

Batēia ist wahrscheinlich durch den Ausdruck *σῆμα Μοιρέως* in kühner Kombination übersetzt; wiederum gehört die dichterische Übersetzung in die Göttersprache.

Ganz anders ist die Sachlage bei Dingen und Begriffen, die allein in die göttliche Sphäre gehören: Das geheimnisvolle Zauberkraut der Odyssee ist nur den Unsterblichen bekannt und das Götterblut ist rein materiell etwas anderes als das menschliche *αἷμα*. Deshalb konnten auch die sprachlichen Äquivalente für die Begriffe des göttlichen Krautes, des Götterblutes und der Götterspeise nicht aus dem alltäglichen Wortschatz übernommen werden<sup>1</sup>; hier mußten Bezeichnungen einspringen, die aus geheimnisvoller, vielleicht kultischer oder zauberischer Sphäre stammend dem normalen Sprachgebrauch fernstehen mußten: das altertümliche *μῶλον* und das ursprünglich fremde *ἕζω*.

Einen gemeinsamen Nenner für die Erklärung der homerischen Göttersprache zu finden, ist also, in Anbetracht der Verschiedenartigkeit der Fälle, kaum möglich, — vorausgesetzt natürlich immer, daß die hier vorgebrachten Erklärungsversuche das Richtige treffen; *ἀλλὰ πάντα μὲν ἴσως μεῖζω ἐόντι ἢ κατ' ἐμὲ καὶ σε ἐξέυρεν* (Platon Kratylus 392 a, b).

<sup>1</sup> Die Begriffe Nektar und Ambrosia gehören eigentlich auch in den behandelten Komplex. Wohl stehen beide einander nicht als menschliche und göttliche Bezeichnung für ein und dieselbe Sache gegenüber; sie sind auch nicht ausdrücklich der Göttersprache zugewiesen. Aber die Wörter bezeichnen doch Dinge, die ebenso wie *ἕζω* ausschließlich hier ein etymologisch auf den ersten Blick erklärbares Wort einem — wie wir annehmen dürfen: auch für den Griechen der homerischen Zeit — ziemlich undurchsichtigen Terminus gegenüber. Die Vermutung drängt sich auf, daß auch hier zwei Synonyme nebeneinander stehen. Und in der Tat läßt sich gegenüber früheren Versuchen (vgl. Boisacq s. v., Bechtel, Lexil. zu Homer 100; vgl. auch Hofmann GEWB s. v.) *ἕστρα* am besten in *ἕστρα* setzen, wobei *στ* die Verneinung darstellt und *στρα* zu *στρέφα*, *διὰ-στρέφα*, *κρέμας* (= *vesper* Hesych) zu stellen ist; also *ἕστρα* = „Nicht-Tod, Nicht-tot-sein“ o. ä. (= *ἀμβροσία* sc. *ἐδωθή*). Vgl. Güntert, *Kalypso* 1919, 158 ff.; Schwyzer *Gr. Gr.* I, 424, 6; auch 530, 4; Kretschmer, *Nektar*, Wien. Ak. Anz. 84, 1947, 13 ff. ist mir leider nicht zugänglich.

## Zu Alkaios 82 D. (32 L.) und Horaz c. I 26.

Von Max Treu, München.

Daß die Horazode *Mysis amicus tristitiam et curas* (I 26) mit der äolischen Lyrik in Zusammenhang steht, besagen eindeutig die Schlußworte

hunc fidibus novis,  
hunc Lesbio sacrare plectro  
teque tuasque decet sororos.

Offenkundig ist ja, daß mit dem „neuen Lied“ eine neue, entscheidende Wendung im künstlerischen Schaffen des Horaz gemeint ist — eben die Hinwendung zur äolischen Lyrik. Man wird wohl auch nicht fehlgehen in der Annahme, etwas von dem neuen Vorbild spiegle sich in dieser frühen Horazode wider — und zwar nicht nur in der Wahl des Versmaßes. Worin denn aber sonst noch? — Bei *fontibus integris* hat dem Dichter die Lukrezstelle I 927 vorgeschwebt, *Πηγάδες* ist ein Wort der hellenistischen Dichtung (s. Heinze z. St.), und das persönliche Freundschaftsverhältnis zu Lamia sowie die zeitgeschichtliche Anspielung auf den bedrohten Tiridates (die eine approximative Datierung dieses Gelegenheitsgedichtes auf das Jahr 29—28 gestattet) ist und bleibt etwas ganz Eigenes. Worin denn also sonst könnte eine Spiegelung alkaischer „Gedanken“ vermutet werden in diesem so befreundeten Gedicht, das aus den Niederungen der Sorge auf die freie Höhe glückhafter und stolzer Freude führt? Man wird gewiß an das „*principio motto*“ erinnern, jedoch ist das keine starre Regel, die überall gilt, auch in unserem Fall also kein Wegweiser.

Die Frage führt gerade hier eigentlich weiter als gemeinhin Fragen nach Vorbild und Art der Nachahmung zu führen pflegen. Sie führt zu der Kernfrage, warum denn Horaz nun an Archilochos kein Genüge mehr fand und sich den Lesbiern zuwandte. Man gibt zu, daß das ein „höheres Ziel“ war<sup>1</sup>, hat aber für die Erklärung doch nichts weiter als den „inhaltslichen Reichtum“ und die „Mannigfaltigkeit“ anzuführen: oder man beruft sich auf Einzelheiten auf die „männliche Entschlossenheit“, die „rhythmische Vielfalt“, die „frohe Weinlaune“<sup>2</sup>. Aber Archilochos war ja noch entschlossener als Alkaios, Anakreon weinseliger, was aber die rhythmische Vielfalt der Lesbier betrifft, so hat Horaz sie lediglich als eine Weiterbildung archilochischer Maße angesehen<sup>3</sup>. Daß die Lesbier *numerosiores* waren, wird man daher kaum als das ausschlaggebende Moment anerkennen dürfen, mag auch Horaz bei der Anordnung seiner Buchausgaben ganz bewußt die Polymetrie seiner Lieder hervorkehren<sup>4</sup>. Vollends der Tyrannenhaß des Alkaios konnte zu diesem

<sup>1</sup> Schanz-Hosius, *G. d. r. Lit.* II, 1935, 126, 142.

<sup>2</sup> Schmid-Stählin, *G. d. gr. Lit.* I, 1929, 416.

<sup>3</sup> Vgl. Hor. *epist.* I, 19, 28 f. *temperat Archilochi musam pede mascula Sappho, temperat Alcaeus*. Vgl. Klingner, *Röm. Geisteswelt*, 1943, 228.

<sup>4</sup> Vgl. Pasquali, *Orazio lirico*, 1920, 110: „Orazio non riconosce a un criterio così esterno alcun valore.“ Wilamowitz, *S. u. S.*, 1913, 309 meinte freilich, „was ihn festhält,

Zeitpunkt im Herzen des Horaz gewiß kein Echo finden: lange genug hatte er abseits gestanden, nun hatte eines seiner frühesten, an Alkaios anknüpfenden Lieder den Sieg von Actium gefeiert.

Wenn man aber — gerade auf Grund literaturgeschichtlicher Tatsachen — einer Summe von Einzelheiten nicht die ausschlaggebende Bedeutung zu erkennen kann (mag auch jede einzelne für sich mitgesprochen haben): wenn man auch nicht in der heuristischen Freude über ein bisher im Lateinischen noch nicht benutztes Vorbild die letzte Ursache für Horazens Hinwendung zu Alkaios sehen will: dann muß doch wohl die Frage nach etwas Tieferem, Umfassenderem gestellt werden. Da nun gerade in unserem Liede wie auch sonst wiederholt in frühen Oden die „befreiende Wirkung“ (Heinze) des Liedes genannt, das Lied z. B. als ein *dulce lenimen laborum* (I 32, 14f.) gewertet wird, wird man, meine ich, gerade hierin das erblickende dürfen, was Horaz bei seinem neuen Vorbild fand: das Lösende, Befreiende im Liede — etwas, was aufzurichten vermag und den Menschen wieder seines Lebens froh werden läßt. Kein magisches Verzaubertwerden (wiewohl auch diese Wunderkraft des Liedes bei den äolischen Lyrikern unvergessen war<sup>1</sup>): kein Einschlafen der Sorgen und der eigenen Willenskraft<sup>2</sup>: der eigene Entschluß steht, manhaft und klar, bereits am Anfang fest, unbeeinflusst von der Wirkung des Liedes: *tradam* ..., sagt Horaz gleich zu Beginn, „ich werde“, so spricht auch Alkaios gelegentlich, so in dem entschlossenen Wort *ἐμ' αὐτῶν παλαμάσσομαι* (132 D.). Das ist alles andre als *ἀμύχανα* und wesentlich verschieden von dem Aufruf an den eigenen Thymos, standzuhalten in den Prüfungen des wechselvollen Lebens, wie wir ihn bei Archilochos finden. Und doch ist, auch für uns noch, gerade in den Liedern der Lesbier etwas spürbar, was man eine musische Wirkung des Liedes zu nennen versucht ist. Mit Einzelzitate ist das kaum zu belegen, denn worauf Alc. fr. 146 *ἔξ μ' ἔλασας ἀληγῶν* zu beziehen ist, wissen wir nicht, und für Horazens *dulce lenimen laborum* hat man eine Entsprechung bei Pindar, nicht bei Alkaios, zu finden gemeint<sup>3</sup>. Faßbar bleibt diese Wirkung des äolischen Liedes trotzdem, wenn nicht in Einzelworten, so in der gesamten inneren Bewegung nicht weniger Lieder. Für Sappho bedarf es wohl keines besonderen Hinweises: in wie behutsamer Weise ihr Lied zum Getröstetsein führt, ist deutlich genug<sup>4</sup>. Bei Alkaios sehen wir etwas Ähnliches in dem neuen fr. 24 C (Diehl, RhM. 92, 1943, 14ff.) und würden es gewiß noch öfter sehen, wenn uns mehr erhalten wäre. Kurz, auch wenn die lesbischen Lyriker konnte nur die Metrik sein und der Stil, das *μέτρον*, denn ein Blick genüge, um zu erkennen, „daß für den Dichter Horaz bei Alkaios sicherlich noch weniger zu holen war als bei Anakreon“. Doch gilt auch hier, was ebenda 305 gesagt ist: „Die eigene Neigung wohl noch mehr als ein klassizistischer Grammatiker hat ihn zu den echten Großen geführt.“ — Willi, Horaz u. d. august. Kultur, 1948, 166 meint, „als Jünger der Sappho und des Alkaios bekennt er sich zunächst um der metrischen Form willen“. Das ist vorsichtiger formuliert, kommt aber dem Urteil von Wilamowitz sehr nahe.

<sup>1</sup> Vgl. Gundert, Das neue Bild der Antike I, 1943, 133 m. Anm. 1.

<sup>2</sup> Wehrli, Horaz u. Kallimachos, Mus. Helv. I, 1944, 75, Anm. 9 weist auf den Unter-schied z. B. von Hor. c. III 4 und Pindar Pyth. I hin, wo „die mit magischem Zauber bindende Gewalt der Musik gefeiert wird. Gedanklich geht Horaz wieder eigene Wege, denn die Bändigung wilder Gewalten erwartet er von Maß und *λόγος*“.

<sup>3</sup> Willi a. O. 260 m. Anm. 4 sieht, unter Hinweis auf Pindar. Isthm. VIII, 1, *ἀίτρον εἶδοζον καμάκων*, hierin einen „Anfangspunkt pindarischen Sagens“. Auch für *honorata* v. 10 wird auf Pindar Nem. III, 67f. hingewiesen.

<sup>4</sup> Vgl. Schadewaldt, Hermes 71, 1936, 353ff., der von einer „Grundform im Erfinden und Gestalten Sapphos“ spricht.

— was wir nicht wissen — sich selbst hierüber nicht Rechenschaft gegeben haben sollten und nicht gesagt, was schon Hesiod Th. 102f. ausgesprochen hatte — *ἀπ' ὃ γε δυσφορέων ἐπαρήβεται οὐδέ τι κρηδῶν μέμνηται* —, in dieser Wirkung des Liedes liegt etwas, was sie vor Archilochos auszeichnet. und gerade hiervon mußte Horaz sich angesprochen fühlen in dem durch die neue Liedform markierten neuen Lebensabschnitt. Wenn aber Horaz solches zu finden wußte, so müssen wir in seinem Verhältnis zur frühgriechischen Lyrik eine eigene Aufgeschlossenheit als Triebkraft annehmen, nicht den Spürsinn nach etwas Entlegenerem, Erlesenerem, Virtuosem: ein inneres Verhältnis also, das sich von der hellenistischen, literarisch-antiquarischen Benutzung der Vorbilder durchaus unterschied. Aber auch dieser weitere Schluß scheint keineswegs unmöglich, ja, es wäre gut denkbar, daß Horazens Abwenden von den Alexandrinern — das natürlich kein völliges Aufgeben bedeuten konnte! — zugleich eine Absage an ihre Methode der Quellenbenutzung, an ihr äußerliches Verhältnis zu den Vorbildern, in sich schloß. Jedenfalls liegt es nahe, auch bei unserem Gedicht in der Empfindung, die es durchzieht, einen Abglanz zu sehen von der Dichtung des Alkaios.

Im einzelnen das durch ein bestimmtes Lied des Mytilenäers zu belegen ist nicht möglich. Unter den Fragmenten ist keins in alkaischem Versmaß. Das sich vergleichen ließe. Nun haben aber die Papyruse in zunehmendem Maße gezeigt, daß Sappho und Alkaios ein Thema immer wieder variieren, z. T. mit wörtlichen Wiederholungen<sup>2</sup>, z. T. in dem gleichen, z. T. aber auch in einem andern Versmaß. Wenn uns daher auch das Vorbild der Horazodie nicht erhalten ist, braucht damit eine Vergleichsmöglichkeit noch keineswegs ausgeschlossen zu sein. In der Tat gibt es unter den Alkaiosfragmenten eins. das diesem verlorenen Vorbild in manchen Zügen gähneln haben mag, allerdings in einem andern Versmaß — vermutlich in sapphischen Elfsilbfern — verfaßt ist. An einigen Stellen scheint sich nämlich die Horazodie mit Alc. 82 D. zu berühren. Die Nebeneinanderstellung auf S. 222 möge das verdeutlichen.

Zunächst das Alkaiosfragment. Die Erwähnung Babylons hat dazu geführt, hierin eine Verbindung zu dem Bruder Antimenidas zu sehen, der nach seiner Verbannung aus der Heimat in babylonische Dienste trat. Bei Askalon hat man an die Züge Nebukadnezars gegen Jerusalem (596 und 586) gedacht. auch in einem andren fr. den Namen Jerusalem wiederzufinden gemeint. letzteres freilich zu Unrecht<sup>3</sup>. Liest man nun vorher *θάλασσαν* und den opt. *πρόποτον* so könnte man an ein Propemptikon<sup>4</sup> denken und Sapphos Lieder an ihren Bruder Charaxos vergleichen. Die medialen Formen *φέροτο* und *φέροσθα* blieben dabei freilich unberücksichtigt: Sappho fr. 14 D. steht, wie nicht anders zu erwarten, *φέροισεν*. Die Erwähnung des Hades gehört eigentlich auch nicht in ein Propemptikon, sondern, ebenso wie die Kränze, in ein Trinklied: es

<sup>1</sup> Die von Wehrli a. O. aufgezeigten Unterschiede gegenüber den Forderungen des Kallimachos sind nicht weniger bedeutsam als das Gemeinsame, das sie verbindet. Vgl. auch Klingner a. O. 219f.

<sup>2</sup> Einige Beispiele bei Körte, AFP. 7, 1924, 126, 130. Theander, Erasos 41, 1943, 139ff. Hinzu kommen die Reste einer zweiten Aphrodite-Ode Sapphos im 18. Ox.-Band (fr. 64 A. Diehl, RhM. 92, 1943, 8f.) u. a.

<sup>3</sup> Die Vermutung, die Diehl (Add. zu Alc. 50) geäußert hatte, ist durch die neuen Lesungen des Papyrus (s. RhM. a. O. 13) widerlegt. Vgl. Würzb. Jb. III, 1948, 426ff.: Gallavotti, Riv. di fil. NS 20, 1942, 172 m. Anm. 1.

<sup>4</sup> Zu den Propemptika in der aol. Lyrik vgl. Bowra, Greek Lyric Poetry, 1936, 229ff. Theander a. O.

5  
 ἰδ /  
 /να /  
 /αι .  
 /... /ωμιν  
 /αν θάλασσαν  
 /τω φέρεσθαι  
 /κ' ὄν φέροτο  
 /α κατάφρει  
 /βαβυλῶνος ἱερᾶς  
 /ν ἱλακάλωνα  
 νε /όθεντ' ἐγέσθη  
 /ν κατ' ἄκρας  
 /τε κάσλον  
 εἰ /ς Αἶδα δῶμα  
 /λω νόησθαι  
 στ /εφανάματ' ἄμμι  
 /ταῦτα πάντα  
 /ο /... /ἄντοι  
 ο /όθεν

tradam ..  
 in mare Creticum  
 portare ventis

quid Trividentem terreat

necte meo Lamiae coronam

sei denn, man faßte dies alles nur als Wunschbild, als Vorstellung: wobei man auf νόησθαι hinweisen könnte.

Nun aber zeigt der Vergleich mit der Horazode für diesen Zusammenhang bisher noch ungedeutete Fragment eine andre Deutungsmöglichkeit. Dann ist, um mit dem Sichersten anzufangen, σφανάματ' ἄμμι aus der gegenwärtigen Situation heraus gesagt, als ein Hier und Jetzt, und das ganze Lied des Alkaios ist ein Trinklied: diese sind ja meist bei ihm keineswegs in einer sorglosen Stimmung entstanden, sondern aus dem Wunsche, der Sorgen frei zu werden<sup>1</sup>. Auch hier soll, so muß man wohl weiter folgern, dann nicht an das „Wecken“ des „tränenreichen“ oder „schrecklichen“ Krieges gedacht werden, sondern an etwas anderes, was κάλον/τε κάλον<sup>2</sup> ist. Ins „graue Meer“ sollen die Winde — vielleicht könnte man V. 7 die Ergänzung Νότω(ι) φέρεσθαι erwägen — „mit sich fortführen“ ... was? Vermutlich: Sorge und Furcht oder dgl. ... *Tristitiam et curas*, sagt Horaz.

Diese zweite Deutung, die vom Ende des Bruchstückes ausgehend hier kurz angedeutet wurde, hat den Vorzug, daß sie nicht zwei auseinanderfallende Liedteile ergibt — Gebet und Gedanken an die Zeit, wo man gemeinsam wird zeichnen können: daß sie die medialen Verbalformen φέρεσθαι, φέροτο

<sup>1</sup> Vgl. Bowra a. O. 169: „His melancholy is none the less real because it is so lightly dismissed, and his figure of Sisyphos ... is not a mere piece of decoration.“  
<sup>2</sup> Vgl. Sappho 23, 3. D. κάλον κάλον, 149, 3 D. ἔκλον ... ἡ κάλον, 34 a 5 D. ἔσλα μ' ἐν γὰρ καὶ κάλα, „zweifelloos richtig von Diehl ergänzt“ Schadewaldt, *Hermes* a. O. 364, Anm. 1, der auch bei Sappho 96, 12 D. als Ergänzung ἐσλα κάλα τε/ καὶ κάλα erwägt. Daß bei Alkaios beide Worte nebeneinander bisher nicht nachweisbar sind, kann gegen die auch hier von Diehl vorgeschlagene Ergänzung kein Einwand sein.  
<sup>3</sup> „Ins graue Meer werfen“ Alc. 109, 26 D., „ins blaue Meer schreiben“ ergänzt Latte, *Mus. Helv.* 4, 1947, 146 den Schluß des neuen fr. 24 A. Vgl. Theoc. 29, 35 αὶ δὲ ταῦτα φέρον ἀέμοισιν ἐπιτρόβης (aktivisch).

berücksichtigt; daß ἄμμι und αἰῶτοι nicht abgeschwächt weichen, sondern sie auf ein bloß gedachtes Zusammensein bezieht, sondern wirklich Anrede sind: daß auch die Kränze nicht ein Wunschbild sind, sondern — wie stets bei Alkaios — gegenwärtige Realität: daß der Todesgedanke nicht erst als künftige Möglichkeit erscheint, nicht als Gedanke an den Gedanken sagen („wenn wir beisammen sein werden, wollen wir nicht an den Hades denken“), sondern als ein in der gegenwärtigen Situation gegenwärtiger Gedanke. Auch κατάφρει könnte so sich eher in den Zusammenhang einordnen lassen — vielleicht in einem Relativsatz? — und sollte in *λωμιν* eine 1. p. sing. stecken (was völlig unsicher ist<sup>1</sup>), auch diese. All diese Momente sprechen für die zweite Deutungsmöglichkeit und verleiten ihr eine gewisse Wahrscheinlichkeit, natürlich mit dem gebotenen Vorbehalt, daß die dürftigen Fragmentreste nur Vermutungen gestatten und diese einmal wie Seifenblasen zerplatzen können.

Bei dieser Deutung würde die Erwähnung Babylons und Askalons von dem Hauptinhalt des Liedes ein Stück weiterrücken — nicht ganz so weit freilich wie die Parther bei Horaz. Babylon jedenfalls und wahrscheinlich Askalon ist bei Alkaios in Zusammenhang mit dem Schicksal des Bruders genannt. Aber auch hier wären es, wie bei Horaz, Gedanken, die in die Ferne gehen und zurückgerufen werden. Kein Bericht, wie er sich in dem andern Stück findet, in dem Babylon erwähnt wird, in dem Lied an den Bruder Antimenidas fr. 50 D. Hier dagegen ist es wohl nur eine Anspielung, vielleicht auf eine drohende Möglichkeit, auf etwas, was noch nicht eingetreten ist (vgl. ἐγέσθη): oder Zeitgeschehen, von fern betrachtet, mit Sorgen betrachtet, ja — im Unterschied zu Horaz —, vermutlich mit Sorgen um den eigenen Bruder betrachtet: ein Schatten, den das Weltgeschehen in die eigene Welt wirft: kein bloßes Exempel mit willkürlich gewählten fernliegenden Namen, und doch nicht ohne beispielhaften Zug, denn dieses in den eigenen Lebensbereich hineinschattende drohende Weltgeschehen soll ja wohl gerade das eigene Dasein nicht verdunkeln, wie auch der Gedanke an den Hades es nicht tun soll. Es bleibt ein geschichtliches Zeugnis, doch wird man sich vielleicht bei Datierungsversuchen mit einer annähernden Zeitbestimmung begnügen müssen, wie ja auch bei Horaz.

Für die Horazode aus diesem Vergleich irgendwelche Schlüsse zu ziehen wird einigermassen gewagt scheinen, können wir doch — noch einmal sei es gesagt — hier gar nicht das Vorbild mit der Nachgestaltung vergleichen, sondern — vielleicht — nur zwei Lieder des gleichen Genos: eine gewisse Gemeinsamkeit der Gedankenführung scheint immerhin in beiden festzuschlossenheit dieser Form und Bewegung bedarf kaum weiterer Beschreibung. Immerhin läßt sich doch auch für Horaz eins mit Sicherheit sagen. Bei Alkaios sind die Kränze nur Kränze der Zecher, nicht die Muse wird aufgefordert, die Anwesenden zu bekränzen. Horaz dagegen schließt sich hier an Lukrez an, und es spricht der Dichterstolz des Römers<sup>2</sup>, der von ganz andrer Art ist als das Selbstbewußtsein der griechischen Sänger, insbesondere auch der Lesbier. Während z. B. Horaz gesagt hat, *sublimi feriam sidera vertice*, sagt

<sup>1</sup> Lobel gibt z. St.: /α, κ[...], λ[...] (verm. ist /κ usw. gemeint), tum γ, π, τ, ς, s. *simil.*  
<sup>2</sup> *quam inter et o forte nihil deicit.*  
<sup>3</sup> Vgl. Snell, *Arkadien* (Entdeckung des Geistes 1948) 286ff.

Sappho (47 D.) gerade das Gegenteil: sie glaube nicht, den Himmel zu berühren. Dabei ist Sappho sich des Wertes der Kunst durchaus bewußt gewesen und hat darum gewußt, daß die Erinnerung an die, welche teilgehabt haben an den Pierischen Rosen, fortleben wird, während die andren wie Schatten sich auflösen und dem Schattenreich verfallen<sup>1</sup>. Auch aus dem bisher einzigen — inhaltlich zumeist übersehenen — Selbstzeugnis des Alkaios über seinen Dichterberuf<sup>2</sup> spricht nicht geringes Selbstbewußtsein, aber mit dem des Römers ist es doch nicht auf die gleiche Stufe zu stellen. Auch ob die Worte *Musis amicus* auf Alkaios zurückgehen, bleibt mir mehr als zweifelhaft, obwohl es seit Hesiod nichts Neues mehr war, daß der, den die Musen lieben, *ὄβριος* ist.

Wichtiger als weitere Einzelheiten, die sich nicht beweisen lassen, ist aber die allgemeine Folgerung, die sich, selbst bei einer so frühen Ode wie dieser, für die dichterische Freiheit des Horaz im Verhalten zu seinem Vorbild ergibt. Wohl ist gerade nun einerseits ein viel weitergehender Einfluß des Vorbildes anzuerkennen — das Wort *contaminatio* ist von Theander in einem ähnlichen Zusammenhang bereits ausgesprochen worden<sup>3</sup> —, ein Einfluß, der sich keineswegs auf das principio motto beschränkt: doch steht dem eine geradezu souveräne Freiheit gegenüber, angefangen mit der Transponierung in römische Verhältnisse bis zu der Wiedergabe eines nachempfunden inneren Vorganges, der inneren Bewegung eines Liedes, unter Verzicht auf sachliche Äquivalenz. Wäre unser Fall hierfür das einzige Beispiel, man dürfte es kaum glauben. An einem andren, weit weniger hypothetischen Beispiel läßt sich aber etwas Vergleichbares zeigen. Ein einprägsames Bild eines alkäischen Liedes voll Wohl laut, Weichheit und Glanz wird von Horaz völlig umgestaltet, so völlig, daß von dem Motiv kaum ein Schimmer, von dem Klang nur ein schwacher Nachhall bleibt. Was aber bleibt, ist der Glanz dieses Bildes, der aber bleibt ungeschmälert, ja, findet die ihm entsprechende Bezeichnung: *nitor*. Auch hier hat Horaz bei seinem Vorbild nicht „Motive“ auf gelesen, nicht *res* und *verba* gefunden: der Eindruck, den er empfangen hat, führt ihn zum Gestalten mit eigenen Mitteln.

Das Beispiel, das ich meine, hat in diesem Umfang weder Heinze noch Wilamowitz noch Pasquali in seinem Horazbuch heranziehen können. Wohl stand es fest, das Alkaios 123 D. das Vorbild für Horaz c. III 12 *Miserarum est* usw. gewesen ist<sup>4</sup>. Auch das Versmaß ist in beiden Liedern das gleiche. Ioniker a minore (nach dem Schema 3+3+4, wie Snell vermutet hat<sup>5</sup>, zusammengeordnet). Das Vergleichbare beschränkt sich aber keineswegs auf das Versmaß und den Eingangsvers, der zudem das alkäische *ἔμε δέλιαν, ἔμε* schon dadurch, daß das Generelle dem Individuellen vorangestellt wird. Hermann Fränkel hat darauf aufmerksam gemacht, daß aus den Horazworten *patruae verbera lingua* Rückschlüsse auf die Ursache der Furcht des Mädchens auch bei Alkaios möglich sind<sup>6</sup> — man könnte an eine Stiefmutter, böse Muhme od. dgl. vielleicht denken. Jedoch auch V. 5 des Alkaiosliedes *ἐλάφω*

<sup>1</sup> Sappho 58 D. Vgl. 59 D.; p. 64, fr. 77 L.

<sup>2</sup> 13 D., worüber ausführlicher in der ital. Zeitschr. Maia II, 1949, 232 ff.

<sup>3</sup> a. O. 167 (zu Hor. c. I 14).

<sup>4</sup> Pasquali a. O. 86 ff.

<sup>5</sup> Phil. 96, 1944, 288 ff.

<sup>6</sup> GGA 1928, Nr. 6, 273.

δέ βρόμος ἔν στήθεσι φέει φάβρος<sup>1</sup> spiegelt sich noch bei Horaz wider, völlig umgewandelt allerdings zu dem Bild des Jünglings, der die flüchtigen Hirsche zu jagen versteht:

*catus idem per apertum fugientis grege cervos iaculari.*

Damit nicht genug. Auch daß er seine „gesalbten Schultern (im Tiber) bedet“ und — was übrigens auch schon Fränkel erwogen hatte<sup>2</sup> — der Name Hebrus wie der ganze Ausdruck *Liparacae nitor Hebrus* schließt eine Alkaios-reminiszenz in sich. Sie stammt aus einem andren Lied, aus dem schönen Lied an den Fluß Hebrus, in dessen „göttlichem“, „wie Salbö!“ — *ὡς ἀλείψατα* — rinnenden Wasser die Mädchen, „die Haut ihrer weichen Hüften netzen“ (77 D.). Außerdem betrachtet also eine *contaminatio*, eine mehrfache sogar, denn der Name Neobule ist von Archilochos entlehnt. Aber wie frei wird umgestaltet, Hebrus zum Jungling gemacht, *ἀλείψατα* zur Stadt und Insel Lipara, und Alkaios etwas mitempfunden hat, was unausgesprochen über dem Ganzen gebreitet liegt: sonnenhellen Glanz.

Wenn hier mehrfach von Empfindungen gesprochen wurde, so soll damit keineswegs dem verstandsklaren Horaz ein sentimentales Verhältnis zu seinen Vorbildern zugeschrieben oder er selbst gar zum „Romantiker“ gestempelt werden<sup>3</sup>. Aber wenn er sein Schaffen, seine *operosa carmina*, mit der mühevollen Arbeit (*per laborem plurimum*) einer Biene<sup>4</sup> vergleicht, so ist ein Urteil, das dies ausschließlich auf das Sammeln inhaltlicher Motive beziehen möchte, doch ein zu einseitiges. In *grata* liegt ein subjektives Moment, und nicht weniger als durch Wort- und Gedankenverbindungen kann die Dichtung auch durch Gefühlswerte den Menschen ansprechen.

Der Philologie tut sich hier, so will es mir scheinen, ein weites Gebiet auf, in dem freilich keine Patentlösungen gelten und auch eine Exaktheit der Beweise nicht mehr in vollem Maße erwartet werden kann. Am ehesten können noch neue Papyrusfunde hier und da eine Klärung erhoffen lassen. Es mag aber nützlich sein, sich an einigen Beispielen zu vergegenwärtigen, daß die Frage nach dem Verhältnis des Horaz zu seinen Vorbildern eine viel komplexere ist, als man sich gewöhnlich vorstellt, wenn man von der *imitatio* der Schriftsteller des Altertums spricht.

<sup>1</sup> Zu dieser, von Diehl u. Lobel abweichenden Beschreibung vgl. Fränkel a. O. 272 und Pfeiffer, Gnomon 6, 1930, 317. Die Zugehörigkeit dieses Verses zu unserem Lied stand noch nicht fest, als Pasquali sein Horazbuch schrieb. Es ist verständlich, wenn er sich (101 f.) auf das Sammeln von Belegen für römische Hirschjagden beschränkt.

<sup>2</sup> a. O. 273 Anm. 3: „Besteht hier vielleicht eine Beziehung zu dem ... an Alkaios angelehnten Horazgedicht mit seinem seltsamen *Liparacae nitor Hebrus, sine unctos Tiberinis unguis lavit in undis?*“ Daß Hebrus kein zufälliger Name ist, gibt auch Pasquali (96) zu, meint aber, Horaz hätte ihn in der hellenistischen Dichtung gefunden. Daß bei Liparacae die „sorniglianza fonetica“ von *λαπαρός* mitklängt, hält er mit Heinze u. a. für wahrscheinlich. Lit. hierzu auch bei Buchner, Burs. Jb. Suppl. 267, 1939, 140.

<sup>3</sup> Bickel, G. d. r. Lit., 1937, 158: „So schwer es immer sein mag, das Wesen des Horaz nach allen Seiten hin auszudeuten, jedenfalls bricht stellenweise bei ihm ein Kunstverlangen hervor, das mit Klassik und Klassizismus nichts zu tun hat.“

<sup>4</sup> Zu dem Bienenvergleich, den Horaz wie Kallimachos aus der frühgriechischen Lyrik kannten (Apollonhymnos 110 ff.), vgl. Wehrli a. O. 72, Anm. 5 mit dem Hinweis auf Aristoph. Aves 748 (über Phrynichos), Plat. Ion 534 b a. a. Vgl. auch Simon, fr. 43 *δύλει δ' ἀνθρώπων ζανθὸν μέλι μολομένην*, *homeru* a. O. 390 f.; vgl. Suppl. 52 D. Will. a. O. 253 ff.