

GOTTFRIED KREUZ

Latinus fidicen

Horaz' lyrische διδασχί in den ‚Paradeoden‘*

Summary – This study aims to analyze and answer three interrelated questions: (1) Is it likely, that for many, even most members of the reading community Horatius' *Carmina* were destined for, these poems entailed a first encounter with lyric poetry *tout court* in any language? (2) Assuming that contemporary readers of Horatius' *Carmina* knew how to read everyday literary genres, but not how to respond to lyric poetry: in what way could such an audience learn how to understand lyric poetry, or at least Horatian lyrics, from reading the first poems of *Carmina* Book 1, the so-called ‚Parade-Odes‘? (3) Is it possible, that the latter provide an exceedingly well-orchestrated and effective introductory course in reading lyric poetry, making it likely that their positioning and arrangement at the opening of Book 1 was – if only one among other goals – intended as some kind of lyrical διδασχί?

I. Einleitung

Ein Gedankenexperiment ist der Ausgangspunkt für diese Studie: Wie würde ein mit Lyrik nicht vertrauter, indes an Literatur prinzipiell interessierter und für neuartige Texte aufgeschlossener Leser die horazischen *Carmina*, und insbesondere den Beginn dieser Sammlung, lesen? Was für interpretatorische Techniken, die für die Lektüre dieser Art von Literatur notwendig oder zumindest sinnvoll sind, könnte er dabei erkennen und aktivieren, nötigenfalls auch erst erlernen? Und gibt es Hinweise darauf, dass diese Texte – wenigstens unter anderem – für eine solche Rezeptionssituation a priori gedacht sein könnten, primär natürlich bezogen auf das zu erwartende Publikum zum Zeitpunkt ihres Erscheinens?¹ Mehrere Umstände lassen es plausibel erscheinen, dass ein solches Gedankenexperiment den realweltlichen

* In den anonymen Gutachten vorgebrachte Kritikpunkte und Anregungen wurden zur Kenntnis genommen und so weit wie möglich berücksichtigt.

¹ Dass darüber hinaus auch Leser aller nachfolgenden Epochen in die Situation kommen konnten und können, durch die *Carmina* des Horaz erstmals mit Lyrik konfrontiert zu sein, und dass die von mir postulierte besondere Eignung gerade des Beginns des ersten Odenbuchs für eine solche erste Konfrontation dann jeweils von neuem wirksam werden konnte und kann, ist evident, braucht aber nicht weiter berücksichtigt zu werden. Denn es mag zwar letztlich unmöglich festzustellen sein, wie konkrete Vorstellungen ein Autor sich von

Gegebenheiten, die die Publikation der ersten Odensammlung bestimmten, recht nahe zu kommen vermag.²

Die ersten neun bis elf Gedichte des ersten Odenbuches gelten als Horaz' ‚Paradeoden‘, und egal wie berechtigt es eigentlich sein mag, sie zur Gruppe zusammenzufassen und als solche herauszuheben,³ sind sie jedenfalls die ersten Gedichte der Sammlung. Diese simple Feststellung hat weitreichende Folgen, denn zum Zeitpunkt seiner Publikation war das erste Odenbuch mit einiger Wahrscheinlichkeit die erste lyrische Gedichtsammlung, die römische Leser überhaupt in die Hand bekamen, gleichgültig in welcher Sprache. Aus dieser im ersten Teil der vorliegenden Studie zu begründenden Annahme und aus der schlechthin keines Beweises bedürftigen Beobachtung, dass Horaz in allen seinen Werken ein die Wirkung seiner Texte auf das Publikum außerordentlich genau und verantwortungsbewusst kalkulierender Autor ist, auch wenn er dieses Publikum jenseits namentlich genannter Adressaten einzelner Gedichte gerade in den Carmina nur wenig in den Blick rückt,⁴ kann als mögliche Schlussfolgerung die Hypothese gezogen werden, dass den präsumptiven Lesern in diesen ersten Gedichten nicht bloß eine Reihe verschiedener Metren nahegebracht werden sollte – was effektiv natürlich der Fall ist, für sich alleine genommen aber wohl doch ein wenig banal wäre –, sondern dass die ‚Paradeoden‘ auch in einem viel weiteren Sinne als Einführung in die Rezeption lyrischer Texte dienen können, vielleicht sogar

seinem Publikum macht; sicher aber ist, dass, je konkreter diese Vorstellungen sind, sie sich umso mehr auf die Gegebenheiten seiner Zeit beziehen.

² Theoretisch wäre sogar noch um einen Schritt weiter zurückzugehen: War die Rezeptionssituation, für die die Carmina konzipiert wurden, die Rezitation oder das private, mehr oder minder stille Lesen? Nach allem, was über den Literaturbetrieb der klassischen Antike bekannt ist, dürfte die mündliche Rezitation, womöglich durch den Autor selbst, nicht unberücksichtigt bleiben, sondern müsste wohl eher im Zentrum des Interesses stehen. Interpretationen, die sich beispielsweise auf numerische Verhältnisse zwischen Verszahlen oder auch auf komplexe intertextuelle Bezüge zu bisweilen entlegenen griechischen Dichtern stützen (beides ist in der Horazforschung gang und gäbe), wären dann, jedenfalls wenn sie der historischen Rezeptionssituation irgendeine Bedeutung beimessen, von vornherein zum Scheitern verurteilt, denn wie sollte ein Zuhörer Derartiges wahrnehmen? Horaz selbst aber rechnet (mindestens: auch) mit der zweiten, ‚modernen‘ Form der Rezeption, wie er epist. 1, 19, 33sq. explizit sagt (vgl. Edmunds, *From a Sabine Jar*, 45f.).

³ Einen grundsätzlichen Überblick über ältere Versuche, die Odenbücher in Gruppen zu untergliedern, bietet z. B. Dettmer, *Horace*, 110–139; zum Aufbau des ersten Odenbuches sei vorderhand auf Mayer, *Odes Book 1*, 17f. verwiesen; anregend, obwohl vermutlich nur in wenigen Details zutreffend: Salat, *La composition*.

⁴ Feeney, *Becoming an Authority*, 26f.

sollen.⁵ Von besonderem Interesse scheinen dabei der Umgang mit Sprecher-*personae* und Sprechsituationen (Zeit, Ort, angesprochene Personen und deren Konstellationen), die Vielfalt möglicher Themen und Motive und deren Variation in verschiedenen Kontexten, sowie Formen der Bezugnahmen und Verknüpfungen einzelner Gedichte auf- und untereinander zu sein, also grundlegende Rezeptionstechniken, die man als Leser, insbesondere als reflektierender, Texte mehrfach und intensivierend rezipierender Leser von Literatur wie den horazischen *Carmina*, entweder haben oder sich eben erst erarbeiten muss – nicht nur in der Antike, und auch nicht erst, seitdem Hans Robert Jauß die Schritte und Ebenen, die bei der Rezeption von Texten idealiter durchlaufen werden, zu differenzieren versucht hat.⁶ Diese Hypothese wird im zweiten Teil meiner Untersuchung genauer zu überprüfen sein, doch erst nach Klärung einiger Präliminarien, deren Ziel der Nachweis ist, dass Horaz mit einer Leserschaft, der Lyrik nicht vertraut war, nicht bloß rechnen konnte, sondern rechnen musste, sofern er mit seinen *Carmina* – und hier berührt man eines der konstituierenden Elemente jeder ‚klassischen‘ Kunst im Unterschied zu esoterischeren, elitäreren Strömungen – über einen winzigen Kreis speziell Gebildeter hinaus wirken wollte.

(1) Zunächst: In welcher Situation erschien das erste Odenbuch, d. h.: Wann kann es datiert werden? Die traditionelle Annahme, Horaz habe die drei Bücher der *Carmina* im Jahre 23 veröffentlicht, wurde verschiedentlich angezweifelt, zuletzt von Gregory Hutchinson und Federico Biddau.⁷ Allerdings

⁵ Meine Fragestellung dient also in gewisser Weise dazu, herauszufinden, ob die ‚Paradeoden‘ auch noch einen anderen, für weniger belebte Rezipienten interessanten Zweck haben könnten als den beispielsweise von Santirocco, *Unity and Design* ganz zu Recht dargestellten, Horaz' *Carmina* gegenüber griechischer Lyrik zu positionieren (vgl. ebd., 20f. und passim).

⁶ Vgl. Holzberg, Horaz, 121f.: „Offenbar wollte Horaz in den Oden zunächst die verschiedenen Möglichkeiten lyrischen Sprechens präsentieren“, nämlich bevor er gegen Ende des ersten Odenbuches und vermehrt im zweiten sich selbst als *persona* involviert; eine ähnliche Verschiebung der Fokussierung zeigen übrigens schon die beiden Satirenbücher. Mein Interesse gilt also dem, was Horaz im ersten Odenbuch ‚zunächst‘ tut, beschränkt auf die ‚Paradeoden‘. – Zur Anwendung der bekannten Jauß'schen Methode auf die spezifischen Gegebenheiten antiker Texte vgl. die anregenden Ausführungen bei Edmunds, *From a Sabine Jar*, 24f.; zur Methode selbst vgl. am einfachsten Jauß, *Der poetische Text*, 813–865. Was noch fehlt, ist der für den antiken Leser normale, dem modernen Leser weitgehend abhanden gekommene textkritische Blick als Normalzugang, für den antike Texte unter den Bedingungen handschriftlicher Verbreitung stets konzipiert wurden. Für meine Untersuchung kann dieser Schritt freilich beiseite gelassen werden.

⁷ Hutchinson, *The Publication*, berechnet für das erste Odenbuch eine Erstpublikation ca. 26, für Buch 2 das Jahr 24 und für Buch 3 etwa 23, wobei das dritte Buch erst die beiden

ist die Frage nach der relativen Chronologie, ob also das erste Buch für sich allein erschien oder im Verband mit zwei anderen, für meine Überlegungen prinzipiell bedeutungslos, und nur das absolute Datum insofern von Bedeutung, als es für die Auslotung des literarischen Kenntnisstandes eines rekonstruierbaren ‚Originalpublikums‘ wichtig sein könnte, etwa hinsichtlich des Verhältnisses zu den ‚Erscheinungsdaten‘ von Vergils *Georgica* (ca. 29), Properz’ *Monobiblos* (ca. 29) und seinen nachfolgenden *Elegienbüchern*, zu Tibulls *Delia-* (ca. 26) und *Nemesisbuch* (ca. 20) und zu Vergils *Aeneis* (ca. 19), um die wesentlichen erhaltenen Dichtungen aus dem fraglichen Jahrzehnt zu nennen. Bei ihnen allen ist prinzipiell mit (mündlichen oder schriftlichen) ‚Vorpublikationen‘ von zumindest Teilen dieser Werke in unbestimmbar großen Kreisen literarisch Interessierter zu rechnen. Keines davon aber war geeignet, das Publikum auf die Rezeption horazischer Lyrik speziell vorzubereiten, ebensowenig wie, soweit erkennbar, die weitgehend oder ganz verlorenen Werke des Cornelius Gallus, des Aemilius Macer oder des Domitius Marsus. Kurz gesagt: Die Rezeptionssituation für lyrische Texte, in der und für die Horaz seine *Carmina* verfasste, blieb die 20er Jahre hindurch im Wesentlichen die gleiche, die einzige erkennbare Veränderung bewirkte Horaz selbst mit seinen Oden.

(2) Zweitens: Wie sah diese Situation aus? Mit welchen lyrischen Texten, und insbesondere: Mit welchen Sammlungen von Lyrik, die sich mit der horazischen hätten vergleichen lassen, konnten römische Leser um das Jahr 25 realistischerweise vertraut sein?⁸ Was lateinische Literatur angeht, fällt die Antwort leicht: mit gar keinen. Was die griechische Literatur betrifft, kann man davon ausgehen, dass eine zeitgenössische Lyrikproduktion nahezu nicht

vorangehenden zur Gesamtsammlung abrundete; ähnlich Holzberg, *Horaz*, 114, und auch Biddau, *Sulla cronologia*, kommt zu ähnlichen Ergebnissen. Die Spanne zwischen früher und traditioneller Datierung des ersten Odenbuchs beträgt also etwa drei Jahre, ein Zeitraum, in dem sich die literarische Situation kaum grundlegend gewandelt haben dürfte.

⁸ Dass die antike Auffassung von Lyrik als Gattung sich nicht ohne weiteres mit moderner deckt, betont in einer nach wie vor grundlegenden Studie Stephen Harrison, *Literary Form*, mit Recht, und er diskutiert des weiteren die Flexibilität gegenüber verschiedenen Formen des Einkreuzens von Elementen aus anderen Gattungen als charakteristisches Element horazischer Lyrik, das sich ja bereits in den ‚Paradeoden‘ mehrfach findet. Diesen ‚Paradeoden‘ kam also die Aufgabe zu, eine im Prinzip neue Gattung zu entwerfen, d. h. gegenüber anderen Gattungen abzugrenzen, und zugleich schon diese Grenzen als durchlässig zu präsentieren, eben weil diese Durchlässigkeit integraler Bestandteil des zu Konstruierenden war. Ist es ein Zufall, dass dasselbe auch von der Satire, diesem typischsten cross-overtauglichen *genus* und zugleich dem bisherigen Hauptbetätigungsfeld des Horaz, gesagt werden kann?

existierte, archaische bzw. klassische Lyrik im griechischen Literaturunterricht (den ja auch Römer zumindest dann genossen bzw. genießen konnten, wenn sie ihren Bildungsweg durch einen Studienaufenthalt z. B. in Athen abschlossen) keine besonders große Rolle spielte, schon gar nicht als Gattung: Selbst der Begriff λυρικός ist erst gegen die Mitte des 2. Jhdts. v. Chr. erstmals bezeugt, und just in einer Weise, die erkennen lässt, dass es sich um eine Neuschöpfung handelte, die man im Kontext erklären musste.⁹ Auch der bekannte und jedenfalls vor das zweite vorchristliche Jahrhundert zurückführende Kanon der neun schließlich als Lyriker bezeichneten Dichter,¹⁰ auf den Horaz in *carm.* 1,1 unverkennbar anspielt, gehörte primär in die Welt alexandrinischer Literaturgeschichts- und Bibliothekspflege, nicht aber die Gedichte der solcherart aufgelisteten Autor(inn)en zur literarischen Allgemeinbildung unter Römern – und selbst unter Griechen sind diesbezüglich Zweifel angebracht, zumal das zunächst noch größere Spektrum potentiell gelesener Autoren sich im Laufe der Zeit eher verengt zu haben scheint.¹¹ Dass lyrische Dichtungen im griechischen Musik-, d. h. insbesondere Lyraunterricht behandelt und gelehrt wurden (woraus der Begriff Lyrik erst entstand), betonen Herwig Görgemanns und Oliver Primavesi zwar mit Recht,¹² und es scheint, dass in frühen Zeiten das Singen von Liedern (welcher Art auch immer) auf exemplarische römische Helden einen Bestandteil römischer *convivia* ausmachte, wie es Val. Max. 2, 1, 10 andeutet und Hor. *carm.* 4, 15, 25–32 als wieder eingeführten alten Brauch für die Zukunft fingiert.¹³ Es darf aber ausgeschlossen werden, dass das Spielen der Lyra und erst recht das Singen archaisch-griechischer Lieder zu irgendeinem Zeitpunkt einen integralen Bestandteil römischer Bildung ausmachte – vielmehr scheint im 1. Jh. v. Chr. das Gegenteil der Fall gewesen und musikalische Praxis als etwas betrachtet worden zu sein, das sich für römische Bürger nicht schickte.¹⁴

⁹ Vgl. Primavesi, *Aere perennius?*, 16 mit Anm. 2; zur Stabilisierung des Begriffs *lyricus* im Lateinischen ebd. 28f., sowie Görgemanns, *Zum Ursprung*.

¹⁰ Ältester Beleg: *Anth. Pal.* 9, 184; vgl. Eidinow, *Horace*. Die für den Kanongedanken besonders markanten fiktiven Grabepigramme auf einzelne der Neun zusammengestellt bei Radtke, *Die Kindheit*, 304, Anm. 9–14.

¹¹ Zur Kanonverengung im hellenistischen Unterricht gibt Wissmann, *Education*, 63, einige Hinweise. Morgan, *Literate Education*, 104–119, bietet eine Übersicht über Papyri aus Schulkontexten und listet (ebd., 117f.) diejenigen auf, die nicht Homer oder Euripides (die beiden am stärksten vertretenen Autoren) betreffen. Das Resultat ist das praktisch vollkommene Fehlen der Lyrik im ptolemäisch-griechischen Unterricht.

¹² Görgemanns, *Zum Ursprung*, 55f.; Primavesi, *Aere perennius?*, 18f.

¹³ Vgl. Corbeill, *Education*, 263–266.

¹⁴ Vgl. Marrou, *Geschichte der Erziehung*, 362f. und 411.

Weitestgehend fehlende namentliche Erwähnungen griechischer Lyriker bei römischen Autoren der Republik und der augusteischen Zeit, von echten Zitaten ganz zu schweigen, runden das Bild ab:¹⁵ Lyrik war außerhalb eines wahrscheinlich winzigen Kreises von Spezialisten bzw. Liebhabern in Rom unbekannt, mindestens unvertraut. Wollte Horaz mit seinen Carmina weitere Kreise erreichen, musste er auf diese Situation Rücksicht nehmen.¹⁶ Wenn

¹⁵ Ciceros Aussage, für die Lektüre von Lyrik keine Zeit erübrigen zu wollen, selbst wenn er doppelt so lange lebte (Sen. Lucil. 49, 5), wird man zwar nicht unbedingt für bare Münze nehmen, sondern kann aus ihr sogar ableiten, dass nach Ciceros Meinung prinzipiell die Möglichkeit bestand, griechische Lyrik zu lesen: Von einem Freigelassenen Ciceros, Tullius Laurea, stammt immerhin ein Epigramm auf Sappho und ihre neun Bücher umfassende hellenistische Gedichtedition (Anth. Pal. 7, 17). Es scheint jedoch, dass Cicero in der Tat kaum jemals auf griechische Lyrik Bezug nimmt. Feststellbar sind immerhin einige namentliche Erwähnungen der ‚neun Lyriker‘: Simonides von Keos (orat. 2, 353; fin. 2, 32, 104 und öfter, meist im Zusammenhang mit der ihm zugeschriebenen mnemotechnischen Erfindung oder als Figur, um die sich Anekdoten ranken; nur in Tusc. 1, 42 wird das Thermopylenepigramm zitiert – ausgerechnet das bekannteste und in weitester Streuung kolportierte von allen Simonidesgedichten); Alkaios und Pindar (nur bei ihnen scheint echte Textkenntnis plausibel: Cic. nat. deor. 1, 79; Tusc. 4, 33, 71; orator 4; fin. 2, 34, 115; Attic. 13, 38, 2); Stesichoros, Anakreon und Ibykos (Tusc. 4, 33, 71; Cato 23) werden nur beiläufig, Alkman, Sappho und Bakchylides gar nicht erwähnt. Hinzu kommen bei Cicero noch, um die Liste der Dichter etwas in die Richtung der Epoden zu erweitern, einige Nennungen des Archilochos, allerdings entweder nur als großer Name an der Seite Homers oder Hesiods (orator 4; fin. 2, 34, 115; nat. deor. 1, 107; Tusc. 1, 1, 3) oder als archetypischer Vertreter angriffslustiger Jambik (nat. deor. 3, 91; Att. 2, 20, 6. 21, 4), wofür eher sprichwort- und anekdotenhafte Überlieferung wie die allenthalben begegnende Lykambes-Neobule-Geschichte als eigene Kenntnis archilochischer Gedichte verantwortlich sein dürfte; außerdem drei Erwähnungen des Hipponax, stets nur des Metrums wegen (orator 189; nat. deor. 3, 91; fam. 7, 24, 1). Zum Vergleich: Homer erwähnt Cicero allein etwa siebzig Mal namentlich, Hesiod zehnmal, Sophokles etwa fünfzehn Mal und Kallimachos immerhin dreimal. Dehnt man den Suchradius über Cicero hinaus weiter aus, wird die Zahl der Belege sogar noch dramatisch dünner: Anakreon findet man bei Hygin. astr. 2, 6, 30 genannt, der 2, 34, 80 und 2, 37, 84 auch Pindar erwähnt; Alkman eher zufällig bei Vell. 1, 18, 3; Alkaios bei Val. Max. 4, 1, 6. Und damit sind sämtliche namentliche Erwähnungen griechischer Lyriker bis in die Zeit des Tiberius aufgelistet, soweit sie sich nicht bei römischen Dichtern selbst finden, die mit den Werken ihrer griechischen Kollegen und Vorbilder freilich schon ‚von Berufs wegen‘ vertraut waren (vgl. Phaedr. 4, 23 und 26: Simonides). Darüber hinaus führen nur dubiose Bezeugungen wie Plut. Cato min. 7 Κάτων ... τρέψας ἑαυτὸν εἰς ἰάμβους πολλὰ τὸν Σκηπίωνα καθύβρισε, τῷ πικρῷ προσχρησάμενος τοῦ Αρχιλόχου, τὸ δὲ ἀκόλαστον ἀφείξαι καὶ παιδαριῶδες. Doch beweist das bei näherem Hinsehen nur, dass Plutarch für ein griechisches Publikum schrieb, bei dem er Kenntnis der Lykambesgeschichte voraussetzen konnte, nicht aber, dass Cato Archilochos kannte.

¹⁶ Vgl. die Selbstaussage Hor. epist. 1, 19, 23–34, die unmissverständlich betont, wie sehr Horaz mit seiner Rezeption alter griechischer Lyrik und Jambik Neuland betreten habe.

also z. B. Cairns, *Roman Lyric*, 166, die Interpretation von Hor. *carm.* 1, 2 damit beginnen lässt, dass der Leser die Zugehörigkeit des Gedichtes zur griechischen Gattung des Paian erkannte und daraus die philologisch richtigen Schlussfolgerungen zog, ist zwar an der Richtigkeit der postulierten Gattungszugehörigkeit nicht zu zweifeln, sehr wohl aber daran, dass klassisch-griechische Paiane in Rom eine verbreitete Lektüre darstellten. Der Umstand, dass Horaz selbst mit Alkaios oder Pindar, und wohl auch mit einigen deutlich exotischeren Dichtern, vertraut war und solche Werke zum Ursprung dessen machte, was er neu in Rom einführen wollte, darf nicht dazu verleiten, die allgemeine Verbreitung dieser Vorbilder zu überschätzen. Diesem *caveat* versuche ich als Interpret gerecht zu werden.¹⁷

Was jedenfalls neu war, war schließlich der Gedanke einer vom Autor selbst arrangierten Sammlung lyrischer Texte, denn das Gedichtbuch als solches ist eine Erfindung des Hellenismus, die in Rom im 1. Jhdt. übernommen und weiterentwickelt wird.¹⁸ Hier folgt Horaz also kreativ einem Zeitrend, was zur nächsten Frage führt:

Wenn daher z. B. Fraenkel, *Horaz*, 195, bemerkt, das bekannte *relicta non bene parmula* (*carm.* 2, 7, 10) wäre „verschwendet, wenn die Leser die Anspielung auf Archilochos und Alkaios nicht erkennen können“, sei zugestanden, dass sie qua Anspielung natürlich verschwendet wäre; nur der Literaturspezialist konnte sie erkennen und seine Freude daran haben. Doch was besagt das für das Gedicht? Dass das Wegwerfen des Schildes etwas Unrühmliches ist, wusste man selbst als Analphabet in Rom so gut wie auf Paros, und mehr ist für das grundsätzliche Verständnis der Textstelle nicht nötig.

¹⁷ Vgl. auch die nach wie vor beherzigenswerten Ausführungen von von Wilamowitz-Moellendorff, der davor warnt, die Rolle griechischer Gedichte für das Verständnis des Horaz zu überschätzen, etwa in Sappho und Simonides, 309: „als er auf die Nachricht von Kleopatras Tode mit *nunc est bibendum* anhob, weil Alkaios über den Tod eines Tyrannen gejubelt hatte *νῦν χρῆ μεθύσθην*, lehrt sein Lied, daß er auch keine Zeile und keinen Gedanken weiter entlehnt haben kann. Um *nunc est bibendum* zu sagen, brauchte er wirklich nicht Aeolisch zu lernen.“

¹⁸ Die Bücher der kanonischen griechischen Lyriker waren, soweit bekannt, allesamt Produkte der Sammlungs- und Ordnungsbestrebungen hellenistischer Philologen bzw. Bibliothekare. Für ihre Leser mochte das freilich in unterschiedlichem Grad wahrnehmbar sein: Die Epinikien Pindars sind auch in ihrer zu Büchern zusammengefassten Form klar als voneinander unabhängige einzelne Anlassgedichte erkennbar (Stattius' *Silvae* erst werden in Rom den cross-over von zur Sammlung arrangierten Anlass-*libelli* riskieren). Eine nicht allzu offenkundig nach technischen Gesichtspunkten wie Metrum, Anlass bzw. Themen oder gar Alphabet (für jedes davon gibt es hellenistische Beispiele) redigierte Sammlung von Gedichten, wie die vermutlich zehn Bücher umfassende Aristarchedition des Alkaios sie dem Anschein nach bot (vgl. Lyne, *Odes Book 1*, 543f.), mochte hingegen einen ähnlichen Eindruck erwecken wie die seit Kallimachos sichtbar werdenden absichtsvoll

(3) Welche literarischen Gattungen waren dem lateinischen Publikum vertraut, und wie sehr wichen die Anforderungen, die sie an ihre Rezipienten stellten, von denen der (horazischen) Lyrik ab? Die hexametrischen Großformen des Epos und des Lehrgedichts waren bekannt, also Textgattungen mit klar markierten hetero- oder homodiegetischen Sprechern und, selbst wenn man Ennius' Selbststilisierung zur Reinkarnation Homers in Rechnung stellt, mit wenig Tendenz, eine intrikatere Sprecher-*persona* oder gar einen von ihr zu differenzierenden textimmanenten Autor als für das Textverständnis wesentliche Instanz aufzubauen. Hinzu kamen diverse dramatische Formen, teils auf Basis griechischer Tragödien und Komödien, teils in italischen Traditionen begründet: Hier war zumindest metrischer Reichtum und eine Diversifikation von Sprecher-*personae* gegeben, darüber hinaus waren aus der Komödie, lateinischer so gut wie griechischer, einige für die horazische Satire wesentliche Elemente abzuleiten,¹⁹ für die Rezeption von Lyrik aber wohl vergleichsweise wenig Erfahrung zu gewinnen.

Von den typisch hellenistischen Formen, die in Rom spätestens seit dem Kreis der Neoteriker gepflegt wurden, steht das Epyllion der Lyrik in nahezu jeder Beziehung generisch so fern wie nur möglich, die epigrammatischen bzw. jambischen Kleinformen Catulls hingegen kommen immerhin als Vergleichspunkte in Betracht: Dieses Arrangement von thematisch bunten und zugleich alexandrinisch-intellektuellen Texten, die z. T. kreuz und quer aufeinander Bezug nehmen und sich bisweilen sogar als Fragmente eines Narrativs lesen lassen, etwa als Geschichte der Beziehung Catulls zu Lesbia, weist gewisse Parallelen zur Lektüre der horazischen Oden auf. Die extrem in den Mittelpunkt gerückte und alles in allem doch ermüdend gleichbleibende Sprecher-*persona* Catulls hat allerdings ebensowenig mit Horaz' diesbezüglich viel stärker changierenden *Carmina* gemein wie die dieser Form von Dichtung inhärente Verhaftetheit der Sprechsituation in einem kaum reflektierten Hier und Jetzt, von der plakativen Differenz der verwendeten Metren gar nicht zu reden. Manche von Horaz' frühen Iambi standen dieser um die

komponierten Gedichtbücher hellenistischer Autoren, an die sich Horaz anschließt, indem er dieses Prinzip des Gedichtbuches auf die Lyrik anwendet.

¹⁹ Man tut freilich gut daran, scheinbar selbstverständliche Nennungen von Dichtern der älteren griechischen Komödie wie Hor. sat. 1,4 *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae* nicht dahingehend zu verstehen, dass Horaz mit einer durchschnittlichen römischen Leserschaft gerechnet habe, die allen Ernstes mit Kratinos oder Eupolis vertraut war; geschweige denn, dass Kenntnis dieser Autoren für das Verständnis horazischer Satiren die notwendige Voraussetzung bilde. Die Lage gleicht also jener der horazischen Lyrik und ihrer griechischen Vorbilder bzw. Anregungen.

Mitte des 1. Jhdts. recht verbreiteten Art des Dichtens nicht fern, doch der Eindruck, dass zumindest der reifere Horaz bei allem Respekt²⁰ Catull und seiner in sat. 1, 10, 18sq. karikierten Nachahmerschaft, erst recht übrigens Laevius und seinen exzentrisch-manierierten Wortgebilden, etwas reserviert gegenüberstand und für sich in Anspruch nehmen wollte, seine Lyrik von einem ganz anderen Ansatz her zu definieren, dürfte kaum trügen, mögen auch seit Tenney Franks insgesamt negativem Befund Bezugnahmen des Horaz auf Catull in immer größer werdender Zahl beobachtet worden sein.²¹

Wie weit schließlich griechische Epigrammsammlungen in der Art des Mailänder Poseidippospapyrus oder Meleagers Στέφανος (zwei recht verschiedene Typen) in Rom zu dieser Zeit verbreitet waren, ist im einzelnen schwer abzuschätzen; der Umstand, dass mit Porcius Licinus, Valerius Aedituus und Q. Lutatius Catulus das Epigramm schon im ausgehenden zweiten Jhd. v. Chr. als Gattung in der lateinischen Sprache Fuß gefasst hatte,²² lässt allerdings einen gewissen Bekanntheitsgrad vermuten, zumal das (griechische oder lateinische) Epigramm als handliche Form für Anlassdichtungen jeder Art vergleichsweise leicht einen Platz im Alltag der gebildeteren Kreise erobern konnte. Ferner ist auch an die Anwesenheit griechischer Dichter wie Archias in Rom zu erinnern, auch er, jedenfalls ausweislich der erhaltenen Gedichte, ein Epigrammatiker. Unnötig, auf die Parallelen zwischen Horaz' Carmina und griechischer Epigrammtradition hinzuweisen, deren enorme Anzahl bei aller Vorsicht den Schluss nahelegt, dass Horaz doch manche davon, oder zumindest die zugrundeliegenden Topoi, als bekannt voraussetzen mochte, auch wenn die Gattung selbst in augusteischer Zeit etwas in die zweite Reihe zurückgetreten zu sein scheint.²³ Einige typische Sprech-

²⁰ In *carm.* 1, 22, 23 zitiert er ihn möglicherweise recht deutlich in diesem Sinn: vgl. Holzberg, Horaz, 122.

²¹ Frank, *Catullus and Horace*, passim. Seit Ferguson, *Catullus and Horace*, dem nächsten Meilenstein in dieser Frage, sind zahlreiche Detailstudien zum Verhältnis zwischen Horaz und Catull erschienen, zusammengefasst inzwischen von Putnam, *Poetic Interplay*, der ebd., 1–3, auch die Absenz Catulls im Kontext horazischer Selbstpräsentation darlegt; vgl. Santirocco, *Unity and design*, 9–11, zu möglichen Einflüssen des Catullcorpus auf Arrangementstrukturen in Horaz' *Carmina*.

²² Gell. 19, 9; Cic. *nat. deor.* 1, 79. Cic. *de orat.* 3, 194 deutet an, dass Catulus Anregungen von dem Epigrammatiker Antipatros von Sidon erhielt. – Von den zwei erhaltenen Gedichten des Aedituus spielt eines ausgerechnet mit demselben Sapphagedicht, das auch Catull 51 bearbeitet, woraus man schließen könnte, dass dieses besonders beliebt, ebensogut aber, dass es das einzige in Rom zunächst bekannte Gedicht der Autorin war.

²³ Vgl. Thomas, *Horace and Hellenistic Poetry*, 56–60.

situationen wie Symposia oder auch diverse erotische Konstellationen, pointierte Verknappung und, je nach Epigrammsammlung, ein gewisser Fundus an Themen und Motiven waren Elemente, die römische Leser von hier her gewöhnt sein konnten. Dass das horazische Gedichtbuch dennoch anderen Regeln folgt als die bekannten Epigrammsammlungen, insofern die Autonomie des einzelnen Gedichts bei Horaz größer und die Sammlung qua Sammlung daher auf einer markant höheren Ebene erst greifbar wird, bemerkt freilich Alessandro Barchiesi zu Recht.²⁴

Schließlich die in der lateinischen Literatur der 20er Jahre noch frischen Gattungen der Bukolik und der Elegie: Hier wie dort konnte ein Leser fein austarierte Gedichtbücher finden,²⁵ zusammengefügt aus Einzeltexten mit wechselnden und besonders in der Elegie oft erst indirekt zu erschließenden Sprechsituationen, insofern dem horazischen Lyrikbuch ähnlich – die auf die Entstehung der griechischen Lyrik zurückweisende Fiktion des in einer bestimmten, unter Umständen einmaligen Situation gesungenen und damit wesentlich auf diese Situation verweisenden und an sie gebundenen Liedes bleibt ja trotz der hellenistischen ‚Verbücherung‘ und ‚Entaktualisierung‘ der alten Lyrik konstitutiv für Horaz’ *Carmina*. Deren formaler Reichtum freilich und ihre doch vergleichsweise größere thematische Offenheit stachen von Bukolik und Elegie ab, und ebenso die große Variabilität ihrer Sprecherpersonae, deren Äquivalente in der Elegie fast zwangsläufig permanent gleich, in der Bukolik in für die Gattung konstitutiver Weise vage bleiben. Auch die daraus resultierende Tendenz der Elegie, die einzelnen Gedichte zur

²⁴ Barchiesi, *Carmina*, 149.

²⁵ Zum Gedichtbuch als kompositorische Einheit vgl. Santirocco, *Unity and Design*, 7f., und insbesondere Dawson, *The Iambi of Callimachus*, 132–149 (zu Kallimachos); Fantham, *Roman Literary Culture*, 63–67; Beck, ‚Lesbia‘ und ‚Juventius‘, 9–11, mit Literatur zu einzelnen römischen Autoren; speziell zu Vergils Eklogen und ihrem Verhältnis zu hellenistischen Entwicklungen der Buchkomposition vgl. van Sickle, *The Book-Roll*. Einen guten Überblick gibt auch Anderson, *Poetic Arrangement*, der freilich seine berechnete Kritik an allzu komplexen Ordnungsstrukturen, wie sie bisweilen angenommen werden, etwas zu einseitig auf die Limitationen durch die physischen Vorgaben seitens der Buchrolle stützt (ebd., 45), ohne zu berücksichtigen, dass erstens die erwartete Rezeption antiker Dichtung in einem Immer-wieder-Lesen, das nahe ans Auswendiglernen heranreichte, bestand, zweitens eine zum Lesen normal weit geöffnete Rolle stets zumindest drei, gerade bei den oft kurzen Versen der Lyrik wohl auch einmal vier Spalten zeigte, also bei durchschnittlicher Zeilenzahl ohne weiteres hundert bis hundertfünfzig Verse. Das bedeutet, dass für einen Leser des ersten Odenbuches z. B. das dritte bis sechste Gedicht sicher (zusammen 96 Verse), eventuell auch noch das siebente (128 Verse) und gar achte (144 Verse) zugleich sichtbar waren – hier sind es eher die Einschränkungen der modernen (Klein-)Codices, die der Rezeption der Gedichte im Kontext entgegenstehen.

Narration einer Liebesbeziehung zusammenzuschließen (mindestens rezipientenseitig), und die penible Vermeidung dieser Tendenz in den vergilischen Eklogen betreffend Terrains, die für die horazische Lyrik und ihren Versuch, gleichsam eine Ein-Mann-Anthologie unter Anwendung hellenistischer Arrangementkriterien zu schaffen, kaum von Bedeutung sind. Wer also mit dieser neuesten Literatur vertraut war, konnte daraus letztlich nur die Erwartung auf eine sorgfältig angelegte, nach erkennbaren und erkannt werden wollenden Gesichtspunkten arrangierte Gedichtsammlung mitnehmen, wenn er an die Lektüre der horazischen Carmina schritt, und wurde in dieser Erwartung auch nicht enttäuscht. Die ebenso eingelöste Erwartung, dass die typisch kallimacheischen Qualitätsmerkmale auch in Horaz' neuem Werk in klassisch-unpräzisen Weise eingehalten sein würden, lag im Zeitgeist und wurde gattungsunabhängig an jeden literarischen, jedenfalls jeden poetischen Text herangetragen. Das übrige jedoch war neu, und das römische Publikum, soweit erkennbar, kaum darauf vorbereitet, eine planmäßig angelegte Sammlung formal, thematisch, sprechsituativ usw. markant unterschiedlicher, doch in vielfacher Weise aufeinander Bezug nehmender Gedichte zu rezipieren.²⁶

Eine Gattung wurde bislang ausgeblendet, obwohl sie für den Leser der frisch publizierten Carmina mit einiger Wahrscheinlichkeit einen zentralen Bezugspunkt bildete: die Satire, immerhin Horaz' bisherige Hauptgattung. Hier hatte er sich einen Namen gemacht, und hier auch hatte er in seiner mehrfach aufgerollten Auseinandersetzung mit Lucilius gezeigt, wie tiefgreifend er eine literarische Tradition zu beeinflussen und neu zu formen vermochte. Auch das Gedichtbuch als kompositorische Einheit hatte er hier, stärker als bei den Epoden, zur Reife entwickelt, wobei dem Rezipienten in Analogie zu Vergils Eklogen oder den typischen Elegienbüchern die formale Gleichartigkeit der einzelnen Texte und die explizite wie implizite Bezugnahme auf Lucilius diese Einheit wohl noch verstärkt suggerierten.²⁷ Dass die Konstruktion der Sprecher-*persona* im zweiten Satirenbuch gegenüber dem ersten verstärkt in den Fokus des Interesses gerückt erscheint, kann auch in dieser Hinsicht den Weg hin zu den Oden markieren. Nicht von ungefähr beginnen diese mit einer mehr als deutlichen Referenz auf die Satiren.

(4) Welche benötigten oder wenigstens hilfreichen rezeptiven Techniken konnten dem präsumptiven Leser der ersten horazischen Lyriksammlung also möglicherweise nicht, oder nur aus gänzlich anderen Kontexten bekannt sein?

²⁶ Vgl. Santirocco, *Unity and Design*, 5.

²⁷ Vgl. Santirocco, *Horace's Odes*, 44. Einen guten Überblick über die Organisation des ersten Satirenbuches bietet Anderson, *Poetic Arrangement*, 57–61.

Die Frage ist Bestandteil eines Zirkelschlusses, insofern sie präzisiert auch heißen könnte: Welche Techniken benötigte der konstruierte Normalleser, um die Oden so zu lesen wie der Verfasser der vorliegenden Studie? Um dieses Problem ist freilich nirgendwo gut herumzukommen. Immerhin aber nehme ich für meinen konstruierten Leser nicht jene enzyklopädische Kenntnis aller je zuvor geschriebenen griechischen (und lateinischen) Literatur an, die Kommentatoren bis in die Gegenwart gern voraussetzen scheinen,²⁸ mögen die Oden auch in einer Weise geschrieben sein, dass sie ein derartig kenntnisreiches Publikum ebenfalls ‚bedienen‘. Ich versuche vielmehr ausnahmsweise, diesen philologischen Blick durch einen weniger fachspezifischen zu ersetzen. Welche Defizite also könnte der lyrikunkundige, aber mit der gängigen Literatur einigermaßen vertraute Leser gehabt haben, auf die Horaz vielleicht (sinnvollerweise) in seinen ersten Carmina reagierte? Folgende Punkte, die solch ein Leser rezeptiv erst einmal bewältigen musste, kommen einem nach der oben vorgenommenen flüchtigen Betrachtung der literarischen Landschaft der römischen 20er Jahre und bei prinzipieller Kenntnis horazischer Lyrik in den Sinn:

(a) die Art und die große Anzahl der lyrischen Metren inklusive der strophischen Gestaltung von Gedichten (soweit diese nicht durch volkstümliche, sublitterarische Formen evt. präsent war) und der gestalterischen Möglichkeiten, die sich aus dem Vorhandensein solcher den Text automatisch gleichmäßig gliedernder Abschnitte ergaben; einzig Catull hatte erste Schritte in diese Richtungen gesetzt, Horaz’ Lyrik aber ging weit über ihn hinaus.

(b) der von Gedicht zu Gedicht erfolgende ständige Wechsel von Themen, Motiven, Situationen, angesprochenen Personen,²⁹ textimmanenten Personenkonstellationen und Sprecher-*personae*;³⁰ „Wechsel“ inkludiert dabei auch (1)

²⁸ Ein Blick in Kommentare wie Syndikus, Oden 1, oder Nisbet - Hubbard, Commentary Book 1, zeigt die unbewusste Selbstverständlichkeit dieser interpretatorischen Prämisse. Einen Ausgangspunkt bildet Theodor Arnold, Von den Griechischen Studien, der zwar fast ausschließlich die griechischen Literaturkenntnisse des Horaz in den Blick nimmt, nicht die seines präsumptiven Publikums, dabei aber so enorme Kreise zieht, dass außer vielleicht einigen Historiographen und Fachschriftstellern genaugenommen kein uns bekanntes Werk der vorhorazischen griechischen Literatur übrigbliebe, das dieser nicht gelesen haben sollte. Vgl. auch Lyne, Odes Book 1, für den Kenntnis der Standardedition des Alkaios zur Durchschnittsbildung zu gehören scheint.

²⁹ Die Bedeutung der ‚Ansprache‘, also des (zumindest: Halb-)Dialogischen, betont nach Heinze, Die horazische Ode, 153f., neuerdings Barchiesi, Carmina, 150f. und 155.

³⁰ Vgl. etwa den frommen Sprecher von *carm.* 1, 10 im Unterschied zum andernorts skeptischen Horaz: West, Odes I, 49. Zugegeben: Dass die moderne, von Omnipräsenz narratolo-

die Möglichkeit, dass sich jedes davon selbst innerhalb des Einzelgedichts entwickeln und verschieben kann, und (2) die Möglichkeit, dass von Gedicht zu Gedicht scheinbar Gleiches in Wirklichkeit ungleich bzw. variiert erscheinen kann;

(c) die Verknüpfung von Einzelgedichten zu einer als Ganzes zu rezipierenden Sammlung, die (man verzeihe die Platitude) mehr ist als die Summe ihrer Teile; für Verknüpfungen sind buchstäblich alle beobachtbaren Merkmale – Metren, Motive, Themen, Sprechhaltungen usw. – prinzipiell geeignet.

Von diesen (möglicherweise vermehrbaren) Punkten ist der erste, die metrische Vielfalt, längst als etwas erkannt worden, das Horaz seiner Leserschaft in den ‚Paradeoden‘ vorführt. Auch die Bedeutung der Punkte (b) und (c) für den Charakter der horazischen Lyrik wird meines Wissens von niemandem in Abrede gestellt, die Frage aber, ob die ‚Paradeoden‘ diesbezüglich eine ebenso ‚didaktische‘ Funktion erfüllen wie (a) in bezug auf die Metrik, scheint noch nicht gestellt worden zu sein.

(5) Schließlich: Welche Gedichte bilden eigentlich die ‚Paradeoden‘? Die wahrscheinlich am weitesten verbreitete Annahme versteht unter diesem Begriff die ersten neun Gedichte des ersten Odenbuches, hauptsächlich auf Grund der verwendeten Metren: In *carm.* 1, 10 wiederholt sich mit der in 1, 2 schon einmal gebrauchten kleineren sapphischen Strophe erstmals ein Versmaß, was als Signal dafür gedeutet werden kann, dass mit 1, 10 die Serie der ‚normalen‘ Gedichte beginne.³¹ Die metrisch untereinander vollkommen

gischer Denkfiguren und Terminologie geprägte Leseweise mit der antiken, biographisches Verständnis als Deutungsabkommen zwischen Autor und Publikum viel weniger tabuisierenden und die daraus resultierenden, bisweilen absurden Effekte auch genießenden Art von Textverständnis nicht ohne weiteres zu vermengen und ihr auch nicht a priori überlegen ist, mahnt Whitmarsh, *An I for an I*, mit Recht ein. Das ändert aber nichts Grundsätzliches an der Feststellung, dass eine Serie von kurzen Texten, deren Sprecher sich unverkennbar nicht immer gleich, bisweilen sogar deutlich verschieden präsentieren, den antiken Rezipienten zwar unter einem etwas anderen Blickwinkel, doch prinzipiell vor dasselbe Problem stelle wie den modernen.

³¹ Die Argumente für diese Sicht am kürzesten dargelegt bei Seidensticker, *Zu Horaz*, C. 1, 1–9, 28, Anm. 11. Seidenstickers Beobachtungen (ebd.), dass die Verszahlen der ersten drei Gedichte (1: 36 / 2: 52 / 3: 40) wiederkehren, wenn man unter den nächsten sechs jeweils zwei zusammenzählt (4+5: 36 / 6+7: 52 / 8+9: 40), scheint die Bedeutung der Neunergruppe noch zu unterstreichen, noch dazu, wenn man bedenkt, dass auch Vergils Eklogen bekanntlich nach Zahlensymmetrien arrangiert sind: die Verszahlen von *ecl.* 1+9 (150) und 4+6 (149) sind fast, die von *ecl.* 2+8 (181) und 3+7 (181) vollkommen gleich, sodass sich numerisch eine ‚Zwiebelschalenkomposition‘ um die Mittelekloge Nr. 5 ergibt. Nach solcher Mathematik gehört allerdings die zehnte Ekloge ebensowenig ins Eklogenbuch wie

verschiedenen ‚Paradeoden‘ wären somit ein genaues Gegenstück zu den sechs metrisch ganz einheitlichen ‚Römeroden‘ am Beginn des dritten Buches. Da allerdings *carm.* 1, 10 auch in inhaltlicher Hinsicht deutlich mit 1, 2 verbunden ist und das nachfolgende *carm.* 1, 11 gleich nochmals mit einem neuen Versmaß aufwartet, sind auch Stimmen laut geworden, die für eine Ausdehnung der ‚Paradeoden‘ auf zehn,³² häufiger auf elf Gedichte plädieren (bisweilen sogar, indem die sapphischen Strophen von *carm.* 1, 2 und 1, 10 als metrisch verschieden betrachtet wurden)³³ und die für sich in Anspruch nehmen können, mit der Elfzahl einen guten Brückenschlag zu den Versuchen, das erste Odenbuch insgesamt in Gedichtgruppen einzuteilen, herstellen zu können: Denn von allen bisher vorgebrachten Vorschlägen, wie die exzentrische Zahl von 38 Gedichten eigentlich zustandekommt, ist der, dass es sich um eine Projektion der Mikrostruktur eines der beiden horazischen Lieblingsmetren, eben der in 1, 2 und 1, 10 begegnenden kleineren sapphischen Strophe, auf die Makrostruktur des ganzen Buches handelt, also 11 + 11 + 11 + 5 Gedichte, m. E. doch ernsthaft in Erwägung zu ziehen.³⁴ Übrigens

carm. 10 oder auch 11 zu den ‚Paradeoden‘. Ich schließe aus dem unbestreitbaren Vorhandensein der Gallusekloge, dass Zahlensymmetrien, so bemerkenswert sie sein mögen, nicht die Exklusion von außerhalb davon stehenden Texten zur Folge haben müssen – und denselben Schluss kann auch Horaz aus den *Bucolica* gezogen haben.

³² Mutschler, *Beobachtungen*, 125f.; in neuerer Zeit Fernández Corte, *El final*, ausgehend von der Bedeutung der Zehnzahl (auch in der augusteischen Literatur) und beobachteten schlussbildenden Qualitäten an *carm.* 1, 10.

³³ Einen kurzen Überblick bietet Eidinow, *Horace*, 89f. – Die Annahme einer Zwölfergruppe, wie Ernst August Schmidt, *Horazische Liebeslyrik*, 49, sie vorschlug, scheint am wenigsten Anhänger gefunden zu haben.

³⁴ Holzberg, *Horaz*, 115f. und 122. Ein stützendes Argument für die Annahme einer Elfergruppe zu Beginn kann auch die Beobachtung sein, dass mit *carm.* 1, 12 eine Serie von Gedichten beginnt, die Bezugnahmen zu jeweils besonderen griechischen Autor(innen) vorführen, deutlicher jedenfalls vorführen, als dies in den ‚Paradeoden‘ geschieht: vgl. Holzberg, *Horaz*, 121–126. Wenn meine Vermutung, dass Horaz mit den ersten elf Gedichten eine Art allgemeine Einführung in seine Lyrik geben wollte, zutrifft (soweit heute noch erkennbar, setzt keines dieser Gedichte Kenntnisse griechischer Vorbildtexte zu seinem Verständnis voraus oder gewinnt auch nur besonders, wenn man über sie verfügt), würde ab *carm.* 1, 12 eine neue Stufe erreicht, wo dem Leser vielleicht schon mehr abverlangt wird. Allerdings: Schon *carm.* 1, 10 kann mit Recht neben den *Hermeshymnus* des Alkaios gehalten werden (wie schon Porphyrio anmerkt), zwar ohne dass daraus besonderer interpretatorischer Gewinn erwüchse, als ob erst Alkaios einen ‚Schlüssel‘ zum Horazgedicht lieferte, aber die Serie der ‚Griechenoden‘ (um einen neuen Terminus zu riskieren) würde dann eben schon mit 1, 10 einsetzen; oder auch mit 1, 9 eine Dreiergruppe von Gedichten mit Alkaiosbezug (so Lyne, *Odes Book 1*, 547–549, und Holzberg, *Horaz*, 44 und 122), auf die wiederum ab 1, 12 die nächste, pindarisch zumindest beginnende Gruppe folgte:

würde die in Kauf zu nehmende geringe Unschärfe der einmaligen Wiederholung eines Metrums erneut mit den ‚Römeroden‘ korrelieren, die ja zwar als Serie metrisch ‚rein‘ sind, dafür aber die doch andernorts so wesentliche Buchgrenze überspielen, indem auch die beiden vorangehenden Gedichte (schon diese Paarung an sich bei Horaz ein seltener Fall!) 2, 19 und 2, 20 ebenfalls in alkäischen Strophen verfasst sind und zumindest 2, 20 mit seinem eigenwilligen Kataklysmos des textimmanenten Autors doch recht offenkundig den Anlauf zum *Odi profanum volgus* von *carm.* 3, 1 nimmt.

Jedoch: Elaine Fanthams schlichte Feststellung „Because poems can be related in so many ways – theme, meter, length, tone – it is as misguided for the modern reader to expect a single reason for a sequence as it is certain that there will be a fluid design unifying the whole“ bleibt die *ultima ratio* jeder Gedichtbuchanalyse, und es wäre ja auch unsinnig, wenn das Ende der ‚Paradeoden‘ einen in jeder Hinsicht spürbaren Einschnitt im Buch markierte – damit hätte Horaz das Buch ja regelrecht zerschnitten oder gar vorzeitig zu einem Ende gebracht: Insofern ist ein deutlich markierter Einschnitt gar nicht zu erwarten und der Streit um die Abgrenzung der ‚Paradeoden‘ ein recht überflüssiger.³⁵ Allerdings halte ich es für denkbar, dass der von mir angenommene rezeptionsdidaktische Kurs, den die ersten Gedichte des ersten Buches für einen interessierten Leser bereithalten, auch die erstmalige Wiederholung eines Metrums in 1, 10, mithin auch die Implikationen einer solchen Wiederholung, einschließt. Ich lege die Grenzen meiner Untersuchung daher lieber etwas weiter auf *carm.* 1, 1–11, und auch dieses nur provisorisch: Denn dass ab diesem Punkt der Leser gleichsam nichts Neues mehr geboten bekäme, kann nicht ernsthaft angenommen, soll jedoch im Rahmen dieser auch ohne dieses nicht allzu kurzen Studie nicht weiter untersucht werden.³⁶

Non liquet. Eine gute Übersicht über das Verhältnis von *carm.* 1, 10 zu Alkaios gibt jedenfalls Cairns, *Roman Lyric*, 210–212; ferner vgl. die alte, aber in mancher Hinsicht lehrreiche Übersicht über den nicht-griechischen Charakter von zumindest *carm.* 1, 1–8 bei Franziszi, *Horatius als Nachahmer*, 5–9.

³⁵ Santirocco, *Unity and Design*, 42, plädiert zwar deutlich für eine Neunergruppe von ‚Paradeoden‘, stellt aber mit gutem Recht fest: „Horace has deliberately blurred the boundaries of the Parade ...“.

³⁶ Immerhin ist das mit 60 Versen ungewöhnlich lange *carm.* 1, 12 das erste Gedicht, in dem Horaz durch jene kaskadenartig dahinrauschende, assoziativ-aufzählende Sprechweise, die bei ihm zumeist als seine persönliche Interpretation pindarischen Stils gelten kann (und in 1, 12 durch das Pindarizität des Gedichtbeginns ja auch als solche bestätigt wird), dem Leser vor Augen führt, welche Stilhöhe seine Lyrik zu erreichen vermag. Zugleich greift der fragende Grundgestus „Wen soll ich preisen?“ mit seiner auf Augustus hinauslaufenden

Was ich sehr wohl für essentiell erachte, ist, dass eine Gedichtsammlung primär zur linearen Rezeption, zur Lektüre vom Beginn weg, gedacht ist – erst recht unter den praktischen Bedingungen abzuwickelnder Papyrusrollen, die ein wahlloses ‚Blättern‘, also Lektüre in beliebig permutierter Reihenfolge, doch erschweren.³⁷ Nicht, dass antike Autoren nicht mit der Möglichkeit gerechnet hätten, man könnte aus ihren Büchern einzelne Passagen bzw. einzelne Gedichte entnehmen und separat rezipieren oder tradieren: Das war ein ständig und in jeder Form anzutreffender Vorgang, der seinen Platz im aktiven Literaturbetrieb ganz selbstverständlich hatte. Dennoch wäre es verfehlt, sich wie Giorgio Pasquali, Eduard Fraenkel, Eckard Lefèvre oder Walter Wili (um nur einige prominente Verfasser von Horazmonographien zu nennen) um die Positionen und Abfolgen der Gedichte nur nebenbei zu kümmern.³⁸ Vielmehr scheint mir eine Lektüre, wie Pierre Salat, Bernd

Antwort unverkennbar auf das im gleichen Metrum geschriebene *carm.* 1, 2 zurück (womit nebenbei auch der Götterhymnus 1, 10 in den Blick rückt), spannt also einen weiten Bezugsbogen und markiert zugleich, da die Frage diesmal schon zu Gedichtbeginn und poetologischer formuliert ist als das *quem vocet* in *carm.* 1, 2, 25, einen Neueinsatz in der Art eines Binnenprooemiums, das man ganz gut im Sinne eines *paulo maiora canamus* auffassen kann – wenngleich schon das nachfolgende Gedicht *Cum tu Lydia Telephi* gegenüber dem mächtigen *Quem virum aut heroa* den Effekt einer poetischen Lockerungsübung haben wird. Spätestens mit *carm.* 1, 12 kann man also einen Neueinsatz im Ablauf des ersten Odenbuches stattfinden lassen.

³⁷ Es wäre freilich durchaus eine Untersuchung wert, wie weit antike Bücher, erst recht Sammlungen kurzer, relativ eigenständiger Texte wie die horazischen *Carmina*, mit einer sekundären retrograden Lektüre rechnen: Denn dass jemand, der eine zu Ende gelesene Rolle an den Anfang zurückwickelt, dabei die gerade gelesenen Texte nochmals wenigstens locker überfliegt, gleichsam *Revue* passieren lässt, nun aber in umgekehrter Reihenfolge und mit dem Informationsstand des Schon-einmal-gelesen-Habens, ist ein ohne weiteres denkbarer, wahrscheinlich ganz üblicher Vorgang. Der vielfach bemühte Begriff der ‚relecture‘, also auch die Stufen zwei und drei des Jaußchen Lektüremodells, wären unter antiken Lesebedingungen möglicherweise um diese spezielle, die Reihenfolge der Texte umkehrende Variante zu ergänzen.

³⁸ Pasquali, *Orazio lirico*; Fraenkel, *Horaz*; Wili, *Horaz*, bereichert immerhin 151–167 um einen knappen Überblick über die Bücher der *Carmina*; Lefèvre, *Horaz*, der als Extrembeispiel sogar *carm.* 1, 7 zwar als zusammenhängendes Gedicht betrachtet (man hat es früher bisweilen bestritten), dennoch aber Anfang und Ende dieser Ode in zwei unterschiedlichen Kapiteln interpretiert (172f. und 182). Bezeichnend auch, dass der ausführliche, wenn auch meistens zu sehr um erhaben-klassischen Ausgleich aller Bruchlinien in den Texten bemühte Kommentar von Syndikus, *Oden 1*, keinen eigenen Abschnitt zum Aufbau der Gedichtbücher bietet und auch motivische Verbindungen von Gedichten untereinander, etwa das *gracilis-puer*-Motiv im ersten Vers von *carm.* 1, 5, das genau zwei Verse auf *tenerum Lycidan* am Ende von 1, 4 folgt, mit entsprechenden Auswirkungen auf

Seidensticker oder Niklas Holzberg sie empfehlen bzw. ohne weitere Begründung zur Grundlage ihrer Interpretationen machen,³⁹ a priori die natürlichere, und jedenfalls für eine Fragestellung, die sich auf eine normale, wohl auch von Horaz angenommene Rezeptionssituation seiner Carmina bezieht, die sinnvollste. Darum auch übergehe ich des weiteren die prima vista nicht unberechtigte Fragestellung, ob eine beliebige andere Gruppierung Horazischer Gedichte als die ‚Paradeoden‘ den Zweck der Hinführung zur Lyrikrezeption nicht ähnlich gut, vielleicht sogar besser erfüllen könnte: Solcher Beliebigkeit lässt sich die in der handschriftlichen Tradition einhellige und aller Wahrscheinlichkeit nach auf den Dichter selbst zurückgehende Anordnung der Gedichte entgegenstellen: Mit ihr ist die von Horaz empfohlene Lektüriereihenfolge gegeben, und mein ‚Modell-Leser‘ soll ihr folgen.

II. Versuch einer Lektüre der Paradeoden unter dem oben skizzierten Blickwinkel⁴⁰

Ich beginne also mit *carm.* 1, 1. Was kann ein Leser, der an die Carmina als an ein für ihn neuartiges Werk herangeht, aus ihm für die Art und Weise, wie diese Texte rezipiert werden wollen, entnehmen? Erstens, so banal es klingen mag: Dass Horaz Lyrik schreiben will, und zwar ebenbürtig mit den griechischen Klassikern dieser Gattung (*carm.* 1, 1, 35sq.).⁴¹ Damit erfüllt das Gedicht seinen hauptsächlichen und aus der hellenistischen Literatur auch bereits gewohnten Zweck, die Orientierung des Rezipienten bei Öffnung der Buchrolle, was ihn denn eigentlich erwarte, mag es sich auch um eine offen bleibende Orientierung insofern handeln, als dem Leser mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit hier noch gar nicht klar sein wird, was Lyrik denn nun sei. Es wird indes rasch deutlich, dass Lyrik nicht etwas grundlegend Anderes ist als das, was der Leser bereits kennt, denn nicht von ungefähr schreibt Horaz mit

das Textverständnis, oder die Motivgleichheit des Schlusses von *carm.* 1, 3 mit dem Beginn von 1, 2, die eine Art Ringkomposition stiftet, meistens ignoriert.

³⁹ Vgl. zu den Genannten die Bibliographie.

⁴⁰ Hinweis: Die nachfolgende Untersuchung der ‚Paradeoden‘ versteht sich ausdrücklich nicht als Gesamtdarstellung dieser Gedichte, sondern nur als Betrachtung unter dem oben dargelegten Blickwinkel. Auf eingehendere Interpretationen wurde bewusst verzichtet.

⁴¹ Santirocco, *Horace's Odes*, 50f., weist darauf hin, dass die in den Versen 32 – 34 beanspruchten Instrumente, *tibiae* und *barbiton*, symbolisch für monodische und Chorlyrik stehen können. Das trifft zweifellos zu, doch würde ein Leser, der daraus die Vorstellung ableiten wollte, es erwarteten ihn diese beiden lyrischen Grundformen im weiteren Verlauf der Sammlung zu ungefähr gleichen Teilen, sich à la longue doch eher enttäuscht sehen – der monodische Anteil überwiegt jedenfalls bei weitem.

Maecenas atavis edite regibus eine partielle (aber kondensierte) Neufassung seiner eigenen ersten Satire (sat. 1, 1):⁴² Sogar der Widmungsträger ist der gleiche, und die taxative Auflistung von Lebensführungsmodellen, die mit ganz leisem Spott in raschen Strichen gezeichnet werden, ist leicht wiederzuerkennen. Außerdem relativiert derselbe Spott auch die so erhaben klingende Ankündigung am Schluss, Horaz werde vor Stolz mit dem Kopf ans Firmament stoßen, wenn Maecenas ihn als Lyriker anerkennen wolle.⁴³ Selbstironie, gekoppelt mit durchaus ernst gemeintem Anspruch an die Qualität des eigenen Schaffens: Das ist eine ganz ähnliche Selbstpositionierung wie in den Satiren. Mit einem solchen Gedicht wird der Leser, didaktisch besehen fast muster-gültig, dort ‚abgeholt‘, wo er ‚steht‘, wenn er nämlich Horaz’ frühere Werke gelesen hat.

Lyrik ist also nichts völlig Fremdes, nimmt alltägliche Themen und gewöhnliche Menschen zumindest zur Kenntnis, spricht aber in anderer Weise darüber: Denn die zwar unpathetische, aber gewählte, zugleich verdichtete, komprimierte Sprache schon des ersten Carmen sticht vom lockeren Plauderton der Satiren deutlich ab. Dabei muss Lyrik nicht weniger persönlich sein: Der Sprecher von *carm.* 1, 1 präsentiert sich zwar als Bewohner eines musischen *locus amoenus* ein wenig entrückt (*carm.* 1, 1, 29–34), spricht seinen Maecenas, und durch ihn automatisch einen jeden Leser, aber recht intim als *dulce decus* an: eine Einladung an die Leserschaft, sich auf horazisches Terrain zu begeben. Dass darüber hinaus die aufgezählten Betätigungsfelder zum Teil der griechischen, zum Teil der römischen Kultur entstammen (Sport und Jagd etwa sind zumindest traditionell eher im griechischen Milieu verankert, dem von den *Quirites* gewählten Politiker oder dem nordafrikanischen Getreidemagnaten hingegen konnte man täglich in Rom begegnen), kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass Horaz in den *Carmina* Griechisches und Römisches amalgamieren wird. Und für vereinzelte literarische Kenner unter den Lesern – deren Existenz ja nicht geleugnet werden soll – mag noch aus der Beobachtung, dass es zwar keinen direkten griechischen Vorbildtext

⁴² Vgl. Santirocco, *Unity and Design*, 16f., der freilich das satirische Element in *carm.* 1, 1 zu sehr betont; Holzberg, *Horaz*, 115.

⁴³ Einen sehr geistvollen Vorschlag, dieses *feriam sidera vertice* zusätzlich auch als witzige Bezugnahme auf den Asteriskos zu verstehen, der, wenn Horaz nach der Art alexandrinischer Lyrikeditionen publiziert werden sollte, am Ende von *carm.* 1, 1, d. h. unmittelbar nach dem Wort *vertice*, gesetzt werden müsste (und vielleicht auch wurde), um den Wechsel des Metrums anzuzeigen, macht Eidinow, *Horace*, 85. Allerdings setzt der Genuss dieses Witzes ein Publikum voraus, dem hellenistische Lyrikeditionen vertraut waren, und einen Kopierbetrieb, der sich streng an solche Vorgaben der ‚Layoutierung‘ hielt.

für *carm.* 1, 1 geben dürfte, dass derlei Priamelstrukturen und Lebensführungskataloge aber vor allem in den Epinikien Pindars (frgm. 221 L.-P.) und Bakchylides' (Bacch. 14, 6–18 und 10, 38–48) heimisch sind, ein Hinweis darauf resultieren, welch hohen Anspruch Horaz, selbst wenn man ein wenig Selbstironie in Abzug bringt, doch an seine Dichtung stellt: eben den, mit ihr den Sieg zu erringen. Dem Durchschnittsleser wird das kaum aufgefallen sein.⁴⁴

Das ist alles in allem nicht viel, jedenfalls nicht, falls der Leser erwartet hatte, mit dem ersten Gedicht gleich ein typisches Stück horazischer Lyrik in die Hand zu bekommen.⁴⁵ Nicht von ungefähr wird Horaz ja auch von dem hier verwendeten Versmaß, dem stichischen kleineren Asklepiadeus, erst in der Sphragis des dritten Buches wieder Gebrauch machen, also in einem Gedicht, das regelrecht schon außerhalb der Sammlung steht, weil nicht nur der symmetrisch zu *carm.* 1, 1 auch am Ende zu erwartende Maecenas schon im *carmen* davor verabschiedet wurde, sondern auch der Sprecher bzw. Autor selbst, nachdem er drei Bücher lang immer wieder Segel- und Meeresmetaphern für seine und andere Dichtung bemüht hat, regelrecht aus- und ins Rettungsboot umgestiegen ist (*carm.* 3, 29, 57–64) – wovon der Leser von *carm.* 1, 1 jedoch vorerst nichts ahnen kann. *Maecenas atavis* ist ein Vorwort, das einige Rahmenbedingungen für die weitere Lektüre absteckt, nicht mehr. Der ‚wirkliche‘ Beginn kann also erst mit dem zweiten Gedicht kommen.

Carm. 1, 2 korrigiert sogleich einen Eindruck, den die Formulierung *me gelidum nemus ... secernunt populo* in 1, 1, 30–32 bei einem unbefangenen Leser hinterlassen konnte, dass nämlich Horaz' Lyrik wesentlich in einem

⁴⁴ Dass Kenner des Horazischen Œuvres bei mehrmaligem Lesen bemerken mussten, dass unter den in *carm.* 1, 1 aufgezählten Charakteren Horaz nicht ein-, sondern eher zweimal vertreten ist (denn der gemütliche Weintrinker der Verse 19–22 nimmt doch recht eindeutig dieselbe Pose ein, die Horaz in späteren Gedichten selbst immer wieder für sich in Anspruch nehmen wird), sei nur am Rande erwähnt. Wem nach Lektüre der ganzen Sammlung klar geworden war, wie viele *personae* Horaz je nach Bedarf von Gedicht zu Gedicht verkörpern kann, der durfte sich nicht wundern, sondern bloß bestätigen finden, wenn das innerhalb von *carm.* 1, 1 schon auf engstem Raum der Fall war. – Einer anonymen Kritik verdanke ich den Vorschlag, der Kleinbauer von *carm.* 1, 1, 11sq. verkörpere Vergils Georgica, der gerade erwähnte Genießer unter dem *arbutus* der Verse 19–22 hingegen die Eklogen, sodass Vergils Verabschiedung von *carm.* 1, 3 hier bereits vorbereitet würde. Der Gedanke ist nicht ganz von der Hand zu weisen, allerdings wären dann m. E. auch für die übrigen sechs Charaktere der Priamelode literarische Entsprechungen zu suchen, was im Einzelnen schwerfallen dürfte. Jedenfalls scheint mir ein solches Textverständnis erst möglich, wenn man *carm.* 1, 3 oder wenigstens das Ende von *carm.* 1, 2 kennt (vgl. u. bei Anm. 57), also bei zweiter oder dritter Lektüre.

⁴⁵ Fraenkel, Horaz, 275: „Im größeren Teil der Ode sagt Horaz nichts sonderlich Originelles.“

privaten Kontext zu verorten sei. Kenner griechischer Lyrik konnten präzisierend *carm.* 1, 1 ohne weiteres als Ankündigung z. B. anakreontischer Dichtung verstehen.⁴⁶ Das glatte Gegenteil bietet *Iam satis terris*: Als Sprecher fungiert nach dem sich mit dem Autor der Sammlung weitestmöglich gleichsetzenden Sprecher von *carm.* 1, 1 nun in starkem Kontrast das ‚Wir‘ einer keineswegs privat sich gebenden Bevölkerungsgruppe, die angesprochenen Themen sind politisch-gesellschaftlicher Natur, und verhandelt werden diese Themen nicht im allgemeinen, sondern unter Bezugnahme auf eine konkrete Situation.⁴⁷ Wie weit das Sprecher-Ich von *carm.* 1, 1 unter dem ‚Wir‘ von 1, 2 überhaupt zu subsumieren ist, muss vorderhand offen bleiben – erst *carm.* 1, 10 wird diese Frage aufgreifen, jedenfalls aber beginnt hier der Text, Druck auf den Leser auszuüben, von Gedicht zu Gedicht nach der Sprecher-*persona*, in Nadeauscher Diktion: dem Quintus im Gedicht, zu fragen.⁴⁸

Was der an Lyrik (noch) nicht recht gewöhnte Leser aus 1, 2 an Lesetechnik erlernen kann, betrifft darüber hinaus vor allem die Frage nach der Sprechsituation, also nach etwas hier erst Eingeführtem – denn *carm.* 1, 1 verfügte ja eigentlich über keine, jedenfalls keine aus dem Text entnehmbare. *Carm.* 1, 2 nun zeichnet eine solche recht detailliert: Trotz Warnungen Jupiters treiben diverse kleine göttliche und menschliche Potenzen ihr wirres Unwesen, gipfelnd im absurden *scelus* schlechthin, dem Bürgerkrieg. Wen soll man in solch düsteren Zeiten als Nothelfer anrufen? Diverse göttliche Potenzen, die nicht zufällig allesamt ein Nahverhältnis zu Augustus aufweisen, werden vorgeschlagen, als letzter Mercurius, der dann abschließend vollends kongruent mit Augustus wird (letztes Wort des Gedichtes: *Caesar*).⁴⁹ Dass Horaz mit der

⁴⁶ Noch Lefèvre, Horaz, 145, äußert die Ansicht, Odendichtung bedeute für Horaz primär erotisch-sympotische Dichtung, obwohl Maecenas lieber Politisches gelesen hätte. Es erscheint gewagt, die Lektürewünsche konkret des Maecenas rekonstruieren zu wollen, die Placierung von *Iam satis terris* just am Beginn der Carmina jedoch kann als klare Zurückweisung solcher Lesererwartungen ganz im allgemeinen verstanden werden.

⁴⁷ Den deutlichen Kontrast zwischen *carm.* 1, 1 und 1, 2 bemerkt Syndikus, Oden 1, 38.

⁴⁸ Vgl. Nadeau, *Erotica*, 6f. und passim.

⁴⁹ Santirocco, *Unity and Design*, 24f., weist darauf hin, dass der Beginn von *carm.* 1, 1 (*Maecenas* ...) und der Schluss von *carm.* 1, 2 (... *Caesar*) in einem ähnlichen Verhältnis zueinander stehen wie Beginn von *carm.* 1, 2 und Ende von *carm.* 1, 3 (vgl. unten). Daran ist kaum zu zweifeln, doch es scheint mir, dass *carm.* 1, 1 und 1, 2 derartig verschiedene Gedichte sind, dass das Trennende (also ein markanter Einschnitt nach dem ersten, Prologstelle vertretenden Gedicht und ein Einsatz der ‚eigentlichen‘ Gedichtreihe erst mit dem *Iam* ... von *carm.* 1, 2) diese letztlich nur aus der Positionierung jeweils eines Namens abgeleitete Verbindung überwiegt.

Wahl dieses Gottes einem in der augusteischen Selbstdarstellung zwar gelegentlich begegnenden, aber vergleichsweise unwichtigen Trend folgte, wenn er nicht überhaupt eine Spontankreation schuf,⁵⁰ konnte für Leser ein Signal sein, dass er bei aller Reverenz vor dem *princeps* sich doch einen gewissen Spielraum bewahren wollte.⁵¹ Durchkreuzt wurde dieser aktuelle Bezug aber durch die am Gedichtbeginn gezeichnete Situation, die nicht zum Zeitpunkt der Publikation passte, selbst wenn man das Erscheinen des ersten Odenbuches ein wenig vor das Jahr 23 hinaufrückt. Dass man darin einen Grund sah, *carm.* 1, 2 für eines der früheren Gedichte zu halten, d. h. für ein schon relativ altes, das Horaz nur eben in die Sammlung aufgenommen habe, ohne es à jour zu bringen,⁵² ist ein typisch philologischer Gedankengang, war für

⁵⁰ Die nicht eben zahlreichen Belege sind: Ein Kameofragment, das neben dem Augustuskopf einen Caduceus zeigt (Spier, *Two Hellenistic Gems*, Taf. X, Abb. 10); Fragmente einer Deckenstückatur aus der dem Agrippa zugeschriebenen Villa unter der Villa Farnesina in Rom, jetzt im Museo Nazionale im Palazzo Massimo (Abb. z. B.: arachne.dainst.org/entity/650015; arachne.dainst.org/entity/757757: Stand 12. VII. 2018); eine Weihung AVGSTO MERCVRIO in Rom, CIL 6, 286; schließlich eine bilingue Basisinschrift einer Augustus(?)-statue aus der Ägäis, wo Augustus mit Mercurius / Ἑρμῆς gleichgesetzt erscheint (Maiuri, *Nuova Sylloge*, Nr. 466). Nichts davon beweist, dass Augustus zu irgendeinem Zeitpunkt ernsthaft seine Identifikation mit Merkur als Weg der Selbstdarstellung verfolgte; vgl. White, *Promised Verse*, 178–180. Unplausibel Lefèvre, *Horaz, der die Rolle Merkurs für Horaz' persönliche Religiosität extrem betont und daher in Augustus' Gleichsetzung mit ihm „die höchste Auszeichnung, die“ Horaz „an den Prinzeps zu vergeben hatte“*, sieht (ebd., 167).

⁵¹ Man bedenke, wie sehr auch die Satiren um die Frage kreisen, wie literarisches Sprechen gegenüber hochrangigen Persönlichkeiten in der sich teilweise neu ordnenden römischen Gesellschaft funktionieren kann. Augustus war hier ein besonders heikler Fall, wenn man an die beiden Schlachten von Philippi und ihre Resultate einmal für, einmal gegen Horaz denkt.

⁵² Kiessling-Heinze, *Oden und Epoden*, 10f., finden mit knapper Not den Winter 28/27 als passenden Entstehungszeitpunkt (setzen also ein Entstehen des Gedichtes unter dem Eindruck tagesaktueller Ereignisse, wie so oft, als selbstverständlich voraus). Skeptischer Nisbet - Hubbard, *Commentary Book 1*, 16–21, die zwar auch eine Entstehung nach Actium und jedenfalls nach Vergils *Georgica* annehmen (was ja auch niemand ernsthaft bezweifeln wird), in der Gedichtsituation aber eine Kondensation verschiedener Zeitpunkte sehen (ebd., 18: Das Gedicht „does not describe the attitudes of a moment but summarizes the fears and hopes of several years“); ähnlich schon Fraenkel, *Horaz*, 292f. Syndikus, *Oden 1, 41*, spricht, noch weiter gehend, von einer „dichterische[n] Gestaltung des Weges, der Rom aus der tiefsten Verzweiflung zum Glück geführt hat“ und versucht damit, das Nichtzusammenpassen von Text- und Publikationssituation zu erklären, übersieht jedoch, dass *carm.* 1, 2 an keiner Stelle eine Entwicklung beschreibt, sondern relativ statisch eine Situation entwirft, in der dann die Frage nach dem potentiellen Retter gestellt wird. Den seit dieser Situation *actualiter* zurückgelegten Weg gestaltet nicht der Text, sondern der Leser, der über den Text hinaus weiterdenkt, kann ihn begreifen.

den nichtphilologischen Leser dereinst aber völlig unwichtig. Er musste sich vielmehr darüber wundern, dass ihm inmitten des römischen ‚Wirtschaftswunders‘ der fortgeschrittenen 20er Jahre, gut zehn Jahre nach den letzten Italien wenigstens am Rande berührenden Kampfhandlungen der Bürgerkriegszeit (Eroberung Siziliens 36) und mindestens fünf, evt. sieben Jahre nach dem welthistorisch bedeutenden, militärisch gesehen aber rasch, fern von Italien und wenigstens ohne besondere Kollateralschäden verlaufenen Entscheidungskrieg zwischen dem jüngeren Caesar und Antonius (31/30) ein Katastrophenszenario als aktuell vor Augen gestellt wurde, das in Wirklichkeit schon einige Zeit vorbei war.⁵³ Dass Horaz, nachdem er in *carm.* 1, 1 an seine eigene Satirendichtung angeknüpft hatte, hier erkennbar an den Ton der Epoden (v. a. *epod.* 7 und 16) anschloss, nun also alle bisherigen Publikationen gleichsam retrospektiv versammelt hatte, kann als weiterer Versuch verbucht werden, den Leser dort ‚abzuholen‘ wo er – qua Leser – ‚stand‘.⁵⁴ Doch nicht qua Zeitgenosse: In dieser Hinsicht ‚passte‘ das Gedicht, anders als die genannten Epoden, zum Zeitpunkt seines Erscheinens einfach nicht.⁵⁵ Sollte Horaz der unerklärliche Lapsus unterlaufen sein, dass er an den Beginn seiner Sammlung, als Widmung an den *princeps*, ein überholtes Stück Lyrik aus der sprichwörtlichen Schublade gestellt hatte, ein Überbleibsel, das wegzuwerfen er sich eben nicht entschließen konnte?

Der didaktische Aufruf an den Leser, der sich daraus ableiten lässt, lautet wohl ungefähr: „Vorsicht vor der Gleichsetzung des textimmanenten *Hic et nunc* mit dem außertextlichen! Jedes einzelne Gedicht baut aufs neue eine Sprechsituation auf, und das inkludiert die Möglichkeit von Rückprojektionen, kreativen Adaptationen von Elementen aus der Vergangenheit und des

⁵³ West, *Odes* I, 10: „This is a difficult poem and first-time readers are earnestly advised not to worry about it until they have read a little more Horace.“

⁵⁴ Die Ähnlichkeit zu *epod.* 16 betont insbesondere Holzberg, *Horaz*, 116f.

⁵⁵ Interessanterweise ist diese Diskrepanz in der Antike sehr wohl bemerkt worden: Das sonderbare Prooemium zu Lukans Bürgerkriegsepos mit seiner arg anachronistischen Schilderung des in eine Mondlandschaft verwandelten Italiens rezipiert unverkennbar *carm.* 1, 2, und eben just sein auffälligstes Merkmal; vgl. Roche, *Lucan* 1, 24f. und 130. Auch Porphyrio (zu *carm.* 1, 2, 1sq.) findet wenig dabei, die am Gedichtbeginn aufgelisteten meteorologischen *prodigia* mit denen nach der Ermordung Caesars in Zusammenhang zu bringen, was ihm prompt eine Rüge von Nisbet - Hubbard, *Commentary Book* 1, 17, eintrug. Doch Caesars Tod war nun einmal in der Wahrnehmung der Zeitgenossen der Wendepunkt, der die bis Actium und Alexandria dauernde Bürgerkriegsphase entfesselte: Liegt es nicht nahe, in *carm.* 1, 2 eine Verdichtung von Elementen dieser gesamten Phase zu sehen? Immerhin hat man mit Recht darauf hingewiesen, dass die eingangs geschilderte Hochwasserszenarie nicht ein bestimmtes (datierbares) Hochwasser, sondern das allzu häufige Tiberhochwasser im allgemeinen beschreibt; vgl. Mayer, *Odes Book* 1, 65.

Kapitalschlagens aus der Diskrepanz zwischen aktueller und textimmanenter Situation.“ Nicht umsonst beginnt das Gedicht mit *Iam ...* und legt dergestalt gleich im ersten Wort den Finger auf das interpretatorische Hauptproblem. Dass diese gedichtimmanente Situation sich im Verlauf des Textes auch noch entwickeln und verändern kann, also die Einheit von Ort und Zeit keineswegs immer gegeben sein muss, ist eine Lehre, die dem Leser in *carm.* 1,2 noch erspart bleibt: *carm.* 1,9 wird ihm die diesbezügliche Lektion erteilen. Doch er kann, wenn er die Sammlung einmal überblickt, die Probe aufs Exempel machen und das zweitletzte Gedicht des ersten Buches, also das symmetrische Pendant zum zweiten, mit diesem vergleichen:⁵⁶ In *carm.* 1,37 *Nunc est bibendum* findet sich erneut ein in die Bürgerkriegszeit zurückzudatierendes politisierendes Gedicht (allein die Anfänge *Iam ...* und *Nunc ...* korrespondieren überdeutlich miteinander), das aber an Komplexität über 1,2 hinausgeht, insofern es nicht bloß eine vergangene Sprechsituation evoziert, sondern obendrein noch deren Verlauf nachzeichnet, konkret wie sich die zum Thema des Gedichtes gemachte Sprechweise (über Kleopatra) im Verlauf der Zeit (der Auseinandersetzung mit ihr) entwickelt hat (schon Thukydides *raisonniert* bekanntlich über Diktionsverschiebungen in Krisenzeiten, der Gedanke war also nicht sonderlich neu).

Es sei nochmals auf das in Anm. 53 zitierte Diktum David Wests verwiesen: *Iam satis terris* gibt dem Leser nach dem leichtverständlichen, übersichtlichen, doch eigentlich auch nicht besonders spannenden *Maecenas atavis* eine härtere Nuss zu knacken oder, um die bei Horaz so oft begegnende Seefahrtsmetaphorik für die Dichtung fortzuspinnen, einen Schuss vor den Bug als Warnung, es sich bei der Lektüre nicht zu einfach zu machen. Darüber hinaus leistet es noch eine Verknüpfung zur zeitgenössischen römischen Literatur: ein *Novum* insofern, als *carm.* 1,1 ja nur auf den Kanon der griechischen Lyriker Bezug genommen, römische Literatur aber (von Horaz selbst natürlich abgesehen) nicht thematisiert hatte. Die markante Parallele der zweiten Gedichthälfte zum Schluss des ersten *Georgica*-Buches ist längst bekannt und musste einem halbwegs versierten Leser der Zeit ins Auge springen.⁵⁷ Schließlich bewegte sich auch diese kollegiale Reverenz in Spuren, die Horaz zuvor schon gezogen hatte: Nicht weniger als fünfmal wird Vergil in den Satiren namentlich genannt,⁵⁸ das Nahverhältnis der beiden Autoren war also selbst

⁵⁶ Eine Beziehung zwischen *carm.* 1,2 und 1,37 erkennt sogar Salat, *La composition*, 569, an; vgl. Mutschler, *Beobachtungen*, 111f.

⁵⁷ Vgl. z. B. Fraenkel, *Horaz*, 287–292.

⁵⁸ *Hor. sat.* 1,5,40. 48; 1,6,55; 1,10,45. 81.

für Leser, die den Maecenaskreis nur aus der Literatur kannten, eine Konstante. Und so ergibt sich für den Leser, der zu *carm.* 1, 3, dem Propemptikon für Vergil, weiterliest, auf kleinstem Raum noch eine weitere Erkenntnis: Horazische Gedichte können untereinander verknüpft sein, doch nicht unbedingt auf offenkundige Art und Weise.⁵⁹

Nachdem *Iam satis terris* den Leser darauf aufmerksam gemacht hat, dass die Frage nach der Sprechsituation eines Gedichtes wesentlich ist, liefert *Sic te diva* weiteren Stoff zum diesbezüglichen Nachdenken. Dass der Sprecher ein völlig anderer ist als in 1, 2 (dort eine Menge diffus bleibender Römer, hier ein ‚Ich‘, das dem von 1, 1 viel näher kommt), und dass der Angesprochene exzentrischerweise ein Schiff ist, wird erst im Verlauf der zweiten Strophe klar.⁶⁰ Der doppelte Überraschungseffekt, den so in dieser zweiten Strophe die Wörter *navis* und *precor* bzw. *meae* mit sich bringen, bildet sodann das Sprungbrett für den Richtungswechsel des Gedichtes ab Strophe drei, der sich nachträglich auch noch als ein erster Fall einer sich (zumindest möglicherweise) im Verlauf eines Gedichtes verändernden Situation entpuppt: Denn die ersten beiden Strophen könnten noch in Gegenwart Vergils gesprochen sein – nachdem man das *te* von Vers 1 natürlicherweise zuerst auf eine Person bezogen, in Vers 5 aber den Irrtum erkannt hat, wird man als Rezipient trotzdem nicht gleich die gesamte einmal angenommene Situation umbauen: Das bleibt einer Zweit- oder Drittlektüre vorbehalten; ab Strophe drei hingegen muss das Schiff schon außer Hörweite aufs Meer hinaussegeln und Horaz (bzw. der Sprecher, aber es besteht wenig Anlass, die beiden in diesem Gedicht voneinander zu trennen) sich, am Ufer zurückgeblieben, seinen bitteren Raisonnements hingeben. Auch ist die Situation diesmal nur implizit im Text angelegt, nicht explizit aufgebaut wie in der ersten Hälfte von *carm.* 1, 2, die Aufgabe an den Leser also einen Grad schwieriger. Variation und Steigerung der Komplexität sind gute didaktische Grundsätze, und es hat den Anschein, als ob Horaz mit den ersten Gedichten seiner Sammlung ihnen auch wirklich folgte.

⁵⁹ Feeney, *Becoming an Authority*, 27f. weist mit Recht darauf hin, dass direkte Bezüge der *Carmina* untereinander extrem rar sind und ja auch zu ihrer selbstgewählten Pose als gesungene Lieder in einem gewissen Widerspruch stünden. Indirekte Anspielungen, Motivverbindungen und leitmotivartige Verkettungen freilich sind, wie Feeney ebd. ausführt und jeder Horazleser weiß, in großer Zahl zu finden.

⁶⁰ Freilich kann der Leser, wenn er in griechischer Epigrammatik zu Hause ist, Callim. frgm. 400 (Pfeiffer) kennen: Α ναῦς, ἃ τὸ μόνον φέγγος ἐμῖν τὸ γλυκὸ τᾶς ζῳᾶς / ἄρπαξας, ποτί τε Ζανὸς ἰκνεῦμαι λιμενοσκόπω. Aber das ergänzt sein Verständnis des Textes allenfalls rückblickend, trägt aber zunächst nichts dazu bei.

Doch *carm.* 1, 3 hat noch eine weitere Lehre bereit, diesmal eine, die sich auf den inhaltlichen Verlauf des Gedichts bezieht. Wer Horaz' Carmina kennt, weiß, wie viele von ihnen an einem Punkt A beginnen und nach einer gewissen Entwicklung, sie mag glatt oder gebrochen verlaufen, an einem ganz anderen, zu Beginn nicht vorhersehbaren Punkt B enden. Es sind gerade diese nicht-ruhenden bzw. nicht-ringkompositorischen Gedichte, die zwar das Entzücken Herders,⁶¹ im 19. Jh. aber den Unwillen von Philologen wie Petrus H. Peerkamp oder Karl Lehrs erweckten und zu Streichungen ganzer Strophenreihen anregten, zu denen *Sic te diva* gleichsam das Lehrstück liefert – denn das Losfahren von einem Punkt zu einem anderen ist hier ja nicht nur Struktur, sondern auch Thema.⁶² Schafft der Leser es freilich, diesen nicht sonderlich originellen metaphorischen Sprung von der Seefahrt zur Dichtung nachzuvollziehen, kann er sich umgekehrt bei erneuter Lektüre fragen, ob nicht Vergils Schiffsreise ihrerseits allegorisch für Dichtung steht, also etwa für die in den 20er Jahren allseits erwartete und in Teilen zumindest durch Lesungen ja auch schon bekannte Aeneis (Prop. 2, 34, 60: *Nescio quid maius nascitur Iliade*).⁶³

⁶¹ Vgl. z. B.: Herder, Von der Horazischen Ode, 194–197. Für den Hinweis auf Herder danke ich einem anonymen Kritiker.

⁶² Die Reserviertheit gegenüber *carm.* 1, 3 setzt sich übrigens bis zu Fraenkel, Horaz, fort, der das Gedicht gar nicht erst behandelt. Es sei auch auf die merkwürdige Entgleisung des sonst verdienstvollen Kommentars von Nisbet und Hubbard hingewiesen, der zur regelrechten Beschimpfung der Ode im Stil des 19. Jh. ausartet: Das Gedicht sei thematisch gar zu weit gespreizt, der moralisierende Schluss banal, und außerdem werde Vergils Dichtung nicht erwähnt; das Gedicht sei also ein missratenes Frühwerk: Nisbet - Hubbard, Commentary Book 1, 44f. Die Idee, dass Horaz ein ungeschicktes Anfängerprodukt an den Beginn der ganzen Sammlung (oder auch nur überhaupt an irgendeinen Platz in dieser) gestellt hätte, kann allerdings nur als unsinnig bezeichnet werden. Falls meine These, Horaz' erste Oden verfolgten einen propädeutischen Zweck, zutrifft und das in der Tat bisweilen etwas überdeutlich und dick aufgetragen Wirkende an manchen dieser Gedichte zu erklären vermag, wäre vielleicht schon einiges gewonnen.

⁶³ In der neueren Horazphilologie vertreten etwa Cairns, Generic Composition; Putnam, Poetic Interplay, 109 (mit Diskussion der catullischen Grundlage von *carm.* 1, 3); Holzberg, Horaz, 117; und Felgentreu, Pyrrha, 332 und 337–341 (hier der geistvolle Vorschlag, *carm.* 1, 14, 19sq. *nitentis ... Cycladas* bezeichne kyklische Epik, vor der gewarnt werde) mit guten Argumenten diese Position, die zwar wiederholt bestritten wurde, jedoch, soweit ich sehen kann, nie mit soliden Argumenten: vgl. Syndikus, Oden 1, 61f., Anm. 13; einen Überblick bietet Mayer, Odes Book 1, 80, der diese Deutung vehement ablehnt, weil Horaz' negative Äußerungen zu weit gingen, wenn sie poetologisch gemeint wären. Zweierlei scheint mir berücksichtigungswert: Erstens, dass Horaz, der allenthalben von der (überdies ja topischen) Seefahrtmetapher für die Dichtung eindeutigen Gebrauch machte, eine metaphorische, poetologische Deutung von *carm.* 1, 3, noch dazu so nahe dem Beginn eines

Dann würde Vergil nicht so sehr (nach indirekter Vorbereitung in 1, 2) als Person in 1, 3 eingeführt, um sofort wieder hinauskomplimentiert zu werden, sondern das Epos als Königsklasse der Literatur in typischer Recusatio-Manier fortgewiesen. Nachträglich verschmilzt solch allegorische Interpretation die beiden Endpunkte des Gedichtes übrigens doch noch, denn die frevlerischen, Grenzen überschreitenden Taten der Menschen, die der Schluss von 1, 3 beklagt, sind es ja gleichzeitig, die den Stoff für hohe Dichtung wie das im Entstehen begriffene Epos Vergils (der eben gerade aufs hohe Meer dieser Dichtung hinaussegelt) liefern. Demgegenüber bleibt Horaz offenkundig lieber in seinem kleineren, weniger gefährlichen Wirkungskreis am sicheren Ufer zurück – oder bezieht er sich und seine Dichtung doch wieder in die Kritik mit ein, wenn er *caelum ipsum petimus* (1, 3, 38) im Plural formuliert, sodass man meinen könnte, er habe sein eigenes *sublimi feriam sidera vertice* (carm. 1, 1, 36) vergessen?⁶⁴

Schließlich noch schlägt derselbe Schluss von carm. 1, 3 einen Bogen zurück zum Beginn von 1, 2: Hier wie dort schickt Jupiter seine Blitze bzw. Unwetter, um die Menschen von falschem Tun abzuschrecken bzw. sie dafür zu strafen.⁶⁵ Damit ist zwar *Sic te diva* in sich ein von A nach B verlaufendes

Gedichtbuches, d. h. in einer poetologisch ‚verdächtigen‘ Position, gar nicht hätte verhindern können, jedenfalls mit ihr rechnen musste – der Text aber zeigt keine Spuren, dass er solche Verhinderung versucht hätte. Zweitens unterschätzt man allzuoft den Humor des Horaz, gerade in den Oden; und es ist ja ein selbstironischer Humor wie der der Satiren, wenn Horaz sich mit übersteigerten Verwünschungen echauffiert, weil sein Freund ein Epos schreibt – in der allgemeinen Wertschätzung der Zeitgenossen ist das Epos doch viel besser placiert als die Lyrik. Horaz ist also, wenn man so will, einer, der mit seiner harmlosen Kleindichtung am Ufer übrigbleibt (und sich dennoch im Plural *caelum ipsum petimus* etc. des Gedichtschlusses miteinbegreift! Also doch keine Kleindichtung?), während andere erfolgreich davonsegeln: von einem Untergang des Schiffes ist ja nirgends die Rede. Was davon sollte Vergil beleidigen? – In die andere Richtung deutlich weiter geht wiederum Santirocco, *Unity and Design*, 25–30, wenn er carm. 1, 1 mit Vergils Eklogen, carm. 1, 2 mit den *Georgica* und carm. 1, 3 mit der *Aeneis* parallelisiert (und dabei das Propemptikon natürlich poetologisch deutet). Ich gestehe, in der *Maecenasode* zu wenig Bukolisches, und in *Iam satis terris* außer der oben skizzierten Parallele zu einer einzelnen Passage insgesamt doch zu wenig *Georgica*-Typisches zu finden, um eine solche Deutung für besonders tragfähig zu halten: Möglich ist sie, aber m. E. eher als mitzuhörender Nebenklang für literarische Feinschmecker denn als Grundlage des Textverständnisses.

⁶⁴ Ich würde nicht so weit gehen wollen, die gegen Ende von carm. 1, 3 beklagte Hybris einfach als Chiffre für die römischen Bürgerkriege zu lesen, wie West, *Odes* I, 17–19 vorschlägt. Diese Deutung führt allerdings, wengleich auf einem etwas anderem Weg, zu einem ähnlichen Resultat wie die von mir bevorzugte: einem Ende von 1, 3, das gleichsam wieder in den Beginn von 1, 2 mündet.

⁶⁵ Vgl. Santirocco, *Horace's Odes*, 51; ders., *Unity and Design*, 25.

Gedicht, der Leser könnte aber, wenn er Ringkompositionen bevorzugt, an den Beginn von 1, 2 zurückspringen – wer eine Papyrusrolle benützt, hat es da sogar leichter als der moderne Leser, denn die zusammen 92 Verse der beiden Gedichte waren problemlos in drei (noch dazu eher schmalen) Spalten nebeneinander unterzubringen, d. h. der Leser hatte beide Gedichte zugleich vor Augen. Solche mehrschichtigen Strukturen begegnen nachfolgend immer wieder, nicht immer so deutlich wie hier, wo Gelegenheit ist, auf sie aufmerksam zu werden. Auch Deutlichkeit ist eine didaktische Tugend, selbst wenn dafür ein wenig dick aufgetragen werden muss.

Mögliche Kompositionsprinzipien und deren Überlagerung führt auch *carm. 1, 4 Solvitur acris hiems* unverkennbar vor: Denn dass die fünf Strophen sich einerseits symmetrisch in zwei Strophen Frühlingsschilderung und zwei Strophen allgemeinen Raisonierens über Vergänglichkeit mit einer einzelnen, die Gegenwart betreffenden Mittelstrophe (durch zweimaliges *nunc* am Versbeginn plakativ markiert) als Symmetrieachse gliedern, andererseits aber nach Strophe drei der seit dem vorigen Gedicht schon bekannte Riss das Gedicht durchzieht und es eine jähe Wendung nach ‚Moll‘ nehmen lässt, um im letzten Moment mit der indirekten Schilderung der erfreulichen Gegenwart (Symposium, Liebe zum schönen Lycidas) doch noch halb und halb wieder nach ‚Dur‘ zurückzuschwenken, muss selbst einem ungeübten Leser spätestens auf den zweiten Blick klar werden. Numerisch ausgewogene und asymmetrisch-gebrochene Strukturen können einander also auf engem Raum überlagern. Was die Sprechsituation angeht, kann der Leser hingegen hier schon Gelerntes anwenden und einüben, ohne neuartigen Schwierigkeiten gegenüberzustehen: zwar erst aus den letzten Versen, doch hinlänglich deutlich ergibt sich ein Symposium bzw. im weitesten Sinne ein geselliges Beisammensein (immerhin mit einem der Konsuln des Jahres 23, das hohe ‚gesellschaftliche Niveau‘ der bisherigen Gedichte bleibt also noch erhalten) als Konkretisierung der einleitenden Frühlingsschilderung zur Sprechsituation. Zugleich kann hier eine erste Andeutung darauf verborgen sein, dass diese Situation im Laufe eines Gedichtes sich verschieben kann, wenn man bedenkt, dass die Freiluftaktivitäten der ersten Strophen und die Symposiumsszenerie des Schlusses doch wohl einen Wechsel von draußen und drinnen mit sich bringen (ins Bild gesetzt übrigens durch die personifizierte *mors*, die in Vers 13, von draußen kommend, an die Tür klopft, hinter der sich das weitere

Geschehen des Gedichtes abspielt).⁶⁶ Diese in *carm.* 1, 4 noch zart angedeutete Möglichkeit der Situationsverschiebung wird *carm.* 1, 9 weiter verfolgt.

Die einleitende Frühlingsszenerie wiederum, deren nachfolgende metaphorische Anwendung auf das menschliche Leben einen in späteren Gedichten immer wiederkehrenden Einsatz von Naturmotiven demonstriert,⁶⁷ verknüpft ferner in neuartiger Weise das Gedicht mit dem vorigen, nämlich mithilfe einer Kontrastierung. Gerade erst wurde etwa acht Strophen lang Seefahrt als Überhebung und Frevel kritisiert oder zumindest zum Ausgangspunkt der Kritik gemacht, nun plötzlich *trahunt siccas machinae carinas* (*carm.* 1, 4, 2) als Zeichen einer keineswegs negativ gezeichneten Frühlingsszenerie und als normaler Bestandteil des Kreislaufs der Jahreszeiten.⁶⁸ Der Hinweis für den Leser mag banal klingen, ist es aber nicht unbedingt, wenn man bedenkt, wie leicht der automatische Drang zu unitarischer Interpretation eben nicht nur des einzelnen Gedichtes, sondern auch einer ganzen Gedichtsammlung Interpretieren dazu verleiten kann, Inkohärentes in einen kohärenten Interpretationsraster zwingen zu wollen.⁶⁹ Ein und dasselbe Element kann, das zeigt die Juxtaposition dieser beiden *carmina*, hier und dort Verschiedenes bedeuten, vom Autor verschieden instrumentalisiert und verschieden präsentiert werden, jedenfalls solange dadurch kein sinnstörender Widerspruch entsteht. Und wie sollte er entstehen, wenn zwei verschiedene Gedichte betroffen sind, deren eines nicht auf dem anderen aufbauen und nicht zu ihm passen muss, selbst wenn sie in einer Sammlung unmittelbar aufeinander folgen? So warnt der Übergang von *carm.* 1, 3 zu 1, 4 davor, aus dem Umstand, dass schon die

⁶⁶ Dettmer, Horace, 166, verdanke ich den Hinweis, dass sich diese Todesgestalt schon ein Gedicht zuvor, *carm.* 1, 3, 32sq., in Bewegung gesetzt hat: wieder ein Beispiel für die motivische Verkettung der Gedichte.

⁶⁷ Santirocco, *Unity and Design*, 31.

⁶⁸ Holzberg, Horaz, 117, weist darauf hin, dass, wenn man die so oft gebrauchte Fahrt-, v. a. Seefahrtmetaphorik auf den Verlauf des Textes bezieht, das Gedichtbuch mit diesem Beginn von *carm.* 1, 4 nun Fahrt aufnimmt. Das trifft sicherlich zu, wurde aber durch das Abfahrtsmotiv in *carm.* 1, 3 schon vorbereitet.

⁶⁹ Unitarische Tendenz jeder Form von Textverständnis nehme ich mit (z. B.) Culler, *On Deconstruction*, 81, als Fixpunkt an. Es leuchtet aber ein, dass, was auf der Ebene des Einzelgedichtes pure Notwendigkeit ist, nicht ohne weiteres und jedenfalls nicht vorschnell auf die Ebene der Sammlung übertragen werden sollte. In einer Zeit, da autorensseitig konzipierte Sammlungen von Einzeltexten als literarische Struktur eine in Entwicklung begriffene Novität darstellten, die in griechischer und römischer Literatur (wohl als erste derartige Errungenschaft) parallel und gemeinsam entstand, scheint es nicht unplausibel, dass Autoren wie auch Leser besonderes Augenmerk auf die Möglichkeiten und Risiken solcher Strukturen legten.

wenigen bisher gelesenen Carmina mehrfach untereinander motivisch verbunden sind, die Vorstellung eines ‚Schlüssels‘ oder eben ‚Rasters‘ abzuleiten, mit dem man sich das Interpretieren der nachfolgenden Gedichte zunehmend leichtmachen könnte. Man könnte auch von einer kleinen Machtdemonstration des Autors sprechen, der, so wie die Musen Hesiods Wahres und Falsches nach Belieben zu künden vermögen, eine Sache bald positiv, bald negativ (und vielleicht auch noch ganz anders) darzustellen vermag. Das Verhältnis zwischen Autor und Leser ist immer auch ein Machtgefälle. Der Leser kann mit Texten machen, was ihm beliebt. Aber er macht nicht die Texte: Das behält der Autor sich vor.

Am Ende von *carm.* 1, 4 ist mit Vers 19 *nec tenerum Lycidan mirabere* ein neues Generalthema angeklungen: Liebe, ein klassisches Motiv, das ein auch nur vage mit Lyrik vertrauter Leser nach der freilich *ex negativo* erfolgten Andeutung in *carm.* 1, 1, 25–28 vielleicht früher schon erwartet hätte (der unvermutet politische Einsatz in 1, 2 hatte diese Erwartung, falls es sie gab, regelrecht düpiert).⁷⁰ Konkreter und, wenn man bedenkt, dass von einem römischen Konsul die Rede ist, zugleich etwas überraschender: Die Liebe zu einem schönen Knaben mit griechischem Namen, dessen Beschreibung als *quo calet iuventus / nunc omnis et mox virgines tepebunt* (19sq.) eine raffinierte Kürzestfassung von unzähligen Epigrammen des Typs ‚Zögere nicht, dich mir hinzugeben, denn morgen schon kann dir der Bart sprießen‘ ist – ein römischer Leser mochte mit Lyrik wenig Erfahrung haben, aber realweltlich fundierte Gedankenfiguren wie diese konnten ihm schlechterdings nicht unvertraut sein. Auch die Symposialszenerie des Schlusses von 1, 4 passte zu diesem Schema, das der unvorsichtige Leser nun bestätigt finden musste, wenn er den anschließenden Beginn von 1, 5 las: „Wer bedrängt dich, Knabe, inmitten von dichten Rosen und übergossen von Parfum?“⁷¹

So nämlich muss in Zeiten, als man noch ohne Satzzeichen schrieb, der Gedichtbeginn verstanden worden sein, erst recht angesichts der unüblichen Verwendung von *quis* statt *qui*: *Quis multa gracilis te puer in rosa ...* wird natürlicherweise als *Quis multa gracilis te, puer, in rosa ...* oder auch *quis multa, gracilis, te, puer, in rosa ...* verstanden,⁷² und der Leser wundert oder

⁷⁰ Zur Liebesthematik in den ‚Programmmoden‘ vgl. (doch mit gebührender Vorsicht) Pöschl, Einführung und Nadeau, *Erotica*.

⁷¹ Edmunds, *From a Sabine Jar*, 51, weist auf diese enge Motivverbindung hin.

⁷² Die Anregung verdanke ich Balázs Déri (Budapest). Ob *gracilis* Vokativ oder Nominativ ist, ist zunächst nicht erkennbar, für einen als ἐρώμενος angesprochenen *puer* aber ist es jedenfalls ein ganz normales Epitheton: vgl. die fast schon komischen Versuche bei Nisbet – Hubbard, *Commentary Book 1*, 73f., diese Bedeutungsnuance wegzuzinterpretieren.

amüsiert sich zunächst wohl vor allem über die unmöglich kitschige Situation, in die nun (jedenfalls wenn die Lektion, dass man den Gedichtschluss als Sinngrenze ernstnehmen sollte, noch nicht hinlänglich verinnerlicht wurde) scheinbar ein höchstrangiger römischer *nobilis* wie Sestius gerät. Erst *Pyrrha* in Vers 3 macht deutlich, dass hier eine enharmonisch-syntaktische Verwechslung vorgefallen und *puer* in Vers 1 ein Nominativ ist, der Angesprochene hingegen eine Frau – Vers 9 erst wird allerdings mit *aurea* die endgültige Bestätigung bringen, zumal der mythoskundige Leser eventuell darauf hätte spekulieren können, dass *Pyrrha* immerhin der Name ist, unter dem Achill unter den Töchtern des Lykomedes versteckt wurde, um noch über Vers 3 hinaus beim nun doch einmal angeschlagenen Thema der Knabenliebe bleiben zu können. Der in *Pyrrha* steckende Hinweis auf die Verwechslung der Geschlechterrollen korreliert mit der der syntaktischen Rollen, und der Leser kann aus diesem raffinierten Gedichtbeginn (*Carm. Arund. 13* wird ihn viel später in umgekehrter Weise nachmachen) jedenfalls eine neue Lehre mitnehmen: Dass Horaz' Humor nicht zu unterschätzen ist, auch nicht, wenn es darum geht, den Leser in die Irre zu leiten.⁷³ Die scheinbare motivische Verknüpfung der beiden Gedichte war diesmal also gar keine. Dafür wird der hellhörige Leser durch eine ganz andere, originellere Bezugnahme auf *carm. 1, 2* zurückverwiesen, die kaum als Zufall abzutun ist: Denn dass binnen etwa 100 Versen zweimal der Namen *Pyrrha* auftaucht, beidemale im Kontext eines beinahe erfolgenden Untergangs in gefährlichen Fluten (vgl. *carm. 1, 2, 6*), frappiert denn doch. Zugleich aber stehen die *Pyrrha* von *carm. 1, 2* und jene von *1, 5* in einem gewissen Gegensatz zueinander: Dem namenlos bleibenden *puer* gegenüber bleibt *Pyrrha* in *carm. 1, 5* ungefähr in der Rolle ihrer mythischen Namensverwandten – während sie unbehelligt bleibt, versinkt er in den Fluten. Der Sprecher von *1, 5* hingegen hat die Sintflut überstanden, ohne dabei in *Pyrrhas* Boot gesessen zu sein: ein mythisches Adynaton, das die ‚neue‘ *Pyrrha* in eine andere Position manövriert. Schon wieder changiert etwas also in *carm. 1, 5*.⁷⁴

Hat der Leser diese Lektion bewältigt, kann er sich an das Analysieren der Sprechsituation von *carm. 1, 5* machen, und diesmal ist sie wieder eine Stufe komplexer als bisher vorgekommen. Drei Beteiligte nämlich sind es, deren Verhältnis zueinander sich erst bei näherem Hinsehen erschließt – zumindest zwei der drei Beziehungsmöglichkeiten, denn die zwischen Horaz und dem im wahrsten Sinn des Wortes austauschbaren *puer* bleibt eine Leerstelle (erst

⁷³ Den Hinweis verdanke ich Kurt Smolak (Wien).

⁷⁴ Für anregende Hinweise danke ich Dorothea Weber (Salzburg).

carm. 1, 8 wird hier wieder einen Schritt weiter wagen).⁷⁵ Ein noch aufmerksamerer Leser kann ferner erkennen, dass mit dem Aufkommen der Liebesthematik (und gleichzeitigem Absinken oder zumindest Verblässen, Wenigerwichtig-Werden des sozialen Status der angesprochenen Personen) zugleich auch erstmals die deutliche Einverleibung einer Nachbargattung in die Lyrik erfolgt,⁷⁶ diesfalls des Epigramms: Auf die Nähe von carm. 1, 5 zu Anth. Pal. 5, 191 und 215; 6, 191 und 245; 12, 23 und 74 wurde in Kommentaren schon des öfteren hingewiesen, und auch die Ähnlichkeit zu Tib. 1, 9, bes. 77–84, ausgerechnet einem der Marathusgedichte übrigens und ein paralleler Fall von Einkreuzung derartiger Epigramme in eine andere Gattung, wurde längst festgestellt.⁷⁷ Horazisch neuartig aber bleibt die zumindest an der Textoberfläche gegebene heiter-rückwärtsgewandte Sprechhaltung dessen, der das Anathema nicht als Zuspitzung seiner aktuellen Gefühlslage betrachtet, sondern als etwas in die Vergangenheit Gerücktes – oder aber, wenn man der Annahme folgen möchte, dass eine durch eine (vermutlich) männliche Sprechinstanz angesprochene Frau automatisch stets Ziel eines Umwerbens sein muss, als etwas noch keineswegs Vergangenes, sondern als Kaschierung der Eifersucht auf den *puer*:⁷⁸ Der Gedichttext lässt beide Möglichkeiten offen, nicht beide

⁷⁵ Nadeau, *Erotica*, 11, nimmt an, dass der Sprecher primär Zwietracht zwischen Pyrrha und dem *puer* säen will, d. h. sich vor allem an diesen richtet. Der dafür (ebd., Anm. 2) als Autorität herangezogene Donato Gagliardi, *L'ode I 5*, schreibt davon freilich, soweit ich sehen kann, nichts, und der Gedichttext selbst scheint mir auch nicht in diese Richtung zu drängen.

⁷⁶ Freilich: Carm. 1,3 gehört im weitesten Sinn zur ‚Gattung‘ des Propemptikons. Doch erstens handelt es sich beim Propemptikon doch in anderer Weise um eine ‚Gattung‘ als beim Epigramm, nämlich nur um einen inhaltlich/situativ definierten Typus, der verschiedene Formate annehmen kann, zweitens zeichnet sich Horaz' Propemptikon für Vergil vor allem dadurch aus, dass es von den ‚normalen‘ Propemptika wie Prop. 1,8 oder Stat. silv. 3,2 und auch von den griechischen Vertretern des Typus seit Sappho, soweit noch erkennbar, deutlich abweicht; vgl. Kiessling - Heinze, *Oden und Epoden*, 19f.; Nisbet - Hubbard, *Commentary Book 1*, 40–43; Syndikus, *Oden 1*, 57. – Gegen die üblicherweise akzeptierte Annahme, die Pyrrha von carm. 1, 5 sei sozial tiefer gestellt als die übrigen Angesprochenen der ersten *Carmina*, schlägt Nadeau, *Erotica*, 27f., vor, dass sie im Gegenteil zur römischen Elite gehöre. Die Beweisführung vermag (mich) zwar nicht restlos zu überzeugen, richtig aber ist, dass der Text auf ein konkretes soziales Milieu für Pyrrha jedenfalls nicht den Finger legt: In einer luxuriösen Grotte kann eine Dame der Gesellschaft ebenso ihren Platz finden wie eine Prostituierte.

⁷⁷ Buchmann, *Untersuchungen*, 96–99; vgl. Syndikus, *Oden 1*, 82, Anm. 6.

⁷⁸ Sutherland, *Audience Manipulation*, plädiert entschieden für die zweite Deutung als die richtige, während die erste nur naiven Lesern unterlaufen könne (ebd., 442f.), ohne aber am Text ein Signal für die klare Richtigkeit solcher ‚unnaiven‘ Leseweise finden zu können. Die Falle, in die Sutherland mir getappt zu sein scheint, liegt in der (in aller Regel zu

gleich naheliegend, aber ohne eine davon als ‚richtiger‘ zu forcieren. Nur der Tonfall beim Vorlesen macht den Unterschied aus – etwas, das der Leser zwar schon in den vorangegangenen Gedichten in zunehmendem Maß berücksichtigen konnte, das in *carm.* 1, 5 aber erstmals schlagend wird, insofern nun erstmals ein ‚offener‘, zwei verschiedene Interpretationen zulassender Text gegeben ist und der Rezipient sich zumindest bei der Rezitation für eine davon entscheiden muss. Jedenfalls ist *carm.* 1, 5 auch ein Gegenstück zu 1, 4, indem es zwei Zeitebenen zugleich in den Blick rückt, nicht Gegenwart und Zukunft wie *Solvitur acris hiems*, sondern Gegenwart und Vergangenheit. So, wie der Leser erst nach einigen Versen bemerkte, dass die zunächst vermutete Personenkonstellation von 1, 5 zu revidieren ist, bemerkt er erst zum Schluss, dass ihm im Mittelteil (Verse 5–12) indirekt die Geschichte einer Liebesbeziehung aus der Vergangenheit (und vielleicht auch Gegenwart) des Sprechers erzählt worden ist.⁷⁹

billigen) Selbstrechtfertigung klassischer Two-voices-Interpretationen, derzufolge das Beobachten rhetorischer Techniken in einem Text auch schon dessen inhaltliche Umkehrung beweise, sodass Philologen die einzigen deutungsberechtigten Leser antiker Texte seien. In eine andere, zum gleichen unbefriedigenden Resultat führende Falle wiederum gerät Nadeau, *Erotica*, 5–29, wenn er a priori davon ausgeht, dass Liebesgedichte immer wie Elegien funktionieren müssen, d. h. mit der typischen Intention des Sprechers, die betroffene Frau für sich einzunehmen. Dass er darüber hinaus zu skurrilen Detaildeutungen gelangt wie der Bemerkung, in Vers 4 drehe es sich um das Sicht- und Riechbarwerden von Pyrrhas Achselhöhlen, während er die spannende Zweideutigkeit des *religas comam* – bindet oder löst sie ihr Haar? – und ihre Implikationen ignoriert, sei nur angedeutet.

⁷⁹ Unberührt von dieser die Textoberfläche betreffenden Beschreibung bleibt der von Syndikus, *Oden* 1, 85f.; Holzberg, *Horaz*, 118; und Felgentreu, *Pyrrha*, 330, skizzierte Ansatz, nach dem poetologisch deutbaren Propemptikon (*carm.* 1, 3) nun auch den Schiffbruch von *carm.* 1, 5 auf einer weiteren Ebene poetologisch zu deuten, als Zurückweisung von erotischer Dichtung: Die hörbare (Selbst)ironie des Sprechers/Dichters erhalte dann eine noch stärkere Motivation. Allerdings: Denkt man diese Allegorie zu Ende, stünde Pyrrha für erotische Dichtung (was ohne weiteres funktioniert, gerade angesichts der Genderambiguität, die in diesem Namen steckt; außerdem wird *carm.* 1, 8 diese poetologische Aussage vertiefen: vgl. unten), der so süffisant gezeichnete *gracilis puer* für einen Dichter auf erotischem Terrain, z. B. von Liebeselegien. Und hier wird die Allegorese m. E. heikel: Die Frage, ob mit dem Namenlosen nicht sehr wohl eine konkrete Person gemeint sei, ein zeitgenössischer Dichterkollege wie Tibull also, wäre dann unvermeidbar, für Leser, die nicht zufällig Horaz' persönlichem Freundeskreis angehörten, jedoch auch zeitgenössisch schon unbeantwortbar. Man fragt sich, ob eine solche launig-verrätselfte Attacke auf einen Dichterkollegen (die Horaz an sich ohne weiteres zuzutrauen ist) von Horaz wirklich unter die ‚Paradeoden‘ gesetzt worden wäre.

Lyrik kann also auch narrativ sein, und zugleich kann sie über die Sprache des Narrativs reflektieren: Die so üppig gemalte Liebesszenerie des Gedichtbeginns entspricht ja wohl der Art und Weise, wie ein aktuell verliebter Sprecher, also vielleicht auch der ‚Horaz‘ von einst, die Situation schildern würde – der trockene Schluss, der erst *ex post* den Tonfall des Beginns als ironisch entlarvt, zeigt, wie ein Sprecher, der derlei schon überwunden hat, sich zur selben Sache artikulieren kann. Die Angel, um die der Wechsel vom einen zum anderen sich dreht, ist schon wieder eine Meeresmetapher: Soll der durch 1, 3 eventuell hellhörig gewordene Leser sie auch hier auf einer weiteren Ebene als poetologische Metapher verstehen, ‚kitschige‘, unreflektierte Liebesdichtung also als ein weiteres Genre, das Horaz von sich weist (typisch horazisch ohne die eigene Person völlig zu schonen: ‚Derlei habe ich als Dichter schon hinter mir‘)?⁸⁰ Jedenfalls aber kann der Leser schon aus dem Umstand, dass gleich das erste Liebesgedicht der Sammlung ein ‚Nichtmehr‘-Liebesgedicht ist, schließen, dass Horaz' Lyrik es weder auf die mehr oder minder chronologische Erzählung einer Liebesbeziehung in Einzelvignetten (wie die Elegie) noch auf (zumindest scheinbar) unvermittelte, unreflektierte Gefühlsstudien (wie Catull) anlegt.⁸¹ Und er kann erkennen, dass *carm.* 1, 5 und 1, 4 sehr wohl ein Paar bilden, freilich in ganz anderer Weise, als zunächst zu vermuten war: In 1, 4 wurde dazu aufgefordert, *nunc* die Liebe zu genießen – 1, 5 bildet das Gegenstück dazu, wenn dem *nunc* Genießenden (*carm.* 1, 5, 9) das ‚Nicht mehr‘ des Sprechers begegnet (oder, je nach Tonfall bei der Rezitation, das ‚Jetzt erst recht‘ des Eifersüchtigen).

Carm. 1, 6 greift, schon im ersten Wort *scriberis* erkennbar, durch sein Sujet und seine Positionierung eine dem horazkundigen Leser bekannte Gewohnheit auf. Schon in den Satirenbüchern hatte Horaz den stark reflektierenden, die poetologische Ebene stets auch für den Leser sichtbar haltenden Brauch gepflegt, auf einige ‚normale‘ Satiren ein poetologisches Stück folgen zu lassen: So bieten *sat.* 1, 1–3 einen ersten Eindruck möglicher horazischer Satiren, ehe 1, 4 die erste explizite Diskussion der Gattung und Auseinandersetzung mit Lucilius bringt. Das unmittelbar danach stehende *Iter Brundisinum* (*sat.* 1, 5) liefert als Pendant zu Lucilius' *Iter Siculum* die Probe aufs Exempel, und nach einer mit *sat.* 1, 1 korrespondierenden Zwischenouverture (*sat.* 1, 6) folgen mit einem absichtlich schlecht erzählten Schwank (*sat.* 1, 7),

⁸⁰ Vgl. Kiessling - Heinze, *Oden und Epoden*, 31. Holzberg, Horaz, 118, weist gut darauf hin, dass nach der anzunehmendermaßen poetologischen Meerfahrtsmetapher von *carm.* 1, 3 der Schiffbruch des Horaz in 1, 5 eine selbstironische, komische Note aufweist.

⁸¹ Einen illustrativen Überblick über horazische Liebesgedichtssituationen gibt Santirocco, *Unity and Design*, 33.

einem köstlichen Capriccio (1, 8) und dem Meisterstück eines gut erzählten Schwanks (1, 9) weitere mögliche Varianten satirischen Schreibens, ehe sat. 1, 10 den in 1, 4 begonnenen poetologischen Dialog mit dem nun ja auch schon versierteren Leser fortsetzt und abrundet. In gleicher Weise artikuliert sich nun, da der Leser schon einige Formen horazischer Lyrik kennengelernt hat,⁸² in *carm.* 1, 6 *Scriveris Vario* erstmals nach den dürftig-präliminarischen Aussagen von *carm.* 1, 1 (und erstmals explizit nach den nur implizit poetologisch auffassbaren Elementen von *carm.* 1, 3 und 1, 5) als Sprecher ein textimmanenter Autor, übrigens in einem freundschaftlich-kolloquialen Ton, der kaum zufällig auch seinerseits an die Satiren erinnert. Das Gedicht ist an sich topisch – derartige *recusatio*-Texte mit Verbeugungen vor angeblich begabteren Dichterkollegen wie hier Varius, auf dessen Thyestes noch extra in Vers 8 Bezug genommen wird, grassierten in der augusteischen Literatur –,⁸³ und für den rezeptions-lernwilligen Leser eher ein erholsames Zwischenstück, an dem er neben der *ex negativo* ja doch erfolgenden Darbietung epischer Stoffe, nur eben in der Diktion horazischer Lyrik,⁸⁴ vor allem formale Kunstfertigkeit studieren kann: Zwei aufeinanderfolgende Gegensatzpaare des Typs *alii – nos* ergeben eine vierstrophige Abfolge ABAB, deren erstes ‚B‘, also das erste *nos*, jedoch zwei statt einer Strophe umfasst, sodass es gelingt, *laudes egregii Caesaris et tuas* in Vers 11 im Zentrum des nun doch fünf Strophen umfassenden Gedichtes zu placieren.

Allerdings: Ein sehr aufmerksamer Leser könnte erkennen, dass die Grundsituation von *carm.* 1, 6, die sich etwa als ‚Du hast jemand anderen, der tut, was du willst – ich hingegen mache das lieber nicht, sondern lehne mich komfortabel zurück‘ beschreiben ließe, die gleiche ist wie die von *carm.* 1, 5,

⁸² Beweis für die Richtigkeit dieser Überlegung kann die Positionierung von *carm.* 1, 5 sein: Denn das an Agrippa gerichtete *Scriveris Vario* hätte die Serie der prominenten Widmungsträger von 1, 1–3 ganz plausibel fortgesetzt, auch als *recusatio*-Gedicht einen Platz möglichst nahe dem Buchbeginn beanspruchen können. Das Vorführen der erotischen Seite seines Œuvres noch vor der ersten metapoetischen Einschaltung war Horaz aber, wie mir scheint, so wichtig, dass er das Arrangement eben anders vornahm.

⁸³ Der Begriff *recusatio* ist, wie Mayer, *Odes Book* 1, 96, mit Recht betont, unglücklich gewählt, weil er kaum dem antiken Sprachgebrauch entspricht. Als moderner Terminus für derartige Gedichte freilich ist er eingeführt.

⁸⁴ Harrison, *Literary Form*, 141, weist darauf hin, dass Horaz wie in einer *praeteritio* die von sich gewiesenen epischen Stoffe eben doch unerwartet breit diskutiert, nur eben ins Lyrische transponiert. Das nachfolgende Gedicht 1, 7 wird diese Vorgangsweise auf die Spitze treiben. – Anregend zur Homer- und Vergilrezeption in *carm.* 1, 6: Nadeau, *Erotica*, 293–316; ders., *Safe and Subsidized*, 143–161, freilich mit, wie mir scheint, äußerst spekulativer Betonung einer vermuteten Bezugnahme auf das Konzept der Homerrezeption in den letzten Aeneisbüchern.

nur diesmal explizit poetologisch und auf das hohe Epos bezogen, während *Quis multa gracilis* höchstens unterschwellig und bezugnehmend auf bestimmte Formen erotischer Dichtung so verstanden werden konnte. Es scheint demnach, dass bisher, von der harten Grenze zwischen *carm.* 1, 1 und 1, 2 abgesehen (doch 1, 1 nimmt als ‚Vorwort‘ eine Sonderstellung ein), alle aufeinanderfolgenden Gedichte jeweils wie Kettenglieder untereinander in jeweils wechselnden Hinsichten verbunden sind. Nochmals sei daran erinnert, dass eine normal zum Lesen geöffnete Papyrusrolle ihrem Benutzer immer zumindest zwei horazische Carmina gleichzeitig zeigte (von den zum Teil überlangen ‚Römeroden‘ vielleicht abgesehen), also zunächst etwa die Nummern 1 und 2, dann 2 und 3, dann 3 und 4, usw. Wenn nun der Leser allmählich erkannte, dass der Eindruck eines bei aller Abwechslung ungebrochenen Kontinuums sich eben nicht bloß aus dem Buchformat, sondern erst recht aus der kunstvollen Gestaltung der Sammlung selbst ergab, hatte er wiederum etwas sehr Wesentliches gelernt. Dass er sich darauf verlassen dürfe, nun bis *carm.* 1, 38 oder gar 3, 30 nie einem Bruch zu begegnen, war damit nicht gesagt – doch falls ein Leser auf diese Vermutung kam, erwarteten ihn eben gelegentliche Überraschungen.

Noch ein Detail sei erwähnt, das möglicherweise sehr geschickte quasi-etymologische Spiel, das in *carm.* 1, 6 mit dem Namen des Widmungsträgers (Agrippa) und dem in der vierten Strophe zentralen Diomedes bzw. dessen in Italien gegründeter Siedlung Argyripa/Arpi, vielleicht Agrippas Heimatort, getrieben wird.⁸⁵ Solche Wortspiele gehören zu den oft zu beobachtenden, die Texte noch zusätzlich ‚verdichtenden‘ Elementen, deren sich Horaz gern bedient.⁸⁶ wiederum ein Punkt, den der Leser sich des weiteren vormerken darf.

In *carm.* 1, 6 äußert ‚Horaz‘ (oder, in Nadeauscher Diktion: Flaccus), er wolle *convivia* und *proelia virginum* (und zwar *sectis unguibus* geführte) besingen, nicht hochepische Stoffe wie Odysseus, die Pelopiden, den Trojanischen Krieg oder eben Agrippas Kriegstaten. Was wie eine bunte Zusammenstellung von Mythen aussieht, sind bei näherem Hinsehen die Eckpunkte des Trojanischen Sagenkreises, den die augusteische ‚Propaganda‘ so sehr ins Zentrum rückte und dem auch das zeitgenössisch gerade im Entstehen begriffene Epos Vergils angehörte. Nachdem Horaz Vergil (und sein Epos?) schon in *carm.* 1, 3 freundschaftlich auf die Reise geschickt hatte, kam eine solche neuerliche Andeutung nicht unerwartet. Eher schon unerwartet konnte hin-

⁸⁵ Cairns, *Roman Lyric*, 186 – 188.

⁸⁶ Vgl. z. B. Smolak, *Unter der Oberfläche*, zu den Komplexen *Mauri* / μαῦρος – ἄμαυρος / *Fuscus* / *sceleris purus* und *Iuba* / *iuba* / *leones* in *carm.* 1, 22.

gegen der Beginn von *carm.* 1, 7 erscheinen, der mit *Laudabunt alii* unverkennbar eine Doublette zum vorangegangenen Gedicht lieferte. Die vorhin festgestellte Verkettung aufeinanderfolgender Texte scheint hier geradezu banal zu erfolgen, indem 1, 6 und 1, 7 auf den ersten Blick zweimal das gleiche Gedicht zu sein scheinen, selbst der neue Widmungsträger, Munatius Plancus, ist dem Agrippa des vorigen Gedichtes als hochrangiger Politiker ungefähr ebenbürtig.⁸⁷ Und doch fallen beide Gedichte ganz verschieden aus, denn *carm.* 1, 7 biegt nach seinem frappant an das Vorhergehende erinnernden Beginn geschickt auf eine andere Denkfigur ab, auf die aus *carm.* 1, 1 bekannte Priamel: ‚Andere mögen diese und jene Mythen beschreiben (8 bis 10 Verse benötigt der Katalog), ich hingegen ...‘ Und damit erschöpft sich der Anklang an *Maecenas atavis* noch nicht. Vielmehr erkennt der Leser in dem zu Tibur oder auch (im mythischen Exempel) auf Salamis sich mit einem Becher Wein in der Hand Ausruhenden eine in *carm.* 1, 1, 19–22 schon eingeführte Gestalt,⁸⁸ und in dem seine Schiffe zur Ausfahrt vorbereitenden mythischen Helden womöglich sogar noch eine zweite (vgl. 1, 1, 15–18). In den ersten Gedichten war die Variation von schon Begegnetem kein besonders hervorstechendes Element, begreiflicherweise, denn um variieren zu können, ist zunächst eine gewisse Akkumulation von Variierbarem nötig. Nun aber, unmittelbar nach dem poetologischen Zwischenstück von 1, 6, bricht plötzlich Variation auf allen Ebenen aus. *Carm.* 1, 7 variiert insgesamt das Thema von 1, 6, arrangiert Struktur und Motive von *carm.* 1, 1 in einem ganz anderen Kontext, bringt mit dem sich zur Abfahrt rüstenden Teucer die schon mehrfach angeklungene Seefahrtsmotivik und sogar das Abfahrtsmotiv von *carm.* 1, 3 neuerlich aufs Tapet, und führt dem Leser so erstmals vor Augen, was bis ins vierte Odenbuch ein hervorstechendes Merkmal der horazischen Lyrik bleiben wird: das immer neue Variieren bekannter Elemente,⁸⁹ das, wie auch Variationen in der Musik es tun, durch den Akt des Variierens den Blick auf das Tun des Autors (und auf das des Rezipienten, der zum Nachvollzug an-

⁸⁷ Santirocco, *Unity and Design*, 23: ‚C. 1.7 grows out of C. 1.6 as a further development of its ideas about poetry‘; vgl. ebd. 36; Holzberg, *Horaz*, 119.

⁸⁸ Nebenbei nur sei bemerkt, dass diese Gestalt schon verschiedentlich als Double des Horaz unter den Priamel-Gestalten der *Maecenasode* betrachtet wurde: vgl. Wili, *Horaz*, 154; Santirocco, *Unity and Design*, 17f.; Lefèvre, *Horaz*, 227f.; West, *Odes* 1,6; Nisbet - Hubbard, *Commentary Book* 1,3; Mayer, *Odes Book* 1,57.

⁸⁹ Santirocco, *Unity and Design*, 4, weist in diesem Zusammenhang auf das recht beschränkte thematische Repertoire der *Carmina* hin, das zwangsläufig mit *variatio* korreliert und zugleich Verbindungen unter den Gedichten stiftet.

gerecht bzw. gezwungen wird) statt auf das Thema an sich lenkt. Auch kleinräumig, d. h. innerhalb des Gedichtes übrigens macht Horaz, in musikalischen *termini* gesprochen, vom mehrfachen Anklingenlassen eines Themas in unterschiedlichen Kontexten Gebrauch, ob es sich nun um das binnen weniger Verse zweimal erscheinende rare Wort *udus* (carm. 1, 7, 13. 22) handelt oder um das Motiv des Bekränzens, das in den Versen 7 und 23 anklingt und die scheinbar auseinanderstrebenden Gedichthälften zu verklammern hilft.⁹⁰

Doch noch ein wesentliches Element poetischer Texte und ihrer Rezeption, das in den vorangegangenen Gedichten eine nur vergleichsweise geringe Rolle spielte, bringt 1, 7 zumindest nach meiner Auffassung ins Spiel.⁹¹ Das Gedicht mündet in ein drei Strophen lang und sogar mit einer ausführlichen direkten Rede ausgestaltetes mythisches Gleichnis rund um den aus Troja nach Salamis heimgekehrten, von dort aber durch den Vater Telamon gleich wieder verbannten Teukros (Teucer). Als Gleichnis macht die mythische Miniatur keine besonders plausible Figur – Beispiele für gemütlich Zechende hätten sich wohl bessere finden lassen, und selbst wenn die aus der Not eine Tugend machende Trinkrede Teucers im Mythos vorgebildet gewesen sein sollte (was man bezweifeln darf), war er als Vergleich für den *princeps senatus* und (je nach Erscheinungsdatum des ersten Odenbuches) vielleicht schon designierten Censor Munatius Plancus doch ein wenig sonderbar gewählt. Es scheint, als ob dem Leser, der an mythische Gleichnisse, auch an funktionierende, aus diversen anderen Literaturgattungen ja prinzipiell gewöhnt war, hier vor Augen geführt werden sollte, dass Gleichnisse auch andere Effekte haben können als eben bloß Gleichsetzungen.⁹² Vorbereitet

⁹⁰ Eine gute Nachzeichnung des prima vista irritierenden Gedichtaufbaus bietet Nadeau, *Safe and Subsidized*, 218, auch wenn ich daran zweifle, dass die errechnete Datierung des Zeitpunktes der Sprechsituation (31 v. Chr., als Plancus dem jungen Caesar nach Actium folgen sollte) richtig, besser gesagt: dass sie von Bedeutung ist. Denn die Leser der mittleren 20er Jahre, erst recht wenn sie Munatius Plancus nicht persönlich kannten, werden sein persönliches Itinerar kaum zum Ausgangspunkt ihres Gedichtverständnisses gemacht haben.

⁹¹ Vgl. Nadeau, *Safe and Subsidized*, 220f.

⁹² Mindestens dieser den Text durchziehende Riss scheint für den Ruf von carm. 1, 7 als schwieriges, nicht recht interpretierbares Gedicht verantwortlich zu sein: vgl. Lehrs, Q. Horatius Flaccus, XXXIX–XLII; Mayer, *Odes Book 1*, 104f.; Kiessling - Heinze, *Oden und Epoden*, 38f., nehmen zur Entschuldigung des Dichters eine frühe Entstehung an, weisen aber immerhin eigens auf die Möglichkeit hin, der Aufbau des Textes könnte absichtlich zustandegekommen sein; Nisbet - Hubbard, *Commentary Book 1*, 93, und ähnlich West, *Odes I*, 32, kommen zu dem Schluss, das Gedicht bilde deswegen keine Einheit, weil Horaz Pindar und seine gepflegt-lockeren Assoziationen nachahme – wie das ein mit Pindar möglicherweise gar nicht vertrauter Leser freilich bemerken sollte und weshalb er das Ge-

konnte er darauf insoferne schon sein, als Horaz in epod. 13 sich einen ganz ähnlichen Scherz erlaubt hatte, indem er Chiron dem jungen Achill gemächlich dessen Tod vor Troja ankündigen und, um diese Nachricht zu bewältigen, zum Weingenuß auffordern läßt.

Bedenkt man indes, dass Horaz in *carm.* 1, 6 sogar gängige mythisch-epische Stoffe, konkret den homerisch-vergilischen Trojastoff im weitesten Sinn, von sich gewiesen und zu Beginn von 1, 7 dieselbe Geste mit einem Katalog von diesmal ausnahmslos nicht-trojanischen Mythen sozusagen komplementär wiederholt hat, könnte der Eindruck entstehen, er wolle mit dem nicht unbedingt weit verbreiteten und schon von daher auffallenden Teukrosmythos vorführen, was passiert, wenn er sich doch einmal auf dieses Terrain wagt:⁹³ Das Gleichnis passt nicht recht, und der Tonfall bleibt sozusagen ‚hoffnungslos‘ der symposiastischen Lyrik verhaftet, die nun als angesprochener Leser auch Munatius Plancus genießt, statt sich zu epischen Höhen aufzuschwingen. Ganz besonders zeigt das die geradezu komische Schlusswendung der Rede Teucers – man hätte doch einen heroischeren Gestus erwartet als die Antiklimax dieses fatalistischen ‚Prosit‘!

Und doch geschieht hier etwas noch viel Erheiternderes: das Zurecht-rücken einer in der Tat etwas überzogenen Stelle aus Vergils Aeneis, deren erstes Buch, soweit besteht in der Vergilforschung Einigkeit, sicherlich nicht zu den am spätesten geschriebenen Büchern zählt.⁹⁴ Horaz kannte es ohne jeden Zweifel, ein gewisses römisches Kernpublikum konnte es zum Zeitpunkt des Erscheinens des ersten Odenbuches aus Lesungen möglicherweise

dicht deswegen schon hätte gut finden sollen, wenn nicht anderweitig eben doch ein Zusammenhang herstellbar war, bleibt dabei freilich offen. Syndikus, *Oden* 1, 96–107, argumentiert zwar mutig für die Einheit des Gedichtes, kommt dabei aber zu einer so weihvollen Auffassung der abschließenden Teukrosrede, dass man misstrauisch wird: Sind *nunc vino pellite curas* wirklich die Worte eines „in eine Welt der Vorbildlichkeit“ erhobenen mythischen Helden (ebd., 106)? Grundlage für diese Verständnisschwierigkeiten könnte, wie auch andernorts, die verfängliche Annahme sein, Humor sei bei Horaz auf die Satiren, eventuell noch die Episteln und Epoden beschränkt, die Oden aber durchwegs erhabene, aus ernsthaft-voller Brust eines *vates* gesprochene Predigten. Einen mustergültigen Nachweis der Einheit von *carm.* 1, 7 liest man indes schon bei Trompheller, *Ein Beitrag*, 19–21.

⁹³ Vgl. o. Anm. 84.

⁹⁴ Vgl. z. B. Günther, *Überlegungen*, 54. – Die Parallele ist natürlich längst bemerkt worden, man scheint üblicherweise aber, dem Bann scheinbar ausschlaggebender Publikationsdaten erliegend, mit einer gemeinsamen Quelle oder mit einem Horazzitat bei Vergil zu rechnen, als ob dieses angesichts der komischen Note von *carm.* 1, 7 noch besonders wahrscheinlich wäre: Nisbet - Hubbard, *Commentary Book* 1, 107; Mayer, *Odes Book* 1, 104. Aeneisrezeption in den ‚Paradeoden‘ sieht umgekehrt allerdings Nadeau, *Safe and Subsidized*, 143–161, und ders., *Erotica*, 31 und 293–316.

schon kennen, und die Veröffentlichung der Aeneis konnte in jedem Fall nicht mehr ewig auf sich warten lassen. In Aen. 1, 199 spricht Aeneas, mit kläglichem Resten seiner Flotte soeben dem Seesturm entronnen, die Gefährten pathetisch mit *O passi graviora, dabit deus his quoque finem* an. Horaz zitiert das in *O fortes peioraque passi / mecum saepe viri* (carm. 1, 7, 30sq.) und verändert gegenüber der Ursprungsstelle genau zwei Elemente: Er fügt die schon erwähnte gemütliche Schlusspointe an, reduziert das erhabene Pathos des Aeneas also auf ein menschlicheres Maß (übrigens bei gleichbleibender Szenerie, denn auch Aeneas und seine Gefährten essen und trinken an der Aeneisstelle, nur geht es dabei nicht so behaglich zu); und er fügt außer der im Kontext ganz unvergilischen Betonung der Gegenwart (*nunc vino pellite curas*) neben Vergangenheit (*peiora passi mecum saepe*) und Zukunft (*cras ... iterabimus*)⁹⁵ das Wörtchen *mecum* ein, das Vergil, wenn man so will, wohlweislich unterdrückt hat. Schließlich bestünde die natürliche Reaktion der Trojaner auf Aeneas' zitierte Anrede in der Erwiderung: ‚Ja, wir sind allerdings *passi graviora*, aber nicht zufällig, sondern weil du uns seit Jahren in die Irre führst – also eben weil wir *tecum* sind.‘ Ein Gedanke, den Vergil ausblendete.

Man mag einwenden, dass dies einen intertextuellen Bezug, noch dazu auf ein noch gar nicht endgültig publiziertes Werk, zu sehr belastet.⁹⁶ Doch es gibt noch ein weiteres Indiz dafür, diese Interpretation nicht vorschnell zu verwerfen. Dass Horaz nämlich ausgerechnet den Teukrosmythos wählte, überrascht, wie schon erwähnt, doch ein wenig, mag das Sujet auch in der römischen Literatur schon des öfteren vorgekommen sein.⁹⁷ Er rückt sogar

⁹⁵ Auf diese geradezu an die drei Zeitstufen der klassischen Aionsformel erinnernde Nuance des Gedichtschlusses macht Schrijvers, *Comment terminer*, 151, aufmerksam.

⁹⁶ Man könnte auch einwenden, dass mein ‚Normalleser‘ zwar keine griechische Lyrik kennt, dafür aber ein noch nicht publiziertes lateinisches Epos, und insofern keine realistische Figur sei. Der Einwand ist nicht restlos zu entkräften, immerhin aber konnte Horaz, von möglichen öffentlichen Aeneisrezitationen Vergils in den 20er Jahren einmal abgesehen, binnen weniger Jahre mit einem Publikum rechnen, das die Aeneis kennen würde – darauf zu spekulieren, dass in naher Zukunft griechische Lyrik in Rom Hochkonjunktur haben werde, wäre hingegen wohl wirklich vermessen gewesen.

⁹⁷ Tragödien rund um den Teukrosstoff sind immerhin von Livius Andronicus (Teucer), Ennius (Telamo) und Pacuvius (Teucer) bezeugt, darüber hinaus erscheint dieser (Halb-)bruder des Ajax einige Male bei Ovid (*met.* 14, 696sq. 760; *Pont.* 1, 3, 80) und einmal bei Vergil, *Aen.* 1, 619sq. Das ist übrigens die einzige Erwähnung dieses Teukros bei Vergil, während die über 130 übrigen Belege des Namens in der Aeneis stets entweder den trojanischen Urkönig Teukros und / oder die von ihm sich ableitenden Teuceri = Trojaner bezeichnen; und selbst an der genannten Stelle weist Dido als Sprecherin explizit auf die Namensdoppelung hin und spielt den (Halb-)Bruder des Ajax, Teucer, von dem sie ebenfalls in

den Namen ganz besonders massiv ins Zentrum (Vers 27: *Nil desperandum Teucro duce et auspice Teucro*), und hier wird man hellhörig.⁹⁸ In einem so eindeutig an eine der ersten Szenen der Aeneis anklingendem Text kann man nur an die bei Vergil so gängige Bezeichnung der Trojaner als *Teucro* denken; auch die Junktur mit *dux* ist geläufig (Aen. 8, 161 *duces Teucros*; 8, 470 *Teucrorum ductor*; 6, 562 *dux Teucrum*; u. dgl. m.), und die Parodie auf die pathetische, aber sachlich doch ein wenig anfechtbare Rede des Aeneas im ersten Aeneisbuch ist nun schon mit Händen zu greifen: Denn Aeneas' Führungsqualitäten und ebenso seine Fähigkeit, den Willen der Götter zu erkennen und vor allem ihm gemäß zu handeln, hatten zum Zeitpunkt der Landung in Afrika ja noch keine besonders rühmlichen Ergebnisse hervorgebracht, vielmehr das Gegenteil – ein wenig Entspannung bei einem Becher Wein mochte diesem hohltonenden Redner ebenso wie dem von ihm fast schon habituell in die Irre geführten Volk vielleicht ganz gut tun.

Erhält man hier einen der zahlreichen kleinen Hinweise auf die Diskussionen, die zwischen Horaz und Vergil rund um ihre dichterischen Projekte wohl ständig geführt wurden? Jedenfalls greift man ein Stück Intertextualität, und der Leser erhält mit diesem in der Sammlung bisher nicht sonderlich wichtigen, nun aber m. E. plakativ vorgeführten Element wiederum ein weiteres ‚Werkzeug‘ zum Verständnis horazischer Lyrik in die Hand gegeben. Zugleich demonstriert Horaz ihm, dass gute Kenntnisse des Mythos auch in der Lyrik vorausgesetzt werden, denn der horazische *Teucer dux* ist ja nicht nur ein köstlicher Gegenentwurf zum vergilischen *dux Teucrum*, sondern, wie man als einigermaßen gebildeter römischer Leser z. B. aus der Ilias wissen kann (von den in Anm. 97 genannten lateinischen Verarbeitungen des Stoffes zu schweigen), als Sohn der Hesione ein Halbtrajaner und sowohl mit Aeneas als auch mit dessen erster Frau Creusa eng versippt. Das (unfreiwillige) Übers- Meer-Fahren bleibt sozusagen in der Familie, nur gehen die einzelnen Betrof-

erster Linie zu erzählen weiß, dass er wie Aeneas sich eine neue Heimat suchen musste, gegen die Teucro von Troja aus, die sich nun in der gleichen Situation befinden. Vergils Dido scheint Horaz gelesen zu haben.

⁹⁸ Schon Richard Bentley und nach ihm der gerade wegen seiner Unerträglichkeit bisweilen lesenswerte Karl Lehrs, Q. Horatius Flaccus, haben sich an dem zweimaligen *Teucro* gestoßen und an der zweiten Position zu *auspice Phoebos* (Bentley), Lehrs noch darüber hinaus auch an der ersten zu *divo duce* hinwegkonjiziert. Das beweist immerhin, dass der horazische Text, „full of appropriate μεγαλοφυχία“ (Nisbet - Hubbard, Commentary Book 1, 106; inwiefern aber „appropriate“ angesichts der Situation des Zuprostens?), an dieser Stelle auffallen und den Leser zum Nachdenken anregen wollte, wenn er auch natürlich nicht festlegen konnte, wie dieses Nachdenken ausfiel.

fenen verschieden damit um. Ob das auch gilt, wenn man die schon seit längerem beobachtete poetologische Bedeutung von Meeresfahrten berücksichtigt, mit denen etwa verschiedene Autoren des Maecenaskreises verschieden umgehen? Das würde nun doch wieder zu einer Schlüsselaussage von *carm.* 1, 7 ähnlich der von 1, 6 führen, also zu einem eng zusammengehörigen Gedichtpaar.

Dass dieser Eindruck entsteht, verdankt sich jedoch auch dem nächsten Gedicht, *carm.* 1, 8. Es stellt im Hinblick auf Inhalt, Sprechsituation und Tonfall eine enge Verbindung zurück zu *carm.* 1, 5 her, sodass die beiden einander ähnlichen erotischen Gedichte die beiden poetologischen einrahmen: eine neue, zyklische Möglichkeit des Gedichtarrangements, die hier vorgeführt wird, und zugleich eine Erfüllung der in *carm.* 1, 6 und 7 ausgesprochenen Präferenz für private, z. B. erotische Themen.⁹⁹ Zugleich kann der Leser, der ja soeben beobachten konnte, wie zwei Gedichte einander auf den ersten Blick sehr, auf den zweiten weniger, und auf den dritten doch wieder deutlich ähneln können, diese Lesestrategie erneut zur Anwendung bringen und in der σύγκρισις von *carm.* 1, 5 und 1, 8 nach den wesentlichen Unterschieden suchen. Einen ersten Hebelpunkt dafür bieten, wie so oft, die ersten Worte, konkret der gegenüber *carm.* 1, 5 markant echauffiertere Tonfall des *Lydia, dic, per omnis te deos oro ...*: Diesmal ist der Sprecher also in das Geschehen, dem seine direkte Rede zuzuordnen ist, als Betroffener stärker involviert als sein zumindest an der Textoberfläche nur retrospektiv betroffenes, aktuell aber fast eine Außenposition einnehmendes Pendant in 1, 5.

Das kann dazu veranlassen, die auf den ersten Blick gleiche Personenkonstellation näher zu besehen. Ein Sprecher (in Ermangelung eines gegenteiligen Hinweises kann man die Hypothese wagen, dass es sich um einen Mann handelt) befragt eine Frau über deren offenbar recht intensive Beziehung zu einem jungen Mann. Ein Kommentar über die künftige Entwicklung dieser Beziehung erfolgt diesmal nicht, und noch ein weiterer Unterschied ist festzustellen: Der junge Mann erhält einen Namen, Sybaris, und er wird beschrieben, zumindest insofern aufgezählt wird, inwiefern sein Verhalten nun von dem, das er früher gezeigt hat, abweicht. Damit schließt sich die in *carm.* 1, 5 offen gebliebene Seite der Dreiecksbeziehung, die zwischen dem Sprecher und dem jungen Mann. Es scheint erst Niklas Holzberg aufgefallen zu sein, dass daraus etwas eigentlich recht Naheliegendes und zugleich in Gedichten

⁹⁹ Vgl. Seidensticker, *Zu Horaz*, C. 1, 1–9, 30; Santirocco, *Unity and Design*, 24. Dass noch weitere Gedichte dieses mit einigen griechischen *Topoi* operierenden Typus in der Sammlung folgen werden (*carm.* 2, 4 und 3, 12; auch 1, 27 gehört dazu), ist vorderhand unerheblich, ebenso wie die künftigen Auftritte *Lydias*, die sich ebenfalls auf das erste und dritte Buch verteilen (1, 13. 25; 3, 9).

dieses Typus auch nicht Unerwartetes resultiert – der Sprecher, der Sybaris gut genug kennt, um zu wissen und mit einer gewissen voyeuristischen Beschreibungslust zu bedauern, dass er, wenn er einmal das Gewand ablegt, keine Spuren von Waffenübungen mehr an seinem Körper und diesen selbst viel zu selten auf dem Sportplatz zeigt, hat vielleicht selbst kein ganz geringes Interesse an ihm, eventuell sogar eine Beziehung zu ihm unterhalten, ehe Lydia ins Spiel kam.¹⁰⁰ Dass damit beim Älterwerden eines *puer* grundsätzlich zu rechnen war, gehört zur Topik aller sich um das Thema rankenden Gattungen, und der abschließende mythische Vergleich des Sybaris mit dem unter den Töchtern des Lymedon versteckten Achill trifft diesmal punktgenau dieses topische Umklappen vom Heranwachsenden zum erwachsenen Mann. Was auf den ersten Blick wie eine indirekte Aufforderung an den jungen Mann klingt, sich schön männlich zum augusteischen Militärdienst zu melden,¹⁰¹ kann also auch ein ganz anderes Ziel verfolgen.

Kann man sich als Leser sicher sein, damit dem Text gerecht zu werden? Nicht *more mathematico*, natürlich, aber Horaz verteilt noch zwei kleine intellektuelle Leckerbissen, die dazu geeignet sind, *carm.* 1, 8 und 1, 5 in der geschilderten Weise aufeinander zu beziehen und vergleichend gegeneinander zu halten. Das Achillgleichnis kommt ja eben nicht gänzlich unvorbereitet, war doch Achills angebliches Pseudonym *Pyrrha* schon in 1, 5 als Name der dort Angesprochenen gefallen.¹⁰² Umgekehrt löst auch der Name des jungen Mannes in 1, 8, *Sybaris*, Assoziationen aus, denn als Eigenname, noch dazu

¹⁰⁰ Holzberg, Horaz, 119; Nisbet - Hubbard, Commentary Book 1, 109, erkennen den (modern gesprochen) homoerotischen Topos, interpretieren ihn aber mit dem Hinweis darauf, Horaz habe dieses Gedicht ohnedies nur humorvoll gemeint, weg. Worin hier ein Argument liegen soll, wird nicht klar. – Originell die von Nadeau, *Erotica*, 35, in der Nachfolge von Jaeger, *Reconstructing Rome*, 183f., dargelegte Idee, die in den Versen 3–12 aufgezählten Handlungen, die Sybaris auf dem Sportplatz nicht (mehr) betreibt, etwa *equitare*, seien Chiffren für sexuelle Handlungen, die Sybaris mit Lydia sehr wohl ausführt. Allerdings: Wenn Sybaris' extreme Furcht vor Olivenöl (Verse 8–10) schon auf das für Geschlechtsverkehr benützte Gleitmittel hinweisen soll, dann stützt das (gegen Nadeaus Gesamtinterpretation) vor allem eine homoerotische Stoßrichtung des Textes.

¹⁰¹ So interpretiert z. B. Cairns, *Roman Lyric*, 273–276, das Gedicht, das er selbstverständlich mit Recht in einem Atemzug mit *carm.* 1, 27; 2, 4 und 3, 12 bespricht. Gerade aus dem Umstand, dass *carm.* 3, 12 nach meinem Dafürhalten (dessen Darlegung ich an anderer Stelle plane) ganz massive Anzeichen für eine erotische Beziehung zwischen dem Sprecher und dem geradezu voyeuristisch beschriebenen jungen Mann (*Hebrus*) bietet, leite ich die Berechtigung ab, eine vielleicht ambivalenter gehaltene Vorstufe dazu bereits in *carm.* 1, 8 zu sehen.

¹⁰² Darauf verweist Felgentreu, *Pyrrha*, 332–335, und bezieht die beiden Gedichte noch viel enger aufeinander, als ich es oben angedeutet habe.

eines Mannes, ist er einigermaßen merkwürdig.¹⁰³ Der sprichwörtliche Luxus der Sybariten mag natürlich die Verweichlichung des früheren Sportlers *Sybaris* andeuten (und die Verwendung des sowohl für Frauen als auch für Männer bezugten Namens *Sybaris* ähnlich *Pyrrha* in *carm.* 1, 5 das Changieren von Männlich und Weiblich), vor allem aber wird ausgerechnet von den Sybariten kolportiert, sie hätten auf Rosenblättern geschlafen.¹⁰⁴ Das schlägt einen Bogen zurück zum Beginn von *carm.* 1, 5 *Quis multa gracilis te puer in rosa* ... – eine Art kreuzweiser ‚Verspannung‘ der beiden Gedichte durch kleine Bezüge, die an sich keine weiteren Gedanken zur Interpretation hinzutreten lassen, aber eben die wechselseitige Bezüglichkeit zweier Texte verstärken. Womit der Leser wieder etwas gelernt haben könnte: Dass er zur Teilnahme an solch intellektuellem Spiel aufgerufen ist, das im konkreten Fall ja auch noch den oben schon skizzierten Rückverweis vom Namen der *Pyrrha* in *carm.* 1, 5 auf die mythische *Pyrrha* in 1, 2 umfasst – man könnte von einem Leitmotiv sprechen, das indes bei jedem erneuten Auftreten weiterentwickelt wird und gerade durch diese Veränderungen die permanente Wandelbarkeit horazischer Lyrik demonstriert.

Schließlich trägt *carm.* 1, 8 noch dazu bei, den Leser die Andersartigkeit horazischer Liebesdichtung gegenüber der gerade in den 20er Jahren v. Chr. so populären Liebeselegie erkennen zu lassen. Die Namen der beiden angesprochenen Frauen, *Pyrrha* und *Lydia*, könnten zwar gut und gern typische Elegiepseudonyme sein, doch der Umstand, dass es nicht eine, sondern zwei sind, passt nicht ins elegische Schema. Selbst Tibull, den man für das Erscheinen mehrerer Geliebter im Rahmen seiner Elegien bisweilen schon gerügt hat, leistet sich nur die Oppositionen *Delia/Marathus* (also die Verkörperungen zweier verschiedener Formen der Liebe) und *Delia/Nemesis*, letztere verteilt auf zwei verschiedene Bücher, d. h. als Nacheinander arrangiert. Bei Horaz

¹⁰³ Als Personennamen ist er sowohl maskulin als auch feminin bezugt, außerdem ist *Sybaris* auch insofern ‚offen‘, als keine wichtige, d. h. realistischerweise durch den Leser assoziierbare Persönlichkeit diesen Namen je getragen zu haben scheint: So verwendet ihn Verg. *Aen.* 12, 363 für einen von Turnus getöteten Statisten, auch die anderen (seltenen) Bezeugungen betreffen stets marginale Persönlichkeiten. Die erste (möglicherweise einzige) Assoziation seitens des Lesers dürfte also die für ihren Luxus sprichwörtliche und der Legende nach ja auch an ihrem Luxus zugrundegegangene Stadt *Sybaris* sein.

¹⁰⁴ *Claud. Ael. var.* 9, 24; vgl. auch *Sen. dial.* 4, 25, 2. Dass Rosenblätter auch sonst bisweilen als luxuriöse Polsterung dienten, listet Mayer, *Odes Book* 1, 86, auf. Nisbet - Hubbard, *Commentary Book* 1, 74, verweisen zu *carm.* 1, 5, 1 auf die Aelianstelle und, ebd. 111, zu *carm.* 1, 8, 2 auf *Sybaris* als Stadt der Rosenbetten, ohne aber die Motivverbindung der beiden Gedichte zu bemerken.

nun sind gerade 200 Verse seit Buchbeginn vergangen, und der Leser hat bereits zwei Frauen kennen gelernt, die außerdem noch innerhalb desselben Buches verschiedenen ‚Zeitstufen‘ angehören, wenn man vom ‚Jetzt‘ der Sprechinstanz ausgeht: *Pyrrha* in *carm.* 1, 5 der Vergangenheit, *Lydia* (und *Sybaris*) in 1, 8 der Gegenwart. Das und die zumindest im Vergleich zur Elegie auffallend distanzierte Sprechhaltung von *carm.* 1, 5 und 1, 8 signalisiert deutlich, welcher Gattung Horaz eben *nicht* folgt.

Soeben hat der Leser die Bezugnahme auf ein in der Sammlung früher stehendes Gedicht über zwei dazwischenstehende hinweg als im Auge zu behaltende Möglichkeit kennen gelernt, d. h. in der Praxis die Notwendigkeit, gegebenenfalls die Buchrolle auch einmal retourzuwickeln, um Gedichte miteinander zu vergleichen, die nicht mehr automatisch zugleich im Blickfeld sein mögen – die Grundlage für diverse Symmetrien, die er bis zum Ende des dritten Odenbuches beobachten wird können, bis zum abschließenden Rückbezug von *carm.* 3, 30 auf *carm.* 1, 1.¹⁰⁵ Mit *carm.* 1, 9 steigert sich diese weiträumige Spannung immerhin schon auf vier zu überspringende Zwischentexte, denn das ihm ähnlichste Gedicht bisher war *carm.* 1, 4, das ebenfalls mit einer Jahreszeitenschilderung beginnt (1, 4: Frühling nach dem Winter; 1, 9: Winter, mit Entwicklung hin zum Frühling) und daraus den Gedanken der verstreichenden, für Schönes zu nützenden Zeit ableitet.¹⁰⁶ Wiederum also ein Fall von Variation, die der Leser beobachten kann und soll,¹⁰⁷ zugleich eine Vertiefung von etwas in *carm.* 1, 4 erst Angedeutetem. Es hat manchen Interpreten Schwierigkeiten bereitet, *Vides ut alta stet nive candidum Soracte* als Einheit zu verstehen, hauptsächlich, weil die (bewusst oder unbewusst) vorausgesetzte Einheit von Zeit und Ort ganz offenkundig nicht gegeben ist.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Zu derlei weitgespannten Bezugsmöglichkeiten vgl. Dettmer, *Horace*, 140 – 167 und *passim*. Allerdings war eine kontinuierliche, sozusagen didaktische Zunahme der ‚Bezugsdistanzen‘ innerhalb der Sammlung kaum zu vermeiden – um eine Reihe von Gedichten durch einen Spannungsbogen überbrücken zu können, muss erst einmal eine hinlänglich große Anzahl von Gedichten kumuliert werden.

¹⁰⁶ Vgl. Seidensticker, *Zu Horaz*, C. 1, 1–9, 30f.

¹⁰⁷ Variation vielleicht auch gegenüber einem griechischen Vorbild, das zu *carm.* 1, 9 vielleicht (fragmentarisch, d. h. nur der Beginn) erhalten ist: Alc. frgm. 338 (Lobel - Page). Allerdings: Ob Kenntnis dieses Gedichtes unter römischen Lesern vorauszusetzen war, ist unbekannt, und auch der Fortgang jenes Alkaiosgedichtes durch nichts erahnbar, d. h. die Frage, wie weit Horaz Variation gegenüber einem griechischen Gedicht hätte vorführen wollen, nicht mehr beantwortbar.

¹⁰⁸ Symptomatisch: Fraenkel, *Horaz*, 209f.; einen Überblick über die Interpretationsgeschichte gibt Lefèvre, *Horaz*, 147f. Es sei vermerkt, dass von den ‚Paradeoden‘ diese wahrscheinlich die ist, deren Bezugnahme auf ein griechisches Vorbild (Alkaios) man am meisten betont und die Interpretation des Gedichts geradezu vollständig davon abhängig gemacht hat, etwa

Das zunächst im Freien oder zumindest mit einem deutlichen Blick ins Freie – eben auf den verschneiten *Soracte* und allgemein bleibende *silvae* und *flumina* – beginnende Gedicht¹⁰⁹ setzt sich im geheizten, symposiumstauglichen Drinnen fort (soweit deckt sich die Situation mit der schon für *carm.* 1, 7 vielleicht Pate gestandenen dreizehnten Epode) und verlagert sich gegen Ende wieder ins Freie, nun aber auf das Marsfeld. Ebenso verschiebt sich aber auch die zeitliche Positionierung vom tiefen Winter des Gedichtbeginns zu einem doppelt gesetzten *nunc* (man kennt dieses Element aus der Mittelstrophe von *carm.* 1, 4), das im Frühling oder Sommer zu denken ist.¹¹⁰ Zur örtlichen Verschiebung im Laufe des Gedichtes, die in *carm.* 1, 4 schon angelegt war, kommt nun also auch noch die zeitliche, und wie die personifizierte *mors* in 1, 4 den örtlichen Wechsel gleichsam narrativ vorführte, so setzen die *divi* in 1, 9, 9–12 in analoger Weise den zeitlichen Wechsel ins Bild, wenn sie die Winterwitterung beruhigen.

Dass Einheit von Zeit und Raum nichts ist, worauf man als Leser horazischer Lyrik sich verlassen darf, führt das Gedicht nachdrücklich vor Augen. Es zeigt aber auch, wie das Hinzutreten einer metaphorischen Ebene funktionieren kann. Schon *carm.* 1, 4 hatte den (unendlichen) Kreislauf der Jahreszeiten mit dem (endlichen) Verlauf des Menschenlebens parallelisiert bzw. kontrastiert, *carm.* 1, 9 nun überblendet stärker noch Frühling mit Jugend,

bei Edmunds, *From a Sabine Jar*, 21: „At the fourth stanza, perhaps already in the third, the reader becomes aware of a departure from Alcaeus in the direction of specifically Roman concerns.“ Mein konstruierter Leser freilich kannte Alkaios allenfalls vom Hörensagen und bekümmerte sich weniger um womöglich unerreichbare griechische Gedichte als um das ihm vorliegende lateinische.

¹⁰⁹ Der Ausblick ins Freie (*prospectus*) ist in der römischen Wohnkultur an sich etwas Erstrebt und bisweilen luxuriös Inszeniertes, insofern wäre z. B. ein Triclinium mit mindestens einem großen *prospectus*-Fenster eine das ganze Gedicht hindurch haltbare Verortung. Allerdings wäre ein Symposium zur Winterszeit in einem solchen eher für die warme Jahreszeit geeigneten Raum ein wenig ungewöhnlich, sodass man sich eher vorstellen kann, wie der Sprecher und sein Gegenüber zunächst etwa von einer Türe aus die Winterlandschaft betrachten, sich dann aber von ihr abwenden und ins warm geheizte Haus begeben. Unnachvollziehbar Edmunds, *From a Sabine Jar*, 8 und 24: Da „unity of place“ gegeben sein müsse, könne das einleitende Naturbild nur imaginiert sein, weil römische Häuser, und in einem solchen befinde man sich ja, keine Fenster hatten; überdies hätten Römer Berge stets als hässlich empfunden (ebd. 25f.). Ersteres bedarf keines Kommentares, und letzteres trifft allenfalls auf echte Hochgebirgsregionen zu, kaum auf einen harmlosen, nicht einmal sechshundert Meter über seine Umgebung aufragenden bewaldeten Hügel wie den *Soracte*; außerdem wäre dann nicht nachvollziehbar, weshalb römische Villenbesitzer sich *prospectus*-Räumlichkeiten durchaus auch mit Gebirgsblick anlegen ließen.

¹¹⁰ Vgl. Edmunds, *From a Sabine Jar*, 35f.

Winter mit Alter, und vielleicht auch den kultivierten symposiastischen Genuss mit der Möglichkeit, sich doch wieder jung zu fühlen. Eine gute Möglichkeit für den Leser, anhand einer recht einfachen Symbolik das Verständnis metaphorischer Bedeutungsebenen zu schärfen.¹¹¹ Zugleich klingt übrigens mit *quid sit futurum cras fuge quaerere* (Vers 13) ein bisher noch nicht in dieser Deutlichkeit formuliertes Zentralmotiv horazischer Dichtung an, das die Verbindung zum letzten hier untersuchten Gedicht stiften wird.

Zunächst aber erwartet *carm. 1, 10 Mercuri facunde nepos Atlantis* den Leser mit etwas Neuem insofern, als sich nun erstmals ein Metrum wiederholt. Der dadurch aufgebaute Bezugsbogen wird nochmals länger und reicht zu *carm. 1, 2* zurück, verstärkt durch das erste Wort *Mercuri*, das die Gleichsetzung Merkurs mit Augustus bzw., retrospektiv, dem jungen Caesar in *carm. 1, 2, 41–44* evoziert. Die Lehre, dass gleiche Motive in verschiedenen Gedichten auch Verschiedenes bedeuten können, ist dem Leser schon längst erteilt worden – hier nun kann sie erneut zur Anwendung kommen, denn dass nun trotz dem ostentativ gleichen Versmaß der Merkur von *carm. 1, 10* gerade kein Augustus ist, legt wieder einmal den Finger auf die Variation als wesentliches Element horazischen Dichtens.¹¹² Sie ist auch dazu geeignet, dem panegyrischen Zentralgedanken von *carm. 1, 2* nachträglich etwas von seiner allzu großen Ernsthaftigkeit zu nehmen: Der in 1, 2 als σωτήρ gefeierte (Caesar-)Mercurius findet sich in 1, 10 u. a. als schlauer Rinderdieb wieder: An sich kein Widerspruch, wenn man als Leser die beiden Gedichte ‚brav‘ getrennt hält, doch die Opposition wird ein wenig schief, wenn man den offiziösen, chorlyrischen Ton von 1, 2 mit dem monodischen, persönlicheren

¹¹¹ Einen guten, knappen Überblick über Deutungsansätze von *carm. 1, 9* bietet Mayer, *Odes Book 1*, 112f. Er weist mit guten Argumenten die bisweilen geäußerte Vermutung eines Liebesverhältnisses zwischen dem Sprecher und Thaliarchus zurück (zu dieser vgl. etwa West, *Odes I*, 43f.; Nadeau, *Erotica*, 30–48; Holzberg, *Horaz*, 120). Eine solche, an sich natürlich nicht abwegige, Deutung kann sich weniger auf Hinweise im Text als auf Hinweise in den griechischen Texten, die Horaz vielleicht vorlagen, als er *carm. 1, 9* schrieb, stützen, und das scheint mir jedenfalls für den von mir angenommenen ‚Normalleser‘ vielleicht etwas zu unscheinbar (wenn auch natürlich sachlich denkbar). Hinzuzufügen wäre noch, dass mir nicht recht einleuchtet, weshalb *Thaliarchus* (Vers 8), *puer* (16) und selbst das sprachlich auffällige *tu* (16) um jeden Preis ein und dieselbe Person bezeichnen müssen. Ist eine Symposiumsszenerie, in der ein Sprecher sich an verschiedene Anwesende richtet (etwa zwischendurch an den jungen Kellner, der ihm den zuvor beim *thaliarchus* bestellten Wein einschenkt), nicht etwas ganz Normales? Falls ich damit das Richtige treffe, kann der Horazleser gleich auch noch die Differenzierung verschiedener angesprochener Personen an *carm. 1, 9* üben.

¹¹² Einen Vergleich der Merkurdarstellungen von *carm. 1, 2* und 10 bietet z. B. Santirocco, *Unity and Design*, 43.

Klang von 1, 10 vergleicht.¹¹³ Horaz macht von dieser Opposition auch andernorts Gebrauch, am bekanntesten im Nebeneinander des *Carmen saeculare* und seines privaten Pendantes *carm. 4, 6*. Solche Gegenüberstellungen von Offiziellem und Privatem tendieren automatisch dazu, das Privaterere eher mit der ‚Stimme des Autors‘ zu identifizieren und die Frage zu stellen, ob dieses ‚Ich‘ denn eigentlich auch zu dem ‚Wir‘ des Chores zu zählen sei.¹¹⁴ Ob Horaz diesen Effekt bei *carm. 1, 10* und *4* mitkalkuliert, muss unbeweisbar bleiben. Darüber nachzudenken, kann dem Leser jedenfalls nicht schaden.

Spätestens mit *carm. 1, 11* *Tu ne quaesieris* setzt man im Allgemeinen das Ende der ‚Paradeoden‘ an. Hinsichtlich seiner didaktischen Qualitäten ist das *carpe-diem*-Gedicht eine typische Abschlusslektion zur Wiederholung und Vertiefung, das außer einem exzentrischen Versmaß nichts Neues aufs Tapet bringt. Ort und Zeit der Sprechsituation können aus kleinen, zum Teil unscheinbaren Hinweisen erschlossen werden, auch das Verhältnis des Sprechers zur Angesprochenen,¹¹⁵ und vor allem die unausgesprochenen, bloß implizit angedeuteten Komponenten dieses Verhältnisses sind ebenso wie das *carpe-diem*-Motiv keine Novitäten, sondern greifen Bekanntes auf, am deutlichsten im

¹¹³ Anders Cairns, *Roman Lyric*, 195, der von einem Sprecherchor ausgeht. Cairns gesteht, diese Annahme, die sich im Wesentlichen darauf stützt, dass Götterhymnen von ihrer ursprünglichen Sprechsituation her eben Chorlyrik sind, nicht beweisen zu können. Ich gebe gerne zu, dass das für die meinige ebenso zutrifft. Im Unterschied zu Cairns rechne ich für mein (im Sinne dieser Studie) Idealpublikum allerdings mit Lesern, die mit griechischer Literatur nicht über das durchschnittliche Maß hinaus vertraut sind. Für solche Leser mag eine sich im Singular äussernde Sprechinstanz (Vers 5: *te canam*) vielleicht doch eher ein Singular bleiben, solange der Text diese Auffassung nicht deutlich konterkariert – und das tut er jedenfalls nicht. – Etwas zu weit scheint mir Holzberg, *Horaz*, 120, zu gehen, der den Merkur von *carm. 1, 10* in seinen Funktionen als *vates*, Scherzer und Seelengeleiter zugleich als Double des Horaz sieht. Die oben skizzierte Divergenz zwischen den *Mercurii* von *carm. 1, 2* und *1, 10* bliebe davon freilich unbetroffen bzw. würde nur auf ein anderes Feld verlagert.

¹¹⁴ Beim Säkularlied und *carm. 4, 6* wird dieser Effekt noch dadurch verstärkt, dass Horaz, der in seinen poetologischen Texten mehrfach das *recidere* von Überflüssigem, Üppigem verlangt (sat. 1, 10, 69; ars 447), den letzten Vers des *Carmen saeculare*, nur für den Leser (nicht aber den Zuhörer bei der Aufführung vom 3. Juni 17 v. Chr.) kenntlich, als Palindrom (rückläufiges Anagramm) gestaltet: ... *Dianae dicere laudes: sed uale recide* ergibt sich bei umgekehrter Lesung (gefolgt überdies von den Buchstaben *ana*, die frappant an den bereits antiken Fachbegriff ἀναγραμματισμός für derlei Buchstaben-Umarrangements anklingen). Dieser ein wenig achselzuckend-freundliche Abschiedsgruß samt Rezeptionsanweisung entspricht doch recht gut dem Eindruck, den man als Leser von jenem ehrenvollen Auftragswerk hat. Umso mehr Gewicht kommt denn freilich dem privaten Pendantgedicht *carm. 4, 6* zu.

¹¹⁵ Vgl. Holzberg, *Horaz*, 120f. Anregend auch Nadeau, *Erotica*, 49–57, wenngleich nicht recht einleuchtet, weshalb die Worte *oppositis pumicibus* in Vers 5 partout die Wellenbrecher des Portus Iulius am Golf von Neapel bezeichnen müssen.

Nahverhältnis zu *carm.* 1,9 (das, da der kleine Merkurhymnus kaum eine Spalte Platz einnimmt, noch auf der geöffneten Rolle zu sehen sein muss). In seiner epigrammatischen Kürze wirkt es wie eine auf den Punkt gebrachte Konzentration von 1,9 (indirekt also auch 1,4), ein Meisterwerk auch in der klaren, natürlich erscheinenden Handhabung des Versmaßes.¹¹⁶ Als solches passt es gut an die hervorgehobene Schlussposition der Paradeodengruppe, wie ich sie für diese Studie versuchsweise angenommen habe. Dass, anders als meine Untersuchung, der Leser hier nicht haltmachen soll, und dass ihn auch nach *Tu ne quaesieris* weitere Erkenntnisse und so manche Überraschung zur Rezeption horazischer Lyrik erwarten, ist evident. Er ist dafür aber jedenfalls gut gerüstet.

III. Fazit

Was sind nun die Hinweise für die Lektüre (horazischer) Lyrik, die der in dieser Hinsicht zuvor unorientierte Leser aus diesen ersten elf Gedichten entnehmen, was die rezeptiven Techniken, die er dabei ‚erlernt‘ haben kann? Ich versuche eine grobe Zusammenfassung (die Zahlen stehen für die Gedichtnummern).

a) Grundsätzliches: Ähnlich einem Vorwort definiert (1), dass es sich bei den nachfolgenden Texten um Lyrik handelt. Als solche ist sie der dem Leser (gerade von Horaz her) bekannten Satire nicht so unähnlich, lyrisches Sprechen aber ist dichter, weniger im Plauderton gehalten. Wie um den in (1) möglicherweise entstehenden Eindruck, Lyrik sondere sich als ‚private‘ Gattung von ‚öffentlicheren‘ Formen des Sprechens ab, zu widerlegen, zeigt sogleich das erste ‚eigentliche‘ Gedicht (2), dass Lyrik keineswegs privat sein muss, (3) wiederum, wie sehr sie es sein kann. Gerade die ersten drei Gedichte scheinen sich demnach zu bemühen, die Grenzen der Lyrik möglichst weit abzustecken.

(b) Themen: Schon in (1) werden zahlreiche verschiedene (d. h. letztlich: alle denkbaren) Lebensformen und -bereiche in den Blick gerückt und damit zwangsläufig zum Gegenstand von Lyrik gemacht, es folgen als Gegensatzpaar in (2) Politik und Zeitgeschichte sowie (zunächst sekundär) Religiöses in offiziellem Tonfall, dann betont Privat-Freundschaftliches mit recht leicht hörbaren poetologischen Obertönen (3), Lebensweisheit und andeutungsweise

¹¹⁶ Zur Wirkung dieses überraschenden neuen Versmaßes, nachdem *carm.* 1,10 mit der wiederholten sapphischen Strophe dem Leser suggerieren konnte, Horaz habe nun all seine metrischen Register je einmal gezogen, vgl. Eidinow, Horace, 90–92.

Erotisches in (4), gesteigert zu Erotischem mit möglichen, schwerer vernehmbaren poetologischen Nebenklingen in (5). In (6) wird daraus explizit Poetologisches inklusive einer Stellungnahme zu mythischen Themen, fortgeführt in (7), wo Poetologisches mit praktischer Umsetzung mythischen Dichtens in der Lyrik gekoppelt erscheint. Erotisches begegnet wieder in (8), wobei allein der Umstand, dass die Liebe nun einer anderen Person als in (5) gilt, klar macht, dass die Liebesthematik hier anders verhandelt wird als in der zeitgenössisch gerade populären Elegie. Lebensweisheit und Erotisches dominieren in (9), Mythisch-Religiöses in privatem Tonfall in (10) und schließlich, nichts Neues mehr hinzufügend, Lebensweisheit und Erotik in (11). Damit sind alle großen Themenbereiche horazischer Lyrik mindestens einmal angeklungen, sieht man von den erst ab dem zweiten Odenbuch einsetzenden Gedichten rund um die eigene Person und von den erst im vierten Odenbuch vermehrt auftretenden panegyrischen Gedichten ab.

Hinzu kommt ein kleiner ‚Lehrgang‘ in Motivvariation, am deutlichsten kenntlich am Motiv der Seefahrt, das in (3) in bestimmter Weise präsentiert wird, in (4) und (7) aber andere, variierende Verwendungen erfährt. Ähnlich zeigen die prinzipiell gleich gebauten Dreiecksbeziehungen der Personen in (5) und (8) eine variierende Steigerung vom Einfachen zum Komplexeren.

(c) Bauformen horazischer Gedichte: Auch insofern beginnt (1) außerordentlich simpel, mit einer von der Anrede an Maecenas getragenen Ringkomposition um einen einzigen Gedanken, die Priamel. Ähnlich, doch nicht mehr so überdeutlich in sich ruhend, bleibt (2) bei der klar überschaubaren Ausarbeitung eines einzelnen Gedankenganges mit nur vereinzelt ‚Seitenrieben‘. In (3) erlebt man erstmals die für Horaz charakteristische Entwicklung innerhalb eines Gedichtes von A nach B, von einem Anfangs- zu einem zunächst so nicht erwartbaren Endpunkt, hier freilich noch ohne markante Bruchlinie als glatte Entwicklung, durch das Motiv vom abfahrenden Schiff noch zusätzlich verdeutlicht. (4) führt, eine Stufe komplexer, die Überlagerung von strenger, auch numerischer Symmetrie und einer Entwicklung im Gedichtverlauf vor. Auf dem erreichten Niveau bleiben (5) mit seinem geradlinigen und (6) mit seinem klar symmetrischen, an (4) erinnernden Aufbau. Erst (7) lehnt sich zwar zunächst an die Priamelstruktur von (1) an, erweitert sie aber um einige Motiv- und Wortwiederholungen als feingliedrige innere Verklammerungen, und führt insgesamt die in (3) vorgestellte Möglichkeit der Entwicklung von A nach B gleichsam kantiger, um Bruchlinien unbesorgter aus. Im Kontrast dazu steht das ganz schlicht gebaute, geradezu ohne Architektur auskommende Gedicht (8), in dem allerdings gerade dieser schlichte Bau auch in Kontrast zur inhaltlichen Komplexität tritt. Interferenz zwischen

Bau (stufenweise Entwicklung von A nach B) und inhaltlichen Schwierigkeiten (Einheit von Raum und Zeit wird gelockert) demonstriert auch (9), während (10) und insbesondere (11) nichts Neues mehr hinzufügen, sondern Beispiele für raffinierte Einfachheit sind.

(d) Sprechsituationen, Personenkonstellationen: Wiederum bildet (1) als ‚Nullstufe‘ den Ausgangspunkt, insofern hier eigentlich gar keine Situation gegeben ist, auch das Angesprochensein des Maecenas (doch vornehmlich durch den textimmanenten Autor, nicht durch ein ‚normales‘ lyrisches Ich) schafft keine echte Sprechsituation. Ganz anders (2), das gleich mit zwei wesentlichen Lehren aufwartet: Die textimmanente Situation muss nichts mit der Situation zum Publikationszeitpunkt zu tun haben, mindestens die mögliche Zeitdifferenz ist zu beachten. Ferner die Grundsatzfrage: Wer spricht? Dass im restlichen lyrischen Œuvre des Horaz chorlyrisches ‚Wir‘ alles in allem eine Seltenheit ist, hier aber im ersten Gedicht nach der Präfatio von (1) erscheint, macht diese Lehre umso eindrucklicher. (3) steigert die Komplexität der aus dem Text erst zu erschließenden Situation: Zwei Personen und deren Verhältnis zueinander, ferner der Augenblick des Sprechens und die Frage, ob der Angesprochene eigentlich alles hört (hören soll), bieten gegenüber (1) und (2) einen erhöhten Schwierigkeitsgrad. Wiederum etwas komplexer (4): Die symposiastische Sprechsituation wird nach der einleitenden Naturschilderung überhaupt erst gegen Ende des Gedichtes angedeutet, versteckt in allgemeinem Raisonieren. In (5) sind es erstmals drei Personen, deren Verhältnis zueinander erst konstruiert werden muss und bis zu einem gewissen Grad sogar offen bleibt (ist das Ich abgeklärt oder eifersüchtig?) – Vortragsweise und Tonfall spielen hier erstmals eine für das Verständnis des Gedichtes wesentliche Rolle, sodass nun, nach vier weitestgehend eindeutigen Gedichten, der Rezipient selbst eine erhöhte Verantwortung für die Realisierung des Textes übernimmt. (6) und (7) mit ihrer poetologischen Thematik entwerfen keine interessanten Sprechsituationen, bleiben eher briefartig. Der diesbezügliche Lehrgang setzt sich erst in (8) fort, das die in (5) gezeichnete Dreipersonenkonstellation neu und komplexer zeichnet, also steigert. (9) führt wiederum das Erschließen der Sprechsituation aus kleinen Anzeichen vor, steigert gegenüber (4) aber, insofern die Situation (Einheit von Raum und Zeit) im Textverlauf veränderlich wird. In (10) bleibt die Sprechsituation offen, sogar die Frage, ob Ich oder Wir, ist nicht absolut sicher klärbar, erst recht nicht, wenn man die Querverbindung zu (2) schlägt, was auf die Möglichkeit hinweist, dass Gedichte untereinander in Austausch stehen und einander demzufolge beeinflussen bzw. sich selbst verändern können. Erneut bringt (11)

nichts Neues, nur eine besonders fein angedeutete Beziehung des Ich zur Angesprochenen in einer ebenso minimalistisch bezeichneten Situation.

(e) Möglichkeiten der Verknüpfung von Gedichten: (1) steht eindeutig für sich, (2) schließt an (1) geradezu betont nicht an, sondern eröffnet die eigentliche Sammlung. Erst das Ende von (3) schlägt motivisch einen Bogen zurück an den Anfang von (2), sodass diese beiden Gedichte als unmittelbar aufeinanderfolgendes Paar gleichsam in Endlosschleife gelesen werden könnten. An das Schifffahrtsmotiv von (3) schließt der Beginn von (4) variierend an, an das Ende von (4) wiederum der Anfang von (5), nun freilich in absichtsvoller Irreführung des Lesers, dem hier offenbar geraten wird, nicht bequem mit jedesmal gleichartigen Verknüpfungen zu rechnen, sondern jedes Gedicht auch in dieser Hinsicht neu zu überprüfen. (6) zeigt zu (5) eine gewisse strukturelle Ähnlichkeit bei sonst deutlichen Unterschieden, die Juxtaposition der beiden Gedichte verlagert die Frage nach der Verknüpfung also von der motivischen auf die strukturelle Ebene. (7) bildet thematisch eine scheinbare Doublette zu (6), erhebt also die Technik der Variation zum verbindenden Element. Wenn (8) thematisch auf (5) zurückgreift, ergibt sich erstmals eine weiter gespannte Bezugnahme, und (5) – (6)+(7) – (8) ordnen sich ringförmig zur Gruppe. Zugleich demonstrieren (5) und (8) auch Verknüpfungsmöglichkeiten mit Hilfe intellektueller Anspielungen (Pyrrha, Sybaris) und laden zur Re-Lektüre früherer Gedichte ein. Noch weiter spannt (9) den Bogen, wenn es motivisch auf (4) zurückgreift. Erneut zu steigern scheint sich dies im Merkurhymnus (10), den der Leser, nun schon auf weitgespannte Verbindungslinien geradezu wartend, mit dem Merkur-Augustus-Gedicht (2) in Beziehung setzen möchte, nur um durch die allzu deutlichen Diskrepanzen sogleich davor gewarnt zu werden, vorschnell Bezüge zu vermuten, wo vielleicht keine sind: Teil zwei der am Beginn von (5) schon einmal erteilten Lehre. In (11) schließlich ist außer zu dem in (9) und zuvor in (4) schon angeklungenen *carpe-diem*-Motiv keine deutliche Verknüpfung sichtbar.

(f) Poetologisches: Wie schon in den Satiren arrangiert Horaz auch unter den Carmina in gewissen Abständen explizit poetologische Stücke, zwischen ihnen deutlich nicht-poetologische und solche, die auf einer zusätzlichen Bedeutungsebene metapoetisch verstanden werden können, bisweilen auch dazu einladen. Explizit poetologisch sind unter den Paradeoden nach (1) offenkundig (6) und, als Abwandlung dazu, (7). Ein deutlicher intertextueller Bezug auf Vergils *Georgica* in (2) und die naheliegende poetologische Deutung von (3), an die die praktische Auseinandersetzung mit dem vergilischen Epos in (7) anknüpfen kann, halten diese Möglichkeit des Textverständnisses

auch in anderen Gedichten offen, sodass etwa auch (5) in den Verdacht geraten kann, metapoetisch über Liebesdichtung zu sprechen. Ein explizit das eigene Dichten betreffendes Gedicht jedoch wird erst in (12) folgen.

Es zeigt sich also, dass wesentliche – zumindest dem Verfasser der vorliegenden Studie wesentlich erscheinende – Elemente lyrischer Dichtung bzw. der Rezeption von Lyrik in den ‚Paradeoden‘ eingeführt und vorgestellt werden, und zwar (und das ist der springende Punkt) in konsequent aufsteigender, das Spektrum der Möglichkeiten und der Komplexität sukzessive ausweitender Weise. Natürlich übersteigt nicht jedes Gedicht seine Vorgänger in jeder Hinsicht: Das Hauptgewicht scheint vielmehr (didaktisch gut) zwischen etlichen Schwerpunkten zu pendeln. Schlussendlich aber hat der Leser mit *carm.* 1, 11, das ich versuchsweise als ‚Abschlusslektion zur Übung und Vertiefung des schon Gelernten‘ verstehe (auch 1, 10 könnte man dazuzählen, sodass das leidige Problem der Abgrenzung der ‚Paradeoden‘ leider eines bleibt), ein solides und umfassendes Grundrepertoire von Lesetechniken kennengelernt und zugleich in verschiedener Hinsicht (Themen, Metren usw.) einen recht guten Eindruck von dem bekommen, was ihn in den nachfolgenden Gedichten des ersten Buches bzw. der nachfolgenden beiden Bücher noch erwarten wird, sowohl was die Einzelgedichte angeht als auch hinsichtlich der Würdigung der Sammlung als Sammlung. Noch etwas aber hat er (oder sie) möglicherweise gelernt, *ex negativo* sozusagen: Dass es kein einmal zu erlernendes Interpretationsrezept gibt, das auf jedes weitere Horazgedicht nur angewandt zu werden brauchte, wie es vielleicht in der Elegie oder manchen Bereichen des Catulloëuvres der Fall ist oder zu sein scheint. Eine ganze Reihe von sehr grundsätzlichen Punkten, höchstwahrscheinlich mehr, als ich oben darstellen konnte, ist an jedem Gedicht neu zu beachten und zu durchdenken, um das jeweils Besondere des Einzeltextes zu begreifen: So gesehen gewinnt der Leser im Lauf der ‚Paradeoden‘ nicht nur festen Boden unter den Füßen, er verliert ihn an anderer Stelle zugleich, bis sich nach ersten Andeutungen in *carm.* 1, 2 in 1, 9 sogar die für andere literarische Gattungen so ungefragt normativen Einheiten von Ort und Zeit als unzuverlässig und von Gedicht zu Gedicht erst zu überprüfende Hypothesen erwiesen haben. Alles in allem ist der von mir konstruierte Leser damit nach Lektüre der Paradeoden bedeutend vertrauter mit und kompetenter für den Umgang mit Lyrik, als er es vielleicht wäre, wenn er wahllos zehn oder elf beliebige andere horazische Oden als erste kennengelernt hätte. Die didaktische Eignung der ‚Paradeoden‘ ist evident.

Ist nun, sofern die vorangehenden Ausführungen Zustimmung verdienen sollten, erwiesen, dass Horaz seine *Carmina*, zumindest seine ‚Paradeoden‘, für einen solchen Zweck und insbesondere für ein entsprechendes Publikum

geschrieben hat? Ich hoffe es immerhin plausibel gemacht zu haben – freilich mit der Einschränkung, dass Kenner griechischer Lyrik an seinen Gedichten selbstverständlich noch darüber hinaus vielerlei bewundern konnten, das dem ‚normalen‘ Publikum verborgen blieb. Fehlerhaft wäre nur, den wahrscheinlich winzigen Kreis solcher Kenner als ‚echtes‘ Publikum zu deklarieren, wie die philologische Interpretation es nur allzu oft tut. Dass ein Eduard Hanslick oder ein Heinrich von Herzogenberg an einer Brahms'schen Partitur weitaus mehr und wohl auch ganz andere Schönheiten zu entdecken und bewundern vermochten als das durchschnittliche musikinteressierte Konzertpublikum, lässt schließlich auch nicht den Schluss zu, Brahms habe in erster Linie für Komponistenkollegen und hauptberufliche Musikkritiker komponiert. Falls römische Leser sich durch ihre Erfahrungen mit Horaz dazu anregen ließen, nun auch Alkaios oder Pindar selbst zu studieren und so allmählich zu ‚Lyrikexperten‘ zu werden, war das allerdings sicherlich in Horaz' Sinne: Er konnte dabei ja nur noch weiter gewinnen.¹¹⁷ Oder, wie Wilamowitz es vielleicht ein wenig zu markig, aber in der Sache zutreffend formuliert hat: „Und wenn Alkaios und alle neun Lyriker aus dem Grabe erstünden, würde Horaz Horaz bleiben.“¹¹⁸

Bibliographie

(Kommentare sind unter der Sekundärliteratur verbucht)

- Anderson, W. S., *The Theory and Practice of Poetic Arrangement from Vergil to Ovid, in: Poems in Their Place. The Intertextuality and Order of Poetic Collections*, hg. von Neil Fraistat, Chapel Hill-London 1986, 44–65.
- Arnold, Th., *Von den Griechischen Studien des Horaz, Programm der Lateinischen Hauptschule zu Halle 1855, 1–46 (Teil 1) und 1856, 1–35 (Teil 2)*.
- Barchiesi, A., *Carmina: Odes and Carmen Saeculare*, in: *The Cambridge Companion to Horace*, hg. von Stephen Harrison, Cambridge 2007, 144–161.

¹¹⁷ Es würde zu weit führen, hier der Frage nachzugehen, ob Horaz ein solcher Erfolg beschieden war. Man kann als Näherungswert allerdings Nina Mindts Beobachtung heranziehen, derzufolge die hellenistisch-griechische Epigrammatik Gedichte auf Sappho, Anakreon, Alkman, Pindar, Ibykos und Stesichoros, außerdem auch auf Archilochos und Hipponax hervorbringt, wohingegen bei Martial nur Sappho (Mart. 7, 69 und 10, 35) erscheint, nicht unbedingt aus literaturgeschichtlichem Interesse übrigens, sowie einmal Pindar (Mart. 8, 18) – und das nur als Antonym für horazisch-lyrisches Dichten: Mindt, *Griechische Autoren*, 504 und 532–539.

¹¹⁸ v. Wilamowitz-Moellendorff, *Sappho und Simonides*, 303.

- Beck, J.-W., ‚Lesbia‘ und ‚Juventius‘: Zwei *libelli* im Corpus Catullianum. Untersuchungen zur Publikationsform und Authentizität der überlieferten Gedichtfolge, Göttingen 1996 (Hypomnemata 111).
- Biddau, F., Sulla cronologia di Orazio, *Odi I–III*, *Philologus* 161 (2017), 117–144 und 268–291.
- Buchmann, J., Untersuchungen zur Rezeption hellenistischer Epigrammatik in der Lyrik des Horaz, Diss. Konstanz 1974 (mschr.).
- Cairns, F., *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh 1972.
- Cairns, F., *Roman Lyric. Collected Papers on Catullus and Horace*, Berlin-Boston 2012 (Beiträge zur Altertumskunde 301).
- Corbeill, A., Education in the Roman Republic: Creating Traditions, in: *Education in Greek and Roman Antiquity*, hg. von Yun Lee Too, Leiden-Boston-Köln 2001, 261–287.
- Culler, J., *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca 1982.
- Dawson, Chr. M., The Iambi of Callimachus. A Hellenistic Poet’s Experimental Laboratory, *Yale Classical Studies* 11 (1950), 3–168.
- Dettmer, H., *Horace: A Study in Structure*, Hildesheim-Zürich-New York 1983 (Altertumswissenschaftliche Texte und Studien 12).
- Edmunds, L., From a Sabine Jar. Reading Horace, *Odes* 1.9, Chapel Hill-London 1992.
- Eidinow, J. S. C., Horace: Critics, Canons and Canonicity, in: *Perceptions of Horace. A Roman Poet and His Readers*, hg. von L. B. T. Houghton und M. Wyke, Cambridge 2009, 80–95.
- Fantham, E., *Roman Literary Culture. From Cicero to Apuleius*, Baltimore-London 1996.
- Feeney, D., Becoming an Authority: Horace on His own Reception, in: *Perceptions of Horace. A Roman Poet and His Readers*, hg. von L. B. T. Houghton und M. Wyke, Cambridge 2009, 16–38.
- Felgentreu, F., Pyrrha oder der versteckte Achilles. Ein horazisches Motiv im Licht sequenzieller Lektüre, *Philologus* 155 (2011), 326–345.
- Ferguson, J., Catullus and Horace, *AJPh* 77 (1956), 1–18.
- Fernández Corte, J. C., El final de las „odas del alarde“ (Odas I. 1–10), *CFC(L)* 19 (2000), 63–77.
- Fraenkel, E., Horaz, üs. von Gertrud und Erich Bayer, Darmstadt 1963 (zunächst erschienen als: Ders., *Horace*, Oxford 1957).
- Frank, T., *Catullus and Horace. Two Poets in their Environment*, New York 1928 (Ndr. New York 1965).
- Franzisi, F., Horatius als Nachahmer griechischer Lyriker (hauptsächlich mit Rücksicht auf das I. Buch der Oden), Programm der k. Studienanstalt Passau für das Schuljahr 1888/1889, 3–28.
- Gagliardi, D., L’ode I 5 di Orazio, *Vichiana* 6 (1969), 119–126.
- Görgemanns, H., Zum Ursprung des Begriffs „Lyrik“, in: *Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet*, hg. von Michael von Albrecht und Werner Schubert, Frankfurt a. M. (u. a.) 1990 (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart 23), 51–61.
- Günther, H.-Chr., Überlegungen zur Entstehung von Vergils Aeneis, Göttingen 1996 (Hypomnemata 113).
- Harrison, St., The Literary Form of Horace’s Odes, in: *Horace. L’œuvre et les imitations. Un siècle d’interprétation*, Vandœuvres-Genève 1993 (Entretiens Fondation Hardt 39), 131–170.

- Heinze, R., Die horazische Ode, *Neue Jahrbücher* 51 (1923), 153–168.
- Herder, J. G., Von der Horazischen Ode, in: Ders., *Ueber die neuere Deutsche Litteratur. Fragmente, als Beilagen zu den Briefen, die neueste Litteratur betreffend. Dritte Sammlung, Riga 1767*, 170–206.
- Holzberg, N., *Horaz. Dichter und Werk*, München 2009.
- Hutchinson, G. O., The Publication and Individuality of Horace's *Odes* Books 1–3, *CQ* 52 (2002), 517–537.
- Q. Horatius Flaccus, *Oden und Epoden*, erklärt von Adolf Kiessling. Zehnte Auflage, besorgt von Richard Heinze. Mit einem Nachwort und bibliographischen Nachträgen von Erich Burck, Berlin 1960.
- Jaeger, M., *Reconstructing Rome: The Campus Martius and Horace, Ode 1.8, Arethusa* 28 (1995), 177–191.
- Jauß, H. R., Der poetische Text im Horizontwandel der Lektüre (Baudelaires Gedicht ‚Spleen II‘), in: ders., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M. 1991, 813–865.
- Lefèvre, E., *Horaz. Dichter im augusteischen Rom*, München 1993.
- Lehrs, K., Q. Horatius Flaccus. Mit vorzugsweiser Rücksicht auf die unechten Stellen und Gedichte, hg. von ~, Leipzig 1869.
- Lyne, R. O. A. M., *Horace Odes Book 1 and the Alexandrian Edition of Alcaeus*, *CQ* 55 (2005), 542–558.
- Maiuri, A., *Nuova Sylloge Epigrafica di Rodi e Cos*, Florenz 1925.
- Marrou, H. I., *Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum*, hg. von Richard Harder, Freiburg-München 1957.
- Mayer, R., *Horace Odes Book 1*, edited by ~, Cambridge 2012.
- Mindt, N., Griechische Autoren in den Epigrammen Martials, *Millennium* 10 (2013), 501–556.
- Morgan, T., *Literate Education in the Hellenistic and Roman Worlds*, Cambridge 1998.
- Mutschler, F.-H., Beobachtungen zur Gedichtanordnung in der ersten Odensammlung des Horaz, *RhM* 117 (1974), 109–133.
- Nadeau, Y., *Safe and Subsidized. Vergil and Horace Sing Augustus*, Bruxelles 2004 (Collection Latomus 285).
- Nadeau, Y., *Erotica for Caesar Augustus. A Study of Love-poetry of Horace, Carmina, Books I to III*, Bruxelles 2008 (Collection Latomus 310).
- Nisbet, R. G. M. - Hubbard, M., *A Commentary on Horace: Odes Book 1*, Oxford 1970.
- Pasquali, G., *Orazio lirico. Studi*, Firenze 1920; von mir benützt: ~, *Ristampa xerografica* (...) a cura di Antonio La Penna, Firenze 1966.
- Pöschl, V., Die Einführung des Liebesthemas in den horazischen ‚Paradeoden‘ (carm. I 1–9), in: *Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naeuius bis Baudelaire. Franco Munari zum 65. Geburtstag*, hg. von Ulrich Justus Stache (u. a.), Hildesheim 1986, 63–69.
- Primavesi, O., *Aere perennius? Die antike Transformation der Lyrik und die neuzeitliche Gattungstrinität*, in: *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, hg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart 2008 (Text und Kontext 27), 15–32.
- Putnam, M. C. J., *Poetic Interplay. Catullus and Horace*, Princeton 2006.
- Radtke, G., *Die Kindheit des Mythos. Die Erfindung der Literaturgeschichte in der Antike*, München 2007.
- Roche, P., *Lucan, De Bello Ciuili, Book 1. Edited with a Commentary by ~*, Oxford 2009.
- Salat, P., *La composition du livre I des Odes d'Horace*, *Latomus* 28 (1969), 554–574.

- Santirocco, M. S., Horace's Odes and the Ancient Poetry Book, *Arethusa* 13 (1980), 43–57.
- Santirocco, M. S., *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapel Hill-London 1986.
- Schmidt, E. A., Horazische Liebeslyrik. Thesen und Interpretationen zur Einführung, *AU* 35/2 (1992), 42–53.
- Schrijvers, P. H., Comment terminer une ode? Étude sur les façons différentes dont Horace termine ses courts poèmes, *Mnemosyne* 4. Serie, 26 (1973), 140–159.
- Seidensticker, B., Zu Horaz, C. 1, 1–9, *Gymnasium* 83 (1976), 26–34.
- van Sickle, J., The Book-Roll and Some Conventions of the Poetic Book, *Arethusa* 13 (1980), 5–42.
- Smolak, K., Unter der Oberfläche ... Beobachtungen zu Horaz, *carm.* 1, 22 und Catull 45, in: *Klassizismus und Modernität*, hg. von Ibolya Tar und Péter Mayer, Szeged 2007, 110–123.
- Spier, J., Two Hellenistic Gems Rediscovered, *AntK* 34/2 (1991), 91–96.
- Sutherland, E. H., Audience Manipulation and Emotional Experience in Horace's „Pyrrha Ode“, *AJPh* 116 (1995), 441–452.
- Syndikus, H. P., *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*, Bd. 1: Erstes und zweites Buch, Darmstadt ³2001.
- Thomas, R., Horace and Hellenistic Poetry, in: *The Cambridge Companion to Horace*, hg. von Stephen Harrison, Cambridge 2007, 50–62.
- Trompheller, E. L., Ein Beitrag zur Würdigung der horazischen Dichtweise, *Einladungsschrift zur zweihundertfünfzigjährigen Stiftungsfeier des Gymnasium Casimirianum*, Coburg 1855, 3–22.
- West, D., *Horace Odes I. Carpe Diem*, Oxford 1995.
- White, P., *Promised Verse. Poets in the Society of Augustan Rome*, Cambridge-London 1993.
- Whitmarsh, T., An I for an I: Reading Fictional Autobiography, in: *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity*, hg. von Anna Marmodoro und Jonathan Hill, Oxford 2013, 233–247.
- von Wilamowitz-Moellendorff, U., *Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker*, Berlin 1913.
- Wissmann, J., Education, in: *A Companion to Hellenistic Literature*, hg. von James J. Clauss und Martine Cuypers, Chichester 2014.
- Wili, W., *Horaz und die augusteische Kultur*, Basel-Stuttgart ²1965 (Basel ¹1948).

Gottfried E. Kreuz
 Paris-Lodron-Universität Salzburg
 FB Altertumswissenschaften / Klass. Philologie
 Residenzplatz 1/1
 5020 Salzburg
 Gottfriedeugen.Kreuz@sbg.ac.at