

## Die Soracte-Ode des Horaz (I 9)

*Von Heinz Haffter, Winterthur*

*Vides ut alta stet nive candidum  
Soracte nec iam sustineant onus  
silvae laborantes geluque  
flumina constiterint acuto.*

5 *dissolve frigus ligna super foco  
large reponens atque benignius  
deprome quadrimum Sabina,  
o Thaliarche, merum diota.*

*permitte diviis cetera, qui simul*  
10 *stravere ventos aequore fervido  
deproeliantis, nec cupressi  
nec veteres agitantur orni.*

*quid sit futurum cras fuge quaerere, et  
quem Fors dierum cumque dabit lucro*  
15 *adpone, nec dulcis amores  
sperne puer neque tu choreas,*

*donec virenti canities abest  
morosa. nunc et campus et areae  
lenesque sub noctem susurri*  
20 *conposita repetantur hora,*

*nunc et latentis proditor intimo  
gratus puellae risus ab angulo  
pignusque dereptum lacertis  
aut digito male pertinaci.*

Ob diese Horazode so, wie sie durch die nachantiken Zeiten hindurch genannt und geliebt worden ist, einmal monographisch beschrieben werden wird? Freilich könnten in eine solche Darstellung die Stimmungen unzähliger Unbekannter nicht eingefangen werden, welche die erste Strophe oder mehr als nur die Anfangsverse auf den Lippen hatten, wenn sie sich von Norden her der ewigen Stadt näherten und im Vorbeifahren den Soracte zu erspähen hofften oder in der Stadt selbst jene hochgelegenen Punkte aufsuchten, von wo man den einsam ragenden

Berg in der Ferne erkennen kann, oder, wie es der Verfasser dieser kleinen Studie getan, die den eigenartig aufstrebenden Kalksteinrücken einmal erstiegen haben. Es verschlägt nichts, dass die erste Strophe vom einen und anderen dieser Horazliebhaber unrichtig verstanden werden konnte – wie viel in der Nachwirkung der Antike beruht nicht auf fruchtbaren Missverständnissen –, ja dass man am Beginn der Ode eine liebliche Winterlandschaft gezeichnet sehen wollte. Südländischem Empfinden entspricht das nicht, und dass der Winter des Gedichtsanfangs unfreundlich und erschreckend ist, diese Erkenntnis eröffnet uns recht eigentlich den Zugang zu dem, was der Dichter in seiner Ode insgesamt darstellen wollte.

Die Forschung ist mit dem Soracte-Lied recht kritisch und wenig wohlwollend umgegangen. Das finden wir heute wohl am besten in Viktor Pöschls Interpretationen<sup>1</sup>, die nicht nur von dieser einen Ode her für eine neue verstehende Nähe zum Dichterischen im Horaz werben, ausgeführt. Pöschl zitiert die Aussagen der Kommentare und Monographien so sehr im ganzen und einzelnen, dass wir uns hier mit einem allgemeinen Hinweis auf dieses Referat begnügen dürfen, was den Verfasser auch der Notwendigkeit enthebt, gegen verehrte einstige Lehrer und Freunde wie Giorgio Pasquali und Eduard Fraenkel Stellung zu nehmen.

Pöschl mahnt den Horazleser und Horazinterpreten direkt und indirekt, für die Odendichtung neben den literarischen auch etwas von Vorstellungen und Begriffen der Musik in latenter Bereitschaft zu haben. Wir erneuern diese Mahnung, indem wir sie noch verstärken, ohne dass wir auf die Frage der Vortragsart und Singbarkeit der Carmina eingehen müssten<sup>2</sup>. Wir meinen in zahlreichen Oden ein Mehr oder Minder von Korrelationen und Responionen zu erkennen, eine Wiederaufnahme von Gedanken, Motiven, Stimmungen in gleichem, ähnlichem oder auch konträrem Sinne. Dazu ein Komponieren in Strophen- oder Versgruppen, wobei ein Mittelstück oder ein sonstiger Mittelpunkt spürbar werden und der Schluss des Gedichtes in Übereinstimmung oder Gegensatz auf den Anfang Bezug nehmen

<sup>1</sup> *Horazische Lyrik*. Interpretationen (Heidelberg 1970). Ebenso wie es bei P. schon in der Einleitung geschehen ist, so möchten auch wir als einen Beitrag aus neuester Zeit herausheben Steele Commager, *The Odes of Horace. A critical Study* (1962). Heute ist zu der von P. zusammengetragenen Literatur dazuzunehmen R. G. M. Nisbet and M. Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes I* (1970). Damit der Leser, der mehr als einmal Übereinstimmungen mit P. feststellen kann, nicht selbst den Finger darauf zu legen braucht, sei gleich bemerkt, dass die dritte Strophe unserer Ode an sich und mit ihrer Einordnung in den weiteren Zusammenhang von P. und mir verschieden gedeutet wird.

<sup>2</sup> Hierüber hat sich neuerdings umfassend und eindringlich Günther Wille geäußert: *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer* (1967) 234–281. Sehr zupass für unsere Auffassung kommt die Bemerkung, mit der W. seine Darlegung einleitet: «Horaz ist der römische Dichter gewesen, der bewusst eine römische Kunstleistung auf musikalischem Gebiet erstrebt und geschaffen hat. Moderne Interpreten haben auch in eindringenden Deutungen auf die besondere Verwandtschaft der horazischen Dichtkunst zur Musik aufmerksam gemacht. Man erkannte, wie sich im dichterischen Wort nur der Musik vergleichbar seelische Stimmung und Bewegung niedergeschlagen haben, und anerkannte dies als prinzipielle Verwandtschaft der horazischen Oden mit dem musikalischen Kunstgeist. So stehen die Musikalität der Gedankenführung und der sprachlichen Lautgebung bei Horaz heute ausser Zweifel.»

kann<sup>3</sup>. Die Ode im ganzen scheint sich dann weniger als eine geschlossene Gedankenfolge zu präsentieren denn als eine mehrstimmige, aus mannigfachen Impressionen in eins gefügte Erfindung<sup>4</sup>.

Wie schon gesagt, ist die Winterlandschaft der ersten Strophe beunruhigend mit ihrer unerwarteten Weisse des Berges, mit dem Schnee, der die Äste der Bäume niederdrückt, und den eisigen Wasserläufen, die der Frost zum Erstarren gebracht hat: eine bewegungslose Unheimlichkeit, der man nur auf eine ungewöhnliche Weise begegnen kann.

Ungewöhnlich ist in der zweiten Strophe das Symposion am Tage. Denn so wie der Winter der ersten Strophe bei Tageslicht gesehen wird, so muss sich die menschliche Reaktion drinnen im Haus vor der Nacht, die dem Schauen draussen ein Ende setzen würde, vollziehen. Eine Mahnung wie in der Ode III 28, an die eilenden Tagesstunden zu denken und schon vorzeitig den Wein zu holen (*inclinare meridiem sentis et, veluti stet volucris dies, parcis deripere horreo ... amphoram ?* 5ff.), wäre in unserer zweiten Strophe weder nötig noch passend. Für das Motiv des 'Trinkens bei Tage' aber mochte Horaz dort wie hier von Alkaios angeregt sein, etwa von der Aufforderung: *πώνωμεν τί τὰ λύχ' ὀμμένομεν;* (96 D.). Der Anschluss an den griechischen Dichter, dem Horaz in seiner Odendichtung nachfolgen will (*age dic Latinum, barbite, carmen, Lesbio primum modulate civi, qui ... Liberum et Musas Veneremque ... canebat* I 32, 3ff.), würde sich in den ersten beiden Strophen, vielleicht dürfen wir sagen in der ersten Gedichthälfte, noch verstärken. Der deutliche Anklang an ein Vorbild, den uns das allbekannte Alkaiosfragment erweist (90 D.), ist, wie es scheint, auch kompositionell gesucht. Er gibt dem Odenanfang eine besondere Tönung, die sei es entsprechend oder auch nur ähnlich am Odenende mit seinem stadtrömischen Kolorit gänzlich fehlt.

Die dritte Strophe besagt, dass durch göttliches Wirken die tobenden Winde

<sup>3</sup> Auf die Bedeutung einer Gedichtmitte kommt Pöschl mehrfach zu sprechen (vgl. das Stichwort im Register der Namen und Sachen S. 269). Doch darf überhaupt gesagt werden, dass die erkennbare Mitte eines poetischen oder prosaischen Literaturwerkes wie auch das Zurückbiegen des Schlusses zum Anfang als Kompositionsfaktoren in der gräzistischen und der latinistischen Forschung jüngster Zeit mehr und mehr Beachtung finden (wobei wir nicht nur an die sog. Ringkomposition denken).

<sup>4</sup> Sätze, wie sie von Bruno Snell auf die *Eklogen* Vergils angewendet worden sind, dürfen, wie ich glaube, auch für Horazens *Oden* bedacht werden: «... gegliederte und wohlkomponierte Kunstwerke; Motive tönen auf und klingen ab, die Gedichte haben Höhe- und Ruhepunkte – ja, wie es so zu gehen pflegt, ist diese klassizistische Kunst in solchen formalen Dingen anspruchsvoller und genauer als die klassische, und ein natürlicher Sinn der Römer für strenges Bauen mag hinzukommen, so dass im Klassizismus der augusteischen Zeit die Gliederung der Dichtwerke besonders kunstvoll ist. – Diese formale Vollendung des Gedichtes zeigt, dass das Kunstwerk in stärkerem Masse selbständige Eigenexistenz gewinnt. Das Gedicht ist nicht mehr bezogen auf eine bestimmte Situation, nicht auf einen bestimmten Kreis von Hörern oder Lesern, nicht auf irgendein wirkliches Stück Leben. Das Literaturwerk wird autonom, wird zu einem Bereich für sich, wird absolut – d. h. abgelöst von allem, was nicht Kunst und Literatur ist. In seiner geschlossenen Form, in seiner Schönheit und seinem Wohlklang wird das Gedicht zum erstenmal in der abendländischen Literatur zu einem 'Ding von Schönheit', das in sich ruht» (*Die Entdeckung des Geistes* [1955<sup>2</sup>] 380f.).

auf dem Meer niedergeschlagen und zur Stille gebracht werden können, worauf nicht die Zypressen und nicht die Eschen noch eine Bewegung zeigen. Zwei Baumarten sind nebeneinander gestellt, um der Aussage am Strophenende und am Ende der ersten Odenhälfte ihr starkes Gewicht zu geben: auf die Bewegungslosigkeit kommt es an, und es scheint über die zweite Strophe hinweg das Motiv der ersten Strophe wiederaufgenommen zu sein und für die erste Gedichthälfte seine Geltung zu haben, gegensätzlich zu dem, was dann mit V. 13 einsetzen wird.

Dass die Strophen 1–3 als zusammengehörig empfunden sein sollen, das hörte der antike Leser (den wir ja richtiger als Leser-Hörer zu bezeichnen hätten) schon von den Wörtern her, welche die Strophen einleiten: *vides, dissolve, permitte*. Jedesmal eine zweite Person Singularis, vorerst im Indikativ, dann zweimal als Imperativ, und wenn wir im voraus die Strophen 4–6 überblicken, dann sind es dort jeweils andere Wortarten zu Beginn, und die Imperativformen im Singular finden wir, soweit sie sich fortsetzen, mehrfach im Innern der vierten Strophe, während die zweitletzte und die letzte Strophe überhaupt keine verbale Anredeform mehr aufweisen.

Wenn wir eine Zweiteilung mit je drei Strophen schon jetzt zu greifen meinen – sie wird sich uns später noch klarer darstellen –, dann dürfen wir uns dabei nicht durch den richtigen Eindruck stören lassen, dass die Ode nicht nur eine Mittelcäsur, sondern auch ein Mittelstück mit Versen bzw. Strophen haben will. Die Strophen 3 und 4 enthalten die Lebensweisheit, die so recht ins Zentrum des Gedichtes passt, mit dem, was man den Göttern überlassen soll (*permitte ... cetera*) und mit der Erkenntnis, dass es für die Menschen nur das Heute im eilenden Wechsel der Tage gibt (*quid ... adpone*).

‘Im Wechsel der Tage’ sagten wir soeben für die vierte Strophe. Ja, von Wechsel und Bewegung ist nun die zweite Odenhälfte erfüllt. Der Wechsel der Zeit, das Jetzt gegenüber dem Künftigen und notwendig Kommenden ist schon in den Anfangswörtern der Strophen enthalten: *quid sit futurum, donec, nunc*, was wiederum einen einheitlichen, aber anderen Ton ausmacht gegenüber den verbalen Einleitungen in den Anfangsstrophen. Dazuzunehmen die Altersbezeichnung *puer* (16), die *canities*, die noch nicht da ist (17), das erste *nunc* (18). Zeitliches wird schliesslich auch gehört in der *composita hora* (20) und im *pignus*, das eine Wiederholung des Liebesspiels verbürgen soll (23).

Bewegung spüren wir, wenn wir von den *choreae* zum *campus* und den *areae* und dem, was auf diesen vor sich geht, geführt werden (18), weiter zu den *lenes susurri* da und dort in der Stadt (19), zu einem *intimus angulus*, aus dem ein Lachen herausdringt (20f.), und zur Spange oder dem Ring, die als Pfand dem Mädchen entrissen werden (23f.).

Unbewegtheit und wechselnde Bewegung als unterschiedliche Tönungen der beiden Gedichthälften: drückt sich das nicht auch in der syntaktischen Formung der einzelnen Strophen aus? Die erste, zweite und dritte stehen für sich abgeschlossen; mit den Imperativen in den V. 5 und 9 beginnt jeweils ein neuer Satz,

und am Strophenende können wir jedesmal eine starke Interpunktion setzen. Anders nach der vierten und fünften Strophe, wo wir kein striktes Anhalten haben, vielmehr das eine Mal einen Übergang durch den sich anschliessenden Nebensatz, das andere Mal durch die Wiederaufnahme des ersten *nunc* durch das zweite *nunc*, wobei das Verbum *repetantur* im Schlussvers der fünften Strophe noch in die Schlusstrophe hinüberwirken soll.

Und nun überhaupt das weitere reizvolle Zusammenspiel der sich ergänzenden oder ausschliessenden Beziehungen zwischen den beiden Odenhälften! Dem Wein der Mittelstrophe des ersten Teils steht in den drei letzten Strophen die Liebe gegenüber; beides – so soll wohl der Leser dieses Nacheinander empfinden – hat Alkaios, der in dieser Ode beschworen wird, nach Horazens eigener Aussage besungen (*Liberum ... Veneremque* I 32, 9), und das eine wie das andere gehört zu den hauptsächlichen Themata der Odendichtung im ganzen. In der ersten Hälfte sind wir mit den Menschen drinnen im Haus, wo durch das Herdfeuer die Winterkälte abgewehrt wird (2. Strophe); in der zweiten Hälfte sind wir im Freien der städtischen Plätze und Strassen, wo eine warme oder jedenfalls nicht winterliche Atmosphäre auch den Liebesdingen Gelegenheit schafft (5. und 6. Strophe), denn selbst die jahreszeitliche Verschiedenheit gehört zum Widerspiel zwischen Odenanfang und Odenausgang. Die italische Naturlandschaft zu Beginn (1. Strophe) wird abgelöst durch das bewegte Leben in der Stadt Rom (5. und 6. Strophe). Jene Landschaft zeigt sich weiss und gleissend; in der Stadt aber beginnt das nächtliche Dunkel zu herrschen. Der helle Glanz an unserem Odenanfang jedoch ist nicht etwa, wie man erwarten könnte, freundlich und lockend, sondern unheimlich, während diese Kennzeichnungen für die Finsternis, unter deren Schutz die Liebe in den Gassen der Stadt umgeht, in genau umgekehrtem Sinne zutreffen. Der negativ gestimmte Eindruck des Anfangs ist zum Schluss einem positiv gestimmten Ton gewichen.