

EXPLIZITE UND IMPLIZITE ZEITSTRUKTUR IN DREI HORAZISCHEN EPODEN (5, 12, 17)

Die 12. Epode des Horaz scheint ein enttäuschend unkompliziertes Gedicht zu sein. Das lyrische Ich¹ spricht in heftiger Scheltrede eine aufdringliche Frau an, die ihm unerwünschte Geschenke und Nachrichten zukommen lasse, und lehnt weitere Kontakte mit ihr vor allem aus olfaktorischen Gründen ab (1-12). Sein Ekel werde – so fährt der Sprecher fort (13) – noch durch ihre bitteren Vorwürfe gesteigert. Diese referiert er dann ausführlich in wörtlicher Rede (14-26): Die Frau klage, er lasse es ihr gegenüber am nötigen Leistungswillen (14-20) und an der gebührenden Dankbarkeit (21-26) fehlen. Soweit in knappen Worten der Inhalt des Gedichts.

Diese Epode variiert, wie auch die 8., das Thema der «Vetula-Skoptik»², eines uns heute eher befremdenden³ Typus scharfer Spottdichtung auf körperliche Defekte älterer Frauen, die ihre schwindende Attraktivität für jüngere Männer oft durch materielle Zuwendungen zu kompensieren versuchen. Warum schreibt Horaz solche Gedichte? Die aggressive, direkte, zudem in iambischer Dichtung seit Archilochos häufige Aussage allein wird kaum das gewesen sein, was er seinem Publikum vermitteln wollte. Andererseits gibt es keinerlei Hinweis auf eine verborgene zweite Bedeutungsebene. Und auf die biographistische Ausrede, der Dichter könnte ein reales Erlebnis ziemlich ungefiltert in ein Gelegenheitsgedicht gegossen und dieses später der Veröffentlichung in seinem Epodenbuch für würdig erachtet haben, wird heute wohl kaum noch jemand verfallen. Vielmehr muß es Horaz darum gegangen sein, dem altbekannten kruden Thema ein besonderes Maß an formalem Raffinement angedeihen zu lassen. Eine bislang unbeachtete kompositorische Besonderheit der 12. und zweier weiterer Epoden möchte ich hier aufzuzeigen versuchen.

Die 12. Epode läßt sich unschwer in zwei Hälften zu je 13 Versen gliedern. Im ersten Teil spricht das lyrische Ich selbst, im zweiten zitiert es die Worte der Frau.⁴ Des weiteren fällt die weitgehend symmetrische Verwendung von Tiermetaphorik auf.⁵

¹ Bei der Behandlung vor allem der 12. Epode werde ich «den in diesem Gedicht auf der ersten Ebene 'ich' Sagenden» der Einfachheit halber «Sprecher» oder auch «lyrisches Ich» nennen, ohne damit irgendwelche Implikationen einer speziellen Lyriktheorie übernehmen zu wollen.

² Dieses Thema gibt es seit Archilochos, vgl. Oeri 1948, 89f.

³ Archilochos «begründete damit eine unerfreuliche Mode in der Literatur» (Fränkel 1962, 162).

⁴ Die gleiche exakte Zweiteilung weisen Epode 4 (ebenfalls lyrisches Ich in der ersten Hälfte, wörtliche Rede in der zweiten) und Epode 8 auf.

⁵ Tiermetaphorik ist ein Kennzeichen auch einiger anderer Epoden, z.B. 1, 4, 5, 6, 7, 8. – In jeder Hälfte von Epode 12 kommen 6 Tiere vor: Elefant (1) und Stier (17) stehen für sexuelle Kraft; Krokodil (11) und Purpurschnecke (21) liefern Farbstoffe. In V. 5f. wird ebenso auf engem Raum – innerhalb eines Distichons – durch Vergleich mit vier Tieren (Polyp, Bock, Hund, Schwein; das Thema ist «Geruch») das Verhältnis zwischen Sprecher und Frau umrissen wie in 25f. (Lamm, Wolf, Reh, Löwe; das Thema ist «Flucht aus Angst»), wenngleich die Parallelität zwischen diesen beiden Blöcken nicht bis ins Detail durchgeführt ist.

Daß hier eine Diptychonstruktur vorliegt, ist unübersehbar. Allerdings hat man es bisher versäumt, dieses Strukturmerkmal interpretatorisch auszuwerten. Das Zitat einer wörtlichen Rede der Frau durch das lyrische Ich, also der gesamte zweite Teil des Gedichts, wird stets nur als Variante zum Modus der direkten Beschreibung im ersten Teil und als deren Fortsetzung aufgefaßt. Die Vorwürfe der Frau würden, so die übliche Auskunft der Kommentatoren, zitiert als Mittel der «Selbstentlarvung».⁶

Diese Auffassung ist zwar nicht falsch, aber unzureichend. Denn die Aufteilung in zwei korrespondierende, jeweils einer der beiden Hauptpersonen zugeordnete Hälften legt den Gedanken nahe, daß in diesem Monolog mit eingebautem Zitat vielleicht ein dialogisches Element verborgen sein könnte. Um das festzustellen, müssen die Hinweise auf die fiktiven Umstände, unter denen das lyrische Ich diesen Text spricht, noch genauer ausgewertet und ernster genommen werden, als das bislang geschehen ist.

Der erste Anhaltspunkt ist eine sprachliche Inkonsequenz, die meist als stilistische Unebenheit oder psychologisches Detail beiseite geschoben wird: Das lyrische Ich redet die Frau zunächst direkt an (1-3). In den Versen 4-8 verzichtet es dann auf die zweite Person, um von Vers 9 an (*properat*) plötzlich in der dritten Person von ihr zu sprechen. Eine ganz willkürliche Deutung schreibt den Wechsel dem angeblich wachsenden Ekel des Sprechers zu.⁷ Treffender ist da schon die Beobachtung, daß die dritte Person als Indikator der monologischen Grundstruktur fungiert.⁸ Damit ist allerdings noch nicht erklärt, warum das Gedicht in der zweiten Person beginnt.

Indes erlaubt der Gebrauch der dritten Person in den Versen 9-13 die Rekonstruktion der dem Gedicht zugrundeliegenden Kommunikationssituation, denn er verrät, daß die Frau abwesend ist. Die vermeintliche direkte Anrede vom Anfang erweist sich damit rückblickend als Apostrophe.⁹ Das bedeutet aber, daß der ursprüngliche Zeitpunkt, an dem die Frau die zitierten Worte geäußert hat, nicht nur vor Vers 1 liegt, sondern überhaupt außerhalb des gesamten Situationskontextes, in dem das lyrische Ich spricht. Zwischen dem fiktiven Sprechzeitpunkt der Epode und dem der eingebetteten wörtlichen Rede gibt es also eine gewisse zeitliche Distanz.

Es wird nun stets angenommen, daß die Alte dem Sprecher ihre Vorhaltungen bei einem der früheren Rendezvous gemacht habe. Paradoxerweise hätte sie ihm dabei jedoch unter anderem vorgeworfen, er gehe ihr beharrlich aus dem Wege (25f.). Auch

⁶ Den Ausdruck gebraucht Fauth 1999, 178 mit Blick auf den parallelen Fall der Canidia-Rede 17. 53-81; vgl. Kiessling-Heinze 1930, 533; Mankin 1995, 205.

⁷ Grassmann 1966, 78: «Die Erinnerung ist für Horaz so abstoßend, daß er ab V. 9 vermeidet, die *vetula* noch in der 2. Person anzusprechen.» Diese Erklärung ist sogar in sich widersprüchlich, da die Ansprache, wie Grassmann mit dem Begriff «Erinnerung» auch anerkennt, keine direkte, sondern eine Apostrophe ist.

⁸ Kiessling-Heinze 1930, 533f.; Carrubba 1965, 597; Cavarzere 1992, 197.

⁹ Das ist wahrscheinlicher als die umgekehrte Annahme, daß sich das lyrische Ich nach dialogischem Beginn von einer Anwesenden abwendet, um sie dann auch noch zu zitieren.

und gerade wenn er sich damals vielleicht nach langer Pause wieder einmal auf ein Treffen mit ihr eingelassen hätte, wäre ein solcher Vorwurf der Untreue ausgerechnet im Moment seiner ersehnten Rückkehr höchst unpassend. In jeder Hinsicht einleuchtend gestaltet ist diese Scheltrede der Alten doch nur als Anrede an jemanden, der den Kontakt zu ihr völlig abgebrochen hat. Das lyrische Ich muß also unfreiwillig in die Situation geraten sein, in der es mit den Scheltworten der Frau konfrontiert wurde. Zwei Möglichkeiten sind denkbar: Zum einen könnte sich der Sprecher an ein zufälliges Zusammentreffen oder einen unerwarteten Besuch durch die Frau erinnern, bei dem diese Worte gefallen wären; zum anderen könnte er einen Brief von ihr zitieren.

Die erste Annahme, die Vorhaltungen seien irgendwann früher einmal mündlich vorgebracht worden, ist wenig plausibel. Der Sprecher, der, wie wir ja wissen, die Alte seit längerem meidet, ist erneut über sie in Zorn geraten, und dafür muß es einen Grund geben. Nun hat unsere Analyse erbracht, daß die Frau während der fiktiven Sprechzeit des gesamten Textes abwesend ist. Der Anlaß für den Ausbruch des lyrischen Ichs mit der einleitenden Apostrophe *quid tibi vis?* ist also am einfachsten darin zu sehen, daß soeben Geschenke und ein Brief von ihr eingetroffen sind (2f.). Als Reaktion auf die Sendung rekapituliert er die Gründe, warum er sich von ihr fernhält: er eckelt sich vor ihrem Geruch und ihrer Begierde, so viel ist klar; doch warum sollte ihm als weiterer Grund gerade jetzt eine frühere Äußerung von ihr einfallen, wo er doch soeben einen ganz neuen Brief erhalten hat, über den er viel eher erbost sein dürfte?

Der Sprecher zitiert also keine mündliche Äußerung der Alten. Somit bleibt nur die zweite Möglichkeit, daß die Verse 14-26 den Wortlaut eines Briefes wiedergeben, den die Frau an das lyrische Ich geschickt hat. Dann liegt es aber nahe anzunehmen, daß der zitierte Brief nicht irgendeiner ist, sondern genau der, den der Sprecher soeben bekommen hat.

Damit schließt sich der gedankliche Kreis: Der erste Teil des Gedichts erweist sich als direkte Reaktion auf die im zweiten Teil zitierten Worte der Alten. Nicht aus der Erinnerung hervorgeholte zusätzliche Gründe für seine Abneigung soll die wörtliche Rede liefern, sondern die Erklärung für den unmittelbaren Anlaß des Haßausbruchs. Sie wirft ihm vor, sich von ihr zurückzuziehen; er antwortet mit einem «was willst du noch von mir?» und führt die Gründe für sein Verhalten an. Sie wirft ihm sexuelles Versagen vor; er fragt, warum sie dann einem solchen Schwächling (*nec firmo iuveni*, 3) nachlaufe. Sie schickt ihm ein Gewand und erwähnt es im Brief (21-24); er beklagt sich: *munera quid mihi ... mittis?* (2f.).

Damit rücken die beiden Teile des Gedichts viel enger zusammen als man bisher meinte. Sie bilden Rede und Gegenrede, die durch die verwendete Zitattechnik zum Zwecke des Spannungsaufbaus und der Verrätselung in die umgekehrte Folge gebracht werden.

Hieraus erklärt sich auch der Übergang von der zweiten in die dritte Person im ersten Teil des Gedichts. Wenn der Anfang *quid tibi vis?* als unmittelbare Reaktion auf die Worte der Alten gelesen werden soll, dann ist die einen Dialog suggerierende zweite Person ganz natürlich. Andererseits wird als Einleitung zu dem wörtlichen Zitat die dritte Person benötigt, denn die Frau ist ja abwesend. Horaz kaschiert nun den notwendigen Übergang, indem er in den Versen 4-8 die zweite Person nicht mehr und die dritte noch nicht verwendet. Wenn dann in Vers 9 die dritte Person etabliert wird, läßt sich der Anfang rückblickend zur Apostrophe uminterpretieren.¹⁰

Zu der Nahtstelle zwischen den beiden Teilen, dem Vers 13, ist allerdings noch etwas zu bemerken. Grammatikalisch setzt *vel ... cum* («oder wenn») das temporale *cum* von Vers 8 fort. Strenggenommen wäre die Rede damit ein Glied in der Reihe der Handlungen, in deren Verlauf sich der Geruch der Frau unangenehm verstärkt (*crescit odor, cum ...* 8). Das ist wenig sinnvoll, und bereits Kiessling-Heinze konstatieren daher mit Recht einen lockeren gedanklichen Anschluß: «*vel cum ... agit* beschreibt nur eine andere, dem Dichter gleich widerliche Szene». Nach unserer Interpretation wäre die Inkongruenz zwischen Inhalt und sprachlichem Ausdruck allerdings etwas anders zu deuten: Horaz verschleiern nicht nur die Tatsache, daß die beiden Teile des Gedichts eigentlich ein Stück Dialog sind, durch die Umstellung von Rede und Gegenrede; er verknüpft sie darüber hinaus auch neu, indem er den gerade eingetroffenen Brief der Alten aus seinem eigentlichen sachlichen Zusammenhang herausnimmt und ihn als Element in die Aufzählung der Geruch erregenden Tätigkeiten versetzt. Die Teile des Gedichts sind also auf der Ausdrucksebene anders zusammengesetzt, als die inhaltliche Logik gebieten würde.

Die Struktur des Gedichts erlaubt so gewissermaßen eine zyklische Lektüre: Der erste Teil schließt inhaltlich an den zweiten an, der wiederum durch den «narrativen» Kunstgriff des Zitats in den ersten hineinkomponiert ist. Allerdings geht es mir hier weniger um die Ringstruktur selbst als vielmehr um das eigenartige Verfahren, Gedichtteile ohne explizite Interpretationshinweise in eine der impliziten Ereignislogik widersprechende Ordnung zu bringen und in dieser sogar kompositorisch zu

¹⁰ Den gedachten Kontext der Epode könnte man sich etwa folgendermaßen vorstellen: Der Sprecher ist zu Hause, und zwar wohl nicht allein – wodurch das Gedicht als Selbstgespräch zu denken wäre –, sondern eher in Gesellschaft eines oder mehrerer Freunde. Hier ist vorzugsweise an die von Horaz und der frühgriechischen Dichtung, an die er anknüpft, so gern vorausgesetzte Situation des Gastmahls (*σμπόσιον*, lat. *convivium*) zu denken, auf die auch V. 23 Bezug nimmt. Die Alte hätte dem Gastgeber zu ebendieser Gelegenheit ein Kleid und einen Begleitbrief geschickt; wir sehen nun das lyrische Ich zunächst im Moment der selbstbezogenen Beschäftigung mit dieser unangenehmen Überraschung (Apostrophe), dann wendet es sich an die Runde mit einer Erklärung und dem Zitat des Briefes. Der Sprecher von Epode 12 würde also in diesem Text in der vertrauten Runde des Symposions Komplizen für seinen Haßausbruch gegen die widerwärtige Alte suchen. – Zur Definition sozialer Grenzen als einer Grundidee der Gattung Iambos siehe unten S. 237 mit Anm. 44.

verklammern. Erstaunlich ist nun, daß Horaz diese Technik nicht nur hier, sondern noch in zwei weiteren, längeren Gedichten derselben Sammlung anwendet.

Das eine der beiden ist Epode 17, das Schlußgedicht: Ein Mann fleht in rahmenloser direkter Rede die Hexe Canidia an, ihn nicht länger mit ihrem Zauber zu belegen; er bekenne sich jetzt, nachdem er mehr als genug qualvolle Strafen erlitten habe, von der Wirksamkeit ihrer Kunst überzeugt, es sei Zeit zur Versöhnung (1-29). In Vers 30 schlägt der Ton überraschend um in ein ärgerliches «was willst du noch?» (*quid amplius vis?*), dem das Angebot folgt, jede gewünschte Buße zu tun, ja sogar ihr wahrheitswidrig vor aller Welt Tugendhaftigkeit zu bescheinigen und von der Behauptung abzulassen, sie sei eine üble Hexe. Auf dieses offenkundig ironische Angebot einer Palinodie folgt von Vers 53 an bis zum Schluß Canidias Entgegnung: es könne kein Erbarmen und keine Versöhnung geben, ihre Zauberkunst werde kein ungenutztes Wissen bleiben.

Was den Aufbau angeht, so wird stets eine asymmetrische Zweiteilung in die Rede des Mannes (1-52) und die Canidias (53-81) angenommen. Die von mir vorgeschlagene Dreiteilung wird sich später noch bei der Interpretation bewähren und durch sie bestätigen müssen; Horaz hat sie aber bereits äußerlich transparent zu machen versucht. Zum einen ergibt sie nämlich eine symmetrische Gliederung in 29+23+29 Verse; zum anderen sind die Übergänge vom ersten zum zweiten und vom zweiten zum dritten Teil durch wörtliche Übereinstimmungen markiert: die Komposita von *salire* im jeweils letzten Vers des ersten und zweiten Teils (29 und 52) und vor allem die den Tonfall verschärfenden *quid*-Fragen als Beginn des neuen Abschnitts (30 und 53).

Zur 17. Epode gibt es eine Reihe unterschiedlichster Interpretationen. Manche Forscher meinen, Horaz wolle mit Canidia eine bestimmte Person oder zumindest den ihm verhaßten Typus der Magierin brandmarken.¹¹ Andere sehen in ihr ein Sinnbild für das fluchbeladene Rom jener Jahre¹² oder entwickeln anspruchsvolle symbolisch-poetologische Deutungen (z.B. Canidia als dunkle Muse des Dichters und Herrscherin über die Epoden¹³). Sogar als ernstzunehmendes persönliches Bekenntnis wurde das Gedicht schon gelesen und Canidia dabei verstanden als «Symbol des Bösen selbst, das wie ein Fluch die Seele des Horaz zerstört».¹⁴ Von der gedanklich-kompositorischen Struktur des Gedichts ist dagegen kaum die Rede, obgleich sich daraus vielleicht – wie im Falle der 12. Epode – wichtige Hinweise auf die dichterische Intention gewinnen ließen.

Besonders irritierend ist der Schluß: Das Gedicht scheint mit einem Sieg Canidias zu enden, die sich über das Palinodieangebot hinwegsetzt, ohne dessen sarkastischen

¹¹ Siehe zuletzt Fauth 1999, 165f.; zur Gegenposition siehe unten Anm. 40.

¹² Mankin 1995, 273 und 301.

¹³ Barchiesi 1994, 216f.; vgl. Spina 1995, 44f.

¹⁴ Pöschl 1956, 102-04 (= 1979, 135-37), das Zitat 1956, 104 (= 1979, 136).

Ton überhaupt zu bemerken. Sollte die Epode und zugleich das ganze Buch wirklich damit enden, daß die so geschickt als Widerruf getarnte Bekräftigung der Invektive durch die schlichte Ignoranz der Adressatin ausgehebelt wird und Canidia das letzte Wort behält?¹⁵ Oder darf der Leser, wie manche meinen, einfach unterstellen, daß die Sache später gewiß anders ausgehen wird, als die Magierin am Ende hochmütig verkündet?¹⁶ Wozu dient dann aber der überlegene ironische Spott des Mannes im Mittelteil, wenn der Leser beim düsteren Gedichtschluß mit nichts als einer vom Text unbestätigten vagen Hoffnung auf eine Wende zum Guten zurückgelassen wird?

Nicht nur das eigenartig pessimistische Ende gibt jedoch zu denken; bei näherem Hinsehen fallen weitere gedankliche Ungereimtheiten auf. Da ist zunächst der merkwürdige Bruch in der Rhexis des Mannes zwischen den Versen 29 und 30. Der Sprecher hat mit V. 1 das Thema des ersten Teils genannt: er kapituliere vor Canidias magischer Kunst. Nach seiner Bitte um Schonung, einer mythologischen Exempelreihe zum Thema Versöhnung und einer Schilderung seiner Leiden folgt in V. 27-29 mit *ergo* ringkompositorisch das Resümee des Abschnitts: er gebe seine Zweifel an der Wirksamkeit ihrer Zaubergesänge auf (eben darin besteht das *dare manus scientiae*). Das Anliegen und seine Begründung sind damit inhaltlich und formal abgeschlossen vorgetragen worden. Eigentlich kann jetzt nichts anderes folgen als eine Antwort der Angeredeten, doch die bleibt aus; statt dessen fährt der Mann fort mit einem unwilligen *quid amplius vis?* Was mag nach V. 29 geschehen sein, daß er plötzlich meint, ein neues Bußangebot machen zu müssen? Hat er denn nicht eben noch verkündet (19): *dedi satis superque poenarum tibi?*¹⁷

Doch damit nicht genug der logischen Brüche: Nachdem der Mann sich bereit erklärt hat, öffentlich Canidias erlogenes Lob zu singen, erwartet man, daß die Magierin in ihrer Rede (53ff.) auf dieses Angebot reagiert. Das tut sie nicht, sondern sie erklärt – unter Verwendung einer Exempelreihe zum Thema Unversöhnlichkeit (65-69) –, sie werde von ihren Zaubereien nicht ablassen. Ihren fortdauernden Zorn begründet sie in 56ff. damit, daß sie die ihr zugefügte Rufschädigung und die Profanation ihrer magischen Praktiken nicht ungestraft durchgehen lassen könne. Doch warum sagt sie das, nachdem der Sprecher ihr unmittelbar zuvor – von sich aus,

¹⁵ Das läßt sich vielleicht als geschickter Kunstgriff interpretieren, mit dem der Dichter signalisiert, daß die Epodendichtung als ganze nunmehr abgeschlossen sei (Cairns 1978, 549); doch scheint mir diese Deutung nicht ausreichend für das innere Verständnis von Epode 17.

¹⁶ Kiessling–Heinze 1930, 556: «... läßt ihre Haltung ahnen, wie bitter es sie kränken wird, wenn sie ihre Machtlosigkeit erkennt – *plorem artis in te nil agentis exitus*: diese in höhrender Siegeszuversicht getane Schlußfrage wird sie ganz wider Erwarten selbst bejahen müssen.»

¹⁷ Auf einen anderen Widerspruch, der hiermit zusammenhängt, macht Spina 1995, 42 aufmerksam: Die Schlußverse scheinen auszusagen, Canidia müsse Maßnahmen gegen einen drohenden Mißerfolg gegenüber dem Mann ergreifen, und das, obwohl dieser doch seine völlige Niederlage ausdrücklich eingestanden hat. Die notwendigen Konsequenzen für die Interpretation zieht Spina allerdings nicht.

wie es scheint – angeboten hat, als äußerste Buße zugunsten ihres guten Rufes alle erdenklichen Unwahrheiten verbreiten zu wollen? Wir stellen fest:

1. Canidias Rede antwortet nur auf die Verse 1-29 und in keinem Punkt auf die Fortsetzung 30-52.

2. Das Angebot einer öffentlichen Ehrenrettung Canidias als einer zusätzlichen Buße zu bereits erlittenen und als ausreichend erachteten Strafen erscheint völlig unmotiviert.

3. Canidia weist mit ihrer Antwort alle Bitten, also scheinbar auch das Bußangebot, zurück. Sie tut dies unter Hinweis auf genau das Vergehen (die Rufschädigung), durch welches die angebotene Buße (die Palinodie) überhaupt erst erforderlich würde. Betrifft ihre Ablehnung also tatsächlich auch die Palinodie, dann sagt sie damit sinngemäß: «Ich lehne das Strafangebot für die Verleumdungen ab, da man mich nicht ungestraft verleumden darf.» Das ist offenkundig absurd.

Wie in der 12. Epode widerspricht also auch in der 17. die dramatische Abfolge der Äußerungen ihrer sachgemäßen gedanklichen Verknüpfung. Da nun Teil 3 des Gedichts, die Canidia-Rede, direkt auf Teil 1, aber nicht explizit auf Teil 2 antwortet, und da das Sühneangebot von Teil 2 eigentlich die angemessene Antwort auf die Racheforderung von Teil 3 darstellt, müßten nach der logischen Rekonstruktion des Inhalts die Teile des Gedichts in der Ordnung 1–3–2 stehen. Stellt man probeweise einmal so um, dann ergibt sich eine widerspruchsfreie Abfolge:

Der Mann hat Canidias Zaubersprüche nicht ernstgenommen. Durch seine Qualen hinlänglich bestraft, gibt er seinen Irrtum zu und bittet um Versöhnung (Teil 1). Canidia lehnt ab, denn für sein eigentliches Vergehen, den öffentlichen Spott über ihre Magie, stehe die angemessene Buße noch aus; die Verfolgung durch ihren Zauber werde daher nie aufhören (Teil 3). Der Mann zeigt sich verwundert über diese Härte, lasse sich doch, wie er sagt, sein Leiden gar nicht mehr steigern. Er fragt, ob sie ihn wirklich für den Rest seines Lebens behexen wolle und bietet ihr beliebige Sühne an, sogar den Widerruf der über sie verbreiteten Wahrheiten (Teil 2).

In dieser Rekonstruktion steht der ohnehin immer als eigentliches letztes Wort empfundene Mittelteil mit dem ironischen Angebot des Widerrufs tatsächlich am Schluß. Das Gedicht und mit ihm das ganze Buch endet also der Diegese¹⁸ nach durchaus nicht mit einem verstörenden Triumph Canidias, den man weginterpretieren müßte. Das Palinodieangebot steht zwar als scheinbar folgenlose Fortsetzung von Teil 1 in der Mitte des Gedichts, bildet aber implizit das Ende des Dialogs zwischen dem Mann und Canidia.¹⁹

¹⁸ Der Begriff ist im Sinne der Terminologie Genettes (1998, 313) zu verstehen; für eine genaue Definition (und Unterscheidung von Platons δειγματοειδής) siehe Martinez-Scheffel 1999, 23f. mit Anm. 4.

¹⁹ Damit ist auch denjenigen Deutungen endgültig der Boden entzogen, die Horaz unter dem Einfluß eines Liebeszaubers der Canidia sehen (z.B. Vox 1993, 170-73; Schmidt 1977, 421). Zwar sind die Symptome, die der Sprecher in 21-26 an sich selbst feststellt, in der Tat diejenigen der

Ich komme zum dritten Fall, der 5. Epode. Dieses Gedicht stellt sich äußerlich als Abbildung eines linearen Geschehensablaufs in vier Stufen dar: Ein Junge ist von einigen Magierinnen entführt worden und spricht sie, insbesondere die bereits bekannte Canidia, angstvoll an (1-10). Ohne eine Antwort beginnt diese mit den Vorbereitungen für die Herstellung eines Liebeszaubertranks. Hierfür sollen neben anderen Zutaten auch Eingeweide des Jungen verwendet werden, den die Frauen zu diesem Zweck bis zum Hals in die Erde eingraben und verhungern lassen wollen (11-46). Mit dieser ungewöhnlichen Rezeptur hofft Canidia, wie sie selbst sagt, den untreuen Varus wieder an sich zu binden, den gerade ein stärkerer Liebeszauber als der bisher von ihr selbst verwendete bei einer anderen Frau hält (47-82). Der Junge verwünscht daraufhin die Hexen (83-102).

Die Komposition der Epode ist ungewöhnlich. Es gibt einen Erzähler, dem aber nicht wie üblich die rahmenden Teile, sondern zentrale Partien gehören (11-49 und 83-86). Der große Rest des Gedichts, insbesondere Anfang und Ende, besteht aus wörtlicher Rede.

Die Verszahlen der einzelnen Teile sind auch hier sorgfältig ausbalanciert: Die beiden Mittelstücke sind jeweils 36 Verse lang, die beiden Reden des Jungen 10 und 20 Verse. Zählt man letztere zusammen, dann ergibt sich mit den Zahlen 36-36-30 eine ganz ähnliche Gewichtung wie in Epode 17 (29-29-23).²⁰ Die Grenzen zwischen den Abschnitten sind jeweils durch temporale Angaben deutlich markiert (11 *ut* «sobald»; 47 *hic* «an dieser Stelle»; 83 *sub haec* «daraufhin»).

Wie steht es hier mit dem Verhältnis zwischen der Erzählfolge und der Ereignischronologie? Für drei der vier Teile, nämlich 1-2-4, ergibt sich keine unmittelbare Schwierigkeit: Der Junge erschrickt vor dem Treiben der Hexen – die Herstellung des Tranks wird vorbereitet – der Junge verflucht die Frauen. Doch was ist mit Teil 3? Nachdem die Präliminarien für die Bereitung des Zaubers tranks abgeschlossen sind, beginnt Canidia zur Nachtgöttin und zur Mondgöttin Diana zu beten. Sie fleht um Beistand *in hostilis domos* (53), das heißt gegen ihre Nebenbuhlerinnen, im Moment des Gebets (*nunc nunc ... nunc*, 53) und darum, der alte Varus möge von den Hunden der Subura verbellt werden.²¹ Um ihn gegen die

Verliebtheit und stimmen mit denen in Theocr. 2. 88-91 (Simaita) überein; jedoch ist – wie unsere Interpretation deutlich zeigt – der Mann und nicht Canidia die Figur, die den Dialog kontrolliert und am Ende obsiegt. Er treibt mit der allzu selbstbewußten Gegnerin sein ironisches Spiel, das sie nicht durchschaut. Sein Eingeständnis, sie füge ihm Qualen zu, die man als Symptome der Liebe deuten könnte, ist um nichts mehr für bare Münze zu nehmen als das Palinodieangebot und die Haltung des *supplex*, mit der er Canidia wie eine Göttin anzuflehen vorgibt (1-7; 45). All dies wird ja fortwährend durch kaum verhüllte Invektiven konterkariert (20; 35; 46-52).

²⁰ Eine ähnliche triadische Struktur weist auch Epode 16 auf (14+26+26): 1-14 Problem, 15-40 Beratung, 41-66 Zielbeschreibung; vgl. unten Anm. 44.

²¹ Housmans Änderung des überlieferten *latrent* zu *latrant* ist ein verführerisch einfacher Versuch, die implizite Chronologie für die Textebene zu retten und damit den Interpretationsaufwand

Lockungen anderer Frauen immun zu machen, hat Canidia ihn selbst und sein Bett mit Zaubersalben eingerieben (59f. und 69f.).

Das Gebet ist mit Vers 60 zu Ende. Wir kommen nicht umhin, mit Kiessling-Heinze zu vermuten, daß danach – im Text nicht markiert – eine gewisse Zeit vergeht; denn Canidia bemerkt dann, daß ihr Zauber erfolglos geblieben ist, fragt überrascht: «was ist geschehen?» und sucht nach dem Grund für das Versagen ihrer Zaubermittel. Hat sie denn nicht jede denkbare Substanz verwendet (61-70)? Schließlich fällt ihr die Antwort ein: Voller Schmerz oder Empörung – das signalisiert die Interjektion *a* – stellt sie fest, der überlegene Gegenzauber einer Rivalin müsse den ihren außer Kraft gesetzt haben (71f.). Und nun kündigt sie an, sie werde zu noch stärkeren Mitteln greifen und Varus einen ganz außergewöhnlichen Liebestrank einflößen, der endgültig über die Mittel der Rivalinnen siegen werde (73-80).²²

erheblich herabzusetzen. Der Vorschlag hat viele Anhänger gefunden; indes gefährdet er das Verständnis der ganzen Epode. Der Wunsch, die Hunde der Subura mögen Varus verbellen (*latrant*), fügt sich nämlich hervorragend zu der Bitte um göttlichen Beistand gegen die Rivalinnen (53f.), dessen vorgestellte Auswirkung eben die ist, daß Varus, durch den Salbenzauber (59f., 69f.) behext, unter dem Spott der Einwohner (57) von dem Hundegebell (Zeichen des Eingreifens der angebeteten Göttinnen, vgl. Theocr. 2. 35; bei *latrant* würden die Hunde aus eigenem Antrieb und offenbar zur Begrüßung bellen, da Varus ja eingelassen wird) aus jenem Viertel vertrieben werden soll. Zu der Zustandsbeschreibung *latrant* hingegen würde weder der Wunsch *quod omnes rideant* (57) wirklich passen noch die unmittelbare Überraschung und plötzliche Erkenntnis verratenden Ausrufe *quid accidit?* (61) – vergleichbar mit dem die veränderte Situation anzeigenden *quid amplius vis* in 17. 30 (siehe oben S. 227f.) – und *a a* (71). Da Canidia in 71f. den Grund ihres Scheiterns kennt, müßte man mit der Konjekturen *latrant* die Fragen in 61-70 für lediglich rhetorische halten: Es könnte keine Entwicklung einer Erkenntnis und keinen daraus resultierenden Entwurf eines neuen Plans geben. Die dadurch bewirkte chronologische Einbebung der Canidia-Rede wäre aber gleichbedeutend mit der Beseitigung der kompositorischen Pointe der Epode. Canidias Worte in 49-82 spiegeln in geraffter und dramatisierter Form einen Prozeß wider (zu dieser Technik siehe Fedeli 1978, 102-04), der sich eigentlich über Stunden, wenn nicht Tage erstreckt. Die Konjekturen *latrant* ist daher ebenso gegenstandslos wie Shackleton Baileys (1982, 80) *an dormit* in 69, womit der vermeintliche Widerspruch zwischen überliefertem *indormit* (das freilich ohnehin als generelles Präsens zu verstehen ist, siehe Mankin z.St.) und dem Umherstreifen des Varus in der Subura beseitigt werden soll.

- 22 Die Verse 73-76, insbesondere 75f. *nec vocata mens tua / Marsis redibit vocibus*, pflegen in verschiedenster Weise mißverstanden zu werden: Zu *redibit* ergänzt schon Porphyrio sinngemäß *ad te: mens tua magicis meis vocibus semel evocata nunquam redibit ad sanitatem* (so etwa auch Kiessling-Heinze z. St.): Das setzt einen falschen Akzent, denn das Ziel der Bezauberung ist die dauerhafte Rückkehr des Varus, nicht das unwiderrufliche Außerkraftsetzen seines Verstandes. Konzessives Verständnis («your sanity will not return to you, ... although summoned by Marsian incantations», sc. der Rivalin Canidias, Mankin z.St.) ist nicht besser und scheidet zusätzlich daran, daß *Marsae voces* Verrücktheit, nicht geistige Klarheit hervorrufen. – Die Ergänzung *ad me* trifft ebenfalls nicht das Gemeinte («mon grazie ai consueti incantesimi ... né perché io l'abbia chiamato con formule magiche simili a quelle dei Marsi ... Varo tornerà a me», Cavarzere z.St.): Zwar könnte Canidia sagen wollen, sie werde Varus nicht mit üblichen Mitteln und Marsischen Gesängen zurückholen (73 *non usitatis* wäre dann keine Litotes), sondern – so

Dieser Trank ist natürlich – darin sind sich die Interpreten einig – kein anderer als der bereits in V. 38 erwähnte, für dessen Zubereitung der Junge geopfert werden soll.²³ Doch wenn nun die Rede der Canidia tatsächlich, wie die Synchronisierung durch *hic* (47) suggeriert, den Vorbereitungen für die Herstellung des Liebestranks folgt, dann ist es merkwürdig, daß die Alte noch jetzt, da sie bereits alle Maßnahmen bis hin zu dem Menschenopfer in die Wege geleitet hat, für die Wirksamkeit ihres ersten, des Salbenzaubers, betet und den eigentlich längst vollzogenen inneren Prozeß von der Verwunderung ob des ausbleibenden Erfolgs über die Erkenntnis der Ursache bis hin zum Entschluß, ein stärkeres Mittel anzuwenden, noch einmal verbalisiert – und zwar ohne jede narrative Distanzierung, im dramatischen Sprachmodus²⁴ der ursprünglichen Äußerungen (Gebetsform, Fragen, Ausrufe usw.). Die Parallelen in den Epoden 12 und 17 liefern die Erklärung: Abschnitt 3 entfaltet logisch die Vorgeschichte zu 1–2–4, obgleich ihn die Synchronisation durch *hic*, die Stellung der Passage im Gedicht und der dramatische Modus explizit in der präsentischen Sukzession verankern.²⁵

müßten wir ergänzen – mit einem besseren Zaubergesang (das *maius poculum* aus 77f. kann nicht dem Zurückholen dienen, s.u.); es ist jedoch störend, daß dieses bessere Lied nicht genannt wird; außerdem paßt zu dieser nur negativen Aussage nicht die drohende Anrede 74 *o multa fleturum caput*, die darauf hinweist, daß der ganze Zusammenhang 73–76 eine Drohung sein muß, und es ist nicht zu sehen, warum es bedrohlicher sein soll, durch die eine (zudem nicht näher bestimmte) Sorte Lieder zurückgeholt zu werden als durch eine andere. Die Drohung in 74 bezieht sich offensichtlich nicht auf Lieder, sondern auf den Liebestrank. – Man ergänze vielmehr ganz naheliegend *redibit <eo (unde recurrens)>*: «Du wirst <von der Rivalin (71f.)> zu mir zurückeilen, und dein Sinn wird nicht <dorthin = zu ihr> zurückkehren ...» Die *Marsae voces* können nun entweder das Mittel der Konkurrenz sein, das es außer Kraft zu setzen gilt (vgl. 71f.): «... auch nicht, wenn er von ihren Marsischen Gesängen gerufen wird»; oder – m.E. wahrscheinlicher – sie sind ein weiteres Mittel Canidias (wie 17,29; die Rivalin arbeitet ebenfalls sowohl mit Gift als auch mit Gesang: 71f.): «... nachdem er von meinen Marsischen Gesängen herbeigerufen worden ist». Varus muß ja auch erst zur Rückkehr gebracht werden (nämlich durch Gesangszauber), bevor ihm der Liebestrank verabreicht werden kann. In jedem Fall bezeichnen *recurrere* und *redire* hier also entgegengesetzte Bewegungsrichtungen und sind nicht nur stilistische Variation.

²³ Kiessling–Heinze 1930, 504: «Das übliche Rauchopfer ... wird entzündet und das Zaubergebet gesprochen – aber der Erfolg bleibt aus; so soll ein stärkeres Mittel, ein Liebestrank, helfen ... Der Liebestrank soll aus Mark und Leber eines Knaben gebraut werden ...» Warum die Kommentatoren den Widerspruch dieser ganz richtigen Analyse zur expliziten Chronologie des Textes nicht bemerken, bleibt rätselhaft.

²⁴ Zu «Distanz» und «Modus» siehe Martínez–Scheffel 1999, 47–49.

²⁵ Es sei darauf hingewiesen, daß eine solche Deutung, außer auf den Parallelen in anderen Gedichten, vor allem auf einer Abwägung der «Kosten» der verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten beruht. Damit ist folgendes gemeint: Wollte man hier und in den Epoden 12 und 17 versuchen, die Konsistenz der erzählten Welt um jeden Preis zu retten, so hätte man dies mit Zusatzannahmen zu erkaufen, die letztlich weit «kostspieliger» sind als die Annahme eines raffinierten narrativen Verfahrens, weil sie wesentliche Sachverhalte als lediglich implizit ansehen, die zur Vermeidung von Unklarheiten explizit ausgedrückt werden müßten. Die Canidia-Rede in Epode 5 etwa wäre dann nur als völlig distanzloses Nacherleben, ja originalgetreue

Hier lohnt sich ein Blick auf Theokrits 2. Gedicht, die *Pharmakeutria*, an die sich die 5. Epode, wie zahlreiche wörtliche und motivische Übereinstimmungen zeigen, eng anlehnt. Dort vollführt die von ihrem Liebhaber Delphis im Stich gelassene Simaitha, das lyrische Ich des gesamten Textes, mit ihrer Helferin Thestylis ein magisches Brandopfer und bereitet ihm für den nächsten Tag einen Zaubersrank zu. Thestylis geht, und die einsame Simaitha bittet die Mondgöttin, ihr bei der genauen Erinnerung an den Anfang ihrer Liebe zu Delphis zu helfen. Es folgt dann die monologische Erzählung dieser Vorgeschichte. Am Ende bekräftigt Simaitha ihre Absicht, Delphis durch den Zauber an sich zu binden.

Wir bemerken, daß sich unsere These, bei Horaz schließe sich an die Vorbereitungsszene eine Art falsch synchronisierter Rückblende an, durch die exakte Strukturparallele bei Theokrit aufs schönste bestätigt, wenngleich es in anderer Hinsicht deutliche Unterschiede zwischen dem 2. Idyll und der 5. Epode gibt:

1. Canidias Rede enthält nicht die Geschichte ihrer Liebe, wie das bei Simaitha der Fall ist, sondern die eines ersten gescheiterten Zaubers. Canidia ist sozusagen bereits einen Schritt weiter als Simaitha.

2. Die Vorgeschichte ist bei Theokrit narrativ verarbeitet, bei Horaz vollzieht sie sich im dramatischen Modus.

3. Bei Theokrit ist die Vorgeschichte als Rückgriff auf Vergangenes angekündigt, Horaz tarnt sie als Glied der Hauptgeschehensfolge.

Zum dritten Mal ist also zu beobachten, daß Horaz in einer Epode die Glieder einer Ereigniskette vertauscht, ohne die Anachronie durch Zeitadverbien, Tempusgebrauch und dergleichen transparent zu machen. Im Gegenteil scheint er die rekonstruierbaren Ereigniszusammenhänge, ohne sie außer Kraft zu setzen, durch narrativ-chronologische Fehleinordnungen verschleiern zu wollen: Der soeben eingetroffene Brief der Alten in Epode 12 präsentiert sich als abscheuerregendes Stück Rede in der Erinnerung des lyrischen Ichs; die rein dialogische 17. Epode überläßt den Leser dem natürlichen, aber hier trügerischen Schluß von der dramatischen Sukzession auf das logische Nacheinander der Teile; und in Epode 5 wird die Vorgeschichte gar mit einem bewußt falsch synchronisierenden *hic* in den fortlaufenden Fluß logisch nachfolgender Ereignisse eingelegt. Drei Fragen stellen sich angesichts dieser ungewöhnlichen, von keinem der mir bekannten narratologischen Standardwerke²⁶ erwähnten Technik, die

Reprise einer früheren Situation erklärbar. Wenn das gemeint wäre, müßte man dem Text mindestens irgendwie entnehmen können, daß es sich um so etwas Ungewöhnliches wie die exakte Wiederholung einer früheren Szene handelt – mehr noch: man würde eine Erklärung dafür erwarten. Der Zweifel an der chronologischen Angabe des «mimetisch unzuverlässigen» Erzählers (zum Begriff siehe Martínez-Scheffel 1999, 102f.) eröffnet hingegen die Möglichkeit der interpretatorischen Verarbeitung des Beobachteten und stellt nicht die Frage nach einem Versäumnis des Autors, sondern nach seiner Intention.

26 Z. B. Lämmert 1989, Vogt 1990, Genette 1998, Martínez-Scheffel 1999.

man «maskierte Anachronie» oder hier speziell «maskierte Analepse» nennen könnte:²⁷

1. Was hat Horaz damit beabsichtigt?
2. Soll der Leser die explizite oder die implizite Zeitstruktur zur Richtschnur der Interpretation machen?
3. Gibt es irgendwo in der antiken Literatur Parallelen?

Ich beginne mit der dritten Frage. Die beschriebene Technik sieht aus wie ein modernes Mittel der Verfremdung. Und doch macht ausgerechnet der älteste Text der europäischen Literatur, die *Ilias*, von maskierten Anachronien reichlich Gebrauch: Die Homerforschung²⁸ hat gezeigt, daß das Epos vom Zorn Achills, das vorgibt, die Ereignisse von gerade einmal 51 Tagen des zehnten und letzten Jahres des Trojanischen Krieges zu erzählen, seine chronologische Tiefe, die es zu einem wirklichen Troja-Epos macht, einer eigentümlichen adaptierenden Hereinnahme von außerhalb dieses Zeitrahmens liegenden Geschehnissen verdankt. Dabei verrät kein Hinweis des Erzählers, sondern nur die Eigenart der geschilderten Handlungen selbst, daß sie aus ihrem ursprünglichen Platz in der Diegese in diesen Kontext verstellt sind. Besonders deutlich wird dies an der in die Bücher 2-7 – übrigens nach einem erneuten Musenanruf – «eingespiegelten» Vorgeschichte, die somit fast ein Viertel des gesamten Textes umfaßt. Ich greife das Wichtigste heraus:

Der Schiffskatalog im 2. Buch an Stelle der zu erwartenden Aufzählung von Landstreitkräften spiegelt die Ausfahrt des griechischen Kontingents aus Aulis am Beginn des Feldzugs. Der Zweikampf zwischen Paris und Menelaos um Helena soll den Krieg eigentlich in letzter Minute vermeiden. Eben deshalb überlegen auch die Troer, die Geraubte zurückzugeben. Die Mauerschau mit der Vorstellung der dem Priamos noch unbekanntem griechischen Helden; die Liebesszene zwischen Paris und Helena; der Pfeilschuß des Pandaros; die dem Götterplan des 1. Buches widersprechenden Siege der Griechen und der Mauerbau um das Schiffslager²⁹ – all dies gehört der Sache nach in die Anfangsphase des Krieges, nicht ins zehnte Jahr.

Der fünfeinhalb Bücher umfassende Rückgriff «wird» – so Joachim Latacz – «nicht eigentlich explizit gemacht ... Dennoch ist er als Rückgriff geradezu sinnlich spürbar.»³⁰ Latacz spricht nun davon, die universale Technik der Analepse scheine sich in der *Ilias* «noch in einem Frühstadium der Entwicklung zu befinden».³¹ Demnach müßten wir für Horaz so etwas wie einen narratologischen Archaismus konstatieren. Doch kann der römische Epodendichter sich unmittelbar an Homer orientiert haben? Immerhin lobt er ihn in der *Ars Poetica* ausdrücklich dafür, daß er

²⁷ Zu «Anachronie» und «Analepse» siehe Genette 1998, 25f.; Martínez-Scheffel 1999, 33f.

²⁸ Für Literaturangaben hierzu siehe Kloss, *Thukydides*, v. a. Anm. 12-15.

²⁹ Zur vielerörterten Frage der Schiffsmauer in der *Ilias* und ihrem Verhältnis zu dem bei Thukydides 1.11.1 erwähnten ἔκωμα des ersten Kriegsjahres siehe Kloss, *Thukydides*, v. a.

³⁰ Latacz 1989, 165.

³¹ Latacz 1989, 165.

nicht chronologisch (*ab ovo*) erzähle, sondern *in medias res* gehe.³² Sollte zudem – was ich für durchaus möglich halte – bereits Aristoteles im 23. Kapitel seiner *Poetik* auf die homerische Einspiegelungstechnik verweisen,³³ dann mag Horaz hierdurch zu seinem narrativen Kunstgriff angeregt worden sein.

Nun ist in der *Ilias* der Gebrauch von Rückwendungen des Erzählers auf die Vorgeschichte kaum möglich³⁴, da bei Homer eine Gattungskonvention explizite zeitliche Rückgriffe auf der obersten Erzählebene verbietet. Damit bleibt dem Dichter neben dem beschränkt einsetzbaren Mittel der Personenrede nur der Ausweg, solche Rückverweise «als erzählte Gegenwart zu maskieren.»³⁵ Eine verwandte Technik beschreibt übrigens Thaddaeus Zielinskis berühmte Chronologieregel, der zufolge Homer zwei der Sache nach parallele Handlungen in sukzessives Geschehen umsetzt, indem er auf Ausdrücke wie «währenddessen» verzichtet. Nun bestreiten zwar neuerdings einige Forscher³⁶ die implizite Gleichzeitigkeit solcher Handlungen, da die zweite stets so geschildert werde, als setze sie die Vollendung der ersten voraus. Derartige Indizien für Sukzessivität sind hier jedoch gerade Mittel der chronologischen Maskerade, und die ebenfalls vorhandenen Hinweise auf Gleichzeitigkeit lassen sich nicht gut in Abrede stellen. «Zielinskis Gesetz» bleibt somit in Kraft, zumal Gustav Adolf Seeck es jüngst überzeugend rehabilitiert hat.³⁷

Das Verfahren der maskierten Analepse bei Homer läßt sich also aus gewissen erzähltechnischen Zwängen der Gattung herleiten. Für den Horaz der drei besprochenen Epoden kann diese Erklärung nicht gelten, denn sein Erzähler oder lyrisches Ich hätte durchaus zeitlich zurückgreifen dürfen. Immerhin lehrt die Betrachtung des ähnlichen Phänomens bei Homer aber, daß der Rezipient – und das

³² V. 147f.

³³ Zuerst vermutet von Else 585f.; vgl. Kloss, *Thukydides*, v. a. Anm. 15.

³⁴ Erlaubt sind nur «perfektische» Rückgriffe, welche die Herkunft einer Person oder die Entstehung der vorliegenden Situation erklären (Steinrück 1992, 79). Der am großzügigsten ausgelegte Fall ist die Erzählung von der Verwundung des Odysseus, die in die Fußwaschungsszene eingelegt ist (Steinrück 1992, 220-22).

³⁵ Steinrück 1992, 78.

³⁶ Patzer 1990.; Rengakos 1995..

³⁷ Erfreulicherweise hat jetzt G. A. Seeck 1998, in einem jüngst erschienenen Beitrag das Bild in den Grundzügen wieder geradegerückt. Die «zeitliche Doppeldeutigkeit», die uns etwa in der zweifachen Götterversammlung im 1. und 5. Buch der *Odyssee* in gewisser Weise zugleich ein und dasselbe und zwei verschiedene Ereignisse erblicken lassen, nennt er einen «Kompromiß zwischen der Gleichzeitigkeit der erzählten Zeiten und der kontinuierlichen Nachzeitigkeit (Sukzession) der Erzählung» (143). Wenn Seeck dann, vollkommen zu Recht, fortfährt: «Homer wollte einfach – wie jeder geübte Erzähler – das den glatten Erzählfluß störende Wörtchen 'inzwischen' vermeiden», dann verdeckt dies freilich etwas die Besonderheit des homerischen Verfahrens, bei dem die erzählerische Sukzession nicht in einem unbestimmten und unbestimmbaren Verhältnis zur Gleichzeitigkeit der erzählten Geschehnisse belassen, sondern gerade mit «falschen» Hinweisen auf zeitliche Nachzeitigkeit ausgestattet wird. Skepsis gegenüber den Thesen von Patzer und Rengakos deutet auch Schwinge 1999, 490 Anm. 3 an.

beantwortet die zweite der drei oben gestellten Fragen – die explizite Chronologie und die implizite logische Ereignisfolge ebensowenig gegeneinander ausspielen darf, wie man es bei einer angekündigten Anachronie tun würde, sondern daß man ihr Spannungsverhältnis wahrnehmen und offenhalten muß.³⁸

Es bleibt die letzte und schwierigste Frage: Was hat Horaz gewollt? Dem *Ilias*-Dichter geht es darum, ein großes Troja-Epos zu schaffen, aber nur einen sehr kleinen zeitlichen Ausschnitt des Ganzen als Rahmen zu verwenden. Dadurch erreicht er eine perspektivische Dichte, die sich beim bloß sukzessiven Erzählen einer mehrjährigen Handlung nicht ergäbe. Eine ähnliche Wirkungsabsicht könnte man Horaz vielleicht in der 5. und 12. Epode unterstellen, wo durch die verschleierte Hereinnahme einer Vorzeithandlung in die Gegenwart tatsächlich ein kürzerer Zeitraum durchmessen wird, als es bei streng linearer Darstellung der Fall wäre. Das gilt aber nicht für die 17. Epode, denn dort betrifft die Umstellung der Teile 2 und 3 gar keine Vorzeithandlung. Der Effekt, der hier erzielt werden soll, ist ein anderer. Denn die Umstellung der Palinodie in die Mitte ermöglicht, ähnlich wie in der 12. Epode, eine ringförmige Lektüre. Wenn Canidia am Ende ankündigt, sie werde den Mann weiterhin die Macht ihrer *ars* fühlen lassen, dann kann man das *iam iam efficaci do manus scientiae* vom Anfang förmlich schon wieder kommen hören. Indem Horaz also das Textstück, das allein die Auflösung des Konflikts und den Ausweg des Mannes aus seinen Qualen andeuten kann, als vermeintlich wirkungslose Übergangspassage in die Mitte des Gedichts stellt, verwandelt er den zielgerichteten Dialog in einen sich scheinbar wiederholenden ohne Lösung.

Die vorgestellten Beobachtungen zur Struktur der drei Epoden sind, wie ich hoffe, geeignet, meine Ansicht zu begründen, daß es Horaz ganz wesentlich auf das Vexierspiel angekommen ist, durch das die Oberflächenstruktur und der logische Ereigniszusammenhang der Gedichte einander dementieren. Doch gibt es in diesen Epoden auch so etwas wie eine Botschaft? Auf allegorische und symbolische Spekulationen der Art, wie ich sie im Zusammenhang mit Epode 17 erwähnte,³⁹ sollte man verzichten; sie finden keinerlei Stütze im Text. Was man hingegen sehen kann ist, daß die drei Gedichte auf literarische Vorbilder Bezug nehmen. Die 5. Epode transformiert Theokrits 2. Idyll in den Iambos, an die Stelle Simaithas tritt Canidia, die für Horaz das ist, was Lykambes und Neobule für Archilochos und was Bupalos für

³⁸ Genette 1998, 22: «Wenn ein narratives Segment mit einem Hinweis beginnt wie: 'Drei Monate früher usw.', muß man sowohl berücksichtigen, daß diese Szene in der Erzählung *nachher* kommt, als auch, daß sie in der Diegese *vorher* kommen soll: Beides oder besser gesagt der (kontrastive oder dissonante) Bezug zwischen beidem ist wesentlich für den narrativen Text, und diesen Bezug zu beseitigen, indem man eines seiner Glieder eliminiert, heißt den Text nicht ernst nehmen und ihn zerstören.»

³⁹ Siehe oben S. 227.

Hipponax gewesen sind: die Erzfeinde schlechthin.⁴⁰ Man kann das Gedicht als augenzwinkernde Stellungnahme zu dem griechischen Vorbild und auch zu Vergils 8. Ekloge lesen.

Für die 12. Epode läßt sich zwar keine erhaltene Vorlage nachweisen, doch ist zu vermuten, daß wir klarer sähen, besäßen wir einen vollständigen Archilochos. Die ausgiebige Verwendung von Tiervergleichen weist auf ihn als Vorbild, denn ein guter Teil seiner gar nicht so zahlreichen Epoden-Fragmente enthalten Elemente der Tierfabel oder zumindest Tiermetaphorik.⁴¹

Worauf die 17. Epode anspielt, ist wieder deutlicher: Neben Catull⁴² und erneut Theokrit 2 ist vor allem die berühmte Helena-Palinodie des Stesichoros zu nennen, die wir in Umrissen kennen. Wieder trägt der Wechsel der Gattung – vom Melos zum Iambos – mit der Ersetzung der schönen Helena durch die gräßliche Canidia entscheidend zur humoristischen Wirkung des Palinodie-Angebots bei.⁴³

In *epist.* 1. 19 legt Horaz das Programm seiner Epoden-Dichtung dar: Metrum und Geist (*numeros animosque*) habe er von Archilochos übernommen, die Inhalte (*res*) hingegen nicht (V. 23f.). Das ist als Hinweis darauf, was für die gesamte antike Gattung Iambos als konstitutiv zu gelten hat, nicht zu unterschätzen. Denn einerseits

⁴⁰ Zu Canidia als horazischem Äquivalent zu Neobule siehe Fraenkel 1957, 63: «He wrote Epode V ... not so much because he wanted to attack a living sorceress, or a group of sorceresses, and expose their sinister machinations, as because he felt that a fresh victim was required for the aggressive *iambi* which he was determined to write after the fashion of Archilochus» (vgl. Cavarzere 1996b, 669f.); Fedeli 1978, 92f. stimmt zu und konstatiert: «l'interpretazione dell'epodo va formulata riconducendolo al suo carattere di opera letteraria e alla sua natura di composizione di un autore che riprende e combina modelli prevalentemente ellenistici» (92).

⁴¹ So die Elegie gegen Lykambes 172-81 W. (Fuchs und Adler); 185-87 (Fuchs und Affe); 189; 196a, 41-47; 201; vgl. etwa auch 223-24.

⁴² Zitate aus den Gedichten 4, 7, 8, 29, 42 und 60 sind zu erkennen.

⁴³ Der hier vertretenen Ansicht, Epode 17 sei in erster Linie ein Spiel mit der literarischen Tradition (Aricò 1997, 716, mit weiterer Literatur) und nicht vorrangig die Behandlung eines in der Lebenswirklichkeit der Person Horaz und ihrer Zeit verankerten Themas (zu solchen Versuchen siehe oben S. 227), wird bisweilen aus der Vorstellung heraus widersprochen, es müsse sich in den Gedichten eines Horaz stets etwas Persönliches oder Bekenntnishaftes aufzeigen lassen. So – neben Pöschl (siehe oben Anm. 14) – auch Schmidt 1977, 421: «Natürlich ist Epode 17 ein Scherz, ein Spiel. Aber (dichterische) Scherze und Spiele haben doch eine Gestalt und einen Sinn. Die Auffassung, es handle sich um ein 'jeu d'esprit', ein 'purely literary piece', ein 'mime in the iambic vein', ein 'powerful study in horror, hatred, denunciation, mockery, macabre' hat, ausschließlich genommen, wieder, wie mir scheint, die Literaturgeschichte und Horaz gegen sich. Was sollte eine solche damals sinn- und funktionslose Kunst?» Akzeptieren wir einmal die hier implizierte Forderung, Literatur habe sich mit lebensweltlichen Erfahrungen auseinanderzusetzen, um «Sinn» zu ergeben – doch können nicht auch Formen und Strukturen als Träger ästhetischer «Äussagen» in besonderer Weise «Sinn» vermitteln? –, so bleibt immer noch die Tatsache, daß auch die Literatur Teil der Lebenswirklichkeit ist und als Gegenstand ihrer selbst gerade für Dichter, die sich an ein gebildetes Publikum wenden konnten, zu allen Zeiten besonders attraktiv gewesen ist. Ich meine daher nicht, daß Epode 17 nach der hier vertretenen Interpretation als «sinn- und funktionslos» bezeichnet werden darf.

sind alle Versuche einer inhaltlichen Abgrenzung etwa zur Elegie aussichtslos, und andererseits gibt es auch Spott, Invektive und Aischrologie nicht in jedem Iambos. Die *animi* sind es offenbar, auf die es ankommt, und dabei geht es – trotz aller Themenvielfalt – immer um das ungezügelt verbale Ausleben freundschaftlicher und feindlicher Einstellungen (*amicorum libera consilia* und *contumeliae graves* heißt das in *epod.* 11. 26), um die Abgrenzung der Menschen, die zum Kreis um den Sprecher zugelassen werden, von solchen, die ausgeschlossen bleiben, um einen bedingungslos positiv belegten Innen- und einen bedingungslos negativ belegten Außenbereich des Subjekts.⁴⁴

Hinsichtlich der *res* ist für Horaz bedeutsam, daß etliche Epoden erkennbar griechische oder römische Vorgängertexte verschiedenster Gattungen bis hin zur Geschichtsschreibung adaptieren; bei einigen anderen, zu denen der Prätext fehlt, dürfen wir das vermuten. Die politisch-gesellschaftliche Realität, der die Forschung so gern nachspürt, ist, wo sie überhaupt zweifelsfrei aufscheint, stets durch die literarische Bezugnahme oder das Freund-Feind-Schema gebrochen. Damit fällt der formalen Verarbeitung in den Epoden eine um so wichtigere Funktion zu: In einigen Gedichten darf sie geradezu als das Zentrum des dichterischen Interesses gelten.⁴⁵ An den drei

⁴⁴ Das Grundmuster einer die Identität des Ich oder der «Wir-Gruppe» bekräftigenden scharfen Grenzziehung zwischen Außen und Innen erklärt am besten, warum der Iambos auch ganz ohne Spott z.B. von Liebe und Politik sprechen kann (vgl. die sehr gute Zusammenfassung von Cavarzere 1992, 30-34, ders. 1997, 60, ferner Mankin 1995, 8f., jeweils mit weiterführender Literatur). Auch die sogenannten «politischen» Epoden, wie etwa 1, 7, 9, 16, fügen sich einer solchen Funktionsbestimmung aufs beste. Epode 16 darf man freilich dann nicht als pessimistisch-eskapistische politische Utopie mit literarischen Anklängen verstehen, sondern sollte sie aus der Perspektive der Sertorius-Geschichte lesen, deren Umgestaltung sie m.E. in viel stärkerem Maße ist, als man bisher meinte (vgl. auch die folgende Anmerkung): Die Frage des lyrischen Ichs – eines Dichter-«Horaz», der sich aber als zweiter Sertorius entwirft – ist: Wer macht mit bei der Suche nach den Inseln der Seligen? Antwort: die Guten, die *melior pars* (15, 37). Die Feiglinge (*indocilis grex*, 37) bleiben außen vor. An der Schnittstelle vom zweiten zum dritten Teil (von V. 40 zu 41) wird das «ihr» der Anrede an die Versammlung zum «wir» der Expeditionsteilnehmer: Die Trennung der beiden Gruppen ist vollzogen. Wie auch immer man weiterinterpretieren möchte, das Grundmuster der sozialen Abgrenzung ist hier wie auch sonst in den horazischen Epoden deutlich erkennbar und muß Grundlage jeder Deutung sein.

⁴⁵ Epode 2 z.B. ist ein ausladendes «Lob des Landlebens» (wie Verg. *georg.* 2. 458ff.), das sich durch die angehängten letzten vier Verse als Zitat im Munde eines Wucherers erweist. Erst damit wird das Gedicht zum Iambos. – Für einen Zugang zur 16. Epode ist, wie ich meine, weniger das vielbesprochene intertextuelle Verhältnis zur vergilischen 4. Ekloge – das es zweifellos gibt – von Bedeutung als vielmehr der im 1. Buch von Sallusts *Historien* (in Anlehnung an eine von Herodot 1. 165, erzählte Begebenheit, auf die Horaz ebenfalls anspielt, V. 17-20; für die fast ganz verlorene originale Sallust-Erzählung tritt Plut. *Sert.* 8. 2-9.1 ein) berichtete Plan des Sertorius, in verzweifelter Lage von Spanien aus westwärts zu den Inseln der Seligen aufzubrechen – mit dem Sallust-Bezug (*terminus post quem* 37) wäre nebenbei die 4. Ekloge als zeitlich früher erwiesen (vgl. Horsfall 1991, 357), was auch aus anderen Gründen wahrscheinlich ist (vgl. zuletzt Cavarzere 1996a, 115-31). Was zumeist als periphere motivische Andeutung des Horaz behandelt wird (vgl. Kiessling-Heinze 1930, 546; Mankin 1995, 261f.), könnte sehr gut der entscheidende

behandelten Epoden mit ihren für römische Ohren unattraktiven Themen, aber ihrer ungemein kunstvollen Komposition läßt sich dies besonders gut erkennen. Angeregt durch archaische Grundmuster, die ihren ursprünglichen Ort in der mündlichen Kultur des Symposions haben, verleugnen die Epoden des Horaz mit ihrem Streben nach Gattungsmischung⁴⁶, Intertextualität, Verrätselung und formaler Perfektion nie, daß sie durch die Schule der hellenistischen Buchkultur gegangen sind.⁴⁷

Göttingen/Köln

Gerrit Kloss

Ausgangspunkt für jede weiterführende Interpretation des Gedichts sein. Epode 16 würde dann ein Stück Geschichtsschreibung, das damals soeben erschienen war, in einen Iambos verwandeln, indem sich Horaz (genauer: der Sprecher, der vom Autor Horaz als ein Dichter entworfen ist) an die Stelle des Sertorius setzt (schön hier das doppeldeutige *vates* am Schluß). Damit wird die von Sertorius wörtlich gemeinte geographisch-politische Frage «wer will zu den *boni* gehören, die mir auf dem bisher unbefahrenen Weg folgen werden?» nicht ohne Selbstironie – das Vorbild ist ein wenig hoch gegriffen für einen Mann des Wortes – in eine literarische umgeformt: Das Publikum wird geteilt in die Avantgarde – d.h. Horaz-Anhänger (*boni*) mit Freude am dichterischen Experiment – und den Rest (*mali*). Dagegen stehen die Verheißung des goldenen Zeitalters in der 4. Ekloge und die geographische Utopie von epod. 16 nur durch das keineswegs dominierende Motiv der jeweils herrschenden paradiesischen Zustände zueinander in Beziehung, und keines der beiden Gedichte läßt sich einfach als Gegenentwurf zu dem anderen lesen. Die weitverbreitete Forschungsmeinung, der zufolge Vergil und Horaz einen dichterischen Disput um die optimistische oder pessimistische Einschätzung der Weltlage führen, halte ich für verfehlt (schon deswegen, weil das Parzenlied Verg. *ecl.* 4. 4-46 – wie Binder 1983 in seiner glänzenden Interpretation der Ekloge klargestellt hat – eine rückprojizierte Prophezeiung aus der Perspektive des Geburtsjahrs Octavians ist, somit also V. 4 *ultima Cumaevi venit iam carminis aetas* nicht auf das Jahr 40, sondern auf das Jahr 63 referiert), und ich wage zu vermuten, daß es diese Interpretation nicht gäbe, wenn Sallusts *Historien* erhalten wären. Vielmehr scheint mir Epode 16 geradezu eine nicht ganz ernst gemeinte «Depolitisierung» eines historischen Vorbilds darzustellen. Es ist das gleiche Verfahren, mit dem Horaz in *carm.* 1. 22 die dem richtig handelnden (*integer vitae scelerisque purus = pius*) Stoiker (V. 4: *Fusce*; vgl. Nisbet-Hubbard 1970, 261-66; Harrison 1992, 544) von seiner Lehre garantierte (innere) Unverletzlichkeit vermittels des gleichermaßen auf den Stoizismus wie die Dichtung anzuwendenden Begriffs der *pietas* (*pius poeta/vates*: Catull. 16. 5, Verg. *Aen.* 6. 662 usw., vgl. besonders den Schlußvers von Epode 16; zur Mehrdeutigkeit des Motivs der Unverletzlichkeit vgl. Citti 2000, 128 und 131 mit dem wichtigen Hinweis auf Traina 1986, 262) scherzhaft in die (körperliche!) Unverletzlichkeit des Liebeslieders singenden Dichters verwandelt. (Das Übertragungsverfahren in *carm.* 1. 22 als solches – nicht allerdings der Ausgangspunkt der Übertragung, die Stoa – ist m.W. zuerst erkannt worden von Doblhofer 1977, 40) Hingegen scheint mir auch hier, wie im Falle von Epode 16 und Ekloge 4, die mögliche Abhängigkeit in Details der Formulierung von einem literarischen Vorbild (in diesem Falle Alc. fr. 130b, vgl. Burzacchini 1976) für die gedankliche Interpretation nicht viel auszutragen.

⁴⁶ Siehe hierzu Fedeli 1978, 97-99 (mit weiterer Literatur).

⁴⁷ Die Mischung archaischer und hellenistischer Elemente in den Epoden untersucht eingehend Fedeli 1978.

Zitierte Literatur:

- Aricò 1997 = G. Aricò, *Palinodia*, in *Enc. Or.*, II, Roma 1997, 716-18.
- Barchiesi 1994 = A. Barchiesi, *Ultime difficoltà nella carriera di un poeta giambico: l'epodo XVII*, in *Atti dei Convegni di Venosa Napoli Roma 1993: Convegno di Venosa*, Venosa 1994, 205-20.
- Binder 1983 = G. Binder, *Lied der Parzen zur Geburt Octavians, Vergils vierte Ekloge*, *Gymnasium* 90, 1983, 102-22.
- Burzacchini 1976 = G. Burzacchini, *Alc. 130b Voigt ~ Hor. Carm. 1.22*, *QUCC* 22, 1976, 39-58.
- Cairns 1978 = F. Cairns, *The Genre Palinodia and Three Horatian Examples: Epode, 17; Odes 1, 16; Odes 1, 34*, *AC* 47, 1978, 546-52.
- Carrubba 1965 = R. W. Carrubba, *A Study of Horace's Eighth and Twelfth Epodes*, *Latomus* 24, 1965, 591-98.
- Cavarzere 1992 = A. Cavarzere, *Orazio, Il libro degli epodi*, Venezia 1992.
- Cavarzere 1996a = A. Cavarzere, *Sul limitare, Il «motto» e la poesia di Orazio*, Bologna 1996.
- Cavarzere 1996b = A. Cavarzere, *Canidia*, in: *Enc. Or.*, I, Roma 1996, 668-71.
- Cavarzere 1997 = A. Cavarzere, *Giambico*, in *Enc. Or.*, II, Roma 1997, 59-62.
- Citti 2000 = F. Citti, *Studi oraziani, Tematica e intertestualità*, Bologna 2000.
- Doblhofer 1977 = E. Doblhofer, *Eine wundersame Errettung des Horaz, Versuch einer Modellinterpretation von Carm. 1.22*, *AU* 20/4, 1977 29-44.
- Else 1957 = G. F. Else, *Aristotle's Poetics: the Argument*, Cambridge Mass. – Leiden 1957.
- Fauth 1999 = W. Fauth, *Carmen magicum, Das Thema der Magie in der Dichtung der römischen Kaiserzeit*, Frankfurt – Berlin – New York – Paris – Wien 1999.
- Fedeli 1978 = P. Fedeli, *Il V epodo e i giambi d'Orazio come espressione d'arte alessandrina*, *MPhL* 3, 1978, 67-138.
- Fraenkel 1957 = E. Fraenkel, *Horace*, Oxford 1957.
- Fränkel 1962 = H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München 1962².
- Genette 1998 = G. Genette, *Die Erzählung*, München 1998².
- Grassmann 1966 = V. Grassmann, *Die erotischen Epoden des Horaz*, München 1966.
- Harrison 1992 = S. J. Harrison, *Fuscus the Stoic: Horace 'Odes' 1.22 and 'Epistles' 1.10*, *CQ* 42, 1992, 543-47.
- Q. Horatius Flaccus: Oden und Epoden*, erkl. v. A. Kiessling – R. Heinze, Berlin 1930⁷.
- G. Kloss, *Thukydides 1,11,1 und die Schiffsmauer in der Ilias* [erscheint in: *RhM*].
- Lämmert 1989 = E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1989⁸.
- Latacz 1989 = J. Latacz, *Homer. Der erste Dichter des Abendlands*, München – Zürich 1989².
- Horace: Epodes*, ed. by D. Mankin, Cambridge 1995.
- Martinez – Scheffel 1999 = M. Martinez – M. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999.
- Nisbet – Hubbard 1970 = R. G. M. Nisbet – M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes, Book 1*, Oxford 1970.
- Oeri 1948 = H. G. Oeri, *Der Typ der komischen Alten*, Basel 1948.
- Patzer 1990 = H. Patzer, *Gleichzeitige Ereignisse im homerischen Epos*, in *EPHNEYMATA. Festschrift für H. Hörner*, hrsg. H. Eisenberger, Heidelberg 1990, 153-72.
- Pöschl 1956 = V. Pöschl, *Horaz*, in *Entretiens Fondation Hardt* 2, 1956, 93-115 (= V. P., *Kunst und Wirklichkeitserfahrung in der Dichtung. Kleine Schriften*, I, Heidelberg 1979, 129-44).
- Rengakos 1995 = A. Rengakos, *Zeit und Gleichzeitigkeit in den homerischen Epen*, *A&A* 41, 1995. 1-33.
- Schmidt 1977 = E. A. Schmidt, *Amica vis pastoribus, Der Jambiker Horaz in seinem Epodenbuch*, *Gymnasium* 84, 1977, 401-23.
- Schwinge 1999 = E. - R. Schwinge, *Rez. zu: H. Patzer, Die Formgesetze des homerischen Epos*, *Stuttgart 1996, Gnomon* 71, 1999; 487-92.
- Seeck 1998 = G. A. Seeck, *Homerisches Erzählen und das Problem der Gleichzeitigkeit*, *Hermes* 126, 1998, 131-44.
- Shackleton Bailey 1982 = D. R. Shackleton Bailey, *Profile of Horace*, London 1982.

- Spina 1995 = L. Spina, *Orazio nell'Ade (Lettura dell'Epodo XVII)*, in *Lecture oraziane*, a c. di M. Gigante – S. Cerasuolo, Napoli 1995, 25-52 [zuerst in: *Lexis* 11, 1993, 163-88].
- Steinrück 1992 = M. Steinrück, *Rede und Kontext, Zum Verhältnis von Person und Erzähler in frühgriechischen Texten*, Bonn 1992.
- Traina 1986 = A. Traina, *Orazio e Catullo*, in A. T., *Poeti latini (e neolatini), Note e saggi filologici*, I, Bologna 1986² (1975), 253-75.
- Vogt 1990 = J. Vogt, *Aspekte erzählender Prosa, Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, Opladen 1990⁷.
- Vox 1993 = O. Vox, *Due note all'Epodo XVII di Orazio*, *Rudiae* 5, 1993, 167-73.
- Zielinski 1899-1901 = T. Zielinski, *Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos*, *Philologus Suppl.* 8, 1899-1901, 407-49.