



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zeit und Vergänglichkeit in den Frühlingsoden des Horaz“

Verfasserin

Anna Derndorfer

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl laut Studienblatt
Studienrichtung laut Studienblatt
Betreuer

A 190 350 338
Lehramt Italienisch - Latein
Univ. - Prof. Dr. Farouk Grewing

Inhaltsverzeichnis

Motivationsschreiben	1
Sigla	3
Einleitung	5
1. Buch - c. 1, 4	9
Lateinischer Text	9
Übersetzung	10
Interpretation	11
4. Buch - c. 4, 7	34
Lateinischer Text	34
Übersetzung	35
Interpretation	37
4. Buch - c. 4, 12	56
Lateinischer Text	56
Übersetzung	57
Interpretation	58
Abschließende Bemerkungen	78
Literaturverzeichnis	80

Motivationsschreiben

Durch die Teilnahme an den Seminaren bei Univ. Doz. Dr. Hildegund Müller und Univ. Prof. Dr. Farouk Grewing über die Carmina bzw. Epoden des Horaz wuchs meine bereits seit der Gymnasialzeit, die ich am Petrinum (humanistischer Zweig) in Linz absolvierte, vorhandene Begeisterung für diesen Dichter.

Sehr stark fasziniert mich Horazens Fähigkeit, hinter scheinbar klaren und einfachen Aussagen unzählige Botschaften zu verstecken - darin liegt m. E. der poetische Reiz und das hohe poetische Niveau, die erst nach genauer Analyse zum Vorschein kommen. Die Polysemie vieler Wörter lässt oft mehrere Interpretationsmöglichkeiten zu, wobei es mir abgesehen von wenigen Motiven, die man immer wieder in seinen Werken vorfindet, unmöglich erscheint, Horazens Intention zu erkennen.

Zu diesen Motiven zählt eindeutig Horazens Warnung, nicht aufgrund falscher Bestrebungen wie z.B. der Gier nach Reichtum oder Ehre, den jetzigen Moment zu vergessen und somit das Leben unreflektiert und unerfüllt vorbeiziehen zu lassen. Den heutigen Tag zu nützen und ihn im Gedanken an unsere Vergänglichkeit so zu gestalten, dass er uns wertvoll wird, ist eine der wenigen Aussagen, die man mit Sicherheit Horazens Werken entnehmen kann. Um diese Aufforderung zu verstärken, konfrontiert er den Leser mit dem Tod. Dies geschieht jedoch selten direkt, sondern meist auf sehr subtile Art und Weise, wobei diese Anspielungen auf den Tod erst bei genauerer Untersuchung zum Teil enthüllt werden.

Ich würde Horaz in dieser Hinsicht manipulative Fähigkeiten zusprechen, da er es versteht, den Leser ohne sein Wissen in eine bestimmte Richtung zu lenken, um eine volle Wirksamkeit seiner Warnungen zu erreichen. Sehr eindrucksvoll geschieht dies in den sogenannten Frühlingsoden (c. 1, 4; c. 4, 7; c. 4, 12), in denen er unserer Vergänglichkeit die Erneuerungen in der Natur gegenüberstellt. Während wir vergehen und der Tod Horazens Ansicht nach ein einmaliges und endgültiges Ereignis ist, so kehren alle natürlichen Erscheinungen, seien es die Jahreszeiten, die Natur oder bestimmte Planeten (*sol, luna* etc.), immer wieder. Diese Chance eines erneuten Entstehens bzw. einer weiteren Geburt ist uns Menschen verwehrt, weshalb wir in ständiger Erinnerung an den bevorstehenden Tod das Hier und Jetzt genießen sollen.

Ich habe in meiner Arbeit versucht, in Horazens Frühlingsgedichten versteckte Andeutungen, die das Thema Tod und Vergänglichkeit betreffen, sowie Horazens Botschaften an den Leser zu erkennen, wobei ich gestehen muss, dass sich meine Erkenntnis auf kleine Bruchstücke beschränkt. Horaz bleibt auch nach Fertigstellung meiner Arbeit ein Dichter, dessen Intentionen zu erfassen mir

wie bei jedem anderen großartigen Dichter nur teilweise möglich erscheint und dessen Werke aufgrund der vielen mehrdeutigen Ausdrücke ebenso beinahe unübersetzbar sind. Verstehen hat immer fragmentarischen Charakter.

Sigla

Ξ = rivulus memoriae Horatianae, qui a recensione antiqua atque exemplari antiquo deperdito ductus in hos codd. derivatur:

A = Parisinus lat. 7900

a = Ambrosianus 0 136 sup.

B = Bernensis 363

C/E = Monacensis 14 685

K = cod. S. Eugendi (St. Claude)

Ψ = rivulus memoriae Horatianae alter, qui a recensione antiqua atque exemplari antiquo deperdito ductus in hos codd. derivatur:

δ = Harleianus 2725

z = Vossianus

d = Harleianus 2688

π = Parisinus lat. 10310

λ = Parisinus lat. 7972

l = Leidensis B.P.L.lat.28

φ = Parisinus lat. 7974

ψ = Parisinus lat. 7971

V = Blandini(an)us vetustissimus, nunc deperditus

Einleitung

MacBeth¹

Wherefore was that cry?

Seyton

The queen, my lord, is dead.

MacBeth

She should have died hereafter;
There would have been a time for such a word.
Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time,
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

Wie wenig fassbar ist der Begriff Zeit, wie undefinierbar! Nur aufgrund der Vergänglichkeit wird Zeit für uns begreifbar, nur aufgrund des Wissens um dieses unaufhaltsame Verstreichen wird sie wertvoll. Wir können zwar Beispiele für den Begriff „Zeit“ finden, doch in ihrem Wesen können wir sie nicht erkennen. Dass es sie gibt, spüren und erleben wir am deutlichsten und am schmerzhaftesten im Vergehen und Tod aller natürlichen Erscheinungen. Vergänglichkeit ist eine unvermeidbare Nebenerscheinung dieses Abstraktums. Wir unterliegen ihr alle und sind zumindest auf dieser Welt und in dieser jetzigen Form der Existenz nicht in der Lage, ihr zu entkommen.

Kaum einem lateinischen Dichter ist es gelungen, auf so verhüllte und gleichzeitig deutliche und eindringliche Art und Weise Beispiele ihrer Existenz anzuführen wie Horaz.² Die Botschaften in

¹ Shakespeare, Macbeth, Akt 5, Szene 5, Vers 16.

² Wili 1948, 235 nennt Lukrez als den ersten Römer, der sich in seinem Werk „*De rerum natura*“ mit dem Tod auseinandersetzte, Horaz sei der zweite. Seine Oden sind voll von Gedanken an den Tod und Warnungen, die

seinen Oden sind unzählige, doch eine immer wiederkehrende und eindringliche Warnung ist wie das Pochen eines Herzens in seinen gesamten Oden fühlbar: Denke an eine Eigenschaft der Zeit, ihre Vergänglichkeit, und ziehe aus diesem Wissen einen Nutzen! Vergeude diese Zeit nicht, erhasche den richtigen Moment und mache ihn dir zu eigen, indem du ihn so gestaltest, dass er dir teuer und wertvoll wird! Verschwende deine Zeit nicht mit dem Anhäufen von Reichtümern und wisse zur rechten Zeit, deinem Streben nach Ruhm und Ehren Einhalt zu gebieten! Gestalte dein Leben sinnvoll, damit du am Ende sagen kannst: *vixi* - ich habe gelebt.³

Nichts ist so kostbar, wie die Zeit, die uns gefangen hält, uns jedoch auch befreit. Aufgrund ihrer widersprüchlichen Beschaffenheit - sie ist ewig und begrenzt zugleich, sie eilt und verweilt, sie kann uns Trauer und Trübsal bescheren, sie kann uns aber auch mit Freude und Glück erfüllen, wir kennen sie, erkennen sie jedoch nicht - müssen wir im Wissen um die Möglichkeit, sie so zu formen, dass sie uns befreit und nicht gefangen hält, diese schönen Seiten der Zeit und ihres Wirkens uns zu eigen machen.

Dies soll nicht irgendwann geschehen, sondern jetzt. Die Zeit eilt mit schnellen Füßen, wir können sie nicht einfangen, doch wir können sie formen und gestalten. Nicht morgen, heute! ist der erste Tag, an dem wir dies erkennen und danach handeln sollen. Pflücken wir uns den Tag - *Carpe Diem*, oder wie Robert Herrick es schreibt - gather ye rosebuds while ye may!⁴ Lassen wir ihn nicht wie eine reife Frucht oder wie Rosenknospen hängen und nutzlos verfaulen und verwelken! Ergreifen wir ihn, erfreuen wir uns an ihm und gestalten wir ihn so, dass er zu blühen beginnt.

Weswegen ich mich für die Interpretation dieser drei Frühlingscarmina⁵, c. 1, 4; c. 4, 7 und c. 4, 12

eigene Sterblichkeit nicht zu vergessen. (Vgl. dazu Wili 1948, 230: Gleich am Anfang der Odensammlung hat Horaz den Tod gestellt. c. 1, 2: großes geschichtliche Sterben; das Sterben des Prometheus c. 1, 3; c. 1, 4 Sterben des naturverbundenen Individuums). Die Angst vor dem Tod habe nicht immer schon bestanden, denn erst in der ersten Hälfte des 1. Jhdt. v. Chr., als die Familien-, Haus- und Güterordnung eingerissen war, überfiel die Römer die „Uranst des losgelösten Individuums“. Seitdem gäbe es dieses Denken über den Tod. Lukrez war ja bekanntlich ein Verehrer des Epikureismus, dessen Grundsätzen Horaz ebenfalls nicht abgeneigt war (in epist. 1, 4, 16 bezeichnet er sich sogar scherzhaft als *epicuri de grege porcum*). Vgl. dazu auch Lebek 1981, 2041, der Horazens Carmina eine starke Affinität zum epikureischen Lehrgut zuspricht. Der Grund, weshalb Lukrez Epikur verehrte, liege in der Tatsache, dass er die Menschen von zwei Urängsten befreit habe: die Furcht vor den Göttern und die Furcht vor dem Tode.

³ Wili 1948, 236, verweist darauf, dass Horaz jeweils am Ende seiner Odenbücher über den Tod triumphiere: Am Ende des ersten Buches triumphiert der Dichter dem *otium* ergeben und trinkend (Buch 1, c. 36, c. 37, c. 38). Am Ende des zweiten Buches besiegt Horaz den Tod in dreifacher Weise: (2, 18, 19, 20); am Ende des dritten Buches (3, 29, 30) triumphiert er mit dem todbesiegenden *vixi* des Weisen und mit dem Bekenntnis „*exegi monumentum aere perennius*“.

⁴ Dieses Gedicht trägt den Titel „To the Virgins, to make much of time“.

⁵ An dieser Stelle möchte ich anmerken, dass Davis 1991, 159 meiner Meinung nach zu Recht den Begriff „Frühlingsoden“ kritisiert, da sie nur einen Aspekt des von Horaz zur Darstellung unserer Sterblichkeit dargestellten Zyklus der Jahreszeiten ausdrücken, nämlich den Frühling. Der Frühling sei zudem nicht das Hauptthema der sogenannten Frühlingsoden, weswegen auch der Begriff irreführend ist. Ich sehe diese Kritik als gerechtfertigt, möchte mich dennoch aus zwei Gründen an diese Namensgebung „Frühlingsoden“ anschließen: 1.) Alle drei Oden 1, 4; 4, 7 und 4, 12 deuten zu Beginn den herannahenden

entschieden habe, liegt neben inhaltlichem Interesse - eine Konfrontation mit der Zeit und Vergänglichkeit in Horazens Carmina erscheint mir deswegen nützlich, da wir alle dem Fluss der Zeit unterliegen und diese Oden aufgrund dieses Themas seit ihrer Entstehung nichts an Aktualität eingebüßt haben - unter anderem auch an der Themenverwandtheit dieser Gedichte. Das Weichen des Winters und das Eintreten des Frühlings lässt sich in allen drei Carmina als zentrales Thema erkennen (Vgl. dazu c. 1, 4 *solvitur acris hiems*; c. 4, 7 *diffugere nives*; c. 4, 12 *iam veris comites ...inpellunt lintea...*) ebenso die Verdeutlichung, dass in diesem Wechsel der Jahreszeiten auch unsere Lebenszeit verstreicht, jedoch im Gegensatz zu den natürlichen Erscheinungen nicht erneuerbar ist.

Anhand der Frühlingsgedichte versucht uns Horaz den Lauf der Zeit, unsere Vergänglichkeit und Sterblichkeit zu verdeutlichen. Während die Jahreszeiten wiederkehren und auch alle natürlichen Erscheinungen einem Kreislauf unterliegen, so ist der Mensch wie auch das Tier ein Opfer der Zeit, die gleich einem Lebensfaden verbraucht und abgespult wird - der Mensch erkennt jedoch seine eigene Sterblichkeit und kann daher im Gegensatz zum Tier, das, wie man annimmt, nicht die Fähigkeit besitzt, über sich selbst und sein Leben zu reflektieren, Konsequenzen aus dieser durch die *ratio* gewonnen Erkenntnis ziehen. Der immer präsente Tod könnte auch den, der es am wenigsten vermutet, ergreifen, egal, welche auf Erden erworbenen Fähigkeiten oder Auszeichnungen er besitzt⁶. Einen Rückweg ins Leben - so Horaz an mehreren Stellen - gibt es sicher nicht⁷.

Was daher bleibt, ist, den Tag so gut wie möglich und so lange dies uns noch gewährt ist, zu genießen, den Moment, *καίρῳς*, zu erhaschen und sich nicht von im ersten Moment wichtiger erscheinenden Aufgaben von diesem Genuss und diesen Freuden abhalten zu lassen. *Pone moras*, rät Horaz seinem Freund Vergil, *et studium lucri* in seinem Carmen 4, 12, 25. Reichtum und Streben nach Karriere sind oberflächliche Güter (*bona in diem*), die uns keine Erfüllung des irdischen

Frühling an, der den Winter verdrängt. Es ist ihnen daher eine Eigenheit gemeinsam, die in anderen Gedichten nicht in dieser deutlichen Form zu finden ist. Die Namensgebung „Frühlingsoden“ lässt daher auch ohne Vorwissen, um welche Carmina genau es sich dabei handelt, erkennen, welche Gedichte unter diesen Begriff fallen. 2.) Der Frühling ist die Jahreszeit, die sicher am stärksten von allen Jahreszeiten den Gegensatz von Kälte bzw. Farblosigkeit und Wärme bzw. Farben vereint. Daher treffen im Frühling auch Tod und neues Leben direkt aufeinander. Die Beschreibung des eintretenden Frühlings und des sich lösenden Winters, wie wir sie in allen drei besagten Carmina vorfinden können, lässt den aufmerksamen Leser bereits zu Beginn erkennen, dass es sich bei diesen Carmina wohl nicht um eine relativ statische Beschreibung des Frühlings handeln wird, sondern vielmehr um eine von Gegensätzen (Winter/ Frühling, Kälte/ Wärme, Tod/ Leben...) und vergänglichen Erscheinungen (*solvitur, diffugere, iam, nunc, mox* etc.), die einem Wechsel unterlegen sind, geprägte Dichtung. Ich habe daher die Namensgebung „Frühlingsoden“ beibehalten, nicht jedoch über Davis' Kritik nachgedacht zu haben und trotz Zustimmung zu dem Entschluss gekommen zu sein, es lasse sich nur schwer ein auf diese Art der Dichtung zutreffender kurzer und prägnanter Name finden.

⁶ Vgl. unter anderem c. 4, 7, 14 - 16 *nos ubi decidimus/ quo pius Aeneas, quo dives Tullus et Ancus/ pulvis et umbra sumus*.

⁷ Bekräftigungen dieser Aussage bitte ich der folgenden Arbeit zu entnehmen.

Glücks gewähren können, sondern vielmehr uns hindern, den Augenblick so zu gestalten, dass er uns angenehm wird und uns Freude bereitet.

Übersetzung

Es löst sich der harte Winter im angenehmen Wechsel des Frühlings und des Westwindes
und die Winden ziehen die trockenen Schiffe
und schon erfreut sich das Kleinvieh nicht mehr am Stall und der Pflüger am Feuer,
und schon schimmern die Wiesen nicht mehr vom weißen Frost.

Schon führt Venus aus Kythera die Reigen bei Mondenschein an, 5
und die zierlichen Grazien stampfen
zusammen im Wechselschritt die Erde, während der feurige Vulkanus
die dumpf dröhnende Werkstatt der Zyklopen besucht.

Nun ist es angebracht, das glänzende Haupt entweder mit grüner Myrte oder
mit Blumen zu bekränzen, welche die erlöste Erde hervorbringt. 10
Nun ist es angebracht, dem Faunus in den schattigen Hainen zu opfern,
entweder ein Lämmlein oder, wenn er das lieber will, ein Böcklein.

Der bleiche Tod klopft in gleicher Weise an die Hütten der Armen
und an die Schlösser der Könige. O du glücklicher Sestius,
die Dauer unseres kurzen Lebens hält uns davon ab, große Hoffnung zu hegen; 15
schon bedrängen dich die Nacht, die mythenumwobenen Manen

und das armselige Haus Plutos; sobald du dorthin gegangen bist,
wirst du weder um den Vorsitz beim Weingelage würfeln,
noch den zarten Lycidas bewundern, für den jetzt die ganze Jugend
schwärmt und für den sich bald auch die jungen Mädchen erwärmen werden. 20

Interpretation

Werden und Vergehen sind die zentralen Themen dieses Gedichts und stehen in einem Spannungsverhältnis zueinander.¹⁰ Indem es eben diese Flüchtigkeit der Zeit und Unbeständigkeit aller natürlichen Erscheinungen sowie des Lebens selbst erkennen lässt, muntert es zum Lebensgenuss auf.¹¹

Nach einem von dem raschen Einbruch des Frühlings gekennzeichneten Aufbau - von einem passiven Geschehen (v. 1: *solvitur*) zu einer aktiven Reaktion als Folge des weichenden Winters (v. 2: *trahunt siccās machinae carinas*), dessen Begleiterscheinungen im dritten und vierten Vers mit den Wörtern *neque* und *nec* stark hervorgehoben werden, weiters zu einer Andeutung des Herannahens des Frühlings mit dem Wörtchen *iam*¹² bis zu der freudigen Ankündigung seiner Präsenz in der dritten Strophe durch den zweimaligen Gebrauch von *nunc* - überrascht als ein ebenso wie der Frühling im natürlichen Geschehen bestehendes Element die *pallida mors*, die nach dem glückverheißenden und stetigen Herannahen des Frühlings und somit des neuen Lebens den beschleunigenden Aufbau des Gedichts mit einem Schlag bremst und ihm eine gewisse Schwere verleiht. Die in den Versen 1 - 12 ausgedrückte Geschwindigkeit, mit der sich der Frühling nähert, wird also mit der *pallida mors*, welche sich ganz signifikant an erster Stelle der vierten Strophe befindet, stark eingebremst, ja sogar zum Stillstand gebracht. Somit stehen, wie bereits erwähnt, Werden und Vergehen in einem Spannungsverhältnis zueinander.

Gerade nach Ankündigung des bereits eingetretenen Frühlings (Strophe 3 *nunc*) wird als wohl warnendes Element der Tod im zumindest scheinbar starken Gegensatz zu dem neuen Leben, das der Frühling mit sich bringt, gesetzt, der Tod, der "ohne Unterschied mit dem Fuß an die Hütten der Armen und an die Schlösser der Könige klopft"¹³ (Vgl. v. 13: *Pallida Mors aequo pulsāt pede pauperum tabernas regumque turris*). Dieses Klopfen wird durch Lautmalerei und Alliteration (*pa-pu-pe-pa*) noch verdeutlicht.¹⁴

¹⁰ Siehe auch die Gedichte c. 1, 2 - c. 1, 5, die sich alle mit den Themen Tod und Zerstörung befassen. Vgl. dazu auch Porter 1972b, 17.

¹¹ Vgl. dazu Lebek 1981, 2033.

¹² Zum wiederholten Auftreten des Wörtchens *iam* vgl. die Frühlingsgedichte Hor. 4, 12, 1 - 3 *iam veris comites(...) impellunt animae linthea (...) iam nec prata rigent*, anon., A. P. 10,5 Ἡδὴ πηλοδομεῦσι χελιδόνες. Heinze 1960, 29: „*iam* steht oft, wo etwas gefürchtet oder gehofft wird, beim Futur warnend, wie hier und c. 2, 15, 1 oder beruhigend wie c. 2, 5, 10 - 16; in c. 2, 20, 13 als Bekräftigung, wie unser leichtbetontes "schon", etwa im Sinne von "früh genug"; dagegen im Sinne von "gleich" sat. 2, 3, 151; 2, 7, 74."

¹³ Vgl. dazu auch c. 2, 18, 32 - 34 *aequa tellus/ pauperi recluditur/ regumque pueris*.

¹⁴ Vgl. c. 3, 18, 15 - 16 *pepulisse ... ter pede terram*.

Woodman 1972, 772 merkt an, dass sich *pulsāt pede* in Vers 13 exakt an derselben metrischen Stellung befindet wie *quatiunt pede*, Vers 7; die Nymphen und Grazien kündigen sozusagen bereits indirekt mit ihrem Tanzen den negativen Wandel des Gedichts an.

Nun möchte ich noch einmal den Beginn des Gedichts genauer analysieren, der möglicherweise stark von einem Alkäus - Gedicht (fr. 286a) beeinflusst ist. Wir finden in diesem Gedicht Elemente verschiedener Abstammung - des hellenistischen Frühlingsepigramms (v. 1 - 4), der griechischen Mythologien (v. 5 - 8), römische Komponenten in der Erwähnung des Faunus und der Manen (v. 9 -16) und zum Schluss eine Szene aus einem griechischen Symposium (v. 18 - 20)¹⁵. Ganz deutlich wird bereits eine Veränderung der alten Zustände mit dem an erster Stelle gesetzten Wort *solvitur* indiziert. Dass dieses Lösen eines zuvor bestandenen Zustands als angenehm empfunden wird, entnehmen wir dem exakt in der Mitte des ersten Verses platzierten Wortpaar *grata vice*¹⁶. Die *acris hiems* (vgl. v. 1)¹⁷ weicht in antithetischer Gegenüberstellung dem *veris et Favoni*, also dem Frühling und dem Westwind. Diese Veränderung wird in der ersten Strophe gleich zweimal angekündigt, und zwar mit dem bereits erwähnten Verb *solvitur* sowie auch mit dem Wort *vice*, eben dem Wechsel, der ja deutlich eine Transformation eines Zustands in einen anderen andeutet.¹⁸ Neben den positiven Assoziationen, die der Wechsel vom Winter zum Frühling in uns erweckt, schwingt jedoch eine sehr negative Komponente mit: Ein Wechsel impliziert automatisch ein Verstreichen der Zeit, dem wir als Leser unterliegen. Nicht nur der Winter, der jedoch mit Bestimmtheit zurückkehrt, wird gelöst, sondern wir müssen gleichzeitig feststellen, dass auch unsere Lebenszeit gemeinsam mit diesen natürlichen Veränderungen verstreicht und sich verkürzt. Mag der Wechsel also auch willkommen sein - er verdeutlicht uns dennoch unsere Vergänglichkeit und Sterblichkeit.¹⁹

Zu *pulsat pede* vgl. außerdem Kießling 1884, 22: Auch Apoll kündigt so seine Erscheinung an: καὶ δῆπου τὰ θύρετρα καλῶ ποδὶ Φοῖβος (Call. Ap. 3).

¹⁵ Nisbet and Hubbard 1970, 61. Vgl. Barner 1967, 3 - 16 und Page 1955, 289 - 290.

¹⁶ Rudd 1960, 383 merkt an, wie zyklische Themen durch das Wörtchen *vices* angedeutet werden.

¹⁷ Vgl. Horaz c. 1, 9, 3 - 4 *geluque...acuto*; Alkaios, fr. 286 κρηυερός (Schauer erregend, schrecklich, furchtbar) πάγος (in der Bedeutung von „Kälte“, „Frost“); Lucr. 6, 373 *hic quoque confligunt hiemes aestatibus acres*; 3,20 *nix acri concreta pruina*.

¹⁸ Vgl. c. 1, 9, das ebenso von einem Loslösen von einer kalten, gefrorenen Welt handelt (v. 5 *dissolve frigus*). Woodman 1972, 771 – 772 merkt an, dass sich das Lösen auf den Frühling bezieht, die gegenteiligen Handlungen oder Geschehnisse jedoch - wie etwa einengen, bedrücken, (ver)binden etc. - die Fesseln des Todes verdeutlichen. Vgl. dazu 1, 4, 16 *premet*; 4, 7, 25 - 26 *neque ...liberat*; 2, 14, 9 *compescit*; 2, 18, 38 *coerct*; Bereits in den Versen 6 und 7 wird ein Gefühl von Enge und Gebundenheit durch die Art, wie die Grazien mit den Nymphen von Venus im Chorreigen geführt werden, erzeugt: Sie tanzen *iunctae*. Die Grazien tanzen also nicht ausgelassen und völlig befreit, sondern sind mit den Nymphen verbunden. Ein ähnliches Gefühl vermittelt *impedire*, Vers 9 (*nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto*), das ebenso eine konträre Handlung zum „Lösen“ – *solvere* - darstellt. *Impedire* bedeutet ja in erster Linie „festhalten“, „fesseln“ und kennzeichnet daher einen Vorgang, der im Gegensatz zum *solvere* (v. 1 *solvitur*; v. 10 *terrae solutae*) ein beengendes Gefühl hinterlässt. *Decentes* in c. 1, 4, Vers 6 (*iunctaeque Nymphis Gratiae decentes*) ist das parallele Adjektiv zu *nuda* (*Gratia [...] audet ducere nuda choros* in c. 4, 7, 6. Die Grazien in c. 1, 4 sind also bekleidet und daher nicht so befreit wie in c. 4, 7. Das uns von Horaz präsentierte Bild ist somit nicht so fröhlich wie vielleicht zuerst vermutet. Aus diesem Grund hat es laut Woodman 1972, 772 durchaus seine Berechtigung, bereits in den Versen 1 - 12 das Thema „Tod“ angekündigt zu sehen.

¹⁹ Commager 1962, 263 merkt an, dass der Tod, der uns die Möglichkeit einer Veränderung nimmt, selbst die

Vers 1 ist also stark geprägt von Jahreszeiten, und zwar dem Winter, *hiems*, dem Frühling, *ver*, und dem Westwind *Favonus*, einem jahreszeitlich bedingten Wind.²⁰

Die zentralen Themen, Veränderung und die damit verbundene Vergänglichkeit, werden ganz klar und deutlich zu Beginn vorgestellt. Die willkommene Veränderung wird mit *grata, veris* und *Favoni*²¹ verdeutlicht.²² Das Ziehen der trockenen Schiffe wird in Vers 2 durch die häufige Verwendung des Frikativs *s* und des Gutturals *c* lautmalerisch dargestellt (*trahuntque siccas machinae carinas*). Das in der Dichtung häufig für "Schiff" verwendete Wort *carina* vermittelt hier eine zusätzliche Information: Sogar die Kiele sind trocken.²³

Nicht nur der Frühling eilt herbei und die Schiffe kommen wieder in Fahrt, sondern auch Horazens Buch kommt in Bewegung.²⁴

Die ersten drei Strophen sind erfüllt von der Freude über das Hereinbrechen des Frühlings, was auch durch die pointierte Positionierung der Wörter, die den Wechsel bzw. die Freude darüber ausdrücken, noch unterstrichen wird. So steht auch in Vers 3 *gaudet*²⁵ exakt in der Mitte des Verses, womit Horaz die Freude von Tier und Mensch (*pecus, arator*) betont.²⁶

Die zuerst in der ersten Strophe noch zaghaft angekündigte Bewegung wird in der zweiten Strophe

größte Veränderung in unserem Leben darstellt. Daraus könnte man ableiten, dass Wörter, die einen Wechsel signalisieren, automatisch den Gedanken an den Tod mit sich führen, der Tod, der als letzte große Veränderung am Ende der vielen Veränderungen, die wir durchleben, steht. Des Weiteren führt er auf Seite 268 desselben Werkes an, dass *grata vice veris* in Vers 1 gleichzeitig darauf verweist, dass der Frühling nur eine von mehreren Jahreszeiten ist und die anderen vielleicht nicht so erfreulich sind. Wenn der Frühling erst im Anmarsch ist, kann dann der Winter so weit zurück liegen?

²⁰ Vgl. Lowrie, 1972, 52.

²¹ Trotz der inhaltlichen Parallele zu *faveo* - beide, der Westwind *Favonius* und das Verb *faveo* bringen Wärme bzw. erwärmen - besteht zwischen diesen beiden Wörtern, wie man vielleicht vorerst annehmen könnte, kein etymologischer Zusammenhang! Vgl. dazu Walde und Hofmann, Lateinisches Etymologisches Wörterbuch, Heidelberg 1982, 464 - 467.

²² Zu *Favonius* vgl. Cat. 64, 282 (*aura parit flores tepidi fecunda Favoni*); Horaz dürfte sich mit *Favonius* an dieses Gedicht abgelehnt haben (Vgl. dazu Putnam 2006a, Anm. p. 146, Ferguson 1956, 6)

²³ Vgl. Nisbet and Hubbard 1970, 53.

²⁴ Vgl. dazu Holzberg 2009, 117; antike Dichter verglichen das Voranschreiten ihres Werkes oft mit einer Fahrt.

²⁵ Zu *gaudet arator* (v. 3) vgl. c. 3, 18, 15 *gaudet... fossor*; vgl. zudem auch c. 3, 18, 1 *Faune... amator*; und c. 1, 4, 3 *gaudet arator*; neben dieser Gemeinsamkeit lassen sich noch folgende Parallelen zu c. 3, 18 vorfinden: wie bereits erwähnt 1, 4, 7 *alterno terram quatunt pede* und 3, 18, 15 - 16 *pepulisse... ter pede terram*; 1, 4, 3 *gaudet... arator*; 3, 18, 15 *gaudet... fossor*; 1, 4, 12 *haedo*; 3, 18, 5 *haedus*; 1, 4, 6 *Nymphis*; 3, 18, 1 *Nympharum*; 1, 4, 19 *tenerum*; 3, 18, 5 *tener*; 1, 4, 3 *pecus*; 3, 18, 9 *pecus*; 1, 4, 12 *agna*; 3, 18, 13 *agnos*; 1, 4, 5 *Venus* 3, 18, 6 *Veneris*; 1, 4, 13 *aequo* 3, 18, 4 *aequus*; 1, 4, 18 *vini* 3, 18, 7 *vina*;

Dies lässt eine Annahme zu, beide Gedichte seien gleichzeitig oder zumindest in Rückbezug auf das andere geschrieben worden. Vgl. dazu Dettmer 1983, 243, Anm. 48.

²⁶ Zu Vers 3 vgl. Ov. fast. 1, 156 *ludit et in pratis luxuriatque pecus*.

Connor 1981, 1638 sieht in den Versen 3 und 4 *ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni/ nec prata canis albicant pruini* eine Feststellung Horazens, dass auch der Winter seine schönen Seiten hat und Komfort mit sich bringt, denn der Frühlingsbeginn bedeutet für beide nicht nur, dass der Pflüger und die Tiere nicht mehr die Wärme des Feuers bzw. des Stalles genießen können, sondern signalisiert auch den Beginn der Zeit, in der sie im Freien Arbeiten verrichten müssen.

verstärkt. Venus führt (*ducit* - wiederum exakt in der Mitte des fünften Verses) den Reigen²⁷ und die lieblichen Grazien, vereint mit den Nymphen²⁸ (*iunctaeque Nymphis Gratiae decentes*), stampfen den Boden im Wechselschritt²⁹ (*quatiunt³⁰ alterno pede*). Dieses Stampfen mit dem Fuß ist jedoch im Gegensatz zur *mors*, die mit dem Fuß pocht (*aequo pulsat pede*) als ausgelassenes Treiben und als Ausdruck der Freude anzusehen.³¹ Dieses Pochen - *pulsare* - erinnert zudem an das Schlagen unseres Herzens und somit an unsere Sterblichkeit. Die Beifügungen *alterno* bzw. *aequo* geben zudem Aufschluss über die Art wie die Grazien und Nymphen bzw. der Tod mit dem Fuß stampfen. Während das abwechselnde Stampfen ausgelassenes und ungebändigtes Tanzen oder Springen signalisiert, so stampft der Tod regelmäßig, was meine Deutung, Horaz könnte damit bewusst oder unbewusst auf das Herz, das im Normalfall regelmäßig - *aequo pede* - schlägt, verwiesen haben, unterstützt.

Auch Carmen 2, 3, 1 - 4 könnte aufschlussreich bei der Analyse des Adjektivs *aequo* sein.³² Horaz rät Delli, eine *aequa mens* auch in schwieriger Lage zu behalten und ebenso in glücklichen Zeiten nicht zügellos die Situation zu genießen, da ihm wie allen Menschen der Tod bestimmt sei (v. 4 *moriture, Delli*)³³. Commager³⁴ zufolge handle es sich dabei nicht um eine konservative oder nicht

²⁷ Venus wird oft mit dem Frühling assoziiert, vgl. dazu Lukrez 1, 2 - 4 *alma Venus, caeli subter labentia signa, / quae nave navigerum, quae terras frugiferrentis / concelebras*; 5, 737 - 740 *it ver et Venus et Veneris praenuntius ante / pennatus graditur, Zephyri vestigia propter / flora quibus mater praespargens ante viai / cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet*.

²⁸ Oksala 1923, 68: Die Nymphen, die zusammen mit Pan und Silvanus die *di agrestes* bilden, charakterisieren sowohl das Landleben als auch das dichterische Thema und Ideal. (...) „Die Nymphen und Satyrn symbolisieren den dichterischen Lebensbereich und beleben den Musenhain (*gelidum nemus*); sie tragen daher die Rolle eines Vermittlers zwischen der „lyrischen Welt der Ideen und der alltäglichen Wirklichkeit.“

²⁹ Den Tanz hebt Lowrie 1997, 52 als ein immer wiederkehrendes, historisches Ereignis hervor, während die in der vierten Strophe dargestellte *pallida mors* einmal eintritt und das Leben endgültig beendet. Zudem verweist er auf die vielen Wortwiederholungen vor dieser den Tod ankündigenden vierten Strophe: v. 1 *solvitur* - v. 10 *solutae*; v. 7 *terram* - v. 10 *terrae*; v. 9 u. 11 *decet*.

Während Horaz, wie gezeigt, gerne verschiedene Wörter oder auch Wortpaare in seinen Carmina wiederholt verwendet, so finden wir Begriffe, die den Tod bezeichnen (*mors, sors, urna...*) in der Regel nur jeweils einmal in seinen Gedichten vor. Dadurch wird der Eindruck verstärkt, es handle sich bei dem Tod im Gegensatz zu den natürlichen Erscheinungen, die einem Kreislauf unterliegen, um ein einmaliges und endgültiges Ereignis.

³⁰ Syndikus, 1990, 74: Vgl. dazu: 1, 12, 58; 1, 25, 1; 4, 6, 7; diese Art des auf den ersten Blick vielleicht als ungewöhnlich erscheinenden Tanzens ist nichts Auffälliges: Vgl. Hor. c. 3, 18, 15 *pepulisse fossor ... pede terram*; 4, 1, 28 *pede candido ... ter quatiunt humum*; Cat. 61, 14; *pelle humum pedibus*; Hom. Od. 8, 264 *πέπληγον δὲ χορὸν θεῖον ποσίῃν*.

³¹ Dilkes Bemerkung, es könne sich in Epistel 1, 10, 43 *si pede maior erit, subvertet, si minor, uret* nicht nur um einen Schuh, der gut an den Fuß angepasst werden sollte, sondern auch um einen Versfuß handeln, ließ auch mich bei Vers 13 des Carmen 1, 4 (*pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas*) vermuten, Horaz deute auch hier bei *pede* das Versmaß an. Dem unausweichlichen Erscheinen des Todes wird durch dieses ebenso „sichere“ und gleichmäßige Versmaß der archilochischen Strophe, die einem starren Schema aus Längen und Kürzen folgt, (im Gegensatz zu anderen Versmaßen, die teilweise eine relative freie Gestaltung innerhalb eines Taktes zulassen) noch zusätzlich Nachdruck verliehen. *Aequo pede* könnte, so Dilke, daher auch ein Verweis auf das regelmäßige Versmaß sein, das eben durch sein Gleichmaß und seine Beharrlichkeit das Annähern des Todes darstellt.

³² c. 2, 3, 1 - 4 *aequam memento rebus in arduis / servare mentem, non secus in bonis / ab insolenti temperatam / laetitia, moriture Delli*.

³³ Die direkte Aufeinanderfolge von *moriture* und *Delli* verdeutlicht die Präsenz und Sicherheit Delli's Todes.

wandelbare Einstellung oder Meinung, sondern um eine Art Selbstdisziplin³⁵ und eine gleichmütige und besonnene Akzeptanz von Glück und Unglück.

Während in Carmen 2, 3 eine Gleichmäßigkeit in der Auffassung von Glück und Unglück bestehen soll, finden wir in Carmen 1, 4 diese Gleichmäßigkeit bei der Opferauswahl des Todes vor. Es werden keine Unterschiede zwischen vom Glück begünstigten oder vom Unglück verfolgten Menschen, zwischen Arm und Reich, Angesehen oder Verschmäh gemacht. Nicht nur die Annäherung des Todes geschieht also *aequo pede*, mit sicherem und gleichmäßigem Schritt, sondern auch die Auswahl der Opfer geschieht mit derselben Gleichmäßigkeit, die keine günstigen Umstände, wie z. B. im jetzigen Leben hilfreiche Güter oder Begabungen (c. 4, 7, 23 *genus, facundia, pietas*) keine besonderen Freundschaften (4, 7, 25 - 28³⁶), keinen Reichtum (c. 2, 18, 34 - 36 *nec satelles Orci/ callidum Promethea/ revexit auro captus*; c. 2, 3, 22 - 24 *nil interest an pauper et infima de gente sub divo moreris,/ victima nil miserantis Orci*) berücksichtigt. Eben diese Gleichmäßigkeit zu demonstrieren, die in keiner Weise zwischen den einzelnen Menschen oder Völker unterscheidet, scheint mir Horaz unter anderem im Sinne gehabt zu haben.

Woodman³⁷ sieht in der Ähnlichkeit, wie sich Nymphen und Grazien sowie der Tod in das frühlingshafte Treiben einbinden und sich bemerkbar machen (*quatiant pede/ pulsat pede*), zwei unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten, wobei ich meinerseits noch hinzufügen möchte, dass die Nymphen und Grazien *alterno pede*³⁸, der Tod jedoch *aequo pede* tanzt.

In erster Hinsicht kann *alterno pede* darauf hinweisen, dass die von der Göttin Venus geführten Nymphen (v. 5 *Cytherea choros ducit Venus*) mit abwechselnden Füßen tanzen, was auch einem natürlichen Tanzen entspricht. Die zweite Strophe ist jedoch voller Ironie: Während sich Venus entspannt dem frühlingshaften Treiben hingeben und sich entspannen kann, muss ihr Gatte Vulcanus in seiner Schmiede arbeiten (v. 8 *Vulcanus ardens visit officinas*)³⁹, der ohnehin an diesem Tanz nicht hätte teilnehmen können, da er im Gegensatz zu seiner Gattin an einem Fuß lahm ist.⁴⁰

³⁴ Vgl. dazu Commager 1962, 262 - 263. Zudem stellt er auf Seite 306 Horazens Sichtweise der Gegenwart folgendermaßen dar: „Grundsätzlich sieht Horaz die Gegenwart nicht als eine glückliche Gegebenheit, sondern als einen Teil eines kontinuierlichen Zustandes, in dem mehr verloren als gewonnen wird.“

³⁵ Commager 1962, 262 spricht von „self - regulation“.

infernus neque enim tenebris Diana pudicum/ liberat Hippolytum,/ nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro/ vincula Pirithoo.

³⁷ Woodman 1972, 772.

³⁸ Die Ausdrücke *choros*, *alterno pede* und *viridi*, die sich in c. 1, 4 und 4, 7 vorfinden lassen, sind auch, wie Ferguson 1956, 7, festgestellt hat, in Catulls Carmen 63 zu lesen. (1, 4, 5 *choros ducit Venus*; c. 1, 4, 7 *alterno terram quatiant pede*; c. 1, 4, 9 *...deceat aut viridi nitidum caput impedire myrto*; c. 4, 7, 5 - 6 *Gratia (...) audet ducere nuda chorus*).

³⁹ Vgl. dazu auch Davis 1991, 160.

⁴⁰ Vgl. dazu Woodman 1972, 773, Anm. 2: Vulkan könnte scherzhaft zu verstehen sein (Vgl. Hom. Il. 1, 599 - 600) und der Kontrast zwischen Venus und Vulkan somit auch einem ironischen Einfall des Horaz unterliegen. Dass das in den Versen 1 - 12 gepriesene frühlingshafte Treiben jedoch durch die Lahmheit des Vulkanus stark

Indem Horaz die Phrase *alterno pede* verwendet, weist er direkt auf die Deformierung des Gottes Vulkanus hin.

Als zweite Interpretationsmöglichkeit sieht Woodman in dem *aequo pede* einen Hinweis auf das gleichmäßige, ruhige Heranschreiten des Todes, was einen starken Kontrast zum Tanz der Grazien, die *alterno pede* tanzen, darstellt. Die Grazien sind offensichtlich dabei, fröhlich zu tanzen. Eine genauere Beobachtung zeigt jedoch, dass sie nicht gleichmäßig, also im Gleichschritt tanzen, sondern *alterno pede*, beinahe "out of step", wie es Woodman⁴¹ bezeichnet. Des Weiteren folgert er, dass sich Botschaften oder Handlungen, die Traurigkeit verbreiten, ohne Schwierigkeiten, eben *aequo pede*, nähern.

Während die in den ersten zwei Versen beschriebenen natürlichen Vorgänge trotz ihres zyklischen Auftretens und die im Vers 3 durch das *pecus* bzw. *arator* verkörpert Tiere und Menschen der Vergänglichkeit unterliegen, treten in dieser zweiten Strophe nun unsterbliche Wesen, Götter, Nymphen und Grazien auf. Der Kontrast, den Horaz dadurch darstellt, ist somit klar: Wir als irdische Lebewesen sind vergänglich, die Ewigkeit und Unsterblichkeit ist nur für Götter oder göttergleiche Wesen, wie Nymphen und Grazien, bestimmt.

Was uns Menschen vom Tier trotz der Tatsache, dass beide sterblich sind, unterscheidet, ist jedoch das Wissen um diese Sterblichkeit. Gerade dieses Wissen, das uns sicherlich oft bedrückt und viele Momente verdüstern kann, soll uns Ansporn sein, den jetzigen günstigen Augenblick, den *καιρός*, zu erhaschen, solange dies noch möglich ist. Es geht folglich darum, Nutzen aus den uns gegebenen Gütern, wie eben dem Verstand und dem durch ihn erkannten Wissen um den Tod, zu ziehen. Dieser Nutzen soll sich dadurch zeigen, dass wir das Leben ganz bewusst genießen und uns nicht durch falsche Bestrebungen, wie zum Beispiel durch die Gier nach Ruhm oder Reichtum irritiert, diesen Genüssen versperren.

Den zwei weiblichen Wesen in der dritten Strophe, den Grazien und Nymphen, stehen als männliches Pendant die Zyklopen und Vulcanus gegenüber, die auf ihre eigene Art und Weise den sich nähernden Frühling zelebrieren. Oksala sieht in dieser direkten Aufeinanderfolge der tanzenden Nymphen und der Zyklopienschmiede mit ihren Hammerschlägen einen "humoristischen Kontrast" dargestellt.⁴²

Der Mondschein wirft über das Treiben der Grazien und Nymphen ein eigenartiges Licht.⁴³ Das

unterbrochen wird und diese Gegebenheit auf so deutliche Weise dargestellt wird, scheint Woodman mehr als nur ein scherzhafter oder ironischer Einfall, sondern vielmehr eine beabsichtigt grausame Bemerkung zu sein.

⁴¹ Ebd.

⁴² Vgl. Oksala 1923, 74.

⁴³ Vgl. Nisbet and Hubbard 1970, 64 die *imminente luna* damit begründen, dass sie die Nacht als die

beigefügte Partizip *imminente* (v. 5) könnte den Mond, der über dem Haupt schwebt und von oben herableuchtet, aber auch den Mondenschein, der aufgrund seines nur in der Dunkelheit sichtbaren Lichtes bedrohlich wirkt (*immineo*= "bedrohen"), darstellen.⁴⁴ Letztere Interpretation würde somit die *imminens luna* als warnendes Element bezeichnen: nicht nur die Jahreszeiten sind dem Lauf der Zeit unterlegen, sondern auch die Tageszeit, weshalb Tag (Symbol für Licht und Sonne) und Nacht (Symbol für Dunkelheit und blasses Mondlicht) einem ständigen Wechsel unterliegen.

Dass das Gedicht seinen heiteren Verlauf nicht beibehalten wird, sehe ich daher durch diesen Ausdruck des entweder über dem Haupt schwebenden bzw. des bedrohenden Mondes angekündigt. Die in der vierten Strophe angekündigte *pallida*⁴⁵ *mors* würde somit ihre Härte aufgrund des allzu abrupten Auftretens zumindest teilweise verlieren.

Das in Vers 7 - 8 bildlich durch die Schmiede der Zyklopen und lautmalerisch durch die Anhäufung harter Silben (*alterno terram quatiunt pede*) angedeutete Hämmern sieht Oksala in Vers 13, in dem die an die Häuser klopfende *pallida mors* auftritt, fortgesetzt.⁴⁶

Auch Carmen 1, 3 dient mit seinen Verweisen auf den Tod (v. 17 *quem mortis timuit gradum*, v. 32 - 33 *necessitas leti corripuit gradum*) als Vorankünder für dieses Thema in Carmen 1, 4.⁴⁷ In der vierten Strophe wird der bereits eingetretene Frühling (vgl. v. 9 und v. 11 *nunc*) unter Verwendung bukolischer Elemente, wie z. B. der Beschreibung der grünen Myrte, der Blumen, der vom Winter gelösten Erde und des Gottes Faunus, dem man im schattenspendenden Hain opfern soll, vom Dichter verherrlicht⁴⁸. Der in der dritten Strophe erwähnte Mondschein wird abgelöst von Sonnenschein, der indirekt im beigefügten Adjektiv *umbrosis* - "schattenspendend"- dargestellt wird (v. 11 *umbrosis lucis* - die Betonung, die Haine spenden Schatten, setzt Sonnenschein voraus), die Natur⁴⁹ grünt und sprießt (v. 9 *viridis myrtus* - "die grüne Myrte"⁵⁰, v. 10 die Blume - *flore* ,

Liebblingszeit der Nymphen und Feen bezeichnen. Vgl. Theoc. 13, 44 Νύμφαι ἀκοίμητοι; Stat. Silv. 1, 1, 94 - 95 *sub nocte silenti/ cum superis terrena placent*.

⁴⁴ Commager 1962, 268 sieht ebenfalls in dem über dem Haupt schwebenden Mond eine Warnung vor den Veränderungen, die uns bevorstehen und uns bedrohen können. Vgl. dazu auch Woodman 1972, 771: *immineo* kann auch im Sinne von „bedrohen“ verstanden werden, weswegen wir an dieser Stelle auch einen Verweis auf den bevorstehenden, bedrohenden Tod haben. Vgl. dazu c. 2, 11, 10 - 11; 2, 18, 15 - 16. und 4, 7, 13.

⁴⁵ *pallida* in Verbindung mit *mors* siehe auch Sen. Herc. f. 555; Verg. Georg. 1, 277 *pallidus Orcus*; Tib. 1, 10, 38 *errat ad obscuros pallida turba lacus*; Verg. Aen. 4, 26 *pallentis umbras*; 4, 644 *interfusa genas et pallida morte future*.

⁴⁶ Oksala 1923, 74.

⁴⁷ Vgl. dazu auch Dettmer 1983, 166.

⁴⁸ Stroh 1999, 574, Anm. 65 ist der Meinung, es könne an dieser Stelle bereits an einen besonders von griechischen Hirten verehrten Pan gedacht sein. Das Lamm bzw. Schaf scheint für ihn das übliche Opfertier; in Athen wurde ihm ein Bock geopfert.

⁴⁹ Bei der Verwendung des Begriffs „Natur“, lat. *natura*, möchte ich hinzufügen, dass dieser von Horaz nur ein einziges Mal in seinen Oden, und zwar in c. 1, 28, 14 - 15 bei der Beschreibung des Philosophen Pythagoras, verwendet wurde. Commager 1962, 255 sieht den Grund darin, dass Horaz nicht als ein Verfechter einer Philosophie gesehen werden möchte, die den Leitgedanken „Leben im Einklang mit der Natur“ vertritt.

⁵⁰ Thome 1994, 19 verweist darauf, dass neben Weiß und Schwarz, die eine Spitzenposition bei Horaz

v. 11 *umbrosis lucis* - die schattenspendenden Haine) und das neugeborene Lamm (v. 12 *agna*)⁵¹ oder der Bock (v. 12 *haedus*) sollen geopfert werden (v. 11 - 12 *decet*⁵² *immolare* (...) *agna sive malit haedo*).⁵³

Horaz fordert also den Leser ganz deutlich auf, die unmittelbare Gegenwart (*nunc*) zu genießen, zu feiern und die Zeit nicht sinnlos verstreichen zu lassen.⁵⁴

Das Böcklein, *haedus*, das geopfert werden soll, lässt Konnotationen mit den *Haedi* zu, den zwei Sternen im Zeichen des Fuhrmanns, deren Auf- und Untergang Herbststürme bringen.⁵⁵ Wenn auch vielleicht nicht von Horaz beabsichtigt, so ließe sich dennoch bei einer Analyse dieses Verses 12 in dem zu opfernden Böcklein Andeutungen auf die Sterne mit dem Namen *Haedi* und somit auf den damit verbundenen Herbst und seine Stürme finden. Diese versteckte Andeutung würde sich unmittelbar vor der *pallida mors* in Vers 13 befinden. Wir würden somit alle vier Jahreszeiten in ihrer tatsächlichen Reihenfolge innerhalb der ersten 13 Verse vorfinden: Strophe 1 bezieht sich eindeutig auf den gerade eintretenden Frühling, Strophe 2 schildert den Übergang zwischen Frühling und Sommer. Die *umbrosi luci* in der dritten Strophe, Vers 11 bezeichnen bereits den Sommer, da die Haine aufgrund ihres zarten Laubes im Frühling noch nicht die Eigenschaft besitzen, schattenspendend zu sein, und die Intensität der Frühlingssonne in der Regel noch nicht eine solche Stärke erreicht hat, dass man sich davor im Schatten schützen muss. Mit *haedus* wären nach meiner Analyse der Herbst und seine Stürme angedeutet. Die *pallida mors* hingegen würde den Winter, der immer wieder als Tod der Natur bezeichnet wird, vertreten.

Das zu opfernde Böcklein könnte zudem auch als Vorwarnung für den eintretenden Tod stehen, denn das Sternzeichen "Fuhrmann" entsteht Ende Herbst und ist nur im Winter, die Jahreszeiten, die wir am ehesten mit dem Herannahen des Todes bzw. mit seinem Erscheinen assoziieren, zu sehen.

einnehmen, die Farbe Grün auffallend oft vertreten ist und *viridis* oft im Sinne von *vigens*, also = jugendfrisch, stark, steht.

⁵¹ Mit dem Wort *agna* verweist Horaz wiederum auf den Frühling, da nur in dieser Jahreszeit Lämmchen - *agna* - geboren werden.

⁵² Das Wort *decet/ decens/ decenter* wird gerne von Horaz verwendet, unter anderem auch in epist. 1, 6, 62; 1, 7, 44; 1, 14, 32; 1, 17, 2 u. 23; 1, 18, 30; 2, 2, 216; und leitet sich vom griechischen *πρῆπον* ab. Vgl. dazu auch Dilke 1981, 1848.

⁵³ Syndikus verweist auf den parallelen Aufbau der 3. Strophe: beide Langverse beginnen mit demselben Wort *nunc*; *viridi* befindet sich ebenso wie *umbrosis* an vierter Stelle des jeweiligen Satzes; auch die Verben *impedire* und *immolare* sowie die darauffolgenden Wörter *myrto* und *lucis* nehmen den gleichen Platz des Satzes ein. Siehe auch Lee 1965, 286 - 288, der mit seiner Analyse die Einheit dieser Ode demonstriert.

⁵⁴ In dem zweimaligen *nunc* sieht Syndikus 2002, 76 bereits das Ziel des Gedichts erreicht. Zu einem Vergleich der Gedichte 1, 4 und 3, 28, die Dettmer aufgrund ihrer Kernaussage "to live for today" verbindet, siehe Dettmer 1983, 141; 158 - 163; neben vielen anderen Gemeinsamkeiten finden wir in beiden Gedichten den Verweis auf die rasche Vergänglichkeit der Zeit (c. 1, 4, 15 *vitae summa brevis nos vetat inchoare longam*; c. 3, 28, 5 - 6. *inclinare meridiem/ sentis ac, veluti stet volucris dies*).

⁵⁵ Vgl. dazu Arat. 156 - 166; zu den *haedi* vgl. ThL VI, 3, 2490: Verg. Georg. 1, 205 *sunt ... nobis haedorum ... dies servandi*; Aen. 9, 665 *quantus ab o c c a s u veniens pluvialibus haedis verberat imber humum*; Hor. c. 3, 1, 28 *saevus Arcturi cadentis impetus aut orientis haedi*; c. 3, 7, 5 - 8 *ille Notis actus ad Oricum/ post insana Caprae sidera frigidus/ noctes non sine multis/ insomnis lacrimis agit*; Ov. Trist. 1, 11, 13 *nimbus dubius iactabar ab haedis*.

Die unmittelbare Aufeinanderfolge der Wörter *haedus* und *pallida mors* ließe somit eine derartige Interpretation zu.

Betrachtet man die Präzision, Kunstfertigkeit und Vollendung, mit welcher Horaz seine Dichtung zu gestalten pflegte, vor allem seine Fähigkeit, hinter scheinbar leicht verständlichen Texten immer wiederkehrende verschlüsselte Botschaften an den Leser zu richten, so erscheint es mir eher unglaublich, Horaz hätte die Reihenfolge und Auswahl der Opfertiere dem Zufall überlassen. Horaz verweist daher meines Erachtens mit dem Opfertier *haedus* auf den Herbst und Winter und warnt uns mit der Erwähnung dieses Opfertieres vor der *pallida mors*, die uns auch dann überraschen kann, wenn wir sie am wenigsten erwarten.

Eine genauere Analyse verdienen in dieser vierten Strophe auch die Opferdarbringungen an den Gott Faunus⁵⁶, die sich in den Versen 11 und 12 und somit genau in der Mitte des Gedichts

⁵⁶ Für weitere Faunus - Gedichte des Horaz siehe auch c. 1, 17; 2, 17; 3, 18; Dettmer 1983, 162, verweist zudem auf die verschiedenen Bezüge, mit denen der Gott Faunus in diesen Gedichten dargestellt wird

c. 1, 4 Faunus`Frühlingfest;

c. 1, 17 Faunus als Beschützer des Dichters;

c. 2, 17 Faunus als Beschützer des Dichters;

c. 3, 18 Faunus`Winterfest;

Der Grund, warum Faunus von großer Bedeutung in Horazens Odenbüchern 1 - 3 sei, liege laut Dettmer 1983, 244, Anm. 50 in seinen Beziehungen zu den beiden Göttern Merkur und Bacchus. Vgl. dazu Commager 1962, 348: Faunus, der arkadische Pan, sei Sohn des Merkurs und im Gefolge des Dionysos;

Mir scheint auch in diesem Zusammenhang c. 2, 17 von nicht geringer Bedeutung: In den Versen 27 - 30 schreibt Horaz: *me truncus inlapsus cerebro/sustulerat, nisi Faunus ictum/dextra levasset, Mercurialium/custos virorum.*

Die Rettung vor dem fallenden Baum schreibt er also dem Gott Faunus zu, da dieser den Baum mit der rechten Hand aufgefangen hätte. Die zentrierte Stellung dieses Gottes in c. 1, 4 könnte daher auch einfach in dieser Tatsache begründet sein. Vgl. dazu auch Stroh 1999, 577. Horazens Verehrung für Faunus lässt sich auch in c. 2, 17, 6 - 16 erkennen, in dem das am 5. Dezember stattfindende Faunusfest beschrieben wird, das Mensch, Vieh und Raubtier in paradiesähnliche Zustände versetzt.

Barrs These würde sich zwar gut in den Gesamtkontext der Frühlingsgedichte eingliedern und erscheint mir daher als durchaus möglich, es ist jedoch nicht auszuschließen, dass Horaz aufgrund mehrerer Komponenten, die er bewusst oder unbewusst miteinbezog, dem Gott diese besondere Stellung innerhalb des Carmen 1, 4 zukommen ließ.

Holleman 1972, 493 hebt zudem neben der Eigenschaft des Faunus als Schützer der Tiere auch c. 1, 17 hervor, in dem Horaz den Frieden in der Natur (v. 3 - 9) und das üppige Pflanzenwachstum (v. 14 - 22) schildert und dieses dem Gott Faunus zuschreibt. Eine weitere Funktion des Gottes Faunus ist seine Fähigkeit, Orakeltätigkeiten auszuführen (ebd. 494). In Vergils Aeneis, 7, 96 - 101 verkündet er als „Vater des Latinus“ eine besser Zukunft. Calpurnius Siculus, Ecl. 1, 33 - 88 lässt ihn sogar das Goldene Zeitalter voraussagen.

Holleman 1972, 494 hält diese Eigenschaft des Gottes Faunus als Verkünder von Orakelsprüchen als zielführend bei der Interpretation der Ode 3, 18. Sollte Holleman die Intention Horazens getroffen haben, so erscheint es mir nicht als abwegig, dass dieses Carmen 1, 4 aufgrund der Ähnlichkeit des Inhalts eine ähnliche Deutung des Gottes Horaz erfordert. Faunus würde in diesem Sinne zwar wohl nicht eine in ferner Zukunft liegende selige Zeit ankünden, jedoch einige Momente der Freude und Genüsse, die zum Vergessen der Todesgedanken helfen könnten. So lesen wir in den Versen 18 - 20 (*regna vini sortiere talis/nec tenerum Lycidan mirabere, quo calet iuventus/nunc omnis et mox virgines tepebunt*) eben gerade von diesen Freuden (Wein und Lieb), die Faunus gemäß dieser Interpretation andeuten würde.

Holleman sieht c. 3, 18 als Gegenstück zu c. 1, 4 und deutet demnach Faunus als Verkünder eines gegensätzlichen Gedankens: Verweist Faunus, wie bereits erwähnt, in c. 3, 18 Hollemans Interpretation zufolge auf das Goldene Zeitalter (von diesem Goldenen Zeitalter lesen wir auch in epod. 16, 64), so verkündet er in unserem Gedicht 1, 4 in Anlehnung an Barrs These (siehe Anm. 46) den Tod.

befinden; dies zeigt der parallele Aufbau des Gedichts⁵⁷: den äußeren Rahmen bilden die Wörter *neque - nec* in Strophe 1 und *nec - nec* in der letzten Strophe. In der zweiten und vierten Strophe lesen wir beide Male das einen neuen Zustand indizierende Wörtchen *iam*; dieses umrahmt wiederum die als Homoioteleuton (Homoiototon) endenden Substantive *officinas* (2. Strophe, letzte Zeile) und *tabernas* (vierte Strophe, 1. Zeile), sowie den Ablativ *pede* (2. bzw. 4. Strophe). Des Weiteren finden wir beide Male in der dritten Strophe die gleich auslautenden Wörter *myrto* (3. Strophe, 9. Vers) und *haedo* (3. Strophe, 12. Vers), sowie *nunc decet* in zweimaliger Verwendung im ersten und dritten Vers der dritten Strophe.⁵⁸ Zentral steht also die Opferung an Faunus.

Eine Erklärung, weshalb Horaz den Opferungen an den Gott Faunus diese signifikante Stelle zugeteilt hat, lässt sich vielleicht bei Barr⁵⁹ finden, der annimmt, Horaz wolle auf die *Luperkalien*, das Fest des Faunus, anspielen, die unmittelbar auf die *Parentales*, den Gedenktag der Toten, folgen.

Barr sieht in der Erwähnung des Faunus in Vers 11 eine Anspielung auf dessen Frühlingsfest, die Luperkalien. Ihm zufolge hätte Horaz das Gedicht an den Iden des Februars (die Verse 1 - 4 weisen auf ein erstes Herannahen des Frühlings, also auf den Monat Februar hin) geschrieben und zwar an dem Tag, an welchem die Luperkalien gefeiert wurden. Zwischen den Luperkalien und Gedanken an den Tod gäbe es wegen der beinahe unmittelbaren Aufeinanderfolge der *dies parentales* und dem Fest des Faunus eine enge Verbindung. Diese These würde erklären, warum sich Horaz in der 3. Strophe für Faunus entschieden hat. Eine Ungereimtheit, die Barr selbst zugibt, entsteht jedoch bei dieser These: die in Carmen 1, 4 beschriebenen Opferhandlungen, können sich kaum auf die städtischen Feierlichkeiten der Luperkalien beziehen.⁶⁰

Stroh 1999, 562 -563 verweist darauf, dass bereits Ennius die *Fauni* zusammen mit den *vates*, vermutlich wahrsagenden Gottheiten, genannt habe. Laut Cicero wurden diesen *Fauni* auch geheimnisvoll wahrsagende Stimmen mitten im Schlachtengetümmel zugeschrieben. (Vgl. dazu de div. 1, 101; nat. deor. 2, 6 und 3, 15). Für die Entwicklung von den alten *Fauni* zum neuen Faunus seien vor allem Horazens Oden von Bedeutung, wobei jedes der ersten drei Bücher einen singularischen Faunus an markanter Stelle (c. 1, 17; c. 2, 17; c. 3, 18) präsentiert (vgl. dazu Stroh 1999, 574).

⁵⁷ Zum parallelen Aufbau des Gedichts siehe auch Lee 1965, 286 - 288; Lee sieht den Gott Faunus im Zentrum des Gedichts; diese Behauptung bekräftigt er mit folgender Skizze (p. 287):

		<i>imminente luna</i>
	<i>pede</i>	
<i>nunc</i>		<i>impedire myrto</i>
<i>nunc</i>		<i>immolare lucis</i>
	<i>pede</i>	
		<i>inchoare longam</i>

Zudem verweist Lee 1965, 287 darauf, dass das Gedicht bis zur Mitte, in der sich Faunus befindet (v. 11), sehr stark von dem Klang des Buchstaben „- s“ geprägt sei. (*hiems, siccas, stabulis, canis, chorus, Nymphis, ardens*).

⁵⁸ Zu *nunc decet* vgl. auch epod. 13, 4 - 5 *dumque virent genua et decet*.

⁵⁹ Barr 1962, 5 - 11.

⁶⁰ Zu den Luperkalien und ihrem städtischen Charakter vgl. auch Muth 1998, 301: „Dabei (bei den Luperkalien) fand ein Lauf der nur mit einem um die Hüften gebundenen Ziegenfell [der urrömischen Hirtentracht?]“

So wie sich die *Lupercalien* knapp vor den *Parentales*, an denen die Verstorbenen gefeiert werden, befinden, so befindet sich auch der Leser oder der Mensch nicht weit entfernt vom Tod, der immer präsent ist. Die zeitliche Aufeinanderfolge dieser Feiertage könnte somit des Rätsels Lösung darstellen. Mit dem Gott Faunus würde Horaz gemäß dieser Deutung auf eine zeitliche Knappheit des menschlichen Lebens verweisen: mitten auf ein fröhliches Festtagstreiben - hier verdeutlicht durch das Fest des Faunus - kann der Tod, dargestellt durch das zeitlich am nächsten liegende Fest der *Parentales*, einbrechen. Die Warnung, die der Leser im gesamten Carmen 1,4 spürt, im Wissen an den sich mit Sicherheit nähernden Tod das Leben zu genießen und die Zeit nicht zu verschwenden, würde nach Barrs These also genau in der Mitte des Gedichts stehen. Barrs Beobachtung, die Festtage des Faunus befänden sich exakt vor den Gedenktagen der Verstorbenen, würde daher zwei Fragen auf logische und verständliche Art und Weise klären, nämlich, weshalb Horaz gerade den Gott Faunus verwendet und warum dieser Gott eine zentrierte Stelle des Gedichts einnimmt.⁶¹

Weitere Aufschlüsse für diese pointierte Stellung dieses ländlichen Gottes könnte uns zudem c. 3,18 liefern, in welchem Faunus gleich zu Beginn als *Nympharum fugientium amator*⁶² angesprochen wird. Des Weiteren heißt es in Vers 6 und 7: *larga nec desunt Veneris sodali/ vina creterae*. Diesen Versen 1 und 6 - 7 können wir daher entnehmen, dass Horaz als Liebhaber der fliehenden Nymphen und als *Veneris sodalis*, also ein Gefährte der Venus, der Liebe wohl nicht abgeneigt ist. Zudem erhalten wir in den Versen 6 und 7 noch die folgende Information, dass es ihm an *larga vina*, großen

bekleideten Männer unter sehr alten und schwer deutbaren, vielfach als „magisch“ bezeichneten Riten um den Palatin herum statt, auch wurde einem Gott, wahrscheinlich Faunus, dem alten Gott der Hirten und Herden, ein Opfer dargebracht.“ Nisbet and Hubbard 1970, 67 halten diese These mit der ergänzenden Begründung, die Römer hätten ihre Feiertage sehr gut gekannt, für durchaus möglich. Es könnte jedoch auch sein, dass Horaz in seinen Carmina den Gott Faunus statt des Gottes Priapus verwendet.

⁶¹ Nisbet and Hubbard 1970, 59 äußern sich dazu folgendermaßen: Acht Gedichte der zehn Frühlingsgedichte der A. P. enden mit einer Erwähnung des Priapus als Gott der Schifffahrt (1, 7; 2, 7; 4, 7; 5, 7; 6, 7; 14, 9; 15, 7; 16, 11). Da Faunus in den Oden des Horaz keine Verbindung mit der Schifffahrt aufweist, scheint es, als würde er den Gott Priapus darstellen. Beide Götter wurden mit Fruchtbarkeit im Tierreich assoziiert. Horaz bietet in diesem Carmen 1, 4, 11 - 12 die Opferung eines Lämmchens oder eines Böckleins an. Ähnliche Alternativen werden dem Gott Priapus in zwei der zuvor erwähnten Epigramme angeboten.

⁶² Vgl. Oksala 1923, 70: Das Epitheton *Nympharum fugientium amator* stellt den italischen Faunus dem arkadisch - bukolischen Pan gleich. Vgl. dazu auch Stroh 1999, 559 - 593. Eine sichere Übereinstimmung (dazu v. a. die Seiten 574 - 575) des Faunus mit dem arkadischen Pan liege vor allem in Horazens c. 1, 17 vor. Stroh schreibt Horaz die Identifikation des Faunus mit dem Gott Pan zu. Von Ovid sei sie ihm zufolge im Zusammenhang einer „Neudeutung der Lupercalia“ ausgestaltet worden (562 u. 589 - 591). Stroh 1999, 583 - 584 hält es zudem für möglich, dass Pindars Beschreibungen des Gottes Pan Horazens Faunusbild beeinflusst haben. Die dritte Pythie und der für Pan geschriebene Hymnus, aus dem einige Fragmente erhalten sind, dienen ihm dabei zur Untermauerung seiner Annahme. Ebenso wie Horaz jährlich ein Fest zu Ehren des Gottes Faunus veranstaltete, so hatte sich auch Pindar (dritten Pythie, Verse 77 - 80) einen Privatkult mit einem Heiligtum zu Ehren des Gottes Pan eingerichtet.

Mengen an Wein, nicht fehle. Oksala⁶³ beschreibt Faunus als einen „*sich im Wirkungsbereich der Liebe wohlführenden, sinnlichen Gott, der außerdem sehr gern Wein trinkt.*“

Betrachten wir die Frühlingsgedichte des Horaz näher, können wir feststellen, dass gerade diese dem Gott Faunus zugeteilten Eigenschaften, Liebhaber von Frauen/ Männern und Wein zu sein, von Horaz immer wieder auffallend oft positiv hervorgehoben und als Mittel, das Sorgen und Ängste zu tilgen vermag, gepriesen werden.⁶⁴ Die Tatsache, warum Horaz somit den Gott Faunus in der Mitte des Gedichtes 1,4 platziert, könnte somit auch darin begründet sein, dass uns Horaz noch vor dem Erwähnen der *pallida mors* und ihrer allgegenwärtigen Präsenz bereits die Lösungsvorschläge vorführt, wie wir im Wissen um dieses sichere Schicksal dennoch das Leben genießen können. Noch vor diesem Themenwechsel - von einer frühlinghaften Stimmung in den ersten drei Strophen bis hin zum Tod und seiner Wirkung in Strophe vier - würde der Leser somit bereits mit dem Auftreten des Gottes Faunus in den Versen 10 und 11 an die erst in der letzten Strophe erneut gepriesenen Freuden Liebe und Wein erinnert werden. Zentriert würde somit Horazens Lösungsvorschlag gegen Kummernis und Traurigkeit sowie sein in den Carmina immer wieder gepriesenes Lebensideal stehen: Solange man lebt, soll man das Leben in Anbetracht des sich nähernden Todes in all seinen Vorzügen - für Horaz sind dies wohl Wein⁶⁵ und Liebesfreuden - genießen. Meiner Ansicht nach wäre es daher gut denkbar, dass Horaz mit der Erwähnung des Faunus auf eben diese Aussage angespielt habe. Im Gegensatz zu Barrs Theorie, die mit ihrer Anspielung auf die *dies parentales* den Tod in den Vordergrund stellt, würde uns diese zuvor geschilderte Interpretation aufmuntern: Genieße dein Leben und nütze die Güter, die dir dazu behilflich sind.

Das in der ersten Strophe gleich zu Beginn des ersten Verses angekündigte Thema, welches im Carmen 1, 4 behandelt wird, nämlich das *solvere*, das Auflösen alter Strukturen, wird in dieser dritten Strophe nochmals im Zusammenhang mit der Erde, die nun "ge - bzw. erlöst" ist (v. 10 *solutae*), angespielt.

Die vierte Strophe kann beim ersten Lesen als Bruch in den schönen frühlinghaften Schilderungen gesehen werden. Heinze⁶⁶ äußert sich dazu folgendermaßen: "Überaus eindrucksvoll hebt sich die unvermittelt eintretende Erscheinung des bleichen Todes von der heiteren, farbenreichen

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Wili 1948, 199 sieht im Gott Faunus folgende positive Eigenschaften: Er ist der Gott, der den Dichter vom Baumsturz errettet hat (c. 2, 17), der im Frühlingfest (c. 1, 4) mit einem Reinigungsoffer gefeiert wird; der vor allem immer das Sabiner Tal beherrscht (c. 1, 17); In der Verehrung des Faunus, so fährt Wili fort, sammle sich das Land - und Landschaftsgefühl des Dichters.

⁶⁵ Vgl. dazu auch Commager 1957, 283, der den Wein mitsamt den Freuden, die bei einem Symposium nicht fehlen dürfen, und zwar Blumen, Musik und Mädchen, als Kontrast zu der *pallida mors* setzt.

⁶⁶ Kießling - Heinze 1960, 28.

Schilderung ab. Auch der Satzbau drückt den Wechseln der Stimmung aus: nach den drei vielgliedrigen und wortreichen Perioden knappe Monokola, die erst am Schluss, der wieder Bilder fröhlichen Lebens zeichnet, zur periodischen Rede zurückkehrt." Oftmals liest man auch von einer Kluft zwischen diesen beiden Hälften (Strophe 1 - 3 und Strophe 4. u. 5). Die erste Hälfte befasste sich mit dem Leben, die zweite Hälfte hingegen mit dem Tod. Heinze sieht jedoch zwischen beiden Hälften eine eindeutige Verbindung: "Von der Mittelstrophe leitet zu den beiden letzten hinüber der Gedanke: Lass dir gesagt sein; *tu quoque solve animum* oder *curam*, und verschiebe das nicht ins Künftige. Das lässt Horaz unausgedrückt, wie häufig in solchen Fällen, und gibt nur die Begründung, die nun freilich mit dem ersten Teil, äußerlich angesehen, höchstens noch durch das als Gegensatz zum *solvere* aufzufassende *premet* v. 16 zusammenhängt."⁶⁷

Commager⁶⁸ bezeichnet die Abruptheit des Verses 13 als beabsichtigten Versuch, den Leser zu schockieren und ihn zu zwingen, seine Vergänglichkeit und das oft unerwartete Auftreten des Todes zu erkennen. *Grata vice veris* in Vers 1 deutet jedoch die düstere Stimmung bereits zu Beginn an, da der Winter, der immer wieder mit dem Tod verglichen wurde, bei den ersten angekündigten Frühlingsanzeichen noch nicht lange zurück liegt.⁶⁹

So wie der Winter also gelöst wird, so sollen auch wir unsere Sorgen lösen - in Carmen 4, 12, 19 - 20 wird als Mittel, seine Sorgen fortzuspülen (v. 20 *eludere*), Wein angeboten⁷⁰ (dieses Lösen der Sorgen wird, wie ich in den folgenden Zeilen noch erläutern werde, auch in der Metrik - in Vers 20 werden die Endlaute in auffälliger Weise häufig elidiert - eindrucksvoll dargestellt), in Carmen 1, 4 werden wir indirekt durch Erwähnung der jetzigen Freuden aufgefordert, uns an Weingelagen zu erfreuen (v. 18 *regna vini*) und uns den Genüssen der Liebe hinzugeben (v. 19 *Lycidan mirabere*). Heines Beobachtung erscheint mir daher als in sich schlüssig. Auch das Verb *premet* in der vierten Strophe, Vers 16, drückt den Zustand aus, der uns aufgrund des Wissens über unseren Tod befallen könnte: wir fühlen uns bedrängt und bedrückt. Gerade dieses *solvere* zu Beginn dieses Gedichts bietet uns die Lösung dieses Gefühls: sich von dieser Angst, von den Sorgen zu lösen.⁷¹

Dieses plötzliche Aufeinandertreffen zweier so unterschiedlicher Gedanken - der in den ersten drei Strophen gepriesene Frühling und die in dieser Jahreszeit genießbaren Freuden und der Tod, der uns hindert, allzu große Hoffnungen zu hegen (v.15 *spem nos vetat inchoare longam*⁷²) - verlieren

⁶⁷ Kießling - Heinze 1960, 25 - 26.

⁶⁸ Commager 1962, 268.

⁶⁹ Ebd. „If spring comes, can winter be far behind?“

⁷⁰ Vgl. dazu auch Commager 1957, 68 - 80.

⁷¹ Vergleiche dazu auch Vergil, Aen. 6, 827, wo es über die im Reich der Toten Verweilenden heißt: *dum nocte premuntur*.

⁷² Zu *longus* vgl. Davis 157: das Epitheton *longus* trage in den Oden die spezielle Nuance eines Pathos in sich,

jedoch ihren konträren Charakter, wenn man aus diesem unerwarteten Auftreten des Todes die Schlussfolgerung zieht, man soll gerade durch seine Präsenz die Gegenwart nützen so gut es geht.⁷³

Betrachtet man zudem die zyklischen Begebenheiten dieses Gedichts - auf die Beschreibung des schwindenden Winters folgt der Frühling, auf diesen wiederum der Tod und am Ende verweist Horaz mit der *iuventus* und den *virgines* (v. 19 - 20) erneut auf die Jugend - so bleibt von diesem vielleicht ersten Eindruck, der Leser werde abrupt von der *pallida mors* aus den frühlinghaften Schilderungen gerissen, wenig übrig.⁷⁴

In den ersten drei Strophen erfahren wir, welche natürlichen Vorgänge das Erwachen der zwar nicht toten, jedoch zumindest schlafenden Natur ankündigen: Der Winter wird "gelöst" (dieser bildhafte Vorgang des Lösens bzw. Schmelzens weckt Assoziationen, die an das Schmelzen des Schnees und des Eises im Frühling durch die Sonne erinnern; hiermit entsteht eine weitere Parallele zum Beginn des Carmen 4, 7, 1, in welchem sofort nach *diffugere* an zweiter Stelle der vielleicht auch nach *solvitur* (1, 4, 1) erwartete Schnee (*nives*) folgt), die Schiffe fahren wieder aufs Meer, das Vieh braucht keine Ställe⁷⁵, der Pflüger kein Feuer mehr, um sich zu wärmen, auch der Frost ist gewichen und die Gottheiten gehen ihren im Frühling gewohnten Beschäftigungen nach. Die schlafende Natur ist somit erwacht. Auch der in vierter Strophe angekündigte Tod (*pallida mors*) wurde und wird noch immer oftmals als Schlaf bezeichnet⁷⁶ (wir kennen die bekannte Äußerung des Sokrates über den Tod "*somnus sive transitus*", auch Catulls Gedicht 5, 4 - 6 *soles occidere et redire possunt:/ nobis cum semel occidit brevis lux/ nox est perpetua una dormienda*, das einige Ähnlichkeiten zu Horazens Carmina 1, 4 und 4, 7 aufweist, lässt derartige Gedanken erkennen).⁷⁷

der es mit dem Leitmotiv Sterblichkeit verbinde; Vgl. dazu auch c. 3, 11, v. a. die Verse 38 - 39, in welchem *longus somnus* euphemistisch für „Tod“ gebraucht wird: „*surge, ne longus tibi somnus, unde/ non times, detur*; die gleiche Konnotation mit Ewigkeit erhält *longus* in c. 4, 9, 26 - 28 *sed omnes illacrimabiles/ urgentur ignotique longa/ nocte, carent quia vate sacro*. Auch in Carmen 2, 14, 19 - 20 verweist *longus* auf die für eine Ewigkeit bestimmte Arbeit des Sisyphus (*infame damnatusque longi/ Sisyphus Aeolides laboris*). Die *spes longa* in c. 1, 11, die Leukonoe und mit ihr alle Menschen nicht hegen sollten, deutet ebenso eine Hoffnung auf ewiges Leben und Unsterblichkeit an (v. 6 - 7 *spatio brevi/ spem longam reseces*).

⁷³ Bereits bei Alkaios werden der Wechsel der Jahreszeiten und die wandelbare Natur auf den Menschen bezogen dargestellt (Vgl. dazu Barner 1967, 29). 119, 9 - 16 seien Barner zufolge Jahreszeit und Menschenalter unmittelbar parallel angeordnet, und zwar am deutlichsten in Vers 9: σοὶ μὲν [γ]ὰρ ἡ[δ]ὴ περὶ βέβα[τ]αι χρο[ν]ός. Bezüglich der Sterblichkeit der Menschen vergleiche zudem unter anderem c. 1, 3; c. 1, 24; c. 1, 28; c. 1, 35; c. 2, 13 (in diesem Gedicht konfrontiert uns Horaz mit seinem eigenen Tod); in c. 2, 14 stellt er anhand von Unterweltsvision die Rauheit des Todes dar. Porter 1972b, 134: Horaz bietet dem Menschen zwei Möglichkeiten, mit dem Tod umzugehen: 1. Akzeptanz des unvermeidlichen und vorherbestimmten Todes, 2. großzügiges Nützen der uns noch bleibenden Zeit.

⁷⁴ Vgl. Rudd 1960, 380 - 381; Dettmer 1983, 158 - 159. Anm. 243.

⁷⁵ Nach Ferguson 1956, 6 dürfte Horaz beim Verfassen der 4. Ode des ersten Odenbuches Catulls Carmen 63, *Attis* im Kopf gehabt haben. *Stabulis* (v. 3) und *albicans* (v. 4) kommen bei Horaz nur ein einziges Mal, und zwar an eben erwähnter Stelle in c. 1, 4 vor; beide lassen sich auch in *Attis* wiederfinden.

⁷⁶ Vgl. dazu auch Quinn 1963, 20.

⁷⁷ Zu Ähnlichkeiten Horazens und Catulls Carmina vgl. Ferguson 1956, 1 - 18; Ferguson 6 merkt an, dass die Wörter *niveum*, *palluit*, *quae simul*, *splendidus*, die eher selten in Horazens Werke erscheinen, in Catulls

Dem an den Hütten der Armen und an die Schlösser der Könige pochende personifizierte Tod (*mors*)⁷⁸ wird das Adjektiv *pallida*⁷⁹, also "bleich", wohl in proleptischer Bedeutung hinzugefügt. Nicht der Tod wird wohl als bleiches Wesen bezeichnet, sondern seine Wirkung lässt die Menschen erleichen. Die Ausgewogenheit seines Erscheinens, eben ohne Rücksicht auf Arm und Reich⁸⁰ (Vgl. v. 13 - 14 *aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque*) spiegelt sich auch in der Gestaltung des Verses 13 wider, in welchem zentriert das Pochen des Todes steht und rundherum als Hyperbaton die Betonung dieser Gleichheit (vgl. v. 13 *aequo pede*).⁸¹

Nicht nur das Thema ändert sich in dieser vierten Strophe (vom Werden, dargestellt durch den herannahenden Frühling, bis hin zum Vergehen, das durch die *pallida mors* repräsentiert wird), auch die Satzglieder werden länger und dehnen sich über das Versende bis in die folgende Zeile aus. Durch diese vielen Enjambements wird die inhaltliche Schwere auch auf stilistische Weise ausgedrückt.

Die Vergänglichkeit wird uns auf vielerlei Arten vor Augen geführt: Durch den Tod, durch dessen Pochen (wie bereits erwähnt, könnte dieses Pochen auch eine Anspielung auf das Pochen unserer Herzen sein, das ja deutlich mit seinen Schlägen den Lauf der Zeit und die Vergänglichkeit unseres Lebens indiziert), durch die Lebenszeit, der die wertende Eigenschaft ihrer Kürze angefügt ist (v. 15 *vitae summa brevis*), was uns verbietet, unsere Hoffnungen allzu weit zu spannen (v. 15 *spem nos vetat inchoare longam*). Das Verb *inchoare*⁸² in der von Nisbet und Hubbard angeführten Bedeutung⁸³ verstärkt dabei den Eindruck, dass jeglicher Beginn, Hoffnungen auf ein

Carmen 64 zu finden sind. Die von mir angeführten Wörter sind auch in den Frühlingscarmina zu lesen, und zwar c. 4, 7, 1 *nives*, c. 1, 4, 13 *pallida mors*, c. 1, 4, 17 *quo simul mearis*, c. 4, 7, 21 - 22. *splendida (...)* *arbitria*.

Zu *nox est perpetua una dormienda* vgl. auch Horaz c. 1, 24, 5 - 6 *Quintilium perpetuus sopor/ urget*; c. 1, 28, 15 - 16 *omnis una manet nox/ et calcanda semel via leti*.

Chapman 1919, 104 sieht den Glauben und die moralischen Vorstellungen Catulls in den Oden des Horaz bekräftigt. Wir alle streben auf dasselbe Ziel zu. Die Zeit enteilt rasch und alles, was uns teuer und lieb war, muss einmal zurückgelassen werden.

⁷⁸ Nisbet 2004, 67: die Personifizierung stammt aus dem Griechischen; Vgl. dazu die Eröffnungsszene aus *Alceste*, in der Thanatos kommt, um sein Opfer zu holen. Im Lat. c. 3, 2, 14 *mors et fugacem persequitur virum*; serm. 2, 1, 58 *mors atris circumvolat alis*; Sen. Her. f. 555 *cum Mors avidis pallida dentibus*; Sen. Oed. 164 *mors atra avidos oris hiatus pandit*.

⁷⁹ Nisbet 2004, 66 Im Zusammenhang mit *mors* vgl. auch: Verg. georg. 1, 277 *pallidus Orcus*, Tib. 1, 10, 38 *pallida turba*; Verg. Aen. 4, 26 *pallentis umbras*; 4, 644 *pallida morte future*.

⁸⁰ Dass der Tod keinen Unterschied zwischen Arm und Reich macht, ist auch in c. 2, 18, 32 - 34 zu lesen: *Aequa tellus / pauperi recluditur/ regumque pueris* - „In gleicher Weise erschließt sich die Erde dem Armen und den Kindern der Könige“; Vgl. dazu auch Büchner 1976, 118.

⁸¹ Kießling - Heinze 1960, 29 bemerken dazu: „Um in dem Satz „alle müssen sterben“ die Vorstellung der Ausnahmslosigkeit zu veranschaulichen, bedient sich Horaz mit Vorliebe der „polaren“ Ausdrucksweise „Könige und Arme“ in mannigfacher Variation.“ Vgl. dazu c. 2, 3, 21 - 23; c. 3, 1, 15 - 17; c. 2, 14, 10 - 12; 21 - 22; c. 2, 18, 32 - 34.

⁸² Zu *inchoare* vgl. auch Quinn 1963, 21 - 22.

⁸³ Vgl. dazu Nisbet and Hubbard 1978, 69: *inchoare* = „to begin what will not be completed“; Seneca scheint von Horazens Formulierung beeindruckt gewesen zu sein: epist. 101, 4 *quam stultum est aetatem disponere ne crastini quidem dominum! O quanta dementia est spes longas incohantium!*

langes Leben zu schüren, sinnlos sei. Da dieses Verb als einziges in Vers 15 des Carmen 1, 4 aus mehr als aus nur einer oder zwei, wie auch die restlichen Wörter, sondern vier Silben besteht, erhält es beim Lesen dieses Verses eine auffallende Betonung. Nicht nur untersagt uns die *vitae summa brevis*, große Hoffnungen, wohl auf ein ewiges Leben, weiterzuspannen, sondern sie verbietet uns bereits den Beginn großer Hoffnungen. Mit *inchoare* führt uns Horaz daher klar vor Augen, dass jeglicher kleinste, zögernde Versuch, zu hoffen, die *pallida mors* würde das eigene Haus verschonen, unterlassen werden soll.

Statt zu hoffen fordert uns daher Horaz direkt oder indirekt immer wieder unter anderem in seinen Frühlingsoden auf, jegliche Ausreden, die uns vom sofortigen Lebensgenuss abhalten könnten, zu lassen⁸⁴ und Gebrauch von den jetzigen Freuden zu machen. Dieses Zunichtemachen der Hoffnungen intensiviert das Verlangen des Lesers, die von Horaz gepriesenen Freuden des Lebens, in diesem Fall die in den folgenden Versen 17 - 20 erwähnten Weingelage sowie die jungen Burschen und Mädchen, möglichst bald und großzügig zu genießen.

Um die Vergänglichkeit und die Tatsache, dass das Leben abrupt und unerwartet plötzlich zu Ende sein kann und wir nicht wissen, ob wir den morgigen Tag noch überleben (c. 4, 7, 17 - 18 *quis scit an adiciant hodiernae crastina⁸⁵ summae⁸⁶/tempora⁸⁷ di superi?*), noch eindringlicher und bewusster zu gestalten, folgen dem Vers 15 (*vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam*)⁸⁸ die Worte *iam te premet nox fabulaeque Manes et domus exilis Plutonia* - schon bedrängen dich die Nacht und die mythenumwobenen Manen. Das Temporaladverb *iam* in den ersten Strophen, das zunächst das erfreuliche und plötzliche Erscheinen des Frühlings andeutet, wirkt nun beängstigend: Mit der ebenso gleichen Schnelligkeit, wie der Frühling uns überrascht, kann der Tod über uns hereinbrechen.⁸⁹ Die direkte Anrede mit *te* (v. 16) sowie das einengende und bedrückende Verb *premere* (v. 16) verstärken diese beängstigende Stimmung, die Horaz mit seinen immer wiederkehrenden Warnungen vor dem Tod erzeugt.

Aus der von Sonnenschein und frohen Farben erhellten Stimmung der ersten drei Strophen wird nun

⁸⁴ Vgl. dazu c. 4, 12, 25 *verum pone moras et studium lucri*.

⁸⁵ Putnam 2006b, 406, Anm. 38 weist darauf hin, dass das Adjektiv *crastina* nur ein einziges Mal in den Werken des Horaz auftaucht, weswegen es an dieser Stelle eine besondere Betonung erhält.

⁸⁶ Putnam, ebenda, sieht in der alliterativen Juxtaposition von *sumus* (v. 16) und *summae* (v. 17) ironische Züge. Unser letztes *sum* ist eine immerwährende Existenz als Staub und Schatten.

⁸⁷ Zu *crastina tempora* vgl. auch epist. 1, 5, 9 - 10 *cras nato/ Caesare festus/ dat veniam somnumque dies*.

⁸⁸ Auffallend ist in diesem Vers die antithetische Stellung der Wörter *brevis* und *longus* - das kurze Leben lässt keine langen Hoffnungen zu; zu *longus* vergleiche auch c. 2, 14, 19 - 20 *damnatusque longi/ Sisyphus Aeolides laboris. Vetat* lässt sich gut in das bereits erwähnte Gebilde von Verben, die im Gegensatz zu *solvere* ein Fesseln bzw. (Ver)Binden ausdrücken (v. 6 *iunctae*, v. 9 *impedire*), eingliedern. Diese einengende Komponente dieser Verben, die den herannahenden Tod signalisieren könnten, wird im folgenden Vers 16 durch *iam te premet nox* bekräftigt. Vgl. dazu Woodman 1972, 774.

⁸⁹ Vgl. dazu Woodman 1972, 775: *iam* in Vers 16 markiert einen Schritt Richtung „Tod“.

ein sehr unwillkommenes und düsteres Bild.⁹⁰ Der bleiche Tod pocht an, die Nacht (*nox*), die sagenumwobenen Manen (v. 16 *fabulaeque Manes*)⁹¹ und Plutos ärmliches Haus (v. 17 *domus exilis Plutonia*)⁹² werden als beengende und drückende Elemente erwähnt.⁹³

Obwohl Horaz in Vers 14 seinen Freund Sestius⁹⁴ anruft und ihn in den folgenden Versen direkt mit *te* und der zweiten Person anspricht, fühlt sich der Leser, der ja als sterblicher Mensch demselben Schicksal unterliegt, direkt angesprochen.⁹⁵

⁹⁰ Vgl. dazu Woodman 1972, 773 - 774; Woodman führt auf Seite 774 eine weitere Bedeutung des Wörtchens *viridis* an, und zwar „bleich“ (Vgl. dazu André 1949, 373 - 374). Zudem produziere die Pflanze *myrta communis* weiß glänzende Blüten (siehe Polunin 1969, 81 und 265), sodass uns, wie es Woodman 1972, 774 formuliert, Horaz auffordern könnte, unsere Häupter mit einer Farbe zu umkränzen, die eher an den Winter als an den Frühling erinnert und somit den Tod andeutet. Trotz einiger Stellen, in denen die Myrte als Pflanze belegbar ist, die negative Assoziationen mit sich bringt (Verg. Aen. 6, 443 - 444.; Σ Pind. Isth. 4, 117), scheint es mit eher unwahrscheinlich, dass Horaz mit der Verwendung dieser Pflanze den Tod in Vers 13 vorsichtig angedeutet habe. Ich sehe daher in der Erwähnung der grünen Myrte keine versteckte Andeutung auf die *pallida mors* in Vers 13. Eine genaue Analyse der Pflanze Myrte und ihr temporär bedingtes weißes Schimmern führt eher dazu, diese Stelle überzuinterpretieren und Nebensächlichkeiten, die wohl kaum vom Dichter beim Verfassen dieses Gedichts beachtet wurden, eine zu große Bedeutung zukommen zu lassen.

⁹¹ Die Beifügung in Vers 16 *fabulaeque Manes* ist wohl weniger als „die Manen, die nur in den Fabeln existieren und daher erfunden seien“ zu verstehen. Vielmehr schließe ich mich Heinzes These 1960, 29 an, der meint: „fabula ist das, wovon man spricht, im Gegenteil zu dem, wovon man schweigt, oder wie hier das, wovon man „nur“ spricht, ohne Sichereres darüber zu wissen.“ Würde Horaz an dieser Stelle beabsichtigt haben, die Existenz der Manen zu bezweifeln, so würde das Trikolon in den Versen 15 und 16 *iam te premet nox fabulaeque Manes et domus exilis Plutonia* an Qualität und der Inhalt des Gedichts an Wirkung einbüßen: Die drei in unmittelbarer Aufeinanderfolge aufgelisteten Ausdrücke würden ihren Schrecken verlieren, würde man *fabulaeque Manes* im Sinne von „die Manen, die nur in Mythen und Märchen existieren“ übersetzen. Vor etwas, dessen Existenz nicht gesichert ist, werden einige Leser wohl kaum Angst haben. Eine Abschwächung dieses Begriffes würde sich zudem nicht gut in den Gesamtkontext des Gedichts eingliedern und der von mir vermutete Intention Horazens, den Leser durch Abschreckung vor dem Tod zum Genuss des jetzigen Lebens aufzufordern, entsprechen.

Nisbet and Hubbard 1970, 70 bezeichnen die Manen als „kollektiven Geister des Todes“. Sie waren aber ebenso auch Wesen, die das Recht hatten, über Leben und Tod zu entscheiden.

⁹² Vgl. dazu auch c. 2, 18, 29 - 32. *Nulla certior tamen/ rapacis Orci fine destinata/ aula divitem manet/ erum.*

⁹³ Die farbliche Veränderung von weißlichen Farbtönen zur Farbe Grün begegnet uns auch in Carmen 1, 9 (c. 1, 4, 4 *albicans*; v. 9 *viridi myrto* - c. 1, 9, 1 *candidum* u. *canities*; v. 17 *virenti*). Feuer und Wein erzeugen in beiden Gedichten rot - gelbliche Farben (Feuer: c. 1, 4, 3 *gaudet... igni*; 1, 9, 5 *ligna super foco*; Wein: 1, 4, 18 *regna vini*; 1, 9, 6 - 8 *benignus/ deprome quadrimum Sabina/ O Thaliarche, merum diota*). Vgl. dazu auch Porter 1972b, 17, Anm. 7. Wie Thome 1994, 20 anmerkt, bezeichnet *candidus* weiße, schöne Haut, während *albus* bei Horaz in Bezug auf die Hautfarbe eine durch Krankheit, Furcht o.ä. gegebene Entstellung andeutet. *Nec prata canis albicans pruinis* könnte somit m. E. bereits eine verdeckte Anspielung auf die Wandlung der positiven Stimmung des Gedichts darstellen.

⁹⁴ Sestius war Tribun im Jahre 57 v. Chr. und begegnet uns zuerst als *praetextatus*. (Cic. Sest. 144 *video hunc praetextatum eius filium oculis lacrimantibus me intuentem*) Nisbet and Hubbard 1970, 68 setzen dieses Gedicht ins Jahr 23 v. Chr., dem Jahr, in dem auch Sestius zum Konsul ernannt wurde. „It seems likely that Horace has adopted the conventional practice of honouring a consul during his term of office“; Maurach 2001, 145 merkt an, die Ehrung könnte darin bestanden haben, dass Horaz Sestius an vierter Stelle im Odenbuch nach Maecenas, Oktavian und Vergil eine Ode gewidmet hat. Sollte Horaz jedoch Sestius als Freund und nicht als Politiker geehrt haben, ist der Antritt des Konsulenamtes kein Hinweis auf die Datierung im Jahre 23. v. Chr. Carmen 1, 4 könnte daher auch viel früher abgefasst worden sein.

Nisbet and Hubbard 1970, 68: Die lange Nachstellung des Vokativ ist ungewöhnlich, vgl. 1, 7, 19; 2, 1, 14; 2, 12, 11; Da dieses Gedicht über Sestius ist, rufe diese Verzögerung jedoch keine Überraschung hervor.

⁹⁵ Vgl. dazu c. 2, 18, 17 - 26; 32; Horaz wendet sich in diesen Zeilen mit der Anrede „du“ an eine gedachte Gegenüber und warnt, in Anbetracht des Todes, der Reich und Arm in gleicher Weise mit sich nimmt, die

Stark kommt diese Prägung in Vers 17 zum Ausdruck, in dem es heißt: *quo simul mearis*⁹⁶, "sobald du dorthin gegangen bist". Die jetzigen Vorzüge (*regna vini sortiere talis*⁹⁷: "um den Vorsitz beim Gelage würfeln"; "den zarten Lykidas bewundern": *tenerum Lycidan mirabere*) kann nicht nur sein Freund Sestius⁹⁸ nicht mehr genießen, sondern ein ähnliches oder auch gleiches Schicksal würden auch Horazens Zeitgenossen bzw. alle Menschen erleiden.

Dem *sortiere* in Vers 18, was diesem Gedicht nach dem Verfahren des Todes, seine "Opfer" auszuwählen, entspricht und somit nicht nur einen positiven Beigeschmack, nämlich den des Würfels beim Gelage, mit sich bringt, folgt ein Vers, der das jugendliche Alter mit seinen Vorzügen hervorhebt (den zarten Lycidan, den es zu bewundern gilt - *tenerum Lycidan mirabere* -, für den die ganze Jugend - *omnis iuventus*⁹⁹- schwärmt), die jedoch sofort beim Eintreten in Plutos Haus (v. 17 *domus Plutonia*) nicht mehr genossen werden können.

Sieht man in *Plutonia* eine Anspielung auf den Gott der Unterwelt Pluto, so gliedert sich die *domus exilis Plutonia* - Plutos ärmliches Haus - gut als drittes Glied des Trikolons *nox* (Synonym für Tod), *fabulaeque Manes* und schließlich *domus exilis Plutonia* ein, die alle drei den in Vers 14 apostrophierten Sestius bedrängen und nach dem Gesetz der wachsenden Glieder gereiht sind. Es wäre jedoch auch gut möglich, dass Horaz bewusst **Plutos** armseliges Haus als drittes bedrängendes Element ausgewählt hat, um mit *exilis* und *Plutonia* ein Oxymoron zu bilden, welches einen von Horaz oftmals kritisierten Zustand betont.¹⁰⁰ Dieser scheinbare Widerspruch ergibt sich, wenn man in *Plutonia* nicht nur den Gott der Unterwelt Pluto, sondern den Gott des Reichtums Plutus sieht. *Exilis Plutonia* würde somit Horazens immer wieder ausgeübte Kritik am Reichtum und Streben nach Profit verstärken.¹⁰¹ Der Reichtum sei ärmlich würde somit bedeuten, im Angesicht des Todes vermag auch Geld nicht mehr zu helfen bzw. in der Unterwelt gälten für alle dieselben Spielregeln, egal, welche Stellung man im früheren Leben innehatte. Die ohnehin für die gierigen Erben¹⁰² aufbewahrten Güter können nicht in die Unterwelt mitgenommen werden und bringen somit letztendlich keine Milderung der Tatsache, einmal dem Tod entgentreten zu müssen.

Nunc und *mox* in Vers 20 verdeutlichen jedoch, dass diese Freuden vergänglich und daher nur für

eigene Gier zu bändigen. c. 4, 7, 7 *Immortalia ne speres*; v. 21 - 24 *cum semel occideris et de te splendida Minos/fecerit arbitria,/non, Torquate, genus, non te facundia, non te/ restituet pietas*;

Vgl. Büchner 1976, 118.

⁹⁶ Zu *mearis* vgl. Nisbet and Hubbard 1970, 70: *meare* ist archaisch und oft von Lukrez gebraucht.

⁹⁷ Woodman 1972, 776 merkt an, dass es sich bei diesen Versen 18 - 19 nicht nur um ein fröhliches, griechisches *συμπόσιον* handelt, sondern sehr wohl ein negativer Beigeschmack aufgrund des doppelten *ne* impliziert ist.

⁹⁸ Lucius Sestius war im Jahre 23 v. Chr. Consul suffectus, im selben Jahr, als Horaz seine ersten drei Odenbücher veröffentlichte.

⁹⁹ Vgl. dazu Commager 1962, 269, den in *quo calet iuventus (...) virgines tepebunt* einen Verweis auf den Frühling und dessen Wärme sieht.

¹⁰⁰ Dies bemerkte auch Rudd 1960, 375, die sich darüber mit folgenden Worten äußert: „It is a paradox that Pluto/ Dis should have a poor house.“

¹⁰¹ Vgl. dazu unter anderem die Verse 13 - 14 dieses Gedichts, c. 4, 12, 25; c. 2, 18, 17 - 36, v. a. aber v. 18 - 19.

¹⁰² Vgl. dazu c. 4, 7, 19 sowie Anm. 184 meiner Arbeit.

kurze Zeit genießbar sind. Die Hinzufügung *mox*, bald, werden sich auch die jungen Frauen für Lycidas erwärmen, zeugt von dem schnellen Dahineilen der Zeit. Der Alterungsprozess, der junge Männer auch für junge Frauen interessant macht, verläuft also mit hoher Geschwindigkeit und das knabenhafte Alter, das bewirkt, dass sich junge Männer (*iuventus*) von Sestius sexuell angezogen fühlen, währt nicht lange.

Die Traurigkeit, die der Tod und das Wissen über den Tod mit sich bringt, ist zwar in diesen Versen nur abgeschwächt zu spüren, was man jedoch in ist in diesen Versen 18 - 20 stark vermittelt bekommt, ist eine gewisse Traurigkeit, die das Leben mit sich bringt, das Leben, das allzu schnell verfließt und dessen Freuden nur von kurzer Dauer sind.¹⁰³

Dass Sestius mit *beate*, also "glücklich", angerufen wird und sich dieser Anruf im selben Vers wie die Aussage, der Tod klopfe auch an die Schlösser der Könige, also der Reichen, befindet¹⁰⁴, verstärkt einerseits die Behauptung des Dichters Horaz, der Tod mache keinen Unterschied (v. 13 *aequo pede*) zwischen Arm und Reich, Glücklich und Unglücklich. Beide Vorzüge, der durch *regumque turris* angedeutet Reichtum und das durch *O beate Sesti* angedeutete Glück, stehen in direkter Aufeinanderfolge in derselben Zeile, weshalb stark diese zuvor erwähnte Prägung zum Vorschein kommt, keine irdischen Vorzüge können den Tod von uns abhalten. Auch der glückliche Sestius unterliege somit demselben, unentrinnbaren Schicksal.¹⁰⁵

Andererseits klingt es beinahe wie eine zynische Bemerkung, wenn Horaz den ohnehin bereits glücklichen Sestius, wie er ihn ja selber nennt, indirekt in den Versen 18 - 20 (die Vorzüge des irdischen Lebens werden darin geschildert) auffordert, das Jetzt und Nun und angesichts des bevorstehenden Todes die Freuden des jetzigen Lebens zu genießen. Eben das wird Horaz mit diesem Gedicht zumindest für kurze Zeit - wenn Sestius dieses Gedicht liest und darüber nachdenkt - verhindert haben.

Das Adjektiv *beate* scheint mir daher eine Beifügung zu sein, die dem angesprochenen Sestius in etwas schadhafter Freude mitteilt: "Auch du, Sestius, wirst trotz deines zumindest bis jetzt noch andauernden Glückes dem gleichen Schicksal unterliegen wie wir alle: Diesen von mir vielleicht etwas scharf formulierten Zynismus sehe ich in der Tatsache begründet, dass Horaz den angesprochenen Sestius nicht nur auf den bevorstehenden Tod hinweist, sondern ihm trotz der Tatsache, dass Sestius wohlhabend und glücklich zu sein scheint, durch Erwähnung der Weingelage und Liebesfreuden in der fünften Strophe zum Genuss der jetzigen Freuden, die Sestius dem Anschein nach ohnehin nützt, rät.

Sollte ich mich getäuscht haben und sollte es sich nicht um Zynismus handeln, der vielleicht durch

¹⁰³ Vgl. dazu Woodman 1972, 774: „Horace has, it is true, left the sadness of death, but has passed back to the even more pathetic sadness of life.“

¹⁰⁴ Vgl. dazu Woodman 1972, 758.

¹⁰⁵ Vgl. c. 2, 14, 4 *indomita mors*; der Tod sei nach Horaz also unbezwingbar.

Neid entstanden ist - Sestius scheint - so interpretiere ich die direkte Aufeinanderfolge der Ausdrücke *regumque turris* und *o beate Sesti* - reich und glücklich zu sein, so handelt es sich bei dieser Anrede an Sestius sicherlich um eine starke Direktheit. Die Ergänzung am Ende des Gedichts, in der Sestius erfährt, mit welchen Genüssen er sich das Leben verschönern kann, wäre jedoch meiner Meinung nach nicht angebracht bzw. notwendig, würde es sich wirklich nur um eine sehr direkte Offenbarung des Schicksals handeln. Sestius ist ja ohnehin reich und glücklich. Die Vermutung, die Beifügung *beate* drücke, da ja eben dieser Glückszustand des Sestius sicherlich durch Horazens direkte Erinnerung an den Tod beeinträchtigt wurde, was Horaz am Ende des Gedichts wiedergutzumachen versucht, zumindest eine skeptische oder sogar zynische Haltung gegenüber Sestius aus, könnte somit seine Richtigkeit haben.

Auffallend ist die Klangähnlichkeit und exakt selbe Stellung der beiden Monosyllaba *nox* und *mox*, und zwar genau an vierter bzw. drittletzter Stelle der Verse 16 bzw. 20. Diese Gemeinsamkeiten lassen einen Versuch zu, diese Worte auch inhaltlich miteinander zu verbinden: Im gesamten Gedicht erhalten wir immer wieder die Botschaft, das menschliche Leben sei kurz, der Tod könne auch uns bald überraschen. Diese Mitteilung erhalten wir auch in einer diese beiden Wörter verbindenden Lesung: *nox mox*. Die Nacht, *nox*, deutet mit ihrer Dunkelheit den Tod an¹⁰⁶, der bald, *mox*, eintreten wird.¹⁰⁷ Horaz erinnert somit den Leser nicht nur direkt, sondern oft versteckt mit Andeutungen, die oft erst bei genauerer Analyse zum Vorschein kommen, an die rasche Vergänglichkeit des Lebens. Aufgrund des sich sehr gut in die Frühlingsgedichte eingliedernde Aussage der beiden Wörter *nox mox* - "bald ist es Nacht bzw. bald kommt der Tod"- halte ich es für ausgeschlossen, dass die parallele Anordnung dieser Wörter zufällig erfolgt sei. Ähnlich wie bei dem Verweis auf Faunus (v. 7), den Horaz - ich schließe mich hier an W. Barr an¹⁰⁸- bewusst als Andeutung auf dessen Frühlingfest, den Lupercalien, und den nachfolgenden *dies parentales*, den Gedenktagen an die Verstorbenen, als Hinweis auf den weiteren Inhalt des Gedichts - den an den Hütten der Armen und an die Schlösser der Könige pochende Tod - eingesetzt hat, so sehe ich auch in diesen beiden monosyllabischen Wörtern *mox* und *nox* eine versteckte Verstärkung der Warnung

¹⁰⁶ Vgl. unter anderem das anschließend interpretierte 4, 7, 25 *infernus tenebris*.

Vgl. auch c. 3, 28, 16: *dicetur merita Nox quoque nenia*. Oppermann 1972, 363 - 364 „*Nox* verweist auf die Liebesnacht, in die die Feier mündet.“ Aufgrund der Bedeutung von *re nenia* als „Totenklage“ kann der Nacht an dieser Stelle jedoch auch die Bedeutung des Todes zukommen.

¹⁰⁷ An dieser Stelle verwende ich mit *wird* bewusst den Indikativ anstelle vom Konjunktiv im Sinne von „eintreten könnte“, da dies die Meinung Horazens meiner Meinung nach am besten wiedergibt. Seinen Werken entnehme ich nämlich die Anschauung, auch trotz eines vielleicht erreichten hohen Alters ist die Zeitspanne, die uns zu leben bleibt, verschwindend klein. Nicht nur seine auf mythologischen Hintergrund basierenden Werke lassen unser Leben im Vergleich zu dieser in den Mythen undefinierbaren, oft ewigen Zeitperiode nicht länger als einen Augenblick erscheinen.

¹⁰⁸ Vgl. Anm. 46.

des Dichters Horaz.¹⁰⁹ Bald kommt der unaufhaltsame Tod, daher: *Carpe Diem!*¹¹⁰

Wie in Carmen 1, 4 erinnert Horaz auch in c. 1, 11, 4 (*seu pluris hiems seu tribuit Iuppiter ultimam*) den Leser unter Einbeziehung des Winters an das die Kürze des Lebens (c. 1, 4, 15 *vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam*; c. 1, 11, 6 - 7 *et spatio brevi/ spem longam reseces*).¹¹¹

Auf in den Versen 18 und 19 in der Unterwelt untersagte Freuden (*nec ... nec*) und einer Vorschau in die Zukunft folgt ein Rückbezug auf die jetzige Zeit (v. 20 *nunc*).

Horaz lässt somit den Ausklang des Gedichts nicht, wie vielleicht erwartet, in der ab der vierten Strophe hereingebrochenen Dürsterheit des sich mit jedem Atemzug oder Pochen des Herzens (vgl. v. 13 *mors...pulsat*) nähernden Todes, sondern bezieht sich wieder, indem er das jugendliche Alter hervorhebt (v. 20 *iuventus...virgines*), auf das neue und frische Leben und somit auf den zu Beginn seiner Ode gepriesenen Frühling.

Horaz stellt in dieser letzten Strophe des Carmen 1, 4 den Tod und das Leben antithetisch gegenüber. Diese Gegenüberstellung lässt sich auch in Carmen 46 Catulls, das Horaz stark beeinflusst hat, vorfinden.¹¹²

Trotz der in den letzten beiden Strophen dargestellten Tatsache, dass Horaz mit dem Verweis, bald - *mox*¹¹³ - würden sich auch die Mädchen und nicht nur mehr die jungen Burschen für Lycidas erwärmen, wiederum eine offensichtliche Anspielung auf die Vergänglichkeit unseres menschlichen Lebens macht¹¹⁴, weicht die in der vierten Strophe erzeugte düstere Stimmung einer indirekten, positiven Aufforderung: *calet iuventus nunc omnis* - Jetzt ist es Zeit, das Leben, die Jugend und die Freuden der Gegenwart zu genießen!¹¹⁵

¹⁰⁹ Zu *nox* vergleiche auch c. 3, 28, 16; auffallend sind zudem die inhaltlichen Parallelen zu diesem Carmen sowie die Wortstellung des Wortes *nox* - in beiden Carmina befindet es sich an drittletzter Stelle.

Zum *Carpe - Diem* Motiv siehe auch c. 1, 9; 1, 11; 2, 3; 2, 7; 2, 11; 3, 8.

¹¹⁰ Vgl. dazu auch 2, 11; 2, 16; 2, 18; epod. 13, 3 u. 4 *rapiamus, amici,/ occasionem de die*
Das Leben soll in vollen Zügen genossen werden, bevor uns die *morosa canities* (c. 1, 9, 16 - 17) daran hindert. (Vgl. dazu c. 1, 4; 1, 9; 2, 3; 2, 14; 3, 1).

¹¹¹ Vgl. Porter 1972b, 17.

¹¹² Cat. 46: *iam ver egelidos refert tepores, iam caeli furor aequinoctialis iucundis Zephyri silescit aureis. linquantur Phrygii, Catulle, campi Nicaeaeque ager uber aestuosae: ad claras Asiae volemus urbes. iam mens praetrepidans avet vagari, iam laeti studio pedes vigescunt. o dulces comitum valete coetus, longe quos simul a domo profectos diversae varie viae reportant.*

Siehe auch Putnam 2006a, 17.

¹¹³ Zu den Monosyllaba *nox* (v. 16) und *mox* (v. 20) und der Bedeutung ihrer exakt selben Positionierung im jeweils letzten Vers der letzten beiden Strophen siehe Putnam 2006a, 17.

¹¹⁴ Vgl. Nisbet and Hubbard 1970, 6: Die Andeutung in der fünften Strophe, Lycidas sei nun von allen jungen Männern (*quo calet iuventus nunc omnis*), bald aber auch von jungen Mädchen (*mox virgines tepebunt*) begehrt, ist ein weiterer Verweis auf den schnellen Verlauf der Jahre. Dieses Thema lässt sich in der A. P. vorfinden. Vgl. dazu Phanias, A. P. 12, 31, 3 - 4 ἦδη γὰρ καὶ μηρὸς ὑπὸ τρίχρα καὶ γένυς ἦβᾶ/καὶ Πόθος εἰς ἐτέρην λοιπὸν ἄγει μανίην.

¹¹⁵ Zu *nunc* vergleiche auch c. 1, 9, 18 u. 21; beide Male verweist Horaz auch unter anderem in diesem Gedicht

Die Präsenz des Todes verliert zudem ihren Schrecken, indem Horaz in dieser letzten Zeile des Carmen 1, 4, 20 auf eine doch heitere Zukunft verweist: *mox virgines tepebunt*¹¹⁶ - Die früheren Freuden werden in Zukunft von anderen - statt den jungen Männern erglühen bald die Mädchen für Lycidas - abgelöst werden. Es droht der fröhlichen Zeit daher keineswegs ein jähes Ende, sondern lediglich eine Umänderung. Dennoch spüren wir als Leser durch das Wörtchen *mox* den raschen Lauf der Zeit. Schnell verfließt das jugendliche Alter, bald ist auch Lycidas, anhand dessen wir als Leser indirekt auf das flüchtige Vergehen der Zeit aufmerksam gemacht werden, erwachsen und erweckt aufgrund seines reiferen Alters das Interesse der jungen Mädchen.

Zusammenfassend lassen sich folgende Beobachtungen anführen: Die Verse 1 - 12 scheinen beim ersten oberflächlichen Lesen nur so von Freude über den endlich hereinbrechenden Frühling zu strotzen. Der Winter weicht dem Frühling und scheint von dessen Kraft besiegt und überwunden zu sein, die Schiffe fahren wieder auf See, der Schnee weicht einem saftigen Grün, die Gottheiten gehen erneut ihren gewohnten Betätigungen nach (die Grazien und Nymphen dem Tanz, Vulkanus der Arbeit) und die Natur scheint "erlöst" (v. 10 *terrae ... solutae*) zu sein, weswegen es angebracht ist, dem Faunus ein Opfer, ein Lämmlein oder Böcklein (v. 12 *seu poscat agna sive malit haedo*) darzubringen. Betrachtet man jedoch die Verse 1 - 12 genauer, sind versteckte und sehr subtil in das Gedicht hineingewobene Andeutungen auf die Vergänglichkeit unseres Lebens zu bemerken, die dem fröhlichen Treiben einen negativen Beigeschmack geben und den Wechsel ab Vers 13 beinahe erahnen lassen.

Bereits im ersten Vers wird die Stimmung durch den Verweis auf die Härte und Kälte des Winters (*acris hiems*) getrübt. Der Wechsel ist zwar angenehm (*grata vice*), impliziert aber automatisch aufgrund seiner hiesigen Bedeutung als Wechsel der natürlichen Vorgänge und Jahreszeiten ein Wiederkehren dieses als unangenehm empfundenen Winters. Die Freude des Kleinviehs, das nicht mehr in seinen Ställen bleiben muss, und des Pflügers, der das Feuer nicht mehr braucht, wird ebenso durch die Verbindung von *neque* und *gaudet* in Vers 3 getrübt. Der über dem Haupt schwebende Mond (*imminente luna*) scheint über den tanzenden Nymphen und Grazien, und die Erwähnung des Gottes Vulkanus könnte einen Hinweis auf dessen Behinderung - er hinkt auf einem Fuß - darstellen, weswegen er wohl auch zeitlebens von fröhlichen und ausgelassenen Tänzen ausgeschlossen sein wird.

Diese und andere in meiner Analyse angeführte versteckten negativen Begleiterscheinungen trüben

darauf, dass im jetzigen Moment die Freuden des Lebens genossen werden sollen.

¹¹⁶ Zu *tepebunt* vgl. Nisbet and Hubbard 1970, 72: *tepebunt* sei weniger stark als *calet*; Vgl. Stat. silv. 1, 2, 139 - 140 (zur nochmaligen Heirat der Witwe Violentilla): *ipsam iam cedere sensi/ inque vicem tepuisse viro*.

die Stimmung der ersten 12 Verse und bereiten den Leser auf das plötzlichen Auftreten der *pallida mors* in Vers 13 vor. In den folgenden Versen 13 - 20 verdeutlicht uns Horaz ganz klar die Vergänglichkeit unseres Lebens und der nur auf Erden genießbaren Freuden, die uns nach dem Tod (v. 17 *quo simul mearis*) nicht mehr zur Verfügung stehen werden. In den Versen 19 - 20 fordert uns Horaz indirekt durch die Erwähnung der jetzigen Freuden auf, das Leben, solange dies noch möglich ist, zu nützen. Aufgrund Horazens Warnungen, die uns verdeutlichen, dass diese Genüsse jedoch von nur kurzer Dauer sind, bringen diese jedoch keine wirkliche Erleichterung. Der Kontrast von *nunc* und *omnis* im letzten Vers verweist wiederum auf das rasche Dahineilen der Lebenszeit, weswegen die in der Gegenwart vielleicht verlockenden Freuden ihren Reiz verlieren.¹¹⁷

Wir haben es somit bei Carmen 1, 4 mit einem Gedicht zu tun, das durchzogen ist von Gedanken, die uns teils offensichtlich, teils auf versteckte Art und Weise an die Kürze unseres Lebens erinnern. Das Gedicht bildet somit eine in sich geschlossene Einheit und hinterlässt beim aufmerksamen Leser eine einheitliche Vorstellung, welche Ansichten Horaz über das menschliche Leben und den Tod vertreten könne. Dieses Bild, das uns nach dem Lesen dieses Carmens bleibt, ist keineswegs ein vom Frühling und den grünen Farben, die dieser mit sich bringt, erhellt, sondern vielmehr eine düstere Warnung vor dem Tod.

¹¹⁷ Woodman 1972, 778 äußert sich dazu folgendermaßen: in 19 - 20 he (Horaz) says, „Life (as opposed to death) has its pleasures, but even they soon grow cold; in 1 - 12 he said, „Spring (as opposed to winter) is here with its happy pleasures, but see how many features it also shares with death“.

4. Buch - c. 4, 7

Lateinischer Text

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae;
mutat terra vices et decrescentia ripas
flumina praetereunt;

Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet 5
ducere nuda chorus.
Immortalia ne speres, monet annus et alnum
quae rapit hora diem.

Frigora mitescunt Zephyris, ver proterit aestas,
interitura simul 10
pomifer autumnus fruges effuderit, et mox
bruma recurrit iners.

Damna tamen celeres reparant caelestia lunae:
nos ubi decidimus
quo pius Aeneas, quo dives Tullus et Ancus, 15
pulvis et umbra sumus.

Quis scit an adiciant hodiernae crastina summae
tempora di superi?
Cuncta manus avidas¹¹⁸ fugient heredis, amico
quae dederis animo. 20

¹¹⁸ Bentley entscheidet sich für *avidi*; ich belasse es als Enallage bei *avidas*.

Cum semel occideris et de te splendida Minos
fecerit arbitria,
non, Torquate, genus, non te facundia, non te
restituēt pietas;

infernis neque enim tenebris Diana pudicum 25
liberat Hippolytum,
nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro
vincula Pirithoo.

Übersetzung¹¹⁹

The snows are fled away, leaves on the shaws
And grasses in the mead renew their birth,
The river to the river - bed withdraws,
And altered is the fashion of the earth.

The Nymphs and Graces three put off their fear 5
And unapparelled in the woodland play.
The swift hour and the brief prime of the year
Say to the soul, *Thou wast not born for aye.*

Thaw follows frost; hard on the heel of spring
Treads summer sure to die, for hard on hers 10
Comes autumn with his apples scattering;
Then back to wintertide, when nothing stirs.

But oh, whate'er the sky - led seasons mar,
Moon upon moon rebuilds it with her beams;
Come *we* where Tullus and where Ancus are 15
And good Aeneas, we are dust and dreams.

¹¹⁹ Housman, 1997, 118 - 119. Da diese Übersetzung meiner Meinung nach an Qualität und Schönheit schwer zu übertreffen ist, möchte ich sie an dieser Stelle statt meiner eigenen Version anführen.

Torquatus, if the gods in heaven shall add
The morrow to the day, what tongue has told?
Feast then thy heart, for what thy heart has had
The fingers of no heir will ever hold.

When thou descendest once the shades among, 20
The stern assize and equal judgment o'er,
Not thy long lineage nor thy golden tongue,
No, nor thy righteousness, shall friend thee more.

Night holds Hippolytus the pure of stain,
Diana steads him nothing, he must stay; 25
And Theseus leaves Pirithous in the chain
The love of comrades cannot take away.

Interpretation

Ebenso wie Carmen 1, 4 beginnt auch Carmen 4, 7¹²⁰ mit einem Verb, das ein Geschehen bzw. eine Veränderung impliziert.¹²¹ Während in Carmen 1, 4 der passive Prozess des Auflösens des harten Winters (v. 1 *acris hiems*) im Vordergrund steht (*solvitur*), ist in Carmen 4, 7 dieses Auflösen bereits geschehen (v. 1 *diffugere*)¹²². Der in Vers 1 personifizierte Schnee (*nives*) ist bereits geschmolzen und wird, ähnlich wie in Carmen 1, 4, in welchem der Winter dem Frühling und dem Westwind weichen muss, durch die Wiesen, die bereits auf den Feldern wachsen (v. 1 *redeunt iam gramina campis*¹²³), ersetzt.¹²⁴

¹²⁰ Fraenkel 1957, 419 sieht dieses Carmen 4, 7 als Vorbereitung für Carmen 4, 8, welches sich genau in der Mitte des vierten Odenbuches befindet. Die Mehrheit der Kommentatoren nehmen an, dass Carmen 4, 7 nach Carmen 1, 4 verfasst wurde. Dieser Meinung schließen sich unter anderem Woodman, Fraenkel und Kießling - Heinze an. MacLeane 1853, 235 ist der Meinung, beide seien zur selben Zeit geschrieben worden. Vgl. zudem Maurach 2001, 421: Im 4. Odenbuch greift Horaz offensichtlich auf die frühere Odensammlung zurück, wie z.B. das Zitat in c. 4, 1, 19 aus c. 1, 19, 1 (*Mater saeva cupidinum*) und c. 4, 3, 15, wo auf das Ende von c. 1, 1 zurückgedeutet wird. Aufgrund dessen verwundert es kaum, dass Horaz mit c. 4, 7 auf ein ganzes Gedicht aus der ersten Sammlung neu schreibt, allerdings „um etwas Grundverschiedenes zu schaffen“ (Syndikus 2002, Band 2, 338).

K. Quinn, 1963, 15 äußert sich über die Ähnlichkeit der Frühlingsoden folgendermaßen: „Their obvious similarities should not lead us to regard them as more or less alternative versions of the same poem. ... One of the most striking features of the odes is the way Horace several times makes more than one poem out of a particular theme or set of ideas.“ Page 1895, 22 kritisiert hingegen, dass Horaz aus wenigen Themen mehrere Werke fertigte: „As however the technical skill of Horace is undoubted, so, on the other hand, he does not exhibit great powers of imagination. He is not a creative poet; there are few new ideas in the Odes.“ Connor 1981, 1612 schreibt, es gebe die Ansicht, Horaz habe nur zwei Themen: „one natural to him“, ein convivium Thema von Liebe und Wein und über den Genuss des Augenblickes und ein anderes: ein ihm gegen seinen Willen aufgezwungenes Thema, „the public theme where the princeps and his family were the recipients of that quality of praise due to the Hellenistic ruler.“ Diese Ansicht teilt jedoch Connor nicht (ebenda, 1614): Es gebe zwar bestimmte Bereiche, in die man die verschiedenen Oden einordnen könne, wie z.B. Einladungsgedichte, Gedichte an Augustus und Mäcenas oder an andere Freunde, Liebesgedichte usw. Nur wegen dieser Tatsache sollten wir uns jedoch nicht täuschen lassen, dass sie sich dennoch auf viele Arten innerhalb dieser Einteilungen voneinander unterscheiden.“

¹²¹ Fraenkel 1957, 419 merkt an, dass es in den gesamten Odenbüchern nur vier Oden mit epodischer Struktur gebe, und zwar c. 1, 4; 1, 7; 1, 28 und 4, 7; da die Carmina 1, 4 und 4, 7 auch dasselbe Thema behandeln, sei es klar, dass die epodische Form des c. 4, 7 dazu dient, auf 1, 4 hinzuweisen und es wieder in Erinnerung zu rufen. Ähnlichkeiten zu ein Simonides - Fragment vgl. auch Cataudella 1927 - 1928, 229 - 232; Oates 1932, 76 - 77. Cataudella vergleicht c. 4, 7, 7 des Horaz mit den Versen 8 u. 9 des Simonides: οὔτε γὰρ ἐλπιδ' ἔχει γηράσμεν οὔτε θανῆσθαι / οὐδ', ὑγῆς ὅταν ἦι, φροντὶδ' ἔχει καμᾶτου, und die Verse 17 - 18 des Horaz mit den Versen 10 - 12 des Simonides οὐδὲ ἴσασιν, / ὡς χρόνος ἔσθ' ἥβης καὶ βίτου ὀλίγος / θνητοῖσ'. Woodman 1972, 767 äußert sich dazu folgendermaßen: „Es sei zwar wahr, dass in beiden Gedichten Gemeinsamkeiten vorzufinden sind, dies erwartet man jedoch in allen Gedichten, die das Thema Sterblichkeit des Menschen zum Inhalt haben.“ Das Gedicht selbst ist in E. Diel, Anthologia Lyrica Graeca, 3, p. 62 - 63. oder in J. M. Edmonds, Loeb edn. of Lyra Graeca, 2, p. 338 zu finden.

¹²² Vgl. zu *diffugio*. Phil. 2, 108 *metu perterriti repente diffugimus*; Lucr. 5, 1338 *diffugiebat enim varium genus omne ferarum*; Vir. Georg. 3, 149 - 150 *quo tota exterrita silvis diffugiunt armenta*; Aen. 2, 212 *diffugimus visu exsanguis*; 4, 123 *diffugient comites et nocte tegentur opaca*.

¹²³ *gramina campis*, ist, wie Becker 1963 bemerkt, bereits in der Ars Poetica 162 (*gaudet equis canibusque et aprici gramine Campi*) und in Carmen 4, 1, 38 - 39 (*gaudet equis canibusque et aprici gramine Campi*) zu finden.

¹²⁴ Bezüglich Ähnlichkeit in Inhalt und Aufbau der Gedichte 1, 4 und 4, 7 vergleiche auch Fraenkel 1957, 419 -

Das zyklische Wiederkehren aller Naturerscheinungen wird im gesamten Gedicht immer wieder mit der Vorsilbe *re* - angedeutet (v. 1 *redeunt*; v. 12 *recurrat*; v. 13 *reparant*).

Verstärkt wird die im ersten Vers bereits angekündigte Veränderung der Natur durch die in Vers 3 in pleonastischer Weise angeführten Wörter *mutat* und *vices*¹²⁵, die eindeutig auf eine Änderung der alten, zuvor bestehenden Zustände hinweisen¹²⁶ und auch wie c. 1, 4 - *solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni* - verdeutlichen, dass die frühlingshaften Erscheinungen nur von kurzer Dauer sind, da sie dem natürlichen Wechsel der Jahreszeiten unterliegen. Diese Veränderung des Aussehens zeigt sich, wie bereits erwähnt, auf den Feldern, welche die Wiesen zurückerhalten (v. 1), auf den Bäumen, auf welchen wieder Laub wächst (v. 2 *arboribus comae*¹²⁷), und in den Flüssen, die „abschwellend an den Ufern dahinziehen“ (v. 3 - 4 *decrecentia*¹²⁸ *ripas flumina praetereunt*) und wohl aufgrund ihres ständigen Fließens und dem daraus resultierenden ständigen Wechsel ein Symbol für Veränderung darstellen.¹²⁹

Beachtenswert ist bei dieser Schilderung der vorbei fließenden Flüsse eine in René Nünlists „Poetologische Bildersprache der frühgriechischen Dichtung“ angeführte Bedeutung des Fließens.¹³⁰

Auch Dichter lassen ihre Stimme verströmen, ihre Stimme fließe daher.¹³¹ Bereits Hesiod lässt in

421; Becker 1963, 147 - 161; Quinn 1963, 14 - 28. Auffällig ist zudem die Verwendung desselben Versmaßes dieser beiden Gedichte, der archilochischen Strophe.

¹²⁵ Vgl. die Ähnlichkeit mit c. 1, 4. 1: *grata vice*. Davis, 155, sieht in *mutat terra vices* (Vers 3) eine Betonung auf der Regelmäßigkeit eines ständigen Wechsels der Natur. Zu *mutat terra vices* merkt Maurach 2001, 418 an, dass dem Verb ein Objekt gegeben wird, das eigentlich das Resultat des Vorganges ist.

¹²⁶ Woodman 1972, 756 stellt dabei folgende Regelmäßigkeit fest: Verse 1 - 2 behandeln das Thema „Frühling“, Vers 3 das zyklische Wiederkehren der Jahreszeiten, die Verse 3 - 6 erneuern den Frühling, Verse 7 - 12 den Zyklus der immer wieder kehrenden Jahreszeiten.

¹²⁷ Vgl. dazu Maurach 2001, 418: Das „Haar“ der Bäume ist eine uralte Metapher und seit Homer, Od. 23, 195 geläufig; sie wurde von Catull 4, 2 und Vergil (Aen. 2, 629) im Lateinischen heimisch gemacht.

¹²⁸ Vgl. Putnam 1986, 135: Horaz beschreibt das Abschwellen - *decrescere* - nicht mit einem Wort, das mit Flüssigkeiten assoziiert wird, sondern mit einem Wort, das im älteren Latein eher mit dem Mond verbunden wurde. *Decresco* lässt sich bei Horaz an keiner anderen Stelle vorfinden.

¹²⁹ Woodman 1972, 769 verweist auf die Alterierung zwischen Subjekt und Handlung: Verse 1 - 4 menschliche Arbeit; 5 - 7 Entspannung von Gottheiten; 7 - 8 arbeitende Götter; 9 - 12 Entspannung von Menschen. Parallel sind daher die Tätigkeiten aufgebaut (Arbeit /Entspannung, Entspannung /Arbeit), chiasmisch die Personen (Menschen/ Götter, Götter/ Menschen). Vgl. dazu auch Collinge 1961, 97. Maurach 2001, 419 sieht im Verb *praetereunt* den Lauf der Jahreszeiten angedeutet. Becker 1963 138, 157 macht darauf aufmerksam, dass nirgends ein freundlich mahlendes Attribut zum Verweilen einlädt.

¹³⁰ Vgl. Nünlist 1998, 178 - 181, 193. Sowie beim Grundelement „Licht“ gibt es auch bei den Vergleichen des Fließens eine Vielzahl an Assoziationen; hervorzuheben ist dabei die Dissertation von Wilhelmi 1967.

¹³¹ Vgl. Rigveda 1, 190, 2 vedisch: Die Reden der Gottergebenen „ergießen sich wie ein Erguss“.

Rigveda 8, 35, 20 vedisch: Der vedische Sänger lässt sein Loblied verströmen

Rigveda 1, 190, 7; 4, 58, 6; 9, 95, 3; 10, 89, 4: Vergleichung der dichterische Rede und des Gesangs mit Flüssen und Strömen.

Psalm 45, 3 hebräisch: Dass „Anmut auf den Lippen des Herrschers ausgegossen ist“ kann die Vorstellung hervorrufen, ein Fluss ströme beim Sprechen aus dem Mund; zudem kehrt im AT immer wieder der Sänger, der seine Rede oder sein Gebet ausschüttet (Psalm 102, 1 - 2; 119, 171; 142, 3; Sprüche 15, 2). Die älteste griechische Fließ - Vergleichung finden wir in der Ilias 1, 249, in der Nestors Worte beim Versuch, zwischen Achilles und Agamemnon zu vermitteln, folgendermaßen vom Erzähler beschrieben werden: τοῦ καὶ ἀπὸ

seiner Theogonie demjenigen, der von den Musen geliebt ist, eine süße Stimme aus dem Mund fließen: Hes. Th. 96 - 97 ὁ δ' ὄλβιος, ὄντινα Μοῦσαι/ φίλωνται γλυκερή οἱ

ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδὴ - „derjenige (ist) glücklich, den die Musen lieben. Süß fließt ihm aus dem Munde die Stimme“.

Wie aus dem Kontext hervorgeht, sind dabei ohne Zweifel βασιλεύς und Dichter gemeint.¹³² Das Fließen der Stimme beim Vortragen eines Werkes ist auch eines der für einen Dichter erstrebenswerten Ziele.¹³³ Vers 4 des Carmen 4, 7, *flumina praetereunt* - „Flüsse ziehen vorbei“, hat daher, bewusst oder unbewusst von Horaz eingesetzt, eine mehrfache Aussage: Als Leser erfahren wir nicht nur, dass die an den Ufern abschwelenden Flüsse (v. 3 *decrepantia ripas*) vorbei ziehen und Horaz somit die frühlinghafte, neues Leben hervorrufende Stimmung verstärkt, sondern auch in verhüllter Form, - sieht man in den *flumina* eine Andeutung auf Horazens herausragende Art des Dichtens - dass auch Horazens Gedichte geschmeidig und mit der gleichen Selbstverständlichkeit und Unbeschwertheit wie Flüsse vorbeiziehen. Mit der präsentischen Aussage *flumina praetereunt*, die sich an einer signifikanten Stelle der Strophe, und zwar am Ende befindet, könnte Horaz eventuell auch seine Art des Dichtens gemeint haben, die eben wie ein Fluss seinen Gedanken hervorquillt. Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang die Pindar - Ode 4, 2, 5 - 8¹³⁴, in der Horaz Pindars Dichtkunst und die Fülle der Gedanken mit einem Bergstrom vergleicht, der nach schweren Regengüssen an den Ufern auf - und abschwilt

Eine weitere Bedeutung des ununterbrochenen Fließens der Stimme, die in Bezug auf das Thema der Vergänglichkeit interessant ist, erfahren wir aus dem sogenannten Homerischen Aphrodite - Hymnos: Eos bittet Zeus um ewiges Leben für ihren Geliebten namens Tithonos, vergisst jedoch, auch um ewige Jugend zu bitten. Nachdem dieser gealtert ist, lebt er nur noch als Stimme weiter.¹³⁵ Nünlist¹³⁶ äußert sich dazu folgendermaßen: „Dieses unaufhörliche Fließen der Stimme bei gleichzeitigem Schwinden des Körpers dient poetologischen Vergleichen als Ausgangspunkt für die Überwindung des physischen Tods im Lied (z.B. Sappho 58, [1, 41]). Auch bei Pindar,

γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέειν αὐδὴ - und es floss ihm von der Zunge die Stimme süßer als Honig. weitere Verweise siehe Nünlist 1998, 178.

¹³² Vgl. Wilhelmi 1967, 29.

¹³³ Vgl. Nünlist 1998, der zur Bestätigung dieser Behauptung auf den Seiten 178 - 189 seines Werks über die poetologische Bildersprache einige Stellen analysiert hat.

¹³⁴ c. 4, 2, 5 - 8 *monte decurrens velut amnis, imbres/ quem super notas alvere ripas, / fervet immensusque ruit profundo*. Vgl. dazu Otto 1974, 232 *ore profundo* bedeutet in diesem Zusammenhang entweder Quelle oder Mund.

¹³⁵ Vgl. großer Aphrodite - Hymnus 237: Aphrodite zu Anchises über Tithonos: τοῦ δ' ἤτοι φωνὴ ῥεῖ ἄσπετος - dessen Stimme fließt unaufhörlich.

siehe auch <http://www.forschung-frankfurt.uni-frankfurt.de/dok/2007/2007-02/103-105-bernsdorff.pdf>.

¹³⁶ Vgl. Nünlist 1998, 180.

P. 5, 98 - 101 lässt sich eine ähnliche Deutung ableiten¹³⁷: *μεγαλᾶν δ' ἄρετᾶν/ δρόσω
μαλθακᾶ/ ῥανθισᾶν κῶμων ὑπὸ χεύμασιν,/ ἀκούοντί ποι χθονία φρενί,/ σφὸν ὄλβον*
¹³⁸ - Wenn große Leistungen mit mildem Tau besprengt werden unter den Güssen der Lieder,
vernehmen (sc. die verstorbenen Vorfahren der Sieger) ihre glanzvollen Taten doch mit ihrem unter
der Erde befindlichen Sinn .

Das Lied, welches in diesem Kontext durch den Boden sickert und die Verstorbenen erreicht,
überwindet somit die Grenze der Sterblichkeit.

Auch Horaz verweist in seinen Carmina häufig auf den ewigen Ruhm seiner Werke und somit auf
die Möglichkeit eines Fortbestehens nach dem Tod.¹³⁹ Ich halte es daher nicht für unmöglich, dass
das Motiv der vorbeifließenden Flüsse bewusst von Horaz verwendet wurde, um zumindest eine der
von mir angeführten Bedeutungen in verhüllter Art und Weise auszudrücken. Besonders die zuletzt
erwähnte Bedeutung erscheint mir - betrachtet man die Tatsache, dass Horaz die Werke Sapphos
und Pindars, in denen das Wort „Fließen“ eben diese Bedeutung der Überwindung des Todes durch
das „Fließen der Stimme“ einnimmt, gut gekannt und teilweise auch imitiert hat - durchaus
interessant. Immer wieder lesen wir bei Horaz die Mahnung, an die eigene kurze Lebenszeit zu
denken und werden mit der Behauptung konfrontiert, durch Dichtung sei es möglich, diese
Vergänglichkeit zu überwinden¹⁴⁰. Sieht man in der Beschreibung der „vorbeifließenden Flüsse“ in
Vers 4 eine Verbindung zu Pindar. P. 5, 98 - 101 oder zu Sappho 58, [1,41], so würde sich die
verhüllte Botschaft des Wortes „Fließen“ als Anspielung auf den Tod und dessen Überwindung gut
in das Gesamtbild der Ode 4, 7 eingliedern.¹⁴¹

Dass die Stimme fließt bzw. vergossen wird, begegnet uns zudem in einem interessanten
Zusammenhang: Oft sind es Tiere, und zwar Singvögel und Zikaden¹⁴², die aufgrund ihres Gesangs

¹³⁷ Vgl. Nünlist 1998, 193.

¹³⁸ Zitiert nach Willcock 1995.

¹³⁹ Vgl. c. 3, 25; c. 3, 30; siehe auch Dettmer 1983, 167; Horaz verdeutlicht, dass durch seine Dichtung ein großer
Teil von ihm nicht der Vergänglichkeit unterlegen sei. In 3, 30, 13 und 4, 3,12 verweist Horaz auf seine
Unvergänglichkeit aufgrund des von ihm eingeführten äolischen Carmen; laut Dettmer 1983, 502 handle jedes
einzelne der Gedichte des Dichters Horaz von der Kraft der Dichtung, die den Dichter unsterblich werden
lässt. Vgl. dazu auch c. 3,1, in welchem dem Dichter, und c. 3, 2, in welchem demjenigen, der Dichtung liebt,
Unsterblichkeit zugesagt wird. Vgl. dazu auch Dettmer 1983, 510. Zudem ist es Halbgöttern gewährt, durch
ihre Taten Unsterblichkeit zu erreichen (c. 3, 3). Eine ausführliche philosophische Analyse der frühen
griechischen Lyrik unter dem Aspekt der Zeitlichkeit bietet Theunissen 2008.

¹⁴⁰ c. 3, 25; c. 3, 30.

¹⁴¹ An dieser Stelle möchte ich zudem Carmen 2, 14 anführen, in dem der Tod mit einer Welle verglichen wird
(v. 8 - 11 *tristi... unda... naviganda*). Oksala 1923, 174 sieht darin eine Anspielung auf die Tatsache, dass der
Tod für alle gleich sei.

¹⁴² Vgl. Nünlist 1998, 45; oft weckt der Gesang bestimmter Vögel Assoziationen zu verschiedenen Jahreszeiten;
sowie Schwalbe und Nachtigall als Boten des Frühlings gesehen werden, so ist die Zikade charakterisierend
für den Sommer. Vgl. dazu Hes. Opera et Dies, 582 - 584: ἤμος δὲ σκόλυμός τ' ἀνθεῖ καὶ ἡχέτα
τ ε τ τ ι ξ/ δενδρέω ἐφεζόμενος λιγυρήν *καταχεύετ'* ἀοιδὴν/ πυκνὸν ὑπὸ πτερούγων

mit Dichtern verglichen werden und auch im Tereus - Prokne - Mythos erzählt Penelope dem Bettler im 19. Gesang der Odyssee über eine Nachtigall, die ihre Stimme „vergießt“.¹⁴³

ὡς δ' ὅτε Πανδαρέου κούρη, χλωρηὶς ἀηδῶν,
καλὸν ἀείδησιν ἔαρος νέον ἰσταμένοιοι,
δενδρέων ἐν πετάλοισι καθεζομένη πυκινοῖσιν,
ἦ τε θαμὰ τροπῶσα χέει πολυδευκέα φωνήν,
παῖδ' ὀλοφυρομένη Ἴτυλον φίλον,...

Wie wenn die Tochter des Pandareos, die fahlgelbe Nachtigall, schön singt, sobald der Frühling aufs Neue eingetreten ist, im dichten Laub der Bäume sitzend, und häufig wechselnd (modulierend)¹⁴⁴ die vielklingende Stimme vergießt, wehklagend über ihren Sohn Itylos,...

Diesen Mythos findet man auch in Carmen 4, 12 wieder, in dem Horaz über einen *infelix avis* schreibt, der weinerlich um den von ihm selbst getöteten Itys klagt (c. 4, 7, 5 *flebiliter gemens*).¹⁴⁵ Das Wortfeld „fließen“ finden wir jedoch in diesem Zusammenhang nicht mehr vor und das Klagen des Vogels wird dadurch in den Hintergrund gestellt, dass das dafür verwendete Wort *gemens* nur als Mittelwort gebraucht wurde und sich die Hauptaussage auf das Bauen des Nestes, eine für den Frühling signifikante Tätigkeit, bezieht (*nidum ponit*).

Vielleicht etwas gewagt, jedoch nach Umberto Eco's Gliederung verschiedener Interpretationsmöglichkeiten in eine *intentio operis*, *intentio auctoris* und eine *intentio lectoris* eine wohl berechtigte Analyse, ist der Versuch, zwischen Carmen 4, 7 und Carmen 4, 12 aufgrund dieser Darstellung der vorbei fließenden Flüsse eine Verbindung herzustellen. Im Sinne der *intentio operis* bzw. *lectoris*¹⁴⁶ bin ich bei einer genaueren Untersuchung des metaphorischen Ausdrucks für Fließen/Gießen auf die Bedeutung des Fließens für den Stil eines Dichters/ Sängers, seine Werke zu erarbeiten, gestoßen. Die Tatsache, dass des Öfteren der Gesang von Tieren, und zwar von Singvögeln und Zikaden verwendet wurde, um den fließenden Gesang der Dichter

Wenn die Distel blüht und die zirpende Zikade im Baum sitzend ihr hellklingendes Lied herab gießt dicht unter den Flügeln hervor.

¹⁴³ Od. 19, 518 - 521 (Text zitiert aus Doherty 2009). Vgl. dazu auch Ovid Met. 4, 424 - 674.

¹⁴⁴ Dieses modulierende Singen stellt Penelopes psychischen Zustand dar; so wie die Nachtigall in ihrem Gesang zwischen hohen und tiefen Tönen variiert und schwankt, so schwankt auch Penelope in ihrer Entscheidung, auf Odysseus zu warten oder sich letztendlich für einen der Freier zu entscheiden.

Vgl. Ameis - Hentze 1911, 37, Anmerkung zu Odyssee 19, 521: „θαμὰ τροπῶσα häufig wechselnd, von den mannigfachen Modulationen und Tonarten. Diesem unaufhörlichen Wechsel entspricht das Hin- und Herschwanken der Penelope.“

¹⁴⁵ Carmen 4, 12 wird anschließend an Carmen 4, 7 von mir analysiert.

¹⁴⁶ siehe dazu Anm. 58.

auszudrücken¹⁴⁷, führte nun zu dieser Stelle aus der Odyssee, in der Penelope dem Bettler von der Nachtigall erzählt, die den toten Sohn beweint. Dieser Mythos wurde wiederum von Horaz in sein Carmen 4, 12 eingewoben, jedoch nicht mehr mit der stärkeren Gewichtung auf die Art des Singens der Nachtigall, sondern auf der Beschreibung, dass der „unglückliche Vogel“ (c. 4, 12, 5 *infelix avis*) sein Nest baut. Kurz: die genauere Untersuchung des Ausdrucks *flumina praetereunt* in Carmen 4, 7, 4 führte mich zu Gesang 19 der Odyssee, in welchem der Ausdruck des Fließens/ Gießens für die Art des Gesang der Nachtigall verwendet wurde. Dieser Mythos lässt wiederum eine Parallele zu Carmen 4, 12, 5 - 8 entstehen, in welchem Horaz mit knappen Worten diese Sage erwähnt.

Ist dieser Zusammenhang zwar kaum bewusst von Horaz beabsichtigt worden, so ergibt er dennoch eine inhaltlich sinnvolle Einheit. Die *intentio operis* bzw. *intentio lectoris* lässt daher eine bei genauerer Analyse der Frühlingsgedichte des Horaz (c. 1, 4; c. 4, 7; c. 4, 12) eine zuerst unscheinbare Verbindung der Carmina 4, 7 und 4, 12 zu. Wie bereits erwähnt, besteht meine Arbeit zu einem großen Teil aus Analysen dieser Art. Dies liegt sicherlich daran, weil mir an der *intentio auctoris*, an den Absichten des Autors, nichts oder wenig gelegen ist, sondern vielmehr an der Tatsache, dass die Möglichkeiten, Neues in dieser Hinsicht zu finden, aufgrund der zahlreichen Kommentare für die Oden des Horaz so gut wie ausgeschöpft sind. Aus diesem Grund habe ich gewagt, eine Interpretation zu versuchen, die wahrscheinlich ausschließt, die *intentio auctoris* erfasst zu haben, jedoch als *intentio operis* oder *intentio lectoris* ihren Platz in dieser Arbeit finden kann. Die Verbindung zwischen Carmen 4, 7 und 4, 12 aufgrund der *flumina*, die vorbeiziehen - *praetereunt* - (c. 4, 7, 4), entspricht vielleicht nicht einem von Horaz beabsichtigten Vorhaben, ergab sich jedoch bei einer genaueren Analyse des Wortes „fließen/ gießen“ und lässt sich hoffentlich nach dem Lesen meiner Erklärungen nachvollziehen.

In der zweiten Strophe des Carmen 4, 7 lassen sich Ähnlichkeiten zu Carmen 1, 4 erkennen. Horaz erwähnt darin wiederum die Nymphen und Grazien, deren Auftreten ein erstes Anzeichen des hereinbrechenden Frühlings darstellt (v. 5 *Gratia cum Nymphis*) und die nackt Chorreigen führen (v. 6 *nuda ducere choros*).¹⁴⁸

¹⁴⁷ Vgl. Nünlist 1998, 39 - 45 u. 180.

Vgl. Alk. 307 c: αἰδοῦσι μὲν ἀηδόνεσσι αὐτῶν ὅποῖον εἰκὸς αἶσαι παρ' Ἀλκαίῳ τὰς ὄρνιθας ἄιδουσι δὲ καὶ χελιδόνεσσι καὶ τέπιγες, οὐ τὴν ἑαυτῶν τύχην τὴν ἐν ἀνθρώποις ἀγγέλουσαι, ἀλλὰ πάντα τὰ μέλη κατὰ θεοῦ φθεγγόμεναί – es singen für ihn (sc. Apollo) Nachtigallen in der Art, wie man erwarten kann, dass bei Alkaios die Vögel singen. Es singen auch Schwalben und Zikaden; sie vermelden nicht ihr eigenes Schicksal unter den Menschen (gemeint ist wohl: wie sonst), sondern lassen all ihre Lieder über den Gott erschallen. Siehe Nünlist 1998, 40.

¹⁴⁸ Vgl. Fredricksmeier 1999, 226; Während die Nymphen die Natur repräsentieren, stellen die Grazien

Diese Hinzufügung des Adjektivs *nuda* verstärkt eine positive Komponente, die der Frühling mit sich bringt, und zwar die Wärme, die das Fehlen einer Bekleidung ermöglicht.¹⁴⁹ Ich weise an dieser Stelle auf den ähnlichen Wortlaut in Carmen 1, 4 hin, in dem Venus diese Reigen anführt (c. 1, 4, 5 *choros ducit Venus*). Die Verben *audet* (*choros*) *ducere* - „sie wagt, (Reigen) zu führen“, signalisieren einen zaghaften Versuch der Grazien und der Nymphen, woraus man wohl folgern kann, dass der Frühling sich erst langsam annähert und noch nicht eingetreten ist.

Die Veränderungen haben somit gerade erst begonnen und die sagenhaften Gestalten führen ihren Reigen noch behutsam an, im Gegensatz zu Carmen 1, 4, in welchem der Dichter die Grazien und Nymphen als Ausdruck der Freude über den Frühling ausgelassen mit dem Fuß stampfen lässt und somit trotz ähnlicher Wortwahl ein differenziertes Verhalten beschreibt. Zudem verweist dieses *audet* in Vers 5 auf die Kürze dieser fröhlichen Feier und betont zudem den Fluss der Zeit.¹⁵⁰

Die Mahnung an den Leser, sich in Anbetracht eines solchen Treibens und derartiger Ausdrücke der Freude den Tod als allgegenwärtig vor Augen zu halten, überrascht mitten in der zweiten Hälfte der zweiten Strophe der Ode 4, 7. Der freudige Beginn dieser Strophe weicht einer Aufforderung an den Leser, nicht Ewiges zu erhoffen (*immortalia ne speres*)¹⁵¹, wobei uns das Jahr und die Stunde, die den holden Tag dahinrafft - beide werden dabei personifiziert dargestellt -, warnen (v. 7. *monet annus et alnum/ quae rapit hora diem*)¹⁵². Durch die vielen weichen Konsonanten „m“ und „n“ in Vers 7 - *immortalia ne speres, monet annus et alnum* - wird die kräftige und gleichzeitig brutale Tätigkeit des Raubens, *rapere*, in Vers 8 - *quae rapit hora diem* - aufgrund der harten Konsonanten „r“, „p“ und „t“ besonders deutlich hervorgehoben. In diesem Verweis auf unsere Sterblichkeit in Vers 7 können wir erneut Horazens perfekt durchdachten Aufbau seiner Oden erkennen: *immortalia ne speres* (v. 3) befindet sich an exakt gleicher Stelle wie *mutat terra vices* (v. 7).

Kurz lässt *immortalia* aufgrund seiner Positionierung am Beginn des Verses 7 die Hoffnung aufkommen, es gäbe vielleicht doch eine Möglichkeit einer Weiterexistenz nach dem Tod oder gar ein Entkommen. Unmittelbar darauf mahnt uns der Dichter jedoch mit *ne speres*, diese Hoffnungen

Qualitäten und Aktivitäten dar, die sich auf das menschliche Leben beziehen. Unter der Führung einer der Grazien zelebrieren diese den Frühling und das Leben. An ihrem Beispiel können wir erkennen, dass wir auch das Leben genießen sollen. Nisbet and Hubbard 19730, 64 - 65: Bei Stechichorus 212 werden die Grazien mit den Freuden des Frühlings assoziiert: τοιάδε χρὴ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων / ὕμνεϊν Φρύγιον μέλοσ ἔξευρόντας ἀβρῶς / ἦρος ἐπερχομένου.

¹⁴⁹ Heinze 1960, 425 äußert sich zu *nuda* folgendermaßen: Das Epitheton (*nuda*) besagt natürlich nicht, dass die Grazien sich im Winter wärmer kleiden, sondern (...) sie wagen sich erst jetzt in die freie Natur. Ich persönlich sehe in dieser Beifügung *nuda* dennoch eine Anspielung auf die Wärme, die der Frühling mit sich bringt und die es den Menschen ermöglicht, sich ohne Bekleidung im Freien aufzuhalten.

¹⁵⁰ Vgl. dazu Syndikus 2002, Band II, 339; Becker 1963, 149.

¹⁵¹ Vgl. dazu 3, 1, 14 - 16 *aequa lege Necessitas/ sortitur insignis et imos/ omne capax movet urna nomen*. Jeden erwartet dasselbe Schicksal, niemandem ist es gewährt, ihm zu entkommen.

¹⁵² Vgl. c. 3, 29, 48 *fugiens ... hora*. Vgl. Woodman 1972, 757: Während wir in Vers 7 mit dem Tod konfrontiert werden, verdeutlicht Vers 8 die Schnelligkeit, mit der das Ende unseres Lebens hereinbricht (*quae rapit hora diem*).

nicht zu nähren. Diese Hoffnung verschwindet somit in den Versen 6 und 7, taucht jedoch in der dritten Strophe, in der der Zyklus der Natur die Möglichkeit des wiederkehrenden Lebens zeigt, wieder auf. Erst am Ende der dritten Strophe erweisen sich die Hoffnungen als sinnlos und nutzlos (*iners*).¹⁵³

Das Verb *rapit* verstärkt die in den ersten Strophen durch die Verben *diffugere*, *redeunt*, *mutat* und *praetereunt* dargestellte Beschleunigung aller natürlichen Vorgänge. „Alles scheint zu entgleiten, nichts hat Bestand“.¹⁵⁴

Inmitten des fröhlichen Treibens der unsterblichen Geschöpfe, der Nymphen und Grazien, wird uns unsere eigene Vergänglichkeit, die wir vielleicht in Anbetracht dieser Ausgelassenheit und Fröhlichkeit vergessen haben, wieder bewusst gemacht.

In sehr gehäufte Form finden sich in diesen beiden Versen 7 und 8 Ausdrücke, die diese Vergänglichkeit demonstrieren sollen. Zuerst der Verweis auf die unerreichbare Unsterblichkeit, gefolgt von den als Antiklimax angeführten Substantiven *annus*, *dies* und *hora*, vom Menschen geschaffene zeitliche Einteilungen, anhand derer man den Verlauf der Zeit messen und feststellen kann, und zu guter Letzt noch einmal die Betonung, wie sehr die Tage dem zeitlichen Fortgang unterliegen.¹⁵⁵

Der schnelle Lauf der Jahreszeiten – alle vier lassen sich in den nur vier Versen gemäß ihrer zeitlichen Reihenfolge, d.h. beginnend mit dem Frühling¹⁵⁶ und endend mit dem Winter, vorfinden – wird in der dritten Strophe verdeutlicht und durch zeitraffende Temporaladverbia (v. 10 *simul*, v. 11 *mox*), die jeweils am Anfang eines neuen Satzes, jedoch zugleich am Ende des Verses stehen, verstärkt.¹⁵⁷

Die in Form eines Enjambements somit die folgende Zeilengrenze überschreitenden Sätze steigern das Lesetempo und verdeutlichen die unaufhaltsame Geschwindigkeit der Zeit.

¹⁵³ Vgl. dazu auch Quinn 1963, 22.

iners lässt sich in ähnlichem Zusammenhang in folgenden Stellen vorfinden: Ovid Ex P. 1, 2, 26 *quod iners hiemi continuatur hiems*; 1, 5, 44 *mors nobis tempus habetur iners*.

¹⁵⁴ Syndikus 2002, Band II, 339.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Horaz verwende häufig den Zephyr, um den Frühling anzukünden. Vgl. dazu auch A. P. 10,1,2 *χαρῖεις Ζέφυρος*. Cat. 46, 3 *iucundis Zephyri ... aureis*; Lukr.5, 738 *Zephyri vestigia propter*; Verg. Georg. 2, 330 *Zephyrique tepentibus auris*; als „feindlicher“ Wind lässt er sich unter anderem in folgenden Werken vorfinden: Hom. Od.5, 295; Od. 7, 199; Verg. Georg.1, 371.

¹⁵⁷ Zum Verb *protero* in Vers 9 (*ver proterit aetas*) vgl. Putnam 1986, 136. Vgl. auch Columellas Verwendung von *protero* 2, 20, 3: *Quod si falcibus seges cum parte culmi demessa sit, protinus in acervum vel in nubilarium congeritur, et subinde opportunis solibus torrefacta proteritur*. Zudem findet sich *protero* in kriegerische Szenen wieder. Vgl. dazu c. 3, 5, 31 - 36: *si pugnat extricata densis/ cerva plagis, erit ille fortis, / qui perfidis se credidit hostibus,/ et Marte Poenos proteret altero,/ qui lora restrictis lacertis/ sensit iners timuitque mortem*.

Das Partizip Futur in Vers 10 *interitura*¹⁵⁸ beschleunigt das abrupte Hereinbrechen des Herbstes und betont erneut die Vergänglichkeit und Flüchtigkeit aller in unserem der Zeit unterlegenen Weltsystem bestehenden Elemente, wobei es sich in diesem Fall um die in den Stropfen zuvor als angenehm bezeichneten Jahreszeiten Frühling und Sommer handelt.

Auch die Art, wie sich der Winter nähert, er eilt zurück - *recurrit* - und die Beifügung zu den Monden, sie seien *celerēs*, verstärken dieses Gefühl der Schnelligkeit.¹⁵⁹

Der Fluss der Zeit wird zudem durch Wörter unterstützt, die ein Fließen ausdrücken, wie z.B. in der ersten Strophe, in welcher, wie bereits erwähnt, die Flüsse diese Funktion übernehmen (v. 4 *flumina praetereunt*) oder, wie in der dritten Strophe, in welcher der Dichter den Herbst in personifizierter Art und Weise seine Früchte (v. 11 *fruges*) ausgießen lässt (v. 11 *autumnus fruges effuderit*)¹⁶⁰.

Die als Homoioteleuta angeführten Verben dieser dritten Strophe (v. 9 *proterit*, v. 11 *effuderit*, v. 12 *recurrit*) sowie *interitura*¹⁶¹ in Vers 10 haben insofern eine interessante Bedeutung, als sie sich jeweils an vorletzter Stelle der Verse 9 - 12 befinden. Dadurch, dass somit das Versende nicht gleichzeitig auch das Ende eines bestimmten Geschehens darstellt, sondern der Beginn des neuen Zustandes bereits noch in der vorhergehenden Zeile angekündigt wird, erhält vor allem diese dritte Strophe einen weiteren Impuls, wodurch die rasche Veränderung der Zeit ausgedrückt wird. Eingebremst wird diese Geschwindigkeit durch das dem Winter (v. 12 *bruma*¹⁶²) beigefügte Adjektiv *iners* (untätig, träge, faul), das sich am Ende der dritten Strophe befindet. Mit dieser „Trägheit“, die der Winter mit sich bringt, endet auch das schnelle Tempo und der Schwung dieser Strophe. Die Art, wie der Sommer den Frühling ablöst - er zertrampelt bzw. zertritt ihn (*proterit*) -, erinnert nicht nur inhaltlich, sondern auch onomatopoetisch an das Dreschen der Weizenkörner im Sommer.¹⁶³

Mit *bruma* verwendet der Dichter ein Wort, das sich etymologisch von *brevissima*¹⁶⁴ herleitet, und

¹⁵⁸ Zu *interitura* vgl. auch Carmen 4, 9, 1 *ne forte credas interitura*.

¹⁵⁹ Vgl. dazu auch Woodman 1972, 757 - 759, der sich mit ähnlichen Gedanken zu diesen die Schnelligkeit des sich nähernden Todes indizierenden Gedanken beschäftigt. La Penna 1993, 216 sieht zudem in den Enjambements in den Versen 10 und 11 dieses Eilen musikalisch ausgedrückt.

¹⁶⁰ Zu beobachten ist die gegensätzliche Art der beiden Verben *proterit* und *effuderit*, die nicht nur in ihrem Klang - *proterit* verdeutlicht auf onomatopoetische Weise das Dreschen des Getreides, während *effuderit* mit seinem weicheren Klang auf eine angenehme Handlung oder Tätigkeit schließen lässt - einen gegensätzlichen Charakter haben. *Effudere* stellt den Überfluss der natürlichen Güter, den uns der Herbst bringt, dar, *protero* hingegen konfrontiert uns mit der Brutalität des Lebens. Siehe dazu auch Quinn 1963, 22.

¹⁶¹ Vgl. c. 2, 18, 15 *novaeque pergunt interire lunae*.

¹⁶² Vgl. Putnam 1986, 137.

¹⁶³ Vgl. Putnam 1986, 136.

¹⁶⁴ Putnam 2006b, 406, sieht in *bruma* eine Anspielung auf das Licht, das im Winter am kürzesten ist. Vgl. dazu auch Walde und Hofmann, 1982, 1. Band, 116 (*bruma*, -ae f. „Wintersonnenwende, Winter, Kälte“: als Zeit der kürzesten Tage.

spielt daher auf die zeitliche Komponente der Jahreszeiten, ihren raschen Wechsel, an und nicht auf die mit dem Winter einhergehende Kälte. Das Bewusstsein über die Kürze unseres Lebens soll verhindern, dass wir unsere Hoffnungen allzu weit spannen.¹⁶⁵

Zudem verweist die in Anm. 164 meiner Arbeit angeführte Bedeutung des Wortes *bruma* als „Wintersonnenwende“ erneut auf den von Horaz immer wieder betonten Wechsel der Zeit. Während die ersten drei Strophen mit Ausnahme von Vers 7, in dem sich Horaz mit seiner Mahnung, sich seiner begrenzten Lebensdauer bewusst zu sein, ganz deutlich mit der direkten Anrede mit „du“ (*ne speres*) an den Leser wendet, sonst eher unpersönlich sind (zum Großteil werden die natürlichen Vorgänge in der dritten Person Sg. bzw. Pl. geschildert), ändert sich mit der Stimmung¹⁶⁶ auch die Distanz zum Leser. In der vierten Strophe lässt er uns mit der Ansprache in der ersten Person Plural dasselbe Schicksal zuteilwerden (v. 14 *nos ubi decidimus*, v. 16 *pulvis et umbra sumus*¹⁶⁷), in der fünften Strophe redet er den Leser in der zweiten Person an (v. 20 *dederis*), in der sechsten Strophe setzt er diese Anrede in verstärkter Form fort (v. 21 *occideris*, dreimalige Anrede mit *te*).

Auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass Horaz immer genau dann Nähe zum Leser aufbaut, wenn er über den Tod schreibt und uns diesen zu vergegenwärtigen versucht. Diese „Gegenwart des Todes“ spürt man als Leser stark in der vierten Strophe, Vers 16, in der Horaz wohl nicht nur aus metrischen Gründen im Präsens anstatt im Futur behauptet: *pulvis et umbra sumus*: „Wir sind (nur) Staub und Asche“- ein doch sehr reduziertes, doch für den körperlichen Bestandteil unserer Existenz zutreffendes Bild des Menschen.

Trotz des Nebensatzes in Vers 13 *nos ubi decidimus*, der doch verdeutlicht, dass unsere Umwandlung in Staub und Asche einen zukünftigen Zustand darstellen wird, wirkt der eingetretene Zustand nicht nur wegen der weiten Sperrung der beiden zusammengehörigen Aussagen (Hyperbaton) sehr präsent und gegenwärtig.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Vgl. Putnam 2006b, 403; Putnam sieht die Strophen 1 - 12 von Ironie durchzogen. Die Natur bringt nicht nur Veränderungen, sondern beim Wechsel der Jahreszeiten stirbt die jeweils vorige Jahreszeit. Kaum wird der Winter durch den Frühling gelindert, nähert sich der Sommer und „zertrampelt“ den Frühling, welcher wiederum vom Herbst verdrängt wird. Zum Schluss kommt erneut der Winter, der die Natur in einen todesähnlichen Schlaf versetzt.

¹⁶⁶ Die in den ersten drei Strophen häufig erwähnten Naturerscheinungen lassen sich im folgenden Gedicht nur mehr einmal, und zwar in dem in Vers 13 am Himmel kreisenden Mond, vorfinden; zudem weichen die zuvor beschriebenen Veränderungen in den folgenden Strophen immer mehr dem Thema Tod, einem Zustand, den die der Zeit und den Veränderungen unterlegenen Körper schlussendlich alle erreichen.

¹⁶⁷ Vgl. dazu epist. 1, 5, 28 (*pluribus umbris*) das, wie bereits erwähnt, neben dem Adressaten Torquatus viele weitere Parallelen zu c. 4, 7 aufweist. Putnam 2006b, 408, merkt an, dass es sich bei den *pluribus umbris* in c. 1, 5, die bei dem Essen nicht fehlen und von Torquatus ohne dessen Wissen mitgebracht werden, um Parasiten handelt. Torquatus, der *umbrae* zum Mahl mitbringt, wird selbst (v. 16 *pulvis et umbra sumus*) zum *umbra* werden.

¹⁶⁸ Die Unmöglichkeit, nach dem Tod in das Leben zurückzukehren, schildert uns Horaz auch deutlich in seinem Carmen 3, 29, 45 - 49: *...non tamen inritum/ quodcumque retro est efficiet neque/ diffinget infectumque reddet/ quod fugiens semel hora vexit.*

Auch die in Vers 15 geschilderten Personen, der Gründer Roms Äneas, der bereits in Vergils Äneis häufig mit dem Beiwort *pius*¹⁶⁹ versehen ist, Tullus, der für seinen Reichtum bekannt war¹⁷⁰ und Ancus, der in ähnlichem Kontext von Lukrez das Epitheton *bonus* erhalten hat¹⁷¹, mussten sich alle trotz ihrer unterschiedlichen Natur demselben Schicksal fügen.¹⁷² Am Ende steht für jeden der Tod. Nicht nur sie selber werden vergehen, sondern mit ihren Namen werden auch die Güter, die sie auszeichneten und wegen derer sie bekannt wurden, verblassen.¹⁷³

Dass manche Naturerscheinungen im Gegensatz zu uns einem Kreislauf unterliegen und deshalb unvergänglich sind, schildert uns der Dichter erneut in Vers 13: *damna (...) celeres reparant caelestia lunae*¹⁷⁴ („Den Schaden am Himmel beheben die schnellen Monde“).¹⁷⁵

Davis, 157, merkt an, dass *decidimus* metaphorisch zu verstehen ist; das Sterben der Menschen wird mit dem Herabfallen der Blätter vom Baum verglichen.

¹⁶⁹ Nach Putnam, der sich für *pius* entschieden hat (2006a, 21), seien Äneas und Torquatus durch die dem Äneas zugeteilte Auszeichnung *pius* und das Gut, das Torquatus in Vers 24 nicht wieder zum Leben erwecken kann, die *pietas*, miteinander verbunden. Vgl. auch seinen Aufsatz Horace to Torquatus, 404, worin er neben verschiedenen Gründen seine Wahl auch mit folgender Beobachtung begründet: Horaz komprimiert den Klang von *pius*, *Tullus* und *dives* in dem Wort *pulvis* (v. 16). Attribute als auch Namen werden ebenfalls in der Unterwelt zu Staub.

¹⁷⁰ Vgl. Putnam 1986, 138 und 2006b, 404 - 405

Vgl. epist. 1, 5, 8 *certamina divitiarum* und das Adjektiv *dives* (c. 4, 7, 15).

¹⁷¹ Vgl. Lucr. 3, 1025 *lumina sis oculis etiam bonus Ancus reliquit*.

Hor. epist. 1, 6, 27 *cum bene notum porticus Agrippae, via te conspexert Appi, ire tamen restat, Numa quo devenit et Ancus*.

¹⁷² Vgl. Putnam 1986, 138: *the powerful became powerless*. Woodman 1972, 763 sieht in der Aufzählung dieser Persönlichkeit eine Möglichkeit Horazens, zu zeigen, dass auch bessere Menschen als wir dem Tod unterlagen. Vgl. dazu auch Hom. Il. 18, 117 - 118; 21, 107 - 110. Homer bezog sich als erster auf griechische Helden. Ennius ahmte ihn nach, jedoch mit der Verwendung römischer Helden. *Postquam lumina sis oculis bonus Ancus reliquit* (Woodman 1972, 763, Anm. 149). Vgl. dazu auch epod. 13, 11 - 18. c. 1, 2; 3, 4, 49 - 80; epist. 1, 2, 18; epist. 1, 6, 63; c. 1, 28, 7 - 20; 2, 18, 32 - 40; 4, 7, 15, 25 - 28).

Woodman ist der Überzeugung, dass sich Horaz in seinem Carmen 1, 4 neben Catull auch auf Ennius bezog, dessen Verse bereits von Lukrez (3, 1025 vgl. dazu Elder, Horace c. 4, 7 and Lucretius, 5, 731 - 750) und von Horaz in Epistel 1, 6, 27 verwendet wurden. Elder 1964, 118 meint zudem, Horaz bezöge sich auf Lukrez, was von Woodman jedoch bezweifelt wird.

¹⁷³ Vgl. dazu Putnam 2006b, 403.

¹⁷⁴ Putnam 2006b 403 - 404 begründet den Plural in *lunae* damit, dass die Monde Symbole sind, die keine Spezialisierung benötigen. Sie stehen als personifizierte Emblems, welche die Fähigkeit, sich selber wieder herzustellen, verdeutlichen. Des Weiteren verweist er auf die Göttin des Mondes, die Göttin Diana, die trotz ihres göttlichen Wesens ihren Geliebten, der als Mensch auch der Vergänglichkeit unterliegt, nicht von den Fesseln des Todes befreien konnte. Ihre Rolle als Beschützerin bei Geburten und als Lichtbringerin lässt die Tatsache, dass es nicht einmal ihr trotz dieser Funktionen gelingt, die Sterblichen von der Unterwelt zu befreien, umso bedrückender erscheinen.

¹⁷⁵ Vgl. dazu Cat. 5, 4 - 6 *soles occidere et redire possunt: / nobis cum semel occidit brevis lux/ nox est perpetua una dormienda*. Im Gegensatz zur in Vers 4 durch *soles* ausgedrückten Natur, die sich erneuert (*soles redire possunt*), ist unser Tod keinem Kreislauf unterlegen, sondern ewig (*perpetua*).

Hor. c. 2, 18, 15 *truditur dies die/ novaeque pergunt interire lunae*; La Penna 1993, 217 deutet diese *lunae* als Monate und gibt den Inhalt der Verse mit folgenden Worten wieder: Es vergehen Tage, es vergehen Monate (*passano i giorni, passano i mesi*). Ebenso deutet er die *lunae* in c. 4, 7, 13 als Monate. Vgl. zudem Büchner 1976, 118. Zum Vergleich dieser Verse bei Cat./ Hor. siehe auch Putnam 2006a.

D. Daube 1948, 40, übersetze diese Stelle mit „They recover their losses“. Ferguson 1956, 14, merkt an, dass Catulls *Carpe Diem* in seinem 5. Carmen warm, leidenschaftlich und persönlich sei. Horaz hingegen ist viel älter, bevor er mit dem Schreiben beginnt und wirkt kühl, distanziert und unpersönlich. Während sich Catulls Gedanken an den Tod auf sich selbst und seine Lesbia beziehen, weitet Horaz seine Warnungen auf die gesamte Menschheit aus. Catullus ist geleitet von der Freude über die Möglichkeiten, die das gegenwärtige

Maurach¹⁷⁶ entschied sich bei *caelestia* für die meines Erachtens sehr treffende Auffassung als „in der Atmosphäre geschehend“ und damit zugleich als „über alles Menschliche, d.h. über allen menschlichen Zugriff erhoben“ und hält eine Deutung der *lunae* als Monate für gut möglich.

Tamen, das einen starken Gegensatz andeutet, war bei den verschiedensten Kommentatoren Anstoß mehrerer schriftlicher Auseinandersetzungen, da der konträre Gedanke oftmals in den vorhergehenden Zeilen gesucht wurde.¹⁷⁷ Versucht man, die gegensätzliche Darstellung in den zuvor geschilderten natürlichen Phänomenen zu suchen, so findet man dafür kaum eine Erklärung. Die ab- und zunehmenden Monde in Vers 13 lassen sich sehr gut in zyklische Abläufe aller natürlicher Erscheinungen eingliedern. Daher lässt sich *tamen* erst in Verbindung mit den Versen 14 - 16 erklären, in denen wir gleich zu Beginn an pointierter Stellung das Pendant zur Natur, die mit ihrem zyklischen Veränderungen zwar dem Tod unterliegt, ihn jedoch immer wieder überwindet, lesen können: Es handelt sich um uns - *nos* -, die wir, sind wir einmal gestorben - *ubi decidimus* - nur mehr Staub und Asche sind. Während somit die Natur stets eine Erneuerung und Wiedergeburt erlebt, so bedeutet für uns der Tod - Horazens Vorstellungen nach zumindest - ein sicheres und definitives Ende.

Tamen deutet daher meines Erachtens nicht - wie vielleicht erwartet - einen Kontrast an, der sich auf den vorhergehenden Vers bezieht, sondern verdeutlicht den Unterschied zwischen den in den Versen 1 - 14 geschilderten natürlichen Veränderungen und dem in Folge dargestellten menschlichen Leben und verstärkt somit die antithetische Gegenüberstellung von Natur und Mensch¹⁷⁸.

Die *lunae* in Vers 14 sind im Zusammenhang mit Catulls Carmen 5, das ich bereits in Anm. 176 angeführt habe, interessant und verdienen eine genauere Analyse. Im Gegensatz zu Catull, der uns anhand der Sonnen *soles*, die im Gegensatz zu uns immer wiederkehren, unsere eigene Vergänglichkeit verdeutlicht, verwendet Horaz die Monde, *lunae*, die zwar jedes Monat abnehmen, jedoch immer wieder ihre volle Größe erreichen und sich somit ständig erneuern. Beiden Gedichten ist die Darstellung des menschlichen Lebens und dessen Kürze anhand der natürlichen Erscheinungen, die einem Kreislauf unterliegen und daher im Gegensatz zu uns in gewisser Weise als unsterblich bezeichnet werden können, gemeinsam. Wodurch sie sich jedoch stark unterscheiden, kann bei einer genaueren Betrachtung der Wörter *soles* und *lunae* klar werden. Während uns die Sonne mit ihrem gelben, warmen Licht und ihrer Wärme am Tag erfreut, leuchtet der Mond, der weißes und oft bleich machendes Licht verbreitet, nur in der Nacht. Ich möchte an

Leben zu bieten hat, Horaz von der Traurigkeit über die fehlenden Möglichkeiten in der Zukunft.

¹⁷⁶ Vgl. Maurach 2001, 420.

¹⁷⁷ Vgl. dazu Woodman 1972, 768, der das Gedicht durch *tamen* in zwei Teile unterteilt sieht.

¹⁷⁸ Vgl. dazu auch Woodman 1972, 759.

dieser Stelle auf c. 1, 4, 13 verweisen, in dem der *mors* das Beiwort *pallida* hinzugefügt wurde - ein Adjektiv, das nicht nur die Wirkung des Todes auf den Menschen, sondern auch des Mondes, bezeichnen könnte - beide geben den Menschen ein blasses Aussehen. Zudem erhält der Mond im selben Gedicht eine eher negative Konnotation, beachtet man in Vers 5 die meiner Meinung nach im Wort *imminente* versteckte bedrohliche Wirkung des Mondes (*iam Cytherea chorus ducit Venus imminente luna*).¹⁷⁹

Weswegen nun Horaz statt *soles* die *lunae* als vergleichende Elemente verwendete, liegt unter anderem wohl an der Tatsache, dass Catull viel mehr die in der Gegenwart vorhandenen Freuden betonen möchte und nur ein kurzes Augenmerk auf die schnelle Vergänglichkeit unseres Lebens richtet. Horaz hingegen widmet sich der Thematik „Dauer und Kürze unseres Lebens“ viel eindringlicher und gibt dem Gedicht mit der Änderung der *soles* auf *lunae* eine viel pessimistischere und dunklere Färbung.¹⁸⁰

Wie bereits in den Versen 1 (*redeunt*) und 12 (*recurrat*), des Weiteren im folgenden Vers 24 (*restituatur*), wird dem Leser das Wiederkehren eines bestimmten Zustandes durch die Vorsilbe „re-“ verdeutlicht. Unser Vergehen wird also ganz deutlich in antithetischer Weise der sich immer wieder erneuernden Natur, verdeutlicht durch diese mit „re-“ beginnenden Verben, gegenübergestellt. Strophe 5 beginnt mit einer rhetorischen Frage, die die Feststellung des Verses 16 *pulvis et umbra sumus* weiter ausführt und die darin verwendete Zeitform, nämlich das Präsens, erklärt: „Wer weiß, ob die himmlischen Götter dem heutigen Tag noch einen morgigen anfügen?“ Es könnte also sein, dass der heutige Tag unser letzter ist, weswegen das *sumus* in Vers 16 beinahe als Tatsache angesehen werden könnte.¹⁸¹

Das Gedicht erhält mit dieser Erinnerung an die Kürze unseres Lebens, das sogar am heutigen Tag abrupt abbrechen könnte, einen gewissen Höhepunkt, der unter anderem auch deswegen entsteht, da der Leser als ein vom Dichter ins Geschehen mit einbezogener „Gesprächspartner“ durch die rhetorische Frage zum Nachdenken angeregt wird. Eine besondere Betonung erhalten die *di superi*, die himmlischen Götter, die sich nicht nur bei dieser Frage am Ende befinden, sondern auch als die

¹⁷⁹ Ich verweise an dieser Stelle auf meine Analyse des Carmen 1, 4, in der ich die zweifache Bedeutung - *immineo* im Sinne von „über dem Haupt schweben“ sowie „bedrohen“ zu verdeutlichen versuchte.

Vgl. zudem auch c. 2, 11, 10 - 11 *neque uno luna rubens nitet/ voltu* und c. 2, 18, 15 - 16.: *truditur dies die/ novaeque pergunt interire lunae*.

¹⁸⁰ Woodman 1972, 761 - 762 äußert sich über die Umänderung der *soles* auf *lunae* folgendermaßen: „The circumstances of the two poems are completely different: Catullus is dominated by the joy of present opportunity; Horace by the lack of future opportunity. (...) Catullus selected the rather unusual *soles* to stress the difference between nature and his own situations, whereas Horace, clearly intending his Catullan allusion to infuse additional pessimism into his poem, has changed *soles* to *lunae*, which are imaginatively more melancholy because (unlike *soles*) they conventionally foreshadow death.“ Vgl. dazu auch J. Ferguson, 1956, 14.

¹⁸¹ Nicht nur inhaltlich, sondern auch lautmalerisch verdeutlicht uns Horaz durch die häufige Verwendung des Vokals „- u“ in Versen 15 und 16 den dunklen Pfad, den wir nach Ablauf der uns zugeteilten Jahre beschreiten werden (Vgl. v. 15 - 16 *quo Tullus dives et Ancus/ pulvis et umbra sumus*). Vgl. dazu auch Putnam 1986, 138.

am Ende unseres Lebens stehenden bzw. über unser Lebensende entscheidenden Mächte vom Dichter dargestellt werden.

Auffallend ist auch die direkte Folge der Wörter *hodiernae* und *crastina* in Vers 17, die gemäß ihrer der Wirklichkeit entsprechenden Reihenfolge hintereinander stehen. „Heute“ und „morgen“ folgen somit direkt aufeinander und die wohl bewusste direkte Aufeinanderfolge verdeutlicht dem Leser erneut die rasche Vergänglichkeit der Zeit und das rasche und unvermeidliche Eintreten der Zukunft (v. 17 - 18 *crastina tempora*). Wiederum hören wir als Leser die eindringliche Aufforderung Horazens, die Gegenwart als den einzig sicher gegebenen Moment möglichst sinnvoll zu nützen.¹⁸² Als eine Aufforderung, sich selbst im Anblick des allgegenwärtigen Todes während des Lebens Freuden und Vergnügen zu vergönnen, könnten die Verse 19 und 20 gemeint sein: „Alles, was du deinem lieben Herzen gegeben hast, wird vor den gierigen Händen des Erben fliehen“.¹⁸³ Nicht so stark, wie in bestimmten anderen Gedichten des Horaz, jedoch dennoch in vielleicht etwas versteckter Form erhalten wir mit der Anrede an den Leser in der zweiten Person die epikureische Anweisung, nicht alles Schöne für die Nachwelt aufzubewahren, sondern das Leben im jetzigen Augenblick zu genießen. Horaz fordert dadurch zu einer gewissen Eigenliebe, vielleicht besser ausgedrückt mit „Freundschaft zu sich selbst“ auf.¹⁸⁴ Um noch einmal stärker hervorzuheben, dass der Tod ein endgültiges Ende des irdischen Daseins bedeutet und somit die im gegenwärtigen Leben erworbenen Güter ohne jeglichen Nutzen sein werden, wendet er mit *cuncta* - „alles“ - einen Ausdruck an, der uns verdeutlicht: Nichts kann in das Jenseits, sollte dies überhaupt existieren, mitgenommen werden, alles vergeht bzw. wird den gierigen Erben hinterlassen, weswegen wir diese Vorzüge nun genießen sollten.

K. Gautar bezeichnet diese Freundschaft zu sich selbst „einen veredelten Egoismus, dessen sich der

¹⁸² Putnam 1986, 139 merkt meiner Meinung nach zu Recht an, dass Horazens Einstellung, das Beste aus der Gegenwart zu machen, ironisch gefärbt ist, da sie nicht auf Wissen, sondern lediglich auf Ignoranz basiert sein kann. Die Zukunft zu kennen, sei göttlich, den Wunsch haben, sie sehen zu können, töricht menschlich. Nur die jetzige Zeit sei daher für uns bewältigbar.

¹⁸³ Vgl. Hor. epist. 1, 5, 12 - 14 *quo mihi fortunam, si non conceditur uti? Parcus ob heredis curam nimiumque severus adsidet insano* oder c. 2, 3, 19, in welchem Horaz die Sinnlosigkeit eines jeden Strebens nach Reichtum mit der Feststellung, jegliches Vermögen bleibe nur für die Erben über, darstellt: *cedes, et exstructis in altum divitiis potietur heres*. In schärferer Form siehe c. 2, 18, 15 - 16 *filius aut etiam haec libertus ut ebibat heres, / dis inimice senex custodis?* Vgl. auch serm. 2, 2, 132 *postremum expellet certe vivacior heres*. Wolfgang Schmid stellte fest, dass dieses Gedicht 4, 7 stark epikureische Einflüsse habe. Lebek 1981, 2085 merkt an, dass die Stelle mit *heres* einem epikureischen Text sehr fremd ist.

¹⁸⁴ Vgl. Putnam 1986, 139; Fredrickmeyer 1999, 228.

Siehe auch Hor. c. 2, 3, 19 - 20 *cedes et exstructis in altum / divitiis potietur heres*; c. 2, 14, 25 - 26 *absumet heres Caecuba dignior / servata centum clavibus*; 3, 24, 61- 62 *indignoque pecuniam / heredi properet*; sat. 2, 3, 122 - 123 *filius aut etiam haec liberus ut ebibat heres / dis inimicis senex, custodis?* 2, 3, 151 *'ni tua custodis, avidus iam haec auferet heres*. epist. 1, 18, 101 *inter cuncta leges et percontabere doctos...quid tibi reddat amicum*; epist. 1, 18, 107 - 108 *et mihi vivam quod superest aevi*; epist. 1, 3, 29 *si patriae volumus, si nobis vivere cari*. In Horazens Satiren und Episteln stelle laut Gautar 1964, 130, „Die Freundschaft mit dem eigenen Selbst“ eine „ganze Philosophie dar“.

Zu *amico* (...) *animo* vgl. auch epist. 1, 5, 18 u. 24. Vgl. dazu auch Putnam 2006b, 410, Anm. 46.

Dichter nicht zu schämen braucht, den er, im Gegenteil, sowohl sich selbst als auch den anderen als ein Lebensideal empfehlen kann¹⁸⁵. Gautar ist der Meinung, dass Horaz diese Einstellung von Aristoteles übernommen habe, der diese Lebensphilosophie, sich selbst Freund zu sein, gegen Platon - dieser hält die Freundschaft mit dem eigenen Selbst für das größte aller Übel (πάντων μέγιστον κακῶν)¹⁸⁶ - verteidigt.¹⁸⁷

Während wir in Carmen 1, 4 in der letzte Strophe in einer zweifache Verneinung (v. 18 - 19 *nec - nec*) erfahren, welche Vorzüge Lycidas nicht mehr genießen kann, sollte er einmal Plutos Haus betreten haben, und uns als Leser dadurch noch einmal die Freuden unseres Leben verdeutlicht werden, so erhalten wir in Carmen 4, 7 eine andere Botschaft: nicht nur die sinnvolle, Freude bereitende Nutzung unserer Lebenszeit soll in unserem Leben wegweisend sein, sondern auch die Fähigkeit, die einem zustehenden Güter für sich zu beanspruchen und sich selbst damit zu beschenken, ist entscheidend für unser Glück.¹⁸⁸ Anstatt die eigenen Güter für einen vielleicht unwürdigen Erben zu hinterlassen, sollen wir selber davon Gebrauch machen und uns daran erfreuen.

Die Erinnerung an die Kürze unseres Lebens durch Verdeutlichung des vielleicht überraschend einbrechenden Todes lässt sich in beiden Carmina vorfinden.

Nicht nur inhaltlich, sondern auch metrisch wird dem Leser die Plötzlichkeit eines eventuell eintretenden Todes klar gemacht: Während man beim Lesen der reinen Daktylen *cum semel occideris* noch nicht erahnen kann, ob uns nach Horazens Anschauung ein heiteres oder trauriges Schicksal bevorsteht, so deuten die drei nach der Zäsur folgenden langen Monosyllaba *et de te* an, dass dem irdischen Dasein zumindest gemäß Horazens Meinung kein erfreuliches Weiterleben

¹⁸⁵ Gautar 1964, 129 - 135.

¹⁸⁶ Vgl. Leges 731 D - 732 A2.

¹⁸⁷ Vgl. dazu auch Fredrickmeyer 1999, 230.

Aristoteles bemüht sich, in der Nikomachischen Ethik zu zeigen, dass das Wort φίλαυτος nichts Schlechtes bedeute; zudem lässt sich die Lehre von der φιλαυτία als positive Eigenschaft des Tugendhaften in den anderen, Aristoteles zugeschriebenen Ethiken, der Eudemischen Ethik (1240a 9 - 1240b 36) und der Großen Ethik (1212a 28 - 1212b 23). Er verfolgt jedoch diesen Gedanken, φιλαυτία positiv darzustellen, nicht konsequent und verwendet ihn auch einige Male in negativer Bedeutung (Vgl. z.B. Rhet. 1389B 36 - 38). Auch bei Horaz finden wir Stellen, in denen er die Selbstliebe negativ darstellt (Vgl. unter anderem c. 1, 18, 14 *quae subsequitur caecua amor sui*). Bei Cicero findet man den Ausdruck *amicus sibi* dreimal vor: pis. 32,80 *quorum alter, id quod meminero, semper aequae mihi amicus fuit ac sibi, alter, id quod obliviscar, sibi aliquando amicioer quam mihi*; dom. 26, 68; fam. 9, 9, 3. Er verwendet es „immer in banaler Bedeutung“, wie es Gauter 133, formuliert, „aber ohne einen verächtlichen Beiklang“.

¹⁸⁸ Vgl. v. 19 - 20 *avidas* (als Enalage) *heredis* in antithetischer Gegenüberstellung zu *amico animo*. Der Gedanke, seinem *animus* Gutes zu tun, findet sich unter anderem bei Plautus, amph. 131 *suo animo morem gerit*; mil. 677 *es, bibe, animo obsequere*; Eurip. Cycl. 340 *τὴν δ' ἐμὴν ψυχὴν ἐγὼ οὐ παύσομαι δρῶν ἐν* (Ich soll niemals aufhören, meiner Seele Gutes zu tun“); Epitaph des Bachchidas in Athen 8,336d. *πιεν φάγειν καὶ πάντα τῇ ψυχᾷ δόμεν* („trinke, iss und gib alles der Seele“); Die Verbindung mit *amico* lässt sich in keinem anderen lateinischen Text vorfinden. Eine ähnliche Verbindung finden wir jedoch bei Homer: φίλον ἦτορ (Vgl. dazu Fredrickmeyer 1999, 229), Il. 3, 31; 5, 250, 364, 670; 9, 705; 13, 84; 19, 307; 21, 201; Od. 16, 92; 17, 514.

nachfolgt. Die Schwere des Inhalts wird somit auch durch die Metrik angedeutet.

Dass der Tod unabwendbar ist und mit Sicherheit bei jedem Menschen eintreten wird, erfahren wir nicht nur inhaltlich, sondern auch beim genauen Betrachten der Verben *occideris* und *fecerit*. Horaz schreibt in der sechsten Strophe *cum semel occideris et de te splendida Minos/ fecerit arbitria* - „Wenn du einmal gestorben bist und über dich Minos sein eindeutiges Urteil gemacht haben wird...“ Die zweimalige Verwendung des Futurum exactum deutet eine große Gewissheit und Sicherheit der in Zukunft geschehenden Ereignisse an. Mit *occideris* erhalten wir demnach nicht nur eine Anspielung auf den zukünftigen Tod, sondern wir können diesem Verb auch entnehmen, dass dieser mit 100 prozentiger Wahrscheinlichkeit eintreten wird. Im Gegensatz zum Futur, das ein zukünftiges Ereignis ohne es zu bewerten ausdrückt, welches unter Umständen noch geändert werden kann, so erfahren wir als Leser zumindest in diesem Kontext, dass dieses Geschehen unabwendbar ist. Auch Minos wird mit ebenso gleicher Sicherheit sein Urteil über uns sprechen (v. 22 *fecerit arbitria*). Horaz verdeutlicht dem Leser also ganz klar die Tatsache des unabwendbaren und nicht entrinnbaren Todes.

Nach dem Tod - der Dichter redet in diesem Vers 23 des Carmen 4, 7 einen gewissen Torquatus an¹⁸⁹ - können die in einer Klimax aufgereihten Talente „*genus* - Abstammung“, „*facundia* - Beredsamkeit¹⁹⁰“ und als zuletzt angeführte und wohl auch höchste Tugend „*pietas* - Frömmigkeit“¹⁹¹ niemanden¹⁹², wenn er einmal verstorben ist, in den früheren Zustand, das Leben, zurückversetzen (v. 24: *non te restituet*). Diese Anrede an eine außen stehende Person lässt sich auch in dem bereits analysiertem Carmen 1, 4 ebenso in der vorletzten Strophe wiederfinden, in der Sestius an seine Vergänglichkeit erinnert und ermahnt wird, seine Hoffnungen nicht allzu weit zu spannen (v. 15 *vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam*).

In dreimaliger Wiederholung¹⁹³ führt Horaz diesem Torquatus und durch ihn auch dem Leser vor Augen, dass es keine Rückkehr vom Tod gibt (Vgl. v. 23: *Non (...), non te, non te (...) restituet*).¹⁹⁴

¹⁸⁹ Vgl. Hor. epist. 1, 5 Dieser Brief ist ebenfalls, so wie Carmen 4, 7, an einen gewissen Torquatus gerichtet; aufgrund vieler inhaltlicher Parallelen wird dieses Carmen wohl an dieselbe Person adressiert sein. (Vgl. auch Putnam 1986, 139; Citti 1994, 135 über Torquatus, an den epistel 1, 5 gerichtet ist: „Senz'altro si tratta dello stesso Torquato cui è dedicata l'ode 4, 7, un avvocato famoso e di nobile origine, incline agli affari (...).“ Wie in Carmen 1, 5 rät Horaz auch im 5. Brief Torquatus, die Güter nicht für einen Erben aufzubewahren, sondern sie jetzt zu genießen und von ihnen Nutzen zu machen (epist. 1, 5, 12 (...) *si non conceditur uti*).

¹⁹⁰ Vgl. dazu epist. 1, 5 in welchem Torquatus als Richter, der im Prozess um Moschus (v. 9 *Moschi causam*) fungiert, angeführt wird.

¹⁹¹ Vgl. Woodman 1972, 765: *facundia* has an ‚archaic ring‘ *pietas* ist die für die Römer charakteristischste Tugend.

¹⁹² Wili 1948, 233, verweist auf die Todesbesiegung im Bacchus - Hymnus 2, 19, denn vor Bacchus, dem Schöpfer des Liedes, beugt sich selbst Cerberus (c. 2, 19, 29): *te vidit insons Cerberus aure/ cornu decorum leniter atterens/ caudam et recedentis trilingui/ ore pedes tetigitque crura*.

¹⁹³ Vgl. Fraenkel 1957, 421: Fraenkel sieht in dieser dreifachen Verneinung des positiven Eigenschaften *genus* - *facundia* - *pietas* ein großes Lob an Torquatus. Diese Verherrlichung ist jedoch wie alle irdischen Sachen vergänglich.

¹⁹⁴ Fraenkel, ebd.: Auch in Catulls Beschreibung von Ariadne (64, 63 - 65) beginnen drei Verse mit *non*.

Die im menschlichen Leben erworbenen Güter wirken unabhängig von ihrer Qualität in diesem Zusammenhang unbedeutend klein und verlieren ihre Wichtigkeit. Auch Auszeichnungen, mögen sie auch noch so groß sein, wenden unser Schicksal nicht ab und werden somit als beinahe sinnlos und nicht mehr erstrebenswert dargestellt. Horaz bewirkt damit, dass der Leser seine Bemühungen um Auszeichnungen vielleicht zwar nicht einstellt, jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach über deren eventuelle vorrangige Stellung in seinem Leben zu reflektieren beginnt und ihnen in Zukunft geringere Bedeutung als zuvor zuteilwerden lässt.¹⁹⁵

Auffallend ist der parallele Aufbau der letzten Strophe des Carmen 1, 4 und der vorletzten Strophe des Carmen 4, 7. In Carmen 1, 4 wird der Tod metaphorisch mit *domus exilis Plutonia* umschrieben, in Carmen 4, 7 übernehmen die *splendida arbitria* des Minos diese Funktion.

In beiden Carmina finden wir eine mehrfache Verneinung der nicht mehr genießbaren Güter bzw. der in keiner Weise vor den Tod beschützenden Vorzüge vor. (c. 1, 4, 18 - 19. *Nec regna vini sortiere ...nec tenerum Lycidan mirabere*; c. 4, 7, 23 - 24 *non ...genus, non te facundia, non te/ restituet pietas*)¹⁹⁶ Auch der Einbruch des Todes wird ähnlich geschildert. (c. 1, 4, 17 *quo simul mearis* - c. 4, 7, 14 u. 21 *nos ubi decidimus; cum semel occideris*).

Die vorhin erwähnte Klimax (*genus - facundia - pietas*) bezieht sich nicht nur auf die Qualität der Vorzüge, sondern auch auf das Lebensalter: das *genus* ist bereits von Geburt an festgelegt, die *facundia* kann man während des Laufs der Jahre erlernen, die *pietas* ist jedoch eine Tugend, die ein nicht mehr allzu jugendliches, sondern eher fortgeschrittenes Alter kennzeichnet.

Neben der Tatsache also, dass *pietas* als wohl Wertvollstes dieser drei Güter am Ende dieses

Grundsätzlich ist Fraenkel jedoch eher zurückhaltend, was Vergleiche Horazens Carmina mit Catulls Gedichte anbelangt (Vgl. dazu Babcock 1981, 1606).

Zu dem dreimaligen *non* in Vers 23 vgl. auch Woodman 1972, 764, der darauf verweist, dass die vorsichtige Anapher an den archaischen Stil lateinischer Schriften, v. a. an Ennius erinnert. Die dreimalige Verneinung erinnert auch an c. 4, 1, 29 - 32 (*Me nec femina nec puer/ iam nec spes animi credula mutui/ nec certare iuvat mero/ nec vincere novis tempora floribus*), worin Horaz in Anbetracht seines doch schon reiferen Alters - Horaz schrieb sein 4. Odenbuch erst nach Vollendung seines *Carmen Saeculare* - bedauert, von diesen in seinen Carmina immer wieder beschriebenen Genüssen Liebe und Wein nicht mehr erfreut werden zu können.

Diese Veränderung ist immer wieder im 4. Odenbuch zu spüren: Bereits zu Beginn in c. 4, 1, 2 gesteht er: *non sum qualis eram*. Somit können wir direkt an seinem Beispiel das Eilen der Zeit erkennen.

¹⁹⁵ Maurach 2001, 422 merkt an, dass diese Verse 23 und 24 zu einem zweifelnden oder vielleicht sogar verzweifelten Nachsinnen über den Wert solcher *virtutes* wie *pudicitia* und *pietas* anregen. Trauert Horaz über ein mit diesen Werten gelebtes Leben, also ein Leben, das man rechtschaffen und liebevoll verbracht hat oder sieht er in der Erinnerung an ein mit diesen Gütern gelebtes Leben einen Trost für das Vergehen der Zeit? Dies zu erkennen liegt nicht in unserer Macht.

¹⁹⁶ Vgl. dazu c. 2, 14, 1 - 4 *Eheu fugaces, Postume, Postume/ Labuntur anni nec pietas moram/ Rugis et instanti senectae/ Adferet indomitaeque morti*. Auch in dieser Strophe weist Horaz den Adressaten des Gedichts Postumus darauf hin, dass selbst die *pietas* gegen die unbezwingbare Macht des Todes keine Abhilfe verschafft. Vgl. zudem auch Oksala 1923, 174: in den Versen 5 - 12 und 17 - 20 verkündet Horaz die Unabwendbarkeit des Todes und betont die Unbestechlichkeit und Unnachgiebigkeit des Unterweltgottes.

Trikolons steht¹⁹⁷, finden wir zudem noch in dieser Reihenfolge Eigenschaften, die bestimmte Stationen im Verlauf des menschlichen Lebens skizzieren.

In der siebten und letzten Strophe gibt uns Horaz anhand mythologischer Beispiele - Diana als weibliche Vertreterin¹⁹⁸, Theseus als männliches Pendant dazu - erneut zu verstehen, dass es aus der Unterwelt kein Entkommen gibt.¹⁹⁹ Nicht einmal die Liebe, sei sie hetero - (Verbindung zwischen Diana und Hippolit), sei sie homosexuell (Verbindung zwischen Theseus und Peirithoos), könne uns vor dem sicheren Tod retten.²⁰⁰

Nicht auszuschließen ist zudem, dass Horaz bei der Erwähnung der Göttin Diana ihre Funktion als Beschützerin der Geburten und als Fruchtbarkeitsgöttin vor Augen hatte. Dies würde der Aussage *infernus neque enim tenebris Diana pudicum liberat Hippolytum* eine zusätzliche Schwere verleihen: Nicht einmal die für ihre Segen spendende Eigenschaft bei Geburten bekannte und für Fruchtbarkeit sorgende Göttin Diana vermag den Tod zu überwinden. Auch sie unterliegt dieser höheren Gewalt. Durch diese der Göttin Diana zugeteilten Eigenschaften würde somit die Ausweglosigkeit, dem Tod zu entrinnen, auf eindringliche Weise erneut verdeutlicht werden.²⁰¹

Auch ihre Funktion als Göttin magischer Kulte in den Canidia- Gedichten (epod. 5 und 17; sat. 1, 8) gibt der Tatsache, dass nicht einmal sie trotz ihrer magischen Fähigkeiten den Tod zu überwinden vermag, einen sehr negativen Nachdruck.

¹⁹⁷ Vgl. dazu auch Putnam 1986, 138, der in der auszeichnenden Eigenschaft des Torquatus als einen Mann, der *pietas* besitzt, eine Verbindung zu Vers 15 des Carmen 4, 7 - *pius Aeneas* - und zu den römischen Königen sieht. Dies sei auch einer der Gründe, warum er sich für *pius* und gegen *pater Aeneas* in Vers 15 entschieden habe.

¹⁹⁸ Dettmer 1983, 163 merkt an, dass Dianas griechische Vertreterin, die Göttin Artemis, v.a. in der Odyssee und Ilias die Rolle einer Todesgöttin innehat. Durch die Erwähnung Dianas in seinen Carmina würde Horaz daher die Präsenz des Todes verstärken.

¹⁹⁹ Fredrickmeyer 1999, 228 sieht in den Versen 25 - 28 eine ironische Färbung. Diana verhalf Hippolytus, der Unterwelt zu entkommen, ebenso wurde Peirithoos vom Tode wieder ins Leben geholt, zwar nicht von Theseus, sondern, wie wir bei Euripides in seinem gleichnamigen Werk lesen (1169 - 1170) von Herakles. Vgl. Sauer, 1886 - 1890, 2682 - 2683. Zudem lässt sich bei Vergil Aen. 7, 761 - 780 eine Version vorfinden, in der Diana ihren Hippolytus als *Virbius* in die Wälder Aricias gerettet hat. Collinge 1961, 111 kritisiert ebenfalls den „malatroit use of mythology“, da eben beide, Hippolytus und Pirithoos befreit worden wären. Bailey 1982, 25 spricht sich gegen diese Kritik aus; Horaz habe beide Version gekannt, hätte sich jedoch auf die Vorstellungskraft der Leser verlassen und angenommen, diese Version, beiden sei kein Entkommen gelungen, verstünde sich von selbst.

Die Topik, jeder sei dem Tod unterlegen und unfähig, ihm zu entkommen, lässt sich unter anderem auch in c. 1 28, 7 - 20 deutlich erkennen; weder der Vater des Pelops, noch Tithonus, weder Minos, noch der Panthussohn, weder Seeleute, noch Alt und Jung können dem sicheren und endgültigen Schicksal entrinnen, denn alle erwartet die **eine** Nacht - v. 15 *omnis una manet nox* - wobei ich *una* im Sinne von „die Nacht, die uns alle eins, also gleich macht, bezeichnen würde. (v. 7 *occidit et Pelops genitor, (...) Tithonus remotus in auras (...) habentque Tartara Panthoiden iterum Orco, (...) exition est avidum mare nautis.*)

²⁰⁰ Vgl. Putnam 1986, 141.

²⁰¹ Vgl. Oksala 1923, 42 - 43.: „Catulls Diana Hymne hat entscheidend das Diana - Bild des Horaz beeinflusst. Die Göttin ist die Gebieterin der wilden Natur, die Jägerin (c. 1, 21; c. 3, 22; c. 4, 6), die Beschützerin der Geburten entweder direkt (c. 3, 22) oder durch Ilithyas Vermittlung sowie auch die Göttin der Fruchtbarkeit mehrende Monatslaufs, Μήνη (c. 4, 6). Alle diese Aufgaben sind auch in der Diana - Hymne des Catulls im Keim enthalten. In der Ode 4, 7, 25 - 26 erscheint Diana als Gönnerin des Hippolytus. In den Canidia - Gedichten (epod. 5 und 17; sat. 1, 8) ist Diana (Hekate) die Göttin magischer Kulte.“

Die beiden sich in der Unterwelt befindenden Figuren Hippolytus und Peirithoos stehen jeweils am Ende der Hemiepes der zweiten archilochischen Strophe.

Ihre vom Dichter zugeteilten Eigenschaften- Hippolytus sei *pudicus* (keusch), Peirithoos sei *caro* (lieb bzw. geliebt²⁰²), steht als Homoiototon jeweils am Ende des daktylischen Hexameters (v. 25 - 26 *Pudicum... Hippolytum*; v. 27 - 28 *caro... Pirithoo*).²⁰³

Der dunkle Auslaut auf -*um* bzw. -*o* verdeutlicht auf onomatopoetische Weise die nicht allzu positive Stimmung des Gedichts, die gleich zu Beginn dieser letzten Strophe mit *infernis* (die Schwere dieses Wortes zeigt sich unter anderem in den drei Längen in der Metrik) und dem als Pleonasmus beigefügten Wort *tenebris* angedeutet wird²⁰⁴.

In den letzten beiden Versen des Gedichts stellt Horaz den Tod auf sehr schönmalerische Weise dar, indem er ihn als „lethäische Fessel“ (*lethea vincula*) bezeichnet, die zerrissen (*abrumpere*) werden müsste, um ihr zu entrinnen. Mit dem Adjektiv *lethea* und somit der Erwähnung des Unterweltsflusses Lethe verweist der Dichter Horaz mit nicht nur auf die Unterwelt und den damit verbundenen Tod, sondern auch auf die Bedeutung des Flusses Lethe, der uns als Fluss des Vergessens unsere Erinnerungen auslöscht. Dass Horaz gerade diesen Fluss Lethe und keinen anderen Unterweltsfluss ausgewählt hat, könnte daran liegen, dass er uns als Leser indirekt auffordern will, im Sinne von *memento mori* eben nicht unsere eigene Sterblichkeit zu vergessen, sondern ihrer eingedenk das Leben jetzt zu genießen.

Das in Vers 5 und 6 ausgelassene Treiben der Nymphen und Grazien könnte, wie bereits zuvor erwähnt, Gedanken an unsere Vergänglichkeit in den Hintergrund drängen und uns vergessen lassen, dass diese Freuden zeitlich begrenzt sind. Die unerwartete Erinnerung an den Tod in den Versen 7 und 8 macht uns jedoch unsere Sterblichkeit bewusst und verdeutlicht uns die Kürze des Lebens und den schnellen Verlauf unserer Lebensjahre. Vers 27 könnte eine kurze Rückbesinnung auf diese Stelle sein: Mit der Erwähnung in den letzten beiden Versen, nicht einmal Theseus vermag dem geliebten Peirithoos die **lethäischen** Fesseln zu zerreißen, möchte der Dichter, dass wir an die Kürze unseres Lebens denken und nicht unsere Vergänglichkeit und die Unentrinnbarkeit vor dem Tod vergessen. Die Beifügung *lethea* wäre also noch einmal eine Anspielung auf das Vergessen

²⁰² Zu Peirithoos und sein Epitheton *caro* vgl. auch Carmen 3, 4, 97 - 80: *amatorem trecentae/ Perithoum cohibent catenae*.

²⁰³ Putnam 2006b, 404 verweist auf die etymologischen Spielereien Horazens. Hippolytus, „der Befreier von Pferden“, kann sich trotz dieser ihm zugewiesenen Fähigkeit selbst nicht von der Unterwelt befreien, Peirithoos, „der sehr Schnelle“, (siehe auch Lexikon des frühgriechischen Epos 2001, 1110, s. v. Παισιθόος), verbringt nun auf gegenteilige Weise sein Dasein in der Unterwelt.

²⁰⁴ Putnam 2006b, 405 verweist auf die alte Etymologie von *tenebrae*, was so viel bedeutet wie „Schatten halten“. Die *infernis tenebris*, der Ort, wo ewige Dunkelheit herrscht, ist also auch der Ort, wo unsere Schatten (Vgl. v. 4, 7, 16 *pulvis et umbra sumus*) hausen müssen. Siehe auch Isid. Orig. 13, 10, 12 (*tenebrae dicuntur quod teneant umbras*).

unseres Todes, was eben der Dichter mit seinen Warnungen verhindern will.²⁰⁵

Wie bereits in der vorhergehenden Strophe dreimal hervorgehoben wird, welche Güter nicht dazu verhelfen können, dem Tod zu entrinnen (v. 23: *Non ... genus, non te facundia, non te restituet pietas* - die mit *re-* anlautenden und einen Kreislauf des Lebens signalisierenden Verben werden in diesem Carmen 4, 7 ausschließlich für natürliche Vorgänge verwendet), so erfahren wir in der letzten Strophe in zweifacher Verneinung (v. 25 *neque*, v. 27 *nec*), welchen mythischen Gestalten es trotz Bemühungen nicht gelungen ist, den Tod zu überlisten und ihm eine bestimmte geliebte Person zu entreißen.

Während am Ende des Carmen 1, 4 die Freuden des jetzigen Lebens indirekt durch die Verdeutlichung, dass sie in Plutos armseligem Haus (c. 1, 4 v. 17 *domus exilis Plutonia*) nicht mehr genossen werden können, dargestellt werden, der Leser die unterschwellig hörbare, nochmalige Aufforderung erhält, sie jetzt zu nützen und somit das Ende dieser Ode noch einmal auf die Freuden des Lebens verweist, so ist die Stimmung des Carmen 4, 7 doch etwas bedrückender.

Im Vordergrund steht nun die eindringliche Betonung des Dichters Horaz, sich der Unmöglichkeit, dem Tod zu entkommen, bewusst zu werden. Nicht der Frühling, wie in Carmen 1, 4, sondern der Tod bildet in diesem Carmen 4, 7 das zentrale Thema.²⁰⁶ Es scheint, als sei der einzige Trost, den wir Carmen 4, 7 entnehmen können, die Tatsache, dass wir alle demselben Schicksal unterlegen sind. Die Schlussfolgerung, die man daraus leiten kann, nämlich, das jetzige Leben aus diesem Grund so gut es geht zu genießen, ist jedoch ähnlich wie in Carmen 1, 4.

4. Buch - c. 4, 12

Lateinischer Text

Iam veris comites, quae mare temperant,
inpellunt animae lintea Thraciae,
iam nec prata rigent, nec fluvii strepunt
hiberna nive turgidi.

Nidum ponit, Ityn flebiliter gemens, 5
infelix avis et Cecropiae domus
aeternum opprobrium, quod male barbaras
regum est ultra libidines.

Dicunt in tenero gramine pinguium

²⁰⁵ Vgl. Fredricksmeier 1999, 226.

²⁰⁶ Vgl. Fraenkel 1957, 420; ich möchte an dieser Stelle auch auf Anm. 194 meiner Arbeit hinweisen, in der ich diese Tatsache, dass c. 4, 7 einen viel düstereren Ausgang findet als c. 1, 4, Horazens Alter zuschreibe.

custodes ovium carmina fistula 10
delectantque deum, cui pecus et nigri
colles Arcadiae placent.

Adduxere sitim tempora, Vergili;
sed pressum Calibus ducere Liberum
si gestis, iuvenum nobilium cliens, 15
nardo vina merebere.

Nardi parvus onyx eliciet cadum,
qui nunc Sulpiciis accubat horreis,
spes donare novas largas amaraque
curarum eluere efficax 20

Ad quae si properas gaudia, cum tua
velox merce veni: non ego te meis
immunem meditor tinguere poculis,
plena dives ut in domo.

Verum pone moras et studium lucri, 25
nigrorumque memor, dum licet, ignium
misce stultitiam consiliis brevem:
dulce est desipere in loco.

Übersetzung

Schon treiben die Begleiter des Frühlings, die das Meer beschwichtigen,
die thrakischen Winde, die Segel an,
schon sind die Wiesen nicht mehr starr vom Frost und schon tosen die Flüsse nicht mehr,
vom winterlichen Schnee angeschwollen.

Sein Nest baut, unter kläglichem Trauern um Itys, 5
die unglückliche Schwalbe und erneuert somit über das Haus des Kekrops,
die ewige Schande, weil sie auf üble Weise barbarische
Gelüste von Königen gerächt hat.

Es spielen im zarten Gras fetter
Schafe Hüter ihre Weisen auf der Flöte 10
und erfreuen den Gott, dem das Vieh und die dunklen

Hügel Arkadiens gefallen.

Die Zeiten habe Durst herbeigeführt, Vergil;
Doch wenn du in Cales gepressten Wein schlürfen
möchtest, du Anhänger vornehmer junger Männer, 15
dann wirst du den Wein mit Nardenöl erwerben.

Ein kleines Fläschchen Nardenöl wird den Wein hervorlocken,
der nun in Speicher des Sulpicius lagert,
großzügig, neue Hoffnungen zu schenken und wirksam,
die Bitternis der Sorgen wegzuspülen. 20

Wenn du zu diesen Freuden eilst, dann komm
schnell mit deiner Ware: Ich denke nicht daran, dich
mit meinen Bechern ohne Gegengabe zu bewirten,
wie ein Reicher in seinem reichlich ausgestattetem Haus.

Lass endlich einmal ab von deinen Ausreden und von deinem Streben nach Reichtum, 25
denke an die schwarzen Feuer, solange es noch möglich ist,
und mische unter deine Pläne ein bisschen Verrücktheit!
Süß ist es, zur rechten Zeit die strengen Regeln einer gewissenhaften Lebensführung außer Acht zu
lassen.

Interpretation

Wie auch in den zuvor interpretierten Carmina 1, 4 und 4, 7²⁰⁷ wird auch in diesem Carmen 4, 12 der Frühlingsbeginn mit dem Wörtchen *iam* verstärkt ²⁰⁸ und eine Umbruchstimmung angedeutet.²⁰⁹ In dieser Ode 4, 12 finden wir dieses Wörtchen bereits ganz zu Beginn der Verse 1 und 3, wobei in der ersten Strophe die bereits stattgefundene Veränderung und in der dritten Strophe die alten Zustände, die nun nicht aktuell sind und der neuen Zeit weichen mussten, angekündigt werden (v. 1 *iam*, v. 3 *iam nec*). Schon ist ein bestimmter neuer Zustand, in diesem Fall der bereits an zweiter Stelle angeführte Frühling eingetreten (v. 1 *iam veris*), schon nicht mehr reichen die

²⁰⁷ Für einen Vergleich dieser beiden Gedichte siehe auch Quinn 1963, 14 - 28.

²⁰⁸ Vgl. dazu die folgenden Verse 1, 4, 3; 1, 4, 5; 1, 4, 16; 4, 7, 1.

²⁰⁹ Vgl. Catull 46 *iam ver egelidos refert tepores, / iam caeli furor aequinoctialis/ iucundis Zephyri silescit aureis.*

Auswirkungen des vorhergehenden Zustandes, des Winters, bis in die Gegenwart herein.²¹⁰

Zudem wird die Aufregung über den hereinbrechenden Frühling durch diese gedrängte Aufeinanderfolge des Wörtchens *iam* in der ersten Strophe verstärkt.²¹¹

Die Aufeinanderfolge der ersten beiden Silben *iam veris* erinnern an Catulls Carmen 46 (*iam ver egelidos refert tepores*).²¹²

Des Frühlings Begleiter (v. 1 *comites*)²¹³, die thrakischen Winde (v. 2 *animae*²¹⁴ ...*Thraciae*²¹⁵), welche das Meer besänftigen, treiben die Segel (die in Vers 2 metonymisch gebrauchten *lintea*²¹⁶) an. Die Verben „besänftigen“ (v. 1 *temperant*) und „antreiben“ (v. 2 *inpellunt*) stehen sich in direkter Aufeinanderfolge antithetisch gegenüber. In diesem Kontext verlieren sie jedoch ihre Widersprüchlichkeit (*temperare*²¹⁷ bedeutet ja „Maß halten, mäßigen, besänftigen“, *inpello* hingegen „bewegen, antreiben, erschüttern“): nur auf ruhigem Meer könne die Schiffer ihre Segel spannen und das Meer befahren. Nicht nur die Verben der ersten beiden Verse 1 und 2, *temperant* und *inpellunt*, weisen eine gewisse Widersprüchlichkeit auf: Eine ähnliche konträre Gegenüberstellung finden wir auch in Vers 3 bei den Verben *rigent*- „vom Frost erstarrt sein“ und *strepunt*- „rauschen, tosen“. Gewässer, die vom Frost erstarrt sind, besitzen eben diese Eigenschaft eines lärmenden oder tosenden Fließens nicht mehr. In abwechselnder Reihenfolge finden wir daher in dieser ersten Strophe Verben, die entweder eine besänftigende Handlung bzw. statische Gegebenheit (v. 1 *temperant*, v. 3 *rigent*) oder eine starke Bewegung ausdrücken (v. 2 *inpellunt*, v. 3 *strepunt*). Durch diese gedrängte Aufeinanderfolge dieser inhaltlich doch eher gegensätzlichen Verben und vor allem durch das unmittelbare Aufeinandertreffen der beiden Verben *temperant* (v. 1) und *inpellunt* (v. 2) erhalten die Bewegungen, die der Frühling mit sich bringt mehr Kraft und

²¹⁰ Vgl. A. P. 10, 5 ,1 - 3 Ἡδη πηλοδομεῦσι χελιδόνες.

²¹¹ Vgl. Quinn 1963, 8.

²¹² Vgl. dazu Commager 1962, 275.

²¹³ Vgl. Catull 49, 9 *o dulces comitum valet coetus*.

²¹⁴ Nicht wie vielleicht erwartet verwendet Horaz statt des Wortes *ventus* das Wort *anima* für Winde. *Anima* in der Bedeutung „Leben, Geist“ spiegelt somit das in der ersten Strophe beschriebene frühlingshafte Treiben wider. Vgl. dazu auch Putnam 1986, 202; Quinn 1963, 8 sieht in der Verwendung dieses für das Darstellen des Windes eher untypische Wortes *animae* eine eindeutige Anlehnung an das griechische Wort ἄνεμοι und ist der Meinung, Horaz habe wahrscheinlich eine Passage aus der Ilias 23, 192 - 230 nachgeahmt. (Vgl. v. a. die Verse 229 - 230 οἱ δ' ἄνεμοι πάλιν αὖτις ἔβαν οἰκόνδε νέεσθαι/ Θρηίκιον κατὰ πόντον); *animae* sei zudem von Lukrezens Phrase *animae ventorum* abhängig, was die Vorstellung vom Wind als ein lebendiges Wesen (*veris comites*) verstärkt.

²¹⁵ Thrakien galt als Heimat der Winde; vgl. dazu Homer, Il. 9, 4 - 5 ὡς δ' ἄνεμοι δύο πόντον ὀρίνετον ἰχθυόεντα/ Βορέης καὶ Ζέφυρος

²¹⁶ *Lintea* scheint nach Quinn 1963, 9, Anm. 1 ein technischer Terminus zu sein; Horaz verwendete dieses Wort auch in seinen Epoden (vgl. 16, 27) und Oden (vgl. 1, 14, 9).

Ferguson 1956, 6 merkt an, dass der Ausdruck *lintea* zusammen mit *carina* (c. 1, 4, 2) auch bei Catull c. 64 zu finden ist.

²¹⁷ Zu *temperare* und seine Bedeutung bezüglich der folgenden Strophe siehe Quinn 1963, 9.

Stärke.²¹⁸ Zudem rufen die Verben in der ersten Strophe mit ihrer antithetischen Gegenüberstellung, die sich aus dem Wechsel von Winter und Frühling ergibt, das Bewusstsein hervor, dass alles natürliche einem raschen Wechsel und somit einer unüberwindbaren Vergänglichkeit unterliegt. Die Plötzlichkeit des hereinbrechenden Frühlings, die ebenso durch diese Gegensätze der Verben *temperare* und *impellere* sowie *rigere* und *strepere* erzeugt wird, erinnert an die von Horaz immer wieder mahnend erwähnte Kürze unseres Lebens und an den Tod, der ohne Vorankündigung überraschend über uns hereinbrechen kann. Vielleicht nicht von Horaz beabsichtigt erhalten wir somit auch in dieser ersten Strophe Hinweise auf die rasche und oft unerwartete Veränderung des Lebens, sei es der Natur oder des Menschen, die in doch eher bedrängender Weise vor dem Tod warnt. Eine derartige Interpretation würde sich gut in das Gesamtbild der Frühlingslieder eingliedern und Strophe 2 verlöre somit den Anschein, allzu unerwartet auf das Thema Tod und Vergänglichkeit anzuspielen.

Konnotiert man mit den thrakischen Winden Orpheus, den Sänger, der mit seinem Gesang die Toten wieder zum Leben zu erwecken vermochte, so wird die in der ersten Strophe geschilderte frühlinghafte Stimmung, welche die Natur wieder zum Leben erweckt, somit auch mit dieser Beifügung *thraciae* verstärkt.²¹⁹

Vers 3 zeigt dem Leser mit der zweifachen Verneinung durch das Wort *nec*, welche winterlichen Zustände dem Frühling weichen mussten.²²⁰ Weder die Wiesen sind vom Frost erstarrt (v. 3 *rigent*), noch die Flüsse rauschen mehr (v. 3 *strepunt*), angeschwollen (v. 4 *turgidi*) vom winterlichen Schnee.

Das gleichzeitige Verschwinden beider Zustände wird sprachlich durch den parallelen Aufbau von Vers 3 (*nec prata rigent nec fluvii strepunt*) dargestellt.

Die einer natürlichen Veränderung unterlegenen Elemente, die in der ersten Strophe angeführt werden, sind: Wasser (v. 1 *mare*, v. 3 *fluvii* und im gefrorenen Zustand v. 4 *nive*), Wind (v. 2 *animae*) und Wiesen bzw. Erde (v. 3 *prata*). Wie in den Gedichten 1, 4 und 4, 7 verwendet Horaz auch in diesem Gedicht das Wasser als Metapher, um durch dessen Fließen und Bewegungen auch die Änderungen in der Natur zu beschreiben.

Das laute Tosen der Flüsse und die aufgrund des geschmolzenen Schnees großen Wassermassen werden onomatopoetisch durch die Anhäufung der vielen „t“ in den Versenden der ersten Strophe

²¹⁸ Fraenkel 1957, 418 - 419 hebt die Leichtigkeit des Rhythmus, und die perfekte Wortwahl der Anfangsverse 1 - 3 (*iam veris comites, quae mare temperant, /impellunt animae lintea Thraciae, /iam nec prata rigent*) hervor. Diese Verse, so meint er, scheinen zu tanzen. Zudem sei Ode 4, 12 die einzige Ode, die sowohl im asklepiadeischen Versmaß geschrieben ist als auch jeweils am Zeilenende zu einem Stillstand kommt.

²¹⁹ Orpheus wird bei Horaz in c. 1, 24, 13 *Threicio* genannt.

²²⁰ Vergleiche dazu c. 1, 4, 3 - 4 u. 18 - 19; c. 4, 7, 25 - 28.

dargestellt (*temperant, Thraciae, strepunt, turgidi*), wobei drei der vier Wörter mit diesem Anlaut „-t“ beginnen.

Während bei den beiden Gedichten 1, 4 und 4, 7 in erster Linie das Verschwinden des Winters und der mit seiner Präsenz einhergehenden Naturerscheinungen im Vordergrund steht- beide beginnen mit einem Verb, die diesen Wechsel kennzeichnen (1, 4 *solvitur*, 4, 7 *diffugere*) - und der Winter bzw. Schnee noch vor dem Frühling erwähnt werden (1, 4, 1 *solvitur acris hiems*; 4, 7, 1 *diffugere nives*), so finden wir in diesem Carmen 4, 12 eine umgekehrte Reihenfolge vor. Der schon angebrochene Frühling wird gleich zu Beginn des ersten Verses erwähnt (v. 1. *iam veris...*), also noch vor dem durch den Schnee angedeuteten Winter (v. 4 *hiberna nive*).

In Strophe 2, Vers 5 und 6, ist das Klagen einer aus Ovids Metamorphosen bekannten Figur²²¹, der in eine Schwalbe verwandelten Prokne²²², durch die Anhäufung des Vokals „i“ lautmalerisch untermauert (v. 5 *nidum ponit, Ityn flebiliter gemens/ infelix avis*)²²³. Nicht nur inhaltlich - die in eine Schwalbe verwandelte Mutter beweint den von ihr selbst getöteten Sohn Itys -, sondern auch klangvoll wird das fröhliche, in der ersten Strophe angekündigte frühlingshafte Treiben unterbrochen und als Gegensatz zum Frühling, der wie alle Jahreszeiten immer wieder kehrt, der Tod abrupt angekündigt²²⁴.

Die zweite Strophe des c. 4, 12 erinnert an Catull 65, 11 - 14, worin er den Tod des Bruders beklagt²²⁵:

*...at certe semper amabo
semper maesta tua carmina morte canam,
qualia sub densis ramorum concinit umbris
Daulias, absumpti fata gemens Ityli.*

Zwar erwähnt Catull die für eine Ewigkeit in eine Schwalbe/ Nachtigall verwandelte Prokne nicht, indem er jedoch aufgrund der Trauer über den toten Bruder immer Lieder singen wird, verweist er ebenso auf einen nie endenden, ewigen Zustand. In beiden Carmina wird daher ein Gefühl von ewig andauernder Trostlosigkeit vermittelt. Prokne weint ewig um den toten Sohn, Catull wird ewig um den toten Bruder trauern.

²²¹ Met. IV 424 - 674.

²²² Prokne findet sich auch in einer Tragödie, überliefert in der A. P. 187, AG 9.95.p1`to AG 9.95.6 9.95 {ΑΛΦΕΙΟΥ ΜΙΤΥΛΗΝΑΙΟΥ} Χειμερίοις νιφάδεσσι παλυνομένα τιθὰς ὄρνις τέκνοις εὐναίας ἀμφέχεε πτέρυγας, μέσφα μιν οὐράνιον κρύος ὤλεσεν· ἧ γὰρ ἔμεινεν αἰθριος οὐρανίων ἀντίπαλος νεφέων. Πρόκνη καὶ Μήδεια, κατ' Ἄϊδος αἰδέσθητε μητέρες ὀρνίθων ἔργα διδασκόμεναι.

²²³ Vgl. dazu auch Sophokles, Elektra, 148 - 149: Ἄ Ἴτυν, αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεται ὄρνις ἀτυζομένα.

²²⁴ Zur Verbindung der ersten beiden Strophen siehe Vergil, Georg. 4, 305 - 307 *Hoc geritur Zephyris primum impellentibus undas, ante novis rubeant quam prata coloribus, ante/ garrula quam tignis nidum suspendat hirundo*. Vgl. dazu auch Putnam 1986, 204

²²⁵ Zum Vergleich Horaz und Catull siehe Putnam 2006a und Woodman 2002, 59. Siehe auch Homers Odyssee, 19, 518 - 523, worin sich Penelope selbst mit Prokne vergleicht.

Während das Leben vergänglich ist, wird die Schande, die in diesem Kontext meines Erachtens auch unter anderem aufgrund der Verbindung mit dem Adjektiv *aeternum* mit dem Tod konnotiert werden kann, als ewig dargestellt. Auch die Verwandlung Proknes in eine ewig klagende und unglückliche Schwalbe (v. 5 - 6 *flebiliter*²²⁶ *gemens/ infelix avis*), die ihr Nest baut²²⁷ bewirkt Unvergänglichkeit und weist auf einen permanenten, ewigen Zustand hin²²⁸. So wie sich der Frühling jedes Jahr erneuert und der traurige Vogel, *infelix avis*, jedes Jahr sein Nest baut²²⁹, so erneuert sich auch immer wieder die Trauer über den toten Sohn und die Schande aufgrund des Mordes.

Die „barbarischen Gelüste der Könige“, die Prokne gerächt hat (v. 7 - 8), bedürfen aufgrund des zweimal verwendeten Plurals einer genaueren Betrachtung. Es erscheint mir unwahrscheinlich, dass sich Horaz rein aus metrischen Gründen für den Plural entschieden hat. Vielmehr wird an dieser Stelle der Eindruck, es handle sich um einmaliges Geschehen, ausgelöscht. Mit dem Plural erscheinen die barbarischen Gelüste der Könige als ein Laster, das bereits seit jeher in verschiedenster Form existiert hat und unter verschiedensten Königsherrschaften ausgeübt wurde. Horaz verweist somit nicht auf ein Ereignis, dessen einmalige Auswirkungen nun die kommenden Jahre belasten, sondern auf Verbrechen, die immer wieder kehrend in historischer Zeit unvergängliche Schande hervorgerufen haben. Dadurch, dass sich diese Rache an königlichen Gelüsten im Laufe der Zeit mehrmals wiederholt hat, erhalten wir als Leser den Eindruck eines zyklischen Erneuern dieser Verbrechen und somit eine nochmalige Verdeutlichung, dass sich auch der Schmerz und das Leid der Schwalbe, die im ebenso zyklischen Wiederkehren der Jahreszeiten ihr Nest baut, immer wieder erneuern wird.

In dieser zweiten Strophe führt uns Horaz mit der „ewigen Schande“ und der für die Dauer einer Ewigkeit in einen unglücklichen Vogel verwandelte Prokne deutlich die negative Komponente, die die Ewigkeit mit sich bringen kann, vor Augen: Die Beständigkeit eines Übels, Leides, einer Schande etc. Das Wissen um ein Vergehen bestimmter Zustände, was in dieser zweiten Strophe jedoch nicht besteht, wäre somit manchmal nicht nur schmerzlindernd, sondern sogar befreiend. Durch die deutliche spürbare Präsenz des Todes in dieser Strophe hervorgerufen durch die Klage

²²⁶ Zu *flebiliter* vgl. Ciceros Tusculanæ Disputationes 1, 85 *at certe ei melius evenisset nec tam flebiliter illa canerentur...*; 2, 39 *ubi tantum luctus continuatur, vide quam non flebiliter respondeat.*

²²⁷ Mit der Erwähnung der Schwalbe, die ihr Nest baut (v. 5 *nidum ponit*), deutet Horaz wiederum den herannahenden Frühling an, wobei jedoch die Erneuerung, die der immer wieder kehrende Frühling mit sich bringt, keineswegs Freude, sondern vielmehr eine wiederkehrende Traurigkeit und Schande (v. 5 - 8) mit sich bringt und deshalb in keiner Weise wünschenswert ist.

²²⁸ Vgl. Putnam 1986, 200 - 201.

²²⁹ Vgl. dazu Vergil, georg. 4, 305 - 307 *hoc geritur Zephyris primum impellentibus undas, ante novis rubeant quam prata coloribus, ante garrula quam tignis nidum suspendat hirundo.* Der Zephyr (c. 4, 7, 9) und die ein Nest bauenden Schwalbe c. 4, 12, 5 - 6 lassen eine Verbindung beider Gedichte 4, 7 und 4, 12 zu: *hoc geritur Zephyris primum impellentibus undas, ante novis rubeant quam prata coloribus, ante/ garula quam tignis nidum suspendat hirundo.*

der in einen Vogel verwandelten Mutter um den von ihr selbst getöteten Sohn könnten die auf eine Ewigkeit verweisenden Schilderungen, eben der unvergängliche Zustand des weinenden, unglücklichen Vogel und der ewigen Schande, somit eine allegorische Umschreibung unseres eigenen Todes darstellen: Das Leben ist kurz und vergänglich, der Tod ist lange und ewig. Gerade das Wissen um unsere Vergänglichkeit und die Kürze unseres Lebens machen es kostbar. Horaz, der sich offensichtlich darüber bewusst ist, nützt diese Erkenntnis, um den Leser durch Verdeutlichung des raschen Vergehens unserer Lebenszeit diese noch wertvoller zu erscheinen und sie nicht sinnlos verstreichen zu lassen.

Die Frühlingsgedichte sind voller Freude und spiegeln Horazens positive Lebenseinstellung wider. Deutlich erhalten wir die Botschaft: „Das Leben ist schön! Genießen wir es!“ Diese Behauptung entnehme ich nicht nur den frühlingshaften Schilderungen in den Carmina 1, 4; 4, 7 und 4, 12, sondern vielmehr der Tatsache, dass Horaz nie den Tod als erlösendes Mittel von Übeln, die das Leben mit sich bringt, oder als ersehnte Ende unseres traurigen Daseins darstellt. Ohne Ausnahme beschreibt er den Tod sehr negativ und alles andere als wünschenswert: c. 1, 4, 13 *pallida mors*, c. 1, 4, 17 *domus exilis Plutonia*; c. 4, 7, 14 u. 16 *non ubi decidimus (...) pulvis et umbra sumus*; 4, 7, 25 *infernis(...) tenebris*; 4, 7, 27 - 28 *Lethaea (...) vincula*; Der Tod ist also bleich (*pallida*), Plutos Wohnstätte ist ärmlich (*exilis*), wir sind nach unserem Tod Staub und Schatten (*pulvis et umbra*), die Unterwelt sei überschattet von Dunkelheit (*infernis tenebris*)²³⁰, der Tod wird als Fessel beschrieben (*Lethea vincula*) und vor allem ist er, deutet man Strophe zwei des Carmen 4, 12 als Umschreibung des Todes, ewig. Das Leben hingegen wird in allen drei sogenannten Frühlingsgedichten mit all seinen schönen Komponenten beschrieben, angefangen von den frühlingshaften Schilderungen bis hin zu den Freuden, die junge Mädchen, Knaben oder auch Wein bereiten können.²³¹ Neben der Aufforderung, das Leben im Sinne von *Carpe Diem* zu genießen, erhalten wir somit zudem die Botschaft: Genieße das Leben, weil es schön ist. Die ständige

²³⁰ Vgl. Woodman 1972, 765: *infernis tenebris* verstärkt den epischen Charakter, der in den Versen 25 - 26 mit der Erwähnung von Diana und Hippolytus begonnen wurde. Zudem erinnert sie an zwei Passagen der Äneis, 7, 325 *infernis... tenebris*, 770 - 771 *tum pater ominipotens aliquem indignatus ab umbris/ mortalem infernis ad lumina surgere vitae*.

²³¹ Die sorgenvertreibende und befreiende Wirkung, die Horaz dem Genuss von Wein zuschreibt, erfahren wir deutlich in c. 1, 18, in welchem Horaz in Anlehnung an Alkaios, Fragment 332, dem Varus rät, keinen anderen Baum eher als den heiligen Weinstock zu pflanzen (v. 1 - 2 *Nullam, Vare, sacra vite prius severis arborem (...) mitte*, denn, so lesen wir in den Versen 3 und 4: *Siccis omnia nam dura deus proposuit neque/ mordaces aliter diffugiunt sollicitudines*. Weingenuss und der Genuss von Liebesfreuden (*Venus*) befreie von Sorgen und belastenden Gedanken (v. 5 u. 6): *Quis post vina gravem militiam aut pauparitatem/ crepat? Quis non te potius, Bacche, pater, teque, decens/ Venus?* Vgl. dazu auch c. 1, 7, 17 - 19 Denke also daran, lieber Plancus, die Traurigkeit und die Mühen des Lebens klug mit mildem Wein zu beenden - *sic tu sapiens finire memento/ tristitiam vitaeque labores/ molli, Plance, mero*.

Erwähnenswert erscheint mir in diesem Zusammenhang c. 2, 19, in welchem Horaz eine Reihe von Adynata aufzählt (*vini fontem, lactis uberes rivos, truncis lapsa cavis mella*), die er gesehen hat. Diese Erscheinungen seien auf die Tatsache zurückzuführen, dass er *pleno Bacchi pectore* gewesen sei. Nehmen wir nun an, es handle sich bei Bacchus einfach um eine Synonym für „Wein“, so schreibt Horaz dem Wein mit diesen Versen eine realitätsverzehrende Wirkung zu, die allerhand positive Illusionen hervorruft.

Verdeutlichung der Kürze unseres Lebens in den Frühlingsgedichten ist somit viel mehr ein Mittel, die Kostbarkeit unseres Lebens durch diese Begrenztheit zu erhöhen als ein Versuch, dem Leser Angst vor dem Tod und Traurigkeit über diesen raschen Lauf zu vermitteln. Gerade wegen dieser Kürze unseres Lebens sollen wir unser Leben „leben“, um am Ende unseres Lebens sagen zu können, wie Horaz sehr schön in seinem Carmen 3, 29, 41 schreibt: *vixi* - ich habe gelebt.²³² Ich behaupte daher noch einmal, dass Horaz nicht in erster Linie mit seinen immer wieder kehrenden Erinnerungen an den sich nähernden Tod Angst beim Leser wecken, sondern vielmehr den Wert unseres Lebens aufgrund der Gewissheit über sein Ende erhöhen will.

In dieser zweiten Strophe treffen durch die indirekte Erwähnung des toten Sohnes und der Schwalbe, die diesen beweint, zwei unterschiedliche Komponenten aufeinander: Auf der einen Seite wird der Leser mit dem Tod konfrontiert, auf der anderen Seite handelt es sich bei dem klagenden Vogel um eine Schwalbe, die bereits in der griechischen Literatur gerne als Verkünder des Frühlings und des neuen Lebens, das diese Jahreszeit mit sich bringt, verwendet wurde.

In Vers 6 ist jedoch nicht auszuschließen, dass Horaz mit *infelix avis* eventuell die in eine Nachtigall verwandelte Schwester Proknes, Philomene, gemeint habe. Allerdings bleibt mit einer Deutung, die den *infelix avis* als trauernde und in eine Nachtigall verwandelte Schwester interpretiert, die Frage, weshalb die um den Neffen trauernde Schwester und nicht die viel mehr vom Schmerz getroffene Mutter das durch Rache erfahren Leid symbolisieren soll. Die ewige Schande (v. 7 *aeternum opprobrium*) verlöre zudem an Gewichtung. Die Schande, den eigenen Sohn getötet zu haben, würde viel eher das Epitheton *aeternum* begründen. Auch der in den Versen 5 - 6 durch die Anhäufung des Vokals „-i“ verdeutlichte Schmerz um den toten Itys entspricht in seiner Intensität wohl eher der Trauer einer Mutter um den Sohn, weshalb ich mich auch für die Schwalbe entschieden habe.²³³

²³² v. 41 *Ille potens sui/ laetusque deget cui licet in diem/ dixisse: 'Vixi': cras vel atra/ nube polum Pater occupato.*

²³³ Grundsätzlich ist in dieser Polemik, ob mit diesem *infelix avis* in Vers 6 eine Schwalbe oder eine Nachtigall gemeint ist, anzumerken, dass sich zumindest in den von Nünlist 1998 untersuchten Texten zur poetologischen Bildersprache (p. 40 - 45) - dieser entschied übrigens sich für „Nachtigall“ - keine bemerkenswerten Unterschiede zwischen diesen beiden Vögel finden lässt. In vielen Stellen lassen sich in gleicher Bedeutung Schwalbe oder Nachtigall als Tiere, die mit Gesang Fröhlichkeit und Leichtigkeit verbreiten und oft den Frühling ankündigen, vorfinden. (Vgl. Anacr. 49a.1 ἡδυμελὲς χαρίεσσα χελιδοῖ - süßsingende, liebliche Schwalbe; Anacr. 108.1 κατίλη χελιδῶν - plappernde Schwalbe; Stesich. 34. 1 ὄκα ἦρος ὄραι κελαδῆι χελιδῶν - wenn zur Frühlingszeit die Schwalbe singt; Sapph. Fragmenta 136. 1 ἦρος τᾶγγελος ἰμερόφωνος ἀῆδων - die Botin des Frühlings, die reizvoll klingende Nachtigall; Simon. 92. 1. 1 ἄγγελε κλυτά/ ἔαρος ἀδυόδμου/ κυανέα χελιδοῖ - berühmte Botin des süßduftenden Frühlings, blauschwarze Schwalbe; Stesich. 211 εὔτ' ἀηδόνες πολυκάτιλοι/ χλωραύχενες εἰαριναί - wenn die vielplappernden [diese Eigenschaft kennen wir gewöhnlich nur von Schwalben, weshalb diese Stelle für die enge Beziehung dieser beiden Tiere von Bedeutung ist] Nachtigallen mit dem grünen Hals im Frühling singen vgl. dazu Nünlist 1998, 42) Ebenso finden wir beide als Verkünder von Trauer und Leid vor (Od. 19, 518 - 522). Indem Schwalbe und Nachtigall auch als Träger einer Botschaft fungieren und, wie bereits erwähnt, den herannahenden Frühling andeuten, besitzen sie häufig eine Vermittlerfunktion zwischen göttlicher und

Das zuvor in den Versen 5 und 6 durch die Anhäufung des Buchstaben -i vertonte Wehklagen weicht in der zweiten Hälfte des sechsten Verses dem dunklen Vokal „-o“ und „-u“ (v. 6 - 8 *domus/ aeternum opprobium, quod male barbaras/ regum est ulta*).

Die Verse 7 und 8 beginnen zudem alle mit auf „-um“ auslautenden Wörtern: v. 5 *nidum*, v. 6 gleich in doppelter Ausführung *aeternum opprobrium* und v. 8 *regum*²³⁴. Der düstere Inhalt des Gedichts wird somit onomatopoetisch untermalt.

Des Weiteren wird die bedrückende Stimmung in der vierten Strophe durch die vielen Längen in der Metrik sowie durch die Enjambements verstärkt (v. 7 *aētērnūm ōpprobriūm quōd*).

Die Dauer der Schande, und zwar eine Ewigkeit lang, wird zudem durch das Fehlen von Verben, die eine Tätigkeit oder Bewegung ausdrücken, verdeutlicht. Während wir in der ersten Strophe die vier präsentischen und bis auf *rigeo* alle eine Aktivität ausdrückenden Verben *temperant, inpellunt, rigent, strepunt* vorfinden - durch das Weglassen anderer Zeitformen wirken die geschilderten, frühlinghaften Erscheinungen fast zeitlos-, so erfahren wir durch die Verben in der zweiten Strophe lediglich, dass die unglückliche Schwalbe ein Nest baut (v. 5 *ponit*) und auf üble Weise barbarische Gelüste gerächt hat (v. 8 *ulta est*). Durch dieses Perfekt *ulta est* wird der Leser mit der Zeit und auch Vergänglichkeit konfrontiert. Der idyllische, präsentische Zustand in der ersten Strophe wird von einer Strophe unterbrochen, die einige negative Komponenten mit sich bringt: Erinnerung an die Vergänglichkeit durch Inhalt und der Verwendung des Perfekts in Vers 8, Traurigkeit und Leid (v. 5 *gemens*, v. 6 *infelix*), ewige Schande (v. 7 *aeternum opprobrium*²³⁵), (zügellose) Gelüste (v. 8 *libidines*), üble Rache (v. 8 *male est ulta*).

Strophe zwei kommt mit ihrem eindeutig negativ behafteten Inhalt ebenso überraschend wie die *pallida mors* in der vierten Strophe des Carmen 1, 4 oder die Mahnung an unsere Vergänglichkeit in der zweiten Strophe des Carmen 4, 7. Horaz bevorzugt daher wohl beabsichtigt- ich wage diese Behauptung der gerade erwähnten Beobachtung zu entnehmen- inmitten frühlinghafter Schilderungen und Ankündigung des mit dem Frühling einhergehenden neuen Lebens mehr oder weniger abrupt mit eventuell leichten Anspielungen auf die folgenden düsteren Verse diese Idylle zu

menschlicher Sphäre (Nünlist 1998, 42) - vgl. dazu z.B. die Vogelmantik. Bei Sophokles wird die Nachtigall als Διδὸς ἄγγελοσ bezeichnet.

Die Frage, ob Horaz nun in seinem Carmen 4, 12 mit dem *infelix avis* eine Nachtigall oder eine Schwalbe im Sinne hatte oder absichtlich die genaue Bezeichnung vermied, ist aufgrund dieser ähnlichen Verwendung beider Vögel in Texten und Gedichten unbedeutend. Inhalt und Interpretation des Gedichts ändern sich in keiner Weise, weswegen ich es unterlassen habe, durch komplizierte Nachforschungen die genaue Vogelart zu analysieren.

²³⁴ Vgl. Putnam 1986, 200: Indem Horaz sich eines Mythos bedient, weist er mit Strophe 2 und dem Verhalten Proknes auf den engen Zusammenhang zwischen Sexualität und Gewalt hin.

Zum Plural der Wörter *regum* und *libidines* siehe Putnam 1986, 200, Anm. 3: durch die Verwendung des Plurals verwandelt Horaz ein historisches Moment zum Mythos.

²³⁵ Zu *aeternum* vgl. c. 2, 3, 26 - 28 *serius ocus/sors exitura et nos in aeternum/exilium impositura cumbae* c. 3, 25, 5 *aeternum meditans decus*; epist. 1, 10, 40 - 41 *dominum vehet improbus atque/ serviet aeternum*.

zerstören und uns mit einer unangenehmen Realität, der Vergänglichkeit und dem unentrinnbaren Tod, zu konfrontieren. Die plötzliche und unerwartete Konfrontation mit dem Thema „Tod oder Vergänglichkeit“ in allen drei Carmina (1, 4; 4, 7; 4, 12) entspricht häufig dem Erscheinen des Todes: Nicht immer nähert er sich langsam, sodass man sein Kommen bereits erahnt. Oft überfällt er die Menschen, wenn sie ihn am wenigsten erwarten. Wie in den Frühlingsgedichten dargestellt, kann er inmitten schönster Freuden und Zeiten voller Genuss sogar im jugendlichen Alter - dies entspricht wohl am ehesten der Jahreszeit Frühling - unerwartet unser eigenes Leben oder das geliebter Personen hinwegraffen. Horazens Darstellungsweise des Todes zeigt uns somit ein realistisches Bild vom Tod und seinen Eigenschaften.

Die dritte Strophe ist der ersten Strophe in Inhalt und Aufbau ähnlich. Die fröhliche Stimmung von Strophe 1 wird wieder aufgenommen und der Leser wird erneut von einer durch frühlinghafte Schilderungen hervorgerufene, in diesem Fall bukolische Idylle umgeben. Auch die Zeitformen stehen wie in Strophe 1 im Präsens, sodass die dargestellte Situation ihre Zeitlichkeit verliert und wie ein statischer, unveränderlicher Zustand wirkt.

Die in Strophe 2 angedeutete ewige und durch Rachegefühle provozierte Schande und die Traurigkeit aufgrund des Todes des Sohnes scheinen zu Beginn der dritten Strophe beinahe vergessen, wenn der Leser mit dem die vierte Strophe einleitendem Verb *dicunt* (v. 9) über die Tätigkeit der Hirten erfährt: Sie spielen im zarten Gras Lieder auf ihrer Flöte. Nicht nur dieses Verb befindet sich an einer signifikanten Stelle, und zwar zu Beginn der Strophe, auch die anderen Verben stehen, ähnlich wie in der ersten Strophe zu Beginn bzw. am Ende eines Verses, womit sie an Gewichtung und Bedeutung gewinnen. Wir erfahren daher auf nachdrückliche Art und Weise, wie die Hirten ihre Zeit beim Hirten der Schafe vertreiben - sie spielen auf ihrer Flöte Lieder (v. 9 - 10 *carmina dicunt*) - dass sie damit den Gott²³⁶ erfreuen (v. 11 *delectant deum*) und dass das Vieh und die dunklen Hügel Arkadiens diesem Gott gefallen (v. 11 - 12 *cui pecus et nigri/colles Arcadiae placent*).²³⁷ Die Verben sind somit *dicunt*, *delectant* und *placent* und haben alle eine positive Aussage.

Mit den *nigri colles Arcadiae* könnten die bei Sonnenschein auf angenehme Weise schattenspendenden Bäume gemeint sein, die die Hirten erfreuen. In Vers 26 kehrt jedoch dieses Epitheton *niger* im Zusammenhang mit dem dunklen Feuer (v. 26 *nigrorumque ignium*) wieder und erhält daher beim erneuten Lesen des Carmen 4, 12 einen negativen Beigeschmack.

Auffällig sind auch die klangähnlichen bzw. gleich auslautenden Wörter *gramine* und *carmina*

²³⁶ Wohl Pan gemeint, dessen Lieblingsaufenthaltsort Arkadien ist

²³⁷ In den ersten drei Strophen wandelt sich die Topographie von Thrakien (v. 2) und Athen (v. 6) bis hin zu Arkadien (v. 12). Vgl. dazu Putnam 1986, 201. Arkadien wird von Horaz nur einmal, und zwar eben an dieser Stelle, erwähnt; Vergil hingegen führt Arkadien häufig in Verbindung mit Pan an; vgl. dazu: ecl. 4, 58 - 59 *Pan etiam, Arcadia mecum si iudice certet, / Pan etiam Arcadia dicat se iudice victum.*; 10, 26 *Pan deus Arcadiae venit*; georg. 3, 392 *Pan deus Arcadiae captam te, Luna, fefellit.*

sowie *pinguium* und *ovium*²³⁸ in den Versen 9 und 10. Die Anhäufung der Buchstaben *m* und *n*, ebenso die Endungen *-mine*, *-mina* und *-ium* verstärken mit ihrem weichen Klang die in dieser dritten Strophe beschriebene, angenehme Atmosphäre.

Die Hinzufügung, das Gras sei *tenere* (v. 9), verweist wie auch die erste Strophe²³⁹ darauf, dass der Frühling erst vor kurzem angebrochen ist.

Grundsätzlich ist im gesamten Gedicht 4, 12 eine große Anzahl der Wörter, die auf „-um“ bzw. „-ium“ enden, zu beobachten. Angefangen von der zweiten Strophe, in der der dunkle Vokal „-u“ die düstere Stimmung verstärkt (v. 7 - 8 *Aeternum opprobrium (...)/ regum*) bis hin zur letzten Strophe häuft sich diese Endung und gibt dem Gedicht einen eigenartigen Klang.

(Vgl. v. 9 *pinguium*; v. 10 *ovium*; v. 11 *deum*; v. 14 *pressum*²⁴⁰ (...) *Liberum*; v. 15 *iuvenum nobilium*; v. 17 *cadum*; v. 20 *curarum*; v. 21 *cum*; v. 25 *verum (...)* *studium*; v. 26 *nigrorum (...)* *dum (...)* *ignium*).

Mit der vierten Strophe wird wiederum die frühlinghafte Idylle unterbrochen und der Leser gleich zu Beginn mit dem Perfekt *adduxere* und der Aussage, die Jahreszeiten haben Durst mitgebracht (*adduxere sitim tempora*), an die Existenz der Zeit und der daraus resultierenden Vergänglichkeit erinnert. Horaz präsentiert dem Leser den Lauf der Zeit mit den in den Verben verwendeten Zeiten: Zu Beginn finden wir das eben erwähnte Perfekt *adduxere* (v. 13), gefolgt vom präsensischen Verb *gestis* (v. 15)²⁴¹, das ungefähr die Mitte dieser Strophe einnimmt. Den Abschluss der vierten Strophe bildet das Futur *merebere*²⁴². Die in dieser Strophe durch die Verben ausgedrückten Zeiten entsprechen somit in ihrer zeitlichen Reihenfolge auch dem zeitlichen Ablauf des menschlichen Lebens: Aus der Sicht der Gegenwart sehen wir die bereits verlebte Zeit als vergangen, den jetzt gelebten Zustand als präsensisch und das vor uns liegende Leben als zukünftig. In dieser vierten Strophe, die scheinbar vom Inhalt her nicht an den Lauf der Zeit und an unsere Vergänglichkeit erinnert - Horaz wendet sich an einen Jüngling aus vornehmen Kreisen (v. 15 *iuvenum nobilium cliens*) und teilt ihm mit, er müsse, wenn er in Cales gekelterten Wein trinken wolle, diesen mit Nardenöl kaufen - erhalten wir dennoch anhand der Verben die Botschaft, dass unser Leben nicht

²³⁸ Vgl. Verg. ecl. 6, 4 - 5 *pastorem, Tityre, pinguis/ pascere oportet ovis, deductum dicere carmen*.

²³⁹ Vgl. v. 1 - 2 *iam* bzw. v. 3 *iam nec*: beide Male wird auf den erst seit kurzem eingetretenen Frühling verwiesen, dessen Gefährten, wie wir in Vers 1 - 2 lesen, schon die Segel blähen, bzw. der nicht mehr von den winterlichen Erscheinungen beeinflusst ist (v. 3 - 4: *iam nec prata rigent nec fluvii strepunt*)

²⁴⁰ Zu *pressum* vgl. auch c. 1, 4, 16 *iam te premet nox*; in c. 1, 4 wird *premere* verwendet, um die Unmöglichkeit, dem Tod zu entkommen, der die Menschen bedrückt, zu verdeutlichen; auch hier könnte dieses Verb das im Menschen immer anwesende bedrängende Gefühl durch den Tod indirekt andeuten.

²⁴¹ Diese Beifügung *si gestis* finden wir in ähnlicher Art und Weise auch in Vers 21 *ad quae si properas gaudia*. Horaz betont also zwei Mal, dass es dem Adressaten frei steht, ihn zu besuchen oder nicht. Vgl. Quinn 1963, 13

²⁴² Beachte die etymologische Verwandtschaft dieses Wortes mit dem in Vers 22 folgendem *merce*; Tiberius Claudius Donatus verband diese Wörter folgendermaßen: *merere est aliquid mercedis pro labore sumere*. Vgl. dazu Putnam 2006a, 97.

ewig ist, sondern der Zeit unterliegt.

An dieser Stelle erlaube ich mir einen kurzen Exkurs über das Thema Zeit und Gegenwart bei Horaz: Horaz bedient sich in seinen Frühlingsgedichten beinahe ausschließlich der Gegenwart. Kaum findet man bis auf wenige Ausnahmen Verben in der Vergangenheit oder im Futur vor. Dieser Umstand verlangt meines Erachtens eine genauere Erörterung. Was bewirkt Horaz also mit diesen präsentischen Verben, was versteht Horaz unter dem Begriff Gegenwart?

Eine einfache und wohl auch nicht ganz abwegige Erklärung ist eine gewisse Allgemeingültigkeit, die uns die präsentischen Verben vermitteln. Die Ereignisse, Schilderungen, Handlungen, Aufforderungen, Empfehlungen etc. unterliegen keiner Zeitlichkeit, d.h., sie sind an keinen zeitlichen Rahmen gebunden. Sie beziehen sich auf keine bestimmte der Zeit untergeordnete Gesellschaft oder Themata und auf keine bestimmten geschichtlichen Hintergründe, weswegen man die Frage nach ihrer Aktualität erst gar nicht zu stellen braucht. Sie sind in einem gewissen Sinne „zeitlos“. Horaz sprengt somit nicht nur aufgrund seines herausragenden Schreibstils, sondern auch aufgrund seiner Fähigkeit, die Gedichte keiner Zeitepoche unterzuordnen und sie dadurch als allgemein gültig erscheinen zu lassen, die Fesseln der Zeitlichkeit. Seine präsentischen Verben „befreien“ sozusagen die Inhalte seiner Frühlingsgedichte von der Gebundenheit an die Zeit, da sie weder Anfang noch Ende zu haben scheinen. Der in den Frühlingsgedichten beschriebene Wechsel in der Natur, das Weichen des Winters durch das Auftreten des Frühlings, die Veränderungen in den Gestirnen (c. 4, 7, 13 *damna tamen celeres reparant caelestia lunae*), die menschlichen Laster (die Gier der Erben, c. 4, 7, 19 *avidas heredis*; barbarische, ungezügelte Gelüste, c. 4, 12, 7 - 8 *barbaras libidines*) etc. sind an keine zeitlichen Schranken gebundene Gegebenheiten, die schon immer bestanden haben und weiterhin existieren werden²⁴³.

Horazens Werke, *opera*, werden somit nicht nur aufgrund ihrer inhaltlichen Qualität, sondern auch aufgrund ihrer unbeschränkten Gültigkeit unsterblich - *immortalia*. Das *monumentum*, das Horaz errichtet hat (c. 3, 30 *exegi monumentum aere perennius*), ist somit in mehrfacher Hinsicht als unsterblich abgesichert.

Dennoch gibt es in diesem scheinbaren zeitlosen Gebilde an Ereignissen - diese Formulierung grenzt wohl an ein Oxymoron, da der Begriff „Ereignis“ automatisch einen Ablauf der Zeit impliziert, erscheint mir jedoch dennoch passend, da Horaz eben gerade diesen Zustand durch

²⁴³ Das Präsens, das diese Vorgänge beschreibt, könnte man sozusagen als „atemporales bzw. iteratives Präsens“ bezeichnen: Lowrie 1972, 50 - 51 unterscheidet zwischen zwei *nunc*; das erste sei „idealisiert und wiederholbar“ und erfasse das Leben und die Dichtung außerhalb der „Kontingenz der Geschichte“ und entspricht auch dem von mir als atemporales und iteratives bezeichnete Präsens. Um dieses Präsens handelt es sich auch bei der Aufforderung, in der Gegenwart zu leben. Das zweite *nunc* sei historisch und einmalig, weswegen es auch kontinuierlich verschwindet. Die idealisierte Zeitlichkeit ist zyklisch und in den natürlichen Vorgängen vorzufinden. Sie kompensiert den Tod des Individuums mit der Erneuerung eines anderen Lebens. Die kontingente Zeitlichkeit hingegen ist linear, nicht wiederholbar, bezieht sich auf das menschliche Leben und endet mit dem Tod. Vgl. dazu auch Davis 1991, 145 - 188; Commager 1957, 265 - 291, Rudd 1960, 380.

Schilderungen verschiedener Vorgänge in einer scheinbaren „Zeitlosigkeit“ herstellt - eine gewisse Zeitlichkeit, die Horaz durch die Verwendung des Imperativs, durch immer wieder an seine Leser gerichtete Fragen oder durch Verwendung der zweiten Person bzw. ersten Person Plural erreicht. Inmitten dieser allgemein gültigen Erzählungen können wir als Leser das Hier und Jetzt als einzig relevante Zeit erkennen. Es gilt den Moment zu nützen, den *καίρός* zu erhaschen und ihn zu unserem Eigentum zu machen, was uns dadurch gelingt, dass wir ihn so gestalten, dass er uns angenehm und teuer wird. So halten wir als Leser kurz inne, wenn wir in Carmen 1, 4 lesen: *vitae summa brevis spes nos vetat inchoare longam/ iam te premet nox fabulaeque Manes/ et domus exilis Plutonia...*, wenn wir in Carmen 4, 7 mit *immortalia ne speres* angehalten werden, nicht auf ewiges Leben zu hoffen, wenn uns im selben Gedicht in den Versen *nos ubi decidimus (...) pulvis et umbra sumus* über unser Zukunft als Schatten und Staub lesen, wenn uns Horaz mit der Frage „*quis scit an adiciant hodiernae crastina summae tempora di superi*“ die Unsicherheit über unsere Lebensdauer vor Augen führt.

Verse dieser Art beinhalten dieses Präsens, das im sich im Gegensatz zu den von mir zuvor beschriebenen „zeitlosen“ präsentischen Verben eindeutig auf die jetzigen Momente bezieht. Es hebt sich von den übrigen präsentischen Verben insofern ab, dass innerhalb weniger Worte sehr stark Nähe zum Leser aufgebaut wird und aus dem Kontext dieser zeitlich ungebundenen Geschehnisse hervortritt. In all den unzählig vielen Jahren, so will uns Horaz scheinbar sagen, wiederholten sich immer wieder dieselben Ereignisse neu und werden es im Laufe der Zeit auch immer wieder tun. Die Menschheit verändert sich nicht grundlegend, auch können wir mit unseren Bestrebungen nicht viel an den Geschehnissen ändern. Was zählt, ist daher eben genau dieser Moment, der das Jetzt darstellt. Unser Bestreben soll daher darauf gerichtet sein, ihn zu genießen und so zu gestalten, dass er uns wertvoll wird.²⁴⁴

Die Warnung, sich an die Kürze unseres Lebens zu erinnern und somit den jetzigen Zeitpunkt zu nützen, ist jedoch in diesem Carmen 4, 12 viel schwächer als in den zuvor interpretierten Gedichten 1, 4 und 4, 7. Der Tod wird in Carmen 4, 12 mit der kurzen Schilderung Itys` Schicksals, bekannt aus Ovids Metamorphosen²⁴⁵, in Strophe 2 nur indirekt angedeutet und die letzte Strophe dieses Gedichts hat trotz der Aufforderung, sich an die „düsteren Feuer“, also das Verbrennen der Verstorbenen, zu erinnern (v. 26 *nigrorumque memor ...ignium*)²⁴⁶, einen fröhlicheren Ausgang als die beiden Frühlingsgedichte 1, 4 u. 4, 7. Fraenkel²⁴⁷ bezeichnet die Stimmung des Gedichts als

²⁴⁴ Vgl. dazu Lowrie 1972, 50: „The locus for Horace’s *now* is the injunction widely recognized as a cliché: *Carpe Diem.*“

²⁴⁵ Siehe Anm. 51

²⁴⁶ Vgl. dazu Horaz, 2, 3, 15 - 16 *dum res et aetas et sororum fila trium patiuntur atra.*

²⁴⁷ Fraenkel 1957, 418.

spielerisch und fordert auf, dem Vers 26 nicht zu viel Beachtung zu schenken. In diesem Kontext seien Gedanken dieser Art seit Alkäus weit verbreitet.

Ab der dritten Strophe erinnert Horaz den Leser nur vereinzelt an seine Vergänglichkeit. Strophe drei stellt, wie bereits erwähnt, eine bukolische Idylle dar, die mit ihren fast bildhaften Schilderungen sowie den ausnahmslos präsentischen Zeitformen beinahe statisch wirkt.²⁴⁸ Strophe vier, in der sich Horaz ziemlich genau in der Mitte des Gedichts an einen Freund namens Vergil²⁴⁹

²⁴⁸ Fraenkel ebd. verweist auf die Verbindung des zweiten Teils dieses Carmen zu Catulls Gedicht 13 *cenabis bene, mi Fabulle, apud me*. Dabei findet sich eine umgekehrte Situation vor: Fabullus brachte sein *cena* mit sich und wurde dabei mit einer wertvollen *unguentum* belohnt.

²⁴⁹ Vgl. Putnam 1986, 205, Anm. 13: Es ist heftig umstritten, ob es sich bei diesem Vergilius um den Dichter Publius Vergilius Maro handelt, den Horaz in c. 1, 3, 8 als die „Hälfte seiner Seele“ - *animae dimidium meae* - bezeichnet und der ihm nach eigenen Aussagen verhalf, in den Kreis der Mäzenas einzutreten (Vgl. sat. 1, 6, 54 - 55 *nulla etenim mihi te fors obtulit: optimus olim/ Vergilius, post hunc Varius dixere quod essem*), oder um einen Freund. Für den Dichter Vergil entschieden sich unter anderem Porter 1972a, 71 - 87 und Moritz 1968, 119, der in der zentralen Position des Adressaten in Carmen 4, 12 eine dem Dichter zum Teil angemessene Ehrung sieht. Dettmer 1983, 502 verweist darauf, dass alle Gedichte des Horaz von der Kraft der Dichtung und ihrer Fähigkeit, den Dichter unsterblich zu machen, handeln. Mit der zweimaligen Erwähnung des in diesem Fall Dichters Vergil (c. 1, 24; c. 4, 12) würde Horaz somit die Präsenz und Unsterblichkeit dieses Dichters aufgrund seiner Werke bezeugen. Mit Carmen 4, 12 betone Horaz seine Freundschaft zu Vergil, die nicht einmal der Tod zu brechen vermag.

Sowie Carmen wohl für den Fall des Todes Quintilians geschrieben worden sei, so sei es laut Porter 1972a, 76, gut möglich, dass Carmen 4, 12 verfasst worden sei, um den Tod Vergils in Erinnerung zu rufen. Die thematische Verbindung beider Gedichte ergäbe sich aufgrund einiger Ähnlichkeiten in der Verwendung bestimmter Wörter: *flebiliter* in 4, 12, 5 rufe *flebilis/flebilior* c. 1, 24, 9 u. 10 in Erinnerung, *nigrorumque memor, dum licet, ignium* in 4, 12, 26 erinnere an *nigro compulerit Mercurius gregi* in c. 1, 24, 18. Vgl. Dettmer 1983, 500 - 501. Davis 1991, 263, führt auch Parallelen in Vergils Aeneis an: 4, 384 (*atris ignibus*); 11, 186 (*ignibus atris*). Ebenso wie in c. 4, 12 befindet sich auch in c. 1, 24 der Adressat Vergil ziemlich genau in der Mitte der Gedichte und jeweils am Ende eines Verses. Beide Carmina sind zudem im selben Versmaß, der zweiten asklepiadeischen Strophe, geschrieben und haben dasselbe Thema, den Tod, zum Inhalt. Vgl. Dettmer 1983, 500.

Holzberg 2009, 183 spricht sich ebenfalls für den Dichter Vergil aus. Ein derartig strukturell exponiertes Gedicht einem anonymen Adressaten zu widmen wäre unvorstellbar. Auch enthalte der Text unzählige Anspielungen auf Vergil - Verse.

Insgesamt erscheint der Name in Horazens Oden dreimal, und zwar in den c. 1, 3; 1, 24; 4, 12.

Nach Putnam 2006a, 93 beziehe sich Horaz auf den Dichter Vergil. Aussagen wie z.B. in c. 4, 12, 15 *iuvenum nobilium cliens* und *studium lucri* seien ironisch (Seite 93) bzw. als Kritik (Seite 98) zu verstehen. Wili 1948, 358 ist der Meinung, es handle sich bei dem Ausdruck *studium lucri* im übertragenem Sinne um die Dichtung, die als „Ware“ bezeichnet wird.

Für den Dichter Vergil spricht sich auch Quinn 1963, 11, Anm.1, sowie Davis 1991 aus, der auf den Seiten 183 - 186 seines Werkes *Polyhymnia* auf die offensichtlichen Anspielungen Horazens auf Vergils Werke hinweist. Fraenkel 1957, 418 - 419 hingegen hält diesen Humor, den Horaz angewendet hätte, indem er seinem Freund Vergil kurz nach dessen Tod als *iuvenum cliens* bezeichnet und ihm *studium lucri* vorwirft, für unangemessen und spricht sich daher gegen diese These aus. Er meint dazu: „A minimum of common human feeling should save us from the sence of humour that turns Horace, the most tactful of poets, into a monster of callousness.“ Nach ihm sei dieser in Carmen 4, 12 angesprochene Vergil eine nicht klar definierbare Person und scheint ein sehr angenehmer Gefährte zu sein. „(He) seems to have been a very pleasant companion.“ Porter widerspricht dieser Ansicht in mehreren Punkten und hebt unter anderem Collinge 1961, 71, Anm.4 hervor, der meint, dieses Gedicht 4, 12 könnte auch gut vor dem Tod Vergils geschrieben sein.

Zahlreiche Echos und Anspielungen auf die Dichtung Vergils, vor allem in den ersten 12 Versen (Vgl. dazu Porter 1972a, 73; Bowra 1928, 165 - 167; Hahn 1945, 32; Wili 1948, 358; Dornseiff 1949 - 51, 99 - 100) bekräftigen die Vermutung, es handle sich tatsächlich um den Dichter Vergil. Wie Porter 1972a zudem auf Seite 74 ausführt, befinde sich das Gedicht an signifikanter Stelle, und zwar direkt nach einem dem Mäzenas gewidmeten Gedicht, der der gemeinsame Förderer Horazens und Vergils war.

Meiner Meinung nach könnte Horaz jedoch gerade aus diesem Grund das Gedicht an den vor kurzem

wendet, verweist lediglich mit den im Perfekt, Präsens und zuletzt in Futur geschriebenen Verben an die Existenz einer Zeit und der damit verbundenen Vergänglichkeit. In der fünften Strophe, in der Horaz den Wein, der im Speicher des Sulpicius lagert (v. 17 - 18 *cadum/ qui nunc Sulpiciis accubat horreis*) als ein hilfreiches Mittel preist, die bitteren Sorgen wegzuspülen²⁵⁰ (v. 19 - 20 *spes donare novas largus amaraque/ curarum eluere efficax*²⁵¹), lässt Horaz sein *Carpe - Diem* Motiv anklingen und führt es in einer Reihe von Anweisungen in den Strophen 6 und 7 weiter. *Nunc*, jetzt (v. 18)²⁵² liegt der Wein im Speicher und *velox*, schnell (v. 22) solle Vergil kommen.²⁵³

Dieses Wegspülen der Sorgen in Vers 20 verdeutlicht uns Horaz auch anhand der Metrik: Wie durch Trinken die Sorgen verschwinden, so werden beim Lesen des Verses 20 die Auslaute „- um“ und „-e“ elidiert und sozusagen gemeinsam mit den Sorgen fortgespült.

Dass der Adressat dieses Gedichts schnell und ohne zu zögern mit seiner Ware kommen solle, erfahren wir zudem auch in der folgenden Strophe, Vers 22, in welcher Horaz seinen Wunsch, seiner Aufforderung sofort Folge zu leisten, mit den Worten *verum pone moras et studium lucri*²⁵⁴ wiederholt.²⁵⁵

Ich halte es auch für gut möglich, dass Horaz nicht nur wegen der ähnlichen Wortwahl, sondern auch wegen des ähnlichen Inhalts den Vers 25 des Gedichts 4, 12 in Verbindung mit Carmen 1, 9, 13 - 15 sah: In diesen Versen schreibt er: *quid sit futurum cras fuge quaerere et/ quem Fors dierum cumque dabit lucro appone* und fordert in den folgenden Versen auf, nicht süße Liebespiele und Tänze zu verschmähen. Die von mir als „Ausreden“ übersetzten *moras* des Verses 25 könnten somit

verstorbenen Vergil adressiert haben, um die Vergänglichkeit unseres Lebens stärker in Erinnerung zu rufen. Fraenkels Äußerung, Horaz würde sich als taktvoller Mensch nicht erlauben, dem Vergil *studium lucri* nachzusagen und ihn als *iuvenum nobilium cliens* zu bezeichnen, teile ich nicht, da ich darin keine anstößige Aussage, sondern wie Putnam 2006a, 93, eher eine in der Freundschaft erlaubte Ironie und Kritik an dem Dichter Vergil sehe. Auch Wilis Meinung, mit *studium lucri* sei die Dichtung gemeint, scheint mir durchaus nachvollziehbar (Porter 1972a, 85 - 86 untermauert diese These mit einigen Vergleichsstellen).

Der Name Vergil erscheint eben in dieser Strophe, in der Horaz wohl bewusst die Verben *adduxere gestis* und *merebere* in der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft verwendet hat, wodurch er, wie ich später noch erörtern werde, indirekt auf die Zeit und ihren raschen Wechsel (alle drei Verben befinden sich ja in nur einer Strophe) verweist. Die Erinnerung an Vergil würde die Warnung, sich des eigenen Todes bewusst zu sein, stärker in das Gedächtnis und Bewusstsein des Lesers prägen und somit Horazens Intention, eben die Leser aufgrund dieses Bewusstseins aufzufordern, den Tag und das Leben zu genießen, unterstreichen. Ich schließe mich daher mit jedoch einer anderen Argumentation Porter, Moritz, Dettmer, Putnam und Quinn an, die in dem Vokativ *Vergili* den Dichter Vergil sehen.

²⁵⁰ Zum Thema Wein in der Dichtung des Horaz siehe Commager 1957, 77 - 80 und 1962, 264.

Vgl. dazu auch c. 1, 13, 17 - 18 *omne malum vino cantuque levato/ deformis aegrimoniae dulcibus alloquiis*

²⁵¹ Vgl. epod. 9, 37 - 38 *Curam metumque Caesaris rerum iuvat/ dulci Lyaco solver;* c. 3, 21, 14 *tu sapientium/ curas et arcanum iocoso/ consilium retegis Lyaeo/ tu spem reducis mentibus anxiiis.*

²⁵² Vgl. c. 1, 4, 9 u. 11.

²⁵³ Vgl. dazu auch c. 3, 29, in dem das *Carpe - Diem* Motiv symbolisiert durch Wein und Festlichkeiten zum Ausdruck kommt.

²⁵⁴ Walter Wili 1948, 358, deutet die Aufforderung *pone moras et studium lucri* als eine Aufforderung an Vergil, ein Gedicht mitzubringen.

Vgl. zu dieser Stelle auch c. 3, 29, 2 u. 5 *Non ante verso lene merum cado (...) Iamdudum apud me est: eripe te morae.*

²⁵⁵ Vgl. Quinn 1963, 13.

auch für die Beschäftigung mit und Sorgen um die Zukunft stehen, die Horaz zu vermeiden rät. *Pone moras* somit auch bedeuten: Höre auf, über den morgigen Tag zu grübeln (*quid sit fururum cras fuge quaerere* ließe sich hier gut einordnen). Mit *lucrum* ist in c. 1, 9, 14 wohl der kommende, nächste Tag gemeint, der nicht selbstverständlich ist und daher als „Gewinn“ anzusehen ist. Diese Bezeichnung der Zukunft als *lucrum* zeigt stark Horazens Einstellung gegenüber der Lebenszeit: Der jeweils „morgige Tag“ soll als Freude bereitendes Geschenk angesehen werden. Nicht die Trauer über eine begrenzte Zukunft, sondern die Freude über den jeweils nächsten Tag soll in uns überwiegen; die Zukunft ist ein Geschenk, über das wir uns täglich neu freuen können; sollte sie sich einmal dem Ende zuneigen, sollen wir im Bewusstsein über diese Begrenztheit diese Tatsache mit Fassung ertragen. *Lucrum* in Carmen 4, 12, 25 könnte meines Erachtens auch sehr wohl eine ähnliche Bedeutung wie in Carmen 1, 9, 14 einnehmen: Horaz würde demnach mit Vers 25 (*pone ... studium lucri*) seinen Freund Vergil und durch ihn auch den Leser auffordern, nicht zu viele Bemühungen in das Wissen um den morgigen Tag zu stecken, sondern die Gegenwart zu genießen.²⁵⁶ Fraenkels Einwand²⁵⁷, es könne sich in Carmen 4, 12 unmöglich um den Dichter Vergil handeln, da Horaz aus Respekt seinem Freund Vergil gegenüber diesem nicht *studium lucri* - das Streben nach finanziellem Gewinn und Profit- noch dazu so kurze Zeit nach dessen Tod nachgesagt hätte, wäre somit zumindest teilweise (Fraenkel kritisierte zudem auch den Vorwurf, Vergil sei ein *iuvenum nobilium cliens*, v. 15) abgeschwächt.

Sehr raffiniert ist Holzbergs These²⁵⁸, der im apostrophierten Vergil den Dichter sieht, den Horaz für wenigstens einen Tag zu sich aus der Unterwelt, dessen Herrscher „Plutus“- „Reichtum“ heißt, heraufrufen möchte. Mit *lucrum*, auf den Vergil verzichten sollte, könnte Plutus gemeint sein, von dem sich doch Vergil kurz entfernen möge. Das Nardenöl, das Vergil als Gegengabe mitbringen sollte, sollte in einem *onyx* aufbewahrt sein, das in der Regel als Aufbewahrungsdose für das Öl dient, mit denen die Leichen gesalbt werden. Genau dieses Herbeirufen des verstorbenen Vergils lässt sich laut Holzberg in den Versen 27 - 28 erkennen.

Das Herbeirufen eines Verstorbenen hat oft zur Folge, dass man mitgenommen wird. Horazens Anrufung zeigt somit auch eine gewisse Bereitschaft, bald seinem Freund in den Tod nachzufolgen und lässt Horazens Akzeptanz des Todes erkennen.²⁵⁹

Die Art, wie in Vers 17 das Döschen Nardenöl den Wein hervorholen soll (v. 16 *eliciet*) erinnert an c. 2, 11, 21, in dem die Nutte Lyde aus ihrem Haus gelockt werde soll (v. 21 *quis devium scortum eliciet domo/Lyden?*). Wein und sexuelle Freuden stehen daher in einem gewissen Zusammenhang

²⁵⁶ Zu Vers 25 vgl. auch Wili 1948, 358, der in *lucrum* eine scherzhafte Bezeichnung der Gedichte und das *studium lucri* als Arbeiten an der Dichtung sieht.

²⁵⁷ Siehe Anm. 250.

²⁵⁸ Holzberg 2009, 183.

²⁵⁹ Vgl. dazu Holzberg 2009, 183.

zueinander und erhalten durch die vorsichtige Art des Hervorholens, des Hervorlockens, *elicere*, einen höheren Stellenwert und Reiz. Güter, die man nicht einfach an sich nimmt, sondern auf diese Art und Weise für sich gewinnen muss, erscheinen kostbarer.²⁶⁰

Einen weiteren Bezug für Wein und sexuelle Freuden könnte bereits in Vers 14 zu finden sein, in welchem Horaz metonymisch den Ausdruck *Liber* für „Wein“ verwendet. Mit *Liber* verbindet man in erster Linie wohl den lateinischen Weingott. Des Weiteren liegt eine Interpretation, die im Wort *Liber* eine Anspielung auf das gleichnamige Adjektiv sieht und den Wein als Mittel, diesen Zustand der Freiheit zu erreichen, nahe.²⁶¹ Da der Gott *Liber* aber auch der Gott der Befruchtung ist und die Bezeichnung *Liber* eine erotische Komponente beinhaltet, könnte Horaz bewusst beide Freuden, die er immer wieder in seinen *Carmina* hervorhebt - Wein und sexuelle Gelüst - bereits in Vers 13 angekündigt haben. Dass Horaz indirekt auch in diesem *Carmen* 4, 12 auf die sexuellen Freuden verweist, die genossen werden sollen, solange es noch möglich ist, würde somit durch das Verb *elicere* in Vers 17 und den *regum libidines* in Vers 8 bekräftigt werden.²⁶²

Mit den Imperativen an Vergil und wohl indirekt auch an den Leser gestaltet Horaz ein Ambiente, das den Eindruck einer gegenwärtigen Situation erweckt. Zudem verwendet Horaz in diesen letzten beiden Strophen ausschließlich das Präsens (v. 21 *properas*, v. 23 *meditor*, v. 28 *dulce est*), weswegen diesen Aufforderungen und Aussagen in den Strophen 6 und 7 eine gewisse zeitlich ungebundene Allgemeingültigkeit verliehen wird. In der siebten Strophe, Vers 25, fordert Horaz seinen Freund Vergil bzw. den Leser auf, Einwände bzw. Umstände, die vom Lebensgenuss abhalten könnten, abzulegen (v. 25 *verum pone moras et studium lucri*).

Mit der Kritik am Streben nach Reichtum verweist Horaz auf das seiner Meinung nach schwerwiegendste Laster: die Habgier - *avaritia*.²⁶³ Sie hindert uns daran, die letzte und größte Veränderung unseres Lebens²⁶⁴, den Tod, zu erkennen.²⁶⁵ Die Hinzufügung, er solle das *nigrorumque memor, dum licet, ignium* (v. 26), also mit dem Gedanken an die unheilvollen Feuer bzw. an den Scheiterhaufen tun, solange es uns noch erlaubt ist, erinnert wiederum an die Gedichte 1, 4 und 4,7, von denen wir diese Aufforderung, in Anbetracht des bevorstehenden Todes den

²⁶⁰ Es wurde seit langem angenommen, dass Horaz bei dieser Stelle Catulls 13. Gedicht gedanklich vor Augen hatte (siehe Putnam 2006a, 96).

²⁶¹ Vgl. dazu Oksala 1923, 43: „Horaz ist einer der größten Lobpreiser des Weines in der Weltliteratur. Der Wein ist für ihn nicht nur ein Durstlöcher. Eine Quelle des Genusses, sondern - richtig gebraucht - ein Befreier des gesellschaftlichen Lebens, ein Symbol der menschlichen Kultur; vgl. dazu auch Wili 1948, 213 – 223.

²⁶² Commager 1957, 77 - 80 weist darauf hin, dass Horaz gerne Wein mit Dichtung und deren Kraft, unsterblich zu machen assoziiert, was besonders im 4. Buch der Oden zu bemerken ist. In c. 4, 8, 33 - 34 (*ornatus viridi tempora pampino/ Liber vota bonos ducit ad exitus*) sehen wir ein Beispiel davon.

²⁶³ vgl. dazu sat. 2, 3, 82 *danda est ellebori multo pars maxima avaris*.

²⁶⁴ Vgl. Commager 1962, 263.

²⁶⁵ Vgl. c. 2, 18, 17 - 36, v. a. aber v. 18 - 19. *sepulcri/ immemor struis domos*; v. 34 - 35. *nec satelles Orci/ callidum Promethea/ revexit auro captus*, worin Horaz die Sinnlosigkeit jegliches Strebens nach Reichtum zu verdeutlichen sucht.

jetzigen Zeitpunkt zu genießen, bereits kennen. Der Einschub *dum licet* intensiviert die Mahnung, indem Horaz uns an die begrenzte Zeit, die uns vielleicht noch zum Leben bleibt, erinnert.²⁶⁶

Zudem verbirgt sich hinter dieser Bemerkung *dum licet* - „solange es erlaubt ist“ - ein Hauch von Ironie: Die Aussage, Vergil solle an den Scheiterhaufen, also an etwas sehr Unliebsames, denken, solange es ihm erlaubt ist, ist in sich widersprüchlich. Die Erlaubnis zu etwas zu haben bedeutet fast zwingend, dass das, wofür man die Erlaubnis erhalten hat, reizvoll und angenehm ist. Die Erlaubnis jedoch, an den Scheiterhaufen zu denken, ist alles andere als wünschenswert.

Meiner Meinung nach verweist die zeitliche Beschränkung *dum licet* darauf, dass entweder die Aufforderung in Vers 26 *nigrorum memor (...) ignium* nicht allzu ernst genommen werden soll oder der Leser muss sich das als Ellipse fehlende Verb selber ergänzen, wohl in diese Richtung: solange es noch erlaubt ist, zu leben (*spirare, vivere* etc.). Unabhängig von den unterschiedlichen Interpretationen kann jedoch gesagt werden, dass Carmen 4, 12 den Leser in viel abgeschwächterer Weise mit dem Thema Tod und Vergänglichkeit konfrontiert. Trotz einiger teils versteckter, teils offensichtlicher Hinweise auf unser zeitlich begrenztes Leben, die ich zuvor zu beobachten versuchte, verdeutlicht uns Horaz den raschen Lauf des Lebens nur oberflächlich, vor allem dann, wenn man hinter der Bemerkung in Vers 26 *dum licet* die vielleicht ironische Färbung nicht übersieht. Dass sich Carmen 4, 12 inhaltlich von den beiden anderen, den Frühling verherrlichenden Gedichten distanziert, ist auch im Versmaß bemerkbar. Während wir in den Gedichte 1, 4 und 4, 7 die archilochische Strophe vorfinden, die wie die Satire als aggressiv erscheinen²⁶⁷ und diesen beiden Gedichten trotz eventueller versteckter Vorankündigungen des Themas „Tod und Vergänglichkeit“ auch eine gewisse Aggressivität in der Art, den Leser mit dem Tod zu konfrontieren, nachgesagt werden kann²⁶⁸, so unterscheidet sich Carmen 4, 12 neben vielen anderen, bereits im vorhergehenden Text erwähnten Kriterien im Versmaß, der asklepiadeischen Strophe²⁶⁹.

Viel eher als an den Tod denkt man beim Lesen dieses Gedichts an den Beginn des Carmen 1, 37 - *nunc est bibendum* - oder an das alkäische Vorbild $\nu\bar{\nu}\nu \chi\rho\eta \mu\epsilon\theta\acute{\upsilon}\sigma\theta\eta\nu$ ²⁷⁰. Nur drei der sieben Strophen beinhalten nicht das Thema Trinken und auch der Schluss des Gedichts 4, 12 spielt mit der

²⁶⁶ Vergleiche dazu auch c. 1, 9, 17 *donec virenti canities abest/ morosa*.

²⁶⁷ Zur archilochischen Strophe vergleiche Büchner 1976, 92 - 93.

²⁶⁸ Ich verweise hier auf Carmen 1, 4, in welchem der bleiche Tod (*pallida mors*) nach Verherrlichung des Frühlings doch eher überraschend am Beginn der vierten Strophe angeführt wird sowie auf Carmen 4, 7, in dem nach ähnlichen Schilderungen in der Mitte der zweiten Strophe die Mahnung erscheint, nicht die Ewigkeit zu erhoffen (*immortalia ne speres*).

²⁶⁹ Über die Versmaße in Horazens Lyrik, insbesondere der asklepiadeischen Strophe, siehe Heinze, die Lyrischen Verse des Horaz, in: Vom Geist des Römertums, 1960, 227 - 253 und v. a. die Ausführungen zu den einzelnen Versen, I. Asklepiadeus, 296 - 272 bzw. Kießling 1960, 205 - 226.

²⁷⁰ Vgl. Alk. Fr. 335, 3 - 4 $\phi\alpha\rho\mu\acute{\alpha}\kappa\omega\nu \delta' \acute{\alpha}\rho\iota\sigma\tau\omicron\nu \omicron\iota\nu\omicron\nu \acute{\epsilon}\nu\epsilon\iota\kappa\alpha\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\iota\varsigma \mu\epsilon\theta\acute{\upsilon}\sigma\theta\eta\nu$

346, 3 - 4 $\omicron\iota\nu\omicron\nu \gamma\acute{\alpha}\rho \Sigma\epsilon\mu\acute{\epsilon}\lambda\alpha\varsigma \kappa\alpha\iota \Delta\iota\omicron\varsigma \nu\iota\omicron\varsigma \lambda\alpha\theta\iota\kappa\acute{\alpha}\delta\epsilon\omicron\nu \acute{\alpha}\nu\theta\rho\acute{\omega}\pi\omicron\iota\sigma\iota\nu \acute{\epsilon}\delta\omega\kappa'.$

Aufforderung *miscere stultitiam consilium brevem: / dulce est desipere in loco* an eine gewisse Unvernunft oder an ein Außerachtlassen strikter Regeln (*stultitiam*) - an, das Voraussetzung für den Genuss von Wein ist bzw. das durch den Weingenuss hervorgerufen wird.²⁷¹

Tod und Trinken lassen sich gut miteinander verbinden. Horaz erinnert den Leser in seinen Gedichten immer wieder an den unausweichlichen Tod und lässt den Leser in den ersten Strophen dieses Gedichts 4, 12 den raschen Lauf der Zeit und die Vergänglichkeit aller Dinge spüren. Als Lösung, diese schwer zu verkraftende Tatsache zu ertragen, wird uns mit dem Hoffnungen erweckenden und Sorgen lösenden Wein (v. 19 - 20 *spes donare novas largus amaraque / curarum eluere efficax*) ein gutes Mittel, dieser Realität den Schrecken zu nehmen, gereicht.

Mit *tempora* in Vers 13 könnten nicht nur die Jahreszeiten, sondern grundsätzlich das menschliche Leben gemeint sein, das Durst - ein Wort, das einen Mangel an einem lebensnotwendigen Stoff bezeichnet - mit sich bringt. Durst könnte in diesem Zusammenhang auch mit Mangel an Wissen um die Zukunft und Mangel an Sicherheit übersetzt werden. Die Lebenszeit bzw. einfach nur das Leben bringt aufgrund des sich immer rascher nähernden Todes eine gewisse Unsicherheit und Sorgen mit sich, die in den jungen Jahren, hier Frühling, noch nicht oder kaum belastet hat.

Nur zweimal im gesamten Gedicht verwendet Horaz die Vergangenheit, und zwar beide Male im negativen Kontext: In Vers 8 schildert er des Itys Schicksal, der einem Racheakt zum Opfer gefallen ist (*regum est ulta libidines*), in Vers 13 erfahren wir, dass die - ich übersetzte nun bewusst neutral, um die Interpretationen nicht in eine bestimmte Richtung zu leiten - Zeiten Durst mit sich gebracht haben. Aufgrund dieses bereits in sehr negativen Zusammenhang gebrauchten Perfekts erhält auch das im Perfekt geschriebene *adduxere* in Vers 13 einen pessimistischen Beigeschmack. Würde man in Vers 13 lediglich eine neutrale Aussage sehen, so würde meiner Meinung nach dieses Perfekt diese Harmlosigkeit stören. Ich sehe in diesem Verb vielmehr einen erneuten Verweis auf die Vergangenheit und das rasch entfliehende Leben, weswegen ich in *sitim* nicht nur den Durst allgemein, sondern vielmehr als ein Verlangen, unser Schicksal und den Tod zu kennen und daher etwas allgemeiner die Sorge sehe. Sehr frei würde meine Interpretation folgendermaßen lauten: „Der rasche Lauf des Lebens hat Sorgen mit sich gebracht, Vergilius.“ Vers 13 wäre somit das Ergebnis der in den vorhergehenden Strophen geschilderten Ereignisse. Der natürliche Lauf der Natur, Werden und Vergehen, die verschiedenen Jahreszeiten, ewig belastende Verbrechen- all diese sich im Wechsel der Zeit immer wieder wiederholenden Geschehnisse, mit denen wir als Leser in den Versen zuvor konfrontiert werden, bedrücken und bereiten Sorgen, was wir eben im ungefähr

²⁷¹ Konträr laut Putnam 1986, 209 zu dieser Aufforderung verhält sich epist. 1, 1, 41 - 42, in welchem er genau das Gegenteil lobt: *virtus est vitium fugere et sapientia prima / stultitia caruisse* - Virtus bedeutet, Fehler zu vermeiden und frei von Dummheiten zu sein ist der Anfang von Weisheit.

die Mitte des Gedichts einnehmenden Vers 13 erfahren.

Erst ab Vers 14 erhalten wir den Lösungsvorschlag, den mit Freuden verglichenen Wein (v. 21 *ad quae si properas gaudia*) zu trinken, um diesen Mangel zu stillen bzw. zumindest für eine bestimmte Dauer zu vertreiben. Der Genuss von Wein wird hier also aufgrund seiner Eigenschaft, Trinkende mit Vergessen zu überfluten, als Möglichkeit dargeboten, sein Schicksal und das Wissen um den eigenen Tod zu ertragen.²⁷²

Dieser Durst, *sitim*, in Vers 13, den ich vorhin als ein Verlangen, die nachfolgende Zeit zu erfahren und zu kennen bezeichnet habe, wird also mit dem in den nachfolgenden Versen, in denen die Verlockungen des Weines gepriesen werden, zwar nicht durch eine göttliche Weissagung gestillt, jedoch mit dem den Wein begleitenden Vergessen.

Wie bereits erwähnt, ist dieses Trostmittel jedoch eher ironisch zu verstehen, da es auf Verdrängung und Ignoranz - beide sind keine Hilfsmittel von Dauer - basiert. Auch die die siebte und zugleich letzte Strophe bringt mit ihren Aufforderungen, von den Vorschriften, die allzu gewissenhafte Lebensführungen mit sich bringen, ein bisschen abzuweichen und verrückt zu sein (siehe v. 27 - 28) - beachtet man die in Anmerkung 271 angeführten Worte der Epistel 1, 1, 41 - 42 *virtus est vitium fugere et sapientia prima/ stultitia caruisse* - keine echte Erleichterung- zumindest, solange man das an letzter Stelle und somit pointierter Stelle *in loco* - *κατὰ καιρόν* - nicht entsprechend beachtet. Der Widerspruch, der nach Putnam²⁷³ zwischen epist. 1, 1, 41 - 42 und c. 4, 12, 27 - 28 bestehe, löst sich also durch diese Betonung.

Horaz betont in der letzten Strophe gleich zwei Mal, dass es sich bei dieser Verrücktheit in Vers 27 erstens um eine gemäßigtet Außerachtlassen der strengen Regeln und Vorschriften handelt (*stultitiam brevem*), zweitens, dass dieses Verrücktheit zur rechten Zeit geschehen soll (*dulce est desipere in loco*). Diese Beifügungen sind bei einem Vergleich des epist. 1, 1, 41 - 42 und der letzten Strophe des c. 4, 12 von großer Bedeutung, da sie den anscheinenden Widerspruch zwischen diesen beiden Stellen aufheben.

Die klaren Aufforderungen in dieser siebten und letzten Strophe (vgl. v. 25 *pone*, v. 27 *misce*) und der klare, leicht verständliche Satzbau verdeutlichen auf kolloquiale Weise, wozu Horaz seinem Freund Vergil oder dem Leser rät. Ohne viele Ausschweifungen äußert Horaz seine Aufforderungen klar und unverständlich, was ich auch bei meiner Übersetzung zu berücksichtigen versucht habe. Die Beifügung, die *stultitia* in Vers 27, solle *brevis*, also von kurzer Dauer bzw. die in rechtem

²⁷² Vgl. dazu Putnam 1986, 208; Horazens Wein habe mehrere positive Wirkungen: Seine Süße (*dulce*) könne helfen, die Bitterkeit des Lebens (*amara*) zu verringern. Er könne Sorgen wegspülen (*eludere*) und benetzen (*tinguere*).

²⁷³ Vgl. Putnam 1986, Seite 209, Anm. 20.

Maße gehalten sein, lässt erneut Horazens Erinnerung an die Kürze unseres Lebens durchklingen. Dass Horaz gerade dieses Wort *brevis* verwendet, um auszudrücken, dass diese *stultitia* in Vers 27 kein allzu großes Ausmaß annehmen soll, liegt meines Erachtens im beabsichtigten Versuch Horazens, dem Leser seine Vergänglichkeit und den raschen Lauf des Lebens noch einmal bewusst zu machen.

Abschließende Bemerkungen

Aufgrund intensiver Beschäftigung mit Horazens Frühlingsgedichten, mit seinen Vorstellungen von Zeit und Vergänglichkeit, mit seinen Ansichten über Leben und Tod, ist es mir vielleicht gelungen, seinen wirklichen Vorstellungen näherzukommen, seine Intention, also die *intentio auctoris* zu erkennen, blieb mir jedoch verwehrt. Zu vieldeutig sind seine Ausdrücke, zu viele Interpretationsmöglichkeiten erschließen sich bei genauerer Analyse, als dass man Horazens Absichten mit Sicherheit als solche bezeichnen könnte. Was bleibt, ist, seine Botschaften verstehen zu versuchen und aus den gewonnenen Erkenntnissen eine für sich selbst schlüssige und zufriedenstellende Interpretation abzuleiten.

Teils auf verhüllte, teils auf offensichtliche Art und Weise werden wir als Leser mit dem Tod konfrontiert und an unsere Sterblichkeit erinnert. Ganz deutlich erfahren wir dies unter anderem in c. 1, 4, 13 - 14 u. 16 - 17 (13 - 14 *pallida mors aequo pulsata pede pauperum tabernas regumque turris*; 16 - 17 *iam te premet nox fabulaeque Manes et domus exilis Plutonia*), in c. 4, 7, 7 - 8; 14 - 16; 17 - 18 (7 - 8 *immortalia ne speres, monet annus et alium quae rapit hora diem*; 14 - 16 *nos ubi decidimus ... pulvis et umbra sumus*; 17 - 18 *quis scit an adiciant hodiernae crastina summae tempora di superi?*) und in c. 4, 12, 26 (*nigrorumque memor, dum licet, ignium*). Als Lösungsvorschlag für diese bedrückende Tatsache erhalten wir die Aufforderung, uns den Freuden der Liebe dem Genuss des Weines zu öffnen und somit bewusst im Wissen um ihre Vergänglichkeit diese Freuden jetzt zu ergreifen, allerdings mit der Einschränkung, wie wir in c. 4, 12, 28 lesen, dass dies zum rechten Zeitpunkt (ebd. *in loco*) geschehen solle.

Die Botschaft, den Moment zu nützen und ihn nicht sinnlos verstreichen zu lassen erfahren wir in den Versen 18 - 20 des Carmen 1, 4, in denen Horaz durch dreimalige Verneinung hervorhebt, dass diese Genüsse uns nach dem Tod nicht mehr erfreuen können. Ein ähnliches Bedauern können wir den Versen 28 des Carmen 4, 7 entnehmen, wobei mit der Göttin Diana und Hippolytos bzw. Theseus und Peirithoos ebenso ein Liebesverhältnis angedeutet wird, das den Verstorbenen nicht mehr gewährt ist.

Am stärksten und deutlichsten zeigt uns Horaz die für ein griechisches Symposium typischen Freuden in Carmen 4, 12, das auch wegen den nur zaghaften Andeutungen auf unsere Sterblichkeit eine viel heiterere Stimmung hinterlässt als die Gedichte 1, 4 und 4, 7. Vier Strophen, und zwar Strophe 4 bis einschließlich Strophe 7 mit Ausnahme von Vers 26 sollen zum Weingenuss anregen.

Vielleicht gerade wegen dieser großzügig angelegten Einladung in c. 4, 12, Wein zu konsumieren, bedarf es der bereits erwähnten Einschränkung in Vers 28 *dulce est desipere in loco*. Beachtet man zudem, dass Horaz dieses vierte Odenbuch erst nach dem Carmen Saeculare ungefähr um 13. v. Chr. verfasst hat, also ca. im Alter von 52 Jahren und nur ca. 5 Jahre vor seinem Tod, so ist es wohl nicht abwegig, diese Zurechtweisung *in loco* von Vernunft und Altersweisheit gelenkt zu sehen.

Den Tag und das Leben zu genießen, Hilfsmittel gegen düstere Sorgen zu kennen - Horaz bietet uns dafür Wein an (in c. 4, 12, 19 - 20 misst er ihm die Fähigkeit bei, Hoffnungen zu schenken und düstere Sorgen zu vertreiben: *spes donare nouas largus amaraque curarum eluere efficax*) - zur rechten Zeit berufliche und finanzielle Bestrebungen zu vernachlässigen (c. 4, 12, 25 *verum pone moras et studium lucri*) und zum rechten Zeitpunkt albern sein zu können (c. 4, 12, 27 - 28 *misce stultitiam consiliis brevem: dulce est desipere in loco*), alle diese Ratschläge, die der jeweilige Adressat und mit ihm auch wir in den Frühlingsoden erteilt bekommen, wobei dies am deutlichsten in c. 4, 12 geschieht (man beachte die vielen Imperative!), dienen uns auch heutzutage als Anstoß, über unser Leben nachzudenken und nach reiflicher Reflexion einen für uns geeigneten Lebensweg zu finden. Horaz fordert uns ja keineswegs auf, das Leben zügellos zu genießen (er selbst wusste ja auch das richtige Maß zwischen Vergnügen und Arbeit zu halten und lässt uns seinen Fleiß in seinen Werken erkennen), sondern vielmehr hören wir die Aufmunterung, nach getaner Arbeit ruhig ohne schlechtes Gewissen sich auch einmal auszuruhen und Freuden zu erlauben.

Horazens ständige Konfrontation des Lesers mit dem Tod ist dabei nicht so sehr als Versuch, dem Leser Angst vor dem ungewissen Schicksal einzujagen, sondern vielmehr als Intensivierung seiner Warnungen zu sehen. Vergeude deine wertvolle Zeit nicht, denn sie ist beschränkt! Wisse sie zu nützen, gestalte jeden einzelnen Tag so, dass er dir lieb und teuer wird! Denke daran, dass deine im irdischen Leben erworbenen Güter nicht von Dauer sein werden und genieße daher die Freuden des Lebens, selbst wenn sie dich für kurze Momente von bestimmten beruflichen oder finanziellen Bestrebungen abhalten!

Die Aktualität dieser Aufforderungen lässt sich nicht bestreiten. Eine intensive Auseinandersetzung mit Horazens Frühlingsoden - diese entsteht, wenn man diese Gedichte genau und sorgfältig liest und die oft versteckte Polysemie der Begriffe, die sich in den Carmina vorfinden lassen, analysiert - könnte dem aufmerksamen Leser als Richtschnur und Leitfaden für seine eigene Lebensführung dienen und ihm somit helfen, einen Weg zu finden, der auch nach längerer Beschreitung Zufriedenheit und Glück bringt.

Literaturverzeichnis

Ausgaben und Kommentare

- Bennett 1999, C. E. Bennett, Horace, Odes and Epodes, Cambridge, Massachusetts, London 1999
- Borzák 1984, S. Borzsák, Q. Horati Flacci Horatius, Opera, Leipzig 1984
- Commager 1957, S. Commager, The Function of Wine in Horace`s Odes, TAPA 88, 1957, 77 - 80
- Fraenkel 1957, E. Fraenkel, Horace, Oxford 1957
- Kiessling 1884, G. Kiessling, Q. Horatius Flaccus, Oden und Epoden, Berlin 1884
- Kiessling - Heinze 1960, A. Kiessling u. R. Heinze, Q. Horatius Flaccus, Odes und Epoden, 10. Ausgabe, Berlin 1960
- Klingner 1982, F. Klingner, Q. Horati Flacci opera, Leipzig 1982
- Nisbet and Hubbard 1970 und 1978, R. G. M. Nisbet and M. Hubbard, A Commentary on Horace, Book I, Oxford 1970; Book II, Oxford 1978
- Nisbet and Rudd 2004, R. G. M. Nisbet and N. Rudd, Book III, Oxford 2004
- Putnam 1986, M. Putnam, Artifices of Eternity, Horace`s fourth book of Odes, Ithaca and London 1986
- Shackleton Bailey 1985, D. R. Shackleton Bailey, Horatius Opera, Stuttgart 1985
- Syndikus 2002, H. P. Syndikus, Die Lyrik des Horaz, Eine Interpretation der Oden, Band I und Band II, Darmstadt 2002
- Wickham 1967, E. C. Wickham, Q. Horati Flacci Opera, Oxford 1967

Bibliographien

- Holzberg 2007, N. Holzberg, Eine Bibliographie, München 2007
- Doblhofer 1992, E. Doblhofer, Horaz in der Forschung nach 1957, Darmstadt 1992
- Kissel 1981, W. Kissel, Horaz 1936 - 1975: Eine Gesamtbibliographie in ANRW 31.3. 1403 - 1558, Berlin 1981

Forschungsliteratur

- K. F. Ameis, C. Hentze, Homers Odyssee, 2. Band, 2. Heft, Gesang 19 - 24, Leipzig und Berlin 1911
- Anderson 1999, W. S. Anderson (Hrsg.), Why Horace? A Collection of Interpretations, Wauconda, Illinois 1999

- André 1949, J. André, *Les termes de couleur dans la langue latine*, Paris 1949
- Babcock 1981, Ch. L. Babcock, *Carmina operosa: Critical Approaches to the Odes of Horace*, in ANRW, 31. Band, Hrsg. von W. Haase, Berlin 1981, 1560 - 1611
- Bailey 1982, D. R. Bailey, *Profile of Horace*, London, 1982
- Barner 1967, W. Barner, *Neuere Alkaios- Papyri aus Oxyrhynchos*, Hildesheim 1967
- Barr 1962, W. Barr, *Horace, Odes 1, 4*, CQ NS 12, 1962
- Becker 1963, C. Becker, *Das Spätwerk des Horaz*, Göttingen 1963
- Bowra 1928, C. M. Bowra, *Horace, Odes IV. 12* in CR, 42, 1928, 166 - 167
- Büchner 1962, K. Büchner, *Studien zur Römischen Literatur, Band III, Horaz*, Wiesbaden 1962
- Büchner 1967, K. Büchner, *Die Römische Lyrik*, Stuttgart 1976
- Burton 1962, R. W. B. Burton, *Pindar's Pythian odes*, Oxford 1962
- Cataudella 1927 - 1928, CQ. Cataudella, *BollClass.* 34, 1927 - 1928, 229 - 232
- Chapman 1919, J. B. Chapman, *Horace and his poetry*, London 1919
- Citti 1994, F. Citti, *Orazio, L'invito a Torquato, Epist. 1, 5; Introduzione, testo, traduzione e commento*, Bari 1994
- Collinge 1961, N. E. Collinge, *The structure of Horace's Odes*, Oxford 1961
- Commager 1957, S. Commager, *The Function of Wine in Horace's Odes*, TAPA 88, 1957, 68 - 80
- Commager 1962, S. Commager, *The Odes of Horace, A critical study*, Bloomington 1962
- Connor 1981, P. Connor, *The Actual Quality of Experience: An Appraisal of the Nature of Horace's "Odes"*, Melbourne; in ANRW, 31. Band, hrsg. von W. Haase, Berlin 1981, 1612 - 1639
- Crudden 2002, M. Crudden, *The Homeric hymns*, Oxford 2002
- Daube 1948, D. Daube, *Studi in onore di Siro Solazzi*, Neapel 1948
- Davis 1991, G. Davis, *Polyhymnia, The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Oxford 1991
- McDermott 1981, E. A. McDermott, *Greek and Roman Elements in Horace's Lyric Programm*, in ANRW, 31. Band, hrsg. von W. Haase, Berlin 1981, 1640 - 1672
- Diel 1936, E. Diel, *Anthologia Lyrica Graeca*, 3, Leipzig 1936
- Dettmer 1983, H. Dettmer, *Horace: A Study in Structure*, Hildesheim 1983
- Dilke 1981, O. A. W. Dilke, *The Interpretation of Horace's "Epistles"*, in ANRW, 31. Band, Hrsg.: W. Haase, Berlin 1981, 1837 - 1865
- Doblhofer 1966, E. Doblhofer, *Die Augustuspanegyrik des Horaz in formalhistorischer Sicht*, Heidelberg 1966
- Doherty 2009, L. E. Doherty, *Homer's Odyssey*, Oxford 2009
- Dornseiff 1949 - 1951, F. Dornseiff, *Verschmähetes zu Vergil, Horaz und Properz in Berichte sächs.*

Akad. Wissenschaft. Leipzig, Phil. - hist. Kl. 97, 1949 - 1951, 6 Heft, 99 - 100

Drexler 1966, H. Drexler, Die Entdeckung des Individuums, Salzburg 1966

Eco 1990, U. Eco, I Limiti dell'Interpretazione, Milano 1990,

Edmonds 1924, J. M. Edmonds, Loeb edn. of *Lyra Graeca*, 2, 1924

Edmunds 1992, L. Edmunds, From a Sabine Jar, Reading Horace, Odes 1. 9, North Carolina 1992

Elder 1964, J. P. Elder, Horace C. 4, 7 and Lucretius, 5, 731- 750, Classical, Medioeval and renaissance Studies in Honour of B.L. Ulman, Rome, 1964

Feeney 1993, D. C. Feeney, The Gods in Epic, Poets and Critics of the Classical Tradition, Oxford 1993

Ferguson 1956, J. Ferguson, Catullus and Horace, *AJPh* 77, 1956, 1 - 18

Fuhrmann 1973, M. Fuhrmann, Einführung in die antike Dichtungstheorie, Darmstadt 1973

Fraenkel 1932 / 1933 E. Fraenkel, Das Pindargedicht des Horaz, SB Heidelberg, Phil.- hist. Klasse 1932/ 33

Fredricksmeier 1999, E. A. Fredricksmeier, Horace, Odes 4, 7: „The Most Beautiful Poem in Aicent Literature“? in W. S. Anderson (Hrsg.), *Why Horace? A Collection of Interpretations*, Wauconda, Illinois 1999

Gautar 1964, K. Gautar, Horazens „Amicus Sibi“, in I. Trencsényi- Waldapfel (redigit), *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, 129 - 135, Budapest 1964

Griffiths 2002, A. Griffiths, The Odes: just where do you draw the line?, in: *Traditions & Contexts in the Poetry of Horace*, ed. by T. Woodman & D. Feeney, Cambridge 2002

Hahn 1945, A. E. Hahn, Horace's Odes to Vergil in *TAPA*, 76, 1945

Heinze 1960, R. Heinze, Vom Geist des Römertums, Darmstadt 1960, 172 – 189; 227 - 253

Heinze 1923, R. Heinze, Die horazische Ode in *N Jbb*, 54, 1923, 153 - 168

Holleman 1972, A. W. J. Holleman, Horace, Odes 3, 18, [mitten im Winter der Frühling beginnend] *Latomus* 31, 1972, 492 - 496

Holzberg 2009, N. Holzberg, Horaz, Dichter und Werk, München 2009

Housman 1997, A. E. Housman, The poems of A. E. Housman, Oxford 1997

Kießling 1960, A. Kießling, Die metrische Kunst des Horatius in R. Heinze, Vom Geist des Römertums, Darmstadt 1960, 205 – 227

Kytzler 1996, B. Kytzler, Horaz, Eine Einführung, Stuttgart 1996

La Penna 1993, A. La Penna, *Saggi e Studi su Orazio*, Firenze, 1993

Lebek 1981, W. D. Lebek, Horaz und die Philosphie. Die “Oden”, Augsburg, in *ANRW*, 31. Band, hrsg. von W. Haase, Berlin 1981, 2032 - 2092

- Lee 1965, M. O. Lee, Horace, Odes 1, 4, A sonic circle, in CQ, NS 15, 1965, 286 - 288
- Lowrie 1972, M. Lowrie, The time of Writing and of Song, Latomus 31, 1972, 49 - 55
- Lowrie 1997, M. Lowrie, Horace Narrative Odes, Oxford 1997
- MacLeane 1981, A. J. MacLeane, Quinti Horatii Flacci opera omnia, London 1981
- Maurach 2001, G. Maurach, Horaz, Werk und Leben, Heidelberg 2001
- Moritz 1968, L. A. Moritz, Some Central Thought of Horace's Odes, CQ 62, 1968, 116 - 131
- Moritz 1968 - 1969, L. A. Moritz, Horace's Virgil, PVS 8, 1968 - 1969, 13 - 14
- Muth 1998, R. Muth, Einführung in die griechische und römische Religion, Darmstadt 1998
- Nünlist 1998, R. Nünlist, Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung, Stuttgart, Leipzig 1998
- W. J. Oates, The influence of Simonides of Ceos upon Horace, Princeton 1932
- Oksala 1923, T. Oksala, Religion und Mythologie bei Horaz, Eine literarhistorische Untersuchung, erschienen in Commentationes Humanarum Litterarum, 1923
- Oppermann 1972, H. Oppermann (Hrsg.), Wege zu Horaz, Darmstadt 1972
- Oppermann 1953, H. Oppermann, Zwei Frühlingsgedichte des Horaz, Christianeum 9, 1, 1953, 17 - 21
- Otto 1974, W. Otto, Die Bildersprache des Horaz, Inaugural- Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultäten der Albert - Ludwigs - Universität zu Freiburg i. Br. 1974
- Page 1955, D. Page, Sappho and Alcaeus, An introduction to the study of ancient lesbian poetry, Oxford 1955
- Page 1895, T. E. Page, Q. Horati Flacci Carminum Libri IV. Epodon Liber, London 1895
- Polunin 1969, O. Polunin, Flowers of Europe, Oxford, 1969
- Porter 1972a, D. H. Porter, Horace, Carmina IV, 12 Latomus 31, 1972, 71 - 87
- Porter 1972b, D. H. Porter, The Motif of Spring in Horace, Carmina 4, 7 and 4, 12, CB, 49, 1972 - 73, 57 - 61
- Putnam 2006a, M. Putnam, Poetic Interplay, Catullus & Horace, Princeton 2006
- Putnam 2006b, M. Putnam, Horace to Torquatus, Epistle 1, 5 and Ode 4, 7 AJPh 127, 2006, 387-413
- Quinn 1963, K. Quinn, Latin Explorations, Critical studies in Roman literature, London 1963
- Rudd 1960, N. Rudd, Patterns in Horatian Lyric, AJPh 81, 1960, 373 - 392
- Roschers 1886 - 1890, W. H. Roscher (Hrsg.), Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, vol. 1, 1886 - 90

- Sbordone 1981, F. Sbordone, *La poetica oraziana alla luce degli studi più recenti*, Napoli, in ANRW, 31. Band, hrsg. von W. Haase, Berlin, 1981, 1866 - 1920
- Schmidt 1997, E. A. Schmidt, *Sabinum, Horaz und sein Landgut im Licenzatal*, Heidelberg 1997
- Schmidt 2003, E. A. Schmidt, *Augusteische Literatur, System in Bewegung*, Heidelberg 2003
- Schwind 1965, G. Schwind, *Zeit, Tod und Endlichkeit bei Horaz*, Inaugural- Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät der Albert - Ludwigs- Universität zu Freiburg in Breisgau 1965
- Solmsen 1970, F. Solmsen, *Hesiodi, Theogonia, Opera et Dies, Scutum; fragmenta selecta*, Oxford 1970
- Stroh 1999, W. Stroh, *Vom Faunus zum Faun: Theologische Beiträge von Horaz und Ovid*. In: W. Schubert (Hrsg.), *Ovid. Werk und Wirkung*, Frankfurt a. M., Studien zur klass. Phil., Band 2, 559 - 612
- Theunissen 2008, M. Theunissen, *Pindar, Menschenlos und Wende der Zeit*, München 2008
- Treu 1968, M. Treu, *Sappho*, München 1968
- Walde und Hofmann 1982, A. Walde und J. B. Hofmann, *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1982
- Thome, 1994, G. Thome, *Die Funktion der Farben bei Horaz*, AC, Band 37, 1994, 15 - 39
- Wili 1948, W. Wili, *Horaz und die Augusteische Kultur*, Basel 1948
- Woodman 1972, A. J. Woodman, *Horace`s Odes, Diffugere nives and Solvitur acris hiems*, *Latomus* 31, 1972, 752 - 778
- Woodman 2002, T. Woodman, *Biformis Vates, The Odes, Catullus and Greek lyric*, in *Traditions and Contexts in the poetry of Horace*, hrsg. von T. Woodman u. D. Feeney, Cambridge 2002
- Willcock 1995, M. M. Willcock (Hrsg.), *Victory Odes*, Cambridge 1995
- Wilhelmi 1967, G. Wilhelmi, *Untersuchungen zum Bild vom Fließen der Sprache in der griechischen Literatur*, Bamberg 1967
- Wilkinson 1951, L. P. Wilkinson, *Horace and his Lyric Poetry*, Cambridge 1951

Verwendete Lexika

H. G. Liddell and R. Scott, A Greek - English Lexicon, Oxford 1843

W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 6 Bände, Leipzig 1884-1937; Nachdruck Hildesheim 1977

Lexikon des frühgriechischen Epos, hrsg. ThLG, begründet von Bruno Snell. Redaktor: Michael Meier-Brügger. Organisation der Arbeitsstelle: William A. Beck, 2001;

A. Walde und J. B. Hofmann, Lateinisches Etymologisches Wörterbuch, fünfte, unveränderte Auflage, Heidelberg 1982

<http://www.forschung-frankfurt.uni-frankfurt.de/dok/2007/2007-02/103-105-bernsdorff.pdf>

Lebenslauf

Name: Anna Derndorfer

Adresse:

Hillerstrasse 6/35
1020 Wien

Geburtstag: 6. August 1982

Geburtsort: Linz/ Donau

Schulbildung:

1989-1993

Volksschule Eferding

1993-2001

8 Jahre Gymnasium Petrinum Linz

2001

Matura (guter Erfolg)

1991-1997

Violinunterricht an der Musikschule Eferding

1997- 2002

außerordentlich Studierende am Brucknerkonservatorium in Linz bei Prof. Arkadi Winokurov

Wintersemester 2001/2002

Beginn des Studiums Instrumentalpädagogik bei Prof. Winokurov, ab dem Sommersemester 2002 Konzertfach für Violine (ebenfalls bei Prof. Winokurov am Brucknerkonservatorium in Linz)

Sommersemester 2003

Abschluss des Konzertfaches für Violine am Brucknerkonservatorium Linz

ab Wintersemester 2003

Studium für Violine Konzertfach an der Musikuniversität Wien bei Prof. Klaus Maetzl

Sommersemester 2005

Abschluss des Studiums der Instrumentalpädagogik und Graduierung zum Bachelor of Arts

ab Wintersemester 2005

Studium Violine Konzertfach und Instrumentalpädagogik bei Prof. Ulrike Danhofer an der Musikuniversität Wien und gleichzeitig Beginn des Lehramtstudiums für Italienisch und Latein auf der Universität Wien

Oktober 2007

Abschluss des 1. Studienabschnitts (Latein, Italienisch)

Meisterkurse und sonstige praktische Erfahrungen

Sommer 2001: Meisterkurs für Violine bei Prof. Winokurov

Sommer 2001: Teilnahme an einem Workshop als Violinistin beim Brucknerorchester

März 2002: Meisterkurs für Violine bei Vladimir Ivanov

Juli 2002: Meisterkurs für Violine bei Benjamin Schmidt

Juli 2003: 14 - tägige Konzertreise nach Peking

August 2003: Meisterkurs für Violine bei Stephan Picard

Juli 2004: Sprachkurs in Italien in Viareggio/ Toskana

August 2004 : Teilnahme am Kammermusikkurs „Allegro Vivo“

Juli 2005: 4 - wöchiger Au-pair Aufenthalt in Rom

August 2005: Lehrkraft in den Fächern Latein und Englisch sowie Sportbetreuerin auf einem Lern- und Sportcamp in St. Johann/ Pongau

Juli 2006 : 4 - wöchiger Au- pair Aufenthalt in Bibbona/ Toskana

seit Jänner 2009 : außerordentliche Studentin am Institut für Translationswissenschaften an der Uni Wien für Italienisch und Englisch

Jänner 2009 : stellvertretender Unterricht als Geigenlehrerin an der Musikschule Wien

August 2009: Lehrkraft in den Fächern Latein und Deutsch sowie Sportbetreuerin auf einem Lern - und Sportcamp in St. Johann/ Pongau

seit 14. September 2009: Unterricht in Dachsberg (kath. Privatgymnasium) mit Sondervertrag als Lateinlehrerin

Jänner 2010 : stellvertretender Unterricht als Geigenlehrerin an der Musikschule Wien

Zusammenfassung

Durch die Teilnahme an den Seminaren bei Univ. Doz. Dr. Hildegund Müller und Univ. Prof. Dr. Farouk Grewing über die Carmina bzw. Epoden des Horaz wuchs meine bereits seit der Gymnasialzeit, die ich am Petrinum (humanistischer Zweig) in Linz absolvierte, vorhandene Begeisterung für diesen Dichter.

Sehr stark fasziniert mich Horazens Fähigkeit, hinter scheinbar klaren und einfachen Aussagen unzählige Botschaften zu verstecken - darin liegt m. E. der poetische Reiz und das hohe poetische Niveau, die erst nach genauer Analyse zum Vorschein kommen. Die Polysemie vieler Wörter lässt oft mehrere Interpretationsmöglichkeiten zu, wobei es mir abgesehen von wenigen Motiven, die man immer wieder in seinen Werken vorfindet, unmöglich erscheint, Horazens Intention zu erkennen.

Zu diesen Motiven zählt eindeutig Horazens Warnung, nicht aufgrund falscher Bestrebungen wie z.B. der Gier nach Reichtum oder Ehre, den jetzigen Moment zu vergessen und somit das Leben unreflektiert und unerfüllt vorbeiziehen zu lassen. Den heutigen Tag zu nützen und ihn im Gedanken an unsere Vergänglichkeit so zu gestalten, dass er uns wertvoll wird, ist eine der wenigen Aussagen, die man mit Sicherheit Horazens Werken entnehmen kann. Um diese Aufforderung zu verstärken, konfrontiert er den Leser mit dem Tod. Dies geschieht jedoch selten direkt, sondern meist auf sehr subtile Art und Weise, wobei diese Anspielungen auf den Tod erst bei genauerer Untersuchung zum Teil enthüllt werden.

Ich habe in meiner Arbeit versucht, in Horazens Frühlingsgedichten versteckte Andeutungen, die das Thema Tod und Vergänglichkeit betreffen, sowie Horazens Botschaften an den Leser zu erkennen, wobei ich gestehen muss, dass sich meine Erkenntnis auf kleine Bruchstücke beschränkt. Horaz bleibt auch nach Fertigstellung meiner Arbeit ein Dichter, dessen Intentionen zu erfassen mir wie bei jedem anderen großartigen Dichter nur teilweise möglich erscheint und dessen Werke aufgrund der vielen mehrdeutigen Ausdrücke ebenso beinahe unübersetzbar sind. Verstehen hat immer fragmentarischen Charakter.