BEOBACHTUNGEN ZUR GEDICHTANORDNUNG IN DER ERSTEN ODENSAMMLUNG DES HORAZ

Vorüberlegung

Von Zeit zu Zeit beschäftigt sich die Horazforschung immer wieder mit dem Problem der Gedichtanordnung innerhalb der einzelnen Gedichtbücher oder Gedichtsammlungen, und so gibt es auch eine ganze Reihe diesbezüglicher Äußerungen zur Odensammlung des Jahres 23[1]). Es ist deswegen erstaunlich, daß eigentlich nur über *dreierlei* ein allgemeiner Konsens besteht, nämlich über

1) die Eröffnung der Gedichtsammlung durch die Reihe der „Paradeoden",
2) die ringfömige Anordnung der Gedichte 2, 1–12 in der Mitte der Sammlung,
3) die Eröffnung des dritten Buches durch den Zyklus der Römeroden.

Auf der anderen Seite ist dieser Sachverhalt jedoch nicht unerklärlich. Nur in den genannten drei Fällen nämlich ergibt sich der Zusammenschluß der Gedichte zu einem Zyklus sowohl vom Formalen als auch vom Inhaltlich-Thematischen her:

ad 1) Formal: Horaz führt – sich im 10. Gedicht zum ersten Mal wiederholend – in den ersten 9 Gedichten 9 verschiedene Metra vor. Dies ist in den Odenbüchern singulär.

De tota re fusius disputabimus in dissertatione 'Ethologische Überlegungen auf dem Gebiet der Altertumskunde', quae prodibit in 'Zetematibus' s. no. 62, Monachi, Deo volente 1974 (breviter rem attigimus Homo 23, 1972, 281–5; utroque loco scripta afferimus zoologorum, quorum primus fuit W. Wickler, Zeitschr. Tierpsychol. 23, 1966, 422–37, secundus I. Eibl-Eibesfeldt, Grundriß der vergleichenden Verhaltensforschung, v. ed. tertiam, Monachi 1972, pp. 492–5). Eius cum non videretur loci interpretatio plena carminis Catulliani, eam separatim edendam statuimus. Ut quam minima repetitio fieret, hic de re generali non plus diximus quam necessitas postulabat.

1) Vgl. den bibliographischen Anhang.

Inhaltlich-thematisch: Der Kreis der in den ersten Gedichten Angesprochenen ist in hohem Maß exklusiv: Es handelt sich weitgehend um hochgestellte Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens[2]).

ad 2) Formal: In den ersten 11 Gedichten des zweiten Buches alternieren das alkäische und das sapphische Maß. Derartiges ist in den Odenbüchern singulär. 2, 12 ist als einziges Gedicht des zweiten Buches in einem asklepiadeischen Maß gehalten.
Inhaltlich-thematisch: Die 12 Gedichte bilden einen Zyklus in Form einer Ringkomposition:

	Lebens-philosophie					Freundschaft				Lebens-philosophie		
[	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
n lio ıner)			Liebe				Liebe				an Maecenas (Gönner)[3])

ad 3) Formal: Die Gedichte 3, 1–6 sind alle im alkäischen Maß gehalten. Eine solche Folge von Gedichten gleichen Metrums ist in den Odenbüchern singulär.
Inhaltlich-thematisch: In allen sechs Gedichten geht es – jeweils in spezifischer Weise – um das Problem der politischen, und d.h. zugleich moralischen Sendung Roms bzw. der Römer.

Wo diese Übereinstimmung zwischen dem Ergebnis einer Betrachtung der Form, sprich des Metrums, und dem Ergebnis einer Betrachtung des Inhaltes nicht gegeben ist, bleiben Be-

---

2) Ich werde weiter unten noch etwas genauer auf den Zyklus der „Paradeoden" eingehen.

3) Vgl. hierzu W. Ludwig, Zu Horaz c. 2, 1–12, Hermes 85, 1957, 336ff. Ludwig hat gezeigt, daß auch innerhalb des angegebenen Musters die Stellung der einzelnen Gedichte keineswegs willkürlich ist, sondern daß sich „die Gedichte, einander vielfach beleuchtend und wiederspiegelnd, zu einem Ganzen zusammenschließen, das mehr oder weniger ausgeführt alle für die horazische Lyrik wesentlichen Themen enthält, gleichsam eine Summe derselben darstellt" (343).

obachtungen zur Gedichtanordnung letztlich immer unbefriedigend. Betreffen sie nur die Form, wie es in der neuesten Arbeit zu diesem Thema von Salat[4]) weitgehend der Fall ist, so wird auch dann, wenn diese Beobachtungen überzeugender als die Salats sind, das Mißbehagen aufkommen, nicht mehr als eine formale Spielerei entdeckt zu haben. Betreffen sie aber nur den Inhalt – so in dem Aufsatz W. Ludwigs zum 4. Odenbuch[5]) –, so wird sich ein ungutes Gefühl deswegen einstellen, weil inhaltliche Bezüge zwischen zwei Gedichten sich bei phantasievollem Einfühlen allzu leicht „erkennen" lassen.

These

Wenn ich jetzt einige Beobachtungen zur Gedichtanordnung in der Sammlung des Jahres 23 vorlege, so glaube ich mich deswegen dazu berechtigt, weil diese Beobachtungen nicht einseitig nur die Form oder nur den Inhalt, sondern jeweils die sowohl formale als auch inhaltliche Korrespondenz von Gedichten betreffen.

Schon lange ist bekannt, daß das zweite und das zweitletzte Gedicht des 1. Buches einander zugeordnet sind[6]). W. Wili indes ist in seinem Horazbuch noch weitergegangen und hat darauf hingewiesen, daß die letzten drei Gedichte „die merkwürdigste Entsprechung in den ersten drei carmina haben". „Denn c. I, 38 feiert ganz lyrisch und persönlich den Menschen der Muße – ähnlich ordnet c. I, 1 den gleichen Menschen in die Vielfalt der Typen römischen Daseins ein; c. I, 37 preist in Wirklichkeit Octavian als Sieger über den Osten – wie c. I, 2

4) P. Salat, La composition du livre I des Odes d'Horace, Latomus 28, 1969, 554–574.

5) W. Ludwig, Die Anordnung des vierten Horazischen Odenbuches, MH 18, 1961, 1–10.

6) Vgl. zuletzt V. Pöschl, Die Kleopatraode des Horaz (c. 1, 37), in: Interpretationen lateinischer Schulautoren mit didaktischen Vorbemerkungen, herausg. v. H. Krefeld, Frankfurt 1968. Jetzt auch in: V. Pöschl, Horazische Lyrik, Heidelberg 1970, 68–116.

„Diese persönlichen Bekenntnisse (= c. 1, 1 u. c. 1, 38) umrahmen hochpolitische Gedichte, die, ebenfalls symmetrisch miteinander verbunden, das wichtigste Anliegen der frühaugusteischen Zeit behandeln: die Beendigung der Bürgerkriege. In c. 1, 2 beschwört der Dichter die Götter und den Caesar, ihrem Schrecken ein Ende zu setzen. In unserer Ode feiert er ihn als Sieger über Kleopatra. Die beiden Oden verhalten sich also zueinander wie Bitte und Erfüllung. Die Epoche der Kriege ist nun abgeschlossen, die Friedenssehnsucht erfüllt" (73 f.).

den Augustus als Retter und Heiland feiert; in c. I, 36 freut sich der Dichter der Heimkehr eines Freundes – wie c. I, 3 die Ausreise eines Freundes geleitet. Wie die carmina 1 bis 3 Motive, von menschlicher Unruhe erfüllt, abwandeln, so variieren die Gedichte 36–38 – in erhabener symmetrischer Entsprechung zum Beginn – die gleichen Motive in menschlicher Ruhe und im Erfülltsein trinkenden Dichtertums"[7]). Diese Bemerkungen gilt es zu ergänzen und in einem Punkt zu korrigieren. Zu ergänzen ist der richtige Hinweis auf die inhaltliche Korrespondenz von c. 1, 3 und c. 1, 36 neben der Korrespondenz von c. 1, 2 und c. 1,37: In beiden Fällen ist nämlich die Entsprechung der zwei Gedichte nicht nur eine inhaltliche, sondern auch eine formale: c. 1, 2 und c. 1, 37 stehen in den beiden lesbischen Grundmaßen, der sapphischen und der alkäischen Strophe, deren enge Verbundenheit sich z. B. im ‚Mittelzyklus' der Sammlung (2, 1–12) dokumentiert. c. 1, 3 und c. 1, 36 aber sind beide im 4. asklepiadeischen Maß gehalten. Zwischen c. 1, 1 und c. 1, 38 dagegen besteht eine formale Beziehung nicht. Und in diesem Fall ist – wie mir scheint – auch die von Wili gesehene inhaltliche Korrespondenz keineswegs überzeugend. Vielmehr korrespondiert c. 1, 1 mit c. 3, 30, u.z. mit einer Eindeutigkeit, die jede Beziehung eines dieser beiden Gedichte auf ein drittes in den tiefsten Hintergrund drängt[8]).

Zwei Seiten später macht Wili eine weitere Bemerkung zur Gedichtanordnung, von der c. 1, 36 und c. 1, 37 betroffen sind: „c. III, 29 hat als Symposioneinladung und zweitletztes Gedicht der Sammlung gleiches Versmaß wie c. I, 37 (Trinklied und zweitletztes Gedicht); ebenso ist c. III, 28 nach Form der Symposioneinladung, Stellung und Versmaß dem c. I, 36 entsprechend"[9]). Wiederum ist die Beobachtung Wilis zwar zutreffend, aber auch der Modifizierung bedürftig. Richtig ist die Entsprechung der Metra erkannt: Ohne Zweifel werden die Gedichte auf diese Weise in irgendeiner Hinsicht einander zugeordnet. Unbefriedigend dagegen ist die Subsumierung der vier Oden unter einen so allgemeinen Oberbegriff wie ‚Symposioneinladung, Trinklied'. Werden die Gedichte als ‚Freundschaftsgedicht' (1, 36), ‚politisches Gedicht' (1, 37), ‚Liebesgedicht' (3, 28), ‚lebensphilosophisches Gedicht' (3, 29) bezeichnet, ist

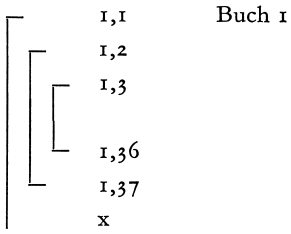
7) W. Wili, Horaz und die augusteische Kultur, Basel 1948, 154.

8) Ich werde weiter unten noch einmal auf c. 1,38 und seine Stellung im 1. Buch eingehen.

9) A.a.O., 156 A. 2.

ihrem unterschiedlichen Charakter obschon immer noch durch bloße Etikettierung gleichwohl besser Rechnung getragen, d.h. aber letztlich: die formale Korrespondenz wird in diesem Fall nicht durch eine inhaltliche Entsprechung ergänzt.

Bleibt also nicht mehr als die Feststellung, daß die zweit- und drittletzten Gedichte des 1. und 3. Buches jeweils im gleichen Metrum stehen? Ich glaube doch. c. 3, 29 ist eine Einladung an Maecenas. Was für Maecenasgedichte gibt es im 3. Buch außerdem? Da ist zum einen c. 3, 16, das – c. 1, 20 aus dem 1. Buch entsprechend – die zweite Buchhälfte einleitet, und zum anderen c. 3, 8. Die Stellung dieses Gedichtes innerhalb des Buches scheint mir in doppelter Hinsicht interessant: c. 3, 8 ist erstens das Mittelgedicht der ersten Buchhälfte[10]), zweitens ist es aber auch das zweite Gedicht nach den Römeroden. Da es im sapphischen Maß steht, wäre also, wenn man davon ausgeht, daß nach den Römeroden, die viel enger als z.B. die ‚Paradeoden' einander verbunden sind, das Gedichtbuch gleichsam noch einmal neu einsetzt, zwischen den Gedichten 3, 8 und 3, 29 die gleiche Korrespondenz zu beobachten wie zwischen dem zweiten und zweitletzten Gedicht des 1. Buches. Der Gedanke einer parallelen Komposition der ‚Anfangs'- und Schlußgedichte in Buch 1 und Buch 3 gewinnt nun entscheidend an Gewicht durch den Umstand, daß auch c. 3, 9 und c. 3, 28 sowohl formal (4. asklepiadeisches Maß) als auch inhaltlich (Liebesgedichte) die Entsprechung zwischen c. 1, 3 und c. 1, 36 ‚wiederholen'. Diese Parallelität der Gedichtanordnung in den beiden ‚Außen'-büchern der Odensammlung des Jahres 23 wird durch die Zuordnung der Gedichte 1, 1 und 3, 30 weiter unterstrichen und als vom Dichter bewußt durchgeführte verdeutlicht. Das Muster wäre damit folgendes:



Buch 1

10) M. Schmidt, Die Anordnung der Oden des Horaz, Wiss. Zeitschr. der Karl-Marx-Universität Leipzig 4, 1954/5, 210.

Buch 3

Prüfung der These

Dieses Muster gilt es jetzt etwas genauer zu prüfen, wobei ich so vorgehen möchte, daß ich nach wenigen Anmerkungen zum Verhältnis der Gedichte 1, 3 und 1, 36 vor allem auf die Korresponsionen c. 3, 8 – c. 3, 29 und c. 3, 9 – c. 3, 28 eingehe.

c. 1, 3 – c. 1, 36

Zumindest für die carmina 1, 2.3 und 1, 36.37 trifft zu, daß die Gedichte am Ende des Buches die gleichen Motive in „menschlicher Ruhe und im Erfülltsein trinkenden Dichtertums" abwandeln, die die Gedichte am Anfang des Buches „von menschlicher Unruhe erfüllt" behandelt haben[11]). Wie c. 1, 2 und c. 1, 37 „verhalten sich" auch c. 1, 3 und c. 1, 36 „zueinander wie Bitte und Erfüllung"[12]). Diese Entsprechung wird auch im einzelnen deutlich: So setzen beide Gedichte mit einer Anapher ein, das erste (sic-sic) im feierlichen Ton des Gebetes, das zweite (et-et-et) in der Stimmung überströmend dankbarer Freude. In beiden Gedichten wird das für die Antike eigentümliche, vertragsähnliche Verhältnis zwischen Bittendem bzw. Dankendem und der angesprochenen, hier für das Geschick des Freundes verantwortlichen Macht deutlich. In c. 1, 3 ist das Ganze dadurch kompliziert, daß nicht die Götter als diese Macht fungieren, sondern das Schiff, so daß „der verheißene Lohn (das Geleit durch Venus und die Dioskuren) Voraussetzung für die Erfüllung der Bitte ist"[13]): Vergil ist dem Schiff anvertraut

11) W. Wili, a.a.O., 154.
12) Pöschl über das Verhältnis von c. 1,2 und c. 1,37, s. oben A 6.
13) Kiessling-Heinze zur Stelle.

(credere), es schuldet ihn (debere), soll ihn unversehrt (incolumis) zurückgeben (reddere), ihn bewahren (servare). So, wie es dadurch von seiner Seite aus den Vertrag erfüllt, werden es auf den Segenswunsch des Horaz hin die Götter schützen. In c. 1, 36 ist die Entwicklung weiter fortgeschritten. Die Götter – hier direkt Partner der Menschen – haben ihrer Vertragspflicht bereits Genüge getan, sie haben als ‚custodes'[14]) den Numida heil (sospes) heimkehren lassen, und so ist es jetzt an dessen Freunden, durch die Erstattung der geschuldeten (debere) Opfer die Götter zu besänftigen, d.h. ihren Zorn zu vermeiden.

Schließlich gibt es noch ein weiteres Band zwischen beiden Gedichten, das zwar über ein drittes Gedicht läuft, die carmina 1, 3 und 1, 36 also nur indirekt verbindet, auf das ich aber gleichwohl hinweisen möchte. Sowohl in c. 1, 3 als auch in c. 1, 36 geht es um ein inniges Freundschaftsverhältnis. Im Propemptikon findet das darin seinen Ausdruck, daß Vergil von Horaz als ‚animae dimidium meae' bezeichnet wird; im Numida/Lamia-Gedicht wird die Innigkeit der Beziehung zwischen den beiden Freunden anders, u.z. durch Vergleich mit dem Verhältnis des einen zu dritten bewußt gemacht: „qui .../caris multa sodalibus/nulli plura tamen dividet oscula/quam dulci Lamiae" (v. 4ff.). Die gleiche Gedankenfigur begegnet nun in der gleichen syntaktischen Gestalt (Positiv-Dativ Plur.-nulli-Komparativ-quam-Dativ des Eigennamens) noch ein zweites Mal in den Oden des Horaz, nämlich in c. 1, 24, d.h. aber in dem zweiten Vergilgedicht neben c. 1, 3[15]). Dort heißt es von dem verstor-

14) A. Oxé hat in seinem Aufsatz „*σωτήρ* bei den Römern" (WS 1930, 48, 38–61) gezeigt, daß im heidnischen Latein ‚custos' und ‚servator' bzw. ‚conservator' die beiden am weitaus häufigsten gebrauchten Äquivalente für das griechische ‚*σωτήρ*' sind, wobei ‚custos' der ältere, ‚(con)servator' der von den Klassikern der Prosa bevorzugte Begriff ist (49). Horaz hat ausschließlich das volkssprachlich-altertümliche ‚custos', bezeichnet aber das Tun der ‚custodes' als ‚servare' (42) – Der Dank an die ‚di custodes' in c. 1,36 entspricht also genau der Bitte ‚serves' in c. 1,3.

15) Auch zwischen c. 1,3 und c. 1,24 gibt es eine interessante Parallele: ‚quae tibi *creditum*/debes *Vergilium* ...' (c. 1,3,5 f.) ‚tu frustra pius heu non ita *creditum*/poscis *Quintilium* deos ...' (c. 1,24,11 f.); (man beachte die Parallelität der Stellung von ‚creditum' und des jeweiligen Namens an beiden Stellen). Die Vorstellung einer den Göttern bzw. einer anderen höhergestellten Macht gleichsam auf Kredit anvertrauten und zurückzufordernden Person ist sehr pointiert und begegnet – soweit ich sehe – mit Hilfe einer Form von ‚credere' formuliert außer bei Horaz nicht, bei ihm nur an diesen beiden Stellen (vgl. THES. IV, 1130/31: Artikel ‚credere' I A 2 ‚de mutatione aliarum rerum in imagine'; bei Vergil, Tibull und Ovid ist jeweils nur von der der Erde anvertrauten Saat die Rede).

benen Quintilius Varus: „multis ille bonis flebilis occidit/nulli flebilior quam tibi, Vergili" (v. 9f.). Auch da also, wo die unterschiedliche sprachliche Gestaltung einer ähnlichen seelischen Disposition (‚dimidium animae meae' – ‚multa sodalibus, nulli plura quam...') das Einanderzugeordnetsein des dritten und drittletzten Gedichtes des 1. Buches zunächst verhüllt, erweist sich bei näherem Zusehen, daß die Personen, denen die beiden Gedichte gelten, gerade durch die spezifische Beschreibung ihrer persönlichen Gefühle und Empfindungen von Horaz zueinander in Beziehung gesetzt sind[16]).

c. 3, 8 – c. 3, 29

Auf die Verwandtschaft zwischen c. 3, 8 und c. 3, 29 hat man ganz unabhängig vom Gesichtspunkt der Gedichtanordnung zumindest in Anmerkungen bereits hingewiesen. So sieht Commager die Hauptberührungspunkte ganz richtig in „the same summons from political speculation (mitte civilis super urbe curas, 17) and the same emphasis on the present (25 ff.)"[17]). Zum einen unterscheiden sich die beiden carmina in diesen Punkten von dem Gedicht 1, 20, das ihnen unter den Maecenasgedichten ohne Zweifel am nächsten steht. Wie c. 3, 8 und c. 3, 29 hat auch c. 1, 20 mit einer Einladung zu tun, und ebenso wie in jenen wird auch in diesem Gedicht der Gegensatz zwischen den Welten des Maecenas und des Horaz thematisiert: Aber hier ist es in erster Linie der Gegensatz zwischen dem Vornehmen, Reichen und dem Unbemittelteren, einfach Lebenden; in den beiden Gedichten des 3. Buches dagegen ist Maecenas vor allem der von Sorge und Verantwortung belastete Mann des öffentlichen Lebens, der Politik, den der philosophisch gestimmte Freund wenigstens für eine kurze Zeit in seine private,

---

16) Die Beziehungen zwischen c. 1,3 und c. 1,36 beschränken sich also auf die ersten 8 bzw. 9 Verse beider Gedichte. Dies ist eine Folge ihres jeweils besonderen Charakters. c. 1,3 ist eigentlich nur in jenen 8 Versen wirkliches Propemptikon; was dann folgt, ist Gedankenlyrik kulturphilosophischen Inhaltes. Auf die „Zweiteilung" von c. 1,36 werde ich weiter unten noch eingehen.

17) St. Commager, The Odes of Horace, New Haven/London 1962, 244 A. 9. Vgl. auch Pöschl, a.a.O., 205 A. 2: „Um den Glanz der Eingangsstrophe (scil. von c. 3,29) zu ermessen, vergleiche man das thematisch ähnliche, jedoch viel schlichtere c. 3,8, wo ebenfalls Maecenas zu einem kleinen Fest im Hause des Dichters eingeladen wird."

sich im Genuß des Augenblicks selbst genügende Welt mit hineinnehmen möchte. Zum anderen liegen im Bereich der von Commager hervorgehobenen gedanklichen Berührungen auch die wichtigsten Entsprechungen der Gestaltung im einzelnen: Man nehme die beiden Reihen drängender Imperative (c. 3, 8: sume-perfer-mitte-parce-cape-linque; c. 3, 29: eripe-ne contempleris-desere-omitte-memento componere), die sehr ähnlichen Formulierungen: ‚mitte civilis super urbe curas' (c. 3, 8, 17) und ‚tu civitatem quis deceat status/curas et urbi sollicitus times' (c. 3, 29, 25 f.) oder schließlich den Blick auf die Völker der Feinde, der in beiden Gedichten getan wird (c. 3, 8, 18 ff. und c. 3, 29, 27 f.)[18]).

Die weitgehende Parallelität beider Gedichte ist somit ganz evident. Doch soll daneben nicht ihre Verschiedenheit verschleiert werden. Bei aller Übereinstimmung in Hinblick auf Gehalt und Aussage, unterscheiden sie sich doch im Ton recht deutlich. Wo c. 3, 8 schlicht, leicht-scherzend, ‚gelegentlich' ist, da ist c. 3, 29 glanzvoll, ernst, grundsätzlich. Als zwei verschiedene Möglichkeiten der Gestaltung des gleichen Anliegens sind die beiden carmina somit nicht nur in paralleler Entsprechung einander zugeordnet, sondern zugleich in Kontrast und Ergänzung.

c. 3, 9 – c. 3, 28

V. Pöschl hat in seinem Horazbuch als erster der neueren Horazforscher c. 3, 28 einer Einzelinterpretation gewürdigt[19]). In dieser Interpretation geht es ihm vor allem um die Bedeutung der Metaphern im ersten und der Mythologeme im zweiten Teil des Gedichtes: „Die Metaphern verleihen den realen Vorgängen Transparenz ... Der Hinweis auf den ‚sinkenden Mittag' (inclinare meridiem sentis) weist auf die Flüchtigkeit der Zeit hin (veluti stet volucris dies) wie der Klagegesang am Schluß auf die Nacht des Todes. ... Auf einer höheren Ebene gleichsam, in der Sphäre des Gesanges, vollzieht sich dann noch einmal etwas Ähnliches. Die Gesänge beginnen mit dem Lied des Dichters auf Neptun, den Gott des Festes, und auf die Nereiden mit ihren meergrünen Haaren, und hier klingen die

18) Pöschl verweist in seiner Interpretation von ‚Tyrrhena regum' darauf, daß der ‚Tanais discors' (v. 28) „an die uneinigen Meder von c. 3,8 erinnert", a.a.O. 216.

19) A.a.O. 180–196.

erotischen Töne schon deutlicher an. Lyde wird mit Liedern anderer Art erwidern: ‚recines'. Darin liegt Abwehr angedeutet. Von der Frauenbeschützerin Latona wird sie singen und den Pfeilen der jungfräulichen Diana, mit denen sie sich und ihre Schützlinge verteidigt. Im letzten Lied aber, das zugleich die Krönung ist – beides, Abschluß und Krönung ist in ‚summo carmine' enthalten –, wird das Paar vereint die Epiphanie der Venus besingen, wie sie an ihren Kultstätten Knidos, den Kykladen und Paphos erscheint. Der wunderbare Glanz der Liebe klingt auf in den heiligen Stätten der Aphrodite und zumal in dem ‚fulgentisque tenet Cycladas', und das Glück der Liebe erscheint in den vereinten Schwänen: ‚iunctis oloribus'."[20])

Im Vergleich mit c. 3, 9 kommt es vor allem auf den zweiten Teil des Gedichtes an, in dem – folgen wir Pöschls Interpretation – ein Wechselgesang ankündigend beschrieben wird, der in seinen Mythologemen Annäherung, Distanzierung und Vereinigung der Liebenden symbolisch spiegelt. Was in c. 3, 28 ankündigend beschrieben wird, dessen direkten Vollzug bringt c. 3, 9: einen ‚Wechsel' (u. z. den einzigen in der Lyrik des Horaz) in den drei Phasen von Annäherung – Distanzierung – Vereinigung. Ich möchte dies im einzelnen etwas genauer ausführen.

Das erste Strophenpaar scheint in der Erinnerung an früheres Liebesglück und in der impliziten Anerkennung der Vorzüge des anderen (candida cervix – v. 2f.; multi nominis clarior Ilia[21]) – v. 7f.) ein Sich-wieder-finden des Paares einzuleiten. Dann vollzieht sich jedoch im zweiten Strophenpaar im Preis des derzeitigen Partners und dem Bekenntnis der liebenden Hingabe an diesen eine erneute Entfremdung. Der früher Geliebte bleibt aus dem Bereich, in dem man jetzt seine Erfüllung findet, ausgeschlossen: In beiden Strophen fehlt die 2. Person, das ‚Du'. Doch ist dies nur Schein. Letztlich ist die Dokumentation der Unabhängigkeit des einen vom anderen auf diesen anderen bezogen. Man macht sich klar, daß man einander nicht nötig hat, um in einander den Wunsch zu erwecken, in freier Entscheidung gegen den jeweils dritten von einander neu ge-

20) A.a.O. 193.

21) Die Anerkennung der Dichtung des Horaz, die in dieser Wendung zum Ausdruck kommt, hat Heinze richtig erkannt: „Da Lieder gewiß nicht auf Ilia gesungen wurden, kann nur Ennius' Gedicht gemeint sein, das Ilias Ruhm noch bis in die Gegenwart verkündete: man ermesse daran, wie hoch Lydia ihren Dichter stellt" (zur Stelle).

wählt zu werden. Daß dem so ist, macht das dritte Strophenpaar deutlich, das die endgültige Neuvereinigung des Paares bringt, sobald der eine Partner das Risiko auf sich nimmt, die Änderung des bestehenden und die Wiederherstellung des früheren Zustandes wenigstens als Möglichkeit ins Spiel zu bringen. Schön ist, wie dieses Sich-wieder-finden in der sprachlichen Formulierung seine Spiegelung erfährt. Das dritte Strophenpaar ist nicht mehr wie die beiden ersten von strenger Parallelität, und d.h. von unfruchtbar hartem Das-Eine-gegen-das-Andere-Setzen bestimmt, sondern, indem das Satzgefüge der letzten Strophe gleichsam als zweiter Teil einer kondizionalen Periode den gedoppelten si-Satz der vorletzten Strophe voraussetzt, wachsen die beiden Strophen zu einer neuen übergreifenden Einheit zusammen. In die gleiche Richtung weist das sich wandelnde Verhältnis des jeweils Sprechenden zu den übrigen Beteiligten: Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß in den beiden Mittelstrophen die 2. Person ganz fehlt. Das Pronomen der 2. Person, das lediglich in der ersten Strophe einmal verwendet worden war, begegnet sogar erst in der letzten Strophe wieder. Hier aber macht dann der dreimalige Gebrauch deutlich, wie sehr sich Denken und Fühlen dem früheren Partner aufs Neue zugewandt haben. Dem wiederum entspricht, daß der ‚Zwischenspieler' am Ende des Gedichtes seinen Namen bereits wieder verloren hat und vom glanzvollen ‚Thurini Calais filius Ornyti' (v. 14) zum farblosen ‚ille' (v. 22) geworden ist.

Bemerkt man ferner, daß im jeweils dritten Teil des Wechsels auf die verbindende Kraft der Venus abgehoben wird – in c. 3, 28 dem Stil des Ganzen entsprechend in feiner Anspielung (‚*iunctis* oloribus'), in c. 3, 9 in unverhüllter Deutlichkeit (‚cogit *iugo* aeneo') –, und achtet man schließlich auf die nahe an Identität grenzende Ähnlichkeit der Namen Lydia und Lyde, wird man kaum mehr daran zweifeln, daß die Gedichte 3, 9 und 3, 28 von Horaz bewußt einander zugeordnet worden sind.

Von der genaueren Einzelinterpreation her hat sich damit – wie mir scheint – die These einer parallelen Anordnung der ‚Rahmen'gedichte in den Büchern 1 und 3 der Odensammlung des Jahres 23 bestätigt. Indes scheint es, als ließe sich die Evidenz des bisher Beobachteten in zweifacher Weise in Frage stellen. Zum einen: Wie steht es mit den Gedichten 1, 38 und 3, 7? Haben sie – durch die eindeutige Korresponsion von c. 1, 1 und c. 3,30 in dem entwickelten Schema ohne Funktion – ihre

Stellung einer bloßen Laune des Horaz oder gar dem Zufall zu verdanken? Zum anderen: Ist die Annahme eines gedoppelten Bucheinganges, eines zweiten Einsatzes nach den Römeroden im 3. Odenbuch nicht doch etwas gezwungen oder willkürlich? Ich will versuchen, auf diese Einwände einzugehen und sie – wenn möglich – zu entkräften.

c. 1, 38

c. 1, 38 ist ein kleines Gedicht im sapphischen Maß. Es evoziert die Situation der Vorbereitung eines Gelages. Sein Thema ist der Gegensatz von Aufwand und Schlichtheit. All das setzt c. 1,38 eindeutig zu einem anderen Gedicht des 1. Odenbuches in Beziehung, zu c. 1, 20, dem an Maecenas gerichteten Einleitungsgedicht der zweiten Buchhälfte. Auch c. 1, 20 ist im sapphischen Maß gehalten, und mit seinen 3 Strophen gehört es zu den kleinsten Gedichten der Odensammlungen. Es nimmt von dem Gedanken an ein bevorstehendes Gelage seinen Ausgang, und wie in c. 1, 38 geht es um den Gegensatz von Reichtum und schlichter Einfachheit.

Diese allgemeinen Entsprechungen werden nun durch Parallelen der syntaktischen Struktur unterstrichen, wie sie innerhalb der Oden – soweit ich sehe – überhaupt nur in diesem Fall begegnen: Eingang und Schluß der beiden Gedichte haben die gleiche syntaktische Gestalt.

Zunächst der Eingang:

c. 1, 20, 1 Vile potabis modicis Sabinum
c. 1, 38, 1 Persicos odi, puer, adparatus

Dieser formalen Parallelität (adjektivisches Attribut im Akk. – verbum finitum (indikativisch) – x – substantivisches Akk.objekt) entspricht die Parallelität der Funktion der Eingangszeilen innerhalb der beiden Gedichte: Beidesmal wird eine einfache Aussage gemacht, wird ein Sachverhalt festgestellt. Und in beiden Fällen ist, indem auf diese Weise ein So-Seiendes als solches ‚fest'-gestellt, d.h. aber als Unveränderliches erkannt und akzeptiert wird, zu dem Problem zweier verschiedener Welten und Wertsysteme, noch bevor es als solches ganz in den Blick gekommen ist, bereits kategorisch Stellung genommen, ist dieses Problem zumindest von seiten des Sprechers bereits gelöst.

Die zweite Parallele der syntaktischen Struktur bietet der Schluß beider Gedichte:

c. 1, 20, 10ff. mea *nec* Falernae/temperant vites
neque Formiani/pocula colles.
c. 1, 38, 6ff. *neque* te ministrum/dedecet myrtus
neque me sub arta/vite bibentem
11 Silben
11 Silben

Hier ist nun, wenn auch das Prädikat an gleicher Stelle steht und die zwei Kola in beiden Fällen gleich lang sind, die Parallelität keine vollkommene. In c. 1, 20 werden durch ‚neque – neque' zwei Weinsorten verbunden, in c. 1,38 dagegen die beiden beteiligten Personen. Hinzu kommt, daß es sich in c. 1, 20 um Weinsorten aus derselben, nämlich der reichen, der Maecenas-Welt handelt, während die beiden Personen in c. 1, 38 natürlich zugleich die ‚Vertreter' der beiden Gegenwelten sind. Wie ist das zu verstehen? Die Deutung scheint mir nicht zu schwierig. Bei der Auseinandersetzung mit der Welt des Maecenas kann für Horaz am Ende nur die Feststellung stehen, daß diese Welt (vites Falernae ... colles Formiani) nicht die seine (neque ... neque ... mea pocula temperant) ist, und allenfalls das Angebot an Maecenas, für Augenblicke der Erholung in seiner, des Horaz Welt zu Gast zu sein. In c. 1, 38 ist der Angesprochene der puer. Und so wird hier – gegenüber dem Sklaven – das Angebot der Teilhabe an der einfachen Schlichtheit des eigenen Daseins ganz natürlich zur Anordnung, diese Schlichtheit nicht zu zerstören, die Aussage aber, daß die Welt des aufwendigen Luxus nicht die eigene Welt ist, zur jene Anordnung begründenden, zugleich aber über den Angesprochenen verfügenden Feststellung, daß die Einfachheit, die dem Herrn recht, wohl auch dem Diener billig ist. Gerade die pointierte Differenz innerhalb des gleichen Grundschemas, wie sie sich am Ende der carmina 1, 20 und 1, 38 beobachten läßt, scheint mir zu zeigen, wie gezielt Horaz Gedichte miteinander in Beziehung treten läßt.

Darauf, daß sich dies für c. 1, 20 und c. 1, 38 eventuell noch in einem weiteren Punkt deutlich machen ließe, sei zumindest kurz hingewiesen. M. Putnam versucht in einem vor nicht allzulanger Zeit erschienenen Aufsätzchen zu c. 1, 20[22]) vor allem

22) M. Putnam, Horace c. 1,20, Class. Journal 64, 1969, 153–157.

durch die genaue Untersuchung der Wortwahl einen von St. Commager[23]) entwickelten Interpretationsansatz weiterzuführen und zu zeigen, daß der Wein in diesem Gedicht zwar Wein, zugleich aber auch mehr als das ist, daß er „bears the tokens of poetry"[24]). ‚condere' und ‚linere' sind Termini, die Horaz auch zur Umschreibung literarischer Tätigkeit verwendet, und ‚italischer Gehalt in griechischem Gefäß' – dies war Commagers Ausgangspunkt – gilt nicht weniger als für den Wein des Horaz auch für seine Odendichtung. Nicht nur um die Abhebung der eigenen Lebenssphäre von der großen Welt des Maecenas ginge es Horaz also in diesem Gedicht, sondern auch um die Kontrastierung der einfachen und doch gehaltvollen Schlichtheit seines Dichtens mit dem mächtig widerhallenden Applaus der Menge: „his lyric vintage is the opposite of the city's epic praise"[25]).

Bemerkenswert scheint mir nun, daß E. Fraenkel bei der Interpretation von c. 1, 38 einen ganz ähnlichen Weg geht: „So müssen wir annehmen, daß Horaz die Ode, abgesehen von ihrem äußeren Wert, in irgendeiner Weise zu der neuen Poesie in Beziehung setzen wollte, die in diesem Buch enthalten ist.../... Horaz hätte sein Buch nicht mit diesem Gedicht geschlossen, hätte er nicht das in ihm verkörperte Ideal als wesentlich für seine Lyrik angesehen. Wenn es auch seiner Überzeugung nach der Kunst bedarf, um gute Poesie zu schaffen, so hat Kunst allein doch keine Wirkung, wenn sie nicht von der Natur unterstützt wird. ... Wenn also dieses Sinnbild seiner Dichtung, das er für den Schluß des ersten Buches auswählte, nicht die ganze Wahrheit sagt, so sagt es doch auf jeden Fall nichts als die Wahrheit"[26]). Auch ohne daß die Stringenz der Interpretationen Fraenkels und Putnams im einzelnen geprüft ist – was im Rahmen dieses Aufsatzes zu weit führen würde[27]) –, scheint es mir

---

23) St. Commager, The Odes of Horace, New Haven/London 1962, 326; ders., The function of wine in Horace's odes, TAPhA 88, 1957, 68–80.

24) A.a.O. 153.

25) A.a.O. 156.

26) E. Fraenkel, Horaz, Darmstadt ²1971, 352/353.

27) Immerhin sei angemerkt, daß von der literarischen Tradition her gesehen Fraenkels Interpretation durchaus naheliegt: Das Flechten eines Kranzes erscheint spätestens seit Pindar recht häufig als Sinnbild des Dichtens. Vgl. zu Pindar: F. Dornseiff, Pindars Stil, Berlin 1921, 29; B. Snell, Pindars Hymnos auf Zeus, jetzt in: Die Entdeckung des Geistes, Hamburg 1955, 118–137, 130f.; H. A. Gärtner, Untersuchungen zur Gedankenführung in den Siegesliedern Pindars, Diss. Heidelberg 1958

für meine Anordnungsthese in überraschender Weise bestätigend, daß sowohl bei c. 1, 20 als auch bei c. 1, 38, deren Korresponsion ich deutlich machen wollte, der Versuch unternommen werden konnte, zu zeigen, daß es da nicht nur um das Selbstverständnis des *συμπότης* und allgemeiner des Menschen Horaz, sondern – in verhüllter Weise – auch um sein Selbstverständnis als Dichter gehe.

c. 3, 7

Jedem Leser des Horaz fällt auf, daß nach den sechs Römeroden eine Reihe unbeschwerterer Gedichte folgt. So hat F. Klingner bereits 1929 formuliert: „Der Kreis der sechs Römeroden scheint mit seinem zusammengeballten Ernst eine Ausnahme zu sein und sich nicht in die Harmonie zu fügen; aber da zeigt sich eben das Bedürfnis nach Ausgleich: Horaz hat danach eine nur von einer Aufforderung zum Fest unterbrochene Reihe von fünf Liebesgedichten folgen lassen, wie sie sonst nicht bei ihm wiederkehrt“[28]). Ich glaube nun, daß man direkt von einer zweiten Sechsergruppe einander zugeordneter Gedichte nach der Sechsergruppe der Römeroden sprechen kann: Zum einen zeigt nämlich ein Blick auf die Metra, daß – ein in den Odensammlungen des Horaz einmaliges Phänomen – die Folge der Maße in den Gedichten 3, 7–10 und 3, 13–16 genau dieselbe ist: 3. askl. – sapph. – 4. askl. – 2. askl., so daß die Gedichte 3, 7–12 von dieser Seite her zu einer Gruppe zusammengefaßt werden, die in c. 3, 12 mit den von Horaz nur hier verwendeten Ionikern einen eindrucksvollen Abschluß erhält[29]). Zum anderen scheint mir gerade der ‚Fremdkörper‘ c. 3, 8 zu bestätigen, daß die Gruppe c. 3, 7 – c. 3, 12 von Horaz bewußt als solche konzipiert wurde; oder sollte das ‚caelebs quid agam, miraris‘ tatsächlich nur auf den am Matronenfest, und d.h. zu einer eigenartigen Zeit, und nicht auch auf den in c. 3, 8 und d.h. – inmitten der Liebenden der carmina 3, 7 und 3, 9–12 – an seltsamer Stelle, feiernden ‚caelebs‘ Horaz zielen?

(Masch.), 31 ff. Zur Verwendung des Bildes im Apollohymnus des Kallimachos: W. Wimmel, Kallimachos in Rom, Hermes Einzelschriften 16, 1960, 67f., in Vergils 10. Ekloge: V. Pöschl, Die Hirtendichtung Virgils, Heidelberg 1964, 11 f.

28) F. Klingner, Gedanken über Horaz, Die Antike 5, 1929, jetzt in: Römische Geisteswelt, München [5]1965, 374.

29) Ganz entsprechend schließt der ‚Mittelzyklus‘ (c. 2,1–12) in c. 2,12 mit dem im 2. Buch nur dieses eine Mal verwendeten 2. askl. Maß.

Was nun c. 3,7 betrifft, von dem es zu klären gilt, ob es seine Stellung innerhalb der Odensammlung nur einer Laune des Horaz oder gar dem Zufall zu verdanken habe, so ergibt sich bei genauem Zusehen, daß es nicht einfach das erste der von Klingner erkannten Gruppe von Gedichten ist, wie es auch das zweite, dritte oder vierte sein könnte, sondern daß es als eine wirkliche Ouvertüre fungiert und jedem der vier anderen Liebesgedichte (c. 3, 9–12) in bestimmter Weise präludiert: So hat es mit c. 3, 9 die Grundsituation des Viererverhältnisses gemeinsam, was dadurch unterstrichen wird, daß die Nebenbuhlerin der Protagonistin in beiden Fällen gleich, nämlich ‚Chloe' heißt. Mit dem Paraklausithyron von c. 3, 10 steht es insofern in Bezug, als der abschließende Rat an Asterie der ist, das nächtliche Ständchen des schönen Nachbarn eben zu einem Paraklausithyron werden zu lassen[30]). Auf c. 3, 11 verweist die Verwendung von Mythologemen als Mittel, um das *steinerne* Herz des bzw. der Geliebten zu erweichen[31]). Und auf c. 3, 12 schließlich deutet c. 3, 7 sowohl durch die Erwähnung des Bellerophon[32]), der innerhalb der ersten Odensammlung nur in diesen beiden Gedichten begegnet, als auch durch das Bild des sein Pferd tummelnden und im Tiber schwimmenden Geliebten voraus, das in beiden Gedichten die vorletzte Strophe beherrscht[33]).

Damit hat sich meines Erachtens wie für c. 1, 38 auch für c. 3, 7 erwiesen, daß es, obschon in dem von mir entwickelten Anordnungsmuster der Rahmengedichte ohne Funktion, gleichwohl zu anderen Gedichten in Beziehungen steht, die seine Stellung innerhalb der Odensammlung als durchdacht und sinnvoll, um nicht zu sagen als die einzig mögliche erscheinen lassen.

Zweiter ‚Buchanfang' nach den Römeroden?

Ich habe zum Schluß der Prüfung meiner Anordnungsthese auf den möglichen Vorwurf einzugehen, daß die Annahme

30) c. 3,7,29–32: prima nocte domum claude neque in vias/sub cantu querulae despice tibiae/et te saepe vocanti/duram difficilis mane.

31) c. 3,7,13ff.; 21f.: nam *scopulis* surdior Icari/voces audit adhuc integer. c. 3,11 ganz; 1f. (= die auf die folgende Bitte bezogene Aretalogie): Mercuri – nam te docilis magistro/movit Amphion *lapides* canendo.

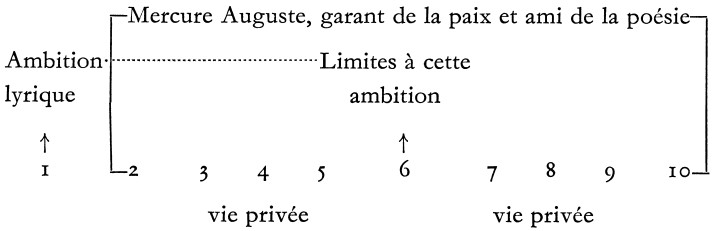
32) c. 3,7,15 – c. 3,12,8.

33) c. 3,7,25–29: quamvis non alius flectere equum sciens/aeque conspicitur gramine Martio/nec quisquam citus aeque/Tusco denatat alveo. – c. 3,12,7f. simul unctos Tiberinis umeros lavit in undis, eques ipso melior Bellerophonte ...

eines gedoppelten Bucheingangs, eines Neueinsatzes nach den Römeroden in Buch 3 wohl doch etwas gezwungen sei. Diesem Vorwurf könnte man sich vielleicht nicht ganz entziehen, wenn nicht im 1. Buch Ähnliches, und d.h. auf die besondere Kompositionsweise des 3. Buches Vorausweisendes zu beobachten wäre.

Dergleichen kann nur behauptet werden, wenn auf die Frage, wieviele Gedichte die Gruppe der ‚Paradeoden' eigentlich umfaßt, eine befriedigende Antwort gefunden ist. Mir hat sich eine solche von der am Anfang des Aufsatzes ausgeführten Grundsatz-Überlegung her ergeben, daß jeder Vorschlag zur Klärung der Gedichtanordnung nur dann überzeugt, wenn er sowohl von der inhaltlichen als auch von der formalen Seite her gesichert ist.

Betrachtet man die Form (die Versmaße), bieten sich zwei Gruppierungsmöglichkeiten an: Man faßt entweder die Gedichte vor der ersten Wiederholung eines Metrums, d.h. die carmina 1–9 zur Eingangsgruppe des ersten Buches zusammen, oder man stellt den Proömiumcharakter von c. 1, 1 in Rechnung[34]) und sieht in den Gedichten 1, 2 – 1, 10 die durch zwei carmina im sapphischen Maß umrahmte, dem ‚Prolog' folgende, eigentliche Einleitungs*gruppe*. Vom Inhalt her fällt dann m. E. die Entscheidung zugunsten der zweiten Möglichkeit: P. Salat hat gezeigt, daß die Gedichte 1, 2 – 1, 10 – inhaltlich gesehen – ringförmig angeordnet sind, wobei das Mittelgedicht c. 1, 6 den Bezug zu c. 1, 1 herstellt[35]):



34) Dieser Proömiumcharakter ist durchaus schon vom Formalen her gegeben: Das 1. asklepiadeische Maß begegnet erst im Epilog (c. 3,30) der Gedichtsammlung zum zweiten Mal.

35) A.a.O. 569.

Von entscheidender Wichtigkeit scheint mir hierbei, daß c. 1, 10 also nicht nur vom Metrum, sondern auch vom Inhalt her, und zwar durch die Bedeutung, die die Gestalt des Merkur in beiden Gedichten hat, auf c. 1, 2 zurückweist. Ich möchte in diesem Zusammenhang an etwas erinnern, was sehr oft bei der Beschäftigung mit c. 1, 10 erwähnt wird, aber – wie ich glaube – auch für unsere Frage relevant ist: Der im sapphischen Maß gehaltene Hermeshymnus des Alkaios, dessen Bedeutung als Vorlage für c. 1, 10 sicher ist, war, wie wir aus den Scholien zu dem Metriker Hephaistion wissen, der den Anfang des Hymnus zitiert, in der alexandrinischen Alkaiosausgabe das zweite Gedicht des ersten Buches. Wenn ich diesen Umstand auch nicht zur Erklärung des schwierigen Problems heranziehen möchte, daß in c. 1, 2 Merkur die für ihn ungewöhnliche Rolle des ‚ultor' übernimmt[36]), so scheint es mir andererseits durchaus möglich, daß der ‚vir Mercurialis' Horaz dieses Gedicht mit Absicht an die der Stellung des Hermeshymnus in der maßgebenden antiken Alkaiosausgabe entsprechende Position gerückt hat, um es so seinem eigenen Merkurhymnus c. 1, 10 noch enger zuzuordnen und mit diesem zusammen zu dem eindrucksvollen und programmatischen Rahmen der Odengruppe cc. 1, 2 – 1, 10 zu machen.

Um die Behauptung zu prüfen, es lasse sich ähnlich wie im 3. auch im 1. Buch ein ‚gedoppelter Bucheingang' beobachten, brauchen jetzt nur die drei auf die ‚Paradeoden', d. h. nach dem eben Entwickelten die carmina 1, 1 u. 1, 2 – 1, 10, folgenden Gedichte näher betrachtet zu werden.

Zunächst die Form: Die Folge der Metren der carmina 1, 11 – 1, 13: 5. askl. – sapph. – 4. askl. ist die gleiche wie bei den ersten drei Gedichten des Buches, mit dem einen Unterschied, daß in c. 1, 11 statt des 1. das 5. askl. Maß verwendet wird, das indes jenem am nächsten verwandt ist und wie dieses nur noch ein einziges Mal wiederbegegnet.

Der Inhalt: Wieder bereitet c. 1, 11 Schwierigkeiten. Verständlicherweise: es konnte nicht in gleich bedeutender Weise dasselbe Thema wie c. 1, 1 behandeln, wenn die Korresponsion dieses Gedichtes mit c. 3, 30 nicht verundeutlicht werden sollte. Andererseits ist die Qualität und der programmatische Charak-

36) Dies wäre deswegen unzulässig, weil c. 1,2 ein Gedicht ist, das früh und damit sicher nicht mit Rücksicht auf eine Funktion innerhalb einer eventuell zu veranstaltenden Odenausgabe geschrieben wurde.

ter des kleinen Gedichtes unbestritten[37]). Es ist gewiß nichts Unbedeutendes, was Horaz an dieser – wie ich meine – ausgezeichneten Stelle des ersten Odenbuches dem Leser bietet. Im Sinne meiner Anordnungsthese eindeutiger liegen die Verhältnisse dann bei c. 1, 12: Es handelt sich neben c. 1, 2 und c. 1,37 um das dritte große Augustusgedicht des 1. Odenbuches. Die Beziehungen von c. 1, 13 sind damit verglichen komplizierter. Mit dem Vergilpropemptikon verbindet es außer dem Versmaß nichts. Um so deutlicher aber ist der Bezug auf das entsprechende Gedicht am Buchende: c. 1, 36 baut sich in zwei Teilen auf, deren erster im Bild des Freundespaares Numida – Lamia, deren zweiter im Bild des Liebespaares Numida – Damalis Höhepunkt und Abschluß findet[38]). Das erotische Element, das somit für den zweiten Teil von c. 1, 36 konstitutiv ist, hat keinerlei Entsprechung in dem Geleitgedicht für Vergil, mit dem es doch von der Grundsituation her so deutlich korrespondiert. Hier springt nun gleichsam c. 1, 13 ein. Die Personenkonstellation, die ihm zugrundeliegt, ist dieselbe, die in der zweiten Hälfte von c. 1, 36 ins Spiel kommt: einer umarmt – trunken – ein Mädchen bzw. wird – trunken – von einem Mädchen umarmt, Horaz muß zuschauen. Doch in der Parallelität wird zugleich der Kontrast sichtbar: im ersten Fall (c. 1, 13) ist Horaz empört, bitter eifersüchtig, die ‚*immodicae mero*/rixae' (vv 10f.) verursachen ihm körperliche Qualen (‚macerer ignibus' v 8, ‚uror' v 9), warnend preist er die glücklich, die nicht der Rausch des Augenblicks verbindet, sondern ‚quos inrupta tenet copula *nec* malis/*divolsus* querimoniis/suprema citius solvet amor die'

37) So ist im neuesten Horazkommentar zu lesen: „Horace's poem is outstandingly good. His theme may be traditional, but he relates it to the real life of his own times; as astrology was a contemporary interest (...), the reference comes in very natural. Even if the Tyrrhenian waves are derived from some Greek commonplace, Horace's treatment is fresh and evocative. To write in choriambs is something of a ‚tour de force', but the metre is handled without strain. The rapid movement of the poem suits the suggestion that there is no time to lose; and ‚carpe diem', however hackneyed it later became, is a brilliant expression. In Greek epigramm the topic encouraged sensuousness and sentimentality, but here it is stated with unique brevity and authority. Horace nowhere expresses his pessimism (admittedly conventional) with greater energy and concentration." (R.G.M. Nisbet/M. Hubbard, A Commentary on Horace: Odes Book 1, Oxford 1970, Einführung zu c. 1,11).

38) Vgl. hierzu die schöne Interpretation von E. Burck: Drei Begrüßungsgedichte des Horaz (2,7; 1,36; 3,14), AU 1951, 2, 43–70; zu c. 1,36: 55–59.

(vv 18–20). Im zweiten Fall dagegen (c. 1, 36) ist er es selbst, der verlangt ‚*neu* promptae *modus amphorae*' (v 11) und der fern von mißgünstiger Warnung die Konstanz des augenblicklichen Glückes prophezeit: ‚*nec* Damalis novo/*divelletur* adultero/lascivis hederis ambitiosior' (vv 18–20)[39]).

Ich glaube, daß nach diesen Beobachtungen die Annahme eines ‚zweiten Buchanfangs', eines Neueinsatzes nach einer geschlossenen Gruppe von Gedichten in Buch 1 nicht ungerechtfertigt erscheint.

Daß mit dieser Kompositionsform aber auf die ganz analoge des 3. Buches vorausgewiesen werden soll, macht die enge Beziehung zwischen den Gedichten 1, 13 und 3, 9 unbezweifelbar, handelt es sich doch jeweils um ein Liebesgedicht im 4. askl. Maß und geht es doch in beiden carmina um das Verhältnis des Horaz zu Lydia und deren Verhältnis zu einem dritten, wobei ein Unterschied ‚nur' darin besteht, daß im einen Fall durch eine vierte Person ein gewisses Gleichgewicht hergestellt ist und so eine Basis besteht, auf der man die alten Beziehungen neu aufbauen kann, während im zweiten Fall dem sich in keiner anderen Liaison tröstenden Horaz nichts bleibt als brennende Eifersucht und (wahrscheinlich unwirksame) Warnung.

‚Zusammenfassung'

Aus allem Beobachteten ergibt sich ein bestimmtes Anordnungsmuster, auf dessen schematische Wiedergabe ich, wie mißlich die notgedrungenen Vereinfachungen innerhalb solcher Schemata auch sein mögen[40]), hier deswegen nicht verzichten möchte, weil auf diese Weise am einfachsten eine zusammenfassende Übersicht bzw. eine übersichtliche Zusammenfassung des auf den letzten Seiten Ausgeführten gegeben werden kann.

---

39) Man achte darauf, daß die Form von ‚divellere', das außer in diesen beiden carmina bei Horaz überhaupt nur noch in c. 2,17 begegnet, in den zwei jeweils 20 Verse umfassenden Gedichten genau an der gleichen Stelle (Anfang v 19) erscheint.

40) So bin ich mir bewußt, daß ein Gedicht wie c. 1,3 als ‚Freundschaftsgedicht' keineswegs hinreichend charakterisiert ist, tritt doch in seinem zweiten Teil der Gedanke an den Freund ganz zurück, um kulturphilosophischen Reflexionen Raum zu geben. Ohne Zweifel ist c. 1,3 aber auch ‚Freundschaftsgedicht' und als solches korrespondiert es c. 1,36, weswegen in meinem Schema, in dem es um Korresponsionen eben dieser Art geht, ausschließlich das Etikett ‚Freundschaft' erscheint.

Buch 1

1	1. askl.		Maecenas	Dichtung	
2	sapph.		Augustus	Politik	
3	4. askl.			Freundschaft	
11		5. askl.			
12	sapph.		Augustus	Politik	
13	4. askl.		Lydia	Liebe	
20		sapph.			Gelage (Gegensatz: Aufwand–Einfachheit)
36	4. askl.			Freundsch./ Liebe	
37	alk.		Augustus	Politik	
38		sapph.			Gelage (Gegensatz: Aufwand–Einfachheit)
7		3. askl.			Liebe
8	sapph.	sapph.	Maecenas	Lebens-philosophie	caelebs
9	4. askl.	4. askl.	Lydia	Liebe	Liebe
10		2. askl.			Liebe
11					Liebe
12		ionic.			Liebe
13		3. askl.			
14		sapph.			
15		4. askl.			
16		2. askl.			
28	4. askl.		Lyde	Liebe	
29	alk.		Maecenas	Lebens-philosophie	
30	1. askl.		Melpo-mene	Dichtung	

Paradeoden 1 u. 2–10

Römer-oden 1–6

Buch 3

Schlußüberlegung

Man sollte wohl am Ende einer solchen Untersuchung der Frage nicht ausweichen, warum Horaz gerade dieses Anordnungsmuster wählt und warum er es gerade mit Gedichten dieser Metren und dieser Inhalte füllt. Auf den ersten Teil der Frage möchte ich nicht ausführlicher eingehen: Das wesentliche Charakteristikum des aufgezeigten Kompositionsschemas ist die Symmetrie, und über die Symmetrie als eines der Grundmerkmale klassischer Kunst ist bereits hinreichend oft gehandelt worden. Auf den zweiten Teil der Frage läßt sich am klarsten antworten, wenn man sich noch einmal das Ausgangsmuster vergegenwärtigt, um dessen Nachweis es im Grunde ging:

Buch 1	1	1. askl.	Dichtung
	2	sapph.	Politik
	3	4. askl.	Freundschaft
	36	4. askl.	Freundschaft
	37	alk.	Politik
	8	sapph.	Lebensphilosophie
	9	4. askl.	Liebe
	28	4. askl.	Liebe
	29	alk.	Lebensphilosophie
Buch 3	30	1. askl.	Dichtung

Die Auswahl gerade dieser Gedichte für den ‚Rahmen' der beiden Außenbücher und so auch der ganzen Odensammlung scheint von Horaz ganz bewußt getroffen: sie ist nach Form und Inhalt für seine Odendichtung repräsentativ.

Form: Horaz führt bei vier in diesen zehn Gedichten gebrauchten Metren die drei von ihm am häufigsten verwendeten Odenmaße vor: das sapphische, das alkäische und das 4. asklepiadeische. Damit stellt er sich einerseits in eine bestimmte Tradition, nämlich durch die Wahl des sapphischen und des alkäischen (wie übrigens auch des bereits von den Lesbiern verwendeten 1. asklepiadeischen) Maßes, macht aber andererseits auch deutlich, daß es ihm nicht nur um Übernahme, sondern

auch um Weiterentwicklung geht: das 4. asklepiadeische Maß ist das einzige der Odenmetren, für das uns keine vorhorazischen Beispiele bekannt sind, das er also höchstwahrscheinlich selbst aus lesbischen Ansätzen entwickelt hat[41]).

Inhalt: In diesen Rahmengedichten tut sich die ganze Spannweite der horazischen Odendichtung auf. Ihre wesentlichen Themen sind berücksichtigt: Dichtung, Politik, Lebensphilosophie, Freundschaft, Liebe. Sicher nicht ohne Absicht sind hierbei die vier Freundschafts- und Liebesgedichte im ‚horazischsten' Versmaß, dem 4. asklepiadeischen gehalten. Und ohne Zweifel sind die ‚politischen' und ‚lebensphilosophischen' Gedichte ganz bewußt durch Metrum und Stellung aufeinander bezogen, findet auf diese Weise doch einer der inneren ‚Widersprüche' des Horaz programmatisch Ausdruck: der ‚Widerspruch' zwischen dem Römer Horaz, der am politischen Geschehen angstvoll bangend oder froh jubelnd Anteil nimmt, und dem Epikureer Horaz, dem Politik etwas ist, durch das die erstrebte *ἀταραξία* zerstört und der Genuß des gegenwärtigen Augenblicks gehindert wird[42]). Ebenso sinnvoll aber ist es schließlich, wenn Horaz – in der Hoffnung auf Anerkennung das eine, in der Gewißheit, Großes geschaffen zu haben, das andere Mal – im ersten und im letzten Gedicht der Sammlung das eigene Dichtertum zur Sprache bringt.

Was W. Ludwig für die carmina des Mittelzyklus 2, 1 – 2, 12 zu zeigen versucht hat, trifft somit in vielleicht noch höherem Maße auch auf die ‚Rahmengedichte' der ersten Odensamm-

---

41) Vgl. K. Numberger, Inhalt und Metrum in der Lyrik des Horaz, Diss. München 1959, 28/29. Numberger weist auf folgende Parallelen bei Sappho und Alkaios hin: 1) Zusammenstellung zweier Glykoneen mit einem elfsilbigen Vers, der sich vom kleineren Asklepiadeus nur durch das Fehlen einer Länge nach der 6. Silbe unterscheidet, in den Sapphofragmenten 96D und 98 a, b D; 2) Komposition eines Glykoneus mit einem zwölfsilbigen Vers, der dem kleineren Asklepiadeus metrisch gleichwertig ist und sich nur durch eine Anaklasis im zweiten Kolon von ihm unterscheidet, in den Alkaiosfragmenten 54D, 55D, 101D, 102D, 103D. Als Ergebnis hält Numberger fest: „So wäre das 4. askl. Maß das einzige Odensystem, das sich Horaz – ausgehend von den eben erwähnten Bildungen Alkaios' und Sapphos – selbst zusammengestellt hat. Von der Bedeutung, die Horaz dieser Strophe innerhalb seiner Dichtung beimißt, wird noch die Rede sein; hier sei zunächst nur darauf hingewiesen, daß er sie am häufigsten nach der alkäischen und sapphischen, nämlich für 12 Gedichte, genommen hat." (29).

42) Vgl. zu diesem Problem die Akademieabhandlung von V. Pöschl: Horaz und die Politik, Heidelberg ²1963.

lung zu: „Sie schließen sich, einander vielfach beleuchtend und widerspiegelnd, zu einem Ganzen zusammen, das mehr oder weniger ausgeführt alle für die horazische Lyrik wesentlichen Themen enthält, gleichsam eine Summe derselben darstellt“[43]).

Heidelberg Fritz-Heiner Mutschler

Bibliographischer Anhang

Ich gebe hier eine Zusammenstellung derjenigen Literatur zur Frage der Gedichtanordnung in der ersten Odensammlung des Horaz, die mir im Augenblick (August 1972) bekannt ist. Die folgende Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Christ, W., Die Verskunst des Horaz im Lichte der alten Überlieferung, Sitz.Ber. München Akad. 1868 I, 1 (36 A. 12)

Kiessling, A., Horatius, Philol. Untersuchungen II, Berlin 1881, 48ff. (I Zur Chronologie und Anordnung der Oden)

Raiz, A., Die Frage nach der Anordnung der horazischen Oden, eine kritische Übersicht, Festschr. des deutschen akad. Philologenvereins in Graz, Graz 1896, 43–56

Simon, J.A., Zur Anordnung der Oden des Horaz (Zweite Abhandlung), Progr. des Marzellen-Gymnasiums in Köln 1896

Häussner, J., Rezension von A. Raiz (s.o.) und J.A. Simon (s.o.), Berl. Phil. Wochenschrift 17, 1897, 362ff.

Draheim, H., Die Anordnung der Gedichte im ersten Buch der Oden des Horaz, Wochenschrift für klass. Philol. 1900, 1268ff.

Belling, H., Studien über die Liederbücher des Horatius, Berlin 1903 (4ff.)

Stemplinger, E., Horatius, RE VIII, 2, 2336–2399, 1913 (2372)

Kroll, W., Studien zum Verständnis der römischen Literatur, Stuttgart 1924 (225ff. Das Gedichtbuch)

Port, W., Die Anordnung in den Gedichtbüchern der augusteischen Zeit, Philologus 81, 1926, 280–308 u. 427–468

Frank, T., How Horace employed Alcaeus, Class. Philol. 22, 1927, 291–295

Hendrickson, G.L., The first Publication of Horace's Odes, Class. Philol. 26, 1931, 1–10

Schanz, M., Geschichte der römischen Literatur, 2. Teil, 4., neubearb. Aufl. von C. Hosius, München 1935 (126f.)

Fontaine, F., Enchaînement et groupement des poèmes dans l'œuvre lyrique d'Horace, mém. de licence, Liège 1941/2

Wili, W., Horaz und die augusteische Kultur, Basel 1948 (153ff.)

Heinimann, F., Die Einheit der horazischen Ode, Mus. Helv. 9, 1952, 193–203 (198)

Schmidt, M., Die Anordnung der Oden des Horaz, Wiss. Zeitschr. der Karl-Marx-Universität Leipzig 4, 1954/5, 207ff.

Ludwig, W., Zu Horaz c. 2,1–12, Hermes 85, 1957, 336ff.

Perret, J., Horace, Paris 1959 (Connaissance des lettres 53) (103–111 La composition des livres)

---

43) A.a.O. 343.

Numberger, K., Inhalt und Metrum in der Lyrik des Horaz. Diss. München 1959 (71–73 14. Kapitel: Die Anordnung einiger Horazoden innerhalb der Odensammlung und das Verhältnis von Inhalt und Form bei ihnen)
Collinge, N.E., The structure of Horace's odes, London 1961 (36–55 The order of the odes)
Salat, P., La composition du livre I des odes d'Horace, Latomus 28, 1969, 554–574
Nisbet, R.G.M./Hubbard, M., A Commentary on Horace: Odes Book 1, Oxford 1970 (XXIIIf.)
Giardina, G., Sulla struttura delle odi di Orazio, Lingua e Stile, 5, 1970, 45-55

HEINSIUS'S MANUSCRIPTS OF OVID

No editor of Ovid has contributed as much as Nicolaus Heinsius to the understanding and improvement of the text, and none has devoted as much effort to collating manuscripts. In his edition, however, he is notoriously vague about the source of many readings. That this vagueness is not due to carelessness was first appreciated by Merkel, who discovered some of his material in Berlin; but unfortunately Merkel's edition of *Tristia* (Berlin 1837), in which he explains the nature of this material (pp. V–XLII), seems to be a rare book, and knowledge of Heinsius's collations spread slowly even after W.M. Lindsay had made it known that more could be inspected in the Bodleian[1]). The only scholar who has taken full advantage of them is E.H. Alton, who in the course of working on the tradition of *Fasti* succeeded in identifying all but three of Heinsius's manuscripts[2]). D.A. Slater in his *Apparatus Criticus* to *Metamorphoses* (Oxford 1927) published a list of Heinsius's manuscripts from the material in the Bodleian and reported readings from some of them (pp. 22–35), but he could have identified more than he did. Only in the last 25 years have full lists of Heinsius's manuscripts been published, from the material in the Bodleian by F. Munari, *S.I.F.C.* xxiv (1950) 161–5

---

1) *C.R.* xii (1898) 446 and more fully in *Centralblatt für Bibl.* xviii (1901) 159–63.
2) See D.E.W. Wormell, *Hermathena* xciii (1959) 38–62.