

# HORAZENS BRIEF AN ALBIUS

## *Versuch einer metrischen Analyse und Interpretation*

### I

#### *Vorbemerkungen*

Die folgende Untersuchung geht von einer metrischen Analyse des betrachteten Kunstwerks aus, das Ziel ist jedoch eine Synthese: Es wird versucht, ein Gesamtbild des metrischen Untergrundes des Gedichts zu gewinnen und auf diese Weise festzustellen, welches musikalisch-rhythmische „Akkompagnement“ Horaz seinen Gedanken gibt.

Dabei soll einerseits die statistische Betrachtungsweise durch den Bezug zur Struktur und zur Interpretation über das rein Mechanische hinausgeführt, andererseits die ästhetische Deutung des Einzelfänomens durch die Vollständigkeit des gesammelten Materials möglichst aus dem Bereich der Impression in den der wissenschaftlichen Erkenntnis geleitet werden.

Die vorliegende Arbeit versteht sich als Beitrag zu einer „interpretierenden Metrik“<sup>1)</sup>.

### II

#### *Der Text<sup>2)</sup>*

Albi, nostrorum sermonum candide iudex,  
quid nunc te dicam facere in regione Pedana?

---

1) Der entscheidende Schritt zu einer „Strukturalisation der metrischen Beobachtungen“ ist in der klassischen Philologie m.W. noch nicht konsequent gemacht worden. Eine „interpretierende Metrik“ in etwas anderem Sinne ist auch das Ziel der wichtigen Arbeiten Hans Drexlers (zuletzt: Einführung in die römische Metrik, Darmstadt 1967, mit weiterführenden Hinweisen). Die vorgelegte Interpretation und die zugehörigen grundsätzlichen Erwägungen wurden von mir erstmals im Rahmen einer Heidelberger Vorlesung im Sommer 1964 vorgetragen. Später lernte ich das Buch Andrej Bjelyjs „Simvolizm“ (Moskau 1913) kennen und stellte fest, daß dieser symbolistische Dichter und Wegbereiter des sog. „Formalismus“ ähnlich exakte Methoden auf (akzentuierende) Verse russischer Dichter anwendet (und philologischen Interpretieren Mangel an Genauigkeit vorwirft).

2) Im Text folge ich überall Friedrich Klingner, Q. Horati Flacci opera, Leipzig <sup>3</sup>1959.

scribere quod Cassi Parmensis opuscula vincat  
 an tacitum silvas inter reptare salubris  
 curantem quidquid dignum sapiente bonoque est? 5  
 non tu corpus eras sine pectore: di tibi formam,  
 di tibi divitias dederunt artemque fruendi.  
 quid voveat dulci nutricula maius alumno,  
 qui sapere et fari possit quae sentiat et cui  
 gratia fama valetudo contingat abunde 10  
 et mundus victus non deficiente crumina?  
 inter spem curamque, timores inter et iras  
 omnem crede diem tibi diluxisse supremum:  
 grata superveniet quae non sperabitur hora.  
 me pinguem et nitidum bene curata cute vises, 15  
 cum ridere voles, Epicuri de grege porcum.

### III

#### *Analytischer Teil*

Zunächst sei unser Gedicht nach verschiedenen Gesichtspunkten metrisch analysiert; doch sollen die Ergebnisse jeder einzelnen Analyse im Gedichtzusammenhang betrachtet werden.

#### 1. Daktylen (d) und Spondeen<sup>3)</sup> (s)

Von den (außer den Spondeiazontes) 16 möglichen Formen des Hexameters kommen in unseren 16 Versen 10 vor<sup>4)</sup>. Dies ist eine große Zahl, die zeigt, wie sehr Horaz nach metrischer Vielfalt strebt.

3) Zu Daktylen und Spondeen im lateinischen Hexameter vgl. die immer noch sehr nützlichen Statistiken von M. W. Drobisch, Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Leipzig, phil.-hist. Kl. 18, 1866, 75–139 (hierauf nehme ich im folgenden Bezug). Vgl. auch die an verschiedenen Orten publizierten Hexameterstudien H. Drexlers (zusammengestellt in meinen Nachträgen zu dem Haupt-Ehwaldschen Metamorphosenkommentar (Zürich–Dublin 1966) 1, 482. Anders als Drexler, der vor allem auch die Caesuren berücksichtigt, beschränkt sich wiederum auf Daktylen und Spondeen Traian Costa, *Formele hexametralui la Ovidiu*. In: *Publius Ovidius Naso*. Bukarest 1957, 211–332 (Biblioteca Antica, Studii 2). Für Horaz wichtig Nils-Ola Nilsson, *Metrische Stildifferenzen in den Satiren des Horaz*, *Studia Latina Holmiensia* 1, Uppsala, 1952 (dazu H. Drexler *Gnomon* 25, 1953, 333–335).

4) Folgende Formen des Hexameters kommen in unserem Gedicht vor: sdds 3 mal; sssd, ddss, dsss, dssd je 2 mal; dddd, ssss, sddd, ssss, sddd je 1 mal. Ein Spondeiazon kommt nicht vor.

Vergleichen wir unser Gedicht genauer mit den Statistiken Drobischs, so können wir weiteres Interessante beobachten. Halten wir die in unserem Gedicht vorkommenden Formen mit der Durchschnittsskala für die römische Poesie<sup>5)</sup> zusammen, so zeigt sich, daß Horaz keineswegs die besonders häufigen Formen ausschließlich bevorzugt. Die beiden in der römischen Poesie seltensten Formen (sddd und ssdd) sind in unserem Gedicht vertreten; dies ist kein Zufall, denn, wie die Statistik zeigt, sind diese beiden Formen bei Horaz doppelt so häufig wie sonst durchschnittlich in römischer Poesie. Das Fehlen von ddsd und dddd ist ebenfalls kein Zufall: diese Formen sind auch sonst bei Horaz besonders selten<sup>6)</sup>.

Wir kommen noch einen Schritt weiter, wenn wir die 16 Formen des Hexameters nach ihrer Häufigkeit in drei Klassen einteilen<sup>7)</sup>. Dabei ergibt sich für Klasse I (die 6 in römischer Poesie häufigsten Hexameterformen) in unserem Gedicht der auffallend geringe Frequenzüberschuß von 1, für die Mittelklasse II (Form 7–11) die normale Zahl, für die letzte Klasse III (Form 12–16) der geringe Minuswert von 1. Dies bedeutet: Die sonst beherrschende Klasse I tritt in unserem Gedicht nur geringfügig in den Vordergrund, die Mittelklasse ist normal vertreten und die letzte Klasse tritt nur relativ wenig zurück. Dies ist in der Tat eine Eigenart des Hexameters der horazischen Satiren und Episteln: Die breite Streuung der Formen entspricht einem Streben nach Mannigfaltigkeit und Fülle der Ausdrucksmöglichkeiten. So kommt es, daß Horaz gewissermaßen gegen den Strom der römischen hexametrischen Poesie schwimmt; die durchschnittlich häufigen Formen sind bei ihm relativ seltener, die seltenen relativ häufig. So spiegelt sich diese unabhängige und zugleich vor allen Extremen zurück-scheuende Persönlichkeit in dem eigenwilligen Gebrauch der Hexameterformen, der infolge seiner nonkonformistischen Ten-

5) Die 16 möglichen Formen des Hexameters sind in abnehmender Häufigkeit – dies gilt durchschnittlich für die gesamte lateinische Poesie – folgende: dsss, dsds, ddss, sdss, ddds, dssd, ssss, ssds, ddsd, sdds, dsdd, ddsd, sssd, dddd, sddd, ssdd.

6) Auffälligerweise fehlt freilich die bei Horaz besonders häufige Form sdsd in unserem Gedicht ganz. Bezeichnenderweise ist jedoch die benachbarte Form sdds (die bei Horaz fast ebenso häufig ist) dafür in unserem Gedicht besonders oft vertreten. Unsere Betrachtung nach Häufigkeitsgruppen trifft also das Richtige.

7) Klasse I: dsss, dsds, ddss, sdss, ddds, dssd. Klasse II: ssss, ssds, ddsd, sdds, sdsd. Klasse III: dsdd, sssd, dddd, sddd, ssdd.

denz in den Statistiken Drobischs eine Diagonale bildet. Das hängt selbstverständlich auch mit der Gattung zusammen, aber die Wahl und Behandlung der Gattung ist doch auch wiederum für den Menschen Horaz charakteristisch<sup>8)</sup>.

Wir gehen nun über zu der Funktion der Spondeen in unserem Gedicht. In welchen inhaltlichen Zusammenhängen erscheinen Spondeen? Behagliche Ruhe und Gewichtigkeit der Anrede (Vers 1), Nachdenken (2), Hervorhebung des Eigennamens (3), langsames Dahinschlendern (4), Ernsthaftigkeit der philosophischen Bemühungen (5), Negation und Anrede – *non tu* – (6), gewichtiger Hauptgedanke – *artemque fruendi* – (7), behagliches Verweilen – *dulci* und *nutricula* – (8), beruhigende handfeste Tatsachen – *valetudo* (9) und *mundus vicus* – (10), Überraschung durch Wechsel von Spondeen und Daktylus – *quae non sperabitur* – (11), Schlüsselwort – *ridere* (16).

Es wäre verfehlt, wollte man sagen, der Spondeus drücke die genannten Vorstellungen aus; wir begnügen uns mit der Feststellung, daß er sie begleitet. Der Spondeus kann den verschiedensten Vorstellungen Gewicht verleihen; er „malt“ weniger, vielmehr gibt er den Versen und Worten, in denen er auftritt, ein bestimmtes Ethos (eine Beobachtung, die schon in der Antike gemacht worden ist)<sup>9)</sup>.

Wenn wir nun zur Verteilung der Daktylen und Spondeen im Gedicht übergehen, so stoßen wir erstmals zum Aufbau des Gedichts im ganzen vor, tun also den ersten Schritt zu einer „Strukturalisation der metrischen Beobachtungen“. Die Abfolge von Daktylen und Spondeen im Gedicht ist folgende:<sup>10)</sup>

8) Und noch eine weitere statistische Beobachtung: Unser Gedicht zeigt gegenüber 9 spondeischen Versanfängen nur 7 daktylische. Während sonst in der römischen Poesie 62,3% aller Hexameter daktylisch beginnen, ist dies bei Horaz seltener der Fall (54,3% Daktylen; nur Ennius und Cicero haben noch weniger Daktylen im ersten Fuß). Dieses Gleichgewicht zwischen Daktylen und Spondeen am Hexameterbeginn bei Horaz macht sich in unserer Epistel sogar im Sinne eines leichten Überwiegens der Spondeen bemerkbar.

9) Dion. Hal. comp. verb. 17, 105 vol. I p. 69, 5–6 U.-R.: ἀέλιωμα δὲ ἔχει μέγα καὶ σεμνότητα πολλήν Mar. Vict. GLK 6, 71, 33–72, 1 *Heroi versus vitiosi habentur qui ex solis dactylis vel qui ex solis spondeis constant, quia in talibus aut gravis tarditas aut velocitas nimia vitiosa est.* Für den ruhevollen Charakter des spondeischen Maßes und seine ethische Wirkung ist besonders bezeichnend die Anekdote bei Iamblich vita Pyth. 112.

10) Wir lassen dabei den fünften Fuß außer acht, der in der vorliegenden Epistel stets daktylisch ist.

Vers 1-5	Vers 6-11	Vers 12-16	
ssss	sddd	ssds	
ssdd	dddd	sdds	
dssd	dssd	ddss	
dsdd	dsdd	sdds	
ssss	ddss	sdds	
	sssd		
Summe 5 d	12 d	9 d	jeweils in den ersten vier Füßen.

Der erste Teil der Epistel (Vers 1-5) ist besonders arm an reinen Daktylen; so wird am Anfang der Zuhörer beruhigt und auf das folgende vorbereitet. Dem entspricht der Inhalt: Horaz versucht, sich auf Albius einzustellen und auch diesen unmerklich auf die kommenden Themen einzustimmen.

Der zweite Teil ist bewegter, im ganzen lebhafter (Vers 6-11); ermunterndes Zureden schafft ein anderes Sprechtempo<sup>11)</sup>. Horaz spricht hier eindringlicher: Du hast viele Ursachen, dich glücklich zu fühlen.

Der letzte Teil ist ausgeglichen; dies entspricht dem philosophischen Inhalt von Vers 12-14 und dem Humor in Vers 15-16.

Daß im zweiten Teil eine Beschleunigung beabsichtigt ist, zeigt sich mit aller Deutlichkeit daran, daß die beiden einzigen Formen mit drei reinen Daktylen (immer in den ersten vier Füßen gerechnet) am Anfang eben dieses zweiten Teils (Vers 6-7) stehen, während am Ende des ersten Teils (Vers 5) die größte Zahl von Spondeen erscheint. An der Fuge vom zweiten zum dritten Teil hingegen ist kein abrupter Tempowechsel zu beobachten: Vers 11 hat nur einen Daktylus, ebenso 12. Von 13 an ist die Bewegung gleichmäßig geworden: In jedem Vers stehen je 2 Daktylen.

Wir erhalten also folgende Bewegungskurve:

11) Vgl. auch die Enjambements (s. später).



Abb. 1. Zahl der Daktylen je Vers (mit Ausnahme des 5. Fußes, der stets daktylisch ist).

Die Skizze zeigt ganz anschaulich:

1. Der erste Teil ruht in sich; er erhebt sich nur zu einem mittleren Tempo und kehrt zu seinem Ausgangspunkt zurück.
2. Nach abruptem Einsatz eines rascheren Tempos läßt die Geschwindigkeit im zweiten Teil dann allmählich wieder nach.
3. Zwischen zweitem und drittem Teil wechselt das Tempo nicht plötzlich.
4. In einem ausgeglichenen dritten Teil klingt die Epistel gleichmäßig aus.

Vergleichen wir diese Beobachtungen zum metrischen Verlauf der Epistel mit ihrem Gedankengang, so stellen wir fest, daß der Bewegungscharakter der drei Teile dem Ethos ihres Inhalts adäquat ist: Ruhig ist das Ethos bei der Einstimmung der Briefpartner aufeinander im ersten Teil und bei der teils philosophischen, teils humorvollen Redeweise des Schlußteils; lebhafter ist der Ton im Mittelteil, wo Horaz mit einer gewissen Beredsamkeit dem Adressaten klarmacht, wieviel Grund er hat, dem Schicksal dankbar zu sein.

Der auffällige Einschnitt vor Vers 6 ist auch und gerade im Gedankengang zu spüren. Nach der kurzen Einleitung geht Horaz hier inhaltlich und syntaktisch abrupt *in medias res*. Zeitlich bedeutet dies eine Hinwendung zum Vergangenen. Die starke Veränderung im Rhythmischen spiegelt also eine in mehrfacher Beziehung bedeutsame Wendung im Gedicht. Dem Fallen der Kurve am Ende des ersten und des zweiten Teils entspricht die Gelassenheit dieser Schlüsse; zwar beginnt Horaz im zweiten Teil lebhafter, aber er scheut sich, pathetisch zu werden; der Ausdruck wird allmählich immer breiter, und am Ende des zweiten Teils steht gar das umgangssprachliche Wort *crumina*. Es ist sehr bedeutsam, daß metrisch keine Fuge zwischen zweitem und drittem Teil besteht: die philosophische Thema-

tik des dritten Teils setzt bezeichnenderweise in der am Ende des zweiten Teils herrschenden Sphäre des Umgangstones ein.

Unsere erste Analyse gab uns Aufschlüsse über die Eigenart der Gattung und des Dichterindividuums, vor allem aber auch über Gliederung (Tempowechsel) und Bewegungsablauf des Gedichts im ganzen.

Die Analyse nach Daktylen und Spondeen zeigt freilich nur den Bewegungsablauf, sie verrät nicht, ob eine langsame Bewegung besondere Ruhe oder besondere Spannung ausdrückt (hier muß die Untersuchung des Wortakzents hinzukommen). Die Beobachtungen zur Struktur bedürfen der Ergänzung durch die Analyse des Verhältnisses von Wort und Satz. Dennoch kommt bei unserer ersten Analyse die Generallinie des Gedichts bereits erstaunlich klar zum Ausdruck.

## 2. Wortgrenzen: Caesuren

In der Verteilung der Worte zeigen die Verse große Mannigfaltigkeit; kein Vers gleicht genau dem andern. Blicken wir zunächst auf die Caesuren, so lassen sich dennoch wichtige Gemeinsamkeiten feststellen, z. B. das Vorherrschen der Penthemimeres, das seit Ennius Kennzeichen des lateinischen Hexameters ist.

Um so bedeutsamer sind die Fälle, in denen diese Hauptcaesur nicht erscheint. Dies sind in unserer Epistel immerhin 2 von 16 Versen: ein relativ recht hoher Prozentsatz<sup>12)</sup>. Betrachten wir zunächst diese beiden Verse!

Vers 10: *gratia, fama, valetudo*. Die Penthemimeres fehlt; allein<sup>13)</sup> die Hephthemimeres ist vorhanden, und zwar ohne die sonst meist sie begleitende Trithemimeres. Das späte Eintreten der Caesur ist hier vom Inhalt her gerechtfertigt: Die Liste der Glücksgüter sprengt den vorgezeichneten Raum im Vers. (Eine ähnliche Wirkung hat in demselben zweiten Abschnitt der Epistel das Enjambement von Vers 9/10, von dem noch zu sprechen sein wird.) Die „Ausnahme“ entspricht also dem Inhalt des Verses und dem bewegteren Duktus („Über-

12) Horaz hat in der *ars poetica* nur 12/476 Verse ohne Penthemimeres, Ovid in den *Metamorphosen* gar nur 4/14410 (I. Bekker, *Monatsber. der Berliner Akademie, phil.-hist. Kl.* 1859, 259 ff.). Zu Horazens Satiren Nilsson 206.

13) Hephthemimeres *allein* ist auch bei Homer sehr selten (Bekker *ibid.*). Zu Horazens Satiren Nilsson 206 und 78 ff.

strömen“) dieses Mittelteils. Dabei ist die Funktion der metrischen Besonderheit wiederum nicht „malend“, sondern „beleitend“.

Die einzige weitere Ausnahme ist Vers 12. Dieser Vers weist die sog. weibliche Caesur (*κατὰ τρίτον τροχαῖον*) auf. Sie ist in der römischen Poesie viel seltener als bei Homer: von den ersten 100 Versen der Ilias haben mehr als die Hälfte diese Caesur<sup>14</sup>). In der römischen Poesie begegnet sie meist in Verbindung mit Trithemimeres und Hephthemimeres; z. B. *infandum, regina, | iubes renovare dolorem*. Allein steht sie nur in ganz besonderen Fällen. L. P. Wilkinson<sup>15</sup>) kennzeichnet diese Form als besonders „entspannt“, was die Beispiele, die er anführt, durchaus bestätigen (der innere Grund wird uns bei der Untersuchung des Wortakzents klar werden). Es ist beachtenswert, daß Horaz hier, wo er philosophische Belehrung einfließt, dies in metrisch völlig entspannter Form tut, also alles andere als mit erhobenem Zeigefinger. Wir werden bei der Untersuchung des Verhältnisses von Wortakzent und Longum auf diesen Vers zurückkommen<sup>16</sup>).

Wir wollen nun versuchen, die Erscheinungen im Gedicht zu erklären. Zugrundegelegt wird dabei unser methodisches Prinzip, daß „Ausnahmen“ nicht isoliert betrachtet werden sollen, sondern allein aus dem jeweiligen Zusammenhang zu verstehen sind.

Zunächst zu dem Vers ohne Caesur im dritten Fuß. Wir haben bereits festgestellt, daß die ungewöhnliche Form an der betreffenden Stelle inhaltlich berechtigt ist und auch durch das benachbarte Enjambement gestützt wird. Betrachten wir nun die Gestaltung der Versmitte in den übrigen, „regelmäßig“ gebauten Versen unseres Gedichts! Wir bemerken, daß die vor und nach der Caesur stehenden Worte oft sehr eng zusammengehören: *nostrorum sermonum; silvas inter; Cassi Parmensis; quidquid dignum*. Ganz besonders wichtig ist diese Erscheinung in demjenigen Vers, der dem „unregelmäßigen“ unmittelbar vorausgeht: *sapere et fari possit*. Die Tendenz, die Penthemimeres syntaktisch unauffällig zu machen, läßt sich also durch den gan-

14) Nur 48 haben Penthemimeres.

15) *Golden Latin Artistry*, Cambridge 1963, 125f.

16) Bezüglich beider „ungewöhnlich gebauter“ Verse läßt sich übrigens feststellen, daß diese Formen bei Horaz häufiger vorkommen als bei anderen römischen Dichtern. Nach Drobisch sind die sog. weiblichen Caesuren bei Horaz etwas zahlreicher als selbst bei Vergil (Horaz 15,7%) und noch mehr die Verse ohne Caesur im dritten Fuß (2,5%), die bei Catull und Cicero seltener sind.



zen vor dem fraglichen Vers stehenden Text hindurch verfolgen. Dieses Bestreben, den Vers nicht allzu sehr als „Vers“ erscheinen zu lassen, ist also nicht bloß ein Grundzug der Satiren und Episteln (im Unterschied zum lyrischen Hexameter), sondern es wirkt innerhalb der einzelnen Epistel in sorgfältiger Abstufung als organisches Prinzip, von dem aus betrachtet zwischen „regelmäßigen“ und „unregelmäßigen“ Versen kein grundsätzlicher, sondern nur ein gradueller Unterschied besteht. Auch Caesuren können nur im Rahmen des Gesamtablaufs des Gedichts gewürdigt werden. Der Anfang neuer Abschnitte ist im Gedicht dabei durch metrische Besonderheiten markiert: syntaktische Grenze in der bukolischen Diärese (Vers 6, Beginn des zweiten Teils) und weibliche Caesur (Vers 12, Anfang des dritten Teils). Schlagen wir von hier aus die Brücke zum Gehalt, so hat die bukolische Diärese im 1. Vers des zweiten Teils zwei Bedeutungen: sie kürzt den ersten Satz, was der Lebhaftigkeit des Einsatzes entspricht: „Ich kannte dich doch bisher als einsichtigen Mann“. Zum andern entsteht durch sie Enjambement zum folgenden Vers, das noch durch Anapher unterstrichen wird: alles Elemente, die gut zu dem suggestiven Ton von Horazens Zuspruch im zweiten Teil passen. Der Gipfel der Emphase wird jedoch bezeichnenderweise nicht *am Ende* des zweiten Teils erreicht, sondern in Vers 10, wo „Einfluß, Ruf und Gesundheit“ aufgezählt sind und durch ihre Fülle die Caesur fortzuschwimmen. Der zweite Teil endet bewußt ruhig, was für Horazens unpathetische Art charakteristisch ist (Vers 11). So kann der dritte Teil in völliger Entspanntheit (weibliche Caesur) einsetzen.

Die übrigen Wortgrenzen<sup>17)</sup> in unserem Gedicht werden wir bequemer unter dem Aspekt des Wortakzents überschauen können; denn da der Wortakzent im Lateinischen von der Wortgrenze abhängig ist, handelt es sich bei beiden Erscheinungen nur um zwei Seiten derselben Sache.

17) Die Entscheidung, ob die Penthemimeres oder andere Caesuren „vorherrschend“, ist bezeichnenderweise in unserem Gedicht oft kaum möglich; z. B. *an tacitum silvas inter reptare salubris*; oder: *curantem quidquid dignum sapiente bonoque est*. Daß auch hier die Einschnitte syntaktisch überspielt sind und sich nicht eindeutig festlegen lassen, bestätigt unsere Auffassung vom „fließenden“ Charakter des Hexameters in Satire und Epistel. (Ganz anders z. B. die lyrischen Hexameter in *carm.* 4, 7.) Zur bukolischen Diärese in unserem Gedicht s. auch Abschnitt 3. Es ist von großer Bedeutung, daß im ersten Vers des zweiten Teiles erstmals die bukolische Diärese als syntaktische Grenze auftritt.

## 3. Satz und Vers

Im ersten Teil (Vers 1–5) bildet jeder Vers zwar keinen in sich geschlossenen Satz, aber einen aus sich selbst heraus verständlichen Komplex. Enger zusammen gehören jeweils Vers 1 und 2 sowie Vers 4 und 5. Die Sinneseinschnitte fallen mit den Versschlüssen zusammen. Diese Art des Satzbaus entspricht der ruhigen Gesetztheit des ersten Teils, die wir schon bei der Analyse der Daktylen und Spondeen beobachteten.

Ähnlich wie der erste ist der dritte Teil (Vers 12–16) gebaut: Auch hier gehören 2 + 1 + 2 Verse zusammen; Satz und Vers zeigen weitgehend analoge Gliederung; nur die beiden Schlußverse bilden eine besonders enge Einheit, wobei allerdings auch hier an der Versfuge ein Komma steht. Die Gleichmäßigkeit des Schlußteils, wie wir sie bei der ersten Analyse (Daktylen und Spondeen) beobachteten, wird also durch die Syntax bestätigt.

Syntaktisch wird jedoch der Schluß stärker akzentuiert: Der einzige weniger locker gebaute Satz, der zwei ganze Verse füllt, steht am Ende (Hyperbaton *me pinguem-porcum*). Dadurch bekommt das Gedicht Standfestigkeit. Diese Akzentuierung des Schlusses ist für uns eine neue Beobachtung; in der Verwendung der Daktylen und Spondeen bestand zahlenmäßig zwischen den beiden Schlußversen und den vorhergehenden ja kein Unterschied. Auch inhaltlich bringen diese beiden Schlußverse ein neues Moment: die humorvolle Selbstcharakteristik Horazens als „Schwein aus der Herde Epikurs“ und die Einladung an Albius. Übrigens wird durch das erste Wort dieses Schlußsatzes (*me*) ein Gegenstück zu Vers 1 und 2 (*Albi; te*) geschaffen.

Bewegter als der Anfangs- und Schlußteil ist der Mittelteil (Vers 6–11). Hier spielt das Enjambement eine bedeutende Rolle. Gleich im ersten Vers dieses Abschnitts endet der Satz – erstmals in dieser Epistel – früher als der Vers, und zwar in der bukolischen Diärese<sup>18)</sup>. Das daran anschließende Stück *di tibi formam* ist aus sich selbst nicht verständlich; es ist das erste Mal, daß der Satz in dieser Weise über den Vers hinausgreift: Subjekt und Prädikat stehen in verschiedenen Versen. Auch syntaktisch bringt also Vers 6 einen neuen Ton. – Mit dem Kunstmittel des Enjambements verbunden ist das rhetorische Mittel der Ana-

18) Über die Interpunktion in der bukolischen Diärese in den Satiren Nilsson 136ff. In unserer Epistel kommt jedenfalls diese Interpunktion nur an dieser einen Stelle vor und ist von hier aus zu interpretieren.

pher, von dem noch die Rede sein soll. Syntaktisches Charakteristikum des Mittelteils ist die Reihenbildung: Vers 5–7 zeigt eine Reihe wachsender Glieder: *formam, divitias, artemque fruendi*. Nach der „Mittelachse“ von Vers 8 folgt eine weitere mehrgliedrige Reihe (Vers 9–11). Auch in dieser zweiten Reihe spielt das Enjambement eine wichtige Rolle (es verbindet sich mit dem Erscheinen zweier einsilbiger Wörter am Versende und dem „verspäteten“ Eintreten der Caesur im nächsten Vers): Die einzelnen Glieder der Reihe sind dadurch besonders eng miteinander verbunden; die über die metrischen Grenzen hinausgreifende Phrasierung unterstreicht den Eindruck der Fülle. Erst der letzte Vers des Mittelteils zeigt wieder Kongruenz von Metrum und Phrasierung.

Unsere dritte Analyse bestätigt somit die Feststellungen der ersten: Ruhe im ersten Teil, Ausgeglichenheit im dritten Teil. Die Bewegtheit im zweiten Teil läßt sich nun ergänzend als *spannungsreiche* Bewegtheit charakterisieren. Durch syntaktische Mittel ist der Schluß des Gedichts akzentuiert. Auch der Gesamtaufbau läßt sich jetzt präziser folgendermaßen kennzeichnen: In der Mitte jedes Teils steht ein syntaktisch in sich geschlossener Vers (3; 8; 14). Im ersten und im letzten Teil ergibt sich dadurch eine Gliederung in 2 +1 +2 Verse; im Mittelteil ist vor und nach dem Zentralvers je eine mehrgliedrige Reihe festzustellen. Um allzu große Symmetrie zu vermeiden, ist der Mittelteil um einen Vers länger als die andern; die Konturen sind in ihm durch Enjambement bewußt etwas verwischt.

#### 4. Wortgruppierung

Beginnen wir mit der Zahl der Worte je Vers: 5 8 6 6 6, 9 6 6 9 5 6, 7 6 6 8 7. Der erste Teil beginnt besonders ruhig und gesetzt; Analyse 1 wird bestätigt. Die Spannung nimmt im zweiten Vers zu und fällt dann allmählich ab: Es ergibt sich für den ersten Teil dasselbe Bild wie bei der Analyse der Daktylen.

Auch der abrupte Einsatz des zweiten Teils bestätigt sich uns hier aufs neue. Noch deutlicher sehen wir jetzt die schon in Analyse 3 bemerkte Zunahme der Fülle nach der Mitte des Mittelteils (d. h. in Vers 9).

Besonders deutlich aber tritt hier die Geschlossenheit des Schlußteils hervor (sieben Worte je Vers am Anfang und am Ende dieses Teils). Die beiden Schlußverse sind überdies dadurch ausgezeichnet, daß sie *beide* eine relativ große Zahl von

Wörtern enthalten, wobei aber durch Vermeidung der Höchstzahl neun dennoch für maßvolle Ausgeglichenheit gesorgt ist.

Doch gehen wir vom Quantitativen zum Qualitativen über! Die Wortsymmetrie spielt in der Struktur unserer Epistel eine wichtige Rolle.

Am Anfang wie am Ende der Epistel stehen „geschlossene Strukturen“; so möchte ich Wortgruppierungen nennen, die eine Tendenz zur Axialsymmetrie zeigen und sich der chiastischen Form nähern.

Vers 1 *Albi nostrorum sermonum candide iudex: abba.*<sup>19)</sup>

Vers 15–16 *Me pinguem .... vises, cum ... voles, .... porcum: abba.*

So hat Horaz für zwei standfeste „Eckpfeiler“ gesorgt.

Dagegen dominieren im Mittelteil vorwärtsstrebende, dynamische, „offene“ Formen, die mit der Statik des Anfangs und Schlusses kontrastieren, Reihung, die durch Parallelismus und Anapher unterstrichen ist:

*di tibi formam,*

*di tibi divitias dederunt artemque fruendi.*

Die Zwischenstellung von *dederunt* schafft nicht nur eine wirkungsvolle Pause vor dem Schlußglied, sie hat noch eine weitere Aufgabe: Der „offene“ Charakter der Reihe ist durch die Nachstellung des dritten Gliedes besonders sinnfällig gemacht. Ähnlich ist auch in Vers 11 das letzte Glied nachgestellt.

Der Übergang zum Schlußteil (Vers 12) ist durch Wiederkehr „geschlossener“ Stellung gekennzeichnet: *inter spem ...., timores inter* (12) und *gar omnem crede diem tibi diluxisse supremum* (13) (Sperrstellung) und: *grata superveniet quae non sperabitur hora* (14). Von Vers 15–16 war in dieser Beziehung bereits die Rede.

In der Wortstellung unserer Epistel dominiert somit am Anfang<sup>20)</sup> und im Schlußteil die „geschlossene“, im Mittelteil

19) Einzelnes: In Vers 4 wird durch Responson zwischen Mitte und Ende des Hexameters Standfestigkeit erreicht; doch wird trotzdem die Caesur durch die enge Verbundenheit von *silvas inter* überspielt, so daß die Wortresponson nicht zu stark hervortritt; vgl. auch Vers 8. Vers 2: Warum *quid nunc te dicam* und nicht *quid dicam nunc te...*? Dadurch, daß die beiden „schwächsten Krieger“, die Monosyllaba, in die Mitte genommen werden, erhält das Hemiepes Standfestigkeit.

20) Zu „statischen“ Elementen im ersten Drittel des Gedichts vgl. auch Anm. 19.

die „offene“ Stellung. Dies entspricht der auch bei unseren übrigen Untersuchungen festgestellten Tatsache, daß der Mittelteil dynamischer ist als die mehr statischen Eckteile. Rhetorische Elemente wie die Anapher und die Hyperbata sind also zwar zurückhaltend aber sinnvoll verwendet; allzu Auffälliges, das an „lyrische Hexameter“ erinnern könnte, wird vermieden; Horaz strebt nach unaufdringlicher Eleganz.

### 5. Wortakzent und longum

Die folgenden Beobachtungen gelten unabhängig davon, wie man zur Frage des Versiktus<sup>21)</sup> steht; da der Wortakzent im Lateinischen von den Wortgrenzen abhängig ist, berücksichtigt die vorliegende Analyse implizit sämtliche Wortgrenzen<sup>22)</sup> unserer Epistel.

Zählen wir, wie oft in jedem Vers Wortakzent und longum nicht koinzidieren, so ergibt sich folgende Reihe: 1 2 1 3 3, 1 2 2 3 1 2, 0 1 1 3 1.

Dies ergibt folgendes Bild des Spannungsablaufs der Epistel:

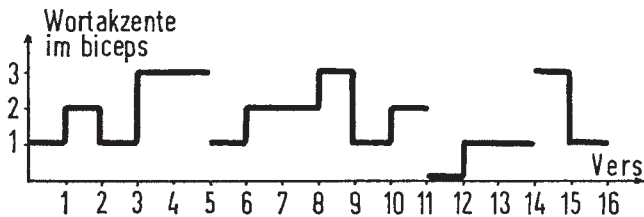


Abb. 2. Zahl der Wortakzente im biceps je Vers.

Diese Analyse bestätigt und präzisiert in manchem den bisher gewonnenen Eindruck: Zwischen dem gewichtigen Abschluß des ersten Teiles und dem rascheren, mehr „parlando“ vorzutragenden Einsatz des zweiten wird auch hier ein Kontrast sichtbar. Ganz besonders deutlich aber wird der Spannungsunterschied zwischen Teil II und dem Anfang von Teil III, ein

21) Ich kann nicht an einen hörbaren Versiktus glauben, doch behält dies die obigen Untersuchungen nicht.

22) In Analyse 2 waren nur die auffälligsten Caesuren beachtet worden.

Unterschied, der im Gebrauch der Daktylen nicht zum Ausdruck kam, wohl aber im Bereich der Caesuren und der Wortstellung. – Vor allem aber ist die Sonderstellung der Verse 12–14 in unserer neuen Analyse auffällig: Diese spannungslosen Verse fallen buchstäblich aus dem Schema heraus – und dies paradoxerweise durch ihre Unauffälligkeit! In diesen Versen ist die Koinzidenz von longum und Akzentsilbe so häufig, daß sie wie Prosa hingesprochen wirken. Was steht in diesen Versen? Die philosophischen Lehren Horazens; schon bei der Betrachtung der Caesuren beobachteten wir, daß hier nicht mit erhobenem Zeigefinger doziert wird, sondern daß Horaz gerade in solchem Zusammenhang einen leichten und gleichsam selbstverständlichen Ton anschlägt.

Dagegen erhebt Horaz seine Stimme – und dies ist auch ein neues Ergebnis der fünften Analyse –, wenn er in Vers 15 sich selbst humoristisch beschreibt; ebenso am Ende des ersten Teils (Vers 4f.), wo er eine ernste Frage an Tibull stellt. Auch die Aufzählung der Glücksgüter im zweiten Teil zeigt mit der Durchschnittshöhe 2 eine angemessene Gespanntheit. Dagegen erscheint die Anrede zu Beginn des ersten Teils und das erst-hafte Kompliment zu Anfang des zweiten Teils, ebenso wie der Schluß in der gelösten Gesprächslage 1, die nur in der quasi beiläufig hingesprochenen philosophischen Belehrung noch unterboten wird (0 1 1).

Unsere Kurve erlaubt es somit, den Aufbau des Gedichts und seinen Spannungsablauf im Verhältnis zum Inhalt zu erkennen. In dem Kontrast zwischen Aussage und Spannungshöhe (zwischen bedeutendem Inhalt und beiläufigem Sprechton) ergibt sich ein objektiver Gradmesser für das, was man modern Horazens *understatement* und antik seine *urbanitas* und *humanitas* nennen könnte.

## 7. Weitere Möglichkeiten

Weiter könnte man die Elisionen beachten (sie kommen in unserem Gedicht in Vers 2, 5, 9 und 15 vor). Die Elision in Vers 5 ist ganz gewöhnlich; die übrigen erscheinen in solchen Versen, in denen sich auch sonst Auffälligkeiten häuften. So dient auch dieses Mittel der Unterstreichung der festgestellten Strukturen; hinzu kommt hier die strukturelle Akzentuierung des zweiten und des zweitletzten Verses der Epistel.

Auch das Lautliche könnte man systematisch heranziehen.

Hier sei nur einiges darüber mitgeteilt. Das Zahlenverhältnis zwischen Vokalen und Konsonanten ändert sich am Anfang des Mittelteils zugunsten der Vokale; dies weist auf bequemere Sprechbarkeit hin, was gut zu der auch sonst von uns beobachteten größeren Beweglichkeit des Mittelteils stimmt. Im Mittelteil wird auch mehr mit Vokallängen gearbeitet als in den Eckteilen; dies paßt zu dem etwas rhetorischeren Ton, den wir überhaupt in diesem Teil feststellten. Was die Helligkeit der Vokale betrifft, so haben wieder die Verse 6–10 die größten Helligkeitsschwankungen, während am Anfang und am Ende der Epistel die Kontraste von Vers zu Vers etwas geringer sind. Der im ganzen lebhaftere Mittelteil ist also auch besonders farbig instrumentiert. Doch würde eine systematische Auswertung des Lautlichen über den selbstgesteckten Rahmen hinausgreifen. Es genüge, gezeigt zu haben, daß sie die Ergebnisse der übrigen Analysen zu stützen vermag<sup>23)</sup>.

#### IV

##### *Zusammenfassung*

Die verschiedenen Analysen haben zu Ergebnissen geführt, die sich wechselseitig stützten und erhellen. Durch den dauernden Bezug auf den Zusammenhang wurde die einzelne Beobachtung für das Verständnis eines Ganzen nutzbar gemacht, das man die „akustische Infrastruktur“ des Gedichtes nennen könnte. Wo mehrere Analysen konvergierten, wurden relevante Punkte des Gedichtes sichtbar; es ist auffällig, wie sehr sich die rhythmischen „Besonderheiten“ an bestimmten Knotenpunkten häufen. Zugleich aber werden bei konsequent strukturbezogener Funktionsanalyse die bisher einseitig herausgegriffenen „abnormen“ Verse durch den Bau der sie umgebenden Verse oft „gestützt“; auf diese Weise werden „regelmäßige“ und „unregelmäßige“ Verse als nicht prinzipiell, sondern graduell verschieden begreifbar und auf höhere organische und werkimmanente Prinzipien zurückgeführt. Dabei ist der Span-

23) Um die durchschnittliche Vokalhelligkeit eines Verses vereinfacht darzustellen, setzt man u = 1; o = 2; a = 3; e = 4; i = 5. Dann addiert man die Ziffern, die jedem Vokal in dem betreffenden Vers entsprechen, und dividiert die Summe durch die Zahl der Vokale in dem betreffenden Vers.

nungsablauf des Gedichtes auch da sprechend, wo die Unaufdringlichkeit der Darbietung mit der Bedeutsamkeit des Gegenstandes kontrastiert: Hier wird das urbane *understatement* des Dichters, der das Wichtigste in einem leisen *parlando* bringt, überraschend greifbar.

Der Aufbau des Gedichts und die Persönlichkeit des Dichters spiegelt sich unerwartet präzise im rhythmischen Ablauf; darüber hinaus sind die rhythmischen Analysen ein Kriterium für den Reichtum an dichterischen Ausdrucksmitteln und – bei fortschreitender Untersuchung – auch für die unverwechselbare „Handschrift“ des Dichters. Man sollte daher auch nicht mehr von der Monotonie des Hexameters – der so vieler Nuancen fähig ist – sprechen, aber auch nicht mehr die Episteln als Kunstwerke geringer einschätzen als die Oden.

Abgesehen von unseren interpretatorischen und methodologischen Ergebnissen ist es jedoch auch gut, nach dem Verhältnis zwischen der rhythmisch-lautlichen Infrastruktur und dem Gehalt des Gedichtes zu fragen: Was ergibt unsere Untersuchung für das Problem der sogenannten lautlichen und metrischen „Malerei“? Wir haben deshalb auf systematisches Vorgehen Wert gelegt, um die rhythmischen und lautlichen Phänomene zunächst in ihrem eigenen Bereich zu belassen und nicht vorschnell zu einem andern – etwa dem des rationalen „Inhalts“ – in Beziehung zu setzen. Nachdem aber jeweils Gestaltqualitäten im Rhythmischen herausgearbeitet waren und ein Gesamtbild des Gedichts unter dem jeweiligen Gesichtspunkt geschaffen war, konnten die Ergebnisse der metrischen Analysen als Ganzes denen einer Betrachtung des Inhalts gegenübergestellt werden. Dabei ergaben sich Konvergenzen der Gestaltqualitäten im Metrischen und Syntaktischen, Konvergenzen auch zwischen den Linien der gedanklichen und denen der rhythmischen Verläufe. Diese Konvergenzen (oder reizvoll absichtlichen Divergenzen) bedeuten nun freilich nicht eine Laut- oder Tonmalerei, auch nicht eine „Symbolik“, sondern sie weisen darauf hin, daß Sinn und Klang in einer Beziehung zueinander stehen, die ich durch den Begriff des „Akkompagnements“ bezeichnen möchte. Damit ist ein künstlerisches Zusammenwirken gemeint, das doch jeden dieser Bereiche in seiner Eigengesetzlichkeit gelten läßt.

Abschließend einige methodologische Bemerkungen. Die Tätigkeit des Metrikers, der einzelne Verse sammelt und nach bestimmten Merkmalen ordnet, und die Tätigkeit des Inter-



preten, der an einzelnen Stellen metrische Erscheinungen „malerisch“ oder „symbolisch“ deutet, haben bei aller Gegensätzlichkeit ein gemeinsames Kennzeichen: sie verlocken dazu, die Einzelstelle zu isolieren und streng genommen nicht Vergleichbares zu vergleichen.

Bloße Statistik überwindend, haben neuere Forscher<sup>24)</sup> die Metrik vor allem für die Interpretation des Einzelverses durch genaue Feststellung der Emphase bestimmter Worte und der Rolle der Satzgliederung fruchtbar gemacht. Man weiß, daß die Metrik heute der fortlaufenden Interpretation dienen kann. Es wurde hier versucht, auf diesem Wege zu einer interpretierenden Metrik zwei weitere Schritte zu tun: einmal, den metrischen Gesamtverlauf eines Gedichtes genau darzustellen, zum andern die beobachteten rhythmischen Linien mit dem Inhalt zu konfrontieren. – Der erste Schritt hat Konsequenzen für die Erkenntnis metrischer „Besonderheiten“ nach ihrem Stellenwert im rhythmischen Ganzen; auf diese funktionale Beurteilung der metrischen Einzelercheinung wird die Metrik wohl immer weniger verzichten können. – Der zweite Schritt, die Beobachtung der Konvergenzen zwischen Metrum und Inhalt, und zwar mit dauernder Rücksicht auf die Gesamtstruktur in beiden Bereichen, kann den philologischen Interpreten vielleicht anregen, das Verhältnis von Gehalt und Gestalt einmal von einer anderen Seite zu betrachten.

Heidelberg

Michael von Albrecht

---

## FRAGMENTS OF A NEW MANUSCRIPT OF LIVY

A *bifolium* of a manuscript of the first Decade of Livy has recently been rediscovered in the Hessisches Staatsarchiv at Marburg<sup>1)</sup>. It had come to Marburg when the archives and documents of the old Principality of Waldeck were moved there after

---

<sup>24)</sup> Vor allem Hans Drexler und Nils-Ola Nilsson.

<sup>1)</sup> I owe my knowledge of it to the kindness of my friend, Prof. Maunach, of the University of South Africa, who discussed the fragments with