> A. ANGYAL, *Die slavische Barockwelt*, Leipzig 1961, chap. III, Barocker Humanismus, p. 132-138.

<sup>40</sup> *Haec vera dicar tunc ego praescius / dixisse vates: tunc mea carmina / discenda grandaevi parentes / virginibus puerisque dicent*, IV 29, 125.

<sup>41</sup> Ces premiers mots, avec le rejet de *frustra*, proviennent de l'*Ode* III 13, 16; pour *urna* cf. Hor. C. II 3, 26; *puluis* C. IV 7, 16.

que, même après sa mort, brillera parmi les fleurs et les feuillages de sa tombe le laurier de sa gloire<sup>42</sup>.

La postérité en a jugé ainsi. Herder s'est souvenu de l'ode où le poète polonais se présente comme un successeur d'Orphée:

*Nobilis Orphei  
non erubescendum nepotem  
Sarmatica redimite lauru et*

*longa sonantem nec tenui lyra  
audite uatem.*

Le critique et poète allemand résume ces vers ainsi: "und ein Sarmate selbst singt Orpheus' Lieder", "même un Sarmate chante les chants d'Orphée"<sup>43</sup>.

2. Le chant de Sarbiewski s'est élevé jusqu'aux étoiles. Il a caractérisé son don poétique par l'image du "regard d'en haut". Ses contemporains y ont vu le signe de son lyrisme, où se cristallise son imitation d'Horace<sup>44</sup>. On considère généralement, en effet, comme point de départ l'ode conclusive du Livre II d'Horace *Non usitata nec tenui ferar*, mais le poète néo-latin, homme de son temps, a donné à son envol une autre signification. Le thème de l'*excessus* repose sur la fiction que le poète métamorphosé en cygne s'élève dans les airs et peut regarder le

---

<sup>42</sup> *Me tamen integrae / lauri coronabunt iacentem, et / circum hederæ violæque serpent*, IV 29, 130-132.

<sup>43</sup> J.G. HERDER, *Terpsichore*, Sämtliche Werke, t. VIII, Berlin 1892; Reprint Hildesheim 1967, p. 137.

<sup>44</sup> E. SCHÄFER, p. 121.

monde dans une perspective nouvelle<sup>45</sup>. Pour Horace, selon une tradition antique, l'envol se produira au moment de sa mort et révélera aux peuples qui il est. A l'apocynose est liée indissolublement la gloire du poète, l'un des thèmes dominants d'Horace et qui a eu, dans toute la poésie de l'Occident, de grands prolongements.

Sarbiewski a donné à ce modèle horatien plusieurs fonctions utilement répertoriées par E. Schäfer. Nous en retiendrons deux. L'Orphée polonais se réfère expressément au vol d'Horace dans l'*Ode* I 10:

*Non solus olim praeceps Horatius  
ibit biformis per liquidum aethera.* (1-2)<sup>46</sup>

Mais ce n'est pas pour sa propre gloire que le poète-cygne s'élèvera dans les airs. L'ode est consacrée, comme l'indique le sous-titre, aux louanges d'Urbain VIII, Pontife très bon, très grand. L'apocynose du poète sert à la gloire d'un autre.

Il faut nous arrêter au poème le plus connu de Sarbiewski, la grande ode *E rebus humanis excessus* (II 5), qui a exercé une profonde influence sur d'autres poètes. Jacob Balde s'en souvient dans plusieurs odes intitulées *Enthusiasmus* et des poètes anglais comme Cowley, Norris ou Watts l'ont traduite ou paraphrasée. Leurs titres *Ecstasy* ou *Elevation* révèlent que

---

<sup>45</sup> Platon, *Resp.* X 620 a. L'âme d'Orphée est transformée après sa mort en cygne. Horace appelle Pindare *Dircaeus cycnus*, C. IV 2, 25.

<sup>46</sup> Le vol poétique est caractérisé comme une *aemulatio* d'Horace: ainsi le second vers est, à un mot près, celui de son modèle (Hor.: *penna biformis per liquidum aequora*); la métrique (strophe alcaïque) est identique.

l'attraction exercée sur eux par l'ode de Sarbiewski est due à son caractère sublime<sup>47</sup>.

Heureux celui qui peut, d'une aile vigoureuse,  
s'élancer vers les champs lumineux et sereins!

Excepté l'idée de l'envol, l'*excessus* de Sarbiewski ne doit rien à Horace. Il ne retient pas ici la métamorphose en oiseau, dont Horace donne une description précise à la manière alexandrine<sup>48</sup>. Nous apprenons que, vivant, il délaisse le monde des humains et s'envole dans les airs. Le "regard d'en haut" entraîne des considérations morales sur ce monde livré aux caprices de la Fortune et qui lutte avec succès pour se détruire lui-même. Le vol du poète symbolise alors le contraste entre la vanité de toute chose et la puissance infinie de l'esprit. Il se poursuit, toujours plus haut, jusqu'à ce que la terre soit réduite à un point. Malgré l'absence de références chrétiennes, cet exode vertical conduit à ce qu'il faut bien appeler le ciel. Son modèle est un poème de Boèce, au début du Livre IV des *Consolations de la philosophie*. A l'esprit du poète tourmenté par le problème du mal dans le monde, la Philosophie promet des ailes pour qu'il puisse s'élever au-dessus de la terre et des nuages jusque dans l'éther. Il parviendra dans sa "vraie patrie", où le "maître des rois" tient le sceptre et conduit le monde. Boèce nous ramène à la lointaine source platonicienne du mythe du vol: la vie céleste des âmes et l'attelage du *Phèdre* (246 d 3 ss.), auquel ne pouvait manquer de songer aussi le poète néo-latin.

---

<sup>47</sup> Cf. T.A. BIRREL, "Sarbiewski, Watts and the later metaphysical Tradition", dans *English Studies* (Amsterdam) 37 (1956).

<sup>48</sup> Cf. *Ciris* 496 ss.; *Ov. Met.* II 373 ss. E. FRÄNKEL, *Horace*, Oxford 1959, p. 299 ss., a jugé cette description déplacée, mais c'est là un point de vue moderne.

Avec succès, le monde fait effort pour que tout se détruise mutuellement. Libitine dresse pour les désastres et les guerres, les luttes et les défaites, une scène sanglante, jusqu'à ce que le dernier jour ferme le théâtre constellé. Pourquoi demeuré-je encore, voyageur des brises, prêt à aborder aux demeures sereines de la lumière, pourquoi considéré-je encore les choses terrestres. Soulevez-moi, nuages rapides, moi, le Voyant, emportez-moi là où l'éther conduit les phases du soleil et de la lune dans la plaine azurée.

Suis-je le jouet d'une illusion ou bien des vents secourables saisissent-ils et portent-ils mes flancs? A nouveau je vois rapetisser les royaumes et s'anéantir d'immenses nations humaines. Et la terre, toujours inférieure à son cercle, de moins en moins reconnaissable, se réduit-elle à n'être plus qu'un point? O cours de l'Océan divin! île libre des ports des mortels, mer sans rives! engloutissez-moi qui suis hors d'haleine et plongez Sarbiewski dans les flots éternels!

Lyr. II 5, 65-88<sup>49</sup>

<sup>49</sup>

*Alterna rerum militat efficax  
in damna mundus. Cladibus instruit,  
bellisque, rixisque, et ruinis  
sanguineam Libitina scaenam:*

*suprema donec stelligerum dies  
claudat theatrum. Quid morer hactenus  
Viator aurarum? et serenas  
sole domos aditurus, usque*

*humana mirer. Tollite praepetem  
festina Vatem: tollite, nubila,*

Le poème de Sarbiewski s'achève sur une sorte d'extase où il plonge dans l'infini. A la thématique baroque de la vanité des choses humaines s'ajoute une composante cosmique que l'on observe à différentes reprises chez Sarbiewski<sup>50</sup>. Peut-être peut-on ici aller plus loin encore et considérer cette fin comme une "noyade mystique".

Après cette confrontation inévitablement sommaire et incomplète, nous demeurerons convaincus que l'"Horace polonais" n'est pas un imitateur vulgaire. "Imiter en maître", écrit le comte Ledochowski, c'est créer, et c'est ainsi qu'imitait Sarbiewski"<sup>51</sup>.

---

*qua solis et lunae labores  
caeruleo vehit aethra campo.*

*Ludor, sequaces an subeunt latus  
feruntque venti? jamque iterum mihi  
et regna decrevere, et immensae  
ante oculos periere gentes;*

*suoque semper terra minor globo  
jam jamque cerni difficilis suum  
vanescit in punctum? O refusum  
Numinis Oceanum! O carentem*

*mortalitatis portubus insulam!  
O clausa nullis marginibus freta!  
Haurite anhelantem et perenni  
Sarbievium glomerate fluctu.*

<sup>50</sup> L'Ode I 10 place le pape dans un environnement cosmique et l'immensité contribue à sa glorification, comme dans la peinture baroque. Le spiritualisme baroque, d'une façon générale, devient souvent vision cosmique. Pour la "noyade mystique", cf. Jacob Balde, *Lyr. II* 7, 25, où Marie, après son assumption, plonge dans l'infini divin.

<sup>51</sup> *O. c.*, p. 23.

## JACOB BALDE

La vie de Jacob Balde se confond avec son activité et son œuvre. Né en 1604 à Ensisheim en Haute Alsace, alors centre de l'Administration de l'Autriche antérieure, il apprit le français à Belfort avant de faire ses études au Collège des Jésuites de sa ville natale. Il devait les poursuivre à la jeune Université de Molsheim, mais les premières dévastations de la Guerre de Trente Ans le firent partir pour Ingolstadt en Bavière, haut lieu de la Contre Réforme. Jacob Balde entra dans les ordres en 1623 et sa brillante carrière illustre parfaitement l'action des Jésuites au service de la propagation de la foi. En même temps qu'il devenait un grand poète lyrique, il a exercé de hautes fonctions: professeur de rhétorique, précepteur de princes, prédicateur de la cour de Munich, historiographe de Bavière. Dans la terrible guerre qui déchirait l'Europe, il a adhéré à la cause catholique et chanté les luttes de l'Empire des Habsbourg contre les Suédois et les Turcs. C'est par ses odes politiques aux accents vibrants qu'il s'est acquis le titre d'"Horace allemand", que lui a donné le premier Sigmund von Birken. Lié d'amitié avec le Comte d'Avaux, plénipotentiaire français à Munster en Westphalie, Jacob Balde se montra aussi un champion de la paix. A partir de 1650, il fut affecté, en raison de sa santé fragile, à de plus petits collèges et passa la fin de son existence terrestre à Neuburg-an-der-Donau, entouré d'une immense considération due à son génie et à la sainte conduite de sa vie. Il y mourut en 1668 et repose dans la crypte des Jésuites. La ville de Neuburg a célébré avec éclat le trois-centième anniversaire de la mort de Jacob Balde en 1968, et cette date marque une renaissance<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Pour la vie, l'œuvre, l'ensemble des questions relatives à Jacob Balde, voir mon rapport de recherche dans *Jacob Balde. Dix ans de recherche*, p. 167-176.

Durant les années qu'il a vécues dans le monde, le poète a amassé une riche expérience des mœurs de l'époque, qui est venue s'ajouter à la somme rabelaisienne de ses connaissances livresques, et qui donne à son œuvre vie et saveur. Jacob Balde avait une sensibilité très vive, un esprit combatif, le goût de la morale, l'amour de la nature et infiniment d'humour, traits qui le rapprochent d'Horace, mais sans la modération du poète romain. Il est animé d'un feu mystique, qui élève sa poésie au-dessus du néant des choses humaines — il est l'auteur d'un *De vanitate mundi* (1636) —, dont le sentiment rend son œuvre très représentative du baroque. Comme poète, Jacob Balde a été d'une fécondité étonnante et a pratiqué la plupart des genres antiques: une épopée héroï-comique, *Batrachomyomachia Homeri* (1628), lyrisme, *Lyrice et Sylvae* (1637-1647), *Philomela*, sorte de drame lyrique à sujet mystique (1645), satire, *Agathyrus* ou éloge de la maigreur (1637), *Contra abusum tabacchi* (1656), tragédie, *Jephtias* (1637) et enfin élégie, la monumentale *Urania Victrix* ou le combat de l'Ame victorieuse contre les tentations des Cinq Sens (1663). Balde était capable d'écrire dans la manière de n'importe quel poète latin classique ou tardif, mais c'est son génie lyrique qui l'a rendu célèbre dans l'Europe entière. Il estimait d'ailleurs que ce genre convient à la force de l'âge, exigeant un souffle particulier. Nous connaissons ses idées sur la poésie grâce à une *Dissertatio de studio poetico* (1657). Il y recommande l'imitation des anciens, mais la nouveauté des idées et l'ingéniosité de l'expression ou *argutia*.

Le recueil lyrique de Jacob Balde qui nous intéresse ici comporte, comme celui d'Horace, quatre livres d'*Odes* suivis d'un livre d'*Epodes*, où il imite de près la métrique et le style de son modèle. Mais l'inspiration horatienne a, comme dans le cas de Sarbiewski, des limites imposées par le sentiment religieux profond de Balde et sa condition d'homme d'Eglise. Il exclut la poésie légère d'Horace et la fière affirmation de sa

gloire de poète. La répartition des pièces et leur équilibre à l'intérieur du recueil sont différentes<sup>53</sup>.

Pour la clarté de la présentation, j'ai tenté une classification approximative (on ne peut éviter une part d'arbitraire, car certains genres se recourent): odes politiques — odes morales — badinages — odes visionnaires — odes religieuses et odes mariales<sup>54</sup>.

1. L'ode politique a ses sources dans le lyrisme grec. Horace s'est placé lui-même dans la succession d'Alcée, nommé par lui le "citoyen de Lesbos qui chantait au milieu des combats." (C. I 32, 5) Balde a été appelé parfois le "Tyrtée de la Ligue" ou encore l'"Alcée bavarois". Les odes politiques de Balde disent son engagement. Les généraux catholiques, un Pappenheim, un Tilly surtout, sont ses héros (I 19; I 42). Wallenstein au contraire est présenté comme un traître, et sa mort chantée avec des accents de triomphe (II 13). Dans une ode emblématique, Balde compare au cheval de Troie l'envahisseur suédois appelé en Allemagne par les princes protestants (I 8). Emblématique aussi l'ode à l'aigle autrichien (I 38), qui reviendra à Vienne vainqueur après une Pharsale livrée dans le ciel contre des oiseaux sinistres, le vautour suédois et le hibou turc. Balde exhorte les Allemands à la lutte (I 37), secouant leur inertie et leur donnant pour modèle les héros de l'ancien temps, Scanderberg l'Albanais, Don Juan d'Autriche, le vainqueur de Lépante, et Huniady le Hongrois, dit "la terreur des Turcs" (I 39; 40; 41). Les odes politiques sont nombreuses, souvent écrites en strophes alcaïques, parfois saphiques. Balde a été un patriote et on peut le comparer en cela à Sarbiewski. En

---

<sup>53</sup> Sur Jacob Balde et Horace, voir E. SCHÄFER.

<sup>54</sup> Les odes citées dans la suite sont traduites et commentées dans notre ouvrage Jacob Balde, *Odes*, L. I-II, Université de Haute-Alsace, 1987.

revanche, on ne trouve pas chez lui d'odes encomiastiques aussi ferventes que celles du jésuite polonais dédiées à son pape: Maximilien de Bavière n'était pas pour Balde ce qu'Urbain VIII avait été pour Sarbiewski<sup>55</sup>.

Écoutons-le juger l'aveuglement de ses compatriotes:

I 8 *Equus Trojanus* (fin)

Maintenant c'est notre monde qui devient sage trop tard et notre patrie peut être égalée à la sottre Troade. Le roi Ilus n'a pas été le seul ni le premier à engendrer des fous.

L'Europe a mainte Ilion. Partout le Xanthe souillé de sang; partout tu verras le Simoïs rouler ses eaux dans les fleuves allemands.

Nous nourrissons les ennemis dans notre propre sein, nous réchauffons les Suédois; le roi dévastateur est entré en Allemagne où il a été appelé: ce serait un gain d'avoir péri plus glorieusement.

I 37 *Ad Germanos*

Osons-nous conquérir par les armes ce qui est perdu? Non pas certes celui qui est assis près du tonneau, à la fumée de la cruche écumante et près des bons morceaux du pays (les "Knodel", *offa*)

Celui-là on ne peut le faire bouger, aussi longtemps qu'il lui reste des pots et des jambons...

---

<sup>55</sup> Sur Balde et Maximilien de Bavière, voir J.M. VALENTIN dans *Jacob Balde und seine Zeit...*, p. 48-63.

les guerres, je les vois livrées partout, tandis que les tables ruissellent...

Ah! Lève-toi, petit-fils inférieur à son grand-père...

2. Les odes morales sont, de loin, les plus nombreuses: un tiers de l'ensemble. Le poète était aussi un directeur de conscience et, comme Horace, un moraliste. Le recueil s'ouvre sur une recommandation de la vie simple, source de la paix de l'âme (I 1). Ce poème en asclépiades mineurs, d'après la première *Ode* d'Horace, s'oppose à l'ambition programmatique de son modèle, atteindre la gloire: *Quod si me lyricis vatibus inseres/ Sublimi feriam sidera vertice*. Si l'inspiration et la manière sont tout antiques, l'idéal exprimé n'est pas en contradiction avec l'humilité chrétienne. On a noté, pour l'ensemble des odes morales, qu'elles ne comportent pas de références religieuses, mais traitent de thèmes moraux des philosophies païennes: *constantia, frugalitas, mens bona, iustitia, amicitia, royauté du sage, harmonie de l'âme*<sup>56</sup>. La dominante est stoïcienne. Ainsi Jacob Balde, aux yeux de qui pourtant Thomas More est un martyr de la foi catholique (I 3), le représente comme un second Régulus, en suivant l'exemple de l'*Ode romaine* d'Horace consacrée à ce héros (C. III 5). Quelques poèmes philosophiques sont d'inspiration entièrement platonicienne (I 22). Aux thèmes antiques s'ajoutent des considérations propres à l'époque où le poète a vécu. Il condamne la *philautia*, l'amour de soi (I 28), sujet du *Cenodoxus* (pièce dramatique d'un autre jésuite connu, Jakob Bidermann), la *Folie humaine* (II 5), thème omniprésent chez les auteurs de la Renaissance, et surtout la *Vanitas*, sujet de l'une de ses premières œuvres. Son

---

<sup>56</sup> Les odes morales de Balde ont été étudiées notamment par A. HENRICH, p. 206-207.

ode la plus pathétique, imitée par son contemporain allemand Andreas Gryphius dans les *Kirchhofgedanken*, est l'*Extase au cimetière* (II 39), où le poète médite (on songe à Bossuet) sur la fuite galopante de la vie humaine et la décomposition du corps dans la tombe, cette chose sans nom qui laissera sa Muse muette. On saisit, à propos du thème de la mort, le dépassement baroque du thème horatien. La pensée de la mort inéluctable ne conduit pas au *carpe diem*, mais à une vision macabre, une poésie noire, qui correspond aux fastes funèbres des tombeaux de ce temps<sup>57</sup>.

### II 39 *Enthusiasmus*

Ce que nous sommes, hélas, réduits au silence, la mort seule nous le dit et le prouve, clairement, la sombre mort: voilà ce qu'est tout homme, cendre et poussière.

Tous nous subissons la mort, le destin irrévocable, notre dû, plus tard ou plus tôt, selon qu'un ordre impérieux entraîne chacun, arrachant de force le rebelle.

Mânes, on nous fait entrer dans la même anti-chambre. Longtemps nous craignons ce qui si tôt finit; debout en vue d'une chute soudaine, nous naissons pour mourir à peine venus au jour.

Sous le nom même de la vie se cache la mort. A peine grandi, on repousse ses années et le petit garçon tue l'enfant, tandis que l'âge le plus tendre cède devant celui qui est tendre encore.

---

<sup>57</sup> A. THILL, "Mort et Vanité", dans *Jacob Balde. Dix ans de recherche*, p. 135-153.

La jeunesse joyeuse chasse l'enfance, et la toge prétexte la tunique légère. L'homme fait tue le jeune homme au moment où sa barbe pousse et quand trop elle ruisselle du givre de la vieillesse, Atropos la moissonne, emportant le menton.

Ainsi toute notre vie n'est que rapt et fuite. Brigands de nous-mêmes, nous volons et les étapes et l'espace,

transfuges curieux des siècles, toujours revêtus d'un âge neuf, jamais les mêmes et nous-mêmes toujours, et autres de jour en jour, nous sommes transformés à l'heure suivante.

Change donc, change, beau Protée.

Et plus loin, l'avertissement aux femmes trop éprises de leur éphémère beauté:

Avec quelle peine se pare la femme destinée à se dissoudre enfin en noires vipères!... Venez, vous qui ne vivez que pour être vues: vraiment, les emplâtres et le lait des ânesses, les fantômes privés de vie en pareront leur front! le crâne vide apportera un remède hideux aux rides sévères; le crâne vide disposera en ordre les cheveux!

Muse, tu restes muette, où m'as-tu laissé?

3. Il est fréquent que l'ode morale de Balde emprunte un ton satirique. Rien d'étonnant chez cet auteur de Satires, dont certaines célèbres, comme celle contre l'abus du Tabac. Il passe par toutes les nuances de la raillerie, allant du badinage amical à la critique la plus féroce, mais son humour inclut aussi sa propre personne. Ainsi il plaisante gentiment un ami trop renfermé, qu'il compare à un escargot caché dans sa coquille (I 30), mais il vilipende un vieillard (sans doute un personnage

fictif) trop attaché à la vie, dont il détaille les infirmités avec un réalisme repoussant (I 27). Une de ses cibles préférées sont les gros (I 15). La chair est pour lui condamnable, inconvenante<sup>58</sup>. Balde lui-même avait un physique ascétique et faisait partie à Munich, de la *Societas macilentorum*, sorte de "club de maigres", qui cultivait un idéal de vertu (I 34). De cette même veine satirique participent les odes contre les femmes, qui mêlent aux souvenirs de l'*Ecclésiaste* des imitations de Juvénal.

### I 15 *Solatium macilentorum*

J'ai de naissance une silhouette longiligne, je suis une ombre, telle la première esquisse des portraits projetés sans art sur un petit tableau qui sera colorié.

Je souhaite avoir juste assez de chair pour que mon œil émoussé puisse voir à la lueur de la lune avec le secours d'un verre.

Mais toi, continue à t'engraisser comme un porc sabin...

4. A l'opposé de cette muse pédestre se situent des odes d'une intense poésie, où l'imagination, qualité dominante du poète, crée des visions de rêve. L'extase au cimetière nous en a donné une idée, sur le mode mineur. Balde est un visionnaire qui, par ses images et ses formulations hardies, fait penser par moments à Victor Hugo. L'une de ces fictions nous entraîne dans une pérégrination céleste — thème à la mode depuis l'*Urania* de Peletier du Mans — un voyage intersidéral dans le ciel de Phaéton (cette ode, I 5, est plus proche d'Ovide que d'Horace)<sup>59</sup>. La poésie la plus pure, la plus exquise brille dans

<sup>58</sup> Voir M. ISRAEL, Introduction à Jacob Balde, *Odes*, L. I-II, p. XXII-XXIV.

<sup>59</sup> A. THILL, *Jacob Balde. Dix ans de recherche*, p. 177-193.

ses poèmes sur la nature, qui annoncent les romantiques (il est l'un des premiers à avoir chanté la montagne) (II 11). Rien de plus fervent et de plus délicat que l'hommage à ses maîtres et prédécesseurs, Jacob Keller (II 50) et Jeremias Drexel, l'auteur du *Zodiaque chrétien* (I 16). Ces poèmes se rapprochent de la poésie religieuses de Balde.

5. Les odes religieuses sont beaucoup moins nombreuses qu'on pourrait le croire chez un poète chrétien. L'imitation d'Horace, l'humanisme de Balde l'ont amené à privilégier l'ode morale. Mais quelle perfection, quelle intensité de sentiment dans les deux strophes consacrées à Marie l'Egyptienne (II 16), la pécheresse repentie, ou à la paraphrase d'un verset du *Cantique des Cantiques* (II 12). Voici le premier poème:

#### II 16 *Maria Aegyptiaca poenitens*

Funeste volupté, joie déplorable! Mes joues souillées de suie, ô larmes, et mon sein, lavez-les à flots! Me voici, moi, la terre brûlée des feux impudiques de l'infâme Vénus, arrosez mon visage, coulez, coulez, l'Egypte est en moi aride, stérile: vous, larmes, soyez mon Nil!

La poésie religieuse des odes est représentée presque uniquement par le lyrisme marial<sup>60</sup>: quinze poèmes sur un ensemble d'une centaine. Les deux premiers signent le Livre I et exposent, pour ainsi dire, un "programme marial". Les autres s'accumulent au Livre II. L'auteur de l'Avant-Propos de l'édition complète (Munich, 1729) a pu écrire:

---

<sup>60</sup> A. THILL, "Marie, Muse chrétienne", *ibid.*, p. 111-112.

"Les vers de Balde respirent partout les roses et les lis pudiques de Marie."

*Mariana lilia et verecundas rosas ubique spirant versus Baldeani.*

Balde a été considéré par ses contemporains comme "le barde de Marie", et cela en un siècle où les vertus de Marie ont trouvé d'innombrables chantres, même parmi les poètes protestants. Jacob Balde a voué à la Vierge une sorte de culte officiel, en même temps qu'il entretenait à son égard une dévotion plus intime. Sainte privilégiée de son ordre, Marie était également la patronne de la Bavière. Balde a été *praeses* d'une congrégation mariale, mais la Vierge était aussi présente dans sa vie personnelle. Il a fait d'elle son inspiratrice, sa Muse, dont le souffle le soulève jusqu'aux hauts lieux de l'inspiration. Elle prend la place de la Muse païenne d'Horace, Melpomène, dans une ode calquée sur son modèle (I 43). C'est dans cette ode que sont annoncés les divers aspects sous lesquels le poète chantera Marie: Vierge cosmique, Vierge de la Nativité. Balde a écrit aussi une épode pour la Passion (*Ep.* XIII), une ode pour le 1<sup>er</sup> mai (IV 40), une autre pour la Vigile de l'Assomption (II 7). Deux longs poèmes à caractère officiel se rapportent à l'érection d'une statue de la Vierge à Munich (II 26; III 28). La grande ode conclusive du Livre I évoque les expéditions lointaines des Jésuites et met aux pieds de Marie tous les trésors du monde. Balde a chanté aussi les sanctuaires de Marie en Bavière et au Tyrol, qu'il visitait souvent, Waldrast, Ettal, Ebersberg. Marie apparaît en Vierge à l'enfant et en Mère de douleur. Elle est la fiancée du *Cantique* et la médiatrice entre l'homme et Dieu.

D'un point de vue formel, on peut dire que Marie remplace les femmes chantées par Horace, d'autant plus que le poète parle d'elle comme les élégiaques romains de leur *puella*, ce qui au XVII<sup>ème</sup> siècle, s'inscrivant dans la tradition pétrarquiste, ne choquait personne. Mais, plus profondément, ces poèmes pleins

d'amour mystique irradient le recueil de Balde, qui atteint là, souvent, ses accents les plus sublimes.

### LES EPODES

Nous n'avons point parlé jusqu'ici de l'imitation des *Epodes* d'Horace qui, chez nos deux poètes, représente un problème à part. Malgré leur titre, les *Epodes* de Sarbiewski n'ont que peu de points communs avec les *Epodes* d'Horace. On n'y retrouve que partiellement la métrique, et jamais le ton de la poésie iambique. Sarbiewski n'avait pas le goût de l'invective. Balde, plus vif et plus véhément, rejoint davantage Horace, mais parfois seulement. C'est que les *Epodes* du poète romain ne sont pas elles-mêmes toutes de la même veine. Certaines ont déjà la sérénité des *Odes*<sup>61</sup>. La tentation était grande de regarder le livre d'*Epodes* comme un autre livre d'*Odes* rattaché aux précédents. C'est ce qu'avait fait Scaliger. Dans certaines éditions anciennes de Sarbiewski, de même, les *Epodes* sont appelées *Quinctus Odarum liber*.

Les *Epodes* du poète polonais font alterner avec les distiques iambiques des poèmes écrits en strophes saphiques ou alcaïques ou d'autres vers lyriques. Les sujets de ces odes sont tout aussi variés. On trouve par exemple un *Chant séculaire* sur la divine Sagesse, un dithyrambe, un cycle d'odes sur des processions mariales (*Epod.* IX-XII) et plusieurs poèmes qui ne se distinguent guère des odes politiques des livres précédents. Chez Balde on trouve un *Classicum* (*Epod.* I), une *Nemesis sacra* (*Epod.* II) et des *Dirae* (*Epod.* XIV), tous iambiques, mais aussi un *Carmen saeculare de Societate Iesu* (*Epod.* XXI) en

---

<sup>61</sup> *Ep.* 9; 13. Horace a évolué durant la période de composition des *Epodes*: sa vie personnelle a pris un cours plus favorable et il a subi l'influence de Callimaque, dont les *Iambes* n'ont pas la virulence de ceux d'Archiloque.

strophes saphiques. Les *Epodes* de Balde sur le pèlerinage d'Altötting (*Epod.* V-IX) correspondent aux *Epodes* de Sarbiewski sur les processions mariales (*Epod.* IX-XII) et le poème sur la source (d'après Hor. *C.* III 13)<sup>62</sup>.

Sarbiewski et Balde ont cependant été tous deux sensibles au caractère dramatique des rythmes iambiques, apparentés à la tragédie. Ils les ont fait servir à la poésie de la Croix, à laquelle convient à merveille leur mode tourmenté. La brève *Epode* V de Sarbiewski porte en sous-titre:

*Ad pedes CHRISTI in Cruce morientis Auctor provolutus.*

Le poète se présente prostré au pied de la Croix, dont on ne saurait l'arracher: *Hinc ut recedam, non truci ferri minae...* Andreas Gryphius a imité cette épode dans l'un de ses sonnets "Hier will ich gar nicht weg"<sup>63</sup>.

Jacob Balde a intégré dans ses *Epodes* un poème à la Vierge Marie au pied de la Croix (*Epod.* XIII), qui s'inspire du *Stabat Mater* et des *Planctus* médiévaux. Je l'ai traduit et commenté et je le considère comme l'un des sommets de sa poésie: *Infanda pateris, Virgo...*

Il nous faut au moins mentionner ici l'écho particulier qu'a trouvé chez Sarbiewski l'*Epode* II d'Horace: *Beatus ille qui procul negotiis*. Il l'a imitée deux fois différemment: dans l'*Epode* I, qui est un *encomium* sur la région de Bracciano; dans l'*Epode* III, qui est une palidonie d'Horace. L'ironie de son modèle est absente chez Sarbiewski. Le poète romain mettait cet éloge de la vie rustique dans la bouche d'un usurier, qui n'ira certainement pas vivre à la campagne. Mais cela n'apparaît que dans les derniers vers. Le thème de cette épode est élégiaque et

<sup>62</sup> Pour les *Epodes* de Balde, voir A. HENRICH, p. 74.

<sup>63</sup> Lissaer Sonettbuch n° 3.

Sarbiewski a aimé ce poème, l'un des plus connus d'Horace depuis l'Antiquité et qui parle avec tant de charme de la nature. Il a écrit son *Epode* III très tôt, lorsqu'il était encore professeur de rhétorique à Vilna. Le texte est très intéressant d'un point de vue moderne, car Sarbiewski a transformé le thème d'Horace en faisant la louange de l'*otium* religieux. Pour le poète jésuite, la retraite à la campagne n'est pas un bien en soi, mais seulement dans la mesure où elle donne à l'homme l'occasion de contempler dans la solitude l'empreinte de Dieu dans la nature: *At ille, Flacce, nunc erit beator...* Ce poème a connu une fortune posthume considérable chez les poètes anglais. C'est un exemple privilégié de *parodia christiana* <sup>64</sup>.

#### BALDE ET SARBIEWSKI PAR RAPPORT A HORACE

Il est toujours révélateur d'examiner les références d'un poète au modèle qu'il s'est choisi. Or, chez Balde, outre une série d'allusions dûment répertoriées, il existe une ode entière où il se compare à Horace. Elle est intitulée *Paradoxon* et porte en sous-titre l'explication: "il imite quelquefois Horace sans l'imiter". Le poème se lit comme un centon d'Horace. Il a été commenté de façon approfondie par E. Schäfer. Nous ne pouvons ici entrer dans le détail.

L'imitation d'Horace chez Balde n'est pas seulement, d'après lui, un acte volontaire, l'appropriation de mots, de vers, de rythmes, mais elle est dans une similitude de leurs natures. Si Balde écrit parfois comme Horace, c'est qu'il est comme lui, indépendant: *dulce est cuique suum velle, mihi meum*, v. 9, et d'autre part changeant: *Proteus Aonius*, v. 29. L'un et l'autre tiennent à leur originalité. Horace, écrit Balde, a imité Lucilius

---

<sup>64</sup> Sur tout ceci, voir C. MIŁOSZ, *Geschichte der polnischen Literatur* (1961), traduction allemande de A. Mandel, Köln 1981.

(pour la satire), sans se renier pour autant; parmi les lyriques grecs, Pindare n'est pas son seul modèle, mais la cithare d'Apulie a d'autres chants. Ces affirmations correspondent aux déclarations d'Horace lui-même<sup>65</sup> et aussi aux idées que Balde a exprimées dans sa *Dissertatio de studio poetico* (*Tua petuntur*)<sup>66</sup>. Balde insiste ensuite sur la diversité de l'inspiration horatienne. Celle-ci est réelle, puisque Horace pratique aussi bien la grande ode pindarique que la chanson à boire. Mais Balde fait de lui un être insaisissable, qui présente toujours d'autres formes: *mentitur*, v. 30. C'est une interprétation propre au baroque, dont Protée est le chiffre. L'apocynose d'Horace (C. II 20) est réduite ainsi à une fiction lyrique, de même que l'affirmation de son épicurisme (*Ep.* 1, 14). Or la métamorphose en cygne, l'envol poétique est précisément l'aspect du génie d'Horace qui a le plus retenu l'attention de Sarbiewski. Il correspond aux idées qu'il a exposées dans ses traités poétiques. A la fiction lyrique Sarbiewski attribue le "merveilleux". La fonction spécifique du poète lyrique consiste selon lui, non pas à imiter des faits et des actions de la vie courante, mais à traduire les produits extraordinaires de l'imagination<sup>67</sup>.

Les pensées qu'exprime un poète lyrique sont, à maintes reprises, interprétées par lui comme visions, rêves, extases, illusions. Sarbiewski encourage très fortement l'usage de ce genre de fiction en citant l'ode d'Horace dans laquelle le poète

---

<sup>65</sup> Surtout E. I 19; C. IV 2; E. I 3.

<sup>66</sup> Balde, *Dissertatio de studio poetico*, p. 327 ss. *Tua petuntur, non antiqua, nova, inquam : non Vergilii, non Ovidii, non Lucani, non Horatii monumenta.* E. SCHÄFER, p. 160 ss.

<sup>67</sup> *Praecepta poetica*, ed. S. SKIMINA, p. 22: *Inventio lyrica ferme tam late patet, quam unum quodque genus poeseos, magis tamen ad res amplas, sublimes, divinas et a communi usu alienas tractandas accommodata est.*

se représente lui-même sous forme de cygne qui plane au-dessus de toutes les terres.

Ainsi Sarbiewski s'est comparé à Horace tout autrement que Jacob Balde. Le paradoxe et l'ironie n'ont pas de place dans cette âme candide. Sa parenté avec le poète romain, il ne la voit que dans l'expression du "moi" lyrique, dans ce qu'elle a de plus profond. Il rejoint cependant Jacob Balde par l'exigence, pour le poète lyrique, du *furor poeticus*, illustré chez Horace par la fiction de l'inspiration bacchique, reprise par Balde à la fin du *Paradoxon*.

### CONCLUSION

Nous avons examiné brièvement les deux recueils horatiens les plus importants, et de loin, de la poésie néo-latine. Leurs ressemblances sont apparues d'elles-mêmes. Les deux poètes jésuites ont adopté le lyrisme politique et moral aux conditions historiques et aux préoccupations éthiques de leur temps. Ils ont "converti" la poésie érotique de leur modèle païen. Tous deux, conformément aux exigences de leur Ordre et contrairement à Horace, laissent leur propre personne en retrait. Le lecteur n'apprend presque rien sur leurs goûts, leurs faiblesses, leurs amitiés. La forme sous laquelle leur psyché réagit au monde est la réflexion. Les sentiments qui apparaissent ont un caractère idéal: amour de la patrie, exaltation du Pape, dévotion à la Vierge, amour de la nature.

Balde s'est inspiré de Sarbiewski et l'a parfois imité dans le détail. Ses odes politiques surtout doivent beaucoup à l'exemple du jésuite polonais. Mais, quoique semblables, les deux recueils ne se recouvrent pas exactement. Sarbiewski suit étroitement le modèle d'Horace, pour la langue, la métrique, le volume et l'ordre des odes, parfois aussi le contenu. Les odes morales ne sont pas aussi dominantes que chez son successeur, les odes mariales moins nombreuses et moins ferventes que

celles de Balde. Mais la différence est aussi dans le ton et la langue poétique: Sarbiewski tend vers un style élevé dont il ne s'écarte jamais. Même s'il a trouvé des accents énergiques dans ses odes patriotiques, son recueil paraît harmonieux et classique<sup>68</sup>.

Balde, lui, n'hésite pas à rompre ce niveau de style: pathétique et sublime, il descend parfois des hauteurs extatiques à des réalités terre à terre. Ce qu'Horace ne fait jamais dans les *Odes*, Balde utilise aussi des mots grossiers de la satire et on trouve chez lui les nuances extrêmes de l'expression. Contrairement au recueil de Sarbiewski, où il n'y a pas de place pour l'ode satirique, Balde fait alterner le pathos et la plaisanterie, la pompe et le sarcasme<sup>69</sup>. Sa langue forte et insistante, aux images hardies, est d'une nature particulière. Par ses contrastes et ses excès, autant que par ses idées et son mysticisme, il est un éminent représentant du baroque.

---

<sup>68</sup> E. SCHÄFER, p. 171.

<sup>69</sup> A. HENRICH, p. 214-216.

## DISCUSSION

*M. Cremona:* Certamente Orazio dovette esercitare un fascino su Mattia Casimiro Sarbiewski, al punto di fargli distribuire le sue liriche in *Lyricorum libri quattuor ed Epodon liber unus*. Voglio solo ricordare che egli compose una nuova versione di *Ep.* 16, alla quale diede il titolo di *Publicae Europae Calamitates*, con riferimento alla guerra dei trent'anni non ancora conclusa. A differenza del modello, d'intonazione pessimistica (anche se in uno studio recente di E. Kraggerud si è voluta dare un'interpretazione ottimistica), il rifacimento dell'epodo, inteso come palinodia, assume un senso di fiducia nel domani, terminando con un'esortazione ai re d'Europa a firmare la pace e a dare alla propria sovranità un fondamento etico.

*M. Syndikus:* Sie haben uns zwei bedeutende Dichter vorgestellt, die viel zu wenig bekannt sind. In ihrem Werk tauchen gegenüber der italienischen Humanistendichtung und den *Oden* von Celtis völlig neue Themen auf, ich nenne nur die eindrucksvollen Meditationen über die Nichtigkeit des Irdischen, die mystische religiöse Erhebung und insbesondere die Marienmystik.

Ich habe zwei Fragen. Gibt es auch formal einen Unterschied zwischen diesen beiden Dichtern der Barockzeit und ihren humanistischen Vorgängern oder war das Vorbild des Horaz so formprägend, dass es formal keine bedeutenden Unterschiede gibt? Die zweite Frage gilt einer Einzelheit: Sie sagten, dass eine Ode Sarbiewskis ein platonisierendes Gedicht des Boethius zum Vorbild habe. Ist das ein Einzelfall oder wirken Gedichte des Boethius in grösserem Umfang auf die beiden Jesuitendichter ein?

*Mme Thill*: Pour les deux poètes jésuites du XVII<sup>e</sup> siècle dont nous avons parlé, le modèle d'Horace a été plus contraignant que pour leurs prédécesseurs de la Renaissance. Chez ceux-ci, on constate une plus grande liberté dans l'imitation formelle et dans les sujets. Sarbiewski et Balde, eux, ont écrit chacun un recueil de quatre livres d'*Odes* et d'un livre d'*Epodes*, comme je l'ai dit et comme l'a souligné aussi Monsieur Cremona.

L'imitation de Boèce dans les *Odes* de Sarbiewski est occasionnelle, mais nous avons vu sa haute signification dans son poème le plus célèbre, *Excessus e rebus humanis*. Nos deux poètes vénéraient l'auteur de la *Consolation de la philosophie*. Boèce a été imité, spécialement pour la métrique, par Jacob Balde, dans la "suite lyrique" de *Philomela* (1645), poème mystique non horatien.

*M. Schrijvers*: Deux remarques:

1) J'ai été frappé par l'expression *Proteus Aonius* utilisée par Balde à propos d'Horace, car nous trouvons ici une réponse baroque au problème, que nous avons soulevé plus d'une fois, de la personnalité d'Horace et de l'unité de celle-ci. L'analogie de Protée, dont l'identité est presque insaisissable, est dans le fond comparable à l'expression de John Keates, que j'ai citée dans mon exposé, à savoir la "negative capability" du poète. Savez-vous si cette expression de Balde est originale et si elle a exercé une influence sur les conceptions postérieures du génie poétique?

2) Un des poèmes de Balde porte dans son titre le mot *enthusiasmus*. Or, dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, la notion d'enthousiasme a été vivement discutée, autant dans les cercles scientifiques (opposition entre les idées platoniciennes sur la *mania* et aristotéliennes sur la mélancolie) que dans les cercles religieux (l'Eglise officielle, qui se fonde sur l'écriture sainte, ne sympathise pas toujours avec les mystiques). Y a-t-il ici une séparation entre théorie scientifique et pratique littéraire? La poésie de Balde joue-t-elle un rôle dans cette discussion théorique?

*Mme Thill*: 1) En appelant Horace *Proteus Aonius*, Jacob Balde donne une interprétation extrême de la *varietas* du poète romain, et

ceci conformément à l'esprit de son époque, dont Protée est le chiffre, comme l'a montré Jean Rousset dans *La littérature de l'âge baroque en France* (Paris 1954). En exergue à ce livre, on trouve les vers: "Change donc, change, beau Protée", que Balde a appliqués à l'être humain qui, malgré lui, ne cesse de changer du berceau à la tombe. L'idée de voir dans un génie poétique comme Horace un Protée me paraît appartenir à Balde. Je ne pense pas qu'elle ait exercé une influence sur les conceptions plus tardives du génie poétique. Balde était d'ailleurs un poète oublié dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

2) Dans la discussion théorique que vous évoquez, la poésie de Balde ne me semble pas avoir joué de rôle. En effet, *enthusiasmus* ne signifie pas chez lui 'enthousiasme' au sens habituel de ce mot. *Enthusiasmus* est à rapprocher d'*excessus*, le terme qu'emploie Sarbiewski (imité par Balde) pour qualifier l'envol de l'esprit et qui a été traduit en anglais par 'ecstasy' ou 'elevation'. Il s'agit non de l'inspiration poétique, mais de la faculté visionnaire du poète.

*M. Ludwig*: Drei Probleme, bzw. Fragen:

1) Verhältnis der Jesuitenlyrik zur gleichzeitigen nichtjesuitischen horazisierenden Lyrik: Die Forschungen zur Jesuitenlyrik nehmen in der Regel von der gleichzeitigen nichtjesuitischen lateinischen Lyrik keine Notiz. Vielleicht war dies auch bei den jesuitischen Autoren der Fall. Literarhistorisch bleibt jedoch die Frage, wie die nichtjesuitische lateinische Lyrik des 17. Jahrhunderts beschaffen war (sie existierte z.B. in den Niederlanden) und wie sich die Jesuitenlyrik im Vergleich zu ihr ausmacht.

2) Spannungsverhältnis der Jesuiten zu Horaz: Die Jesuiten konnten Horaz, wie er sich in seinem ganzen Text zeigt, nicht akzeptieren. Die Schüler der Jesuitenschulen lernten Horaz in der expurgierten Horazausgabe des J. Juvencus, S.J., kennen. Sarbiewski und Balde schätzten Horaz offensichtlich wegen seiner sprachlichen Kunst und wegen gewisser menschlicher und moralischer Qualitäten so sehr, dass sie ihn für das Christentum benützen und gewinnen mussten. Welche Elemente des Horazischen konnten sie nicht akzeptieren?

3) Das Phänomen der *parodia*: Die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beliebt gewordene *parodia* war zunächst eine Übung der poetischen Kunstfertigkeit. (Henricus Stephanus verfasste Parodien, um sich die Zeit auf seinen Reisen zwischen Genf und Paris zu vertreiben, s. Vorwort zu seinen *Parodiae morales* [1575]; Caspar Conradus veröffentlichte 1606 hundert Parodien von etwa fünfzig schlesischen Humanisten zu *Quem tu, Melpomene* und zehn zu *Donec gratus eram*; Hoppius dichtete Parodien zu jeder horazischen Ode.) Horazens *Oden* waren der bevorzugte Gegenstand parodischer Versuche. In den *Carmina* des Sarbiewski scheinen Parodien horazischer *Oden* als ernsthafte Kunstform zu fungieren. Lässt sich diese Entwicklung näher erklären und welchen Umfang bzw. welche Verteilung haben die Parodien in seinem bzw. in Baldes Werk?

*Mme Thill*: 1) Il est exact, comme vous le dites, que les poètes jésuites n'avaient guère de contact avec le lyrisme profane de leur temps. Pour ce qui est d'Horace, les élèves des Jésuites ne lisaient qu'un *Horatius expurgatus*, mais les professeurs connaissaient tout Horace, et les poètes parmi eux ont voulu, à leur façon, donner un équivalent à l'ensemble de son œuvre lyrique. Ils ont repris, en l'adaptant à leur époque et à leurs conceptions, sa poésie politique et sa poésie morale. Ils ont remplacé les hymnes *in Divos* par des poèmes aux saints et aux saintes. Ils ne pouvaient accepter la poésie érotique — effacée chez eux en particulier par la poésie mariale — ni les fières affirmations d'Horace sur sa gloire de poète (*exegi monumentum*). Si ces dernières apparaissent parfois, elles sont toujours atténuées.

2) Les 'parodies' d'Horace portent parfois ce titre chez Sarbiewski et chez Balde, mais pas obligatoirement. Elles ne sont pas réunies: elles apparaissent dispersées dans le recueil. La parodie a été un exercice de type scolaire, mais les poètes, en l'utilisant librement, parviennent parfois à une poésie personnelle très intense. Balde a fait de l'ode *Quem tu, Melpomene...* un cantique d'amour à la Vierge Marie, dans l'ode qui conclut le livre II de ses *Lyrica*. La relation des poètes néo-latins à des pratiques conseillées par les humanistes est

comparable à celle des poètes augustéens aux procédés recommandés par les rhéteurs. La technique est magnifiée par la poésie.

*M. Friis-Jensen:* Sie haben von Sarbiewski dem Verfasser politischer Oden im horazischen Verstand gesprochen, und seinen Patriotismus und seine Einsicht in Staatssachen hervorgehoben. Das habe ich besonders interessant gefunden, und ich frage mich jetzt, ob Sarbiewski in dieser Hinsicht vielleicht untypisch gewesen ist. Neulateinische Dichter in Westeuropa im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert waren normalerweise ziemlich jung, als sie ihre Werke schrieben, und dazu von bürgerlicher Herkunft, so dass eigentlich politische Themen ganz einfach sehr selten von ihnen behandelt wurden. Die Adligen, die an sich oft Anteil an der staatlichen Administration hatten, schrieben selten lateinische Gedichte und konnten vom siebzehnten Jahrhundert an überhaupt immer weniger Latein. War die Tradition in Polen ganz anders oder ist Sarbiewski trotz seiner adligen Familie und seiner Beziehungen zum Königshof doch eine Ausnahme gewesen?

*Mme Thill:* Sarbiewski était encore jeune, lui aussi, quand il a composé ses odes politiques. Mais il appartenait à une famille polonaise noble et influente. A Rome, comme protégé du Pape Urbain VIII, il vivait dans l'entourage des grands. En Pologne, il était également proche de la Cour.

Sarbiewski continuait la tradition politique de son compatriote Kochanowski, dont l'œuvre est écrite partiellement en latin et partiellement en polonais.

La connaissance du latin s'est maintenue très tard en Pologne, comme dans les pays slaves en général.





## INDEX HORATI LOCORUM

### CARMINA

#### *Liber primus*

- 1:** 37-8, 48, 248, 414 / 1: 330 /  
1 sq.: 319 / 3: 32 / 7-8:  
105 / 18: 233/ 22 sqq.: 348  
/ 29 : 340, 354 / 29 sq.:  
329 / 30: 346 / 31: 316,  
329 / 34: 131, 330 / 35:  
21, 25, 244, 315.  
**2:** 109-10, 167, 236, 242 / 2-4:  
53 / 39: 14 / 41: 329 / 41-  
44: 109-10 / 41-52: 216 /  
45: 321 / 46: 354 / 49-52:  
240 / 50: 53 / 51-52: 110.  
**3,** 2: 316.  
**4:** 115, 318 / 6: 316 / 9: 329 /  
9 sqq.: 330 / 13: 321.  
**5,** 4: 340.  
**6:** 166-9, 237, 241, 300 / 1 sq.:  
244 / 1-12: 137 / 2: 328 /  
3: 19, 167 / 7: 167 / 9: 243  
/ 10: 49, 131 / 13: 316,  
321, 341 / 13-16: 138 / 16-  
20: 140.  
**7:** 38, 116, 231, 240, 250 / 13:  
318 / 15: 329 / 22 sqq.:  
329 / 25: 319.  
**9:** 167, 318 / 1-8: 234 / 8: 291  
/ 22: 341.  
**10:** 316, 406.

**11,** 7: 74.

- 12:** 114, 116, 126, 154, 242,  
314, 316, 324, 356 / 1:  
131 / 5 sqq.: 316 / 11 sqq.:  
328 / 14-16: 69 / 15: 8 /  
20: 316 / 22 sqq.: 316 / 23  
sqq.: 316 / 25: 316 / 25  
sqq.: 316 / 31: 19 / 33-36:  
116 / 35: 117 / 43: 3 / 45  
sqq.: 317, 324 / 49-52:  
118 / 49-60: 216, 229 / 53-  
60: 240.  
**13:** 38, 167 / 6: 11 / 12: 317.  
**14:** 107, 125, 217, 234, 236,  
329 / 1: 329 / 17 sq.: 329 /  
20: 318.  
**15:** 107, 321 / 11 sq.: 316.  
**16:** 217, 316 / 9: 355 / 22-26:  
70.  
**17:** 245, 316 / 9: 11 / 13 sq.:  
216 / 15: 329.  
**18:** 233 / 1: 234.  
**19:** 38, 288 / 3: 331 / 5: 401 /  
9: 152 / 12: 11, 19 / 19:  
38.  
**20:** 61, 392 / 9: 291 / 10: 15,  
27.  
**21:** 316, 401 / 4: 11 / 5: 17 / 6:  
318 / 14: 11.

- 22: 142, 216, 245, 253, 403 /  
5: 142 / 6 sqq.: 318.  
23: 400.  
24: 321 / 13: 328.  
25: 288 / 2: 341 / 4: 320 / 6:  
17 / 13: 320 / 17: 330 / 20:  
14.  
26: 240 / 1-3: 245 / 10: 131 /  
11: 337.  
27: 87 / 14: 319 / 19: 27.  
28: 37-38, 377 / 15: 11 / 21  
sqq.: 377.  
29: 340.  
30: 401 / 1: 152 / 4: 85 / 6:  
316 / 7-9: 85.  
31: 66, 227, 230 / 8: 349 / 9:  
291 / 17-20: 66 / 18: 354.  
32: 234 / 1: 348 / 4: 131 / 4  
sq.: 337-8 / 5: 412 / 12:  
338 / 13: 354 / 13 sq.: 338  
/ 14 sqq.: 16, 245.  
33: 81, 139 / 10: 152 / 11: 139  
/ 14: 329.  
34: 131, 215-7, 250-3.  
35: 248, 251, 322 / 2: 100 / 9:  
121 / 22: 255 / 25: 60, 105  
/ 29-32: 240 / 33: 108 /  
33-37: 216.  
36: 6: 17 / 25: 60.  
37: 107, 111, 236 / 1: 234 / 1  
sqq.: 330 / 16 sqq.: 318.  
38: 111.

*Liber secundus*

- 1: 115, 165-6, 242 / 1: 404 / 3:  
233 / 5: 108 / 7-16: 77 / 9-  
12: 244 / 10: 233 / 23 sq.:  
214 / 25-36: 108 / 27: 108  
/ 28-36: 108 / 37: 147 /  
37-40: 164 / 40: 337.  
2: 214 / 1 sqq.: 320 / 6-8: 61 /  
17-21: 62 / 17-24: 214.

- 3: 223, 233 / 26: 404.  
5, 13: 74 / 21: 331 / 23-24:  
338.  
6: 230, 287-8, 319, 322, 324 /  
1: 322 / 14: 348 / 17 sqq.:  
318.  
7: 49, 84, 100, 115, 319 / 8:  
331 / 11-12: 115 / 28: 331.  
8: 254 / 8: 349.  
9: 69 / 23: 341.  
10: 69, 233 / 15-16: 69.  
11: 240, 321 / 1-4: 105 / 7:  
331 / 16: 355 / 23: 15 / 24:  
6.  
12: 237, 241, 245 / 3: 336 / 4:  
11 / 18: 331.  
13: 234, 349 / 5: 53 / 13-14:  
69 / 15: 15 / 21 sqq.: 376 /  
23: 7.  
14: 320-1, 349.  
15: 230 / 13: 26 / 18: 64.  
16: 225, 230 / 18-20: 251 / 25-  
28: 69 / 27: 341 / 37-40:  
242 / 38: 243, 354 / 39-40:  
60 / 40: 404.  
17, 28-30: 216 / 7: 331.  
18: 38, 230 / 11-12: 68 / 23:  
122 / 23-28: 238 / 26-28:  
230.  
19: 248, 316, 354, 392 / 3 sq.:  
316 / 25: 330-1 / 25-27: 49  
/ 29-32: 246.  
20: 340, 347, 405, 423 / 3:  
244, 328 / 19: 341.

*Liber tertius*

- 1: 92, 112-3, 225, 239 / 1: 60 /  
1-4: 146 / 3: 244 / 12: 61 /  
45-48: 230.  
2: 239, 241 / 1-3: 54 / 7: 349 /  
13: 32, 99 / 14-16: 34 / 17-  
24: 214 / 26: 316.

- 3:** 83, 92, 112-3, 122, 147,  
 165-6, 239, 242, 349 / 1:  
 35, 117 / 1-6: 54 / 1-8:  
 142, 214 / 7: 100 / 9: 316 /  
 9-12: 143 / 11: 316 / 27:  
 144 / 28: 144-5 / 32: 6 /  
 33-34: 145 / 37-68: 145 /  
 40-42: 146 / 42-44: 147 /  
 42-48: 240 / 45: 121 / 46-  
 47: 144 / 49-56: 146 / 69:  
 131, 330 / 69 sqq.: 155 /  
 69-72: 147, 164.  
**4:** 55, 112-3, 143, 154, 236-7,  
 239, 313, 354 / 3: 341 / 5:  
 391 / 9-36: 216 / 21-36:  
 253 / 23-24: 318 / 25: 341  
 / 25-28: 68 / 29 sqq.: 121 /  
 29-36: 345 / 30: 318 / 37  
 sq.: 83, 327 / 40-42: 146 /  
 42: 353 / 42 sqq.: 342 / 46:  
 15 / 69-70: 83 / 69-80: 55.  
**5:** 83, 113, 143, 239-40, 414 /  
 1-4: 216, 229, 240 / 2: 121  
 / 7-8: 55 / 15-16: 55 / 18:  
 55 / 41-56: 55-6 / 49-56:  
 214.  
**6:** 100, 112 / 1 sqq.: 108 / 1-8:  
 216 / 8: 54 / 17-20: 54 /  
 21-24: 54 / 24: 54 / 29-30:  
 54 / 33-36: 55 / 33-44: 230  
 / 37-40: 54 / 38: 54.  
**7,** 13-18: 86 / 17-28: 105, 240  
 / 26: 341 / 28: 315, 318.  
**8,** 6-8: 67-8 / 13: 341 / 17-28:  
 240.  
**9:** 38.  
**11:** 316 / 4: 315 / 5: 318 / 13  
 sqq.: 328 / 15 sq.: 246 /  
 24: 337, 342 / 34-35: 53 /  
 45: 53.  
**12:** 38.  
**13,** 16: 404.  
**14:** 115, 167 / 10 sq.: 27 / 13-  
 16: 237 / 14-16: 229, 240 /  
 16: 341 / 25-28: 70.  
**15:** 240 / 5: 341.  
**16:** 230, 321 / 43-44: 68.  
**18:** 316 / 6: 341.  
**19,** 13 sq.: 341 / 16-17: 340 /  
 18: 331.  
**21:** 115 / 3: 342 / 16: 341.  
**22:** 316.  
**23:** 216.  
**24:** 26, 53, 64, 112, 238-9 / 1-  
 4: 122 / 23: 56 / 24 sq.:  
 320 / 25-26: 56 / 31: 117 /  
 34: 64 / 35: 64 / 39: 330 /  
 53 sqq.: 56, 239 / 57 sq.:  
 328 / 60: 3.  
**25:** 112, 248, 316, 354 / 2  
 sqq.: 351 / 4: 319 / 4 sq.:  
 321 / 5: 349 / 18: 74 / 19:  
 315 / 20: 329 / 20 sqq.:  
 351.  
**26,** 1 sqq.: 329 / 9: 329.  
**27:** 53, 148-50, 167 / 15: 3 /  
 25-76: 149 / 34: 53 / 57:  
 53 / 57-66: 153 / 66-76:  
 151-2.  
**28,** 14: 318.  
**29:** 92, 231 / 16-24: 318 / 25-  
 29: 105 / 29-64: 250 / 41-  
 64: 217 / 53-64: 231 / 54-  
 55: 90.  
**30:** 37-8, 324 / 1: 317 / 1-6:  
 314 / 8 sq.: 322 / 10-16:  
 315 / 13: 328 / 13-14: 137.

*Liber quartus*

- 1:** 72, 160 / 1: 152 / 1-3: 399 /  
 39 sq.: 341.  
**2:** 139, 154, 163, 241, 343,  
 354, 372, 423 / 1-4: 154 /  
 5: 352 / 5-8: 244 / 5-24:  
 155 / 25: 342-3, 406 / 25

- sqq.: 347 / 27: 11 / 27-32:  
 156, 243 / 29 sq.: 169-70 /  
 30: 168, 330 / 31: 243 / 32  
 sqq.: 327 / 33: 337 / 33  
 sqq.: 156-7 / 34-36: 158 /  
 34 sqq.: 341 / 35: 11, 321 /  
 37-40: 158 / 45: 19 / 45-  
 52: 159 / 47 sq.: 343-4 /  
 53-60: 159 / 55-60: 164 /  
 58: 11 / 59: 352.
- 3:** 25, 61 / 10: 330 / 23: 131,  
 346.
- 4:** 83, 119-20, 154 / 1 sq.: 327  
 / 1-3: 399 / 1-4: 154 / 6:  
 11 / 8: 317 / 9-12: 318 /  
 14: 120, 154, 317 / 15: 15  
 / 15 sqq.: 317 / 27-28: 55.
- 5:** 126, 155, 219, 230, 240-1 /  
 1-2: 121 / 1 sqq.: 329 / 9-  
 16: 118 / 17 sq.: 27, 241 /  
 19: 342 / 22: 64.
- 6:** 11 / 9 sqq.: 327 / 25: 342,  
 346 / 26: 316 / 35: 328 /  
 41-44: 244.
- 7:** 38, 321 / 5: 316 / 9-12: 318  
 / 16: 404 / 24: 329 / 25:  
 349.
- 8:** 38, 314, 317, 324, 356 / 3:  
 316 / 15 sqq.: 317 / 26 sq.:  
 317 / 27: 348 / 28-29: 118  
 / 30: 316 / 31: 316, 329.
- 9:** 64, 102 / 11: 342 / 31: 11 /  
 34-52: 214 / 45-52: 35 /  
 47-48: 69 / 49-52: 69 / 52:  
 11.
- 10:** 38 / 6: 11.
- 11:** 167 / 10: 341 / 35 sq.: 246.
- 12,** 1 sqq.: 321 / 27:321.
- 13,** 5: 328 / 19: 341.
- 14:** 61, 154, 317 / 7: 64 / 20:  
 19 / 33-52: 229 / 51: 341.
- 15:** 126, 155, 230, 240-1 / 2:  
 131 / 3 sq.: 243 / 4 sq.:  
 241 / 5: 114 / 6: 114 / 12:  
 61, 114, 121 / 17: 121 /  
 17-20: 229 / 22: 121.

*Carmen saeculare*

- 122, 303, 351, 390-1.  
 1-8: 65-6 / 17-20: 66 / 23: 6 /  
 26 sqq.: 16 / 41-45: 66 /  
 57-60: 66, 391 / 59 sq.:  
 241 / 73-76: 66 / 74: 66.

## EPODI

- 7, 10, 210, 222, 247, 249, 250,  
 303.
- 1:** 106, 236 / 5: 3 / 15: 27.
- 2,** 20: 348.
- 3,** 12: 17.
- 4:** 125 / 8: 27 / 15: 11.
- 5,** 37: 15, 19, 23 / 71: 11.
- 7:** 106, 108, 125, 128 / 1 sqq.:  
 320 / 8: 321 / 12: 15.
- 8:** 320 / 17: 24.
- 9:** 106-7, 236 / 8: 321 / 13:  
 354, 420 / 17: 15 / 21: 321  
 / 37: 107.
- 10,** 22: 19.
- 11,** 2: 7.
- 12,** 2: 7 / 22: 11.
- 13:** 5, 26, 250, 329 / 14: 328 /  
 26: 250.
- 14:** 79, 80, 82, 164.
- 15:** 230.
- 16:** 106, 108, 128, 219, 235,  
 322 / 10: 145 / 41-66: 113  
 / 42 sqq.: 348 / 66: 244,  
 338.
- 17:** 106 / 16: 106 / 40: 8, 19 /  
 71: 355.

## SERMONES ( SATURAE )

*Liber primus*

- 7, 93, 141, 200, 202, 210-2,  
232, 247-50, 275.
- 1: 58, 98, 212, 232 / 1: 273 /  
1-3: 226 / 1-22: 210 / 4:  
51-2 / 35: 349 / 49 sqq.:  
24 / 50: 58 / 59: 352 / 61-  
62: 60 / 65 sqq.: 60 / 81:  
19 / 92: 15 / 97-98: 62 /  
101 sq.: 232.
- 2: 58, 212-3 / 1-28: 232 / 17-  
18: 62 / 20-22: 51 / 29: 17,  
62 / 48 sq.: 232 / 53: 19 /  
53-63: 232 / 54-55: 62 /  
61-62: 61 / 70: 18 / 73-76:  
225 / 93: 18 / 116-119:  
232.
- 3: 78 / 8: 22 / 9-19: 232 / 19  
sqq.: 88 / 25-27: 88 / 29-  
34: 89 / 45-46: 88 / 54: 76  
/ 56: 11 / 68-69: 49, 50 /  
98: 64 / 98 sqq.: 225 / 132:  
27 / 208: 15.
- 4: 50, 52, 57, 59, 63, 65, 75,  
213, 222, 226 / 3 sqq.: 328  
/ 8-13: 243 / 9 sq.: 243 /  
11: 243, 253 / 14: 24 / 14-  
21: 243 / 17 sq.: 243 / 28:  
57 / 32: 15 / 41: 3 / 48-56:  
51 / 103: 47 / 103-140:  
213 / 103-143: 47-8 / 105-  
119: 57 / 105-133: 53 /  
105-143: 227 / 109: 57 /  
111-116: 58-9 / 115-116:  
42 / 118: 57 / 121-123: 63  
/ 124-126: 59 / 125-130:  
57 / 128-129: 74-5 / 131-  
133: 70 / 135-136: 75.
- 5: 323 / 74: 18 / 90 sqq.: 51 /  
93: 21 / 97-103: 255 / 100  
sqq.: 65 / 101: 252 / 101-  
103: 225.
- 6: 27, 56, 83, 216, 227, 230 /  
6: 27 / 10 sqq.: 60 / 12: 18  
/ 14-15: 105 / 15-16: 60 /  
17-23: 62 / 29: 62 / 49:  
18-19 / 54-55: 62 / 76: 18  
/ 81-84: 56 / 93-97: 52 /  
97-98: 62 / 102: 27 / 111-  
134: 230 / 126: 5, 27 /  
128: 105.
- 7, 83: 18.
- 8, 22: 19 / 82: 18.
- 9, 23 sq.: 243 / 30: 15 / 36: 18.
- 10: 75 / 1: 7 / 1-6: 243 / 9-15:  
243 / 17-19: 244 / 19: 248  
/ 42-45: 244 / 50 sqq.: 243 /  
60-64: 243 / 62 sqq.: 243 /  
64-71: 243 / 67-73: 243 /  
81-91: 115.

*Liber secundus*

- 1: 52, 62, 77, 237 / 10-15: 241  
/ 12: 48 / 20: 317 / 27-28:  
48 / 28-29: 48 / 49 sqq.:  
24, 58 / 60: 48.
- 2: 27, 53, 227, 230 / 29 sqq.: 27  
/ 53: 19, 27 / 53-69: 232 /  
101-105: 238 / 103 sqq.:  
216 / 118: 21 / 123: 27 /  
134: 21.
- 3: 57-8, 78, 84, 94, 214, 227 /  
1 sqq.: 243 / 16-17: 79 / 30:  
79 / 32: 79 / 48-51: 233 /  
166-178: 233 / 168 sqq.:  
52 / 177-178: 58 / 208: 15  
/ 212: 105 / 214: 271 /  
307-326: 79.
- 4, 14: 24 / 32: 15, 318 / 41: 3 /  
108: 26.

- 5: 318 / 74: 18.  
 6: 26, 83-4, 216, 227, 230 / 5:  
 128 / 13-15: 216 / 14 sqq.:  
 243 / 40-58: 236 / 54-55:  
 62 / 65 sqq.: 250 / 76: 18 /  
 77-78: 84 / 108: 26 / 111-  
 131: 230.
- 7: 78, 84-5, 94, 214, 227 / 28  
 sq.: 231 / 66-67: 61 / 83:  
 18 / 83-88: 214 / 102: 26 /  
 111-113: 231 / 116-118:  
 79.  
 8, 22: 19 / 79: 51 / 82: 18.

## EPISTULAE

- 51, 88, 93, 141, 171, 174, 210-  
 1, 247, 249-50, 267, 270,  
 275.

*Liber primus*

- 1: 44, 51, 186 / 1: 273, 296 / 1  
 sq.: 297 / 1 sqq.: 320 / 1-  
 10: 51 / 3-4: 72-3 / 7: 73 /  
 11: 73 / 13-19: 225 / 15:  
 319 / 15-19: 94 / 16-18: 93  
 / 16-20: 229 / 17: 241 / 18:  
 92 / 18-20: 61 / 19: 88, 93,  
 423 / 20-40: 227 / 32: 73 /  
 38: 320 / 71-76: 61-2 / 97-  
 99: 93.  
 2: 141 / 6-31: 138.  
 3: 423 / 24: 11.  
 4: 82 / 1-6: 81-2 / 1-16: 81-2 /  
 7: 82 / 10: 60 / 12-14: 82 /  
 15-16: 82, 329.  
 6, 15 sq.: 233 / 31: 331 / 36:  
 11 / 49-55: 105 / 50: 11.  
 7: 231, 300 / 29: 27 / 34: 18 /  
 73 sqq.: 22 / 96: 21.  
 8, 12: 231.  
 9, 44: 353.  
 10: 231, 323 / 1 sqq.: 320 / 30  
 sq.: 233 / 34 sq.: 320.  
 11: 231 / 20: 18, 69 / 27-29:  
 231.  
 12, 19: 323 / 28 sq.: 241.  
 14, 1: 231 / 36: 18.  
 15, 22: 18.

- 16: 158-9, 214 / 1-14: 231 / 8:  
 330 / 15: 328 / 17-23: 62 /  
 18: 330 / 25-29: 139, 158 /  
 27-29: 61 / 29: 139 / 37:  
 53 / 42: 63 / 52: 65 / 53:  
 64 / 57: 64-6.  
 17, 13 sqq.: 94 / 21: 19 / 23-  
 29: 126 / 29: 52 / 43: 21.  
 18: 92 / 1-20: 233 / 40-47: 49  
 / 47: 329 / 49: 61 / 71: 300  
 / 81: 18 / 91: 19 / 106-112:  
 128.  
 19: 88, 423 / 1-11: 243 / 12-  
 13: 117 / 32: 15 / 32-33:  
 137 / 37: 105.  
 20: 203 / 23: 62 / 25: 70.

*Liber secundus*

- 1: 185, 267, 296, 320 / 1 sqq.:  
 77 / 1-4: 229 / 2-3: 64 /  
 13-19: 225 / 18-20: 61 /  
 27: 8 / 63: 60 / 66-78: 243  
 / 81: 53 / 93-98: 72 / 93-  
 110: 71 / 93 sqq.: 72 / 99-  
 101: 72 / 103-107: 72 /  
 108-110: 72 / 111-113: 72  
 / 115 sq.: 176 / 124-138:  
 218 / 128-129: 75 / 156-  
 176: 243 / 194-198: 51 /  
 225: 243 / 225-250: 244 /  
 250 sqq.: 191.  
 2: 185-6, 190, 320 / 24: 186 /

50-52: 249 / 60: 328 / 70:  
 27 / 80: 27 / 87: 27 / 89:  
 27 / 106-108: 243 / 109-  
 125: 243 / 118: 329 / 120:  
 353 / 120 sq.: 245 / 128:  
 349 / 136: 23 / 141-142:

49 / 143: 337 / 156: 243 /  
 167: 27 / 171: 27 / 180  
 sqq.: 48 / 192-204: 233 /  
 197-198: 74 / 199: 15, 27 /  
 212: 27 / 214: 271.

## ARS POETICA

98, 171-206 *passim*, 275, 278,  
 292.

1-17: 185 / 1-40: 199-200 / 1-  
 45: 176 / 1-219: 179 / 6:  
 186 / 18-92: 185 / 20: 187  
 / 24 sqq.: 185-6, 233 / 38:  
 187 / 40: 179 / 40-72: 189  
 / 40-118: 182, 189 / 40-  
 250: 173 / 41: 179, 196,  
 200, 201 / 42: 197 / 42-44:  
 180, 202 / 45: 202 / 46:  
 196, 202, 243 / 46-59: 243  
 / 46-72: 176 / 46-118: 188  
 / 47: 197 / 48: 323 / 53: 8  
 / 60 sqq.: 73 / 61-62: 203 /  
 63: 197 / 73: 196 / 73-118:  
 189 / 83: 266, 301 / 83  
 sqq.: 132, 165, 277, 349,  
 351, 389 / 86-98: 162 / 93-  
 117: 185 / 118-270: 185 /  
 119: 196-7, 200, 201 / 119  
 sqq.: 176, 189-90 / 119-  
 152: 182 / 119-178: 189 /  
 119-219: 176 / 119-294:  
 182, 189 / 123 sq.: 177 /  
 131-152: 176 / 153: 182,  
 200, 201 / 153-294: 182 /  
 156 sqq.: 70, 191 / 159-  
 174: 71 / 162: 341 / 163:

76 / 172 sqq.: 320 / 177: 52  
 / 178: 8 / 179: 197, 200,  
 201 / 179 sqq.: 190 / 179-  
 219: 176 / 205: 330 / 220-  
 250: 176 / 231 sq.: 203 /  
 232-233: 203 / 235: 203 /  
 237 sqq.: 177 / 245: 203 /  
 246: 203 / 251 sqq.: 190 /  
 251-294: 180 / 251-476:  
 173 / 256: 203 / 258-274:  
 243 / 268 sqq.: 190, 243 /  
 275-308: 218 / 285-308:  
 199 / 289-291: 243 / 291:  
 320 / 291-294: 243 / 295:  
 182 / 295-301: 243 / 295-  
 476: 182 / 297 sqq.: 50 /  
 302: 330 / 304 sqq.: 187 /  
 306: 200 / 310: 225 / 315:  
 52 / 325-332: 56 / 333:  
 243 / 333 sqq.: 178, 262,  
 277 / 333-443: 261 / 339:  
 7 / 347: 196 / 360: 8 / 367-  
 373: 243 / 374: 323 / 390:  
 300 / 398 sqq.: 64 / 408  
 sqq.: 178 / 411: 243 / 414:  
 25 / 416-418: 243 / 437:  
 25 / 438-452: 243 / 453  
 sqq.: 50, 243 / 468: 18 /  
 471: 52.



Achévé d'imprimer en 1993  
à Genève-Suisse







# DÉPOSITAIRES

LIBRAIRIE DROZ S.A.

11, *rue Massot*,  
CH-1206 Genève

DR. RUDOLF HABELT GMBH,  
*Am Buchenhang 1, Postfach 150104,*  
D-53040 Bonn,  
*pour l'Allemagne et les régions*  
*de langue allemande*

W. HEFFER & SONS, LTD.,  
20 *Trinity Street*, Cambridge,  
England CB2 3NG,  
*pour la Grande-Bretagne*  
*et le Commonwealth*

LIBRERIA GÖRLICH,  
*Corso di Porta Vittoria 28,*  
I-20122 Milano,  
*pour l'Italie*

# ENTRETIENS SUR L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

*Les tomes I à VIII, X, XI, XIII et XIX sont épuisés.*

- IX (1963) VARRON par C.O. BRINK — Jean COLLART — Hellfried DAHLMANN — F. della CORTE — Robert SCHRÖTER — Antonio TRAGLIA.
- XII (1966) PORPHYRE par Heinrich DÖRRIE — Pierre HADOT — Jean PÉPIN — Angelo Raffaele SODANO — Willy THEILER — Richard WALZER — J.-H. WASZINK.
- XIV (1969) L'ÉPIGRAMME GRECQUE par A.E. RAUBITSCHEK — Bruno GENTILI — Giuseppe GIANGRANDE — Louis ROBERT — Walther LUDWIG — Jules LABARBE — Georg LUCK.
- XV (1970) LUCAIN par Berthe MARTI — Pierre GRIMAL — F.L. BASTET — Henri LE BONNIEC — Otto Steen DUE — Werner RUTZ — Michael von ALBRECHT. *Entretiens préparés et présidés par Marcel DURRY.*
- XVI (1970) MÉNANDRE par E.W. HANDLEY — Walther LUDWIG — F.H. SANDBACH — Fritz WEHRLI — Christina DEDOUSSI — Cesare QUESTA — Lilly KAHIL. *Entretiens préparés et présidés par E.G. TURNER.*
- XVII (1972) ENNIUS par Otto SKUTSCH — H.D. JOCELYN — J.-H. WASZINK — E. BADIAN — Jürgen UNTERMANN — Peter WÜLFING von MARTITZ — Werner SUERBAUM. *Entretiens préparés et présidés par Otto SKUTSCH.*
- XVIII (1972) PSEUDEPIGRAPHA I par Ronald SYME — Walter BURKERT — Holger THESLEFF — Norman GULLEY — G.J.D. AALDERS — Morton SMITH — Martin HENGEL — Wolfgang SPEYER. *Entretiens préparés et présidés par Kurt von FRITZ.*
- XX (1974) POLYBE par F. W. WALBANK — Paul PÉDECH — Hatto H. SCHMITT — Domenico MUSTI — Gustav Adolf LEHMANN — Claude NICOLET — Eric W. MARSDEN — François PASCHOUD — Arnaldo MOMIGLIANO. *Entretiens préparés et présidés par Emilio GABBA.*
- XXI (1975) DE JAMBLIQUE A PROCLUS par Werner BEIERWALTES — Henry J. BLUMENTHAL — Bend DALSGAARD LARSEN — Edouard des PLACES — Heinrich DÖRRIE — John M. RIST — Jean TROUIL-LARD — John WHITTAKER — R.E. WITT. *Entretiens préparés et présidés par Denis van BERCHEM.*
- XXII (1976) ALEXANDRE LE GRAND, IMAGE ET RÉALITÉ par E. BADIAN — A.B. BOSWORTH — R.M. ERRINGTON — R.D. MILNS — Fritz SCHACHERMEYR — Erkinger SCHWARZENBERG — Gerhard WIRTH. *Entretiens préparés par E. BADIAN et présidés par Denis van BERCHEM.*
- XXIII (1977) CHRISTIANISME ET FORMES LITTÉRAIRES DE L'ANTIQUITÉ TARDIVE EN OCCIDENT par Alan CAMERON — Yves-Marie DUVAL — Jacques FONTAINE — Manfred FUHRMANN — Reinhart HERZOG — Walther LUDWIG — P.G. van der NAT — Peter L. SCHMIDT. *Entretiens préparés et présidés par Manfred FUHRMANN.*
- XXIV (1978) LUCRÈCE par L. ALFONSI — D. FURLEY — Olof GIGON — Pierre GRIMAL — Knut KLEVE — Gerhard MÜLLER — Wolfgang SCHMID — P.H. SCHRIJVERS. *Entretiens préparés et présidés par Olof GIGON.*
- XXV (1979) LE CLASSICISME À ROME AUX I<sup>ERS</sup> SIÈCLES AVANT ET APRÈS J.-C. par G.W. BOWERSOCK — Hellmut FLASHAR — Thomas GELZER — Woldemar GÖRLER — François LASSERRE — Karl MAURER — Felix PREISSHOFEN — D.A. RUSSELL — Paul ZANKER. *Entretiens préparés et présidés par Hellmut FLASHAR.*
- XXVI (1980) LES ÉTUDES CLASSIQUES AUX XIX<sup>E</sup> ET XX<sup>E</sup> SIÈCLES par Willem den BOER — R.R. BOLGAR — Walter BURKERT — Kenneth J. DOVER — Fritz KRAFFT — Arnaldo MOMIGLIANO — Evelynne PATLAGEAN. *Entretiens préparés et présidés par Willem den BOER.*
- XXVII (1981) LE SACRIFICE DANS L'ANTIQUITÉ par Walter BURKERT — Albert HENRICHs — G.S. KIRK — Giulia PICCALUGA — Udo W. SCHOLZ — Robert TURCAN — Jean-Pierre VERNANT — H.S. YERNEL. *Entretiens préparés et présidés par Jean RUDHARDT et Olivier REVERDIN.*
- XXVIII (1982) ÉLOQUENCE ET RHÉTORIQUE CHEZ CICÉRON par Gualtiero CALBOLI — Carl Joachin CLASSEN — A.D. LEEMAN — Alain MICHEL — Walter RÜEGG — Wilfried STROH — Michael WINTERBOTTOM. *Entretiens préparés et présidés par Walther LUDWIG.*
- XXIX (1983) SOPHOCLE par Jean IRIGOIN — Bernard M.W. KNOX — Stefan L. RADT — Bernd SEIDENSTICKER — George STEINER — Oliver TAPLIN — R.P. WINNINGTON-INGRAM. *Entretiens préparés et présidés par Jacqueline de ROMILLY.*
- XXX (1984) LA FABLE par Francisco R. ADRADOS — Robert S. FALKOWITZ — Fritz Peter KNAPP — François LASSERRE — Morten NOJGAARD — G.U. THITE — John VAIO — M.L. WEST. *Entretiens préparés par Francisco R. ADRADOS et présidés par Olivier REVERDIN.*
- XXXI (1985) PINDARE par Paola BERNARDINI — D.E. GERBER — André HURST — Adolf KÖHNEN — Mary R. LEFKOWITZ — Hugh LLOYD-JONES — Jaume PORTULAS — Georges VALLET. *Entretiens préparés et présidés par André HURST.*
- XXXII (1986) ASPECTS DE LA PHILOSOPHIE HELLÉNISTIQUE par Klaus BRINGMANN — Lambros COULOUBARITIS — Fernanda DECLEVA CAZZI — Albrecht DIHLE — Maximilian FORSCHNER — Olof GIGON — Pierre GRIMAL — I.G. KIDD — Anthony LONG — *Entretiens préparés et présidés par Hellmut FLASHAR et Olof GIGON.*
- XXXIII (1987) OPPOSITION ET RÉSISTANCES À L'EMPIRE D'AUGUSTE À TRAJAN, par Kurt A. RAUFLAUB — Dieter TIMPE — Arnaldo MOMIGLIANO — Z. YAVETZ — Barbara LEVICK — Adalberto GIOVANNINI — Werner ECK — G.W. BOWERSOCK — Hubert ZEHNACKER. *Entretiens préparés par Adalberto GIOVANNINI et présidés par Denis van BERCHEM.*
- XXXIV (1989) L'ÉGLISE ET L'EMPIRE AU IV<sup>E</sup> SIÈCLE par Friedrich VITTINGHOFF — E.P. MEIJER — W.H.C. FRENCH — Charles PIETRI — Lellia CRACCO RUGGINI — K.L. NOETHLICHs — T.D. BARNES. *Entretiens préparés et présidés par Albrecht DIHLE.*
- XXXV (1990) HÉRODOTE ET LES PEUPLES NON GRECS par Walter BURKERT — Albrecht DIHLE — Pierre BRIANT — J. HARMATTA — David ASHERI — Mario LOMBARDO — A.B. LLOYD — Sandro F. BONDI — Giuseppe NENCI. *Entretiens préparés par Giuseppe NENCI et présidés par Olivier REVERDIN.*
- XXXVI (1991) SÈNEQUE ET LA PROSE LATINE par B.L. HIJMANs — Karlhans ABEL — Mireille ARMISEN-MARCHETTI — R.G. MAYER — Giancarlo MAZZOLI — Pierre GRIMAL — Italo LANA — Olof GIGON — Jean SOUBIRAN. *Entretiens préparés par Pierre GRIMAL.*
- XXXVII (1992) LE SANCTUAIRE GREC par A. SCHACHTER — Emily KEARNS — Birgitta BERGQUIST — Fritz GRAF — Madeleine JOST — Folkert van STRATEN — Roland ÉTIENNE — Richard A. TOMLINSON. *Entretiens préparés par A. SCHACHTER et présidés par Jean BINGEN.*
- XXXVIII (1993) ARISTOPHANE par Enzo DEGANI — Thomas GELZER — Eric W. HANDLEY — J.M. BREMER — K.J. DOVER — Nicole LORAUX — Bernhard ZIMMERMANN. *Entretiens préparés et présidés par F.W. HANDLEY et J.M. BREMER.*
- XXXIX (1993) HORACE par Hermann TRÄNKLE — P.H. SCHRIJVERS — Virginio CREMONA — Stephen J. HARRISON — Manfred FUHRMANN — Hans Peter SYNDIKUS — Karsten FRIIS-JENSEN — Walther LUDWIG — Andrée THILL. *Entretiens préparés et présidés par Walther LUDWIG.*
- XL (A paraître en 1994) LA PHILOGOLOGIE GRECQUE À L'ÉPOQUE HELLÉNISTIQUE ET ROMAINE.