

PERSICOS ODI, PUER, APPARATUS

(Interpretationsversuch zu Hor. C. I 38)

Als wir die längste Ode des Horaz, das achtzigzeilige *Descende caelo* . . . (C. III 4) interpretierten,¹ gingen wir davon aus, daß man das Gewicht von Gedichten nicht an der Zahl der Zeilen messen könne. Ob dieser Satz auch für das kleine Schlußgedicht des I. Buches mit seinen acht Zeilen gilt?

Sehen wir zuerst das Gedicht selbst an:

*Persicos odi, puer, apparatus,
displicent nexae philyra coronae,
mitte sectari, rosa quo locorum
sera moretur.*

*Simplici myrto nihil adlabores
sedulus curo: neque te ministrum
dedecet myrtus, neque me sub arta
vite bibentem.*

Die Ode setzt feierlich mit einem klangvollen Völkernamen, mit einer auffallenden *p*-Alliteration, in einer Zeile mit dem ganzen Vokalreichtum des Lateinischen ein. Nach dem abweisenden *odi* wartet man allerdings auf eine *positive* Fortsetzung, gleichsam auf das *amo*. Statt dessen findet man schon wieder etwas *Mißfälliges*: *displicent nexae* . . . Als die erste Sammlung von Horazens Oden erschien, lehrte in Rom bereits seit Jahren der Rhetor und Geschichtsschreiber Dionysios von Halikarnass, der in seinen feinen Stilanalysen unter anderem den Stimmungswert, oder — wenn man will — die Bedeutung der „Buchstaben“ (*grammata*), d.h. der durch die Buchstaben bezeichneten Laute, untersuchte und auf den unvoreteilhaften, „nicht schillernden“ Klang des *i* und auf den unangenehmen des *e* hinwies (De comp. verb. 14). Desgleichen empfand er das zischende *s* als *ἄχαρι* (ohne Reiz) und *ἀγδέξ* (nicht süß“, widrig), das *x* aber gerade als ein pfeifendes Geräusch (*συριγμός*, *stridor*). Dieser Theorie ent-

¹ Acta Ant. Hung. 8 (1960) 369.

sprechend sagte vor Dionysios auch Cicero, daß das *x* eine *vasta* bzw. *aspera littera* sei (Or. 45, 153, vgl. Varro frg. 49 Wilmanns). Aber zurück zur horazischen Ode: die als überflüssiger Prunk beanstandete *philyra* (d.h. Lindenbast, woraus Bänder zu Kränzen gemacht wurden) wird vor der Zäsur bzw. am Ende des Verses von den reimenden *nexae*... *coronae* umgeben. Zugleich setzt sich die Ablehnung fort: *mitte sectari*..., und sie zieht sich auch durch die zweite Strophe: *nihil adlabores*... *curo*, und selbst der Schluß ist in Form einer Litotes gefaßt: *neque te*... *dedecet, neque me*...

Inmitten der konsequenten Ablehnungen und Mißbilligungen scheint am wichtigsten das genau in die Mitte gestellte *simplici* zu sein. Das ist aber auch nicht so „einfach“² wie man sich auf den ersten Blick dächte: *myrtus* — die „für sich“, ohne jede Zutat gewünschte Myrte — ist das einzige Wort, welches sich in diesem kleinen Gedicht — innerhalb einer kurzen Strophe! — wiederholt: es wird zum Mittelpunkt und zu einem gemeinsamen Punkt zwischen dem aufwartenden *puer* und dem unter der Weinlaube trinkenden Dichter. Man wird den Zusammenklang von *myrto* und *curo* (an gleicher Versstelle) sowie die symmetrischen Schlußworte am Ende der beiden Anfangszeilen beachten: *apparatus* bzw. *adlabores*. Kiessling hat wohl Recht: „Der höchste Schmuck dieser beiden Strophen... ist ihre schmucklose, aber nicht kunstlose Einfachheit.“

Ja, all dies ist recht hübsch, stimmungsvoll, trotz — oder gerade wegen — der Einfachheit kunstvoll, aufs vollkommenste feingeschliffen, doch wird selbst ein begeisterter Leser und Kenner des Horaz fragen: Was hat denn das Gedicht zu sagen? Einzig und allein das Lob der *simplex corona* oder eines *simplex convivium*? Ist das nicht zu wenig? Verständlicherweise befanden sich die Ausleger aller Zeiten in Verlegenheit und verständlicherweise fielen ihre Erklärungen — eher Apologien — recht verschieden aus.

Ein Humanist wie Cristoforo Landini³ glaubte in dem kleinen Gedicht dieselbe *modestia et frugalitas* erkennen zu dürfen, welche er für das ganze Leben des Dichters kennzeichnend fand. A. Mancinelli⁴ variierte die Bemerkung des Porphyrio bzw. Ps.-Acro (*puerum*... *sibi mediocria iubet parare, negans ad voluptatem opus esse magnifico apparatu*)

² Aus den neueren Kommentaren ist bedauerlicherweise die Erklärung von Chr. W. Mitscherlich (Lipsiae 1800) verdrängt worden: *Myrtus simplex: corona, quae e sola myrti fronde contexta est. Duplicem contra, e duplici materia, auro gemmisque confectam dixit Verg., Aen. I 655.*

³ Florentiae 1482.

⁴ Parisiis 1503.

wie folgt: *odisse ait Persicos et amplissimos apparatus, itaque mediocria sibi ad voluptatem parandam monet*. Lange Zeit schleppt sich durch die Kommentaren die allegorische Erklärung des Erasmus, die dieser⁵ an die Sentenz *rosam, quae praeterierit, ne quaeras iterum* knüpfte: *Ne te maceres desiderio rerum, quae revocari restituique non queunt, velut exactae iuventae, formae, virium, fortunae. Nam ut nihil rosa gratius, ita nihil minus diuturnum. Habent enim rosae suum tempus, sed perbreve*.

Früh schon (z. B. im Kommentar von Hermann Figulus)⁶ taucht die Deutung der Myrte als einer Pflanze von Aphrodite auf: *erat autem myrtus arbor Veneri sacra et propterea (?) conviviiis adhibebatur*. Diese Erklärung lebt dann unausrottbar weiter, so z.B. im Odenkommentar von H. Schütz,⁷ mit einem Hinweis auf C. II 7, 23 ff.: *quis udo deproperare apio coronas curatve myrto? quem Venus arbitrum dicit bibendi?* — obwohl hier unmißverständlich vom Venuswurf im Würfelspiel die Rede ist. Noch O. Keller⁸ wollte den Horaz von der Anklage der Inhaltlosigkeit freisprechen, indem er im Anschluß an eine längst zitierte Parallelstelle aus Anakreon (27 D.) behauptete, „das Lied sei erotisch aufzufassen . . . An der einfachen Myrte, d.i. auch zugleich an der einfachen Liebe ist ihm genug. Die Myrte steht hier nicht für eine beliebige Kranzblume . . ., sondern sie ist aufzufassen als Blume und Sinnbild der Liebe.“ Die Myrte sei ja ganz vorzugsweise die Pflanze der Aphrodite usw.

Das geht sogar noch in Kiesslings Kommentar ein: In den beiden „schmucklosen aber nicht kunstlosen“ Strophen „läßt der Sänger des *symptischen und erotischen* Liedes zum Schluß des I. Buches noch einmal die beiden Grundmotive seiner Dichtung, den Myrtenkranz der Venus und die Gabe des Bacchus anklingen.“ Diese Erklärung hat R. Heinze in den letzten Ausgaben ganz weggelassen und an ihre Stelle eine andere gesetzt: der Myrtenkranz habe hier eine erotische Bedeutung so wenig wie in der Sestius-Ode (I 4, 9 *nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto* . . .) oder an der von Schütz herangezogenen Stelle. Aus der „schmucklosen aber nicht kunstlosen Einfachheit“ wird bei Heinze eine „anspruchslose“, und er versucht — wie gewöhnlich — auch diesem anspruchslosen Liedchen autobiographische Angaben abzugewinnen. Als Kenner des Lukrez veranschaulicht er durch eine Parallele aus Lukrez (II 31) die inspirierende

⁵ Adag. II 6, 40.

⁶ Francofurti 1546.

⁷ Hor. Oden und Epoden, erkl.³ von H. Schütz, Berlin 1889.

⁸ Epilegomena zu Horaz, I. (Leipzig 1879) 118.

Gelegenheit, aus welcher das Gedicht geboren wurde: „Der Poet als sein eigener Gast beim Wein, unter dichtem Rebdach geschützt vor Sommersonne, nicht als einsamer Schlemmer, sondern als einer der Verständigen, die *non magnis opibus iucunde corpora curant*, aber doch in festlicher Stimmung . . . Der beschaulichen Feierstunde Frucht ist dies schlichte Liedchen; die anspruchslose Einfachheit des Ausdrucks stimmt aufs schönste zum Inhalt.“ Man fragt nur, ob das Wesen des „anspruchslosen“ Gedichtes durch diese Schablone des epikureischen Dichters befriedigend erklärt werden kann.

G. Pasquali⁹ hat die Kiessling'sche Interpretation auf eine etwas andere Weise weiterentwickelt. Er wollte im Gedicht nicht nur die Bejahung der epikureischen Einfachheit, sondern auch eine Manifestation der Liebeslyrik und sympotischen Dichtung des Horaz gefunden haben: „Mirto e vite, amore e convito improntano di sè tutta la poesia di Orazio . . . Il commensale che siede coronato di mirto e beve, è il lirico erotico e simposiaco.“ Zu dieser rätselhaften Allegorie — eigentlich Kontamination der traditionellen (Kiessling'schen) und der die epikureischen Beziehungen hervorhebenden Heineschen Erklärungen — soll nur so viel bemerkt werden: Wenn die Myrte der Aphrodite gehört, so gehört ihr auch die von Horaz hier abgewiesene Rose, ja selbst die *philyra* (vgl. Ann. Corn., De nat. deor. 24)¹⁰ doch die Myrte ist zugleich eine Pflanze des Dionysos (vgl. z. B. Schol. Arist. Ran. 330), und „als Festschmuck dienten Myrtenkränze bei Festen aller Art“, so trug in Rom der siegreiche Feldherr bei der *ovatio*^{10a} einen solchen, „aber auch Totenkränze wand man aus Myrte und pflanzte sie auf Gräber“.¹¹ Vergils Dido irrt in einem Myrtenhain umher (Aen. VI 443), weil die Myrte auch sepulkrale Bedeutung hatte.¹² Das heißt: Horaz dürfte durch den Myrtenkranz nicht unbedingt die aphroditeischen Beziehungen seiner Dichtung, sondern eher seinen Anspruch auf Einfachheit und Natürlichkeit betonen haben.

Wie O. Keller nicht der erste war, der die Aufmerksamkeit auf eine Parallele bei Anakreon (d.h. innerhalb des Odenbereichs auf eine nähere Gattung) gelenkt hat, so schloß

⁹ Orazio lirico. Firenze 1920, 324 f.

¹⁰ Vgl. R.G.M. Nisbet — M. Hubbard, A commentary on Horace: Odes, B.I. Oxford 1970, 422.

^{10/a} Mein Freund Gerhard Binder (Köln) möchte auch hier einen Hinweis sehen: „Der einfache Myrtenkranz des siegreichen Feldherrn — die einfache Myrte des Dichters, der sein erstes Odenbuch (triumphierend und doch wieder nicht protzend) abschließt. Ist nicht auch die Spannung von I 1 an Maecenas, den prunkvollen, den Schlemmer usw., und I 38 zu sehen?“ (Brieflich.)

¹¹ Vgl. K. Ziegler, Kl. Pauly III 1528.

¹² Vgl. Ed. Norden, z. St.

sich auch Heinze einer langen Reihe von Vorläufern an, als er auf die Stellung des kleinen Liedes innerhalb der Sammlung hinwies: „*est, qui nec veteris pocula Massici, nec partem solido demere de die spernit* — zu diesem Satz der Einleitungsode hier als Buchschluß eine Illustration.“ Von den Vorläufern wollen wir hier nur J. G. Orelli erwähnen, der die Absicht des Dichters darin sah, daß er *non sine occulta quadam εἰρωνείᾳ tam simplici odario primum librum claudit*, wie es auch nicht ohne Absicht geschah, daß er vor dieses „simple Liedchen“ die Kleopatra-Ode — *carmen vere sublime populariumque animos admiratione percussurum* — gestellt hat.¹³ Oder erwähnen wir den *princeps philologorum* Wilamowitz, der in der Anordnung der Sammlung weitere Absichten des Dichters abgetastet hat: „Dies Gedichtchen stellte er an den Schluß von Buch I., damit es mit *Non usitata nec tenui ferar* und *Exegi monumentum* contrastiere.“¹⁴

So ist es ganz verständlich, daß Ed. Fraenkel in seinem Horaz-Buch¹⁵ die drei „Epiloge“ zusammen behandelt hat. Zuerst hob er¹⁶ die ungewöhnliche Einfachheit hervor: In der Tat besteht das ganze Gedicht aus fünf kurzen Sätzen, was um so auffallender sein dürfte als das vorhergehende *Nunc est bibendum* (den alkäischen Aufruf in der ersten Strophe abgerechnet) eigentlich eine einzige pindarische Periode ist, welche sich durch sieben Strophen dahinwälzt. Das Wesentliche erblickt auch Fraenkel im mittleren Satz: *simplici myrto nihil adlabores sedulus curo*. Sonst sei hier „alles heiter, glücklich, und das Bild des *sub arte vite* trinkenden Dichters erinnert uns an die Stunden, als unter einer italienischen Pergola auch wir einen guten Wein und eine lebenswürdige Gesellschaft genießen durften.“¹⁷ Wenn nun die Gattungsfrage geklärt ist und man sieht, inwiefern z.B. die festlichen Vorkehrungen in *Herculis ritu* . . . (III 14, 17 f. *i, pete unguentum, puer, et coronas et cadum Marsi memorem duelli* . . .) eine Parallele zu unserem kleinen Gedicht bilden, so kann man mit Fraenkel einverstanden sein: „it is a very graceful little piece“,¹⁸ und wir sind auch der Meinung, daß in diesem „kleinen anmutigen Stück“ *irgendwo* im Odencorpus niemand nach einer „besonderen versteckten Bedeutung“ (a special meaning underneath its surface) suchen würde.

¹³ Komm.⁴ Berlin — Leipzig 1886.

¹⁴ Sappho und Simonides. Berlin 1913, 312, 1.

¹⁵ Oxford 1957, 297 ff.

¹⁶ Nach R. Heinze; vgl. Neue Jbb. 19 (1907) 165; R. Reitzenstein, *ibid.* 21 (1908) 95 f. = Aufsätze zu Horaz. Darmstadt 1963, 15 f.

¹⁷ A.a.O. 298.

¹⁸ Vgl. mit der wenig sagenden Bemerkung bei Fr. Plessis — P. Lejay: „Cette petite pièce . . . est . . . d'ailleurs très poétique.“

Da es aber an so eine auffallende Stelle geraten ist und ein solches Buch schließt, in welchem man von den Höhen des *Iam satis terris...*, des *Quem virum aut heroa...* oder des *Nunc est bibendum...* nicht so leicht herabsteigen kann, so dürfte unsere Frage nicht ganz unangebracht sein: ob man den für so wichtig erachteten Satz *simplici myrto nihil adlabores sedulus curo* in Wirklichkeit als das künstlerische Credo des Dichters betrachten darf? Hier hat Fraenkel die Ironie des Dichters — sein „enormous understatement“ — überinterpretiert: die Anforderung von *simplicitas* kann man hier beim besten Willen *nicht* als eine Lobpreisung des Naturgenies im uralten Wettstreit zwischen *ars* und *ingenium* erklären, weil diese beiden Eigenschaften auch in der *Ars poetica* (409 f. *ego nec studium sine divite vena, nec rude quid prosit video ingenium*) gleichermaßen unentbehrlich sind, und hauptsächlich weil es sich hier doch nicht um literar-ästhetische Probleme, sondern um ein Lebensideal handelt.

Die Verfasser des neuesten Kommentars¹⁹ haben zum Kern der Sache hingewiesen, indem sie fragen, ob die Stellung eines Gedichtes innerhalb eines Buches eine Bedeutung geben kann, welche es anders nicht besessen hätte (*one wonders whether mere position in the book can give a poem a meaning it would not otherwise have possessed*). Die *simplicitas* ist ein horazisches Lebensideal, welchem auch ein anderes Gedicht von nicht weniger prominenter Stellung — die erste Römerode — gewidmet ist (vgl. III, 1, 20 ff.). Die Placierung unserer Ode ist sicherlich nicht zufällig und ohne Bedeutung: durch die gewählte Einfachheit wird die „hohe Manier“ (*grand manner*) der Kleopatra-Ode wirkungsvoll ausgeglichen und das ganze Buch glücklich geschlossen. Man soll also dem scheinbar anspruchslosen Gedicht an einer so exponierten Stelle — ausgerechnet nach dem „schönsten Zeitgedicht, das die Welt kennt, zugleich einem klassischen Beispiel für die (horazische) Kunst“ (R. A. Schröder)²⁰ — nicht verständnislos gegenüberstehen. Es ist ja an seinem richtigen Platz als Fortsetzung der Feierlichkeiten zu Ehren des großen Sieges, aber in der Privatsphäre, als Ableitung des Tobens (*pulsanda tellus*), welches eventuell als *hybris* anmuten könnte; als beruhigender und harmonischer Buchschluß.

So wird man anlässlich der Auslegung der „anspruchslosen“ Ode weitere Fragen von allgemeinerem Interesse wagen: ob man in ein horazisches Gedicht — wegen dessen

¹⁹ Nisbet — Hubbard, a.a.O. 423.

²⁰ R. A. Schröder, Horaz als politischer Dichter. *Europ. Revue* 11 (1935) 3220, zitiert bei V. Pöschl, *Horazische Lyrik. Interpretationen*. Heidelberg 1970, 73, 2.

Stellung — *mehr* „hineininterpretieren“ darf als es an sich sagen will? In der Interpretation von Gedichten kann man nicht behutsam genug sein. Der Ausleger wird gar leicht von seiner Begeisterung und Phantasie hingerissen und so geneigt sein, etwas hineinzulesen, hineinzudeuten, was andere Leser mit Ärger oder mit bedauerndem Lächeln quittieren werden — wie es dem sonst verdienten C. W. Nauck passierte, der²¹ auch das sapphische Versmaß in den Kreis seiner Betrachtungen einbezog und behauptete: „Das Metrum scheint, wie die verspätete Rose, den wehmütigen Ernst einer herbstlichen Stimmung zu verraten.“ (All dies hat er sich aus der *rosa sera* herausgesponnen.) Zu ernst wird er es selbst nicht genommen haben, wie die Fortsetzung zeigt: „Dazu stimmt freilich nicht das dichte Weinlaub.“ Ein recht lehrreiches Beispiel.

Was nun die Frage der Anordnung betrifft, so braucht man nicht zu betuern, daß z.B. die Anrede innerhalb eines Gedichtes eine spezielle Bedeutung haben kann. Es hat ja sicherlich Sinn und zeigt Absicht, daß die Einleitungsode mit Maecenas' Namen anhebt, oder daß unmittelbar danach das *Iam satis terris...* mit dem des Caesar endet; und ebenso wenig darf man es als Zufall betrachten, wessen Name sich am Angelpunkt der 32-zeiligen Kleopatra-Ode — gerade in Z. 16. — befindet: *Caesar ab Italia...* Regelmäßigkeiten solcher Art können freilich auch zufällig sein, die vorher erwähnten sind es bestimmt nicht. Allerdings würde ein Unternehmen, welches diese potentielle Möglichkeit durchweg als verwirklicht erkennen wollte, recht grotesk erscheinen.

So dürfte es auch mit der Absichtlichkeit der Anordnung der einzelnen Gedichte innerhalb der Bücher oder Sammlungen bestellt sein. Sicherlich wird Horaz zu Beginn seiner *carmina non prius audita* die sog. Paradeoden nicht etwa zufällig aneinandergereiht haben, um die Mannigfaltigkeit der äolischen Lyrik vor aller Augen zu zeigen;²² bis wohin — zur 9. oder 12.? — man diese Oden rechnen mag, ist eine andere Frage. Die prominente Stellung, welche die Römeroden innehaben, oder die mehr oder minder regelmäßige Symmetrie einzelner Gruppen innerhalb der Bücher, die in den anspruchsvolleren Kommentaren sowieso in Evidenz gehalten werden, haben eine spezielle Bedeutung. Man muß sich nur davor hüten, etwa *alles* erklären zu wollen, wie z.B. W. Ludwig²³ die „regelmäßige“ Anordnung des aus 38+20+30 Oden bestehenden Corpus durch eine Umgruppierung (38+12+38)

²¹ Komm.¹⁴ (Leipzig 1894), einleitend zu I 38.

²² Vgl. W. Christ, SB Münch. Akad. 1 (1868) 36, 12; neuerdings z.B. L.P. Wilkinson, *Horace and his lyric poetry*. Cambridge 1951.

²³ W. Ludwig, Zu Hor. C. II 1—12. *Hermes* 95 (1957) 336 ff.

mit einer Sphragis (um II 6/7) erklären möchte. Kennzeichnend ist, daß der Verfasser des neuesten Forschungsberichtes,²⁴ der eine „Klärung“ der Anordnung der Odenbücher nicht einmal für wichtig erachtet und in Ludwigs verwickelten Konstruktionen²⁵ — nicht ohne Grund — ein Phantasieprodukt erblickt, in der Frage der eventuellen Anordnungsprinzipien fast genau den bei M. Schanz²⁶ zu lesenden Behauptungen folgt (Varietät, Gegensätze, Bestreben, die Ermüdung des Lesers durch Abwechslung zu verhüten).

In der Interpretation einzelner kleinerer Gruppen kann man getrost einige weiterführende Schritte wagen. Wenn die Schlußgedichte im Buch II und III eine spezielle Bedeutung haben und sich diese Bedeutung der beiden Epiloge aus einer gemeinsamen Interpretation mit derjenigen der vorhergehenden Oden (II 19: *Bacchum in remotis* . . . ; III 29: *Tyrrhena regum progenies* . . .) noch klarer herausstellt, so wird man den „Stellenwert“ auch dem *Persicos odi* . . . nicht absprechen wollen, in besonderer Hinsicht nicht nur auf die vorhergehende Kleopatra-Ode, sondern auch auf die der letzteren vorausgehende Damalis-Ode (I 36: *Et ture et fidibus iuvat* . . .).

Die Absichtlichkeit des Nebeneinanders dieser drei Trinklieder hob auch Heinze hervor: „Den Schluß des Buches bilden drei Trinklieder, nebeneinandergestellt, um durch die Verschiedenheit bei gleichem Hauptmotiv zu wirken.“ Zuerst das heitere Begrüßungsgedicht zu Ehren des glücklich heimkehrenden Numida: „zu den *sollicitae preces*, die im vorigen Gedicht an die *Fortuna redux* gerichtet waren, steht die ausgelassene Stimmung dieses Willkommens in eindrucksvollem Gegensatz.“ Fein ist auch Heinzes Vorbemerkung zur „Position“ der Kleopatra-Ode: „Die Stellung des Gedichts unmittelbar vor den leise abklingenden Schlußzeilen hebt es als Gegenstück zu dem nach der Widmung ersten Liede des Buchs *Iam satis terris* hervor; wie dort Caesar der Retter, so steht hier Caesar der Sieger im Mittelpunkt.“ So mag es nicht unmotiviert erscheinen, wenn man das „leise abklingende“ Schlußgedicht einerseits als das *würdige* Pendant zum reprä-

²⁴ G. Williams, *Horace. Greece & Rome, New surveys in the classics*, № 6 (Oxford 1972) 35.

²⁵ Vgl. noch W. Port, Die Anordnung in Gedichtbüchern augusteischer Zeit. *Philol.* 81 (1926) 2960; 430 ff. *Non vidi*: F. Fontaine, *Enchaînement et groupement des poèmes dans l'oeuvre lyrique d'Horace*. Thèse de lic. Liège, vgl. *Revue Belge de Phil.* (1945) 529.

²⁶ M. Schanz, *Gesch. d. röm. Lit.* II/1² (München 1899) 107: „Alle diese Versuche erweisen sich als unhaltbar; siebürden dem Dichter Künsteleien auf, welche das Interesse des Lesers in keiner Weise fördern“ usw. Ebenso in der von C. Hosius neubearbeiteten vierten Auflage (München 1935), S. 127.

sentativen *Maecenas, atavis* ... betrachtet,²⁷ es andererseits aber nicht gesondert von den beiden anderen Epilogen behandelt. Heinze wies treffend auf die Entsprechung der *zentralen* (d.h. wohl als kongenial erachteten) Figur der Einleitungsode hin (*est, qui nec veteris pocula Massici*...: „zu diesem Satz der Einleitungsode hier als Buchschluß eine Illustration“), aber den eventuellen Zusammenhängen mit den beiden anderen Epilogen ging er nicht mehr nach.

Es ist so gut wie sicher, daß die drei letzten Gedichte des I. Buches nicht zur gleichen Zeit entstanden sind, so daß Horaz mit der Nebeneinanderreihung etwas bezweckt haben wird. Die Zusammengehörigkeit kann man mehrfach beobachten: Die Kleopatra-Ode hebt mit *Nunc est bibendum* an, das Schlußgedicht endet mit *bibentem*; die Feierlichkeiten zu Ehren des geschichtlichen Ereignisses, welches die Existenz des *imperium* betraf, waren eine Gemeinschaftssache: harmonisch wird diese öffentliche Angelegenheit vom wüsten Treiben der Numida-Ode und vom leisen Zechen des einsamen Dichters umgeben; die Verwandtschaft der beiden „Privatgedichte“ zeigt sich in den auffallend häufigen Endreimen und den vielen Negationen (vgl. 36, 10 ff. *Cressa ne careat*... und danach *neu* sechsmal); während zu Ehren des heimkehrenden Numida alle Blumen mobilisiert werden (36, 15 f. *neu desint epulis rosae, neu vivax apium, neu breve lilium*), will der unter dem Rebdach pokulierende Dichter außer der „einfachen“ Myrte nicht einmal Rosen (*mitte sectari*...; zur gleichen Zeit erinnert dieser Jägerausdruck — vgl. Sat. I 2, 106; II 2, 9 *leporem sectatus* — den Leser an die Hetze nach der fliehenden Kleopatra, 37, 17 ff. *adurgens, accipiter velut mollis columbas aut leporem citus venator*); man vergleiche noch die Erwähnung der Salier in der Numida- ebenso wie in der Kleopatra-Ode, usw.

Was nun die Zusammengehörigkeit der Epiloge und ihre strukturelle Funktion betrifft, so verdienen die einzelnen Buchschlüsse eine besondere Studie: das selbstbewußte Schlußgedicht des *ex humili potens* Dichters, in welchem die hoffnungsvollen *Futura* des einleitenden *Maecenas, atavis*... (35 f. *quodsi me lyricis vatibus inseres, sublimi feriam sidera vertice*) durch die stolze Gewißheit des prominenten *Perfectums exegi* gleichsam besiegelt werden; davor die „große“ *Maecenas*-Ode, „durch ihre Stellung... vor der *Sphragis Exegi monumentum* hervorgehoben und offensichtlich als

²⁷ Um der Kuriosität willen: seinerzeit hat Luc. Müller („with remarkable precision“ — wie es bei Nisbet — Hubbard S. 423 heißt) unser kleines Gedicht mitsamt der Ode *Montium custos*... (III 22) und der Satire I 7 zu den „unwichtigsten“ Dichtungen des Horaz gerechnet.

ein Gedicht gedacht . . . , an dem Absicht und Kunst der horazischen Odendichtung modellhaft deutlich werden sollten";²⁸ zugleich Abschiednehmen von der Odendichtung; am Ende des II. Buches das *Non usitata* . . . , ein Gedicht von hohem dichterischem Schwung, durch die Epiphanie des Bacchus (II 19) vorbereitet, seinerseits eine Vorbereitung der Römeroden, auf einer entsprechenden Höhe der Inspiration, — wie verhält es sich dann mit dem *ersten* Buchschluß? Nach den dichterischen wie menschlichen Höhen der *vorletzten* (Kleopatra-)Ode ein anspruchsloses Verslein von zwei Strophen? Kein Wunder, daß manche Philologen das *Persicos odi* . . . für zu anspruchslos gefunden haben und entweder eine komplizierte symbolische Bedeutung hineinzupressen versuchten oder aber — eine sonderbare Unternehmung! — die 38 Oden irgendwie „ergänzten“, um das Buch *würdig* zu schließen.

In der Tat eine sonderbare Situation. Und trotzdem ist es so gut wie und wo es ist: Die berauschte Anfangsstimmung der Kleopatra-Ode wurde stilvoll vorbereitet durch das Numida-Symposion, wo die verführerische Damalis, die *πολύμοιρος* (*multi meri*), den sonst nüchternen Bassus nicht unter den Tisch trinken kann, und der große Sieg, dies Weltereignis, von keinem unmenschlichen Hybrisgefühl etwa überschattet wird, nein, gerade umgekehrt: als nun Gefahr und Überspanntheit vorüber sind, kann und soll im Schatten der italischen Gartenlauben ein jeder unbesorgt die Segen des Friedens genießen. Eine weitere Steigerung des dichterischen Schwunges von *Nunc est bibendum* . . . wäre eine ikarische Unternehmung gewesen. Auf jeden Fall ist diese Vorführung der Zufriedenheit nach Actium und des von der Einleitungsode her bekannten pokulierenden Typs, eine nachdrückliche Empfehlung desselben, zugleich das selbstironische Herabsteigen des *vates*, der mit seiner efeubekränzten Stirne soeben noch hochpathetisch die Sterne berühren wollte, ein passende-

²⁸ V. Pöschl, a.a.O. 204 f.; über die Stellung des *Persicos odi* . . . s. ebenda, S. 73 f.: „Das erste Buch ist eingerahmt von dem Widmungsgedicht an Maecenas . . . und der Ode *Persicos odi*, wo er in einer Art Schlußvignette von Myrten umkränzt . . . zecht. Diese persönlichen Bekenntnisse umrahmen hochpolitische Gedichte, die, ebenfalls symmetrisch miteinander verbunden, das wichtigste Anliegen der früh-Augusteischen Zeit behandeln: die Beendigung der Bürgerkriege . . . Es ist sinnvoll, daß das nächste Buch mit der Ode beginnt, die Asinius Pollio als den Historiker der Bürgerkriege rühmt, die . . . nun zu Ende gekommen sind.“ Über die drei letzten Oden des I. Buches (S. 74): „Es ist von besonderer Feinheit, daß der Dichter nach der feierlich großartigen Ode, in der der tragische Atem der Geschichte weht, das Buch so still enden läßt. Auf das *genus grande* folgt das *genus tenue*“ — wie in umgekehrter Folge in den Römeroden. „Daß die Polarität in der Anordnung der Rahmgedichte zum Ausdruck kommt, ist gewiß Absicht.“

rer — ein passender! Abschluß. Der *vates* soll sich in solche Höhen erst am Schluß des II. und III. Buches empor-schwingen... Horaz läßt das erste Odenbuch hinausgehen wie dereinst im Asina-Brief (I 13) das Odencorpus oder im Abschlußbrief (I 20: *Vortumnum Ianumque, liber, spectare videris, scilicet ut prostes...*) die Episteln.

So wird die „persische“ (d.h. orientalische; richtig Ps.-Acro: „königliche“) Zubereitung schon etwas anderes und mehr bedeuten; die fast zu gesuchte Häufung von ungesuchter Einfachheit gewinnt Sinngehalt und Gewicht; der *vates* der Römeroden weiß wohl, warum er in die erste Zeile des Schlußgedichts das *odi* und den einstweilen unbestimmten *puer* einflicht; auch die Wiederholung von *myrtus* hat Sinn und Bedeutung:²⁹ nur keine Übertreibung, kein Übermaß; zuviel darf höchstens an Myrte sein: *sie* soll — und nicht die *Persici apparatus* (Z. 1) — die „vornehme“ Gesellschaft, d.h. den *puer* und den Poet, umgeben. Horazens milde Ironie genießt man auch in den Schlußzeilen: in diesem gar nicht persischen (d.h. königlichen) Milieu geziemt sich für den bescheidenen Ganymed (vgl. Val. Flacc. V 691 *minister Phrygius*) ebensowenig wie für „Seine Majestät“ ein gekünstelter Pomp, nur die natürliche, naturgebotene Einfachheit. Der im Schatten (*sub arta vite*)³⁰ trinkende Dichter fühlt sich — vom Schatten der Königin befreit, aber gleichsam im Schatten der Kleopatra-Ode — wohl oder gar besser als ein König (vgl. Epist. I 10, 8 *vivo et regno...*; 10 *vivere naturae convenienter*), wie sich der trinkende Assurbanipal auf der bekannten Relief-darstellung oder der persische Großkönig unter dem legendenhaften goldenen Rebstock³¹ gefühlt haben mag.

*

Um zusammenzufassen: Im Kommentieren des Horaz — und im Kommentieren überhaupt — wird man auch weiterhin vom Mikrokosmos des betreffenden Gedichts ausgehen. Ein so winziger Kosmos wie das *Persicos odi...* ist, obwohl auch selbst ein vollkommenes Ganzes, *teres atque rotundus*, seinerseits ein Teilchen des dichterischen Milieus, in dessen Licht die tausend Brillantflächen *einer* Ode noch farbiger glänzen, noch

²⁹ G. Huber (Wortwiederholung in den Oden des Horaz. Diss. Zürich 1970, 29) bemerkt nichts dazu.

³⁰ Die verwandte Stelle II 15, 9 f. *tum spissa ramis laurea fervidos excludet ictus* hat eine andere Funktion: dort werden die Übertreibungen der modischen Gärten gerügt.

³¹ Vgl. Herod. VII 27; Athen. XII 9 p. 514 (Chares frg. 14. Jac. und Amyntas frg. 6 Jac.); Athen XII 55 p. 539 B (Phylarch. frg. 41 Jac.); Xen., Hell. VII 1, 38; Diod. XIX 48, 7.

³² Fr. Klingner, Röm. Geistesw.⁴ München 1961, 395.

wirksamer und wahrer zur Geltung kommen. Es ist also kein *Hineininterpretieren*, wenn man die inneren Beziehungen einer solchen kleinen Welt in ihren näheren und ferneren Zusammenhängen betrachtet, da potentiell all dies *darinnen* ist, man braucht nur die Lichter ihrer eigenen größeren Welt darauf zu richten. Und so empfindet man die kleine Ode *Persicos odi* . . . nicht mehr als unbedeutend, inhaltslos, sondern als ein horazisches Meisterstück, welches sich an seiner *richtigen Stelle* befindet, seinen Sinn hat und im Verhältnis zu seiner Größe weit mehr zu sagen hat. Was Klingner von der Ode *Herculis ritu* . . . behauptet hat, gilt auch für das Schlußgedicht des ersten Buches: „Ein bescheidener Inhalt kann durch vollkommene Form Symbol des Höchsten sein.“

Budapest.

I. Borzsák