

## HOR. c. 2, 20

Seit Jahrhunderten zeigt sich die Forschung um das Verständnis des Gedichtes bemüht, das den Abschluß des zweiten horazischen Odenbuches bildet. Viel Wertvolles hat man zusammengetragen; eine überzeugende Gesamtwürdigung ist, wie mir scheint, noch nicht geliefert. Der nachfolgende Versuch erhebt nicht den Anspruch, die bestehende Lücke zu schließen, sondern beschränkt sich darauf, einige Voraussetzungen für eine gerechtere Gesamteinschätzung zu schaffen.

Das Gedicht ist dem Maecenas gewidmet (7). Was dieser Mann im Leben des Dichters bedeutet, ist allgemein bekannt und bedarf keiner ins einzelne gehenden Ausführung. Horaz verdankt ihm nicht nur die Sicherung seiner materiellen Existenz, die Freiheit von allen Geldsorgen, die Möglichkeit, sich seinen geistigen Neigungen mit ungeteilter Aufmerksamkeit zu widmen und an der Verwirklichung seines idealen Selbst zu arbeiten, er hat aus seinen Händen ein weit kostbareres Geschenk empfangen, die Gabe einer innigen Herzengemeinschaft. In dem Lied „*cur me querellis exanimas tuis?*“ (c. 2, 17) hat er diesem schönen Seelenbund ein eindruckvolles und ergreifendes Denkmal gesetzt. Weitverbreiteter Sitte entsprechend geschieht die Zueignung durch Nennung des Namens in der Form der Anrede. Ihr volles Gewicht erhält die Dedikation durch den Platz, der dem Lied zugewiesen ist. An dieser in die Augen fallenden Stelle soll sie eine ganz besondere Auszeichnung für den hochgestellten Freund und Gönner sein. Eigener Unsterblichkeit in seinem Werk gewiß, möchte Horaz

---

gleichwohl eine Reihe bestimmter Formulierungen in beiden hauptsächlich zitierten Arbeiten oft wörtlich aufgegriffen habe, so vor allem deshalb, weil beide Teile (nicht nur einer) ihre Erkenntnisse mit solcher Bestimmtheit, ja mit der Überzeugung von ihrer absoluten Gültigkeit vortragen, „daß ihre Irrtümer nicht unwidersprochen bleiben durften“ (Swoboda 12). Die vorliegende Abhandlung befaßt sich absichtlich nur mit der numismatischen Grundlage und das nur, soweit dies zum engeren Titel gehört. Die Auseinandersetzung mit den übrigen historischen Quellen würde den gesteckten Rahmen sprengen. Zu sonstigen numismatischen Aspekten sei auf K. Krafts Ausführungen in „Bemerkungen zur kritischen Neuaufnahme der Fundmünzen der römischen Zeit in Deutschland („Antiker Münzfundkatalog)“, Jahrb. f. Num. und Geldgeschichte, 7. Jahrg. 1956, S. 68 f. verwiesen.

seine Dankbarkeit gegenüber Maecenas bekunden und seinem Namen durch die Kraft seines Liedes, wenn nicht Ewigkeit, so doch Dauer verleihen. Er selbst hat dieser Anschauung in seinem „Donarem pateras“ (c. 4, 8; vgl. hierzu jetzt die eindringende Interpretation von C. Becker Hermes 87, 1959, 212 bis 222) dichterische Gestalt gegeben. Vgl. weiter c. 4, 9 und Augustus bei Suet. vit. Hor. S. 2, 20 ff. in Klingners Horausgabe. Um ihrer hohen Bestimmung gerecht zu werden, muß die Ode von einer makellosen Schönheit sein. Eine mißlungene Schöpfung würde das Gegenteil dessen erreichen, was dem Dichter als Ziel vorschwebt: Nicht ausgezeichnet würde der Freund, sondern kompromittiert. Wir dürfen gewiß sein, daß Horaz im lebhaften Bewußtsein seiner Verantwortung keine Mühe gescheut hat, um der Dichtung für ihren einzigartigen Zweck eine einzigartige Vollendung zu geben und, wenn er selbst dem eigenen Urteil nicht traute, sich des Rates kunstsinziger Freunde versichert hat, um vor einem Mißgriff sicher zu sein. Hier, wenn irgendwo, war es geboten, die Regeln zu beobachten, die er in der *Ars poetica* seinen jungen Freunden ans Herz legt (a. p. 38 ff.; 386 ff.). Auf dem Boden dieser allgemeinen Erwägungen wird man es kaum glaubhaft finden, wenn in der modernen Kritik das Gedicht als mißraten angesehen wird.

In der Stimmung wie im Grundgedanken berührt sich c. 2, 20 sehr nahe mit dem Epilog des dritten Odenbuches. Hier wie dort schwingt in der Seele des Dichters ein herrliches, beseligendes Gefühl des Triumphes, wie er auf sein wohlgelungenes Werk hinschaut. Seine künstlerische Großtat steht ihm fest, und die unumstößliche Gewißheit ergreift von ihm Besitz, daß der ideale Gehalt seines Lebens unzerstörbar ist und sein Andenken bei künftigen Geschlechtern lebendig erhalten wird: *Non omnis moriar multaue pars mei vitabit Libitinam* (c. 3, 30, 6 f.).

Man braucht nicht allzu scharf zuzusehen, um gewahr zu werden, daß der Grundgedanke in beiden Gedichten charakteristische Abwandlungen erfahren hat. „*Exegi monumentum aere perennius*“ setzt, wie gleich der Wortlaut des ersten Verses zu erkennen gibt, das Vorliegen sämtlicher drei Odenbücher voraus. Mögen wir die Wirklichkeit der vorausgesetzten Situation auch nicht streng erweisen können, so liegt doch kein Grund zur Annahme vor, daß sie bloße Fiktion oder durch neue Ereignisse des poetischen Erlebens und Schaffens überholt

worden sei. Die allgemeine Annahme, daß die Ode kurz vor dem Datum der Herausgabe im Sommer 23 v. Chr. entstanden ist, entspricht vermutlich den Tatsachen. Mehr als einmal läßt sich beobachten, daß Horaz' Dichtungen aus besonderen Gelegenheiten hervorgewachsen und durch besondere Gelegenheiten eingegeben sind. Man mag das Gelegenheitsdichtung nennen (E. Fraenkel, *Horace*, 2. Aufl., Oxford 1959, 216), muß sich aber darüber klar sein, daß der Ausdruck damit seinen für Goethe bezeichnenden Sinn verloren hat. Denn das Goethe'sche Gelegenheitsgedicht ist eben kein Gelegenheitsgedicht in diesem äußerlichen Verstande, da der Anlaß nur zutage fördert, was schon längst im Innern des Dichters herangereift war (vgl. auch O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 2. Aufl., Darmstadt 1957, 53 f.). In c. 2, 20 tritt die zu Grunde gelegte Situation nicht in so scharfen Umrissen hervor. Die starke Zuversicht, die den Dichter beseelt, erklärt sich am leichtesten und zwanglosesten, wenn das dichterische Werk in seinen wesentlichen Teilen abgeschlossen vorliegt. Wenn Vollmer das Lied in das Jahr der Veröffentlichung der drei Odenbücher setzt, ist das durchaus passend, geschieht jedoch mit weit geringerer Wahrscheinlichkeit als bei c. 3, 30.

Auch der Ruhmgedanke ist in verschiedenem Sinn entwickelt. Im dritten Buch wird vor allem der Ruhm bei der Nachwelt betont und die Möglichkeit seines Verlöschens ist zwar in weite Ferne gerückt, liegt aber nicht völlig außerhalb des Blickfeldes: „dum Capitolium scandet cum tacita virgine pontifex“ (c. 3, 30, 8 f.). Wenn Horaz hier auch nicht hervorhebt, daß für Rom wie für jedes andere irdische Machtgebilde früher oder später die Stunde des Unterganges schlägt, so ist ihm diese Vorstellung doch so wenig fremd wie dem jüngeren Scipio. In epikureischen Gedankengängen aufgewachsen, besitzt er ein klares Wissen darum, daß alles Irdische unter dem unentrinnbaren Schicksal der Vergänglichkeit steht (vgl. Usener *Epicur*. frg. 295—309). Die Bürgerkriege, die das römische Reich in seinen Grundfesten erschütterten, hatten die abstrakte Wahrheit philosophischer Lehre in ihrem furchtbaren Wirklichkeitsgehalt enthüllt und zum grauenhaften Erlebnis werden lassen (z. B. *epod.* 16; c. 2, 1; 3, 6 usw.). In c. 2, 20 ist der Ruhm nicht in seiner zeitlichen Ausdehnung gesehen, sondern in seiner räumlichen Ausbreitung. In dem edlen Symbol des Schwanenfluges zu den entferntesten Enden der Welt, ja

selbst zu dem sagenumwobenen Land der Hyperboreer, findet der Gedanke seine poetische Inkarnation. Die Vorstellung einer möglichen Verflüchtigung tritt überhaupt nicht in den Gesichtskreis.

Wenn die beiden Epiloggedichte trotz ihrer engen Verwandtschaft in der Grundanschauung und im Stimmungsgehalt einen völlig verschiedenen Eindruck machen, so liegt das an der Ausformung des dichterischen Grunderlebnisses, an der gegenständlichen Entfaltung. Angeregt von Ennius' Grabepigramm „nemo me lacrimis decoret neque funera fletu faxit. cur? voluto vivus per ora virum“ (Warmington, Remains 1, 402) gestaltet er unter Benutzung eines euripideischen Motives (fig. 911 Nauck<sup>2</sup>) den Flug zum Schwanenflug in die lichtdurchfluteten Höhen des Äthers. Es ist diese symbolstarke, aus prophetischem Geist geborene Vision, die c. 2, 20 im Vergleich zu c. 3, 30 sein unverwechselbares Gepräge verleiht.

Was die beiden Gedichte hinwiederum eint, das ist die Höhenlage des Stils. Merklich strebt die Sprachgebung Erhabenheit an. Alle Anstrengung ist darauf gerichtet, einen Abstand von der Sprache des Alltags zu schaffen, was man neuerdings mit einem zwar praktischen, aber für mein Empfinden nicht sonderlich geschmackvollen Ausdruck Verfremdung nennt. Bei meiner Betrachtung beschränke ich mich auf c. 2, 20, und auch hier liegt es nicht in meiner Absicht, den Gegenstand zu erschöpfen. Am leichtesten läßt sich das in der Wortwahl greifen. Man begegnet Wörtern, die die Prosa nicht kennt, z. B. dem rätselhaften „biformis“ (2), mit dem vermutlich auf die Doppelgestalt im diesseitigen und jenseitigen Leben hingedeutet werden soll und das im Grunde einem eigentümlich und eigenwillig abgewandelten „mutato corpore“ entspricht (vgl. Fraenkel a.O. 301 Anm. 2). In der Prosa der augusteischen Zeit sucht man vergebens nach dem straffenden Patronymikon „Daedaleus“ (13); solche Patronymika sind der griechischen Dichtersprache seit der ältesten Zeit geläufig. Wörter treten in Bedeutungen auf, die ihnen in der ungebundenen Rede nicht eignen. „Aether“ (2), bei Horaz nur hier bezeichnend, geht nicht auf die quinta natura des Aristoteles oder den Feuerhimmel der Stoiker, sondern meint den Himmel im banalen Alltagsinn. Das feierliche „vates“ (3) hat seine in der Poesie beheimatete Bedeutung Dichter. Wenn es im sermo pedestes der Briefe in dieser Verwendung erscheint, dann hat es vernehmlich einen scherzhaft-humoristischen Unterton. „sanguis“ (6)

ersetzt das nüchterne „*filius*“. Der Dichter hat ihm, um den Ausdruck zu adeln, diese Kraft verliehen. Auch in den Ausdrucksverbindungen macht sich die Suche nach dem Erlesenen, Aparten geltend. „*Marsa cohors*“ (17) statt ‚*Romanorum exercitus*‘ zeigt die Anwendung eines Stilmittels, das in der gelehrten hellenistischen Dichtung reich entwickelt war (Kießling-Heinze, 5. Aufl. zu c. 1, 1, 14). „*Rhodani potor*“ statt „*Gallus*“ (20) ist Umbildung einer homerischen Wendung (Il. 2, 825). Schließlich stellt man im Bereich der Syntax die Tendenz fest, Distanz von der Prosa zu schaffen. „-*que*“ (11) wird sehr frei gestellt. Statt des zu erwartenden Singulars erscheint der poetische Plural „*asperae pelles*“ (9 f.) (vgl. die Kritik von Peerlkamp; ferner Kühner-Stegmann 1, 82—85, besonders 84; E. Löfstedt, *Syntactica* 1 (2. Aufl.) Lund 1956, 27—65) und umgekehrt der Singular an Stelle des Plurals „*penna*“ (2) (vgl. Löfstedt a.O. 22).

Damit ist der Boden bereitet für die Betrachtung einer Stelle, die den Interpreten ungewöhnliche Schwierigkeiten verursacht hat: *non ego quem vocas dilecte Maecenas* (6 f.). Es sei erlaubt, kurz auf die Problematik einzugehen und eine Entscheidung zu versuchen. Im Lauf der Zeit sind vier oder, wenn man die Textverbesserung mitrechnet, fünf Lösungen aufgetreten. Pseudacro faßt „*dilecte*“ als prädicative Ergänzung zum Akkusativ „*quem*“, was Villeneuve als grammatisch und logisch möglich erscheint. Andere deuten „*vocare*“ als einladen (z. B. Fraenkel a.O. 299 ff.), eine Auslegung, der auch Villeneuve den Vorzug vor der pseudacronischen gibt. Bücheler (*Rhein. Mus.* 37, 238—240) bezieht den Satz auf das Klientelverhältnis des Dichters zu seinem Patron Maecenas; Kießling-Heinze (9. Aufl.) schließlich nehmen nach dem Vorgang anderer eine Beziehung auf die Sitte an, den Sterbenden beim Namen zu rufen. Daß P. Maas (bei E. Burck im bibliographischen Anhang zu Kießling-Heinze, *Oden und Epoden*, 9. Aufl., Berlin 1958, S. 617) an ungeheilte Verderbnis glaubt, verdient wenigstens Erwähnung. Von den vier Deutungen führt die letzte ganz aus dem Vorstellungskreis des Gedichtes heraus. Der Gedanke an das Ende seines irdischen Daseins ist zwar im Dichter lebendig, aber die Umstände seines Sterbens, ob er Opfer einer langwierigen, qualvollen Krankheit wird, ob er im Meer ertrinkt, von einem Baum oder Blitz erschlagen wird usw., all dies ist ihm völlig gleichgültig. Der Akzent liegt ganz auf dem Nachleben in einer verklärten, geläuterten Gestalt.

Da findet die Hindeutung auf den Brauch, einen Sterbenden anzurufen, keinen Platz.

Büchelers Erklärung stellt der Erudition ihres Vertreters ein glänzendes Zeugnis aus, läßt aber letztendlich unbefriedigt. Die Anspielung auf das *ius vocandi* (vgl. Gell. 13, 12) des 'patronus' gegenüber dem 'cliens' ist nicht nur allzu versteckt und undeutlich, vor allem wirkt die Hervorhebung des patronus-cliens-Verhältnisses frostig, zumal in der unmittelbaren Nachbarschaft von „dilecte“, das, wie immer man es konstruieren mag, unmißverständlich anzeigt, daß es dem Dichter um den Herzensbund zu tun ist. Zum Ethos vgl. etwa 'Latonamque supremo dilectam penitus Iovi' (c. 1, 21, 3 f.). In der frühen Kaiserzeit haben sich die Züge der Klientel stark gewandelt. Das ursprünglich ausgesprochen persönliche Verhältnis ist weitgehend veräußerlicht. Nirgend tritt das so stark in Erscheinung wie bei der gesellschaftlichen Zeremonie der 'salutatio'. Der Patron, der sich dem lästigen Zwang, die Aufwartung seiner Klienten entgegenzunehmen, durch die Flucht durch eine versteckte Hinterpforte entzieht, ist eine nicht erst dem Seneca, sondern bereits dem Horaz geläufige Erscheinung (vgl. L. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms 9. Aufl., 1. Bd., Leipzig 1919, 223—232 und 238—240).

Auch die zweite, von Villeneuve empfohlene Deutung erregt Bedenken, die sie unannehmbar machen. Die beiden Ausdrücke „quem vocas“ und „qui tibi convictor sum“ (vgl. sat. 1, 6, 46 ff.) können nicht als gleichwertig angesprochen werden. Zugespitzt könnte man geradezu sagen, daß der „convictor“ gar nicht erst eingeladen zu werden braucht, da er ein für allemal das Recht besitzt, im Hause seines hochgestellten Freundes ein- und auszugehen und an seiner Tafel Platz zu nehmen. Aber ein anderes Moment scheint mir bedeutsamer zu sein. „vocare“ in der Bedeutung einladen ist vor allem aus der Komödie bekannt: Plaut. Mi 712; Ru 904; Men 1136; Ru 142 f.; 150; 62 usw. Seinem stilistischen Wert nach gehört das Wort zum „genus medium“ oder gar „genus tenue“. Daher kann es hier in einer sprachlichen Umgebung von hoher Stilisierung nicht als passender Ersatz für „convictor“ gelten. Unmittelbar voraus geht „pauperum sanguis parentum“, mit dem „quem vocas“ in genauer Parallele steht (vgl. Fraenkel a.O. 299 Anm. 3); das wird durch die Anapher „non ego“ (5 und 6) noch unterstrichen. Der Satz klingt aus mit dem exquisiten „nec Stygia cohibebor unda“ (8), in dem mehrere stilistische

Mittel zusammenwirken, um den Eindruck erlesener Kostbarkeit hervorzubringen. Am stärksten wirkt vielleicht das horazische Lieblingswort „cohibebor“ mit seiner vornehmen Dämpfung der Vorstellung eines durch nichts und niemanden zu brechenden Zwanges. Dacier und Bentley haben die Unangemessenheit, das „vocare“ vom Einladen zu verstehen, deutlich gefühlt, doch bei dem Versuch, ihre Empfindung zu artikulieren, haben sie sich illegitimer begrifflicher Mittel bedient und den Boden streng historischer Interpretation vorzeitig verlassen.

So bleibt die Auslegung des Pseudacro. Sie bietet zweierlei Schwierigkeiten: Ist es möglich, einen Trennungsstrich zwischen „dilecte“ und „Maecenas“ (7) zu ziehen, wie sie es uns zumutet? Villeneuve verneint die Frage und entscheidet sich darum in dem angegebenen Sinn. Der zweite Anstoß besteht in der Ersetzung des prädikativen Akkusativs durch den Vokativ. Zunächst ist festzustellen, daß das Zeugnis des Pseudacro einiges Gewicht hat. In der bei ihm vereinigten Scholienmasse hat man mehrere Rezensionen unterschieden, insgesamt drei, die vermutlich in das ausgehende Altertum gehören (5. Jahrh., um 500 und später), jedenfalls hinter den Kommentator Porphyrio zu setzen sind. Solange nicht nachgewiesen ist, daß die sprachlichen Erklärungen des Pseudacro stark mit Fehlern durchsetzt sind, ist es ratsamer, ihm fürs erste williges Gehör zu leihen und die Möglichkeit der von ihm vorgeschlagenen Konstruktion einzuräumen.

Doch wenden wir uns vom Zeugen zum Zeugnis! Daß die prädikative Ergänzung bei „vocare“ nennen, rufen im Vokativ steht, hat eine genaue Parallele bei NT Joh. 13, 13: vos vocatis me Magister et Domine. Der Wert des Beleges wird durch einen doppelten Umstand beeinträchtigt: die späte Zeit der Vulgata und die Eigentümlichkeit ihres Lateins, das unter dem Einfluß der griechischen Vorlage starke Verzerrungen erlitten hat. An unserer Stelle bietet das griechische Original den Text: ὑμεῖς φωνεῖτέ με ὁ διδάσκαλος καὶ ὁ κύριος, hat also an Stelle des lateinischen Vokativs in der bekannten hebraisierenden Art des neutestamentlichen Griechisch den Nominativ mit Artikel (vgl. Blaß-Debrunner, Grammatik des neutestamentlichen Griechisch 8. Aufl., Göttingen 1949, 70 [§ 143]). Eben in der Ersetzung des griechischen Nominativs durch den lateinischen Vokativ könnte man einen gewissen Fingerzeig dafür erblicken, daß der letztere Kasus lateinischem

Sprachempfinden in dieser Fügung nicht ganz fremd war. Auf dieses Moment sollte man jedoch keinen übertrieben großen Wert legen.

Eine zweite Stelle verdient unsere Aufmerksamkeit, keine eigentliche Parallele, bestenfalls eine gewisse Analogie. Sie findet sich bei Horaz selbst: sat. 2, 6, 20: *Matutine pater seu Iane libentius audis*. „audis“, das hier im Sinn von „vocaris“, „appellaris“ gebraucht ist, verbindet sich nicht, wie man erwarten sollte, mit dem Nominativ, sondern mit dem Vokativ. Was den Wert dieses Beleges schwächt, ist die unmittelbare Nähe eines durchaus berechtigten Vokativs „Matutine pater“. Ihn macht man gewöhnlich für den zweiten Vokativ „Iane“ verantwortlich (Attraktion). Man sollte jedoch zugeben, daß dem Verb ‘audire’ durch die Attraktion nicht eine Konstruktion gewissermaßen aufgezwungen wurde, die mit seiner Eigenart schlechterdings unvereinbar war. Zumindest läßt sich nicht beweisen, daß „audire“ (in der Bedeutung „vocari“) als solches eine prädikative Ergänzung im Vokativ ausschließt. Nun ist unbestreitbar „audire“ noch etwas anderes als „vocari“ und „vocari“ mit doppeltem Nominativ verschieden von ‘vocare’ mit doppeltem Akkusativ; trotzdem scheint mir durch die beigebrachte Horazstelle Pseudacros Konstruktionsvorschlag aus dem Bereich des schlechterdings Unmöglichen herausgerückt zu sein. Interessant ist übrigens, daß weder Bentley noch Scaliger die Deutung von „dilecte“ als prädikativer Ergänzung als völlig sprachwidrig abstempeln.

Es ist noch der eigentliche Anstoß Villeneuves übrig, den in leicht abgewandelter Form auch Bentley teilt: Läßt das unmittelbare Nebeneinander „dilecte Maecenas“ nicht den mindesten Zweifel daran, daß das Adjektiv im Vokativ zum Substantiv im Vokativ als adjektivisches Attribut gehört? Das scheint unwiderleglich, ist es aber nicht. In zahlreichen Fällen ist in den klassischen Sprachen, und zwar im Latein noch mehr als im Griechischen, in der Poesie noch mehr als in der Prosa, der Schluß vom Zusammenstehen aufs Zusammengehen ein Paralogrammus. Bentleys Behandlung unserer Stelle macht das Beibringen einiger Beispiele notwendig, die ich dem Text des Dichters selbst entnehme. In c. 1, 1, 15: *luctantem Icaris fluctibus Africum mercator metuens otium et oppidi laudat rura sui* gehört zu „metuens“ nicht das unmittelbar folgende „otium“, sondern das davon durch dazwischentretendes „mercator“ getrennte ‘Africum’. Oder: c. 1, 2, 25: *quem vocet*



divum populus ruentis imperi rebus? ist der Genitiv „divum“ nicht mit dem benachbarten ‘populus’, sondern dem getrennt stehenden Interrogativpronomen zu verbinden. Oder: c. 1, 5, 13 ff.: me tabula sacer votiva paries indicat uvida suspendisse potenti vestimenta maris deo: nicht zu ‘deo’ gehört ‘maris’, sondern zu ‘potens’. Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Die Kennzeichen, aus denen sich die Nicht-Zusammengehörigkeit des Zusammenstehenden ergibt, sind verschiedener Natur. In dem Fall, der uns beschäftigt, folgt sie aus der Unmöglichkeit, der Wortverbindung „quem vocas“ einen passenden Sinn zu geben, wie die Kritik der verschiedenen Interpretationsvorschläge, wie ich glaube, bewiesen hat. Die von Bentley gerügte Ambiguität der Rede löst sich bei näherem Zusehen auf. Das eigenwillige Syntagma fügt sich sehr gut der allgemeinen Stiltendenz ein, die ich ins Licht zu rücken versucht habe.

Gerade im Hinblick auf Bentleys Interpretation scheinen noch einige Worte angebracht, um den tieferen Sinn freizulegen, weshalb Horaz die Herzensfreundschaft des Maecenas ausgerechnet hier ins Blickfeld rückt. Der Relativsatz ist Bestandteil einer doppelten Anapher, wie bereits flüchtig erwähnt: non ego . . . non ego (5 f.). Das Verhältnis zu dem hochgestellten Maecenas ist in unverkennbaren Kontrast mit der niedrigen gesellschaftlichen Herkunft des Dichters gebracht: pauperum sanguis parentum. Damit sind die beiden entscheidenden Pole bezeichnet, um welche dieses Dichterleben schwingt. Zugleich fällt Licht auf die gewaltige Bahn, die der Dichter dank seiner Geistesgaben und dank seiner sorgfältigen Erziehung durchmessen hat: Aus kleinen Anfängen hat er sich zu der stolzen Höhe emporgehoben, wo er heute steht; die nächst dem Prinzeps einflußreichste Persönlichkeit hat ihn, den libertino patre natus, ihres uneingeschränkten Vertrauens und ihrer Freundschaft gewürdigt. Ein gewaltiger Aufstieg und Grund zu berechtigtem Stolz. Und doch gibt es etwas, das heller strahlt als dieser Glanz, und das ist sein Dichtertum. Der Beruf des musengeweihten Sängers sondert ihn ab von der gewöhnlichen Masse der Menschen, entrückt ihn dem Irdischen und Zeitlichen. Das biformis-Motiv der ersten Strophe findet in der Anapher seine Abrundung und Erfüllung. In dem irdischen Ich, das aus mehr als bescheidenen Anfängen hervorging und dem Maecenas seine Freundesliebe zuwandte, ist ein überirdisches Ich verborgen, das sich in der göttlichen Gabe des Sanges offenbart und am Ende des Lebens nicht hinabsinkt

in das Schattenreich des Todes, sondern entschwebt in die göttlichen Bereiche nieversiegenden Lichtes. So erscheint die Anapher, die in sich antithetisch gebaut ist, als Ganzes genommen, als Glied einer umgreifenden Antithese. Sie vollendet sich in der Bestimmung, das Wunder des Dichtertums, das im Kern seines Wesens unzerstörbar ist, zur lebendigen, erleb-  
baren Gegenwart zu machen. Aus dem Gesagten ist deutlich geworden, daß ein sehr beziehungsreiches Sinngefüge vorliegt, das allerdings empfindlich gestört, ja zerstört wird, wenn man zu einer der von Pseudacro abweichenden Deutungen greift.

Die Betrachtung von v. 6 hat es notwendig gemacht, hin und wieder einen Blick auf den Aufbau des Liedes zu werfen. Bei einer Verfolgung dieses Gesichtspunktes lassen sich bedeutungsvolle Einsichten in das künstlerische Geheimnis der Ode gewinnen. Deutlich hebt sich ein Mittelteil ab, der die Strophen drei bis fünf umfaßt und die Verwandlung in einen Schwan und dessen Flug durch die Weiten der bewohnten Welt schildert. Ihm ist ein Einleitungsteil von zwei Strophen vorge-  
lagert und ein Schlußteil von einer einzigen Strophe angefügt. Der Einleitungsteil schlingt zwei Motive ineinander, das Schwanmotiv, dessen Ausgestaltung den Mittelteil ausfüllt, und das Unsterblichkeitsmotiv, das in der Schlußstrophe wieder aufgenommen wird und eine sinngemäße Fortentwicklung erfährt. Die beiden Motive hängen innerlich auf das innigste zusammen. Das Schwanmotiv verdichtet zum erlebnisstarken Symbol, was in mehr begrifflicher und zugleich gefühlbewegter Form im Unsterblichkeitsmotiv sich ausspricht. Dieses Hin- und Hergleiten zwischen zwei verschiedenen Spiegelungen des gleichen Erlebens verleiht dem Gedicht einen eigentümlichen Reiz. Es ist, als ob man die gleiche Melodie in zwei verschiedenen Tonlagen vernähme. Die stärkere Wirkung wird von der anschauungsgesättigten Vision ausgelöst. Die Ineinander-  
arbeitung der beiden Motive stempelt den Einleitungsteil zu einer Art Overture, deren motivisches Material im Hauptteil entfaltet wird.

Die Einteilung, die man aus der Betrachtung des Vorstellungsverlaufes gewinnt, ist überlagert von einer zweiten Gliederung, die aus der inneren Bewegung hervorgeht. Die Eigenart des Liedes in dieser Hinsicht wird deutlich, wenn man es vergleichend neben c. 3, 30 hält, dem es seinem gedanklichen und gefühlsmäßigen Gehalt nach so nahe kommt. Die Gangart von c. 3, 30 läßt sich musikalisch als *andante molto maestoso*

charakterisieren, als ein feierliches, wuchtiges Schreiten. Durch die reihenweise Wiederholung des asklepiadeischen Verses mit seinen beinahe symmetrisch gebauten Hälften findet der innere Rhythmus eine wundervolle Versinnlichung. Hingegen wird in c. 2, 20 ein leidenschaftliches Vorwärtsdrängen spürbar, das durch die rhythmische Vielfalt des alkäischen Maßes gespiegelt wird. Als musikalische Kennzeichnung bietet sich *Vivace appassionato* an. Bei schärferem Zusehen gewahrt man jedoch, daß Tempo und Rhythmus nicht unverändert bleiben. In der dritten und sechsten Strophe ist eine merkliche Beschleunigung des Tempos und Verdichtung der rhythmischen Schlagfolge zu verzeichnen, die auffällig mit der mehr langgestreckten, weit ausgreifenden Bewegung der Strophenpaare 1/2 und 4/5 in Kontrast steht. An dem Zustandekommen dieses Eindruckes ist die Verteilung der Sätze auf die einzelnen Strophen hervorragend beteiligt. Strophe drei und sechs werden von je drei Sätzen ausgefüllt, was sich in keiner der übrigen Strophen wiederholt. Aber auch der Widerstreit zwischen Vers- und Satz-bewegung ist nicht ohne Einfluß. Ihrer inneren Dynamik nach zerfällt die Ode dementsprechend in zwei völlig symmetrische Hälften. Das *Accelerando* wird einmal zur Kennzeichnung des Neueinsatzes (in Strophe 3) und das andere Mal (in Strophe 6) zur Kennzeichnung des Schlusses, der Coda benutzt.

Ich glaube, damit sind wesentliche Voraussetzungen geschaffen für eine gerechtere Würdigung der vielgeschmähten dritten Strophe. Sie bezeichnet einen Neubeginn. Der Dichter leitet zum Schwanenmotiv zurück. Der Gedichtanfang hatte den Aufflug zu den seligen Höhen des Äthers, das Verlassen der Menschenwelt geschildert. Das Bild, das vor seinem prophetischen Geist aufsteigt, gehört einer nicht fernen Zukunft an: *neque in terris morabor longius* (3 f.). Während er sich seinem Traum überläßt und das herrliche Gefühl gewisser Unsterblichkeit auskostet, gewinnt das Gebilde seiner Phantasie so sehr Macht über ihn, daß es sich zu dingfester Realität konkretisiert. Der Strom des Bewußtseins wird ihm zum Strome des Werdens schlechthin und trägt ihn fort mit unwiderstehlicher Gewalt. „iam, iam“ (9) geht nicht, wie man gemeint hat (G. L. Hendrickson, *Class. Philol.* 44, 1949, 30 ff.), auf die unmittelbar bevorstehende Zukunft, sondern auf die Gegenwart. „iam iam“ ist echte und keineswegs abgeschwächte Anadiplosis, wie in dem bekannten Idiom „iam iam“ oder „iam iamque“, das sich gewöhnlich mit dem Futur verbindet und

mit *sofort, im nächsten Augenblicke* passend wiedergegeben werden kann. Der Eindruck der Tempobeschleunigung wird nicht zuletzt durch das doppelt gesetzte „iam“ mit hervorgebracht. In dem Accelerando wird die visionäre Verzückung, die das Gaukelgebild der Phantasie für Wirklichkeit nimmt, dichterrisch vergegenwärtigt. Die mantische Ekstase erklärt leicht die realistische Ausmalung des Details, die man als anstößig empfunden hat (Peerlkamp). Sie ist nicht weniger notwendig als das Accelerando, um die Herauslösung des Ichs aus den Bereichen des Natürlichen spürbar zu machen. Gleich eingangs hatte Horaz weithin sichtbare Zeichen angebracht, daß er einen Flug antritt, der weit weg führt von der Erde und den Städten der Menschen. Trotz des seherischen Rausches sind die Einzelzüge, mit denen die Verwandlungshalluzination vergegenwärtigt wird, mit sehr bewußter Kunst gewählt. Die Gesamtvorstellung „album mutor in alitem“ (10) ist wegen ihrer zentralen Bedeutung in die Mitte gerückt. Die Assonanz „album-alitem“ soll vielleicht, so möchte man vermuten, das strahlende Weiß im Wortklang einfangen. Umrahmt wird der Hauptgedanke von einer dreigliedrigen Antithese „cruribus-asperae-pelles“ und „per digitos umerosque-leves-plumae“. Sie ist nicht streng konzinn gebaut. Dem lokativischen Ablativ entspricht die präpositionale Umschreibung mit „per digitos umerosque“. Metrische Bedürfnisse und das Streben nach *variatio* haben sich die Hand gereicht, um diese sprachliche Form entstehen zu lassen. Die Beschreibung setzt bei einem allgemein als unschön empfundenen Detail, „asperae pelles“, ein, um es aufzufangen in der Majestät des weißen, glatten Gefieders, in dem sich die königliche Hoheit des Gottesvogels vornehmlich den Sinnen darstellt. Die Wirkung der schneeigen Glätte zu erhöhen, hat der Dichter ihr die Rauheit zur Folie gegeben. Daneben aber ist die Einflechtung gerade des häßlichen Zuges ein recht geschicktes Mittel, dem leichtgesponnenen Gebilde der Imagination die Dichte sinnlich erlebter Wirklichkeit zu geben. Die Verwandlungsschilderung mündet in eine Angabe, die das Wachsen der Schwingen zum Gegenstand hat. Damit wird das *penna*-Motiv der ersten Strophe aufgenommen und zugleich zu der Beschreibung des Fluges durch die Oikumene bis zu den sagenhaften Hyperboreern, wie sie in den beiden folgenden Strophen entfaltet wird, übergeleitet.

Um die Verwandlungsszene in einem lächerlichen und grotesken Licht erscheinen zu lassen, hat man an Horazens kör-

perliche Erscheinung erinnert, vor allem an seine Korpulenz. Obwohl ich im Gegensatz zu manchen modernen Vertretern der Literaturwissenschaft (vgl. E. Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, 2. Aufl., Zürich 1957, S. 9) kein grundsätzlicher Gegner der historisch-biographischen Interpretation des literarischen Kunstwerkes bin, so kann ich doch unter den gegebenen Umständen die Beschreitung dieses Weges nicht für legitim halten. Wie wir gesehen haben, ist der Dichter von jener geheimnisvollen, göttlichen Macht ergriffen, die er selbst gelegentlich „*amabilis insania*“ nennt (c. 3, 4, 6). Wie jede Ekstase, so ist auch der dichterische Wahnsinn durch ein hohes Maß von Selbstvergessenheit charakterisiert. Dem Dichter die Gefolgschaft auf dem kühnen Flug seiner Phantasie aufzukündigen, mutet mich prosaisch, ja — man verzeihe das harte Wort! — banausisch an. Wo Horaz zuletzt auf die eigene Person hindeutete, da geschah es in einer feierlich gehobenen Sprache: *non ego pauperum sanguis parentum, non ego quem vocas dilecte Maecenas* (5 ff.). Sie ist ganz danach angetan, alles Erdhafte und Erdgebundene in wesenlosen Schein zurücksinken zu lassen und das Wirkliche in den Glanz idealischer Verklärung zu tauchen. Dies scheint mir zur Abweisung des bezeichneten Interpretationsverfahrens entscheidend zu sein.

Aber auch unter anderem Gesichtspunkt drängen sich Bedenken auf. Gewiß, Horaz war eine stadtbekanntere Persönlichkeit. Und trotzdem dürfen wir zuversichtlich sagen, daß der Kreis derer, die ihn von Ansehen kannten, wesentlich kleiner war, als die Zahl der zeitgenössischen Leser seiner Odenbücher. Die meisten waren also gar nicht imstande, sich das Aussehen des Dichters wirklichkeitsgetreu vorzustellen. Die Neigung des Dichters zur Fettleibigkeit ist durch ihn selbst, Augustus und Sueton bezeugt (vgl. Fraenkel a.O. 20). Sueton hat seine Kenntnis sehr wahrscheinlich aus den von ihm zitierten Textstellen gewonnen, scheidet also als selbständiger Zeuge aus. Das Fragment des Augustusbriefes ist nicht datiert. Das Selbstzeugnis des Dichters stammt aus der Zeit zwischen 23 bis 20 v. Chr. (epist. 1, 4, 15: *me pinguem et nitidum bene curata cute vises* (sc. Tibulle), *cum ridere voles, Epicuri de grege porcum*). Wie erwähnt, läßt sich c. 2, 20 zeitlich nicht mit Sicherheit fixieren. Zwischen epist. 1, 4 und c. 2, 20 können mehrere Jahre liegen. Da ist es voreilig, aus epist. 1, 4 etwas über den Körperzustand zur Zeit von c. 2, 20 herleiten zu wollen.

Es wäre noch ein Blick auf die Klangschicht des Liedes zu werfen. Besonders unter dem Einfluß des französischen Symbolismus und seiner Vorgänger hat sich in der modernen Literaturwissenschaft ein verstärktes Bewußtsein von der Bedeutung der Lautgestalt im dichterischen Kunstwerk entwickelt. In den systematischen Darstellungen junger und jüngster Vergangenheit (vgl. R. Ingarden, Wolfg. Kayser, R. Wellek-Warren) hat dementsprechend dieser Fragenkreis einen festen Platz. Daß Horaz die Klangwirkung als künstlerisches Mittel einsetzt, ist der antiken Philologie nicht verborgen geblieben: Pseudacro zu sat. 2, 8, 77 f.: *notandum quod ipso versu imitatus est sonum susurri etc. Porphyrio zu epod. 16, 48: sonus versus imitatur et velocitatem et strepitum aquae currentis.* Unter Klangmalerei braucht dabei nicht nur die Wiedergabe von akustischen Eindrücken mit den Mitteln des Wortes verstanden zu werden, auch an die Abbildung von visuellen, bewegungsmäßigen und emotionalen Eindrücken im Klangstoff der Rede läßt sich denken. Neuerdings hat Marouzeau dieser Seite horazischer Dichtung verstärkte Beachtung geschenkt (vgl. E. Burck im bibliographischen Anhang von Kießling-Heinze, Oden und Epoden, 9. Aufl., S. 605). Da mir seine Arbeiten nicht zugänglich sind, möchte ich mich mit dem knappen Hinweis begnügen, daß augenscheinlich auch in unserer Ode c. 2, 20 der Klanggestalt ihre Rolle zufällt, wie u. a. die Alliterationen beweisen: *pauperum sanguis parentum* (5 f.), *compesce clamorem* (23) usw.

Meine Behandlung, die nicht erschöpfend sein wollte und konnte, hat, wie ich hoffe, gezeigt, daß uns in „*Non usitata*“ ein wohl durchdachtes, sorgfältig komponiertes Wortkunstwerk vorliegt, bei dem ein echtes, tiefes Gefühl, die rauschhafte Seligkeit und Unsterblichkeitsgewißheit angesichts des vollendeten oder doch der Vollendung entgegenschreitenden Werkes, in gültige Gestalt gebannt worden ist. Ich würde nicht von Todessehnsucht und Todesgedanken als beherrschenden Empfindungen sprechen (so R. Reitzenstein *Neue Jahrb.* 21, 1908, 100 f.). Horazens Gemütslage ist vielmehr dadurch gekennzeichnet, daß Tod und Todesgrauen jegliche Bedeutung für ihn verloren haben. Sein ganzes Wesen ist durchströmt von der einen, mächtigen Empfindung des erfüllten, zu Götterhöhe gesteigerten Daseins. Das ist Religion, allerdings in einem ganz anderen Sinn, als der moderne Mensch sie erlebt.