

ZUR FRAGE DER INTERPOLATIONEN IM TEXT DER HORAZ-ODE 4.8

Während im allgemeinen die Textüberlieferung bei Horaz als zuverlässig gilt, werden in der wichtigen Ode 4.8 von einem Teil der Herausgeber und Kommentatoren bald diese, bald jene Verse als interpoliert angesehen. Anstoss erregt hat zunächst Vers 17 *non incendia Carthagini inopiae* wegen des die übliche Zäsurstelle des Asclepiadeus minor überschreitenden Worts *Carthagini*. Diese Regelwidrigkeit hat seinerzeit Bentley zu dem Bonmot veranlasst *censeo cum prisco Catone Carthaginem esse delendam*. Bentleys Kritik wurde aufgegriffen von Peerlkamp, Lachmann und anderen, wobei neben Vers 17 noch mehrere diesem Vers benachbarte Verse sowie die Verse 28 und 33 als interpoliert erklärt wurden. Einige Kommentatoren gingen mit ihren Streichungen noch weiter: Gruppe liess von den 34 Versen des überlieferten Texts in einer ersten Kritik deren 24, in einer späteren Kritik noch deren 9 als echt gelten, während Lehrs das ganze Gedicht als unecht verwarf¹. Von den neueren Herausgebern setzen Kiessling-Heinze², Wyss³, Borszak⁴ die Verse 17 und 33, Klingner⁵ und Shackleton Bailey⁶ die Verse 15b-19a, 28 und 33 in eckige Klammern. Syndikus⁷ hält wie Vollmer (1907)⁸ die Versgruppe 15b-19a mit Lachmann⁹ für interpoliert, jedoch die Verse 28 und 33 entgegen Lachmann für echt.

(¹) Die Ansichten der genannten Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts sind zusammengestellt bei: O. F. Gruppe, *Minos*, Leipzig 1859, 396 ff., und *Aeacus*, Berlin 1872, 490 ff.

(²) A. Kiessling, *Q. Horatius Flaccus, Oden und Epoden*, 12. Aufl. R. Heinze, Dublin/Zürich 1966.

(³) B. Wyss, *Q. Horatius Flaccus, Opera omnia*, 6. Aufl., Frauenfeld 1980.

(⁴) St. Borszak, *Q. Horati Flacci Opera*, Leipzig 1984.

(⁵) F. Klingner, *Q. Horati Flacci Opera*, Leipzig 1970. In früheren Auflagen seiner Horaz-Edition (1939, 1950) hat Klingner in der Ode 4.8 lediglich die Verse 17 und 33 athetiert.

(⁶) D. R. Shackleton Bailey, *Horati Flacci Opera*, Stuttgart 1985.

(⁷) H. P. Syndikus, *Die Lyrik des Horaz*, Bd. II, Darmstadt 1973, 364 ff.

(⁸) F. Vollmer, *Q. Horati Flacci Carmina*, Leipzig 1907. In einer späteren Auflage seiner Horaz-Edition (1912) hat Vollmer die Athetese der Versgruppe 15b-19a wieder rückgängig gemacht.

(⁹) K. Lachmann, "Philologus" 1, 1846, 164 ff. Die hier befürwortete Athetese der Verse 15b-19a wurde laut Gruppe (s. Anm. 1) schon 1837 von Martin vorgeschlagen.

Bemerkenswert ist, dass der ursprünglich aus rein formalen Gründen als unecht verdächtige Vers 17 neuerdings eher aus inhaltlichen Gründen verworfen wird (z.B. Kiessling-Heinze): der Brand Karthagos geht, wie Horaz gewusst haben muss, auf den jüngeren Scipio zurück, während im Kontext von dem durch die *Calabrae Pierides* des Ennius verherrlichten älteren Scipio die Rede ist. Diesem Argument gegen die Echtheit des Verses 17 haben Plessis und Lejay¹⁰ folgendes entgegengehalten: "Il y a superposition, pénétration de souvenirs, non une confusion entre les deux Africains et entre des événements qui se passèrent à plus d'un demi-siècle de distance; c'est comme une synthèse épique des exploits des Scipions et des désastres de Carthage". Beizufügen wäre vielleicht, dass Horaz auch andernorts allgemein bekannte Fakten mit einer gewissen Nonchalance (oder dichterischen Freiheit) behandelte – so wenn er in *ep.* 1.2.30 bei der Besprechung der homerischen Epen vom Schlaf der Phäaken bis weit in den Tag hinein berichtet, worüber in der Odyssee kein Wort verlautet. Müsste c. 4.8.17 aus inhaltlichen Gründen athetiert werden, so wäre das gleiche u.a. auch für die Verse *ep.* 1.2.30 f. zu fordern.

Wesentlich ist jedenfalls, dass selbst von radikalen Kritikern des Verses 17 mehr oder minder zugegeben wird, dass die ungewöhnliche Stellung von *Carthaginis* für sich allein noch keinen Beweis für das Vorliegen einer Interpolation darstellt. Tatsächlich spricht ja diese Regelwidrigkeit im Grunde mindestens ebenso für die Autorschaft des Horaz wie für diejenige eines ihn nachahmenden Interpolators: während der souveräne Meister sich über formale Regeln gelegentlich hinwegsetzen kann, ist es doch geradezu ein Kennzeichen blosser Imitationen, dass sie sich mit aller Beflissenheit an äusserliche Details und formale Regeln klammern. Hinzu kommt, dass der umstrittene Vers bezüglich der Nichteinhaltung der Zäsur kein Unikum ist: die gleiche Erscheinung findet sich schon in c. 2.12.25 *cum flagrantia de-torquet ad oscula* – einem Vers, dessen Echtheit im allgemeinen nicht angezweifelt wird. Wenn Syndikus meint, es liege hier wegen der auf die Zäsurstelle fallenden Wortfuge von *de-torquet* ein grundsätzlich anderer Fall vor als bei *Carthaginis* in Vers 17, so leuchtet dies nicht ein – ganz abgesehen davon, dass das phönizische Wort "karthad-hadtha" (Neustadt) offenbar ebenfalls ein Kompositum ist, dessen Wortfuge in der latinisierten Form in c. 4.8.17 auf die Zäsurstelle fällt¹¹.

(¹⁰) F. Plessis und P. Lejay, *Oeuvres d'Horace*, Paris 1911.

(¹¹) Zur Bekräftigung seiner These, dass eine Wortfuge an einer Zäsurstelle bei Horaz nichts Ungewöhnliches sei und – im Gegensatz zu *Carthaginis* in c. 4.8.17 keinen Verstoß gegen die Regel der Zäsur in der Versmitte darstelle, weist Syndikus (s. Anm. 7) auf

Im übrigen wird man den tatsächlichen Verhältnissen kaum gerecht, wenn man den Einschnitt nach der 6. Silbe des Asclepiadeus minor unterschiedslos als Zäsur bezeichnet. Die Situation ist beim asklepiadeischen Zwölfsilbler doch wohl ähnlich wie beim alkäischen und beim sapphischen Elfsilbler: auch diese Verse haben in ihrer Mitte – d.h. nach der 5. Silbe – bei Horaz fast stets einen Einschnitt, bei welchem es sich teils um Periodenschlüsse, teils aber um blossе Wortgrenzen handelt, wobei der Satzbau eine Zäsur ausserhalb der Versmitte bewirken oder überhaupt einer Gliederung des Verses in klar voneinander getrennte Abschnitte entgegenstehen kann. So sind in der drei alkäische Strophen umfassenden Ode 1.26 nur die Elfsilbler der dritten Strophe durch echte Zäsuren nach der 5. Silbe eingeschnitten, während diejenigen der zweiten Strophe Zäsuren ausserhalb der Versmitte aufweisen und diejenigen der ersten Strophe überhaupt nicht durch den Redefluss unterbrechende Einschnitte gegliedert sind. Von den zwölf Asklepiadeen der Ode 1.33 weist die Hälfte eine klare Zäsur in der Versmitte auf (Verse 2, 3, 6, 7, 10, 11); der erste und der letzte Asklepiadeus sind durch Zäsuren ausserhalb der Versmitte eingeschnitten, während die restlichen vier Asklepiadeen sich einer klaren Gliederung dadurch entziehen, dass sie auf beide Vershälften verteilte Begriffseinheiten wie *tenui fronte, turpi adultero, melior Venus, grata compe* enthalten. In der Ode 3.3 ist in den Strophen 1, 5, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 18 jeweils der zweite Elfsilbler durch eine echte Zäsur nach der 5. Silbe eingeschnitten, während im ersten Elfsilbler dieser Einschnitt lediglich durch eine Wortgrenze angedeutet ist.

In gewissen Fällen ist nun aber – sowohl bei sapphischen und alkäischen Elfsilblern wie bei Asklepiadeen – selbst diese Wortgrenze in der Versmitte aufgehoben oder durch eine Synalophe überbrückt. Bei den sapphischen Elfsilblern des vierten Odenbuchs sind derartige Fälle häufig; einige Anzeichen deuten aber darauf hin, dass Horaz auch bei den alkäischen und asklepiadeischen Versen des vierten Odenbuchs die Einschnitte in der Versmitte grundsätzlich freier behandelte als in den früheren Oden. (Dass eine solche Lockerung der ursprünglich strengeren Regel der Versgliederung hauptsächlich bei sapphischen Oden zu beobachten ist, mag

den alkäischen Elfsilbler c. 1.37.5 *antehac nefas de-promere Caecubum* hin. In der gleichen Ode 1.37 steht aber auch Vers 14 *mentemque lymphatam Mareotico*, der an der Zäsurstelle weder eine Wortgrenze noch eine Wortfuge aufweist. Es ist wohl kaum zu bezweifeln, dass diese beiden mit Bezeichnungen von Weinsorten schliessenden Verse aufeinander bezogen sind, und dass bei beiden die Nichteinhaltung der Zäsur in ähnlicher Weise die Sinnverwirrung durch Wein- und Macht- bzw. Siegesrausch veranschaulicht.

damit zusammenhängen, dass Horaz sich schon mit dem ebenfalls in sapphischen Strophen gehaltenen *Carmen saeculare* eine spezielle Erfahrung mit der freieren Verstechnik beim sapphischen Elfsilbler erworben hatte: ein Drittel der Elfsilbler des *Carmen saeculare* – 19 von 57 Versen – weist anstelle der Wortgrenze nach der 5. Silbe eine solche nach der 6. Silbe auf.) So liegt z.B. in der Ode 4.14 – genau wie beim überlieferten Text der Ode 4.8 – im 17. Vers die Zäsurstelle zwischen der ersten und zweiten Silbe eines einem Ionicus a maiore entsprechenden Worts, wobei das Versende *certamine Martio* einen gewissen Anklang an den Endteil des umstrittenen Verses 4.8.17 *Carthaginis inopiae* zeigt. Zu dieser Aufhebung der Wortgrenze nach der 5. Silbe in c. 4.14.17 kommen in den Versen 5, 33, 41, 45 des gleichen Gedichts offensichtlich planmässige Verwischungen der Zäsur in der Versmitte durch den Satzbau hinzu. In ähnlicher Weise wie hier ist die Zäsur in der Versmitte auch bei anderen alkäischen und asklepiadeischen Versen des vierten Odenbuchs verwischt, so bei den Versen 25, 37, 69, 73 der Ode 4.4 oder den Versen 26, 27, 31, 33 der Ode 4.5. Bei dieser letzteren Ode finden sich neben den Zäsurverwischungen auch Ueberbrückungen der Zäsurstelle durch Synaloephen bei den Versen 13 und 22.

Auch in der Ode 4.8 ist die Ueberschreitung der Zäsurstelle in Vers 17 kein isoliertes Phänomen: schon im vorangehenden Vers 16 *reiectaeque retrorsum Hannibalis minae* sind die Silben 6 und 7 durch Synaloephe miteinander verschmolzen. Eine ähnliche Kombination von Zäsurüberschreitung und Ueberbrückung der Zäsurstelle durch Synaloephe bei benachbarten Versen findet sich in der sapphischen Ode 4.11: hier weist Vers 27 an der Zäsurstelle eine Synaloephe auf, während in den beiden folgenden Elfsilblern die Zäsurstelle je durch ein Wort um eine Silbe überschritten wird. Aber auch schon in der als Parallelfall zur Ode 4.8 bereits genannten Ode 2.12 findet sich neben der Zäsurüberschreitung in Vers 25 eine Synaloephe an der Zäsurstelle in Vers 6.

Für die Authentizität der Verse c. 4.8.16 und 17 gerade mit ihren formalen Besonderheiten oder Regelwidrigkeiten dürfte insbesondere auch die Tatsache sprechen, dass diese Verse – sofern vom ganzen überlieferten Text ausgegangen wird – in der Mitte des Gedichts bzw. am Ende der ersten Texthälfte stehen. Hervorhebungen der Textmitte wie auch des Textanfangs (seltener des Schlusses) durch formale Besonderheiten kommen in den horazischen Oden in recht charakteristischer Weise vor. So ist bei den Oden 1.10, 1.12, 1.30 und beim *Carmen saeculare* jeweils der Anfangsvers durch eine Ueberschreitung der Zäsurstelle hervorgehoben, während bei den Oden 3.6 und 3.30 der Anfangsvers an der Zäsurstelle eine Synaloephe aufweist.

Bei den Oden 1.15, 1.25, 2.3, 2.4, 2.6, 3.21, 4.1 weist jeweils ein in oder nahe der Textmitte stehender Vers eine Zäsurüberschreitung oder Synaloepe an der Zäsurstelle auf. Bei der 18 Strophen umfassenden Ode 3.3 wird die 9. Strophe und ebenso die im Zentrum der Juno-Rede (eines Gedichts innerhalb des Gedichts) stehende 11. Strophe durch einen Vers mit Synaloepe an der Zäsurstelle eingeleitet. In den der Ode 4.8 formal besonders nahestehenden Oden 1.1 und 3.30 sowie in der ihr benachbarten Ode 4.9 ist die Textmitte mit verschiedenen anderen Mitteln hervorgehoben. So fällt in der Ode 1.1 die Textmitte mit dem wichtigsten inhaltlichen Einschnitt zusammen; zugleich ist der die erste Texthälfte abschliessende Vers 18 dadurch ausgezeichnet, dass seine beiden Choriamben je einem ganzen Wort entsprechen. (Solche Ein-Wort-Choriamben kommen in sieben weiteren Versen der ersten Texthälfte je einmal, in der zweiten Hälfte der Ode 1.1 jedoch überhaupt nicht vor.) In der Ode 3.30 besteht zwischen den beiden zentralen Choriamben *dum Capito*- und *cum tacita* ein auffällender anagrammartiger Anklang. In der Ode 4.9 sind – ganz ähnlich wie im überlieferten Text der Ode 4.8 – die beiden letzten Verse der ersten Texthälfte durch gleichartige formale Besonderheiten ausgezeichnet: in Vers 25 besteht der Endteil aus einem durch Synaloepe zusammengefassten sechssilbigen Wortkomplex, in Vers 26 besteht er aus einem Hexasyllabum. (In ähnlicher Weise sind in der Ode 1.3 die beiden zentralen Distichen durch abschliessende Hexasyllaba ausgezeichnet.)

Während der Wortlaut von c. 4.8.17 aus verschiedenen Gründen als mit der Autorschaft des Horaz unvereinbar erklärt wird, soll Vers 4.8.33 gerade deshalb unecht sein, weil er mit dem unstreitig echten Horaz-Vers c. 3.25.20 so weitgehend übereinstimmt, wie dies laut Kiessling-Heinze "in den Oden sonst beispiellos ist". Demgegenüber ist auf die insbesondere im vierten Odenbuch keineswegs seltenen Reminiszenzen an frühere Oden hinzuweisen. Schon in der Anfangsode 4.1 stimmt Vers 5 nicht bloss weitgehend, sondern vollständig mit dem Anfangsvers der Ode 1.19 überein. Vers 20 der gleichen Ode 4.1 erinnert besonders in seiner zweiten Hälfte auffallend an Vers 1.1.13 (*sub trabe citrea – ut trabe Cypria*). Die Ode 4.3 nimmt mit ihrem Anfangsvers offensichtlich Bezug auf den die frühere Odensammlung abschliessenden Vers 3.30.16, während dann Vers 4.3.12 sehr deutlich an c. 3.30.13 anklängt. In der Ode 4.9 erinnert die Schlussstrophe (besonders deren Anfangsvers) an die Anfangsstrophe der Ode 3.2. Namentlich aber finden sich in der Ode 4.8 auch abgesehen von Vers 33 Anklänge an frühere Oden, insbesondere an die beiden Schwesteroden 1.1

und 3.30. Schon im Anfangsvers erinnert *grataque commodis* (diese Lesart verdient aus verschiedenen Gründen den Vorzug vor *commodus*¹²) an *metaque fervidis* und *palmaque nobilis* im Anfangsteil der Ode 1.1, während im folgenden Vers *aera sodalibus* an c. 3.30.1 *aere perennius* anklängt. Weiter erinnert der Endteil von Vers 3 *praemia fortium* an c. 1.1.29 *praemia frontium*. Vers 11 erinnert in seiner eigentümlichen Struktur an c. 3.16.15. In Vers 15 klingt der Endteil an mehrere Vorläufer in früheren Oden (1.15.18, 2.7.9, 2.13.17) an. Die formale Verwandtschaft von Vers 16 mit c. 2.12.6 wurde bereits erwähnt. Vers 24 erinnert an c. 3.30.15, Vers 29 an c. 1.1.25, während der ebenfalls umstrittene Vers 28 *dignum laude virum Musa vetat mori* in seinem Anfangsteil an c. 3.30.8 *crescam laude recens* und in seinem Endteil an c. 1.6.10 *Musa potens vetat* erinnert. Schliesslich klingt Vers 32 *quassas eripiunt aequoribus rates* an den bereit erwähnten Vers 1.1.18 (*rates*) *quassas indocilis pauperiem pati* an, mit dem er inhaltlich verwandt ist und die formale Besonderheit der zwei Ein-Wort-Choriamben teilt.

Im übrigen scheint die Ode 4.8 auch in gewissen Eigentümlichkeiten des Textaufbaus mit ihren Schwesteroden – insbesondere c. 1.1 – übereinzustimmen. Da jedoch auch dies nur zutrifft, wenn vom ganzen überlieferten Text der Ode 4.8 ausgegangen wird, liegt hierin ein weiteres Indiz für die Echtheit der umstrittenen Verse. In der Ode 1.1 ist die ganze zweite Texthälfte (Vv. 19-36) in besonderer Weise zu einer in sich geschlossenen Einheit zusammengefasst: die Anfangsverse 19-21 und die Endverse 34-36 dieses Textabschnitts weisen gleichartige, durch Wortakzente auf den Silben 4, 7, 10 charakterisierte Feinstrukturen auf; dazu kommt ein reimartiger Anklang zwischen dem dritten und dem drittletzten Vers dieses Textteils (Vv. 21 und 34): *membra sub arbuto – tendere barbato(n)*. Dieser formalen Ähnlichkeit der Versgruppen am Anfang und am Ende der zweiten Gedichthälfte scheint eine bestimmte inhaltliche Beziehung zu entsprechen: offenbar redet Horaz schon in den Versen 19-22 wie dann in den Versen 29 ff. von sich

(12) *commodus* würde sich auf das in *donarem* enthaltene Ich des Autors, *commodis* dagegen auf *meis sodalibus* beziehen. Dass Horaz die Widmung eines Gedichts oder eine sonstige Schenkung lediglich mit seiner eigenen Nettigkeit begründet, ist wenig plausibel – wohl aber ist es plausibel, dass er eine solche Widmung oder Schenkung als Gegenleistung für ihm seitens der *sodales* erwiesene Freundlichkeiten deklariert. Die Stellung der Anrede *Censorine* zwischen *commodus* und *meis* wäre nicht besonders sinnvoll; wenn hingegen *Censorine* zwischen *commodis* und *meis (sodalibus)* eingeschaltet ist, so bringt dies zum Ausdruck, dass das lobende Prädikat ganz besonders auf *Censorinus* als einen dieser Sodalen gemünzt ist. Schliesslich verlangt *grata(-que)* in Vers 1 eine dativische Ergänzung, wie sie im unmittelbar folgenden *commodis* vorliegen würde.

selbst und seiner Lebensform – zunächst allerdings nur verdeckt und mit der für ihn charakteristischen Selbstironie. Zwischen den beiden zusammengehörigen Versgruppen 19-21 und 34-36 stehen die ebenfalls strukturell und inhaltlich einander ähnlichen Versfolgen 23-24 und 31-32: der Freude des Soldaten an der Kameradschaft ist der Drang des Dichters nach Einsamkeit, der *tuba* in Vers 23 sind die *tibiae* in Vers 32 gegenübergestellt (zu diesen gesellt sich dann in Vers 34 noch die Leier, wie der Klang der *tuba* mit demjenigen des *lituus* vermischt ist); rhythmisch-klanglich sind sowohl die Verse 23 und 31 wie die Verse 24 und 32 einander ähnlich. Obschon nun die Ode 4.8 nicht wie die Ode 1.1 durch einen in der Textmitte liegenden inhaltlichen Einschnitt in zwei klar voneinander geschiedene Hälften geteilt ist, scheint hier die die Verse 18-34 umfassende zweite Texthälfte in ganz ähnlicher Weise wie bei der Ode 1.1 zu einer in sich geschlossenen Einheit zusammengefasst zu sein. So weisen die Verse 18 und 34 in ihren Endteilen die gleiche Wortkonfiguration auf – eine Konfiguration, wie sie sonst nur noch einmal in Vers 31 wiederkehrt (*nomen ab Africa – ducit ad exitus – sidus ab infimis*). Eine auffallende rhythmisch-klangliche Aehnlichkeit besteht sodann zwischen den Versen 19 und 33 (*lucratus rediit, clarius indicant – ornatus viridi tempora pampino*). Diese beiden aus je vier Trisyllaba bestehenden Verse weisen die gleichen strukturellen Charakteristiken auf wie die Verse 19-21 und 34-36 der Ode 1.1; ausserdem erinnert *viridi* in c. 4.8.33 an das gleiche und an gleicher Versstelle stehende Wort in c. 1.1.21, während *tempora pampino* an die Endteile der Verse 1.1.21 und 34 (*membra sub arbuto – tendere barbiton*) anklingt. Eine deutliche Strukturverwandtschaft besteht ferner zwischen den Versen 4.8.20 und 32, die als einzige Verse des ganzen Gedichts Wortakzente auf den Silben 1, 4, 8, 11 aufweisen. Schliesslich stehen auch in der Ode 4.8 ähnlich wie in der Ode 1.1 zwischen den miteinander korrespondierenden Versgruppen 18-20 und 32-34 zwei offenbar zusammengehörige Verspaare – nämlich die Verspaare 23-24 und 29-30, in denen Romulus und Herkules einander gegenübergestellt sind. Diese beiden Verspaare erinnern in struktureller Hinsicht an die Verse 23-24 und 31-32 der Ode 1.1: bei allen diesen vier Verspaaren enthält jeweils der erste Vers Wortakzente auf den Silben 3 und 5, der zweite solche auf den Silben 2 und 4.

Die deutlich betonte Parallelisierung von Romulus und Herkules in den beiden strukturell ähnlichen Versen 24 und 30 (*obstaret meritis in-vida Romuli – optatis epulis in-piger Hercules*) lässt vermuten, dass auch zwischen den Versgruppen 18-20 und 32-34 ein gewisser auf den ersten Blick nicht erkennbarer inhaltlicher Zusammenhang besteht, sodass bei der Ode 4.8 wie

bei der Ode 1.1 die ganze zweite Texthälfte sowohl formal wie inhaltlich zu einer in sich geschlossenen Einheit zusammengefasst wäre. Dass Scipio bzw. die Scipionen und der Gott Bacchus einander in ähnlicher Weise gegenübergestellt sein sollten wie Romulus und Herkules ist allerdings kaum denkbar. Eine inhaltliche Einheit der ganzen zweiten Hälfte der Ode 4.8 dürfte jedoch tatsächlich darin zu sehen sein, dass von *eius* in Vers 18 an lauter Beispiele von in irgend einer Form erlangter Unsterblichkeit angeführt werden. Wahrscheinlich gilt dies insbesondere auch für den schon in c. 3.3 zusammen mit Romulus, Herkules und Pollux als Beispiel für eine nachträgliche Erhebung in himmlische Sphären (*arcēs igneae*) genannten Gott Bacchus, der wie Herkules und die Dioskuren Sohn des Zeus und einer sterblichen Mutter ist. Zugleich spielt aber Bacchus wohl in der Ode 4.8 eine besondere Rolle als Schutzgott jener Sodalität, der sowohl Horaz wie der Adressat Censorinus angehörten.

Die das Gedicht abschliessenden 'Bacchus'-Verse 33-34 weisen also wohl ähnlich wie die beiden Schlussverse der Ode 1.1 auf die das Gedicht einleitenden Widmungsverse zurück. Innerhalb der zweiten Hälfte der Ode 4.8 dürften jedoch die beiden 'Bacchus'-Verse insbesondere den Versen 21-22a gegenübergestellt sein, in denen Horaz sich nochmals mit besonderer Betonung seinem Adressaten Censorinus zuwendet. Damit wäre wohl die ganze Versgruppe 18-22a, in welcher zunächst von Scipio, dann von Censorinus die Rede ist, der den Dioskuren und schliesslich dem Gott Bacchus gewidmeten Versgruppe 31-34 gegenübergestellt. Für eine bewusste Parallelisierung des Scipio (bzw. der Scipionen) mit den Dioskuren ähnlich derjenigen von Romulus mit Herkules sprechen dabei die deutlichen Strukturverwandtschaften zwischen den Versen 18 und 31 sowie 20 und 32. Auf jeden Fall würde eine vom Dichter geplante Parallele zwischen den 'Scipio'-Versen 18-20 und den 'Dioskuren'-Versen 31-32 die eingangs erwähnte Auffassung von Plessis und Lejay bestätigen, wonach Horaz hier nicht allein vom älteren oder vom jüngeren Scipio, sondern von beiden Scipionen zugleich spricht, die für ihn ähnlich wie Castor und Pollux eine Art Doppelgestirn darstellen.

Zürich

LUDWIG BERNAYS