

ATTILA FERENCZI

Iustum ac tenacem – Wer beharrt worauf?
(Horaz Carm. 3, 3)

Summary – The present paper presents a reading of the opening verses (1–15) of Horace's third Roman Ode and interprets the whole poem in a context of social values. It differentiates three voices within the text: the lyric voice of the introductory passage (1–15), the quoted words of Juno, and the returning personal lyric voice of the closing section (69–72), which I argue is distinct and different from the first. The analysis reveals ironies and tensions in the first four stanzas, but the main emphasis in the analysis lies on illustrating contradictions between the different voices. The Stoic fundamentalism of the introduction stands in contrast with the relativism of the Juno speech and the repudiation of any moral discourse in the last stanza. The analysis sets the problem in the light of the contemporary politics and the reign of Augustus.

Werte sind kulturelle Grundsätze, die ausdrücken, was in einer Gesellschaft als gut, wünschenswert und wichtig oder im Gegenteil: als schlecht, ja sogar unerträglich gilt. Folglich weisen sie keine direkte Beziehung zu den alltäglichen Entscheidungen im Leben auf; die von einer Gesellschaft allgemein vertretenen und anerkannten Werte – nennen wir sie Grundwerte der Gesellschaft – bestimmen nämlich nicht die Praxis der Lebensführung, ja mitunter kann der Unterschied zwischen den von der Gemeinschaft vertretenen ethischen Normen und ihrer Ausführung in der Praxis sehr groß sein. Es handelt sich hierbei um ein kulturelles Gebilde, dessen Feststellung, Formulierung, Verbreitung, Systematisierung sowie die Festlegung und Hierarchisierung mit Hilfe von kulturellen Mitteln erfolgt. Je geschlossener eine Gesellschaft, je kleiner die Gruppe, die die Kanäle der Vermittlung der Kultur beherrscht, umso einheitlicher ist das System der gesellschaftlichen Grundwerte. Die idealisierte Werteordnung der römischen Republik beispielsweise konnte deshalb verhältnismäßig einheitlich sein, weil sie im Wesentlichen mit der Selbstrepräsentation der Senatsaristokratie übereinstimmte. Aus all dem folgt, dass die Werte und ihre Rangordnung je nach Gesellschaft und Epoche sehr unterschiedlich sein können: Die Veränderungen der Gesellschaft lassen auch dieses kulturelle System nicht unverändert. Besonders interessant kann die Verfolgung der Veränderungen sein in denjenigen Epochen, in denen sich tiefgreifende politische und gesell-

schaftliche Umwälzungen abspielen. Allerdings will nicht jede Epoche, die sich in Umgestaltung befindet, sich auf diese Weise definieren. Es gibt welche, die – aus machtpolitischen Überlegungen – suggerieren, dass mit ihrem Anbruch sich alles umgestaltet hat und neue Werte zustande gekommen sind. Es gibt jedoch auch welche, die – ganz im Gegenteil – sich als die unveränderte Fortsetzung der Vergangenheit definieren wollen, während sie alles um sich herum neu ordnen.

Ein Paradoxon der augusteischen Ära war, dass sie, während sie das unveränderte Fortleben der Republik und ihrer Werte demonstrieren wollte, gleichzeitig auch Anspruch auf das Pathos des Neubeginns erhob.¹ Der eindeutige Beweis für die Stärke des entschieden propagandistischen Bestrebens, die Gegenwart als die Fortsetzung der Vergangenheit darzustellen, war das Forum des Augustus in Rom. Der Raum des Forums schuf eine künstliche physische Verbindung zwischen der Vergangenheit der Republik und der Geschichte des Aeneas und der Trojaner – ein sprechender Beweis für das Bestreben, die historische Erinnerung durch eine Heldengalerie zu bestimmen und zu manipulieren. Dem Standbild des Aeneas, der aus Troja flieht, stand in der Mitte der linken Exedra eine Statue des Romulus gegenüber. Von Sueton erfahren wir (Suet. Aug. 7, 2), dass Augustus oder seine Umgebung lange die Möglichkeit erwogen hatten, dass der Princeps als zweiter Stadt- und Staatsgründer den Namen Romulus annehmen sollte.²

Einer der Texte, die sich am klarsten in den Problembereich der Werte einfügen, ist die so genannte dritte Römerode des Horaz.³ Die bekannten Eingangsworte, die soziale und ethische Grundwerte in den Mittelpunkt stellen, rufen eine dementsprechende Interpretation hervor. Die Einfachheit und Ein-

¹ Den Rahmen, in dem das Gedicht des Horaz als ein Text steht, der eine sozial-gesellschaftliche Interpretation hervorruft und zugleich widerlegt, bestimmt Alain M. Gowing knapp und zutreffend: *Empire and Memory. The representation of Roman Republic in imperial culture*, Cambridge 2005, 17–27.

² Vgl. Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987, 110–116; 204–217.

³ Diese Benennung ist im ausgehenden 19. Jh. entstanden. Daher ist im Titel das Wort ‚Römer‘ im Wesentlichen mit ‚national‘ gleichzusetzen. Dieser Zyklus des Horaz ist nach einer im 19. Jh. üblichen Deutung römische Nationaldichtung, wie auch die Aeneis des Vergil ein Nationalepos ist. In diesem Zusammenhang ist es üblich, auf die Festrede Theodor Mommsens als das erste Vorkommen des Ausdruckes hinzuweisen (Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1889), aber Charles Witke (*Horace's Roman Odes*, Leiden 1983, 1) macht uns darauf aufmerksam, dass Mommsen den Ausdruck wahrscheinlich aus den Horatiana des F. Curschmann (Berlin 1887, 25) übernommen hatte.

deutigkeit, mit der die Lebensweisheit der ersten zwei Strophen formuliert ist, bestimmen die Richtung des Verstehens.

*Iustum ac 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 inlabatur orbis
Impavidum ferient ruinae.*

Die ersten zwei Strophen des Gedichtes verkünden die Allmacht der vertrauten Wertordnung der Aristokratie der Spätrepublik. Sie sind geeignet, sowohl die Männer, die von den Ahnengalerien in den Atrien der Republik auf den Besucher herunterblickten, als auch die Gestalt des unerschütterlichen Stoikers heraufzubeschwören, zu denen die herausragenden Vertreter dieser Aristokratie werden wollten. In diesem poetischen Bild vereinen sich die für klassisch gehaltenen römischen Tugenden wie *constantia*, *virtus* und *fortitudo*, d. h. die Unerschütterlichkeit, die Standhaftigkeit und die Ausdauer, mit der Gestalt des Sokrates, der nach der Apologie des Platon sich allein dem Willen des Volkes widersetzte, als dieses nach der Arginusenschlacht die siegreichen Strategen hinrichten lassen wollte.⁴

Die Erwähnung der Begriffe *cives* und *tyrannus* im zweiten und dritten Vers des horazschen Textes ebnet den Weg zur politischen Deutung von *iustitia* und *tenacitas*. Es geht hier also um politische Werte. Der *iustus vir* folgt der philosophischen *mesótes*, wie auch die Staatsordnung des republikanischen Rom den optimalen Mittelweg vertrat zwischen der uneingeschränkten Herrschaft des Volkes, dessen Urteil ja stets unzuverlässig ist (*prava iubens*), und der Tyrannei einer einzigen Person, wie es am ausführlichsten im sechsten Buch des Polybios oder in *De re publica* des Cicero behandelt wird. Das Idealbild zeigt also nicht nur moralische Strenge, sondern auch eine politische Determination.

⁴ Plat. Apol. 32b. Seit dem Kommentar von A. Kiessling und R. Heinze (Q. Horatius Flaccus, Oden und Epoden, Dublin-Zürich 1917) ist es üblich geworden, an dieser Stelle auf die Figur des athenischen Philosophen hinzuweisen. So wurde die Erläuterung von Kiessling-Heinze in dem neuen Kommentar von R.G.M. Nisbet und N. Rudd (A Commentary on Horace, Odes Book III, Oxford 2004) übernommen.

In der philologischen Literatur des 19. Jahrhunderts tauchte bereits der Gedanke auf, dass dieses Bild des *iustus vir* die Figur des Cato von Utica, eines Symbols der konservativen, republikanischen Opposition zu Caesar, durch Assoziationen heraufbeschwören könne.⁵ Zwar handelt es sich im Text nicht direkt um Cato Minor, doch wurde dieser in der Erinnerung der Römer zum klassischen Symbol des Werteideals, das in diesem Text zum Ausdruck kommt.⁶ Um diese generelle Ähnlichkeit zwischen der horazschen Beschreibung und der Figur des Cato zu illustrieren, können wir eine Stelle aus der berühmten Catobiographie des Plutarch zitieren, die zwar fast andert-halb Jahrhunderte nach dessen Tod zustande gekommen ist, aber als eine Fortsetzung einer breiten, früheren Tradition betrachtet werden kann. λέγεται δὲ Κάτων εὐθὺς ἐκ παιδίου τῆ τε φωνῇ καὶ τῷ προσώπῳ καὶ ταῖς περὶ τὰς παιδιὰς διατριβαῖς ἦθος ὑποφαίνειν ἀτρεπτον καὶ ἀπαθὲς καὶ βέβαιον ἐν πᾶσιν. ἰσχύν τε γὰρ εἶχον αὐτοῦ παρ' ἡλικίαν τελεσιουργὸν αἱ ὄρμαί, καὶ τοῖς κολακεύουσι τραχὺς ὦν καὶ προσάντης, ἔτι μᾶλλον ἐκράτει τῶν ἐκφοβούντων. ἦν δὲ καὶ πρὸς γέλωτα κομιδῇ δυσκίνητος, ἄχρι μειδιάματος σπανίως τῷ προσώπῳ διαχεόμενος, καὶ πρὸς ὀργὴν οὐ ταχὺς οὐδὲ ὀλισθηρὸς, ὀργισθεὶς δὲ δυσπαραίτητος (Plut. Cato minor 1, 2). Wir können aber auch konkretere sprachliche Beziehungen über die generelle Ähnlichkeit hinaus entdecken, die die Imago des Cato mit dem Text der Ode verbinden. Cicero charakterisiert den berühmten Aristokraten in De officiis folgenderweise: *Catonī, cum incredibilem tribuisset natura gravitatem, eamque ipse perpetua constantia roboravisset semperque in proposito susceptoque consilio permansisset, moriendum potius quam tyranni vultus aspiciendus fuit* (Cic. De off. 1, 112). Wie Parker bemerkt: „the verbal and conceptual similarities with Odes 3. 3 are surely too striking to be accidental.“⁷ Später wird sich auch Lukan an die zweite Strophe des Horaz (*inpavidum ferient ruinae*) erinnern, als er im zweiten Buch des Bellum civile seinen Cato so sprechen lässt:

*sidera quis mundumque velit spectare cadentem
expers ipse metus? quis, cum ruat arduus aether,
terra labet mixto coeuntis pondere mundi,
complossas tenuisse manus?* (Lukan 2, 289–292)

⁵ Zusammenfassung der älteren Literatur: B. Busch, De M. Porcio Catone Uticensi quid antiqui scriptores aequales et posteriores censuerint. Diss. Münster 1911, 43/44.

⁶ Über das Verhältnis zwischen dem horazischen *vir iustus et tenax* und dem Idealbild von Cato vgl. Laetitia P. E. Parker, Just and Tenacious of his Purpose ... , MH 59 (2002), 101–106.

⁷ Parker 103.

Demnach lehnt der Cato des Lukan die Vorstellung einer absoluten Unabhängigkeit ab, die höchste Tugend eines Politikers ist seiner Meinung nach nicht die *apatheia*. Aber für uns ist nicht die polemische Beziehung der zwei Texte zueinander wichtig, sondern die enge Bindung, die das Idealbild in der römischen Tradition an die Person des Cato knüpfte. Dieser Cato ist natürlich keine historische Persönlichkeit mehr, sondern ein Heros des römischen kulturellen Gedächtnisses.⁸ Die verschiedenen Texte (Plutarch, Cicero, Sallust, Lukan) vermitteln ein überraschend einheitliches Catobild. Die Ursache hierfür mag sein, dass die Literatur die Catofigur sehr wohl vorbereitet hat, damit sie mit einer klaren Repräsentation leicht in das römische historische Gedächtnis einziehen konnte. Nach dem Tode des Pompeius im Bürgerkrieg versuchte Cato, sich den Truppen Caesars mit dem Rest des Heeres zu widersetzen. Nachdem Scipio eine vernichtende Niederlage bei Thapsus erlitten hatte und der weitere Widerstand aussichtslos war, beging Cato Selbstmord im nordafrikanischen Utica. Die Nachricht hat eine große Resonanz in Rom erfahren, der freiwillige Tod des berühmten Politikers wurde generell als ein Zeichen des äußersten Protestes verstanden.⁹ Seine Biographie wurde schnell von Munatius Rufus verfasst, und zwei Lobpreisungen, eine von einem Freund des Cicero (und Kameraden des Horaz in der Schlacht bei Philippi), M. Fabius Gallus (Cic. Ad fam. 7, 24, 2; 25, 1), die andere von Cicero selbst geschrieben, sicherten der Figur ihre symbolische Position im römischen historischen Gedächtnis.¹⁰ Deshalb hielt es Caesar für notwendig, seinen *Anticato* in zwei Büchern zu publizieren. Cato war also ein unversöhnlicher Gegner Caesars und ein Symbol der konservativen, republikanischen Opposition für die Römer geworden.

Mein Ziel ist nicht, zu beweisen, dass der *iustus vir* im Text des Gedichtes Cato ist, sondern dass sich die Bildsprache der ersten zwei Strophen dazu eignet, die Gestalt des Cato in der Vorstellung des Lesers hervorzu-rufen. Im Kommentar von Kiessling und Heinze wird auf die Frage zwar hingewiesen, die Idee wird aber abgelehnt: „Falls dem Dichter bestimmte Fälle vorschwebten, so hat er doch keinerlei Gewicht darauf gelegt, ähnlich

⁸ Nicht nur die Bildsprache des Gedichtes vereint die Figuren des Sokrates und Cato. Nach M. T. Griffin (Philosophy, Cato and Roman Suicide. G&R 33 [1986], 194/195) ist es aufgrund des Berichtes von Plutarch nicht auszuschließen, dass Cato in der Inszenierung seines Selbstmordes bewusst auf den Tod des Sokrates anspielte.

⁹ P. Pecchiura, La figura di Catone Uticense nella letteratura latina, Turin 1965; R. J. Goar, The legend of Cato Uticensis from the First Century B.C. to the Fifth Century A.D., Brüssel 1987.

¹⁰ Parker *ibid.* 105.

bestimmte Vorstellungen im Hörer wachzurufen“.¹¹ Wir könnten die Richtigkeit dieser Bemerkung nur dann beurteilen, wenn wir die verschiedenen Variationen der *Laus Catonis* oder den Text des Anticato des Caesar besäßen. Aufgrund der oben zitierten Textstellen kann man lediglich feststellen, dass die Bilderwelt des Textes die Figur des Staatsmannes heraufbeschwören konnte, und die Frage, wie unvermeidlich diese Assoziation sein musste, lässt sich in Ermangelung der Grundtexte nicht beantworten.

Das Gedicht beginnt also mit einer eindeutig formulierten moralischen Lehre, die die uralte Tugend und das philosophische Ideal miteinander vereint.¹² Der Gnome folgt die Aufzählung der Exempla. Trotz der kettenartig aufgebauten Syntax kann die Formulierung – wenigstens nach horazischen Maßstäben – einfach genannt werden, sie ist von der doppelten Gliederung (*iustus – tenax, cives – tyrannus, Auster – Iuppiter*) beherrscht. Auch die Gliederung der Exempla weist dieselbe Ordnung auf. Die mythologischen Beispiele tauchen in zwei Paaren geordnet auf. Es ist dieser Tugend zu verdanken (*hac arte*), dass Pollux und Hercules, Bacchus und Quirinus in die himmlische Welt der Unsterblichen gelangt sind. Zwischen diesen zwei Paaren aus der Mythologie erscheint an einer betonten Stelle, in der Mitte, Augustus, der entweder bereits Anteil an der ewigen Jugend hat mit purpurnem Mund (*purpureo ore*), oder mit dem rot bemalten Gesicht des kapitolinischen Jupiter und der *triumphatores* zugleich von den Göttern umrahmt Nektar trinkt.¹³ Die Person des Augustus bedeutet bei der Interpretation des Gedichtes eine besondere Schwierigkeit, mit seinem Erscheinen im Text wird das Verhältnis des Ästhetischen zum Politischen noch viel komplizierter. Ist die Verbindung zwischen der Bilderwelt der ersten zwei Strophen und der Gestalt des Cato schwer zu fassen, können wir die dritte Strophe als eine Formulierung des Gedankens von der *res publica restituta* verstehen. Wie der Eintrag zum 13. Januar in den *Fasti Praenestini* beweist, hat sich die Tendenz der Propaganda nach 27 v. Chr. verstärkt, den siegreichen Caesar als den Wiederhersteller der alten Staatsordnung zu feiern. Mit oder ohne Hinweis auf die Person des Cato kann der Text verschiedene Richtungen der Interpretation bestimmen. Ohne diese Assoziation leugnet der Sprecher des Gedichtes als ein Vertreter der augusteischen Propaganda

¹¹ Ad Vers 1.

¹² Vgl. H. P. Syndikus, *Die Lyrik des Horaz II*, Darmstadt 1973, 38.

¹³ Die Deutung des Ausdruckes *purpureo ore* löste eine lange Debatte unter den Kommentatoren aus, ob er sich auf das rot bemalte Gesicht der Götterstatuen beziehe oder seine Bedeutung lediglich ‚Mund‘ sei. Zuletzt dazu: J. S. C. Eidinow, ‚*Purpureo bibet ore nectar*‘. A reconsideration, *CQ* 50.2 (2000), 463–471.

den Gegensatz zwischen der Person des Caesar und der traditionellen Wertordnung der Aristokratie. Augustus bereitet dem menschlichen, philosophischen und politischen Ideal des *iustus vir* nicht ein Ende, sondern vollendet es. Mit der Assoziation können wir etwas mehr im Text verstehen. Die symbolische Figur des republikanischen Widerstandes, die den Selbstmord als ein letztes Mittel begeht, um der Welt bekannt zu machen, was er von Caesar und von seiner Herrschaft hält, wird hier in einem poetischen Bild von Augustus umrahmt, der als Adoptivsohn und politischer Erbe Caesars dessen Regierungsform weiterführte und stabilisierte. Die Anspielung auf den republikanischen ‚Heiligen‘ beeinflusst stark die Bestimmung der Bedeutung des Textes und öffnet einen Weg z. B. dem Spott. Die Zeitgenossen konnten nämlich den Text als eine Verhöhnung der spätrepublikanischen aristokratischen Werteideale lesen. Die verbliebenen Verehrer des Cato, falls es noch solche in Rom gab, konnten empört Anstoß daran nehmen, dass die beiden Porträts in ein und denselben Rahmen eingefasst sind.¹⁴ Die Präsenz des Catobildes kann einen anderen Weg, den der ironischen Deutung, öffnen. Sein Opfer hat Cato nicht unsterblich gemacht, nicht er ist es, sondern Augustus, der zu einem *divus* bzw. zu einem Gott wurde. Wir können also die Richtigkeit der ersten zwei Strophen durch die Exempla der dritten nicht bezeugen. Die lyrische Stimme zeigt die generelle moralische Lehre der ersten zwei Strophen als problematisch durch die Wahl des Exemplum in der dritten auf. Das starre Beharren auf ethischen und politischen Prinzipien hat die soziale Gruppe des Cato in eine völlige Vernichtung geführt. Der Caesarmörder Brutus, der Schwiegersohn des Cato (und ein Mitschüler des Horaz) hat sein Leben zwei Jahre nach seinem Schwiegervater für die republikanischen Ideale bei Philippi geopfert. Der *propositi tenax vir* kann nichts anderes als seine eigene ethische Qualität garantieren. Der Erfolg liegt in den Händen der Götter, und diese unterstützten weder Cato noch Brutus, sondern den jungen Octavian. *Victrix causa deis placuit, sed victa Catoni* (Lukan 1, 128).

Es lohnt sich jetzt, die ersten zwei Strophen im Lichte der dritten zu untersuchen. Wie können wir die Beschreibung des *iustus vir*, der weder das Volk und seine unethischen Befehle noch das Gesicht des Tyrannen fürchtet, mit der Person des Augustus in Einklang bringen? Wer könnte der Tyrann sein, vor dem der Princeps keine Angst hat? Was für einen schlimmen Befehl konnte ihm das Volk geben? Wie musste Augustus die Wut Jupiters, den vernichtenden Schlag seiner Hand überstehen? Die ganze Vorstellung lässt sich viel besser in die historische und politische Umgebung von zwei

¹⁴ R. O. A. M. Lyne, Horace. Behind the Public Poetry, New Haven - London 1995, 179 – 181.

Jahrzehnten zuvor, d. h. in die Jahre des Bürgerkrieges einfügen als in die Zeit der Veröffentlichung der ersten drei Odenbücher im Jahr 23 v. Chr., einer Zeit also der stabilisierten und funktionierenden Regierung des *Priniceps*. Einen Mittelweg zwischen dem Drang des Volkes und der Willkür des Tyrannen zu finden sowie die Ungunst des Jupiter zu erdulden kann leichter in der Geschichte des Cato verstanden werden.

Mit seinen 72 Zeilen ist dieses Gedicht eines der längsten *Carmina* des Horaz. Die Fortsetzung ist freilich meistens nur den Philologen bekannt. Nach Zeile 16 zitiert der Dichter in 50 Zeilen – wieder kettenartig und fast unbemerkt dem Vorangegangenen angegliedert – die Rede der Juno, die die Göttin in der Versammlung der Götter, vom Beifall der anderen Unsterblichen begleitet, gehalten hat. So ergibt sich die Hauptstruktur des Gedichtes: (1.) die Moral von der lyrischen Stimme hervorgebracht (1–16), (2.) die direkt zitierte Rede der Juno (17–68), (3.) die Wiederkehr der lyrischen Stimme (69–72).

Wie wir oben gesehen haben, ist der erste Hauptteil (1–16) ganz und gar nicht einfach oder widerspruchsfrei, das offensichtlichste Problem des Gedichtes stellt jedoch das Verhältnis der zwei (oder drei?) sprechenden Personen zueinander dar, also des lyrischen Sprechers und der Juno.¹⁵ In dieser Rede stimmt die Göttin der Aufnahme des Romulus unter dem Namen Quirinus in die Versammlung der Unsterblichen zu. Die Vorlage dieser Rede entstammt aller Wahrscheinlichkeit nach den *Annales* des Ennius.¹⁶ Dort besänftigt sich Juno, oder wenigstens gibt sie ihre Zustimmung zu den zukünftigen Erfolgen der Römer, der Nachkommen der bis dahin verhassten und verfolgten Trojaner. Bei Horaz steht jedoch die 50 Zeilen lange Rede in einem problematischen Verhältnis zu der Moral der ersten zwei Strophen.¹⁷ Natürlich beginnt die Königin der Götter ihre Rede mit der Erinnerung an das uralte Unrecht, das Urteil des Paris und die Entführung der Helena, doch in einer umgekehrten zeitlichen Reihenfolge wird dieses historische Tableau schnell um den heimtückischen *Meineid* des Königs Laomedon ergänzt. Den Wendepunkt zwischen dem wohlverdienten Niedergang der Trojaner in der Geschichte und dem Aufstieg der Römer bedeutet in diesem Fall die Vergöttlichung des Romulus, die der Rede den gegenwärtigen Anlass gibt. Die Königin der Götter lässt darüber keinen Zweifel bestehen, dass sie ihren

¹⁵ Dazu vgl. Michèle Lowrie, *Horace's Narrative Odes*, Oxford 1997, 239.

¹⁶ Vgl. D. Feeney, *The Reconciliation of Juno*. CQ. 34 (1984), 179–194; D. Feeney, *Gods in Epic*, Oxford 1991, 125–128.

¹⁷ Vgl. M. Lowrie, *ibid.* 245–257. Sie interpretiert diese Spannung im Gegensatz der lyrischen und epischen Stimme.

Enkelsohn, Romulus, nach wie vor hasst, doch sie will nicht mehr *tenax propositi* sein, hört mit dem Trotzen auf: *invisum nepotem / Troica quem peperit sacerdos, / Marti redonabo* (31ff.). Gleichzeitig stellt sie jedoch strenge Bedingungen für den Erfolg der Römer in der Zukunft: Die Nachfolger dürfen die Stadt Troja nicht neu aufbauen und auch das Haus des Priamus darf nie wieder aufleben. Wird diese Bedingung eingehalten, so kann Rom aufblühen und seine Macht auch in ferne Gegenden, u. a. nach Ägypten, ausbreiten. Sollten die Römer aber trotzdem versuchen, ihre Vergangenheit neu zu beleben, wird ihnen ein genauso trauriges Schicksal zuteil wie ihren trojanischen Vorfahren: *ter si resurgat murus athenicus / ter pereat meis Achivis* (65ff.).

Wie knüpft sich die Rede der Juno an die Moral des *Iustum ac tenacem*? Im 19. Jh. waren einige Kommentatoren bestrebt, den Inhalt überwiegend mit ihrer zeitgeschichtlichen Aktualität zu erklären.¹⁸ Indem Horaz Juno das Verbot in den Mund legt, möchte er den Princeps davor bewahren, dem Beispiel Caesars und des Antonius zu folgen und den Plan zur Gründung einer neuen Hauptstadt im Osten, eventuell gerade auf den Ruinen von Troja, zu hegen.¹⁹ Nach 27 v. Chr. besaß aber diese Mahnung nicht viel Aktualität, brachte doch Octavianus durch den Bau der monumentalen Grabstätte, des Mausoleums in Rom, seinen Standpunkt in dieser Angelegenheit eindeutig zum Ausdruck, und überdies liefert das Aufwerfen dieses Gedankens keine Erklärung des poetischen Zusammenhanges. Wie knüpfen sich die Gnome und die überdimensionale Szene der Götterwelt aneinander, die mit einem einfachen ablativus absolutus als Temporalbestimmung an die Exempla angeschlossen ist? Der Kommentar von Kiessling und Heinze erwähnt zunächst nur, dass „die durch den Eingang der Ode klar ausgedrückte Absicht des Dichters verdunkelt wird“.²⁰ Gordon Williams wird durch diese lose Verbindung zur Feststellung angeregt, dass dem Dichter aufgrund der Erwähnung von Quirinus/Romulus unter den historischen/mythologischen Beispielen einfach die Erzählung des Ennius eingefallen sei und er dadurch dem Gedicht ein neues Thema verliehen habe.²¹ In seinem Kommentar reagiert István Borzsák etwas empfindlicher auf die unerwarteten Wenden: „Die Struktur der ganzen Ode ist unleugbar kompliziert, jedoch nicht unnach-

¹⁸ Dazu vgl. E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957, 266–273.

¹⁹ Vgl. z. B. C. W. Nauck (Leipzig 151899): „Dieses Gedicht könnte dann die Absicht gehabt haben, einen solchen Entschluß, dessen Verwirklichung Rom um seinen Glanz gebracht haben würde, feierlich zu widerraten.“ (111).

²⁰ *Ibid.* 262.

²¹ Gordon Williams, *The Third Book of Horace's Odes*, Oxford 1969, 43.

vollziehbar. Allein wegen der archaischen pindarschen Beiordnung und der frei schweifenden Assoziationen weicht sie von der üblichen klassischen Komposition ab“.²²

In gewissen Bezügen passt die Rede der Juno sehr gut zur Einleitung des Gedichtes. Die Beispiele (Paris, Helena und Laomedon) sind negative Beispiele der *iustitia*, d. h. der richtigen Verhaltensweise, während die Sätze, die auf die Zukunft der Römer hinweisen, vielmehr den Problemkreis der *tenacitas* umschreiben, ebenfalls von negativen Beispielen begleitet.²³ Das Problem, die Spannung lässt sich jedoch nicht so leicht aus dem Text eliminieren, weil diese Interpretation nur den ersten Teil der Rede erklären kann, und Junos Worte, die sich auf die Zukunft der Römer beziehen, ein schwierigeres Problem darstellen.

In den beiden Texten (in denjenigen der lyrischen Stimme bzw. der Juno) erscheinen zwei grundverschiedene Wertekontexte. Das klarste Beispiel dafür ist eine andere traditionelle römische Kategorie, die der *pietas*. *Ne nimium pii / rebusque fidentes avitae / tecta velint reparare Troiae* (58ff.). *Ne nimium pii* – die Kraft, die einen in den Rang der Götter erhob, wurde im Wertesystem des lyrischen Sprechers gerade von der unerschütterlichen, die Umstände der äußeren Welt außer Acht lassenden Geltendmachung der vertretenen Werte dargestellt. In der Rede von Juno hat die *pietas* falsche Erscheinungsformen – oder auf jeden Fall kann sie falsche Erscheinungsformen haben –, die mit Bestimmtheit die Wut der Göttin erregen.²⁴ Sie versicherte aber ihrer Hörschaft, dass dies keine guten Folgen haben werde (65ff.). Zweifelsohne ist die *pietas* ein römischer Grundwert wie *constantia*, *virtus* oder *fortitudo*. Nach Juno führt also jede Art der Übertreibung, selbst die der Tugenden, die die Umstände außer Acht lässt, zur Vernichtung. Doch – obwohl Juno spricht – ist es auch möglich, dass die Neugründung von Troja nicht aus ihrem Blickwinkel als *pietas* erscheint, sondern aus dem der Angeredeten; der Erzähler bedient sich also eines fremden Blickwinkels (*shifting focalisation*). „Was ihr für das Gebot der *pietas* haltet, ist eigentlich ein Attentat auf meine Gottheit.“ Was also aus dem einen Blickwinkel *pietas* ist, ist aus dem anderen vielmehr *nefas*. Anhand der Wortwahl der Juno kann dem Leser all das einfallen. Und diese Relativierung des Blickwinkels ist der Weltanschauung der einführenden Strophen durchaus fremd.

Es lohnt sich, zu überlegen, wie der Text die *tenacitas* der Göttin selbst darstellt! Juno gibt ihren Hass auf, auf jeden Fall mildert sie ihn wie auch

²² István Borzák, Horatius: Ódák és epódoszok, Budapest 1975, 280.

²³ E. Fraenkel, Horace, Oxford 1957, 269.

²⁴ Charles Witke, Horace's Roman Odes. A Critical Examination, Leiden 1983, 42/43.

ihre Absicht, die verhassten Trojaner zusammen mit ihren Nachkommen zu vernichten. Auch Vergil deutet in der Aeneis die Besänftigung als einen eindeutigen Rückzug der Göttin: *nunc cedo equidem pugnasque exosa relinquo* (12, 818). Im Text des Horaz besteht Juno zwar teilweise hartnäckig auf ihrem Hass und verbietet gleichzeitig auch weiterhin das Aufleben von Troja, doch passt sie sich den Umständen an: Obwohl sie das Volk ihrer verhassten Enkelkinder nicht lieb gewinnt, will sie die Vollendung von deren Schicksal nicht verhindern. Es gibt also eine gute, positive *pietas* und eine andere, mit der der Sterbliche das Verderben auf sich zieht; ebenso stellt die *tenacitas* schlechthin keinen Wert dar. Es kommt darauf an, worauf man beharrt. Der Wunsch nach Bewahrung in unveränderter Form, die Absicht, die Vergangenheit zu rekonstruieren, deren Symbol im Gedicht der Neuaufbau von Troja ist, das hartnäckige Bestehen auf etwas ohne Anpassungsfähigkeit, erregen die Wut der Göttin bzw. der Götter – wir sollen nicht vergessen, dass die Worte der Juno vom Beifall der Götter begleitet waren. *Gratum elocuta consiliantibus ... divis* (17). Der Wiederaufbau von Troja ist also ein Symbol der Rekonstruktion der Vergangenheit. Und diese Rekonstruktion suggeriert, dass das Vergangene weiterleben kann und die Brüche in der Zeit überbrückt werden können. Nach der Zerstörung von Troja kann das Leben weitergehen. So gewinnt die *tenacitas* eine temporale Bedeutung, mit der Vergangenheit und Zukunft verbunden werden. In Junos Rede dagegen ist die historische Zeit fragmentiert, es muss keine direkte Kontinuität zwischen Troja und Rom bestehen. Der *tenax vir*, der in der einleitenden Gnome nicht einmal Jupiter fürchtet, *nec fulminantis magna manus Iovis*, ist an dieser Stelle des Gedichtes weiser, wenn er den Willen der Götter befolgt und sich ihm anpasst.

Der zweite Teil des Gedichtes will also den ersten nicht aufheben oder seine Gültigkeit bestreiten, sondern er wechselt den Rahmen und deutet ihn in einem weiteren, einem historischen Zusammenhang, wodurch die von Zeit und Umständen unabhängige absolute Gültigkeit der Moral der Einleitung relativiert wird. Von einem lyrischen Ton beherrscht, sind die ersten vier Strophen von einem ganz anderen Menschenbild geprägt als die Rede Junos. Der sprechendste Beweis hierfür ist vielleicht der Abstecher, den die Göttin unter den Möglichkeiten der Eroberung Ägyptens erwähnt.

*Aurum inreperitum et sic melius situm,
 Cum terra celat, spernere fortior
 Quam cogere humanos in usus
 Omne sacrum rapiente dextra* (49–52)

Es ist leichter, der Versuchung, das Gold abzubauen, zu widerstehen als mit dem erworbenen Schatz zu leben.²⁵ Dieser Mensch – in diesem historischen Zusammenhang ‚der Mensch schlechthin‘ – ist kein stoischer Weiser mehr, dessen Absichten von nichts mehr außer seiner Überzeugung über das Gute und Richtige determiniert werden. Durch die Realität der Geschichte werden die in der Einleitung des Gedichtes als absolut aufgefassten Werte als kulturelle Konstrukte dargestellt. Ihr Inhalt, ihre Form und Deutung ändern sich mit der Zeit; die These der ersten zwei Strophen wird also durch die Rede der Juno nicht ihrer Authentizität, sondern lediglich ihrer absoluten Gültigkeit beraubt. Der Gegensatz wird nicht aufgehoben, sondern nur verständlich gemacht. Die Welt, wie sie von Juno gesehen und interpretiert wurde, funktionierte nie, in keiner einzigen Phase der historischen Zeit, nach den Prinzipien der ersten zwei Strophen der Einleitung. Der *iustus vir* und die Junorede sind in keiner zeitlich angeordneten Linie zu ordnen, sondern sie gehören zu fremden Realitäten.

Es ist ganz offensichtlich – nicht nur für den modernen Leser, sondern auch vielleicht für denjenigen des augusteischen Zeitalters –, dass die beiden Texte, die horazsche Ode und die Besänftigung der Juno in dem zwölften Buch der Aeneis, eng aufeinander bezogen sind und dass sie eine Textgruppe bilden, zu der auch mehrere andere Texte (z. B. die Annalen des Ennius) gehörten. Die Texte können zusammen gelesen werden und sie bieten einander gegenseitig den Kontext des Verstehens.²⁶ Auch bei Vergil besänftigt sich Juno, aber ihre Besänftigung ist mehrfach widerspruchsvoll. Am Ende des 12. Buches verspricht sie Jupiter, ihre Feindseligkeit den Troern gegenüber aufzugeben (*et nunc cedo equidem, pugnasque exosa relinquo* 12, 818). Viele Philologen sehen in diesem Vers eine Erfüllung der Zusage, die Jupiter Venus im ersten Buch gegeben hat (*quin aspera Iuno ... consilia in melius referet mecumque fovebit / Romanos* 1, 279–282). Aber andere Textstellen im Epos verunklären diese einfache Struktur.²⁷ Obwohl das Versprechen und seine Erfüllung einen Rahmen bilden, der die Handlung umgibt, indem Jupiter etwas im ersten Buch verspricht, was am Ende des Werkes vollbracht wird, ist die Frage der Besänftigung Junos dennoch nicht so einfach. Wann

²⁵ Eine ziemlich oft gestellte Frage in der Interpretation ist, wie dieser Abstecher in das ganze Gedicht passt. Witke (ibid. 44): „The idea about gold ... does not perfectly fit into the civic and military vision purveyed by the goddess' prophecy of Rome's destiny.“

²⁶ Commager, *The Odes of Horace: A Critical Study*, New Haven - London 1962, 222 n. 122.

²⁷ Zu dieser Frage siehe: W.R. Johnson, *Darkness Visible. A Study of Vergil's Aeneid*, Berkeley 1976, 123–127; D. Feeney, *The Reconciliation of Juno*, CQ 34 (1984), 179–194 (185).

passiert nach Vergil der Kompromiss zwischen den Göttern? Schon in den ersten Versen des Werkes sagt der Erzähler im Zusammenhang mit Karthago: *hoc regnum dea gentibus esse / si qua fata sinant, iam tum tenditque fovetque* (1, 17f.). Warum *iam tum*? Falls Juno am Ende des Werkes ihre Romfeindlichkeit aufgegeben hat, was heißt dann *iam tum* auf die ganze mythologische Handlung der Aeneis bezogen? Wollte Juno auch später Karthago Rom gegenüber vorziehen? War sie auch später feindselig, war sie die Protagonistin der Kräfte, die Rom angriffen?

Noch deutlicher ist der Widerspruch in den Versen der Götterszene des zehnten Buches. Dort mahnt der Hauptgott die anderen Götter: *adveniet iustum pugnae (ne arcessite) tempus ... tum certare odiis, tum res rapuisse licebit* (11, 11–14). Der Hinweis kann kaum missverstanden werden. Die einzelnen Götter werden am punischen Krieg teilnehmen, unter ihnen natürlich auch Juno, und sie wird nicht die Römer, sondern die Karthager begünstigen. Was ist dann mit dem Kompromiss im zwölften Buch? Wie ist er in diesem Kontext zu interpretieren?²⁸ Es wäre der Junogestalt der Aeneis nicht fremd, diese Inkonsequenz mit einer bestimmten Absicht zu erklären und zu vermuten, dass Juno einfach ein taktisches Zugeständnis am Ende der Handlung macht, oder – gröber formuliert – nicht ganz ehrlich zu Jupiter ist.²⁹ Vom Blickwinkel der Römerode aus gesehen ist es nicht besonders wichtig, ob Juno hier einfach lügt oder das Epos verschiedene, einander widersprechende Mythosvarianten nebeneinander stellt. Bei Vergil kann die Frage der Besänftigung Junos keineswegs fundamentalistisch verstanden und interpretiert werden. Jupiters Prophezeiung im ersten und Junos Versprechen im zwölften Buch des Epos suggerieren eine Geschichte, die mit der einfachen Bipolarität des ‚Ja‘ oder ‚Nein‘ beurteilt werden kann, aber die anderen Stellen, die mit derselben Frage in Zusammenhang gebracht werden können, verunsichern diese klare Ordnung. Während in der horazischen Ode der Unterschied sich zwischen der Darstellung des *iustus ac tenax vir* und dem Exemplum von Juno zeigt, kann in der Aeneis das Motiv des Hasses der Juno an und für sich die beiden Darstellungsformen oder Wertssysteme manifestieren.

²⁸ Nach Horsfall hat die Feindseligkeit der Juno eine doppelte Motivation: die mythische Juno, die aus mythischen Gründen zornig ist, wird am Ende des Epos besänftigt, aber die geschichtliche Juno, die Schutzgöttin der Karthager, bleibt feindlich gesinnt. N. Horsfall, *Dido in the light of history*, PVS 12 (1973/1974), 1–13 (2).

²⁹ Wie sie ihre wahren Absichten vor Venus im Zusammenhang mit den Ereignissen in Karthago nicht enthüllte: *sensit enim simulata mente locutam* (4, 105).

Der Text bietet dem Leser noch einen interessanten Gegensatz: Das Wertesystem eines Mannes, das eine absolute Gültigkeit verlangt – *iustus ac tenax vir* –, steht hier der sehr realistischen und relativisierten ‚weiblichen‘ Rede der Juno gegenüber: *mihi / castaeque Minervae* (22f.) ... *coniuge me Iovis et sorore* (64).

Das Gedicht endet mit der Wiederholung der lyrischen Stimme:

*Non hoc iocosae conveniet lyrae.
Quo, Musa, tendis? Desine pervicax
Referre sermones deorum et
Magna modis tenuare parvis.* (69–72)

In der spielerischen *recusatio* kehrt jedoch nicht dieselbe Stimme wieder, die in den ersten Strophen die unerschütterlichen Lebensregeln formuliert hat.³⁰ Die *iocosa lyra*, die mit dem aristokratisch-philosophischen Charakterbild des *vir iustus* nur sehr wenig zu tun hat, passt eigentlich nicht in die Gattung der lyrischen Dichtung. In der Einleitung der *Exempla*, die auf die *Moral* folgen, kommt der Ausdruck *hac arte* sogar dreimal vor, und kann er – wie es von den Kommentatoren auch getan wurde – einfach als ‚so‘, ‚auf diese Weise‘ gedeutet werden, aber in der dichterischen Formulierung bedeutet *ars* natürlich auch *ars poetica*. Auf den Text bezogen bedeutet das *tenax propositi* ein Beharren auf den genannten Gegenstand, und gerade ein solcher Text beginnt mit dieser Verheißung, von dem wir feststellen konnten, dass er seine Sprechweise infolge von Koordinierungen und der frei schweifenden Assoziationen oft ändert.³¹ Der Text hält sich nicht an sein *propositum*, sondern wechselt unerwartet nicht nur seinen Gegenstand, sondern auch die Art und Weise, in der diese Gegenstände dargestellt werden.

Wir hören drei verschiedene Stimmen: diejenige, die den *iustus vir* preist, die der Göttin Juno und die letzte der *recusatio*. Ihre Dissonanz erfordert, die Stimmen und den Verfasser zu unterscheiden. Die erste Stimme ist affirmativ (wenigstens in erster Lesung), die zweite negativ und die dritte hebt den Diskurs und damit das Urteil auf, indem sie die Möglichkeit der

³⁰ Wenn unsere Interpretation die zwei lyrischen Stimmen, diejenige am Anfang und diejenige am Ende des Gedichtes, für identisch hält, öffnet sich ein Raum für die ironische Deutung des Textes. Wenn die Aussage der *Moral* möglicherweise von der *iocosa* und *pervicax Musa* stammen sollte, können wir sogar den ersten Versen eine starke ironische Kraft zuschreiben. Das Idealbild von Cato scheint in diesem Licht politischer Kitsch zu sein.

³¹ So fühlt man sich an das *Carmen* 1, 22, an das *integer vitae scelerisque purus* erinnert, das mit der Anbetung der Lalage schließt.

Fortsetzung in einem ganz verschiedenen Stil- und Themenbereich zeigt, und die vierte Römerode erfüllt anscheinend diese Möglichkeit, in der Wirklichkeit aber bleibt sie wieder unerfüllt. Aufgrund des Textes ist es unmöglich, mit einer von ihnen die Position des Verfassers zu identifizieren. Die Rede der Juno mit ihren 57 Versen bildet das zentrale Stück des Gedichtes, aber die Figur der Göttin hat eben in der epischen (und auch in der historischen) Tradition eine Charakteristik erworben, die sie als die Urfeindin der Römer, die Patronin der Karthager darstellt und daher die Glaubwürdigkeit ihrer Worte im römischen Kontext keineswegs garantiert, sodass sie nicht als das Sprachrohr des Dichters betrachtet werden kann.³²

Die Epoche des Augustus war sicherlich eine Übergangsperiode, die nicht nur die politische Einrichtung des Staates, sondern auch das System der gesellschaftlichen Werte neu geordnet hat, und die Dichtung dieser Periode reflektiert diese Vorgänge, aber ihre Reflexion ist eine poetische Reflexion. Die historischen, politischen und ethischen Fragen über diesen Vorgang, wie sehr sie auch berechtigt scheinen mögen, bleiben unbeantwortet.

Attila Ferenczi
Eötvös Loránd Universität Budapest (ELTE)
Múzeum krt. 4
1088 Budapest

³² Vgl. D. Feeney, *Gods in Epic*, Oxford 1991, 116/117.

