



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

*„Non est dithyrambus, si bibat aquam!“
(Erasmus, Adagia 3258)*

Über die Funktion und die Wirkung des Weines in Horaz,
carmen 3,21 und im Carmen Buranum 196

verfasst von / submitted by

Georg Bausch

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 338 362

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UniStG
UF Latein UniStG
UF Russisch UniStG

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ratkowitsch

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Horaz, carm. 3,21	9
2.1 Lateinischer Text	9
2.2 Deutsche Übersetzung	10
2.3 Zum Autor	11
2.4 Struktur- und Aufbauanalyse	15
2.5 Intention des Gedichtes	21
2.6 Detailinterpretation	23
2.7 Literarische Gesamtinterpretation	43
2.8 Funktion und Wirkung des Weines in Hor., carm. 3,21	46
3. Carmina Burana	53
3.1 Lateinischer Text	53
3.2 Deutsche Übersetzung	54
3.3 Zu den Carmina Burana	57
3.3.1 Die Autoren und das Publikum der Carmina Burana	62
3.3.2 Sprachliche Besonderheiten der Carmina Burana	66
3.4 Carmen Buranum 196	67
3.4.1 Struktur- und Aufbauanalyse	67
3.4.2 Sprachlich-stilistischer Kommentar	69
3.4.3 Literarische Gesamtinterpretation	81
4. Schlusswort	87
5. Bibliographie	95
6. Abstract	101

1. Einleitung

„Im Wein birgt sich viel: Spiel, Schwermut und Lust.“ Dieses berühmte Sprichwort des deutschen Schriftstellers Georg Britting scheint durch seine Zeitlosigkeit einen allgemeingültigen Status erreicht zu haben. Von der ersten Erwähnung des Weins im Alten Testament bis hin zur Problematik des jugendlichen Alkoholismus der Gegenwart, wovon man in den Nachrichten immer öfter hört, scheint der Wein – vor zwei tausend Jahren wie auch heute – eine zentrale Stellung in unserer Gesellschaft einzunehmen. Die Stellung dieses Genussmittels ist ambivalent: das große Suchtpotential kann einerseits für wirtschaftlichen Ruin und soziale Ausgrenzung verantwortlich sein, andererseits aber auch Quelle der Inspiration oder *Lyaeus* sein, also ein Zungenlöser, wie einer der Beinamen des Bacchus lautet.

Diese Diplomarbeit strebt einen Vergleich über die Funktion und die Wirkung des Weins in zwei lateinischen Gedichten an: konkret beleuchtet wird der Wein dabei in der berühmten Horaz-Ode an den Wein *O nata mecum* (c. 3,21) und dem mittellateinischen Trinklied *In taberna quando sumus* aus den *Carmina Burana* (CB 196). Der Vergleich scheint insofern interessant, als beide Gedichte einer anderen Zeit entstammen: das horazische Carmen wurde in der Blütezeit des Klassisch-Lateinischen verfasst, wo hingegen das Carmen Buranum der mittellateinischen Epoche entstammt. Dadurch ergibt sich einerseits schon eine große Diskrepanz im literarischen und sprachlichen Stil, andererseits aber auch in den (nicht literarischen) gesellschaftlichen und strukturellen Grundgegebenheiten der jeweiligen Zeit.

Darüber hinaus befasst sich diese Arbeit konkret mit der Funktion des Weins in beiden Gedichten und mit der Frage, ob sich hier idente, sehr ähnliche oder nur entfernt vergleichbare bzw. stark gegensätzliche Motive finden. Die Methodik konzentriert sich jeweils auf detaillierte inter- und intratextuelle Interpretationen. Im Folgenden sollen die wissenschaftlichen Leitfragen der Arbeit kurz erörtert werden.

Welche Beweggründe führen zum Weinkonsum? So findet man bei Horaz fast immer einen konkreten Anlass zum Öffnen einer guten Weinflasche, wie etwa den Besuch eines Freundes (wie in c. 3,21), die Suche nach künstlerischer Inspiration oder das Schwelgen in Erinnerungen; interessanterweise weist das horazische Lied aber die Struktur eines klassisch-lateinischen Götterhymnus auf, wobei der Wein als

Symbol für den Gott Bacchus gedeutet werden kann. Im Carmen Buranum hingegen scheint es auf den ersten Blick nur um den Konsum an sich zu gehen. Doch auch hier lassen sich Ähnlichkeiten mit dem Horazgedicht finden, da das Carmen Buranum strukturell einer Predigt sehr ähnlich ist.

Was bewirkt der Wein bei den Konsumenten? Beide Gedichte erklären auf ein- bzw. mehrdeutige Weise die Gefühle und Affekte, die der Wein auf der individuellen Ebene der Menschen hervorruft; doch auch auf einer Metaebene ruft der gemeinsame Konsum von Wein interessante gesellschaftliche Prozesse hervor, die sich innerhalb eines Carmen dynamisch entwickeln: Horaz etwa trinkt augenscheinlich nur mit einem guten Freund – de facto sind sie zu zweit, aber warum bekommt dieses Gedicht eine eigene Dynamik und gipfelt letztendlich dann doch in einem Gelage, das erst durch Phoebus Apoll unterbrochen wird? Im CB hingegen steht eher das egalitäre Moment im Vordergrund, wenn Bischöfe und Vaganten gemeinsam an einem Tisch sitzen und Wein trinken: so sitzen etwa die unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten beisammen und konsumieren Wein – strikte hierarchische Trennungen scheinen im geschützten Umfeld der Taverne aufgehoben.

Welche Parallelen lassen sich in den zwei ausgewählten Gedichten erkennen? In beiden sieht man etwa die vier Trinkertemperaturen der Choleriker, Sanguiniker, Phlegmatiker und Melancholiker mehr oder weniger deutlich vertreten. Welche Rolle spielt das für das jeweilige Carmen? Nicht zuletzt muss im Vergleich auf die gesellschaftlichen Gegebenheiten der jeweiligen Zeit Rücksicht genommen werden: Welche Funktion hat der Wein in der Gesellschaft der jeweiligen Zeit?

Das Kernstück der Methodik war die Literaturrecherche, wobei ich mir hierbei keine Jahresgrenze gesetzt habe: so finden sich in der Primärliteratur Werke mit einem Erscheinungszeitraum zwischen 1879 bis 2012. Besonders bei der Behandlung des CB wäre ein Ausschluss älterer Werke aufgrund der geringen Quellenlage nicht zielführend gewesen, da es zum CB 196 (noch) keinen allgemeinen und umfassenden Kommentar gibt.

In Bezug auf die strukturelle Gliederung der Arbeit habe ich aus Gründen der Übersichtlichkeit beide Gedichte getrennt voneinander behandelt, wobei die Herangehensweise dieselbe war: an erster Stelle steht der lateinische Originaltext, gefolgt von einer deutschen Übersetzung. Daran schließen Kapitel zum Hintergrund

des jeweiligen Gedichtes bzw. zur Autorenschaft an. Da zum Autor des Carmen Buranum 196 aber vergleichsweise wenig bekannt ist, habe ich das jeweilige Kapitel bei der Behandlung des Carmen Buranum allgemeiner und umfangreicher gestaltet (s. 3.3.1 Die Autoren und das Publikum der Carmina Burana). Auf die Struktur- bzw. Aufbauanalysen (vor allem bei Horaz, c. 3,21) und sprachlichen Besonderheiten der Carmina Burana folgt jeweils der Kern der Arbeit, die Detailinterpretation bzw. der sprachlich-stilistische Kommentar. Beide Carmina werden jeweils am Ende intratextuell interpretiert, bevor am Schluss der Arbeit versucht wird, die Forschungsfragen im Rahmen einer literarischen Gesamtinterpretation aufgrund von intertextuellen Bezügen zu beantworten.

Die Quellenlage zu Hor. Carm. 3,21 ist sehr umfangreich, was eine umfassende Analyse und Detailinterpretation ermöglicht. Anders beim Carmen Buranum: hier ist die Quellenlage vergleichsweise dünn, und die Suche nach brauchbaren Quellen hat viel Zeit in Anspruch genommen. Hauptquellen für Horaz waren der Kommentar von Nisbet/Rudd und der Aufsatz von Müller zum C. 3,21 in den Wiener Studien; darüber hinaus waren auch die Aufsätze von Norden und Kuhlmann sehr hilfreich bei der Analyse. Für das CB habe ich mich hauptsächlich auf die Hilka/Schumann-Ausgabe der Carmina Burana gestützt, wobei auch vieles von Smolaks Aufsatz zur Bacchusgemeinschaft (ebenfalls Wiener Studien) und Cardelle de Hartmanns Monographie miteingeflossen ist.

An dieser Stelle möchte ich meiner Betreuerin, Fr. Prof. Ratkowitsch, herzlich für die sehr gute Betreuung danken: Prof. Ratkowitsch war nicht nur bei der Konkretisierung der Forschungsfragen behilflich, sondern auch bei der Literaturrecherche, vor allem bei der Literatur über das Carmen Buranum, da die Quellenlage zu diesem speziellen Carmen recht dürftig ist. Da ich beruflich fast Vollzeit beschäftigt bin, hat das Verfassen der Diplomarbeit um vieles länger gedauert als anfänglich angenommen. Ein besonderer Dank an dieser Stelle für die Ausdauer und Geduld meiner Betreuerin, die die Hoffnung nie aufgegeben hat, dass diese Arbeit eines Tages doch fertig gestellt wird.

2. Horaz, carm. 3,21

2.1 Lateinischer Text

Horaz, carm. 3, 21

O nata mecum consule Manlio
seu tu querellas sive geris iocos
seu rixam et insanos amores
seu facilem, pia testa, somnum,

5 quocumque lectum nomine Massicum
servas, moveri digna bono die
descende Corvino iubente
promere languidiora vina.

non ille, quamquam Socraticis madet

10 sermonibus, te negleget horridus:
narratur et prisci Catonis
saepe mero caluisse virtus.

tu lene tormentum ingenio admoves
plerumque duro, tu sapientium

15 curas et arcanum iocoso
consilium retegis Lyaeo,

tu spem reducis mentibus anxiis
virisque et addis cornua pauperi
post te neque iratos trementi

20 regum apices neque militum arma.

te Liber et si laeta aderit Venus
segnesque nodum solvere Gratiae
vivaeque producent lucernae,
dum rediens fugat astra Phoebus.

2.2 Deutsche Übersetzung

O du mit mir unter dem Konsul Manlius
geborener, sei es, dass du Klagen
oder Scherze mit dir bringst, oder Streit
und wahnhafte Liebe, oder, frommer
Krug, leichten Schlaf,

unter welcher Bestimmung auch immer
du den gelesenen Massiker birgst,
würdig an einem guten Tag
hervorgeholt zu werden, steig herab,
da Corvinus befiehlt, die milderen
Weine hervorzuholen.

Jener wird dich nicht struppig
verschmähen, obwohl er trieft von
sokratischen Gesprächen: es wird
auch erzählt, die Tugend des
altehrwürdigen Cato sei durch den
Wein oftmals entbrannt.

Du bewegst durch sanften Zwang den
meist ernsten Geist, du deckst die
Sorgen der Weisen und geheimen
Beschluss durch den scherzhaften
Zungenlöser auf,

du gibst den angsterfüllten Gemütern
die Hoffnung wieder zurück und gibst
dem Armen Kräfte und Hörner, der
nach dir weder vor den Kronen der
Könige noch vor den Waffen der
Soldaten erzittert.

Dich werden Bacchus und, wenn sie
heiter erscheint, Venus und die
Grazien, den Knoten nur zögerlich
lösend, in die Länge ziehen, und die
lebhaften Lichter, bis Phoebus
zurückkehrt und die Sterne vertreibt.

2.3 Zum Autor

Quintus Horatius Flaccus wurde im Dezember des Jahres 65 v. Chr. in Süditalien in Venusia geboren. Seine Heimat ist oftmals Gegenstand seiner Texte und spielt darin eine wichtige Rolle (z.B. der Fluss *Aufidus*). In seinen eigenen Werken verrät Horaz am meisten über seine Vergangenheit, seine Heimat und seinen familiären Hintergrund, was seine Werke, nebst der *Vita* Suetons, zur besten Quelle über sein Leben machen. Zwar als Sohn eines Freigelassenen geboren, mangelte es dem jungen Horaz jedoch an wenig; als *Coactor* und Aktionär hatte sein Vater eine recht einträgliche Arbeit, die auch Horazens gute Ausbildung in Rom möglich machte. Der Vater war für Horaz eine sehr prägende Figur: ihre Beziehung beschreibt Horaz in seinen Werken (vgl. *carm.* 1,4 oder 1,6) als positiv und hochachtungsvoll.

In Rom genoss Horaz eine sehr strenge Ausbildung (u.a. bei dem *Grammaticus* Orbilius) und widmete sich dann dem Studium der Philosophie in Athen, im Zuge dessen er sich stark mit Homer und liberalem und republikanischem Gedankengut befasste. Nach seinem Studium versah Horaz Dienst im Heer des Caesarmörders Brutus als *tribunus militum*, wechselte jedoch nach der Niederlage bei der Schlacht von Philippi 42 v. Chr. die Seiten. Er musste einsehen, dass eine Karriere in einer öffentlichen Position nach dem Krieg für ihn wohl unmöglich war, weshalb er sich der Dichtung zuwandte. Diese Hinwendung zur Dichtung thematisiert der Autor z.B. in seiner Ode 2,7 und stellt sich darin auch seiner Vergangenheit, indem er den „Schildverlust“ während der Schlacht beschrieb, ein Motiv, wodurch er an seine griechischen Dichtervorbilder Archilochos und Alkaios anknüpfte. Horazens Beziehung zu Octavian besserte sich jedoch nach einiger Zeit: er bekam einen hochdotierten Posten im Finanzwesen und konnte seine Stellung als *eques Romanus* wieder festigen;¹ die Stelle als *scriba quaestorius* hat er wohl seinem alten Bekannten Messalla und Pollio zu verdanken, die nach der Katastrophe bei Philippi ein gutes Wort für ihn am Hofe eingelegt haben.²

Im Jahr 38 machte Horaz durch die in Rom damals berühmten Dichter Vergil und Varius die Bekanntschaft mit dem Kunstliebhaber Maecenas, der dichterische Talente nach seinem Ermessen auswählte, um sie in der in weiterer Folge als

¹ vgl. Nisbet, R./Rudd, N.: *A Commentary On Horace: Odes. Book III*, Oxford 2004, S. IX

² vgl. Günther, H.-C.: *Horace's Life and Work*, in: *Brill's Companion to Horace*, hrsg. v. H.-C. Günther, Leiden 2013, S. 24

Maecenaskreis bekannten Gruppe finanziell zu unterstützen und ihnen durch öffentliche Rezitationen und Auftritte zu Ruhm zu verhelfen. Unter anderem im *carm.* 1,1 und im 1. Buch der *Sermones*, das seinem Förderer Maecenas gewidmet wurde, bedankt sich Horaz bei ihm bzw. hebt die Wichtigkeit ihrer Freundschaft hervor. Dieser Maecenas war es auch, der Horaz ein Landgut in Sabinum schenkte, das von da an als Ort seiner Muße und seiner Dichtung an Bekanntheit gewinnt. Das erklärt in weiterer Folge auch seine Herrschertreue („*He was now bound firmly to the regime by ties of gratitude and loyalty, an important consideration [...].*“)³, denn in den daraufhin veröffentlichten *lamben* und dem 2. Satirenbuch bezieht Horaz Partei für Octavian, was sich z.B. an den Vorbehalten gegen dessen politische Gegner (wie etwa Kleopatra) zeigt.

In Bezug auf sein wohl größtes dichterisches Werk, die Odenbücher, ist die *Communis Opinio* davon überzeugt, dass die ersten drei Odenbücher im Jahr 23 v. Chr. publiziert wurden, nachdem Augustus aus Gallien und Spanien zurückgekehrt war; dafür spricht auch, dass Sestius, im Jahre 23 *Consul Suffectus*, Widmungsträger des *carm.* 1,4 ist. Nisbet und Rudd grenzen den Zeitraum der Veröffentlichung weiter ein, indem sie festhalten, dass die Bücher noch vor dem Tod des im selben Jahr verstorbenen Marcellus bzw. bevor Murena im Jahr 22 v. Chr. in Ungnade fiel, veröffentlicht wurden.⁴ Einige der Oden in den Büchern 1 – 3, vor allem die politischen Oden, seien, so Nisbet, jedoch schon zwischen 30 und 27 geschrieben worden, die - in ihrem sensiblen Umgang mit der vorherrschenden Ideologie - seine wachsende Nähe zum Herrscherhaus zeigen.⁵ Einen anderen Ansatz über den Veröffentlichungszeitraum der drei Odenbücher verfolgt Hutchinson: seiner Meinung nach zeigen sprachliche und metrische Analysen, dass die ersten drei Odenbücher nacheinander verfasst wurden.⁶ Auf sprachlicher Ebene analysierte Hutchinson die Häufigkeit des Gebrauchs von *atque*, wobei die zweite Silbe nicht elidiert wird: diese Analyse zeigt, dass der Gebrauch von *atque* in chronologischer Betrachtung der

³ Nisbet, R.: *Horace: life and chronology*, in: *The Cambridge Companion To Horace*, hrsg. v. S. Harrison, Cambridge 2007, S. 11

⁴ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. IX-X

⁵ vgl. Nisbet, 2007, S. 13

⁶ vgl. Hutchinson, G. O.: *The Publication and Individuality of Horace's Odes Books 1 – 3*, in: *The Classical Quarterly* 52 (2002), S. 517-537

horazischen Werke stetig abnimmt, im *Carmen Saeculare* gänzlich verschwindet und im vierten Odenbuch wieder vorkommt.⁷

Zweitens argumentiert Hutchinson mit den zwei verschiedenen Varianten der sapphischen Strophe bei Horaz, abhängig von den jeweiligen Wortgrenzen im Adonius: in Buch 1 kommen beide Varianten etwa gleich häufig vor, wogegen in den Büchern 3, 4 und dem *Carmen Saeculare* Daktylus und Trochäus bzw. Spondeus durch das Wortende getrennt werden (*terruit urbem*). Diese Variante ist fast doppelt so häufig zu lesen wie die andere, wo der Daktylus durch das Wortende geteilt wird (*rara iuventus*).⁸ Abschließend argumentiert Hutchinson auch mit der Anzahl der Gedichte pro Buch (38 in Buch 1, 20 in Buch 2 und 30 in Buch 3), die – seiner Meinung nach – eine gleichzeitige Publikation aller drei Bücher unlogisch erscheinen lässt.⁹

Die Auswahl der Themen der jeweiligen Gedichte ist jedenfalls sehr heterogen: von (Selbst-)Reflexion über Freundschaften und Erotik bis hin zu moralphilosophischen Vorstellungen und Panegyrik deckt die Odensammlung des Horaz ein breites Spektrum an Themen ab, die – aufgrund des guten Überlieferungsstandes – auch heute noch Gegenstand einer intensiven Forschung sind.

Der erhoffte große Erfolg seiner Odenbücher blieb jedoch unter den Erwartungen; Horaz selbst begründete dies zwar mit der Eifersucht seiner Gegner seines Erfolges wegen, Nisbet jedoch ist der Meinung, dass auch sein streng klassizistischer Stil dazu beigetragen habe.¹⁰ Günther hingegen meint, Horaz habe sich aufgrund seines fortgeschrittenen Alters und seines mittlerweile etablierten Rufs als Dichter umorientiert und habe deshalb die Gattung gewechselt, was das letzte Gedicht (carm. 3.30) als Zusammenfassung seiner bisherigen Leistung unterstreicht.¹¹ Horaz wechselte das literarische Genre und befasste sich ab dem Jahr 20 v. Chr. mit einem neuen Opus, den *Episteln*, die er großteils einflussreichen und wohlhabenden Freunden (wie etwa Torquatus (1.5), Quinctius (1.16) oder Tibull (1.4)) widmete.

⁷ vgl. Hutchinson, 2002, S. 517-518

⁸ vgl. Hutchinson, 2002, S. 518-519

⁹ vgl. Hutchinson, 2002, S. 520

¹⁰ vgl. Nisbet, 2007, S. 14

¹¹ vgl. Günther, 2013, S. 38

Mit der Zeit ging die Patronage¹² des Horaz von Maecenas, dessen einflussreiche Stellung immer mehr an Bedeutung verloren hatte¹³, auf den Kaiser persönlich über, weshalb dieser Horaz im Jahr 17 v. Chr. zu Ehren der damals stattfindenden *ludi saeculares* beauftragte, ein Festlied zu verfassen – das so entstandene *Carmen saeculare* verhalf Horaz zu noch größerer Bekanntheit und Ruhm. Dies war die Initialzündung für Horaz, sich wieder mit der Oden-Dichtung auseinanderzusetzen: 15 Gedichte wurden im 4. Odenbuch im Jahre 11 v. Chr. (Günther¹⁴ meint jedenfalls zwischen 13-10 v. Chr.) herausgegeben, worin der starke Einfluss des Hofes spürbar wurde. Doch besann sich Horaz darin auch seines alten Förderers Maecenas, indem er diesem zu seinem Geburtstag das *carm. 4,11* widmete. Das horazische Spätwerk hat stark selbstreflexive Züge, vor allem in Hinblick auf sein eigenes künstlerisches Schaffen, was als Ausdruck für die Suche nach dem *recte facere* verstanden werden kann.¹⁵

Ebenfalls zu Horazens Spätwerk zählt das 2. Epistel-Buch (ca. 11 v. Chr.) und die daran angeschlossene *Ars poetica*, ein Lehrgedicht an einen gewissen Piso, wobei die Datierung der *Ars* bis heute umstritten und nicht gesichert ist.¹⁶ Darin setzt er sich verstärkt mit der Selbstreflexion über sein eigenes Werk und seine Dichtung auseinander. Horaz starb am 27. November im Jahr 8 v. Chr., im selben Jahr wie auch Maecenas. Beide wurden nebeneinander am Esquilin begraben. Sein äußeres Erscheinungsbild beschreibt Horaz selbst in seinen Werken als klein und dick¹⁷, des Weiteren rege er sich schnell auf, beruhige sich dann aber auch rasch wieder.¹⁸ Seine hedonistische Einstellung hat Züge angenommen, die moderne Kommentatoren wohl nur widerwillig zugeben, bringt aber letztendlich deutlich die Ideale des augusteischen Staates zum Ausdruck.¹⁹

¹² Nisbet und Rudd vermeiden das Wort *patronus* um die Beziehung zwischen Horaz und Maecenas zu beschreiben und sehen ihn eher in der Rolle eines (engen) *amicus* (vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. X)

¹³ vgl. Nisbet, 2007, S. 16

¹⁴ vgl. Günther, 2013, S. 48

¹⁵ vgl. Günther, 2013, S. 42

¹⁶ vgl. Günther, 2013, S. 48

¹⁷ vgl. Hor. epist. 1.4 und 1.20

¹⁸ vgl. Hor. epist. 1.20

¹⁹ vgl. Nisbet, 2007, S. 21

2.4 Struktur- und Aufbauanalyse

Im Folgenden sollen die Struktur des Gedichtes und dessen Aufbau näher beschrieben werden. Vorab ist an dieser Stelle zu sagen, dass sich die moderne Forschung uneins über die Struktur des Gedichtes ist und es verschiedene Meinungen zur Gliederung des Hymnus gibt. Einig ist man sich jedoch darin, dass das Gedicht aufgrund inhaltlicher und sprachlicher Gesichtspunkte die Form eines Hymnus annimmt²⁰ und die Struktur des Gedichtes mit dessen Intention eng verwoben ist. Der Übersichtlichkeit halber habe ich es vorgezogen, die Intention des Gedichtes in einem eigenen Kapitel (3.3, s.u.) zu behandeln.

Der Aufbau eines klassisch-lateinischen Götterhymnus ist wie folgt:

- Anrufung der Gottheit
- Aretalogie, dh. die Offenlegung der Taten;
- Bitte(n) an die Gottheit

Über das c. 3, 21 des Horaz lässt sich dieses grobe Schema sehr gut darüberlegen: die Gottheit, in diesem Fall der tönernen Weinkrug bzw. der darin enthaltene Wein, wird in der ersten Zeile angerufen (*O nata mecum ...*), danach wird durch mehrere Aufzählungen ihre Aretalogie beschrieben (*seu ... sive ... seu ... seu*, Z. 2ff.) bevor der Autor seine Bitte in Form eines Imperativs (Z. 7: *descende ...*) an den Weinkrug richtet, die sich auch in der Schlussstrophe durch die Epiphanie von Venus, Liber und den Grazien erfüllt.²¹ Abgesehen davon folgt das Carmen strikt der Form eines Dialogs, richtet sich also gänzlich an ein „Du“.

Neben dieser formalen Gliederung nach hymnischen Gesichtspunkten gibt es in der modernen Forschung mehrere Gliederungsansätze auf rein inhaltlicher Ebene: laut Müller bilden die ersten beiden Strophen eine syntaktische und inhaltliche Einheit, die durch eine Zäsur vom Rest des Gedichtes getrennt ist:²²

²⁰ vgl. Norden, E.: Die Mesallaode des Horatius und der „Du“-Stil der Prädikation, in: *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, hrsg. v. E. Norden, Stuttgart, Leipzig 1996, S. 144

²¹ vgl. Müller, H.: Zu Horaz, *carm. 3, 21*, in: *Wiener Studien. Zeitschrift für klassische Philologie, Patristik und lateinische Tradition* 114 (2001), S. 267-268.

²² vgl. Müller, 2001, S. 277

„Wenn wir sie [die ersten beiden Strophen, G.B.] auf ihren abstrakten Gehalt reduzieren, so formulieren sie gewissermaßen das Problem, dessen Auflösung der Rest des Gedichtes gewidmet ist: ihre Funktion ist die einer Exposition.“²³

Da sich die dritte und die sechste Strophe auf das aktuelle Symposium beziehen und eine Übergangsfunktion innehaben (Strophe 3: Übergang von Anrufung zur Aretalogie; Strophe 6: Übergang von der Realität des Gedichtes zur Außenwelt), meint Müller, dass auch eine Einteilung in zwei Hälften - eine 2+1 und 2+1 – Zweiteilung des Gedichtes – möglich wäre, worauf Müller von Schwabl und Harrauer aufmerksam gemacht wurde – Müller selbst gliedert aus rein praktischen Gesichtspunkten in 2+3+1 – Strophen.²⁴ Des Weiteren finden sich in der dritten und sechsten Strophe Bezüge auf die Zukunft²⁵, was ebenfalls für die Zweiteilung 2+1 und 2+1 spricht.

Neben dieser Zweiteilung gibt es noch weitere Meinungen über die zugrundeliegende Struktur der Ode. Kuhlmann präsentiert die meines Erachtens sinnvollste Gliederung des Hymnus aufgrund formaler und inhaltlicher Symmetrien in dreimal zwei Strophen (2-2-2): Das erste und das zweite Strophenpaar (Strophen 1-2 bzw. 4-5) ähneln einander in syntaktischen Gesichtspunkten: all diese Strophen bestehen nämlich aus je einem Satz.²⁶ Weiters behandeln beide Paare die Eigenschaften der *testa* bzw. die Fähigkeiten des Weins, das Subjekt ist bei beiden Strophenpaaren das „*Tu*“ und das Tempus ist die Gegenwart. Hingegen sehen wir beim dritten Strophenpaar (Strophen 3 und 6) veränderte syntaktische, örtliche und zeitliche Begebenheiten: das Subjekt „*Tu*“ wird zum Objekt „*Te*“, die Gegenwart aus den ersten beiden Strophen wechselt zur Vergangenheit in Strophe 3, und das Tempus wechselt am Schluss nochmals, diesmal jedoch von der Gegenwart in die Zukunft. Auch auf inhaltlicher Ebene ist der Kontrast zwischen den Strophenpaaren stark zu erkennen: die anfangs beschriebene alltägliche Situation wird durch ein irreales Ambiente abgelöst bzw. die real-menschliche Ebene wird gegen Ende durch eine göttliche Ebene vertauscht.²⁷ Das Thema allgemein – die Anrufung eines

²³ Müller, 2001, S. 277

²⁴ vgl. Müller, 2001, S. 277 (s. auch Anm. 34)

²⁵ Müller schließt sich nämlich hier der Lesart von Shackleton Bailey (*negleget*) an, im Gegensatz zu Kießling-Heinze, Klingner oder Borzsák; vgl. Müller, 2001, S. 278

²⁶ vgl. Kuhlmann, P.: Gegenständlichkeit und Entrealisierung: Interpretation von Horaz c. 3,21, in: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft, hrsg. v. T. Baier et al., Bd. 21, Würzburg 1996/1997, S. 245

²⁷ vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 245

Weinkrugs – geht auf hellenistische Vorbilder zurück, wie etwa A.P. 5,133ff. (Apostrophe: ἡ λάγυνος) und bzw. A.P. 11,63.

Nach der Aufzählung guter und schlechter Eigenschaften des Weins in der ersten Strophe (*seu – sive – seu – seu*) kehrt der Autor wieder zu der in vier Kola aufgeteilten Anrede *tu – tu – tu – post te* in der vierten und fünften Strophe zurück und beschreibt weitere Eigenschaften des Weins²⁸:

- Die Erweichung harter Gemüter (*lene tormentum ingenio admoves plerumque duro*, Z. 13-14a);
- Das Aufdecken von Sorgen und geheimen Plänen (*sapientium curas et arcanum iocosum consilium retegis Lyaeo*, Z. 14b-16);
- Das Spenden von Hoffnung und Kraft (*spem reducis [...] viresque et addis cornua*, Z. 17f.);
- Das Einflößen von Mut gegenüber Herrschern und militärischer Bedrohung (*neque iratos trementi regum apices neque militum arma*, Z. 19f.), wobei Kuhlmann eine enge syntaktische Verbindung zwischen den Eigenschaften drei und vier sieht.

Die Eigenschaften des Weins lassen sich aber auch in die Konsumenten bzw. deren Temperamente während des Trinkens gliedern. Biblische Quellen sehen den Ursprung des Weins in seinem ersten Bauern: nachdem Noah die Sintflut überstanden hatte und seine Familie und er die neue Welt besiedelten, pflanzte er Wein an und düngte den Wein mit dem Blut oder Mist vier verschiedener Tiere, nämlich Löwe, Lamm, Schwein und Affe bzw. Bär, Schaf, Sau und Affe.²⁹ Die verschiedenen Wesensarten dieser Tiere sollen die Eigenschaften des Weins prägen und die diversen menschlichen Gemütszustände erklären, die der Weinkonsum hervorruft: Schwein bzw. Sau steht für den Phlegmatiker, Bär oder Löwe für den Choleriker, der Affe für den Sanguiniker und das Schaf bzw. Lamm für den Melancholiker. Schon in der ersten Strophe umreißt Horaz diese Wesensmerkmale, die er dann im Verlauf des Gedichtes weiter ausbaut:

- [...] *seu tu querellas* [...] (V. 2): der Melancholiker

²⁸ vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 243-244.

²⁹ vgl. Lienert, E.: Literarische Trunkenheit. Trinklieder und Trinkszenen in mittelalterlicher und frühneuzeitlicher deutscher Literatur, in: Genußmittel und Literatur, hrsg. v. H. W. Jäger, H. Böning, G. Sautermeister, Bremen 2003, S. 80

- [...] *sive geris iocos* [...] (V. 2): der Sanguiniker
- [...] *seu rixam et insanos amores* [...] (V. 3): der Choleriker
- [...] *seu facilem* [...] *somnum* [...] (V. 4): der Phlegmatiker

Deutlich wird die „psychagogische und entlarvende Wirkung“³⁰ des Weins, nachdem der erotische Wirkungsbereich der ersten Strophe deutlich erweitert wurde: angefangen bei der menschlichen Seele (s. oben genannte Eigenschaften 1. und 2.) über die Gesellschaft (Eigenschaft 3.) bis auf internationales Gebiet (4.) erstreckt sich das Gedicht quasi von innen nach außen.³¹ Das Irreale der ersten Gedichthälfte wird zur Trinkszene, während das Gedicht letztendlich in einem Gelage endet, an dem mehrere Götter teilnehmen, das jedoch ebenfalls wieder unreal scheint, bis Phoebus Apollo es letztendlich durch das Morgengrauen beendet.³² Kuhlmann fasst die Intentionen des Autors recht treffend zusammen:

„Ganz allgemein gesagt konkretisiert und verdichtet Horaz die im Wein steckenden göttlichen Eigenschaften gleichsam in dem Gegenstand ‚testa‘, woraus dann umgekehrt die Schwierigkeiten in der Zuordnung bestimmter göttlicher Attribute auf Gefäß, Inhalt oder Gott resultieren.“³³

Dönt gliedert das Gedicht seinerseits in zwei Teile und sieht im Gedicht eine 3-3-Gliederung: durch die Tatsache, dass der Autor eine Ode auf den Weinkrug verfasst hat, hat er ein eindeutiges Naheverhältnis zum Gegenstand offengelegt (vgl. die Anrufung in Z. 1: *O nata mecum* ...), der auch jeden Tag einleitet, der freudig vom Autor erwartet wird (vgl. Z. 24: *dum rediens fugat astra Phoebus*).³⁴ Auf diese Art und Weise findet der Gegenstand nicht nur Einzug in das tägliche Treiben des Dichters, sondern das Gedicht findet somit auch seine Rundung: die erste Strophe beschreibt das Offizielle bzw. das politische Treiben, die letzte hingegen die Rolle des Kruges, dh. welche Stellung die *pia testa* im Privaten einnimmt und zwar sowohl in den privaten Vorlieben des Dichters als auch in seinem persönlichem Umgang im Freundeskreis.³⁵ Diese zwei Themenblöcke (das Offizielle und das Private) bilden somit die zwei Teile, die Dönt der Gliederung des Gedichtes zugrundelegt. Der Gebrauchsgegenstand, der in allen sechs Strophen des Gedichtes angerufen bzw. genannt wird, wird vom Autor

³⁰ Kuhlmann, 1996/1997, S. 244

³¹ vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 244

³² vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 245-246.

³³ Kuhlmann, 1996/1997, S. 250

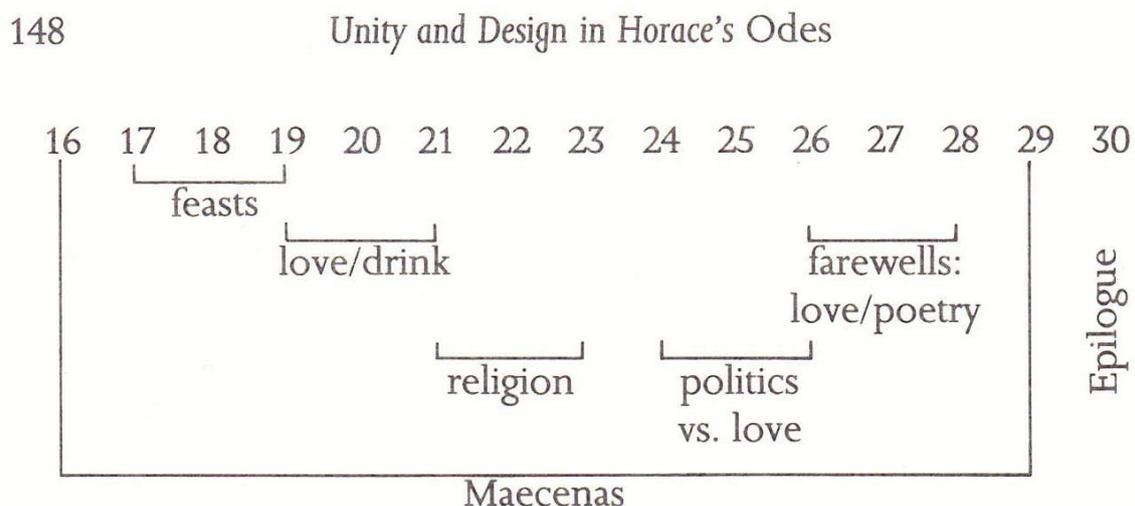
³⁴ vgl. Dönt, E.: Horaz III 21 und die Gattung des Dinggedichts, in: Festschrift für Robert Muth, hrsg. v. P. Händel/W. Meid, Innsbruck 1983, S. 89

³⁵ vgl. Dönt, 1983, S. 89

derart vergegenwärtigt, dass er „als Träger von und zugleich Vermittler zwischen gegensätzlichen *ἀπεραι* beschrieben wird.“³⁶ Kraft und Wirkung des Weins werden somit sichtbar und vom Autor deutlich hervorgehoben.³⁷

Ein weiteres, bei Dönt gesondert hervorgehobenes, auffälliges Merkmal in *carm.* 3, 21 ist die Häufung von Antithesen und die „Verflechtung gegensätzlicher Eigenschaften“³⁸: vgl. Z. 2: *seu [...] querellas – sive [...] iocos*; Z. 3f.: *seu [...] insanos amores seu facilem [...] somnum*; Z. 13f.: *lene tormentum ingenio [...] duro* und viele weitere Beispiele in der Ode. Weiters wird die Ode durch *somnum* in der ersten und der letzten Strophe gerahmt und bekommt somit, neben der chronologischen Entwicklung des Gelages bis zum Morgengrauen, einen zyklischen Charakter. Die durch diese gegensätzlichen Epiklesen evozierte Zügellosigkeit des Gelages steht überdies im Widerspruch mit der stilistisch hohen Hymnenform, die dieser Ode zugrunde liegt, was die Zügellosigkeit umso auffälliger hervorhebt.³⁹

Santirocco hat sich mit der Struktur der zweiten Hälfte des dritten Odenbuches näher auseinandergesetzt und folgende Grundstruktur definiert:



Ansatz zur Darstellung der Odenstruktur bei Hor. *carm.* 3,16 - 3,30 (Quelle: Santirocco, M. S.: *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapel Hill, London, 1986, S. 148)

Beachtenswert an dieser Darstellung ist die thematische Umrahmung der Ode durch die Person des Maecenas am Anfang und am Ende und weiters die thematische

³⁶ Dönt, 1983, S. 89

³⁷ vgl. Dönt, 1983, S. 89

³⁸ Dönt, 1983, S. 89

³⁹ vgl. Müller, 2001, S. 271

Anordnung der Oden in Dreiergruppen, wobei auch innerhalb dieser kleineren Einheiten zwei Gedichte jeweils wieder einen Rahmen um ein anderes bilden (so ist z.B. *carm.* 3,22 thematisch umrahmt von *carm.* 3,21 und 3,23).⁴⁰ Santirocco lehnt aber bewusst den statischen Ansatz seiner eigenen Darstellung ab und betont, dass auch außerhalb dieser Anordnung einzelne *Carmina* dynamische Bezüge zueinander aufweisen (so z.B. *carm.* 3,19, 3,21 und 3,26).⁴¹ Besonders hervorzuheben sind die sanften Übergänge, so etwa zwischen der religiösen Trias *carm.* 3,21-23 und dem ethisch-moralisierenden Inhalt des *carm.* 3,24, dessen politische Note sich durch das darauffolgende *carm.* 3,25 ergibt, worin Bacchus abermals als Inspiration von Horazens politischen *Carmina* genannt wird. Zusammenfassend behauptet Santirocco, Horaz erreiche durch dieses Anordnungsmuster, dass der Rezipient zum Weiterlesen angehalten wird, da eine Ode in die darauffolgende übergeht und ansonsten ein Gefühl der Unvollständigkeit beim Leser zurückbleiben würde.⁴²

Bei genauerer Betrachtung der Umgebung der Ode 3,21 hat Santirocco⁴³ ein besonderes Naheverhältnis zwischen *carm.* 3,21 und dem darauffolgenden *carm.* 3,22 festgestellt: die Hymnenparodie *carm.* 3,21 leitet auf einen „echten Götterhymnus“ auf Diana über. Auch die Adressatin von 3,22, Diana, erklärt sich aus dem Naheverhältnis der Geschwister Diana und Apollo, dessen Name auch gleichzeitig den Schluss des *carm.* 3,21 markiert (Horaz verfolgt dasselbe Prinzip auch in der Diana-Ode 1,21 und beim *Carmen Saeculare*). Beide Oden (3,21 und 22) haben Parallelen zu Catulls Diana-Hymnus (Cat. 34): *carm.* 3,21 durch den Gebrauch des Ausdrucks *quocumque* [...] *nomine*, 3,22 durch die Anrufung der Gottheit durch verschiedene Beinamen und Taten. Offensichtlich hat *carm.* 3,21 auch hellenistische Wurzeln in Posidippus' Hymnus auf den Weinkrug (AP 5,134). Beide *Carmina* ähneln einander durch ihre Gemeinsamkeit im „literary model“⁴⁴ und heben ein persönliches Naheverhältnis des Autors zum Gegenstand hervor, da der Weinkrug in 3,21 dasselbe Alter wie Horaz hat und die Pinie in 3,22 über sein Haus ragt.

Das hier zugrundeliegende Metrum ist die alkäische Strophe, die Horaz, neben der sapphischen Strophe, am häufigsten den religiös-hymnischen Oden zugrunde

⁴⁰ vgl. Santirocco, 1986, S. 148

⁴¹ vgl. Santirocco, 1986, S. 148

⁴² vgl. Santirocco, 1986, S. 147-148.

⁴³ vgl. Santirocco, 1986, S. 137

⁴⁴ Santirocco, 1986, S. 171

gelegt hat, wenngleich diese Ode oftmals als „quasi-hymnisch“ bezeichnet wird.⁴⁵ Das Metrum der alkäischen Strophe findet sich in den Oden des Horaz üblicherweise bei Gedichten, die politische Selbstreflexion (carm. 1,37), Religion (carm. 1,31) oder Ethik (carm. 3,29) zum Thema haben.⁴⁶ Das Datum, wann diese Ode verfasst wurde, ist unbekannt.⁴⁷

2.5 Intention des Gedichtes

Über die Absicht des Horaz, dieses Gedicht zu schreiben, gibt es in der aktuellen Forschung verschiedene Ansichten. Fest steht allerdings, dass die Struktur des Gedichtes ganz eng mit dessen Intention zusammenhängt. Syndikus und Kuhlmann vertreten zwei gegensätzliche Meinungen über die Intention des Gedichtes. Syndikus sieht in dieser Ode keine Parodie; eine Parodie bedinge eine spaßhafte Distanz zwischen Form und Gegenstand, eine Übersteigerung des erhabenen Tons und die Absicht, den angesprochenen Gegenstand „lächerlich geringfügig“⁴⁸ erscheinen zu lassen. Das sieht Syndikus hier als nicht gegeben an, da Horaz in weiterer Folge zwar immer die *testa*, also den Tonkrug, anspreche, dennoch aber immer den Inhalt, also den Wein, damit meine, was die Aretalogie deutlich zeige.⁴⁹ Horaz wäre nie auf die Idee gekommen, die Frucht der „heiligen Rebe“ (so beschrieben in Hor. carm. 1,18,1) so zu verunglimpfen. Es handle sich bei diesem durchaus witzigen Spiel zwischen Form und Inhalt um „heitere Gelagepoesie [...] aber von vordergründiger Parodie ist das meilenweit entfernt.“⁵⁰ Syndikus beschreibt das Gedicht *summa summarum* als „lustig“⁵¹ aber nicht sonderlich originell⁵².

Kuhlmann hingegen sieht im carm. 3,21 eine „Hymnenparodie“⁵³, wobei er sich damit der Meinung Nordens, es handle sich hierbei um „feinen Scherz“⁵⁴, anschließt: das parodistische Element entsteht durch die Diskrepanz zwischen der hymnischen

⁴⁵ vgl. Günther, 2013, S. 223

⁴⁶ vgl. Günther, 2013, S. 223

⁴⁷ vgl. Plessis, F. (Hrsg.)/Lejay, P./Galletier, E.: *Oeuvres d'Horace. Odes, Épodes et Chant Séculaire*, Hildesheim 1966, S. 235 („Date inconnue.“)

⁴⁸ Syndikus, H. P.: *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*, Bd. 2, Darmstadt, 21990, S. 191

⁴⁹ vgl. Syndikus, 21990, S. 191

⁵⁰ Syndikus, 21990, S. 191

⁵¹ Syndikus, 21990, S. 188

⁵² vgl. Syndikus, 21990, S. 194

⁵³ Kuhlmann, 1996/1997, S. 241

⁵⁴ Norden, 1996, S. 148

Form und die Anrede an einen alltäglichen Gegenstand, dh. zwischen Form und Inhalt. Die komischen Elemente des Gedichtes, so Kuhlmann, verfolgen keinen tieferen Sinn und gelten im Allgemeinen als Selbstzweck, wobei das Carmen auch ein „hintergründiges und konnotationsreiches Verwirrspiel zwischen Realität und Mythos“⁵⁵ darstellt.

Ich schließe mich hier der Meinung Nordens und Kuhlmanns an: zu deutlich spielt Horaz mit dem Leser, als dass das Gedicht nur als „heitere Gelagepoesie“⁵⁶ bezeichnet werden kann: bereits die Absicht, die Adressatin der Ode bewusst erst in der zweiten Strophe zu nennen und dann noch die Tatsache, dass es sich hierbei nicht – wie eingangs vermutet – um eine Gottheit, sondern um einen alltäglichen Gebrauchsgegenstand handelt, gehen über banale Gelegenheitsdichtung hinaus und lassen eindeutig einen tieferen, wohlüberlegten Sinn hinter der Dichtung erkennen.

Letztlich unterstreicht die Diskrepanz zwischen Form und Inhalt diese Argumentation: der per definitionem streng religiös auszulegende Götterhymnus lässt einen solchen Inhalt wohl kaum vermuten. Schon McKinlay fand früh heraus, dass „the extravagance of these attributions [gemeint ist hier die Aretalogie der Strophen 4-6, G.B.] make[s] it as difficult to take Horace literally here [...]“⁵⁷ Die von Kuhlmann angesprochene Schwierigkeit, die in der Aretalogie genannten Taten bzw. Eigenschaften dem Tongefäß, dem Wein oder der Gottheit eindeutig zuordnen zu können⁵⁸, zeugen (genauso wie die von Dönt beschriebenen Antithesen innerhalb der Aretalogie) von der Komplexität der Ode, die vielleicht nicht eindeutig aufzuschlüsseln ist, sich jedenfalls aber von spontaner Gelagepoesie abhebt.

Für Müller steht die gemeinsame politische Vergangenheit der beiden Gelageteilnehmer – Horaz und Messalla – bzw. eine Reflexion über deren bisheriges Leben im Vordergrund des *carm.* 3,21. Vor allem die fünfte Strophe, wo von Hoffnung, Mut und Waffen die Rede ist, sei als direkte Anspielung auf die gemeinsame Vergangenheit aufzufassen, als Horaz und Messalla Seite an Seite gegen Octavian gekämpft haben. Dieser Ductus zieht sich bis zum Ende des Gedichtes weiter und

⁵⁵ Kuhlmann, 1996/1997, S. 241

⁵⁶ vgl. Fußnote 50

⁵⁷ McKinlay, A. P.: The Wine Element in Horace (Part II), in: The Classical Journal 42 (1947), S. 231

⁵⁸ vgl. Fußnote 33

gipfelt letztendlich in der letzten Strophe, in der – lt. Malaspina – Phoebus Apollo mit Augustus gleichgesetzt werden kann (vgl. Kapitel 2.6).

2.6 Detailinterpretation

Die Gliederung der nun folgenden Detailinterpretation richtet sich nach Sinneinheiten, wobei das Gedicht in 2+1 / 2+1 Strophen gegliedert wird.

1. + 2. Strophe:

<i>O nata mecum consule Manlio,</i>	<i>quocumque lectum nomine Massicum</i>
<i>seu tu querellas sive geris iocos</i>	<i>servas, moveri digna bono die</i>
<i>seu rixam et insanos amores</i>	<i>descende Corvino iubente</i>
<i>seu facilem, pia testa, somnum,</i>	<i>promere languidiora vina.</i>

Der Beginn der Ode mit *O nata* lässt einen weiblichen Adressaten vermuten, so wie etwa in *carm. 1,6* etwa (*O matre pulcra filia pulcrior*), *mecum* wiederum deutet eine enge, oftmals kameradschaftliche Beziehung (vgl. *carm. 2,7: O saepe mecum tempus in ultimum*) an. *O nata* unterstreicht aber auch den religiös hymnischen Charakter der Ode, da oftmals in Götterhymnen auf die Geburt des jeweiligen Gottes eingegangen wird (vgl. hierzu Horazens berühmte Ode 1,10, aber auch hellenistische Vorbilder wie etwa Hom. 3,1; Orph. 32,1; Alkaios fr. 1 uvm.). Etwas später erst, nämlich in Z. 4, wird es offensichtlich, dass sich das eingangs fälschlich für weiblichen Geschlechts gehaltene *nata* auf den Weinkrug *pia testa* bezieht. In anderen horazischen Götterhymnen ist es üblich, dass der Gott bereits am Anfang mit Namen genannt wird (so etwa in *carm. 1,10, 1,30* oder *1,35*), was hier die Vermutung zulässt, dass der Autor den Adressaten der Ode bewusst – in kunstvoller Absicht – erst später nennt.⁵⁹ Der Weinkrug wird wie eine Gottheit apostrophiert und sogar mit göttlichen Eigenschaften

⁵⁹ vgl. Grant, J. N.: The Winejar as Lover in Horace, C. 3,21, in: The Classical Journal 73 (1977), S. 23

versehen, ohne dass er aber mit dem Gott selbst gleichgesetzt wird (vgl. die Epiphanie in der letzten Strophe: *te Liber ... producent*, Z. 21ff.).⁶⁰

Der hymnische Charakter der Ode wird durch die – stilistisch eher prosaisch anmutende – Datierung *consule Manlio* kurzzeitig unterbrochen, ist jedoch ein typisches Beispiel für die chronologische Einordnung römischer Literatur.⁶¹ Weinkrüge wurden oftmals nach dem Jahrgang des Weins datiert, wobei ein Wein auch nach zumindest einem der beiden amtierenden Konsuln benannt wurde.⁶² Wenn man das Attribut *nata* näher betrachtet, fällt einem auf, dass *natus* in der Regel auf Menschen bzw. zumindest auf belebte Wesen bezogen ist, nicht jedoch auf eine Weinamphore, was die Vieldeutigkeit der ersten Strophe unterstreicht.⁶³

Der zweite Vers suggeriert durch den Gebrauch von *querellas* und *iocos* einen erotischen Unterton: *querellae* stehen oftmals für die Vorwürfe einer Dame und *ioci* für erotischen Spaß (vgl. z.B. Hor. epist. 1,6,66), was die anfängliche Vermutung, dieser Hymnus richte sich an eine Frau, unterstützt.⁶⁴ Der Gebrauch von *seu ...sive* ist andererseits ein häufiges Element der Sakralsprache, und der Vergleich zweier Extreme, dh. für Streit oder Heiterkeit zu sorgen, deutet auf ein breit gefächertes Machtspektrum der Gottheit hin.⁶⁵ Der Gebrauch von *seu* bzw. *sive* zur Auflistung von Epiklesen in Götterhymnen ist eine hellenistische Eigenart, die von den Römern latinisiert wurde (wie z.B. aus dem Hymnus an Attis, wo es u.a. heißt: [...] *εἶτε Κρόνον γένος, εἶτε Διὸς μάκαρ* [...]).⁶⁶ Die immer häufiger anzutreffende Epiklesen-Konstruktion lässt die Vermutung zu, dass auch Horaz durch deren Gebrauch das angedeutete Pathos nivellieren möchte, indem er es auf ein *corpus vile* anwendet, was als eine der beliebtesten Formen des *παρωδεῖν* gilt.⁶⁷

Das Prädikat ruft an dieser Stelle ebenfalls Verwirrung hervor: *geris* (du rufst hervor) in Verbindung mit den Objekten *querellas*, *iocos*, *rixam* und *amores* (beide in

⁶⁰ vgl. Müller, 2001, S. 267f.

⁶¹ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 247

⁶² vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 247-248.

⁶³ vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 246

⁶⁴ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 248

⁶⁵ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 248

⁶⁶ vgl. Norden, 1996, S. 145-146 (s. auch Anm. 3 auf S. 145-146.)

⁶⁷ vgl. Norden, 1996, S. 146

der nächsten Zeile) und *somnum* (Zeile 4) lässt eher ein belebtes Wesen als Subjekt vermuten, oftmals sogar einen Gott.⁶⁸

Der dritte Vers steigert den Inhalt der vorherigen: aus den Vorwürfen ist ein handfester Streit geworden und der (erotische) Spaß hat sich zu einer „wahnwitzigen Liebe“ entwickelt. In dieser Zeile lässt sich aber nicht nur eine lexikalisch-stilistische Steigerung feststellen, die der Autor über mehrere Strophen hinweg entwickeln möchte, sondern er beschreibt hier auch die Stimmung auf einem Gelage nach ununterbrochenem Weinkonsum, die in der nächsten Zeile ihren Höhepunkt findet.⁶⁹ Die einander entgegenstehenden Epiklesen in den Zeilen 2 und 3 spiegeln den widersprüchlichen Charakter der Gottheit Bacchus wieder.⁷⁰

Das Ende dieser ersten Strophe ist gleichzeitig symbolhaft für das Ende jeder Feier: die soporöse Wirkung des Alkohols setzt ein und lässt die Symposion-Teilnehmer in einen tiefen Schlummer versinken. Strukturell gesehen ist die auffallende Distanz zwischen dem Subjekt *testa* in dieser und dem dazugehörigen Adjektiv *nata* in der ersten Zeile charakteristisch für den hymnischen Charakter und verzögert dadurch auch die Identifikation des eigentlichen Adressaten der Ode auf den Schluss der ersten Strophe. Für Kuhlmann ist mit *testa* noch nicht eindeutig klar, dass es sich um einen Weinkrug handelt, da *testa* ganz allgemein auch „Tonscherbe“ oder „Tonkrug“ bedeuten kann; diese Vieldeutigkeit ist für Kuhlmann beabsichtigt und der Moment, wo man erstmals gesichert von einem „Weinkrug“ sprechen könne, kommt erst in der darauffolgenden Strophe (der Gegenstand birgt Massikerwein).⁷¹

Kuhlmann sieht hier eine große Ähnlichkeit zwischen der ersten Strophe des *carm.* 3,21 und *Hor. carm.* 1,32:

*Poscimus, si quid vacui sub umbra
lusimus tecum, quod et hunc in annum
vivat et pluris, age dic Latinum,
barbite, carmen.*

⁶⁸ vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 247

⁶⁹ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 248

⁷⁰ vgl. Norden, 1996, S. 161-162.

⁷¹ vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 242 (s. auch Anm. 8)

Die hier angesprochene Leier wird erst ähnlich spät für den Leser als Adressatin erkennbar, auch hier zögert Horaz die Nennung des Gegenstandes bewusst hinaus. Am Schluss der Strophe wird dann der genannte Gegenstand, wie in *carm.* 3,21, durch sein eigenes Produkt umrahmt: das lateinische Lied bzw. sanften Schlummer.⁷²

Das ebenfalls auf *testa* bezogene Adjektiv *pia*, das an sich einen religiösen Beigeschmack hinterlässt, wird hier humorvollerweise auf einen Weinkrug angewandt; Nisbet und Rudd⁷³ plädieren in ihrer Übersetzung daher auch dafür, *pia* eher mit „freundlich“, „liebepoll“ oder „warmherzig“ zu übersetzen und nicht mit dem religiös anmutenden „fromm“ und finden in Verg. *Aen.* 2,536 (*di, si qua est caelo pietas quae talia curet*) auch eine Parallelstelle, die ihre Vermutung unterstreicht. Dem schließt sich sinngemäß auch Plessis an, der die Übersetzung mit „affectueuse, qui s’acquitte de son devoir, bonne“⁷⁴ als passend empfindet. Er verwehrt sich explizit auch gegen die Vermutung, dass dieser Weinkrug nur aus gegebenem Anlass vom Regal heruntergeholt wird.⁷⁵ Grant⁷⁶ und Syndikus⁷⁷ verfolgen jedoch einen anderen Ansatz: sie meinen, „dem Dichter getreu“ wäre eine gute Übersetzung für *pia*, schließlich sei dieses Adjektiv ein traditionelles Epitheton für eine Ehefrau und wird hier auf einen Tonkrug angewandt, der gemeinsam mit Horaz „geboren“ wurde, dh. ihm so lange schon die Treue erwiesen hat. Am überzeugendsten scheint dennoch Norden⁷⁸ zu argumentieren, der *pia* sehr wohl mit der ursprünglichen religiösen Bedeutung „fromm“ übersetzt: er begründet dies durch eine Parallelstelle in einem Epigramm (*Anth. lat.* 6,248; 9,229; 246), worin eine Flasche als „Dienerin“ des Bacchus, der Musen und Aphrodite bezeichnet wird. Ähnlich sei die Situation bei Horaz: „[...] der Gott (d. h. seine Gabe) ist in seiner Dienerin, die ihn treu hütet“⁷⁹, was auch zum hymnischen Stil am besten passt. Ob und welche Adjektiva sich auf den Tonkrug, den Wein oder gar den Gott selbst beziehen, ist Teil des von Horaz intendierten und kunstvoll umgesetzten Verwirrspiels mit dem Leser. Die Tatsache, dass alle drei Möglichkeiten – also der Krug, der Wein und der Gott – eng miteinander verwoben sind (und Wein bzw. Gott teilweise synonymisch verwendet werden), unterstreicht – vor allem in

⁷² vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 245

⁷³ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 248

⁷⁴ Plessis et al., 1966, S. 235 („[...] parce qu’elle procure à son maitre un sommeil facile;“)

⁷⁵ vgl. Plessis, 1966, S. 235f., s. Anm. 4

⁷⁶ vgl. Grant, 1977, S. 24

⁷⁷ vgl. Syndikus, 1990, S. 189

⁷⁸ vgl. Norden, 1996, S. 147-148.

⁷⁹ Norden, 1996, S. 148

Hinblick auf die hymnisch-religiöse Form dieses Gedichtes – die Argumentationsweise Nordens und lässt sie schlüssig erscheinen.

Müller betont an dieser Stelle den stufenweisen, dramatischen Aufbau der Epiklesen von Zeile 2 bis Zeile 4: sie nehmen in ihrer Heftigkeit zu und werden immer kürzer, quasi „ein Crescendo und ein Accelerando, die auf einen Höhepunkt zuführen.“⁸⁰

„Wenn dieser [Höhepunkt, G.B.] durch das letzte Glied *facilem ... somnum* wieder zurückgenommen wird, so wird deutlich, dass hier trotz der disjunktiven Verbindung mit *seu/sive* in einer zusammenhängenden Linie der Verlauf eines Trinkgelages nachgezeichnet ist, das mit zunehmendem Weinkonsum von harmlosem Getändel zu steigender Enthemmtheit übergeht und in allgemeinem Schlaf endet.“⁸¹

Diese Steigerungen (va. *rixam*) zeigen, wie dick Horaz in Bezug auf Stärke und Quantität des Massikers aufträgt; mit geselliger Atmosphäre haben diese Extreme wenig zu tun und widersprechen auch der horazischen Vorstellung eines gelungenen Abends unter Freunden.⁸² Allein durch die Anrufung aus Zeile 1 und die eben besprochenen Epiklesen – ohne die Zeile 4 gelesen zu haben – könnte man auch glauben, es handle sich hierbei um die Beschreibung einer sehr leidenschaftlichen Frau, was auf eine erotische Beziehung verweisen könnte, da alle vier Begriffe (*querellae, ioci, rixa, amores*) erotisch konnotiert sind (s. Analyse zu den entsprechenden Zeilen), wobei die Anordnung der Begriffe in einer Klimax und Antiklimax auch eine Liebesnacht beschreiben könnte.⁸³ Vor allem Grant verfolgt den erotischen Ansatz, die erste Strophe könnte genauso eine (heftige) Liebesnacht beschreiben und gipfelte mit *facilem ... somnum* im üblichen Schlaf nach dem Liebesakt.⁸⁴ Die beiden Themen Liebe und Gelage sind typisch für die horazischen Lyrik: sie verlaufen ähnlich, und beide können als Sinnbild der Dichtung selbst angesehen werden.

In der griechischen und lateinischen Sakralsprache ist es üblich, einen Gott mit mehreren Namen bzw. Beinamen anzurufen (vgl. Hor. serm. 2,6,20: *matutine Pater, seu Iane libentius audis*). Eine Verallgemeinerung durch Beinamen umfasst alle Aspekte eines Gottes, wodurch der Gott durch das Vergessen eines Beinamens nicht

⁸⁰ Müller, 2001, S. 270

⁸¹ Müller, 2001, S. 270

⁸² vgl. Müller, 2001, S. 270

⁸³ vgl. Müller, 2001, S. 271

⁸⁴ vgl. Grant, 1977, S. 24

gekränkt werden kann. Um einer Kränkung vorzubeugen, hat sich der Autor am Beginn der zweiten Strophe für die Wortwahl *quocumque ... nomine* entschieden.⁸⁵ Hier deutet Horaz auf humorvolle Weise an, dass verschiedene Krüge verschiedene (Bei-)Namen bzw. Funktionen haben (z.B. *facilem somnum*, Z. 4), und durch *quocumque ... nomine* versucht er, sich gegen eine etwaige Kränkung des Gottes abzusichern.⁸⁶ Als konkreter Gegenstand mannigfaltiger Qualitäten, Zwecke und Bestimmungen ist der Krug besonders gut dazu geeignet, milden (dh. mittleren) Wein zu kredenzen.⁸⁷ In seiner sakralen Verwendung ist *quocumque ... nomine* – übertragen auf den Weinkrug - problematisch: Norden⁸⁸ hat sich mit der Interpretation und der Rolle des *nomen* in Z. 5 auseinandergesetzt und kommt zu keinem befriedigenden Ergebnis, außer, dass keine der Übersetzungsvarianten („zu welcher Bedeutung immer“, „aus welchem Grunde immer“, „unter welcher Bestimmung, d.h. zu welchem Zwecke auch immer“ udgl., für letzteres plädiert hingegen Plessis: „[...] à quelque titre, [...] dans quelque intention que [...]“⁸⁹) dem Original hinreichend Rechnung trägt. Seiner Meinung nach ist die Übersetzung von *nomen* „in möglichst ursprünglichem Sinne“ zweckmäßig, „denn gerade bei Horatius pflegt die *proprietas verborum* wundervoll bewahrt zu sein.“⁹⁰ Müller kommt an dieser Stelle zum Schluss, dass die Verwendung dieser eindeutig religiösen Formel (dasselbe betrifft das weiter unten (Z. 7) vorkommende *descende*) nicht in einem ursprünglichen Sinn, sondern humoristisch aufzufassen sei,⁹¹ spricht sich jedoch auch nicht für eine bestimmte Übersetzung aus.

Nisbet und Rudd setzen das Partizip *lectum* zwischen zwei Obeloi († *lectum* †): die übliche Übersetzung von *lectum* als „gewählt“ oder „ausgewählt“ halten sie für inhaltlich und semantisch unpassend: Nisbet plädiert daher eher für die Lesart *laetum*, Rudd wiederum eher für die Lesart *laetans*, da seiner Meinung nach *nomen* nicht zu *Massicum* sondern zu *testa* (Z. 4) gehöre, das auch schon Subjekt von *geris* (Z. 2), *servas* (Z. 6) und *descende* (Z. 7) sei.⁹² Auch hier scheint jedoch die Lesart *lectum* und die Übersetzung mit „gelesen“ am besten den Inhalt zu treffen, da Horaz hier definitiv

⁸⁵ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 249

⁸⁶ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 249

⁸⁷ vgl. Dönt, 1983, S. 90

⁸⁸ vgl. Norden, 1996, S. 144

⁸⁹ Plessis et al., 1996, S. 236

⁹⁰ Norden, 1996, S. 144

⁹¹ vgl. Müller, 2001, S. 272

⁹² vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 249

die Weinlese anspricht und sämtliche überlieferte Handschriften auch eindeutig *lectum* überliefern. Selbst wenn der Massikerwein eher zu freudigen Anlässen serviert wird, finden sich keine Parallelstellen, die die Lesarten nach Nisbet oder Rudd untermauern.

Der erwähnte *Mons Massicus* an der nordwestlichen Ecke Kampaniens ist der Ursprung feinsten italienischer Weine und möglicherweise ein persönliches Kompliment an dieser Stelle, da Messallas Vorfahre Valerius Corvus an der Eroberung dieser Gegend maßgeblich beteiligt gewesen sein soll.⁹³ Der Massiker gehört zu den milderen Weinen (vgl. *languidiora vina*, Z. 8 bzw. *carm.* 2,7,21f.: *levia [...] ciboria*), und die in *carm.* 1,1,19 erwähnten *pocula Massici* waren Teil der Vergnügungen des profanen Lebens. Horaz holt diesen Wein eher für männliche Gesellschaft hervor (vgl. *carm.* 1,1 (Maecenas), 2,7 (Pompeius) oder 3,21 (Messalla)), wodurch der Wein auch zum Sinnbild persönlicher Zuneigung und enger Freundschaft wird; zusätzlich sind sowohl Wein als auch Freundschaft unter Männern zuverlässige Unterstützer in schwierigen Zeiten.⁹⁴ Der Massiker wird in *carm.* 2,7,21 als *oblivioso [...] Massico* beschrieben und bietet somit einerseits die Möglichkeit, die Strapazen des Alltags zu vergessen, andererseits schlägt er wieder die Brücke zum gemeinsamen politischen Hintergrund von Horaz und Pompeius: denn Pompeius, der Freund des Horaz, mit dem er Seite an Seite bei der Schlacht von Philippi gegen Octavian kämpfte, wechselte – anders als Horaz – nach der Niederlage bei Philippi nicht auf die Seite Octavians, sondern blieb bis nach der Schlacht von Actium auf Antonius' Seite und konnte erst im Rahmen der 29 v. Chr. von Octavian erlassenen Generalamnestie zurückkehren. Der Massiker hilft an dieser Stelle also auch dabei, die Demütigung zu vergessen und bestätigt die politische Dimension, die Müller in der Deutung dieser Szene sieht.

Im Gegensatz zum viel stärkeren Falerner, der Streit und Zank hervorrufen kann, kreiert der Massiker eine Atmosphäre der Zuneigung und persönlichen Wärme und ruft positive Gefühle hervor wie eine fröhliche Stimmung, die Flucht vor Problemen und ein glückliches Ende.⁹⁵

Das Prädikat *servas* kann sowohl „bergen“ i.S.v. beinhalten als auch „beschützen“ bedeuten, letzteres vor allem bei einer Gottheit.

⁹³ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 249

⁹⁴ vgl. Lill, A.: Wine and a Trial of Character in Horace's Poems, in: *Journal of Wine Research* 11 (2000), S. 42

⁹⁵ vgl. Lill, 2000, S. 40

Der Weinkrug soll von seinem Platz auf dem Regal heruntergeholt werden (*moveri*). In Verbindung mit der darauffolgenden Junktur *bono die*, was religiöse Feste beschreiben soll (vgl. z.B. Catull 14,15: *Saturnalibus, optimo dierum*), kann dem Verb *moveri* aber auch eine religiöse Konnotation anhaften i. S. v. "bringing out of sacred emblems at a festival;"⁹⁶ ein Festtag wäre es in dieser Ode aufgrund des abgehaltenen Symposions allemal. Auch die religiöse Konnotation des Infinitivs *moveri* und dazugehöriger Komposita lässt sich anhand vieler Parallelstellen belegen, ebenso bei Serv. Dan. zur Aen. 4,301 (*commotis excita sacris*): *verbo antiquo usum tradunt; moveri enim sacra dicebantur, cum sollemnibus diebus aperiebantur templa instaurandi sacrificii causa*.

Der Imperativ *descende* kann an dieser Stelle zwei Bedeutungen haben. Einerseits „Steige herab“ i. S. v. der Krug soll von seinem Regal herabgeholt werden; andererseits lässt sich auch hier wiederum eine religiöse Anspielung erkennen, wird das Wort doch oftmals in *Hymnoi kletikoi* gebraucht, um das Erscheinen der Gottheit auf Erden zu erbitten. Des Weiteren deutet der Imperativ an, dass das Gelage in Horazens eigenem Haus stattfindet, da ansonsten dieser Befehlston in einem fremden Haus sehr unangebracht und ein Zeichen von Ungeduld wäre.⁹⁷ An dieser Stelle zeigt sich für Kuhlmann eine „unmögliche Kommunikationssituation“⁹⁸: Die (neben Horaz selbst und Messalla) wie eine dritte Person behandelte Weinamphore ist (noch) gar nicht anwesend, wobei Messalla, dessen Anwesenheit vorausgesetzt wird, zwar gegenwärtig ist, jedoch nicht angesprochen wird.⁹⁹ Wie schon in der ersten Strophe deutet auch hier das Verb, in diesem Fall der Imperativ *descende*, auf einen belebten, ansprechbaren und bewegungsfähigen Adressaten hin.¹⁰⁰

Der Gebrauch von Messallas Agnomen *Corvinus* in Vers sieben kann eine Andeutung auf die familiäre Beziehung und die o.g. militärische Kampagne um den *Mons Massicus* implizieren. Die Angabe des (impliziten) Adressaten hat jedoch keine strukturelle Grundlage im üblichen Hymnenschema.¹⁰¹ Es stellt sich dadurch aber heraus, dass Messalla für die Epiphanie des Weinkruges ursächlich ist, der besonders

⁹⁶ Nisbet/Rudd, 2004, S. 249; dieser Bedeutung schließt sich auch West an: vgl. West, D.: *Horace Odes III. Dulce periculum*, Oxford 2002, S. 181

⁹⁷ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 250

⁹⁸ Kuhlmann, 1996/1997, S. 243

⁹⁹ vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 243

¹⁰⁰ vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 247

¹⁰¹ vgl. Müller, 2001, S. 272

diesen Wein verlangt (der Komparativ *languidiora* deutet augenscheinlich darauf hin, dass bereits an einem früheren Zeitpunkt in diesem Gelage ein anderer (schlechterer) Wein serviert wurde). Es ergibt sich jedenfalls nicht nur ein Naheverhältnis zwischen Horaz und dem Weinkrug (*O nata mecum*), sondern auch eines zwischen Messalla und dem Weinkrug. Warum gerade Messalla eben diesen Wein(-krug) verlangt, ist Gegenstand einiger Spekulationen: Schmidt denkt etwa, dass Messalla offenbar trostbedürftig sei.¹⁰² Müller setzt dem berechtigterweise entgegen, dass Messalla im Text nur als derjenige auftritt, der lediglich nach diesem Wein verlangt und der ihn (vgl. Z. 10) nicht ablehnen wird: „Rückschlüsse auf seinen Seelenzustand lassen sich aus dem Text nicht ziehen [...]“¹⁰³ Kuhlmann sieht im *Corvino* (wenn man die Silben trennt *Cor-vino*) einen lautlichen Anklang, der in „seiner paradoxen Wirkung beabsichtigt und als bewusste Durchbrechung der Grenze Mensch-Gegenstand“¹⁰⁴ gedeutet werden kann.

West sieht im Ausdruck *Corvino iubente* eine ausgelassene Stimmung während des Gelages, die von kleineren Spötteleien dominiert wird, was seinen gebieterischen Ton im Haus seines Freundes Horaz erklären könnte.¹⁰⁵ Eine andere Möglichkeit wäre, dass Messalla zum *rex bibendi* ernannt wurde, wie Horaz selbst in *carm.* 3,19,9-17. In diesem – dem *carm.* 3,21 sowohl strukturell als auch inhaltlich nahestehenden – Gedicht findet sich eine ähnlich ausgelassene Stimmung während eines Gelages, gekennzeichnet durch barsch anmutende Imperative (vgl. *Hor. carm.* 3,19,9ff.: *da lunae propere novae, da noctis mediae, da, puer, auguris Murenarum*: [...]). Syndikus plädiert für eine mildere Auffassung des derb klingenden *iubente*: die Bedeutung sei abgeschwächt aufzufassen, da man sich die augusteische Gesellschaft nicht zu plump vorstellen dürfe.¹⁰⁶ Hier ist jedoch eher der Meinung Wests rechtzugeben: der Befehlston ist sehr wohl beabsichtigt und auch genauso zu übersetzen, ist jedoch im Rahmen des sich voll im Gang befindlichen Gelages zu betrachten.

¹⁰² vgl. Schmidt, E. A.: Alter Wein zum Fest bei Horaz. Festvortrag in Heidelberg anlässlich des 70. Geburtstags von Viktor Pöschl, in: *Antike und Abendland* 26 (1980), S. 29

¹⁰³ Müller, 2001, S. 274

¹⁰⁴ Kuhlmann, 1996/1997, S. 249 (s. Anm. 28)

¹⁰⁵ vgl. West, 2002, S. 184

¹⁰⁶ vgl. Syndikus, 1990, S. 193 (s. Anm. 25)

Der Infinitiv *promere* im achten Vers bedeutet „den Wein hervorholen“, kann aber auch hier wieder im religiösen Bereich das Hervorholen heiliger Gegenstände aus einer Kiste bedeuten.¹⁰⁷

Languidiora vina bedeutet an dieser Stelle „durch ihr Alter milder gewordene“ Weine, was auch West als beste, aber nicht zufriedenstellende Übersetzung ansieht, da ihm dieser Ausdruck in dieser Form in der lateinischen Literatur noch nicht begegnet sei.¹⁰⁸ Jedoch hat Horaz *languescit* bereits in *carm.* 3,16,35 in Bezug auf den Wein verwendet. Die Verwendung des Komparativs an dieser Stelle bedeutet wohl „milderer Wein als bei gewöhnlichen Anlässen“, was nochmals die festliche Stimmung eines fortgeschrittenen Symposiums einerseits und die besondere Stellung seines Gastes Messalla andererseits unterstreicht. Nisbet ist der Meinung, der Wein sei auch ein Symbol für das entspannte Verhalten Messallas auf dem Symposium.¹⁰⁹ Müller sieht in *languidiora* jedoch zwei Anspielungen:

1. Der Komparativ deutet darauf hin, dass bereits (nicht so milder) Wein im Laufe des Gelages kredenzt wurde;
2. *Languidus* ist ein ungewöhnliches Adjektiv, um Wein zu beschreiben und steht offensichtlich im Gegensatz zu der anfangs beschriebenen, wilden Gelage-Szene. Ob milder Wein solch wilde Szenen hervorrufen kann, ist mehr als fraglich. Somit hat Horaz seinem Gast etwas kredenzt, was mit dessen Wunsch unvereinbar scheint.¹¹⁰

Summa summarum beschreibt *languescere* also eher den Alterungsprozess des Weins, der bekanntlich – wie auch der Mensch – mit den Jahren milder wird, so wie in *Hor. carm.* 3,16,34f.: *nec Laestrygonia Bacchus in amphora / languescit*. In Verbindung mit der ersten Zeile des Gedichtes und der jugendlich-wilden Beschreibung des Gelages in der ersten Strophe zeigt sich, so Müller, die eigentliche Intention des Gedichtes: „die besondere Befindlichkeit dieser [die Trias Horaz-Messalla-Weinkurg verbindet das Lebensalter, G.B.] Generation“¹¹¹ bzw. die Zugehörigkeit zu ihr. Dieses Faktum erklärt wohl auch den Grund für die Widmung

¹⁰⁷ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 250

¹⁰⁸ vgl. West, 2002, S. 182

¹⁰⁹ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 250

¹¹⁰ vgl. Müller, 2001, S. 274-275

¹¹¹ Müller, 2001, S. 275

dieses Gedichtes an Messalla.¹¹² Beide teilen sich ein gemeinsames politisches Abenteuer in ihren Jugendjahren und haben sich später in der politischen und kulturellen Führungsschicht des augusteischen Regimes manifestiert. Der Wein kann darin „zur Auflösung der Spannung zwischen der unauslöschlichen Vergangenheit und einer akzeptierten und gelungenen, aber mitunter ein wenig resignativ gefärbten Gegenwart“¹¹³ dienen. Müllers Deutungsversuch scheint sehr schlüssig und auch ich schließe mich dem an: die Widmung der Ode an seinen alten Kameraden und Freund Messalla, mit dem er eine durchaus turbulente Vergangenheit durchlebt hat, unterstreicht die Vermutung, dass nun ruhigere Zeiten bevorstehen und die Freunde bei „milderem Wein“ ihre Vergangenheit hinter sich lassen können; Grants Meinung hingegen, *languidiora* sei hier eine Anspielung auf Messallas Wunsch nach einem „partner, whose *senior aetas* can bring added pleasure“¹¹⁴, schießt hier sicherlich etwas über das Ziel hinaus.

Strophe 3:

non ille, quamquam Socraticis madet

sermonibus, te negleget horridus:

narratur et prisci Catonis

saepe mero caluisse virtus.

Messalla ist regelrecht durchdrungen von sokratischen Gesprächsthemen, vor allem von den Dialogen bei Platon und Xenophon.¹¹⁵ Santirocco hält die *Socraticis sermonibus* eher für eine Chiffre einer bestimmten Philosophenschule als für die Moralphilosophie im Allgemeinen¹¹⁶, wobei er nicht genau definieren kann, welche philosophische Strömung genau Gegenstand der Gespräche sein soll. Ein durch *quamquam* hervorgerufener Gegensatz lässt jedenfalls vermuten, dass es sich um Gespräche ethischen Inhaltes handelt, und dass Messalla, wenngleich er belesen und ernst wirken mag, den Wein durchaus genießt.¹¹⁷ Die Gespräche mögen ihn auch

¹¹² vgl. Müller, 2001, S. 275

¹¹³ Müller, 2001, S. 276

¹¹⁴ Grant, 1977, S. 26

¹¹⁵ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 250

¹¹⁶ vgl. Santirocco, 1986, S. 197 (s. Anm. 59)

¹¹⁷ vgl. Santirocco, 1986, S. 197 (s. Anm. 59)

aufgrund ihres informellen, aber eleganten Stils begeistert haben (vgl. Cic. off. 1,134: *sermo in quo Socratici maxime excellabant lenis erat minimeque pertinax*). Das Prädikat *madet* als Beschreibung eines Trinkers findet sich z.B. bei Plaut. Cas. 245: *ubi bibisti? mades mecastor*.

Der Krug wird zwar weiterhin angesprochen, jedoch wird er (so zumindest Syndikus) nicht mehr gemeint: „[...] das bei Horaz einzig entscheidende ist sein [des Kruges, G.B.] Inhalt, der Wein.“¹¹⁸

Das Wort *te* besticht durch seine herausragende Stellung am Anfang des Satzteils, verdeutlicht die Lesart dieser Ode als strikten Monolog und erinnert stark an die Anredelyrik, insbesondere an die hymnische Form dieses Gedichtes. Die anaphorisch angeordneten Pronomina in dieser Strophe und in den folgenden deuten auf die Aretalogie des Hymnus (Strophen 4-6) hin, die sich strukturell von den anderen Strophen absetzt.¹¹⁹ Nisbet meint, Horaz gehe davon aus, dass ein Corvinus unter keinen Umständen einen Massiker verschmähen würde.¹²⁰ Das Verb *negleget* bezieht sich auf religiöses Pflichtversäumnis, wie etwa auch in *carm. 3,6,7: di ... neglecti*. Nisbet und Rudd ziehen hier, genauso wie Shackleton Bailey,¹²¹ die Lesart im Futur vor, da das Trinken noch nicht begonnen habe.¹²² Auch Müller schließt sich dieser Argumentation an, da das Gelage jetzt durch das Öffnen der Amphore beginne.¹²³ Klingner¹²⁴ und Borszák¹²⁵ edieren jedoch *neglegit*, und auch Syndikus argumentiert dafür; er meint, dass in den meisten überlieferten Handschriften das Präsens wohl durch die Futura der letzten Strophe verdrängt wurde und dass das Präsens besser zu Messallas Wesen passe: das normalerweise finstere Wesen Messallas werde nur *jetzt* durch das kommende Gelage erfreut.¹²⁶ Auch Kuhlmann zitiert in seinem Aufsatz *neglegit* und sieht hier vor allem die Ähnlichkeit zu einem Gespräch zwischen zwei Liebenden, wie etwa bei Prop. 1,7,13 (*neglectus amator*) oder zwischen einer Person und einer Gottheit, wie bei Cat. 64,134 (*neglecto numine divum*).¹²⁷ In dieser Arbeit

¹¹⁸ Syndikus, 1990, S. 189

¹¹⁹ vgl. Müller, 2001, S. 278

¹²⁰ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 250

¹²¹ vgl. Shackleton Bailey, D. R. (Hrsg.): Q. Horatius Flaccus Opera, Berlin 42008, S. 97

¹²² vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 250

¹²³ vgl. Müller, 2001, S. 278

¹²⁴ vgl. Klingner, 1982, S. 94

¹²⁵ vgl. Borszák, S. (Hrsg.): Q. Horati Flacci Opera, Leipzig 1984, S. 88

¹²⁶ vgl. Syndikus, 1990, S. 193 (s. Anm. 26)

¹²⁷ vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 243

wird die Lesart im Futur vorgezogen: der Versuch, aus dem Gedicht abermals auf das Wesen des Widmungsträgers zu schließen (s.o. Schmidts Anmerkungen zur Trostbedürftigkeit Messallas), lässt sich auch an dieser Stelle nicht schlüssig begründen und führt zu weit.

Das Adjektiv *horridus* bezieht sich auf das grobe und ungehobelte Aussehen der Philosophen, die sich mit der Ästhetik beschäftigt haben, zu denen Socrates dazugezählt wird.¹²⁸ Um dieser äußerlichen Note gerecht zu werden, scheint die deutsche Übersetzung mit „struppig“ passend. Obwohl *horridus* in erster Linie nur das ruppige Ungepflegte ausdrücken soll, geht Nisbet hier noch weiter und sieht es als Kontrast zum vorherigen *madet*, wenngleich Messalla sowohl in seinem Benehmen als auch in seinem Schreibstil sehr elegant und glanzvoll war (vgl. Quint. Inst. 7,35; 10,1,113).¹²⁹ Auch Müller sieht hier einen Scherz auf Kosten Messallas, der jedoch nicht boshaft gemeint sei: viele „ruppige Graubärte“ schafften es, die Trinklust mit Idealismus zu verbinden, was bedeutet, dass der Wein der Tugend keineswegs im Wege stehe, sondern sie vielmehr fördere.¹³⁰ Syndikus hingegen nimmt an, *horridus* könne nicht auf den hohen Gast Messalla Corvinus bezogen werden und müsse daher von allgemeingültiger Bedeutung sein, als „Gegensatz humaner Kultiviertheit“¹³¹ – ganz im Gegensatz zu Messallas vielgerühmtem Wesen; ansonsten stünde er auf derselben Stufe wie der alte Cato, worin Müller aber genau die Intention des Adjektives sieht.¹³² Barchiesi unterstreicht Müllers Interpretation, indem er jedes Symposium als „social game“¹³³ beschreibt, das immer die eine oder andere Spitze gegen einen Freund beinhalten musste: ein Symposium sei nämlich immer durch eine Gesellschaft ungleicher Individuen gekennzeichnet und die Stimmung war geprägt von „flattery and praise, vituperation and mockery, entertaining performance and poised self-control.“¹³⁴

Madet i.S.v. „betrunken sein“ ist bei anderen lateinischen Autoren häufig überliefert (vgl. z.B. Tib. 2,1,29f.: *non festa luce madere / est rubor*), wobei die Trunkenheit naturgemäß nur ein vorübergehender Zustand ist: daher ist dieser kleine

¹²⁸ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 250

¹²⁹ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 251

¹³⁰ vgl. Müller, 2001, S. 279

¹³¹ Syndikus, 1990, S. 193 (s. Anm. 26)

¹³² vgl. Müller, 2001, S. 279 (s. Anm. 39)

¹³³ Barchiesi, A.: *Carmina. Odes and Carmen Saeculare*, in: *The Cambridge Companion to Horace*, hrsg. v. S. Harrison, Cambridge 2007, S. 159

¹³⁴ Barchiesi, 2007, S. 159

Seitenhieb auf Messalla auch nicht überzeitlich oder allgemein auf sein Wesen umzumünzen, sondern er beschäftigt sich jetzt gerade mit moralphilosophischen Themen.¹³⁵

Das Verb *narratur* beschreibt eine Erzählung, die nicht unbedingt wahr bzw. falsch sein muss und ist, nochmals unterstrichen durch *prisci*, auf den älteren Cato bezogen. Der Beiname *priscus* wurde ursprünglich dafür verwendet, ihn von seinem Ururenkel zu unterscheiden (so etwa Plut. Cato maior. 1,2) und Rudd denkt, dass es an dieser Stelle auch so intendiert war: der ältere Cato soll als Paradebeispiel altmodischer Härte und Einfachheit gegolten haben, wobei er auch gesellige Veranstaltungen auf dem Land gemocht haben soll (vgl. hier wieder Plut. Cato maior. 25,3).¹³⁶ Nisbet hingegen geht noch von einer zweiten Bedeutungsnuance in Bezug auf den jüngeren Cato aus: *prisci* steht zwar als Attribut für den älteren Cato für seine altmodische Art, jedoch auch als Attribut für Cato den Jüngeren, dessen heftige Trinkerei im Ausmaß jene des älteren Cato übertroffen haben soll, was Plinius in epist. 3,12,3 erwähnt hat.¹³⁷ Um beiden Anliegen gerecht zu werden scheint es sinnvoll, *prisci* hier mit „altehrwürdig“, eben auch im Sinne von „zurückhaltend“ bzw. „distanziert“, zu übersetzen. West verfolgt an dieser Stelle eine andere Idee und vermutet im Attribut *prisci* eine Erinnerung des Autors an seine Rezipienten, dass der vollständige Name des älteren Cato nicht Marcus Porcius Cato, sondern Marcus Porcius *Priscus* war.¹³⁸ Auch diese Bedeutungsnuance schwingt hier mit und schließt die vorhergehende Interpretation von *prisci* nicht aus.

Die erwähnte *virtus Catonis* hingegen ist nur ein Symbol für die altehrwürdige Männlichkeit des älteren Cato. Falls man auch hier eine Anspielung auf den jüngeren Cato finden möchte, könnte man diese in einer philosophischen Dimension, in Verbindung mit *Socraticis sermonibus*, finden.¹³⁹ Kuhlmann betont an dieser Stelle den allgemeinen Charakter der Strophe im Vergleich zur konkreten Situationsbeschreibung davor.¹⁴⁰

¹³⁵ vgl. Müller, 2001, S. 278

¹³⁶ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 250

¹³⁷ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 250

¹³⁸ vgl. West, 2002, S. 183

¹³⁹ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 250

¹⁴⁰ vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 243

4. + 5. Strophe:

tu lene tormentum ingenio admoves

tu spem reducis mentibus anxiis

plerumque duro, tu sapientium

virisque et addis cornua pauperi

curas et arcanum iocoso

post te neque iratos trementi

consilium retegis Lyaeo,

regum apices neque militum arma.

Das wiederholte *tu* und die darauffolgende Aretalogie einer Gottheit (Auflistung der Taten und Funktionen) ist ein typisches Merkmal einer Götterhymne, womit der Autor hier bewusst spielt. Das viergliedrige Kolon mit *tu* bzw. *te* korreliert mit dem viergliedrigen Kolon mit *sive* bzw. *seu* der ersten Strophe. Von dieser Strophe an werden die Aussagen allgemeingültig, Messalla und die konkrete Situation treten in den Hintergrund, was auch durch den Wechsel der Tempora von Futur zum Präsens deutlich wird.¹⁴¹ Ein Katalog über die Eigenschaften des Weins findet sich u.a. bei Hor. *carm.* 1,18,3ff. und auch *epist.* 1,5. Dem Wein wird oftmals ein qualvoller Effekt nachgesagt, da er Menschen zum Reden bringen kann; in *epist.* 1,18,38 sagt der Autor etwa: *commissumque teges et vino tortus et ira*. Auch *tormentum admoves* i.S.v. „du bringst an das Tageslicht“ ist eine Junktur, die sehr gut zur Folter passen würde.¹⁴² Nach West versucht Horaz durch *admoves* etwas mehr als plumpe Folter auszudrücken: „Horace visualizes something more vivid, whereby the torturer is bringing up some engine to apply to his helpless victim.“¹⁴³ Das Oxymoron *lene tormentum* beschreibt den subtilen Witz dieser Ode und verdeutlicht die Kernaussage dieser Strophe: „Wein löst die Zunge.“¹⁴⁴ Ernste Geister werden durch den Wein gelockert bzw. zum Reden gebracht, worauf Horaz schon in *epist.* 1,5,19 eingeht: *fecundi calices quem non fecere disertum?*

Die von Kuhlmann angedeutete Surrealität der Ode setzt sich auch in den Strophen 4 und 5 fort, wenn man das formale Subjekt (die *testa*) mit den folgenden Prädikaten zusammen betrachtet: (*tormentum*) *admoves* (Z. 13), *retegis* (*consilium*) (Z. 16), (*spem*) *reducis* (Z. 17) und *addis* (*cornua*) (Z. 18) sind allesamt Prädikate, die

¹⁴¹ vgl. Müller, 2001, S. 279 (s. auch Anm. 40)

¹⁴² vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 252

¹⁴³ West, 2002, S. 184

¹⁴⁴ Müller, 2001, S. 280

ein belebtes und handelndes Subjekt verlangen. Nach Kuhlmann deutet sich hier eine nicht explizit ausgesprochene Verlagerung des Agens vom Weinkrug auf den Wein selbst an (was *nata* in Z. 1 auch verständlicher werden ließe) und in weiterer Folge auf den Gott Bacchus selbst, da alle oben gelisteten Verben dem Gott häufig zugeschriebene Eigenschaften sind.¹⁴⁵

Wein als Mittel, um die Sorgen zu vergessen, thematisiert Horaz bereits in *carm.* 1,18,4: *neque mordaces aliter diffugiunt sollicitudines*. Mit den „Weisen“ sind hier nicht die Philosophen gemeint, sondern ernste Menschen, deren persönliche Ängste im Rahmen eines Symposiums – nach dem Konsum von Wein – gemildert werden.¹⁴⁶ Auch die innersten Gedanken kommen durch den Wein ans Tageslicht, was dazu führt, dass der Wein (dem Spruch *in vino veritas* entsprechend) den allgemeinen Charakter und die Beweggründe eines jeden Menschen zeigt. Müller sieht diese hier beschriebene *ἀρετή* des Weins aber von zwei verschiedenen Seiten: ein *durum ingenium* könne vom Wein als Sorgenlöser zwar durchaus profitieren, jedoch wäre es für einen Weisen, der durch den Konsum ein *arcanum consilium* verrät, definitiv von Nachteil.¹⁴⁷ Der allzu strenge bzw. altväterische Cato, der in der Strophe davor noch vom Wein profitiert hat, steht hier nun im Gegensatz zu den Weisen, die durch den Weinkonsum an Weisheit verlieren können.¹⁴⁸ *Arcanum* und *retegis* stehen, so Nisbet und Rudd, im Gegensatz zueinander: man könne sich dahinter ein in einer *arca* oder einer verschlossenen Kiste verstecktes Geheimnis vorstellen, das durch *retegis* wieder aufgedeckt wird.¹⁴⁹ Das Verb wird durch *Lyaeo*, den „(Zungen-)Löser“, ein Beiname des Bacchus in seinem Kult, noch zusätzlich verstärkt.

Zu beobachten ist hier ebenfalls eine umgekehrte Logik: Bacchus (h. *Lyaeo* im Ablativ) wird hier zum Instrument des Weins. Normalerweise wirkt der Gott als Agens durch den Wein, was die logisch-semantischen Verhältnisse wiederum umdreht.¹⁵⁰ Plessis sieht als einziger in *Lyaeo* nicht den Gott Bacchus, sondern den Wein dargestellt: „ce vin est celui qui délie la langue, qui libère de l’hypocrisie mondaine;“¹⁵¹

¹⁴⁵ vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 248

¹⁴⁶ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 252

¹⁴⁷ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 252

¹⁴⁸ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 252

¹⁴⁹ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 252

¹⁵⁰ vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 248

¹⁵¹ Plessis et al., 1966, S. 237

Über die Sorgen der Trinker berichtet Horaz in *carm.* 4,12,19f. ausführlicher: *spes donare novas largus amaraque curarum eluere efficax*. Die Hoffnung und die Angst stehen sich hier am Zeilenanfang und -ende als Gegensätze gegenüber. Die Hoffnung, die Horaz hier anspricht, wirkt in erster Linie harmlos. Die folgenden Verse zeigen jedoch, was genau der Autor mit dieser Hoffnung gemeint hat.

Der besondere Satzbau in Vers 18 (anstelle von *virisque addis et cornua pauperi*) lässt einen Einfluss durch die griechische Lyrik vermuten, der vielleicht auch besonders für die Hymnendichtung ist.¹⁵² Die hier erwähnten „Hörner“ sind ein häufiges Attribut des Bacchus und stehen für Mut und Kampfeslust, wie etwa auch in *carm.* 2,19,29; dass Wein den Armen seine Armut vergessen lässt, erwähnt Horaz in der bereits genannten Stelle *carm.* 1,18,5: *quis post vina gravem militiam aut pauperiem crepat?*

Auch für die Junktur *post te* in Zeile 19, „Nach deinem (dh. des Weins) Konsum“, dient uns das *carm.* 1,18,5 als Vorlage (s.o.). Die *apices* beziehen sich hier auf die spitzen Mitren der östlichen Könige, häufiger noch auf die spitzen Hüte römischer Priester – ein Relikt aus der Zeit, als die römischen Könige noch gleichzeitig die Funktion des Hohepriesters innehatten.¹⁵³ Zu finden ist diese Formulierung bei Horaz auch im *carm.* 1,34,14ff.: *hinc apicem rapax Fortuna cum stridore acuto sustulit, hic posuisse gaudet*. Dieser Ausdruck in Verbindung mit *trementi* verstärkt das angsteinflößende Äußere dieser spitzen Mitra. Das Motiv des Mut-bringenden Weins findet sich auch in *carm.* 1,18,5 (s.o.) wieder.

Die Kampfesmetaphern in Vers 19 und 20 sind ungewöhnlich: Wein hat bei Horaz in der Regel die Wirkung, Sorgen zu verdrängen und nicht Kämpfe oder gar Kriege hervorzurufen. Diese Abweichung muss also etwas mit der konkreten Situation, dem Symposium, zu tun haben: die herrschende Stimmung evoziert zumindest Erinnerungen an eine Zeit, wo sowohl Horaz als auch Messalla noch gegen die Tyrannis gekämpft haben und das Militär ein Teil ihres Lebens war.¹⁵⁴ Dass Erinnerungen an diese Zeit durch den Wein aufkommen können, betont auch das Prädikat *reducis*.

¹⁵² vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 252

¹⁵³ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 253

¹⁵⁴ vgl. Müller, 2001, S. 281

Des Weiteren wird das Motiv der Versinnbildlichung, das laut Kuhlmann¹⁵⁵ die ganze Ode hindurch begleitet, wieder deutlich: an dieser Stelle zittert man nicht etwa vor der Macht der Könige, sondern vor einem Gegenstand (in diesem Fall vor der Mitra), der diese Macht repräsentiert. Abermals verleiht Horaz einem Gegenstand die Fähigkeit, Gefühle zu empfinden, denn sie werden als *iratos* beschrieben.

Strophe 6:

te Liber et si laeta aderit Venus
segnesque nodum solvere Gratiae
vivaeque producent lucernae,
dum rediens fugat astra Phoebus.

Liber, genauso wie das griechische Pendant *Lyaeo* (Z. 16), unterstreichen die befreiende Macht des Gottes Bacchus. Etwas widersprüchlich plädiert an dieser Stelle auch Plessis¹⁵⁶ für die Deutung als Epitheton für den Gott Bacchus, wenngleich er bei *Lyaeo* (Z. 16, s.o.) anderer Meinung ist. In diesem Vers ist der Weingott selbst Teil des Thiasos um den Weinkrug, wie auch z.B. in *carm. 1,30,5f.: fervidus tecum puer et solutis Gratiae zonis*. Venus wird oftmals gemeinsam mit Bacchus genannt, wie auch in *carm. 1,18,6: quis non te potius, Bacche pater, teque, decens Venus?* Mit dem Auftauchen der Venus beim Gelage, das nicht selbstverständlich ist (im Gegensatz zur Präsenz des Bacchus), geht eine Anspielung auf sexuelle Aktivitäten einher.¹⁵⁷ *Laetus* liest man regelmäßig in Bezug auf das Erscheinen oder die Präsenz von Gottheiten (wie z.B. in *carm. 1,2,46: laetus intersis populo Quirini*), ist aber für das Erscheinen der Venus im Speziellen besonders passend.

Die in Vers 22 gemeinten drei Grazien wurden erstmals bei Hesiod in der Theogonie als Aglaia („die Glänzende“), Euphrosyne („Frohsinn“) und Thalia („Festfreude“) genannt. Auch sie sind an einer anderen Stelle Teil eines Symposiums, wie etwa in *carm. 3,19,15f.: tris prohibet supra rixarum metuens tangere Gratia*. Sie

¹⁵⁵ vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 251

¹⁵⁶ vgl. Plessis et al., 1966, S. 237 („*Liber* cette fois, le dieu lui-même.“)

¹⁵⁷ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 253

werden oftmals mit gebildeten Leuten in Verbindung gebracht (wie z.B. bei Quintilian in seinen Inst.1,10,21) und entsprechen hier der Persönlichkeit und dem literarischen Stil Messallas. Die Grazien werden in der Kunst oftmals Arm in Arm dargestellt, als Symbol der Liebe und Freundschaft. Dieser „Ring der Dreien“ wird, laut Seneca (Sen. ben. 1,3,4), zerrissen, wenn diese Verbindung durchbrochen wird. Rudd folgt in seiner Interpretation den Scholiasten und den meisten Herausgebern, die meinen, *nodum* stehe für ebendiesen Ring.¹⁵⁸ Nisbet hingegen versteht unter *nodum* einen Gürtel, und auch Horaz spricht in *carm.* 1,30,5 von *solutibus ... zonis*, als die Grazien gemeinsam mit Venus ins Heiligtum der Glykera eingeladen werden, was es sinnvoll erscheinen lässt, auch in dieser Ode nicht von dieser Bedeutung abzuweichen. Dieser Argumentation schließt sich Müller an: vor allem betont sie, dass *nodum* als „Bund der Freundschaft“ für Horaz aber auch generell für den lateinischen Sprachgebrauch unüblich ist.¹⁵⁹ Weiters werden Grazien meist nackt beschrieben (so wie etwa *carm.* 3,19,16f. *Gratia nudis iuncta sororibus*) oder zumindest mit gelöstem Gürtel (*carm.* 1,30,5f.: *solutibus ... zonis*). Im Allgemeinen ist sexuelles Begehren nach ausreichendem Weinkonsum ein geläufiges Thema auf horazischen Symposien.¹⁶⁰

Die genannten Gelageteilnehmer (Bacchus, Venus und die Grazien) repräsentieren als Sinnbild und Konkretisierung die abstrakten Eigenschaften eines Gelages: Weinrausch, Liebe bzw. Erotik, Anmut und Freundschaft.¹⁶¹

Lichter bzw. Lampen als Symbole eines Symposiums finden sich bereits in *carm.* 3,8,14f.: *et vigiles lucernas perfer in lucem*. Die Lämpchen wirken in dieser Gesellschaft von Gottheiten „kläglich“¹⁶², spielen aber eine wichtige Rolle, die Teilnehmer des Symposiums auf den Boden der Tatsachen zurückzuholen. West sieht in der Anwesenheit einfacher *lucernae* an diesem göttlichen Symposium nichts Besonderes: “They are living lamps, and they are still at the party as the sun god is putting the stars to flight.”¹⁶³

Im Prädikat *producent*, genauso wie im vorherigen Futur *aderit*, wird die Aretalogie der vorherigen Strophen beendet und eine konkrete, zeitlich eingerahmte

¹⁵⁸ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 254

¹⁵⁹ vgl. Müller, 2001, S. 283

¹⁶⁰ vgl. Davis, G.: Wine and the symposium, in: The Cambridge Companion to Horace, hrsg. v. S. Harrison, Cambridge 2007, S. 210

¹⁶¹ vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 251

¹⁶² Davis, 2007, S. 284

¹⁶³ West, 2002, S. 182

Situation, nämlich das Gelage, wird beschrieben. Weiters finden sich in *producent* zwei Bedeutungsnuancen: einerseits steckt „begleiten“ im religiösen Sinn dahinter (diese Bedeutung findet man z.B. bei Stat. Theb. 2,313f.: *una soror producere tristis / exsulis ausa vias*); andererseits kann auch „in die Länge ziehen“ damit gemeint sein, was sich bei Horaz in *serm.* 1,5,70 (*cenam produximus illam*) findet. Nisbet und Rudd plädieren an dieser Stelle für eine Kombination aus beiden Bedeutungsnuancen und würden die Übersetzung „will proceed with you“¹⁶⁴ an dieser Stelle vorschlagen. Auch Kuhlmann sieht im Prädikat *producere* mehrere Bedeutungsnuancen mitschwingen, am stärksten die Grundbedeutung „hervorholen“, was schließlich auch auf die *lucernae* gut anzuwenden wäre: „dich holen Liber, Venus und Grazien (zum Fest) hervor.“¹⁶⁵ Anders zu deuten wäre die Situation, wenn man die Interpunktion durch ein Komma hinter *te* ergänzt und aus *Liber* somit einen Vokativ macht (also *te, Liber!*), was in Anbetracht einer Vergleichsstelle in *carm.* 1,18,6 nicht so abwegig wäre: *quis non te potius, Bacche pater, [...]*.¹⁶⁶

Wenn man *dum* mit „(solange) bis“ übersetzt, ist der Indikativ, wie hier, im Latein der republikanischen Zeit durchaus angebracht, wohingegen seit Livius an dieser Stelle der Konjunktiv angebracht war (vgl. auch Tib. 1,9,61f.: *convivia ducere Baccho / dum rota Luciferi provocet orta diem*).¹⁶⁷ Das Motiv des verlängerten Symposions findet sich bei Horaz auch in *carm.* 3,8,15. Die Rolle des Phoebus könnte hier eine politische Spitze beinhalten: Apollo hatte in der Religionspolitik des Augustus bekanntlich eine wichtige Rolle inne und war eng an die Person des Kaisers gebunden. Dass Augustus, dargestellt durch Phoebus Apollo, die Symposiasten wieder auf den Boden der Tatsachen und in eine Gegenwart zurückholt, die großteils durch seine eigene Person bestimmt ist, ist eine Deutungsmöglichkeit, die Malaspina in die Diskussion eingebracht hat.¹⁶⁸ Dies ist jedoch nicht zwingend negativ auszulegen: denn auch der Gott Liber wird des Öfteren mit Augustus gleichgesetzt, so wie z.B. Verg., *Aen.* VI, 791-805 beim Zug des Bacchus. Im Gegenteil: es wäre auch möglich, dass Horaz Octavian indirekt danken möchte, weil jener Horaz und Messalla zumindest zeitweise gestattet, der alten, revolutionären Gesinnung zu gedenken. Am

¹⁶⁴ Nisbet/Rudd, 2004, S. 254

¹⁶⁵ Kuhlmann, 1996/1997, S. 249

¹⁶⁶ vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 249 (s. Anm. 28)

¹⁶⁷ vgl. Nisbet/Rudd, 2004, S. 254

¹⁶⁸ vgl. Malaspina, E.: Orazio e Messalla. Per una rilettura di *carm.* III 21, in: *Bollettino di studi latini* 23 (1991), S. 35-37.

Ende des Symposiums kehren sie dennoch auf den Boden der Tatsachen zurück und halten Octavian die Treue. Zusammenfassend verlässt Horaz jedenfalls in der letzten Strophe die historisch-reale Welt und die Realität wird in der Konkretisierung gleichzeitig entrealisiert und mythisiert.¹⁶⁹

2.7 Literarische Gesamtinterpretation

Das Offensichtliche vorweg: „The poet wanted the reader to be taken by surprise.“¹⁷⁰ Denn die Ode 3,21 handelt von einem Weinkrug und einem Symposium und ist Messalla Corvinus gewidmet, der, neben Horaz selbst, wohl der einzige Teilnehmer dieses Gelages ist. Dass in diesem Gedicht von einem Weinkrug die Rede ist, ist jedoch weniger offensichtlich als anfangs noch gedacht: bis zum vierten Vers lässt Horaz nämlich seine Leser in Bezug auf den Adressaten bzw. – genauer noch – die Adressatin im Ungewissen. Die erotischen Anspielungen in der ersten Strophe lassen eine schöne Frau als Adressatin vermuten, die hymnische Struktur dieser Ode und das darin vorkommende religiös-festliche Vokabular deuten eher auf einen Hymnus auf eine Gottheit. Die Mischung sämtlicher Motive zu einem Ganzen machen den besonderen Charme dieser Ode aus. Diese Mischung ist es auch, die den Gegenstand zu einem Symbol der horazischen Kardinaltugend, der *aurea mediocritas*, macht.¹⁷¹

Um das Besondere an diesem Carmen zu erkennen, muss man es mehr als einmal gelesen haben, da viele Motivelemente auf den ersten Blick nicht sichtbar werden. Horaz schafft es nämlich, mithilfe dichterischer Mittel und seines einzigartigen Stils die Wirklichkeit zu verfremden und die Vorstellungskraft des Rezipienten in die Irre zu leiten – Eigenschaften, die genauso gut dem Gott Bacchus zugeschrieben werden, wie etwa in den Bakchen des Euripides.¹⁷² Für Kuhlmann ist Horaz selbst (ausgedrückt durch das Naheverhältnis der *aequales* Horaz und *testa*) nichts anderes

¹⁶⁹ vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 251

¹⁷⁰ Grant, 1977, S. 23

¹⁷¹ vgl. Dönt, 1983, S. 90

¹⁷² vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 253

als ein Gefäß für einen dionysischen Inhalt und dessen Erscheinungsform: für die Dichtung an sich.¹⁷³

Worum geht es aber konkret in dieser Ode? Es geht um die Zeit und um die Vergänglichkeit, vor allem, wenn man die Rückblicke in die gemeinsame Vergangenheit betrachtet, die Horaz in die 5. Strophe eingeflochten hat. Als einer der wenigen Forscher, die sich mit dieser Ode auseinandergesetzt haben bzw. auseinandersetzen, rückt Grant den erotischen Aspekt dieses Carmens in den Vordergrund seiner Betrachtung: das erotisch konnotierte Vokabular aus der ersten Strophe, die Tatsache, dass Liebesakte auf einem Symposium üblich waren und die erotische Darstellung der sich entkleidenden Grazien nebst Venus in der letzten Strophe begründen seine Argumentation.¹⁷⁴ Ich schließe mich hier jedoch der Meinung Müllers und der meisten anderen Forscher an, dass Erotik zwar mitschwingt, jedoch nicht das Hauptmotiv dieser Ode ist. Holzberg wiederum sieht den Ductus dieser Ode im politischen Umfeld: sie sei eine Bestätigung dafür, dass der Autor und Messalla Corvinus – der Ehrengast des Symposions – es nicht bereuen, nach der verlorenen Schlacht von Philippi zur Partei des späteren Prinzeps Augustus gewechselt zu haben; es sei sogar ein Grund zum Feiern, worin auch die Motivation dieser Ode liege.¹⁷⁵ Syndikus sieht die Wirkungen des Weins als zentrales Thema dieser Ode an: der Effekt des Weinkonsums, den Horaz in der vierten und fünften Strophe beschreibt, sei „nicht besonders originell“¹⁷⁶, worin aber auch die Absicht des Autors liegt; Horaz wolle nämlich das Nächstliegende und Allgemeingültige ansprechen, „weil ihm gerade hierin die entscheidenden menschlichen Wahrheiten verborgen zu sein scheinen.“¹⁷⁷

Welche Rolle spielt der Wein in dieser Ode letztendlich? Einerseits ist er ein Indikator für die subjektive Realität, andererseits auch für die psychologisch-ethischen Ansichten des Dichters.¹⁷⁸ Verschiedene Weine haben bei Horaz verschiedene Effekte und finden ihren Platz an verschiedenen Stellen in den vier Odenbüchern. Die Weine können im horazischen Opus nicht untereinander vertauscht werden, ohne dadurch die Harmonie bzw. sogar den Sinn der Ode zu stören: bei Horaz kann der Wein nämlich eine mythologische, soziale, psychologische oder philosophische Bedeutung

¹⁷³ vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 253

¹⁷⁴ vgl. Grant, 1977, S. 25-26

¹⁷⁵ vgl. Holzberg, N.: Horaz. Dichter und Werk, München 2009, S. 165

¹⁷⁶ Syndikus, 1990, S. 194

¹⁷⁷ Syndikus, 1990, S. 194

¹⁷⁸ vgl. Lill, 2000, S. 35

haben, genauso wie er Vergnügen, Schmerz, Lust und Leidenschaft hervorrufen bzw. verstärken kann. So ist Wein oftmals mit der Liebe verbunden, verdeutlicht die Vergänglichkeit des Lebens und bietet eine Möglichkeit, die Anstrengungen und den Stress des Alltags zu vergessen. In *carm.* 3,21 beschränkt Horaz die Wirkungen des Weins auf das Spenden von Hoffnung (*tu spem reducis mentibus anxiiis*, Z. 17) oder Mut (*virisque et addis cornua pauperi*, Z. 18ff.), er deckt Geheimnisse auf (*tu sapientium curas et arcanum iocoso consilium retegis Lyaeo*, Z. 14ff.) und führt damit auch zu Wissen bzw. Weisheit.

Von zentraler Rolle ist der Weinkrug, dem stellenweise göttliche Kräfte verliehen werden: dieser hat naturgemäß eine enge Verknüpfung mit dem Gott Bacchus, wird aber in dieser Ode explizit nicht mit dem Gott selbst gleichgesetzt. Die Aretalogie der „Gottheit Weinkrug“ entwickelt sich vor allem im Mittelteil der Ode und die Macht, die dem Weinkrug sukzessive nachgesagt wird, wird immer größer – genauso wie der Weinkonsum auf einem Gelage. Daher ist die Vermutung Müllers, Gelage und Gedicht verlaufen parallel¹⁷⁹, durchaus beachtenswert und im Rahmen einer Gesamtinterpretation von großer Bedeutung. Kuhlmann hebt in diesem Sinne den einfachen sprachlichen Stil hervor, der „ein hintergründiges und konnotationsreiches Verwirrspiel zwischen Realität und Mythos“¹⁸⁰ komponiert. Denn Horaz wechselt innerhalb der Ode zwischen Realität, (göttlicher) Vorstellung und eigener Vergangenheit, was weder eine zeitliche noch eine örtliche Festsetzung der Ode erlaubt, sondern die Ode vielmehr in einen Schwebезustand versetzt¹⁸¹, bis sie in der letzten Strophe von Phoebus Apollo (oder Augustus?) auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt wird. Der Autor zerstört bewusst die Kohärenz des Textes, um ein Verwechslungs- und Verwirrspiel mit immer neuen Hörertäuschungen zu schaffen.¹⁸² Das alles mag zwar durch den Wein geschehen, jedoch ist Kuhlmann¹⁸³ der Überzeugung, dass Wein und Dichtung in diesem Gedicht nicht gleichzusetzen sind, wie Schmidt¹⁸⁴ das zumindest andeutet: Wein sei hingegen das Thema von Dichtung und an ihm wird die Wirkung und Macht von Dichtung exemplifiziert. Nichtsdestoweniger erzeugen Wein und Dichtung bei den Konsumenten bzw.

¹⁷⁹ vgl. Müller, 2001, S. 284

¹⁸⁰ Kuhlmann, 1996/1997, S. 241

¹⁸¹ vgl. Müller, 2001, S. 284

¹⁸² vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 256

¹⁸³ vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 255-256.

¹⁸⁴ vgl. Schmidt, 1980, S. 29

Rezipienten eine ähnliche Wirkung und können somit dennoch ein Stück weit parallelisiert werden.

Der Gott Dionysos, den der Weinkrug letztendlich versinnbildlicht, setzt die gewohnte Ordnung und Realität innerhalb der Ode nach und nach außer Kraft: Gegenstände versinnbildlichen mehr als ihren rein funktionellen Charakter und werden vergöttlicht, die philosophisch-rationalistischen Denker geben sich dem irrationalen Rausch hin, die Schwachen erhalten durch den Wein Hörner (und somit Mut), den *lucernae* wird Leben eingehaucht und die Wirklichkeit zerfließt letztendlich.¹⁸⁵ All das geschieht durch die Mischung aus performativer und deskriptiver Textgestaltung, die die Ode (wenngleich auf sprachlicher Ebene recht einfach formuliert) zu einem Beispiel für „die Macht der Horazischen Dichtung“¹⁸⁶ werden lässt, die viele verschiedene Interpretationsmöglichkeiten zulässt und auch heute noch, nach jahrzehntelanger Forschung, Gegenstand intensiver Auseinandersetzung ist.

2.8 Funktion und Wirkung des Weins in Hor., carm. 3,21

Horaz räumt dem Trinken (und damit auch dem Wein selbst) in der Oden-Dichtung einen hohen Stellenwert ein: am Ende seines ersten Odenbuches steht das carm. 1,38 (*Persicos odi*), an dessen Ende wiederum das letzte Wort *bibentem* ist. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass das carm. 1,38 eine *Sphragis* (ein Siegel) enthält, also einen Hinweis auf den Dichter selbst, und Horaz den ersten Gedichtband mit diesem Partizip beendet.

Diese Tatsache deutet darauf hin, dass das Trinken (und damit sinngemäß der Wein) in der horazischen Dichtung eine große Rolle spielt und Träger verschiedener Eigenschaften ist bzw. verschiedene Funktionen ausübt. Bei seinen Konsumenten löst der Wein – abhängig vom örtlichen und zeitlichen Rahmenbedingungen, der Person und der Gelageteilnehmer – diverse Reaktionen aus, die sich oftmals während des Gedichtes langsam und zunehmend entwickeln. Die Analyse, welchen Einfluss der Wein auf die Gelage-Teilnehmer im carm. 3,21 ausübt und in welchen Reaktionen oder Wirkungen er sich manifestiert, liegt im Fokus des ersten Teils dieser Arbeit. Vorab

¹⁸⁵ vgl. Kuhlmann, 1996/1997, S. 252

¹⁸⁶ Kuhlmann, 1996/1997, S. 256

möchte ich noch ein wenig auf den örtlichen Rahmen des Gedichtes – das Gelage bzw. Symposium – näher eingehen, da der Wein auf solchen Veranstaltungen eine zentrale Rolle spielt.

„Protagonist“ des *carm.* 3,21 des Horaz ist nicht nur der Weinkrug, sondern auch der Wein selbst bzw. die Umgebung, in der der Wein ausgeschenkt wird. Horaz beschreibt ein Symposium, das im Hintergrund dieses Gedichtes abläuft, woran auch sein Freund Messalla teilnimmt. Das Symposium als Setting für die Dichtung heranzuziehen, geht nicht ursprünglich auf Horaz zurück, sondern findet seine Wurzeln bereits in der frühgriechischen Dichtung. Jedoch übernahm Horaz dieses Phänomen nicht direkt, sondern adaptierte es an seine Bedürfnisse: während das Symposium in der frühgriechischen Dichtung – genauso wie sakrale Kulte oder Siegerkürungen – immer schon ein Anlass für Dichtung war und den Themenkreis der sympotischen Dichtung oftmals durch den Anlass des Symposiums bereits vorgegeben war, suchte Horaz sich das Setting aus, woraus er dann seine Themen entwickelte.¹⁸⁷ Damit öffnete Horaz auch gleich diese Gattungstradition für die neuen Bedürfnisse seiner literarischen Kommunikationssituation auf verschiedenen Ebenen.¹⁸⁸

Grundlegend können bei Horaz drei verschiedene Arten von Festen gezählt werden: man unterscheidet hier staatliche Feste (als bestes Beispiel die Auftragsdichtung *Carmen Saeculare*), religiöse Feste (wozu zu einem gewissen Anteil auch *carm.* 3,21 dazuzählt) und private Feste, etwa zu ehren seines Förderers Maecenas. Der sympotischen Dichtung des Horaz ist jedoch eigen, dass die reine Beschreibung eines Festes, an dem Horaz nicht teilnimmt, eine Ausnahme darstellt und der Dichter fast immer am jeweiligen Fest beteiligt ist bzw. andere zum Mitfeiern auffordert, wobei die Gründe für die Aufforderung mannigfaltig sind: das Naturgeschehen, politische Ereignisse, Heimkehr eines Freundes uvm.¹⁸⁹ Die Einladung zum Fest kann als „Aufruf zur rechten Seelenhaltung und Lebensführung, das Fest selbst als Beweis und Bewährung der *sapientia*“¹⁹⁰ verstanden werden; darüber hinaus sieht Lieberg darin auch „die Grundthematik horazischer Fest-

¹⁸⁷ vgl. Mindt, N.: Die meta-sympotischen Oden und Epoden des Horaz, Göttingen 2007, S. 14

¹⁸⁸ vgl. Mindt, 2007, S. 14

¹⁸⁹ vgl. Lieberg, G.: Die Bedeutung des Festes bei Horaz, in: Antike und Abendland 44 (1998), S. 403-404

¹⁹⁰ Lieberg, 1998, S. 413

Dichtung.¹⁹¹ Vor allem große politische Erfolge feiert Horaz gerne in seinen Carmina, wie etwa die Rückkehr des Augustus (carm. 3,14,13-14: *hic dies vere mihi festus atras exiget curas*) oder des Numida (carm. 1,36). Die Rückkehr seines ehemaligen Militärkameraden Pompeius feiert Horaz in carm. 2,7: dieser lief nach der Schlacht von Philippi nicht auf die Seite Octavians über wie Horaz, sondern kämpfte für Antonius weiter und durfte erst im Rahmen der Generalamnestie nach der Schlacht von Actium wieder nachhause zurückkehren - ein indirekter Dank an Octavian für dessen Gnade. Diese Ode kann als Überleitung zu einem noch größeren, wichtigeren Fest gesehen werden, das Gegenstand von carm. 1,37 ist: *Nunc est bibendum* läutet das endgültige Ende der Angst vor Cleopatra ein und ebenso den Beginn eines großen Gelages. Denn solange die ständige Bedrohung durch Ägypten allgegenwärtig war, wurde der Wein im Keller gelassen und nicht hervorgeholt (carm. 1,37,5-6: *antehac nefas depromere Caecubum cellis avitis*).

Es bleibt jedoch bei weitem nicht bei den genannten Gründen, ein Fest auszurichten, sondern es geht sogar so weit, dass nicht einmal ein (offizieller bzw. objektiver) Anlass notwendig sein muss, um ein Symposium abzuhalten: oftmals scheint eine situative und besondere seelische Befindlichkeit auszureichen, was das Symposium zu einem regelmäßig wiederkehrenden Grundphänomen des Lebens bzw. des Alltags werden lässt; damit findet das Symposium auch seinen festen Platz in der horazischen Dichtung.¹⁹²

Gregson Davis hat drei Eigenschaften definiert¹⁹³, die ein typisch horazisches Symposium ausmachen. Der soziale Aspekt zeigt sich anhand von geistreichen und unterhaltsamen Gesprächen unter Freunden; in vielen Carmina spricht Horaz diese auch direkt an (*amici, sodales*). Der zweite Aspekt ist die poetische Darbietung, dh. der Austausch von Gesängen, begleitet von Musik; und zuletzt auch eine erotische Komponente, die vor allem auch im besprochenen carm. 3,21 eine nicht zu vernachlässigende Rolle spielt: so wird in der letzten Strophe nicht nur Venus, sondern es werden auch die Grazien angerufen, letzte sogar mit der mehrdeutigen Konnotation (V. 22: *segnesque nodum solvere Gratiae*).

¹⁹¹ Lieberg, 1998, S. 413

¹⁹² vgl. Lieberg, 1998, S. 404

¹⁹³ vgl. Davis, G.: *Wine and the symposium*, in: *The Cambridge Companion to Horace*, hrsg. v. S. Harrison, Cambridge 2007, S. 208

Das bei Horaz in *carm.* 3,21 beschriebene Symposium findet aber nicht real statt, sondern wird nur von Horaz beschrieben. Diese Tatsache – also die Beschreibung des Ablaufs eines (in echt nicht stattfindenden) Symposiums in der Literatur – kann durch den Begriff „meta-sympotisch“¹⁹⁴ ausgedrückt werden. Solche „meta-sympotischen“ Elemente sind in der frühgriechischen Lyrik selten anzutreffen, wenngleich sich doch auch einige wenige Beispiele dafür finden lassen: ein ähnliches (meta-)sympotisches Geschehen überliefern etwa Pind. *frg.* 75 oder auch Alkaios bzw. Anakreon.

„Blumen und Wein sind“, so Lieberg, „die unentbehrlichen Requisiten eines jeden Festes“¹⁹⁵ bei Horaz. Scheinen manche Oden, als ob sie ein Loblied auf den Wein wären, ist es doch oftmals in ebendiesen Oden der Wein selbst, der den Gedichten eine Struktur verleiht.¹⁹⁶ Die verschiedenen Arten des Weins, die in der horazischen Dichtung öfters vorkommen und die verschiedenen Anlässe, zu denen die Weine hervorgeholt werden, wurden bereits im Rahmen der Detailinterpretation besprochen.

Allgemein kann festgehalten werden, dass Wein bei Horaz einen größtenteils positiven und wohlwollenden Einfluss ausübt, Mut und Eloquenz verleiht und zu Witzen verleitet. Der hier in der Ode explizit genannte Massikerwein birgt hier etwa eine Konnotation des Vergessens schwieriger Zeiten und befreit die Konsumenten einerseits von Furcht, andererseits aber auch von Retrospektion, wie auch schon vorher erläutert wurde (s.o.).¹⁹⁷ Eine genauso angstlösende und entspannte Atmosphäre wie beispielsweise in *carm.* 1,17,21-22 (*hic innocentis pocula Lesbii duces sub umbra*) bestätigt diese Vermutung, wobei *pocula* hier nicht direkt auf die Becher, sondern sinngemäß auf den darin befindlichen Wein abzielen. In *carm.* 1,7 spricht der Dichter sogar von der *sapientia*, Trauer und Sorgen durch Weingenuss zu verdrängen.¹⁹⁸ Der in 1,17 genannte Lesbierwein gilt – mit Quellwasser vermischt – übrigens als besonders wohlbekömmlich, genauso wie der Chier oder der

¹⁹⁴ Mindt, 2007, S. 13

¹⁹⁵ Lieberg, 1998, S. 422

¹⁹⁶ vgl. Commager, S.: The Function of Wine in Horace's Odes, in: Transactions and Proceedings of the American Philological Association 88 (1957), S. 68

¹⁹⁷ vgl. Commager, 1957, S. 70-71

¹⁹⁸ vgl. Liebermann, W.-L.: Methoden der Dichterinterpretation – das Beispiel der <sympotischen Dichtung> des Horaz (unter besonderer Berücksichtigung von *carm.* 1,11), in: Antike und Abendland 44 (1998), S.118

Caecuber.¹⁹⁹ Der Genuss puren (also ungemischten) Weins kann hingegen durchaus hitzige und/oder negative Gefühle hervorrufen.²⁰⁰

Dennoch ist eine Einladung zum horazischen Fest nicht eine bloße Einladung zum Vergessen, sondern viel mehr eine Einladung, sich auf das Hier und Jetzt zu fokussieren, so wie in der berühmten *Carpe diem* Ode 1,11 (die hier genannte Aufforderung zum Trinken kann auch als Aufforderung zu einer bestimmten Liebesform verstanden werden²⁰¹), aber auch schon vorher in *carm.* 1,9. Letzteres fordert den Leser jedoch nicht nur zum Fokussieren auf die Gegenwart auf, sondern stellt überdies auch einen philosophischen Anspruch, da es den „inneren Zusammenhang von Wein, Liebe und philosophischer Lebensreflexion“ lehrt, „genauer: deren Einbindung in diese.“²⁰² Liebermann geht so weit, dass er zu *carm.* 1,11 anmerkt, dass die Liebe und der Weinkonsum ein menschliches Betätigungsfeld seien, auf dem die philosophische Lebenshaltung *carpe diem* beruhe.²⁰³ Es ist nicht Aufgabe des Menschen, sich auf den herannahenden Tod zu fokussieren und danach sein Leben zu richten, sondern vielmehr sollte man den Tod als unvorhersehbar und unausweichlich akzeptieren, denn erst dann kann man sich auf die Gegenwart konzentrieren. Der Wein spielt hierbei oftmals eine Schlüsselrolle, da er uns diese Freiheit und diese Hingabe für die Gegenwart erst ermöglicht: “Wine represents a seizing of the present, a freedom from contingencies of past and future alike”²⁰⁴, aber auch “a commitment to present life, a freedom of temporal delays.”²⁰⁵

Liebermann führt in seiner näheren Auseinandersetzung mit *carm.* 1,11 diese Theorie einen Schritt weiter: er sieht in 1,11 die Aufforderung zum Trinken als ein Symbol für den rechten Gebrauch der Gegenwart.²⁰⁶ Schon die vorangegangene Aufforderung den Wein zu klären (*V. 6: vina liques*) kann den Konsum vorwegnehmen. Durch *Hor. sat.* 2,4 hat der Leser nämlich schon zwei Methoden kennengelernt, einen

¹⁹⁹ vgl. Schmidt, E. A.: Das horazische Sabinum als Dichterlandschaft, in: *Antike und Abendland* 23 (1977), S. 110 (s. Anm. 63)

²⁰⁰ vgl. Schmidt, 1977, S. 110; dass die Qualität und die Beschaffenheit des konsumierten Weins bei den hervorgerufenen Gefühlen oder Gemütszuständen eine Rolle spielen, hat uns schon Alkaios in *Fr.* 358 oder 369 gezeigt.

²⁰¹ vgl. Liebermann, 1998, S.111

²⁰² Liebermann, 1998, S.109

²⁰³ vgl. Liebermann, 1998, S. 118

²⁰⁴ Commager, 1957, S. 79-80

²⁰⁵ Commager, 1957, S. 80

²⁰⁶ vgl. Liebermann, 1998, S. 118

Wein anzurichten: man setzt ihn entweder der klaren Nachtluft aus oder man filtert ihn durch ein Leinentuch, was den Geschmack aber beeinträchtigen kann.²⁰⁷

Wenn man den Weingenuss auf das Trinken im Allgemeinen ausweitet, findet sich sogar eine noch größere Bandbreite an Bedeutungen: es kann ein Symbol für Freilassung sein, wie in *carm.* 3,3, wo der Genuss von Nektar die Apotheose des Augustus und Romulus einleitet, weil der Nektar sie von ihrer irdischen Existenz entbindet und sie in die Reihen der Unsterblichen hinüberführt: *carm.* 3,3,11-12: *quos inter Augustus recumbens purpureo bibet ore nectar* oder *carm.* 3,3,33-35: *illum ego lucidas inire sedes, discere nectaris sucos et adscribi quietis ordinibus patiar deorum.*

Horaz zeigt in seinen Werken, dass die durch das Trinken repräsentierte Lebensform die Charakterzüge der horazischen *bona vita* aufweist: Hinwendung zum Naheliegenden bzw. Verfügbaren, das Vergessen von Leid und Sorgen (so auch in *carm.* 3,21), aber auch die Aufforderung zu Gelassenheit und Freude (auch in *carm.* 3,21 durch das Abhalten eines Symposions dargestellt) bzw. die Tugenden Einfachheit, Bescheidenheit, Freundschaft (in *carm.* 3,21 feiert Horaz mit seinem guten Freund Messalla) und Milde.²⁰⁸ In *carm.* 1,18 verdeutlicht der Wein einen Gegensatz zu *militia* und *pauperies*, nämlich den des *Bacchus pater* bzw. manchmal auch der *decens Venus*, und sinnloses, barbarisches Trinken führe zu Streit und Brutalität, Blindheit, Überheblichkeit und zum Vergessen des horazischen Wertekanons, sprich auch zum Verlust der Unterscheidbarkeit zwischen *fas* und *nefas*.²⁰⁹ Dass der Wein in *carm.* 3,21 zu Mut gegen Unterdrückung und Waffengewalt (zur Abwehr der *militum arma*) auffordert und den Armen und Schwachen Hörner verleiht, ist aber kein Bruch mit diesem Wertekanon, sondern entspricht sogar direkt der Unterscheidbarkeit zwischen *fas* und *nefas*.

Jenseits der politischen Dimension des Weins darf die Symbolik des Weins als Inspirationsquelle für Poesie nicht vernachlässigt werden. Wenn man die Schlussgedichte der ersten drei Odenbücher miteinander vergleicht, erkennt man darin die besondere Stellung der Sphragides: sowohl 1,38, als auch 2,20 und 3,30 beinhalten Aussagen des Autors über sein eigenes Werk und Schaffen, das heißt der Selbstreflexion kommt am Schluss der Odenbücher eine besondere Stellung zu. In

²⁰⁷ vgl. Liebermann, 1998, S. 118

²⁰⁸ vgl. Liebermann, 1998, S. 119

²⁰⁹ vgl. Liebermann, 1998, S. 119

1,38 findet sich das *decus* in der *simplicitas*, wohingegen orientalische Prachtentfaltung verachtenswert ist. Der Dichter findet seine poetische Inspiration durch das Trinken, wobei er vornehmlich allein trinkt, und das abseits großer Paläste, in bukolischer Umgebung, z.B. unter schattenspendendem Weinlaub. Deshalb markiert 1,38 daher auch das Ende des ersten Odenbuches. Auch in 2,20, wo Horaz auf unüblichen, aber nicht zierlichen Federn durch den Äther fliegt, und 3,30, wo Horaz seine eigene Dichtung als *monumentum aere perennius* bezeichnet, lassen sich eindeutige selbstreflexive Züge auf seine eigene Dichtung finden.

Der Wein, der in *carm.* 3,21 im Fass vom Regal heruntergeholt wird bzw. herabsteigt, inspiriert zum vorliegenden Gedicht, das den Ablauf eines Gelages nachvollzieht; der Wein inspiriert zum *furor*, einerseits im Ablauf des Gelages, andererseits aber ist der *furor* auch selbst Inspirationsquelle für das Dichten, also ein *furor poeticus*. Sowohl der *furor* des Gelages als auch der *furor poeticus* kommen beide mit der Morgendämmerung zum Erliegen, womit das Ende des Gelages auch gleichzeitig das Ende des Gedichtes markiert. Darüber hinaus ist der Wein in *carm.* 3,21 ein Antrieb für die Mutlosen, ein Zungenlöser, ein Sorgenvertreiber und ein Hoffnungsträger; das sind allesamt Eigenschaften, die auch auf den Wein als dichterische Inspiration umgelegt werden können und, wenn man diesen Gedanken weiterführen möchte, für die Dichtung des Horaz allgemein gültig sind. Dichtung, dh. Wein, treibt an zu Höherem, lässt Sorgen vergessen und verleiht Hoffnung – und hinterlässt dem Dichter wie dem Leser ein ewigwährendes dichterisches Exempel.

3. Carmina Burana

3.1 Lateinischer Text

Carmina Burana, carm. 196

In taberna quando sumus,
non curamus, quid sit humus,
sed ad ludum properamus,
cui semper insudamus.

quid agatur in taberna,
ubi nummus est pincerna,
hoc est opus, ut queratur,
sed quid loquar, audiatur.

Quidam ludunt, quidam bibunt,
quidam indiscrete vivunt.
sed in ludo qui morantur,
ex his quidam denudantur;
quidam ibi vestiuntur,
quidam saccis induuntur.
ibi nullus timet mortem,
sed pro Baccho mittunt sortem.

Primo pro nummata vini;
ex hac bibunt libertini.
semel bibunt pro capitivis,
post hac bibunt ter pro vivis,
quater pro Christianis cunctis,
quinq̄ies pro fidelibus defunctis,
sexies pro sororibus vanis,
septies pro militibus silvanis.

Octies pro fratribus perversis,
novies pro monachis dispersis,
decies pro navigantibus,

undecies pro discordantibus,
duodecies pro penitentibus,
tredecies pro iter agentibus.
tam pro papa quam pro rege
bibunt omnes sine lege.

Bibit hera, bibit herus,
bibit miles, bibit clerus,
bibit ille, bibit illa,
bibit servus cum ancilla,
bibit velox, bibit piger,
bibit albus, bibit niger,
bibit constans, bibit vagus,
bibit rudis, bibit magus.

Bibit pauper et egrotus,
bibit exul et ignotus,
bibit puer, bibit canus,
bibit presul et decanus,
bibit soror, bibit frater,
bibit anus, bibit mater,
bibit ista, bibit ille,
bibunt centum, bibunt mille.

Parum durant sex nummate,
† ubi ipsi immoderate,
bibunt omnes sine meta,
quamvis bibant mente leta.
sic nos rodunt omnes gentes,
et sic erimus egentes.
qui nos rodunt, confundantur
et cum iustis non scribantur.

3.2 Deutsche Übersetzung

Wenn wir im Wirtshaus sind,
kümmern wir uns nicht um das Grab
sondern eilen zum Spiel,
bei dem wir immer schwitzen.
Was im Wirtshaus getrieben wird,
wo das Geld der Kellner ist,
das sollte jetzt gefragt werden,
aber was ich sagen werde, soll gehört werden.

Einige spielen, einige trinken,
einige leben liederlich.
Aber von denen, die sich im Spiele aufhalten,
werden einige ausgezogen;
einige bekleiden sich dort,
einige ziehen Säcke an.
Dort fürchtet keiner den Tod,
sondern für den Bacchus würfeln sie.

Zuerst werfen sie das Los für die Zeche des Weins,
daraus trinken die Bacchusjünger.
Einmal trinken sie für die Gefangenen,
danach trinken sie dreimal für die Lebenden,
viermal für alle Christen,
fünfmal für die verstorbenen Gläubigen
sechsmal für die leichten Mädchen,
siebenmal für die Raubritter.

Achtmal für die Brüder, die vom rechten Weg abkamen,
neunmal für die verstreuten Mönche,
zehnmal für diejenigen, die mit dem Schiff fahren,
elfmal für die Häretiker,
zwölfmal für die Büsser,
dreizehnmal für die Vaganten.

So wie für den Papst als auch für den König,
trinken alle ohne Maß.

Es trinkt die Bürgerin, es trinkt der Bürger,
es trinkt der Ritter, es trinkt der Akademiker,
es trinkt jener, es trinkt jene,
es trinkt der Sklave mit der Dienerin,
es trinkt der Flinke, es trinkt der Faule,
es trinkt der Hellblonde, es trinkt der Dunkelhaarige,
es trinkt der Beständige und der Umherschweifende,
es trinkt der Ungebildete und es trinkt der Gebildete.

Es trinkt der Arme und der Kranke,
es trinkt der Verbannte und der Niedrige,
es trinkt der Bub, es trinkt der Alte,
es trinkt der Bischof und der Dechant,
es trinkt die Schwester, es trinkt der Bruder,
es trinkt die alte Frau und die Mutter,
es trinkt die da, es trinkt jener,
es trinken Hunderte, es trinken Tausende.

Zu wenig nur reichen sechs Zechen aus,
wo alle selbst unmäßig und ohne Grenzen trinken,
obwohl sie fröhlichen Gemüts trinken.

So setzen uns alle Leute herab,
und so werden wir arm.

Die, die uns herabsetzen, sollen vernichtet
und nicht mit den Gerechten aufgeschrieben werden.

3.3 Zu den Carmina Burana

Im zwölften und frühen dreizehnten Jahrhundert feierten Bildung und Wissenschaft einen grenzenlosen Aufschwung in Europa, der die Entstehung der verschiedenen Carmina Burana erst ermöglichte. In diesen Zeitraum wurden auch die meisten Carmina verfasst, die, in einer Antologie von 254 Gesängen zusammengefasst, im Jahr 1803 in der Bibliothek des Klosters Benediktbeuren vom Baron von Aretin gefunden wurden.²¹⁰ Der Fundort war namensgebend für diese Anthologie, die man seitdem unter dem Namen *Carmina Burana* (also Lieder aus Benediktbeuern) kennt. Der Inhalt der Lieder, der von moralisch-satirisch über Liebeslieder bis hin zu Trink- und Spielliedern sowie geistlichen Spielen eine große Bandbreite an Themen bietet, spiegelt sowohl die kulturellen als auch politischen Verhältnisse seiner Zeit wider.

Das deutsche Kaiserreich erlebte unter seinem damaligen Herrscher Heinrich VI. einen beispiellosen Aufschwung und galt als Hegemonialmacht über weite Teile Europas, wie etwa Burgund, Italien sowie das Normannenreich. Die Bevölkerung war Teil des Aufschwunges: das Bürgertum gewann an Reichtum und somit auch an Freiheit, und das intensive Streben nach Bildung und Gelehrsamkeit setzte Scharen von Magistern und Scholaren in Bewegung, die z.B. in Bologna Recht, in Salerno Medizin oder in Paris Theologie studierten. Adolf Pernwerth von Bärnstein sieht die Ursache für die Aufbruchstimmung vor allem auch in den Anfängen der Kreuzzüge, von denen sich Ritter, Geistliche und Bauern berufen fühlten, ins Heilige Land aufzubrechen: von denen gelangten einige nach Jerusalem, andere aber, vor allem *clerici* und *scholares* französischer und deutscher Schulen, blieben am Weg zurück und wanderten seither als „fahrende Leute“ oder „fahrende Schüler“ – als sogenannte *vagi* – durch Europa.²¹¹ Als Sprache der Wissenschaft, aber auch der einfachen Lyrik galt das flexible Mittellatein, das, im Gegensatz zum ciceronianischen Latein, eine größere grammatikalische, lexikalische und stilistische Freiheit gewährt und somit neue Wortbildungen ermöglicht.

²¹⁰ vgl. Walsh, P. G.: *Thirty Poems From The Carmina Burana*, Reading 1976, S. 1

²¹¹ vgl. Pernwerth von Bärnstein, A.: *Carmina burana selecta*. Ausgewählte lateinische Studenten-, Trink- und Liebeslieder des 12. und 13. Jahrhunderts aus dem Codex buranus mit neudeutschen Übertragungen und geschichtlicher Einleitung, Würzburg 1879, S. 18

Obgleich die Liedersammlung nach ihrem Fundort in Benediktbeuren benannt wurde, ist man sich heutzutage sicher, dass die Gedichte nicht dort verfasst wurden. Vielmehr gehen die meisten Forscher davon aus, dass sie aus sprachlichen Gründen in der südlichen Grenzregion des bayerischen Sprachraumes – unweit italienischer Einflussgebiete – entstanden sind²¹²: entweder, so Bernt²¹³, in der Steiermark am Hofe des Bischofs von Seckau, oder, so Bischoff²¹⁴ (und ihm zustimmend auch Walsh²¹⁵), in Kärnten oder Tirol bzw. Kärnten oder Steiermark²¹⁶ (wobei Steer²¹⁷ Kärnten und Tirol aufgrund sprachwissenschaftlicher Argumente ausschließt). Auch Lipphardt argumentiert, dass die Carmina aus der Gegend um Seckau stammen müssen – konkret entweder aus dem Augustinerchorherrenstift oder dem Bischofshof.²¹⁸ Berschin allerdings behauptet etwas vorsichtiger, dass die Texte lediglich in Südtirol gesammelt wurden, wahrscheinlich im Stift Neustift bei Brixen – konkrete Angaben zu den Verfassern oder zum Entstehungsort macht er keine.²¹⁹ Schon relativ früh galt es darüber hinaus als gesichert, dass es sich bei den Carmina Burana nicht um ein Liederbuch eines Vaganten handelt, sondern dass die Handschrift als Auftragsarbeit eines großen Herrn entstanden sein muss, da sich nur begüterte Männer solch einen Aufwand leisten konnte, den eine so umfangreiche Gedichtesammlung erfordert.²²⁰ Müller meint, der Auftraggeber der umfassenden Liedersammlung sei gesellschaftlich im hohen Klerus zu suchen: „Am ehesten wird es ein kunstverständiger und lebenslustiger Abt oder Prälat“²²¹ mit guten und weitverzweigten Beziehungen innerhalb Europas gewesen sein, der auch über eine Schreibstube und die dazu notwendigen Spezialisten verfügen musste. Gesichert gilt heutzutage, dass der Buranus nicht aus verschiedenen Einzelliedern zusammengestellt wurde, sondern dass er aus kleineren und größeren Gedichtsammlungen zusammengetragen wurde:

²¹² vgl. Bischoff, B.: Carmina Burana. Einführung zur Faksimile Ausgabe der Benediktbeurer Liederhandschrift, München 1967, S. 13-14

²¹³ vgl. Bernt, G.: Anmerkung und Nachwort zu den Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift in vollständiger deutscher Übertragung, Darmstadt 1975, S. 428-429

²¹⁴ vgl. Bischoff, 1967, S. 14

²¹⁵ vgl. Walsh, 1976, S. 1

²¹⁶ vgl. Smolak, K.: Die Bacchusgemeinschaft (Drei mittellateinische Trinklieder), in: Wiener Studien. Zeitschrift für klassische Philologie, Patristik und lateinische Tradition 99 (1986), S. 284

²¹⁷ vgl. Steer, G.: Carmina Burana in Südtirol. Zur Herkunft des cIm 4660, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 112 (1983), S. 34

²¹⁸ Lipphardt, W.: Zur Herkunft der ‚Carmina Burana‘, in: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, hrsg. v. E. Kühebacher, Innsbruck 1982, S. 209

²¹⁹ vgl. Berschin, W.: Carmina Burana. Lieder der Vaganten, Gerlingen 1993, S. 191

²²⁰ vgl. Bernt, 1975, S. 429

²²¹ Müller, U.: Carmina Burana. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten (Textkommentar), München 1979, S. 181

als Beweis hierfür wird die doppelte Überlieferung des Liedes *Veris dulcis in tempore* als CB 85 und CB 159 angeführt.²²²

Auf die Datierung der Handschrift deutet die Schrift hin: die Carmina wurden in einer nicht hochkalligraphischen, aber sorgfältigen frühgotischen Minuskel verfasst und mit einer Reihe von Miniaturen geschmückt. Ihr Anfang ist verloren, und auch im überlieferten Teil finden sich Lücken. Das Ende hingegen wurde größtenteils aus Fragmenten wiederhergestellt. Hilka und Schumann datieren die Entstehung des Kodex auf das Ende des 13. Jahrhunderts, da einige der deutschen Lieder der Sammlung der späten Epoche des Minnesangs zuzuordnen sind.²²³ Dronke widerlegt das aber und präzisiert, unter Einbezug kunstgeschichtlicher und paläographischer²²⁴ Aspekte, den Entstehungszeitraum jedenfalls vor 1250,²²⁵ wobei sich Smolak mit seiner Eingrenzung zwischen 1220 und 1250 dieser Argumentation anschließt.²²⁶ In die Zeit vor 1250 ist der Entstehungszeitraum durch das um 1217/1219 entstandene Neidhartlied (CB 168) und durch das in die frühen zwanziger Jahre des 13. Jahrhunderts datierte Walthers Palästinalied (CB 211) begrenzt, was die Niederschrift der Carmina Burana für die Zeit um 1230 präzisiert; dies wird heutzutage kaum mehr angezweifelt.²²⁷

Der Liederband ist in Hinblick auf seine planvolle Anordnung einzigartig; es finden sich vier große Themenbereiche darin:

- moralisch-satirische Dichtung (CB 1 – 55),
- Liebeslieder (CB 56 – 186), die gleichzeitig auch die größte Gruppe an Gedichten im Band darstellen und sich sogar in zwei Untergruppen teilen lassen:
 - Liebeslieder mit „international repertoire“²²⁸ (CB 56 – 121);
 - Liebeslieder mit „local repertoire“²²⁹ (CB 135 – 186) inkl. deutscher Strophen;

²²² vgl. Vollmann, B. K.: Carmina Burana. Texte und Übersetzungen, Frankfurt am Main 1987, S. 902

²²³ vgl. Hilka, A./Schumann, O.: Carmina Burana. 2, Kommentar: 1. Einleitung (Die Handschrift der Carmina Burana). Die moralisch-satirischen Dichtungen, Heidelberg 1961, S. 71 und 81

²²⁴ vgl. Bischoff, 1967, S. 14

²²⁵ vgl. Dronke, P.: A Critical Note on Schumann's Dating of the Codex Buranus, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 84 (1962), S. 181-183

²²⁶ vgl. Smolak, 1986, S. 284

²²⁷ vgl. Vollmann, 1987, S. 900

²²⁸ Dronke, P.: Medieval Latin and the Rise of European Love-lyric, Oxford 1966, S. 564

²²⁹ Dronke, 1966, S. 564

- die Lieder dazwischen (CB 122 – 134) bezeichnet Dronke als „curious melange“²³⁰, welche ua. Lieder von Walter von Châtillon und Philipp dem Kanzler beinhalten, wobei das CB 126 sogar nichts mit dem Thema Liebe zu tun hat;
- Trink- und Spiellieder (CB 187 – 226, dazu zählt auch das im zweiten Teil dieser Arbeit behandelte CB 196);
- beendet wird der Liederband durch zwei geistliche Spiele (CB 227 und 228).

Vollmann²³¹ erwähnt darüber hinaus noch die Möglichkeit, den Gedichtband nach den sieben Hauptsünden zu gliedern:

- *avaritia*: CB 1-11;
- *invidia*: CB 12-13;
- *luxuria* (iSv. „Geschlechtslust“): CB 56-88; CB 90-121; CB 126 – wobei die Carmina 97-121 und 126 die negativen Folgen der Geschlechtslust darstellen;
- *amor verus* und gesellige Liebe als Gegensatz zur *luxuria*: CB 135-156; CB 159-161; CB 163-166; CB 168-171; CB 173-182; CB 186;
- Freiheit von *avaritia* und *invidia*: CB 187-190;
- *gula*, dh. „Fress- und Sauflust“: CB 191-222;
- *acedia* („religiöse Gleichgültigkeit“): CB 215; CB 219; CB 222 sowie die Spielerlieder;
- Mahnungen des Vaganten an die *avari*: CB 223-226

Das nähere Umfeld des Carmen Buranum 196 genauer betrachtend, kann man – so Cardelle de Hartmann²³² – die Gliederung der Trink- und Spiellieder auf einer mittleren Ebene fokussieren:

- Lieder über Höflinge: CB 187-191
- Lieder über Wein und Spiel: CB 192-215
- Vagantenlieder: CB 216-226

Eine Sonderform der Gesänge stellt der *Planctus*, also ein Klagelied, dar: in CB 122 geht es um eine Klage zum Tod eines Fürsten, CB 47 berichtet über den Fall

²³⁰ Dronke, 1966, S. 564

²³¹ vgl. Vollmann, 1987, S. 912

²³² vgl. Cardelle de Hartmann, C.: Parodie in den Carmina Burana, Zürich 2014, S. 53

Jerusalems und auch klagende Gestalten aus der Mythologie, z.B.: Dido in CB 100, finden Einzug in die Carmina Burana.

Die Gedichte lassen sich in rhythmische und metrische Gedichte unterteilen. Die aus der Antike bekannte metrische Dichtung ordnet den Vers nach Länge und Kürze der Silben, wobei der Reim als Neuerung der mittellateinischen metrischen Dichtung dazugekommen ist. Die rhythmische Dichtung hingegen ordnet den Vers nach der Folge betonter und unbetonter Silben. Die rhythmische Dichtung war vor allem gesungene Dichtung, da in der natürlichen Aussprache der Wortakzente die Form zu Tage tritt. Demnach waren alle Lieder der Carmina Burana dazu gedacht, gesungen zu werden, ein rein gesprochener Vortrag der Carmina Burana zu ihrer Entstehungszeit gilt als undenkbar²³³: „Musik ist hier noch mehr eine allgemeinere, höhere Form, die dem speziellen Inhalt umfassende Bedeutung verleiht und ihn dem Alltag entrückt.“²³⁴ Neun der Lieder (CB 98, 99, 108, 109, 119, 128, 131a, 187 und 189) sowie ein Spiel (CB 227) beinhalten die dazugehörigen Neumen, die von derselben Person aufgeschrieben wurden, die auch die Gedichte abgeschrieben hat.²³⁵ Gedichte mit demselben formalen Aufbau wurden meistens mit derselben Melodie gesungen.²³⁶ Andere Gedichte hingegen tauchten glücklicherweise in Parallelhandschriften auf, die mit Notenlinien versehen wurden.²³⁷ Diesen Gedichten wurde also im Nachhinein Melodien beigefügt, sodass Musikwissenschaftler mittlerweile 30 verschiedene Melodien rekonstruieren konnten.²³⁸ Es gilt als wahrscheinlich, dass die späteren Gedichte, die eine oder mehrere deutsche Strophen beinhalten, so geschrieben wurden, damit selbst Zuhörer, die der lateinischen Sprache nicht mächtig waren, zumindest den Refrain mitsingen konnten.²³⁹ Handschriften der großen Repertoires von S. Martial (Limoges) und Notre-Dame (Paris) bieten aber zu einzelnen Liedern lesbare Noten, zum Teil auch in mehrstimmigen Aufzeichnungen.²⁴⁰ Das hier behandelte CB 196 zählt zu den Vagantenstrophen, einer Strophenform, die

²³³ vgl. Clemencic, R.: Carmina Burana. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten (Textkommentar), hrsg. v. M. Korth, München 1979, S. 173

²³⁴ Clemencic, 1979, S. 173

²³⁵ vgl. Walsh, 1976, S. 2

²³⁶ vgl. Clemencic, 1979, S. 173

²³⁷ vgl. Clemencic, 1979, S. 173

²³⁸ vgl. Walsh, 1976, S. 2

²³⁹ vgl. Walsh, 1976, S. 2

²⁴⁰ vgl. Bernt, 1975, S. 451-452

vor allem in der Vagantendichtung benutzt wurde, zu der darüber hinaus alle Spiel- und Trinklieder gezählt werden.

3.3.1 Die Autoren und das Publikum der Carmina Burana

Zur Autorenschaft der Carmina Burana kann im Allgemeinen nur wenig gesichert behauptet werden. So wie beim Großteil der mittelalterlichen Dichtung sind auch die Carmina Burana ohne Namen der jeweiligen Autoren überliefert. Ausnahmen stellen einerseits nur die Erwähnung des Walter von Châtillon in CB 123, andererseits die wenigen nachgetragenen Lieder des Marner dar, der nach 1267 gestorben ist, wobei der Name „Marner“ anscheinend erst um 1300 durch einen Korrektor den Carmina CB 6 und CB 9 hinzugefügt wurde.²⁴¹ Aufgrund einer Vielzahl an Analysen von Parallelstellen konnte die moderne Forschung aber manche Gedichte bedeutenden Autoren des Mittelalters zuordnen.

Viele Gedichte sind inhaltlich und formal stark an antike Schriftstücke angelehnt, so wie CB 201 III (wahrscheinlich abgeschrieben von der Pseudo-Vergilischen *Copa*), CB 64 (angelehnt an die Taten des Herkules aus den *Monosticha* des Ausonius) oder CB 13 II und viele andere, angelehnt an die *Satiren* und *Episteln* des Horaz.²⁴² Ein Großteil der Carmina Burana fällt mit ihrer Entstehung zeitlich in die Epoche der „Renaissance des 12. Jahrhunderts“²⁴³, wie Berndt sie nennt. Kathedralschulen lösen Klosterschulen an der obersten, mit Bildung beauftragten Stelle ab und sorgen mit ihrer weltlichen Gesinnung für einen regen kulturellen Austausch zwischen den Ländern. So zog es etwa deutsche Studenten ins Ausland, viele davon an französische Kathedralschulen. Aber nicht nur ob des kulturellen Austausches zogen damals vermehrt Studenten durch Europa, sondern auch aufgrund von Abenteuerlust und dem Reiz eines ungebundenen Lebens.²⁴⁴ Charakteristisch für diese Dichtung ist eine scharfzüngig-kritische Auseinandersetzung mit etablierten kirchlichen und weltlichen Mächten samt ihren Würdenträgern, weshalb die Vaganten auch oftmals abwertend

²⁴¹ vgl. Vollmann, 1987, S. 913

²⁴² vgl. Bernt, 1975, S. 446

²⁴³ Bernt, 1975, S. 446

²⁴⁴ vgl. Moser, D.-R.: Vaganten oder Vagabunden? Anmerkungen zu den Dichtern der „Carmina Burana“ und ihren literarischen Werken, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext, hrsg. v. R. Bräuer, Göppingen 1998, S. 9

als „gescheiterte Scholare“ oder „entlaufene Kleriker“ bezeichnet werden.²⁴⁵ Die Vaganten waren zwar durch die strenge Zucht der Klosterschulen geprägt, entwickelten aber mit der Zeit eine Zuneigung zum Gott Bacchus und zur *Venus vulgivaga*.²⁴⁶ Wenn man jedoch den großteils vulgären Inhalt der Carmina Burana näher betrachtet, steht die Frage im Raum, warum die Sprache ebendieser Gedichte nicht ebenso profan war wie ihr Inhalt: wenn man nämlich Rückschlüsse von der Sprache auf die Autoren zulässt, muss man sie vorwiegend als ausgezeichnete Kenner der lateinischen Sprache bezeichnen, die nicht nur im Ausdruck versiert waren, sondern auch geschickt mit der Sprache spielen konnten.²⁴⁷ Letztendlich kommt man zur logischen Schlussfolgerung, dass umherziehende Studenten (vermutlich ohne Stipendium) oder aus dem Kloster ausgeschiedene Kleriker sich mit dieser Art von Auftragsdichtung ein Einkommen sichern konnten.²⁴⁸

Darüber hinaus ist an dieser Stelle auch eine Unterscheidung der oftmals synonymisch verwendeten Begriffe „Vaganten“, „Scholaren“ und „Goliarden“ angebracht, die im Rahmen einer Auseinandersetzung mit der Autorenschaft der Carmina Burana oftmals vorkommen: Scholare bezeichnen umherziehende Studenten und Lehrer; Vaganten sind ämter- und pfründesuchende Scholaren oder Kleriker, die mit Dichten und Komponieren ihren Lebensunterhalt bestritten; unter Goliarden hingegen versteht man herumziehende Künstler bzw. Bohemiens, die für exzessive Spiel- und Saufgelage bekannt und – meistens – kritisiert wurden.²⁴⁹ Kotte sieht in den Goliarden eine „Bruderschaft“²⁵⁰ innerhalb der Vaganten, über deren ethymologischen Ursprung sich die Wissenschaft uneins ist: die meisten Wissenschaftler sind der Meinung, dass der Ausdruck „Goliarden“ sich von dem lateinischen Wort *gula* – i.S.v. Kehle oder Gier – ableitet. Weitere Möglichkeiten für den Ursprung leiten sich vom legendären Bischof Golias ab; auch Goliath, die lebenslustige riesige Mythenfigur, die von David, dem Inbegriff christlicher Frömmigkeit, erschlagen wurde, wird als

²⁴⁵ vgl. Moser, 1998, S. 9

²⁴⁶ vgl. Pernwerth von Bärnstein, 1879, S. 20

²⁴⁷ vgl. Moser, 1998, S. 10

²⁴⁸ vgl. Moser, 1998, S. 10-11

²⁴⁹ vgl. Müller, 1979, S. 180

²⁵⁰ Kotte, A.: „Gottferne“ – Zur Marginalisierung der *Guilleria* im Mittelalter, in: Das Mittelalter 16 (2011), S. 96

möglicher Namensspender genannt.²⁵¹ Vollmann hat mit seiner Definition „vagantischer Literatur“ auch die dahinterstehenden Beweggründe gut erläutert:

„Aus ihnen [den Trink- und Spielliedern, G.B.] schlägt uns auch jener Hauch der Welt- und Gesellschaftsverachtung entgegen, die im stellungslosen Akademiker jener Tage entstehen mußte, wenn er sah, daß nach dem Studium für ihn keine Chance bestand, eine der nicht sehr zahlreichen Pfründen [sic!] oder sonst eine feste Anstellung zu erlangen.“²⁵²

Unter dem Begriff „Vagantenliteratur“ darf man demnach auch nicht – wie fälschlich oft behauptet – die Literatur einfacher Wanderscholare verstehen; die Autoren sind teilweise hohe geistliche Würdenträger, manchmal sogar als Angehörige einer königlichen Kanzlei.²⁵³ Schmidt sieht in der Vagantenliteratur sogar die Trink- und Bettellieder in der Unterzahl: dominiert wird der Begriff von Schul- und Geistlichendichtung, „in der das gelehrte Element dominiert.“²⁵⁴ Kotte meint, dass ihr Ausschluss aus der Gesellschaft nicht einseitig erfolgte, sondern dass fahrende Kleriker sehr wohl die Wahl hatten, ein geistliches Amt auszuführen, sie sich aber bewusst dagegen entschieden haben.²⁵⁵ Das bestimmende Element dieses Gedichtes, der exzessive Weinkonsum, gilt als starker Gegenpol zum sonst streng asketischen, von heiliger Mäßigung geprägtem Leben der Geistlichen und stellt einen weiteren Aspekt der deutlichen und vor allem bewussten Abkehr von religiösen Normen und geistlichen Werten dar.²⁵⁶

Unter dem Einfluss des Abaelard-Schülers Hilarius wird einer bestimmten Studentengruppe die Autorenschaft verschiedener Carmina Burana zugeschrieben, wie etwa CB 95, 116 oder 117. Der Scholastikus Hugo von Orléans, der um 1160 starb, bekannt als Lehrer der Poetik und Rhetorik, war zu seiner Zeit so angesehen, dass er von seinen Kollegen den Beinamen Primas verliehen bekam. Die Carmina Burana 101 und 102 sind mit anderen seiner Werke, die nicht Teil der Carmina Burana sind, vergleichbar, in denen er in fließend gereimtem Hexameter zum Teil Gegenstände der Schulliteratur behandelte. Auch der Mönch Otloh (11. Jh.), bekannt als mittelalterlicher

²⁵¹ vgl. Kotte, 2011, S. 96

²⁵² Vollmann, B. K.: Carmina Burana. Texte und Übersetzungen, Frankfurt am Main 1987, S. 914

²⁵³ vgl. Mann, J.: Satiric Subject and Satiric Object in Goliardic Literature, in: Mittellateinisches Jahrbuch, hrsg. v. K. Langosch und F. Wagner, Bd. 15, Stuttgart 1980, S. 64 (s. Anm. 5)

²⁵⁴ Schmidt, P. G.: Das Zitat in der Vagantendichtung, Bakelfest und Vagantenstrophe *cum auctoritate*, in: Antike und Abendland 20 (1974), S. 74

²⁵⁵ vgl. Kotte, 2011, S. 96

²⁵⁶ vgl. Lienert, 2003, S. 87

Mönch und Verfasser autobiographischer Schriften voller Selbstzweifel, findet mit wenigen Versen seinen Niederschlag im Buranus (CB 28, 38, 125).

Ein Altersgenosse von Primas war der als „Archipoeta“ bekannte Dichter, auch hierbei handelt es sich um einen Ehrennamen. Als Sohn eines Ritters geboren, scheint er – wie sein Kollege Primas – von Beruf Dichter gewesen zu sein, dh. er war ohne festen Wohnsitz oder regelmäßige Einkünfte und er war stark von der Gunst seiner Mäzene abhängig. Ob dieser Umstände werden beide Dichter als „Fahrende“ oder „Vaganten“ bezeichnet. Der Name „Archipoeta“ taucht erstmals gegen 1161 auf: vermutlich war er damals Hofdichter bei Rainald von Dassel, dem Erzbischof von Köln und zog in weiterer Folge mit Friedrich Barbarossa nach Italien, wo sich seine Spur verliert.²⁵⁷ Sein Patron Rainald von Dassel soll ihn dazu gedrängt haben, die kaiserlichen Feldzüge in bombastisch-epischen Versen für die Nachwelt festzuhalten, wobei sich der Archipoeta eher als „kleiner Horaz“ verstand, womit er sagen wollte, dass solch pompöse Dichtung nicht sein Stil sei.²⁵⁸ Ihm wird eines der berühmtesten Gedichte der Carmina Burana zugeordnet, nämlich die Beichte (CB 191).

Weitere berühmte Autoren waren Walther von Châtillon, dessen Lebensende z.B. in CB 123 beschrieben wird, Petrus von Blois, dem mindestens zehn Gedichte der Carmina Burana zugeordnet werden, und Philipp der Kanzler der Universität Paris, dem u.a. die CB 21, 22 oder 26 zugeschrieben werden.

Das Publikum der Carmina Burana war genauso international aufgestellt wie ihre Autoren: vom lateinisch gebildeten Klerus bis hin zu den geistlichen Fürsten und den Höfen gebildeter weltlicher Herren erfreuten sich viele der Rezitationen bzw. Aufführungen, aber auch in den Gassen wurden die Lieder von weniger Gebildeten gesungen und rezitiert und erfreuten sich ebenso in unteren Gesellschaftsschichten großer Beliebtheit. Feststeht heutzutage, dass zu einer ganzen Reihe an Carmina musikalische Begleitung vorgesehen war, wie bereits weiter oben genauer ausgeführt.

Zur Aufführungspraxis der Carmina Burana gibt es keine überlieferten Informationen: ob ein Lied solistisch oder im Chor, mit oder ohne Instrument, dynamisch oder eher ruhig vorgetragen wurde, lässt sich aus den Carmina nicht entnehmen; die Entscheidung über die Vortragsweise bleibt vollständig dem

²⁵⁷ vgl. Bernt, 1975, S. 449

²⁵⁸ vgl. Walsh, 1976, S. 3

Interpretieren vorbehalten.²⁵⁹ Die meisten Carmina gelten als Solostücke, mit einigen offensichtlichen Ausnahmen wie z.B. der Spielermesse (CB 215), die schon aus liturgischen Gründen von mehreren präsentiert werden muss.²⁶⁰ Interessanterweise ist man aber darüber übereingekommen, dass selbst die mehrstimmigen Carmina zu dritt, zu zweit oder sogar allein gesungen werden konnten.²⁶¹

3.3.2 Sprachliche Besonderheiten der Carmina Burana

Orthographische Unterschiede zwischen klassischem Latein und dem Latein der Carmina Burana bereiten grundsätzlich nur wenig Probleme: die Diphthonge *-ae* und *-oe* werden bereits relativ früh zu *-e* reduziert, wofür sich auch Beispiele im CB 196 finden, wie z.B. V. 41 *egrotus* oder V. 49 *nummate*.²⁶² Die Verwendung des Konsonanten „h“ scheint nicht mehr so strikt geregelt zu sein: so wird es z.B. in CB 41 (*Propter Sion*), Str. 28, V. 2 weggelassen (*florens ortus* statt *hortus*). Darüber hinaus lösen *nichil* und *michi* die klassische Schreibweise *nihil* und *mihi* fast durchgehend ab.²⁶³

Die wichtigsten grammatikalischen Unterschiede sind die Verwendung von *quod* + Indikativ anstelle einer *AcI*-Konstruktion, wie etwa in CB 92 (*Anni parte florida*), Str. 17, V. 3-4: *o puella nobilis, omnibus est notum, quod est longe militis, ab hoc voto votum*). Diese Konstruktion findet sich manchmal im umgangssprachlichen klassischen Latein, kommt aber im kirchlichen Latein besonders häufig vor.²⁶⁴ Weiters finden sich *quod* + Indikativ anstelle eines konsekutiven *ut*-Satzes (vgl. CB 127 (*Deus pater, adiuva*), Str. 6, V. 1-3: „*Tanta est angustia, que currit per viscera, quod est michi dubia, [...]*“) oder *dum* + Konjunktiv anstelle eines temporalen *cum*-Satzes (vgl. CB 105 (*Dum curata vegetarem*), Str. 1, V. 1-2: *Dum curata vegetarem soporique membra darem, [...]*).

Als Besonderheit können noch einige, in den CB häufig zu lesende, kirchliche Ausdrücke und kirchliches Vokabular hervorgehoben werden: viele von ihnen sind

²⁵⁹ vgl. Clemencic, 1979, S. 176

²⁶⁰ vgl. Clemencic, 1979, S. 176

²⁶¹ vgl. Clemencic, 1979, S. 176

²⁶² vgl. Walsh, 1976, S. 6

²⁶³ vgl. Walsh, 1976, S. 6

²⁶⁴ vgl. Walsh, 1976, S. 7

griechischen Ursprungs (besonders in Bezug auf Sakramente), weil die frühen Christen es vorzogen, ihre eigene kirchliche Sprache ohne Einfluss römisch-religiöser Ausdrücke zu etablieren.²⁶⁵ So finden sich Ausdrücke wie *chrisma* in CB 98 (*Licet eger*), Str. 7, V. 2 oder *eucharistia* (auch CB 98, Str. 3, V. 6) in den Carmina Burana recht häufig, genauso wie direkte Übersetzungen aus dem Bibel-Griechischen (vgl. CB 41, Str. 3, V. 4: *bithalassus*). Viele Wörter des kirchlichen Vokabulars beziehen sich übrigens auf den Rang, die Liturgie, die Administration oder Gebäude (vgl. alleine in CB 196: *clerus* (V. 34), *presul* oder *decanus* (beide V. 44)).²⁶⁶

Hierbei kann es sich freilich nur um einen Auszug an Unterschieden handeln; sämtliche syntaktische, orthographische oder grammatikalische Unterschiede zu nennen würde den Rahmen dieser Diplomarbeit sprengen.

3.4 Carmen Buranum 196

3.4.1 Struktur- und Aufbauanalyse

Das Carmen Buranum 196 folgt dem Reimschema „aabbccdd“, dh. jeweils zwei aufeinanderfolgende Strophen reimen sich. Jeder Vers besteht aus acht Silben, wobei sich Ausnahmen von dieser Regel in den Versen mit höheren Zahladverbien (V. 21-30) und im ersten Vers der letzten Strophe (V. 49) finden – „[...] durch trunkene Litanei“²⁶⁷, so Berschin. Je zwei Verse reimen zweisilbig rein, bis auf V. 27 – V. 48 (hier über vier Zeilen).²⁶⁸ Die Entstehungszeit des Carmen ist unbekannt;²⁶⁹ eine Theorie besagt jedoch, dass es noch vor der Lebenszeit des italienischen Gelehrten und Historiker Boncompagno da Signa entstanden sei (ca. 1170-1240), da der Gelehrte in einem Schmähdgedicht auf den religiösen Schwärmer Johann von Vincenza auf den Wortlaut der Verse 47-48 („*bibit ista, bibit ille ...*“) anspielt.²⁷⁰

Das als Trinklied in die Kategorie der Trink- und Spiellieder fallende Carmen Buranum 196 beginnt mit einer Autorstrophe, wo das gesellschaftliche Umfeld und die

²⁶⁵ vgl. Walsh, 1976, S. 7

²⁶⁶ vgl. Walsh, 1976, S. 7

²⁶⁷ Berschin, ⁶1993, S. 211

²⁶⁸ vgl. Berschin, ⁶1993, S. 211

²⁶⁹ vgl. Vollmann, 1987, S. 1224

²⁷⁰ vgl. Lehmann, P.: Parodie im Mittelalter, Stuttgart ²1963, S. 132

lokalen Rahmenbedingungen, in denen sich das Carmen bewegt, abgesteckt werden. Die zweite Strophe widmet sich den Akteuren und den Spielern, die sich – mehr oder weniger erfolgreich – dem Würfelspiel hingeben. Smolak stellt hier darüber hinaus fest, dass die ersten zwei Strophen das Verhältnis des Menschen zum *télos*, also dem Tod, darstellen.²⁷¹ Darauf folgt der eigentliche Beginn des Zechgelages, wo wiederholt auf jemandes Wohl angestoßen wird: zuerst einmal, dann zweimal, dann dreimal usw., dh. immer einmal mehr als vorher, bis das Zählen eigentlich sinnlos wird, da das Trinken recht schnell „in einem wilden Crescendo die ganze Welt erfaßt (Str. 5 f.).“²⁷² Während die dritte und vierte Strophe den Glauben mitsamt seiner verschiedenen Anhänger umfassen (Bacchusjünger, Christen, verstreute Mönche, selbst der Papst wird genannt), trinken in der fünften und sechsten Strophe das einfache Volk bis hin zu hohen staatlichen Repräsentanten und Gelehrten. Die komisch-parodistisch anmutende Aufzählung der Trinker ist ein weit verbreitetes und bekanntes Element der Goliardenpoesie.²⁷³ In der neunten und letzten Strophe kommt der Sprecher wieder zum Wort und berichtet über die Kosten eines solchen Gelages und dass die Trinker in ihrem Rausch trotzdem friedlich bleiben. Das Gedicht endet mit einem moralischen Appell, dass all jene, die sich beim Zechen unrechtmäßig bereichern, im Rahmen einer Art „jüngsten Gerichts“ vernichtet und nicht in einem Atemzug mit den Anständigen genannt werden sollen.

Dieser inhaltlichen Gliederung folgt auch die Detailinterpretation, hier nochmals übersichtlich zusammengefasst:

1. Strophe: 1. Autorenstrophe: gesellschaftliches Umfeld und Abgrenzung der Lokalität
2. Strophe: Akteure und Spieler
3. – 6. Strophe: Das sich steigernde Zechgelage
7. Strophe: 2. Autorenstrophe: Ausklang des Gelages, Friedfertigkeit der Zecher und Verfluchung der Ungerechten

Vom Aufbau her erinnert das Carmen Buranum 196 an eine Liturgie.

²⁷¹ vgl. Smolak, 1986, S. 279

²⁷² Vollmann, 1987, S. 1224

²⁷³ vgl. Lehmann, 1963, S. 129

3.4.2 Sprachlich-stilistischer Kommentar

In vielen Trink- und Spielliedern der Carmina Burana spielt das kirchliche Leben eine Rolle, was Anspielungen auf kirchliche Liturgien inkludiert: „It is not merely that there is amusing parody of sacred hymns and texts.“²⁷⁴ Die Darstellung ausufernder Sauf-, Fress- oder Spielszenen, in denen rauflustige und trinkwütige Gesellen oftmals die Hauptrolle spielen, versteht sich als parodistisches Gegenstück zum sonst streng regulierten Alltagsleben, der Ständeordnung und der kirchlichen Hierarchie, wobei sich einiges davon in der nun folgenden Detailinterpretation des CB 196 findet.²⁷⁵

Die in V.1 vorkommende *taberna* steckt den örtlichen Rahmen dieses Gedichtes ab: die Spiel- und Trinkgemeinschaft trifft sich im Wirtshaus, um ein Gelage zu veranstalten, das von Spiel und Trank geprägt ist. Hierbei ist das Wirtshaus nicht wahllos gewählt, es spielt nämlich eine große Rolle im Leben der Vaganten: hierhin ziehen sich die Heimatlosen am Abend zum Übernachten zurück, und für diejenigen unter ihnen, die ihre künstlerischen Fertigkeiten auch vor Publikum präsentieren, ist es zugleich der Ort ihres Auftretens. Das Wirtshaus ist ein Dreh- und Angelpunkt und – da sie öfters darin einkehren – eines der wenigen beständigen Elemente in ihrem Leben. Dort treffen sie ihr Publikum (dh. auch ihre wichtigste Einnahmequelle), konsumieren Alkohol in Form von Wein oder Bier (als Stimulans und Inspirationsquelle oder zur Betäubung ihrer Sorgen) und treffen Opfer und Bewunderer ihrer Taschenspielertricks (so auch in diesem Gedicht, vgl. V. 3 und V. 9-16).²⁷⁶

Auf einer Metaebene betrachtet ist die Wahl des Ortes zudem ausschlaggebend für das parodistische Element der Verschiebung: hierbei handelt es sich um eine Überführung einer Vorlage – in diesem Fall eine Liturgie – in einen anderen, als weit entfernt empfundenen Lebensbereich: in diesem Fall findet die Verschiebung dahingehend statt, dass das CB 196 seinen Schauplatz nicht in der Kirche hat, sondern in einem Wirtshaus spielt, um das Trinken und Spielen zu beschreiben.²⁷⁷ Smolaks

²⁷⁴ Walsh, 1976, S. 4

²⁷⁵ vgl. Moser, 1998, S. 10

²⁷⁶ vgl. Hartung, W.: Spielmannsleben und Randexistenz, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 35 (1983), S. 321

²⁷⁷ vgl. Cardelle de Hartmann, 2014, S. 26

Argumentation, dass es sich beim Wirtshaus um einen „Ort der Seligkeit“²⁷⁸ handelt, passt hier gut dazu.

Mit dem in V. 2 vorkommenden Nomen *humus*, zu Deutsch „Erde“, schwingt der Tod als Unterton mit. Wenn man diesen Unterton mit der ursprünglichen Wortbedeutung kombiniert, ist die hier verwendete Übersetzung mit „Grab“ naheliegend. Dieses Motiv des Todes wird in der zweiten Strophe nochmals durch die Junktur *timet mortem* aufgegriffen: die hier anwesenden Spieler lassen alle Sorgen ziehen und freuen sich nur auf das Würfelspiel.

Aus dem Kontext heraus erschließt sich die Bedeutung des Nomens *ludum* in V. 3 im Sinne von „Glücksspiel“ (vgl. die Junktur in V. 16 *mittunt sortem*). Dennoch ist dieses Nomen hier nur ein Synonym für Decius und Fortuna, was für den mittelalterlichen Leser damals klar erkennbar war.²⁷⁹ Im darauffolgenden Vers bezeichnet das Prädikat *insudamus* schwitzen, denn obwohl man beim Glücksspiel wortwörtlich sein letztes Hemd verlieren kann, schwitzt man trotzdem bei dem Spiel vor lauter Erregung.²⁸⁰ Eine andere Interpretationsmöglichkeit wäre, *insudare* hier als Parodie auf die Strafe Gottes nach dem Sündenfall anzusehen: so steht Gen. 3,19: *In sudore vultus tui vesceris pane donec revertaris in terram, de qua sumptus es quia pulvis es et in pulverem revertis*. Im CB 196 wird der Schweiß parodistisch als Strafe für das Würfelspiel angenommen, und der Tod wird verbannt, solange die Menschen in der Taverne sind.

Vergleichsstellen finden sich einerseits in den Carmina Burana (vgl. CB 191, Str. 10, V. 3: *frigidus exterius mentis estu sudo*), andererseits begegnet schon vorher bei Hor. sat. 1,4,72 (*Quis manus insudet volgi Hermogenisque Tigelli*) eine Belegstelle von *insudare* mit ähnlicher Bedeutung.

Parallel zu seiner Argumentation über die Personifizierung des Würfelspiels sieht Smolak im Nomen *Nummus* den „personifizierten Mammon, Gottes Rivale bei Matth. 6,24.“²⁸¹ Dies hat auch eine Parallele innerhalb der Carmina Burana, nämlich in CB 1, einer Satire auf Geld, wo *Nummus*, der Gott des Geldes, auf der Welt wie ein

²⁷⁸ Smolak, 1986, S. 279

²⁷⁹ vgl. Smolak, 1986, S. 280

²⁸⁰ vgl. Walsh, 1976, S. 72

²⁸¹ Smolak, 1986, S. 280

Anti-Gott wirkt.²⁸² Das Nomen *pincerna* (V. 6), zu Deutsch „Kellner“ oder veraltet auch „Mundschenk“, ist ein ursprünglich griechischer Ausdruck (eine Zusammensetzung aus *πίνω*, „ich trinke“, und *κεράννυμι*, „ich mische“) der aber erst im Mittel- bzw. Spätlateinischen Einzug in die lateinische Sprache fand.²⁸³ Das Geld wird hier als Kellner bezeichnet, weil allein der Besitz des Geldes darüber entscheidet, ob man noch Wein serviert bekommt oder nicht.²⁸⁴

Das Adverb *indiscrete* (V. 10), hier übersetzt mit „liederlich“, bedeutet wörtlich übersetzt „ohne Urteilskraft“ bzw. „Scharfsinn“ und ist als starker Gegensatz zum im CB 191, Str. 6, V. 1 vorkommenden *presul discretissime*, „hochweiser Kirchenfürst“, zu sehen.²⁸⁵ Das Adverb ist auch sinnbildlich für die typische Lebensweise fahrender Künstler: ihre Lebensführung war auf die Suche nach der Glückseligkeit im Diesseits ausgerichtet, daher lehnten sie allgemein gültige christliche Normen zur Lebensführung ab, weshalb sie auch heftig kritisiert wurden.²⁸⁶

Sowohl den Vaganten als auch den Goliarden wird zugeschrieben, dass sie nicht nur durch ihre Lebensweise, sondern auch durch ihre Kleidung bzw. allgemeiner durch ihr Äußeres den christlich sanktionierten Regelkanon unterliefen: die darin von jedem Menschen geforderte „Zurückhaltung in allen körperlichen Äußerungen stand ihren Wirkungsabsichten diametral entgegen.“²⁸⁷ Die Junktur *quidam denudantur* wird als einfache Anspielung darauf genommen, dass die Verlierer beim Würfelspiel ihre Kleider verloren. Die Junktur *saccis induuntur* (V. 14) bezieht sich konkret auf jene Spieler, die durch das Spiel ihre letzten Kleider verloren haben, und sich jetzt gezwungenermaßen in Säcke kleiden müssen, was das typische Büssergewand darstellt.²⁸⁸ Trotz des Büssergewandes, das It. Smolak eine Vorbereitung auf die letzte Strophe darstellen soll, setzen die Leute trotzdem ihre *sors* aufs Spiel, um Bacchus' Willen.²⁸⁹ An dieser Stelle eignet sich ein weiterer Verweis auf die Bibel, wo die Trunkenheit - als Sonderform der Völlerei - als Todsünde dargestellt wird: die *Trunksucht*, wie der Name schon andeutet, bedeutete für seine Opfer oftmals den

²⁸² vgl. Smolak, 1986, S. 280

²⁸³ vgl. Walsh, 1976, S. 72

²⁸⁴ vgl. Walsh, 1976, S. 72

²⁸⁵ vgl. Walsh, 1976, S. 72

²⁸⁶ vgl. Kotte, 2011, S. 95-96

²⁸⁷ Kotte, 2011, S. 95

²⁸⁸ vgl. Walsh, 1976, S. 72

²⁸⁹ vgl. Smolak, 1986, S. 280

wirtschaftlichen Ruin, da viele von ihnen in den *tabernae* ausschließlich mittels Würfelspiel ihre Sucht bzw. ihren Rausch finanzieren konnten.²⁹⁰ Im Gegensatz dazu ist der Weinkonsum aber per se nicht verwerflich, solange er zur richtigen Zeit, am richtigen Ort, in der richtigen Gesellschaft, zum richtigen Anlass und vor allem im richtigen Maß konsumiert wird: sich selbst im Weinkonsum zügeln zu können – eben dieser schmale Grat zwischen Triebbefriedigung und Triebregulierung - wird oft als Maßstab für ein ausgewogenes Wesen angesehen und zeugt von Disziplin.²⁹¹

Das parodistische Element einer Verschiebung findet sich auch an dieser Stelle: den Urchristen war es eigen, sich von ihrem Besitz zu trennen, motiviert von der Suche nach Gerechtigkeit; in diesem Falle sind die Spieler auch bereit, sich von ihren Kleidern zu trennen, jedoch nur um sie zu veräußern, damit sie ihre Spielsucht befriedigen können.²⁹²

„Für den Bacchus würfeln“ (V. 16: *pro Baccho mittunt sortem*) bezeichnet hier den Spieleinsatz: die Spieler spielen hier nämlich um Becher voll Wein.²⁹³ Ein ähnliches Bild zeichnet das Matthäus Evangelium bei der Kreuzigung Christ: Mt. 27,35: „Nachdem sie ihn gekreuzigt hatten, warfen sie das Los und verteilten seine Kleider unter sich.“ Für Soldaten waren Kreuzigungen Routinearbeit: nach römischer Sitte wurde das Kreuz von vier Soldaten bewacht, die unter dem Befehl eines Hauptmanns standen. Die Kleider der Gekreuzigten fielen normalerweise den römischen Kriegsknechten zu, wobei es den Soldaten in diesem konkreten Fall zu schade schien, den Rock Jesu in vier gleich große Teile zu zerschneiden: so kamen sie auf das Los- und Würfelspiel; dass die Soldaten in V. 16 für den Bacchus würfeln scheint wenig verwunderlich, wenn man bedenkt, dass Bacchus damals als Typus für Jesus Christus angesehen wurde. Bacchus, genauso wie Christus, war der Sohn der obersten Gottheit und einer sterblichen Mutter. Er gilt ua. auch als Kulturbringer, da er als Gründer des Mysterienkultes, dem Vorläufer des christlichen Gottesdienstes, gilt – ein Faktum, das seine Rolle in der christlichen Kultur untermauert.²⁹⁴ Des Weiteren stiftete Bacchus den Weinberg und schuf somit das „Kulturgut Wein“, das im christlichen Glauben, wie etwa im Rahmen einer Messe, als Symbol für das Blut Christi eine

²⁹⁰ vgl. Lienert, 2003, S. 80

²⁹¹ vgl. Lienert, 2003, S. 87

²⁹² vgl. Cardelle de Hartmann, 2014, S. 26

²⁹³ vgl. Walsh, 1976, S. 72

²⁹⁴ vgl. Janke, W.: Archaischer Gesang. Pindar – Hölderlin – Rilke, Werke und Wahrheit, Würzburg 2005, S. 106

wichtige Rolle spielt. Darüber hinaus fällt auf, dass Bacchus der einzige direkt genannte Gott im Gedicht ist, sogar der einzige Eigenname darin; mit der Nennung von Bacchus beginnt im Wirtshaus auch das eigentliche Trinkgelage.²⁹⁵

Die Tatsache, dass „um den Bacchus gewürfelt“ wird, findet man oftmals bei profanen Gelagen, wo etwa Horaz berichtet, dass um die Rolle des *arbiter bibendi* mithilfe eines Astragals gewürfelt wurde: hierbei handelte es sich um einen Ehrengast, der die Aufgabe hatte, das Mischverhältnis zwischen Wasser und Wein zu bestimmen; die Herausforderung dabei war es, das Mischverhältnis so zu wählen, dass die Menschen einerseits den Weinkonsum genossen, andererseits aber nicht zu betrunken wurden, sodass sie die Kontrolle über sich selbst verloren und das Gelage somit außer Kontrolle geriet. Eine Parallele findet sich zum Horaz-Gedicht 3,21, wo Horaz mit der Junktur *Corvino iubente* seinen Freund Messalla zum *rex bibendi* ernennt, obgleich es sich hierbei nicht um eine gewollt parodistische Aussage, sondern vielmehr um eine Ehrenbezeugung gegenüber einem guten Freund handelt.

Wein war zurzeit des Carmen Buranum 196 normalerweise nur für höhere Gesellschaftsschichten zugänglich, für diese hatte er aber quasi den Status eines Grundnahrungsmittels: Durchschnittsverbräuche zwischen 1,3 bis 2 Liter pro Tag in den Weinregionen weisen darauf hin.²⁹⁶ Die Tradition des Weinkonsums als gesellschaftlich anerkannte Norm geht auf antike Traditionen und frühchristlich-biblische Textstellen zurück. So sind Weinstock und Rebe schon im Johannes-Evangelium Allegorie Christi und der Christen, und der Wein findet in der Eucharistie und geistlicher Literatur seinen ständigen Platz als Platzhalter für Christi Blut, wie bereits einen Absatz darüber genauer ausgeführt.²⁹⁷

In den Strophen 3 und 4 folgt eine Aufzählung, in denen bei jeder Widmung an einen Personenkreis getrunken werden soll (*semel bibunt pro captivis / post hac bibunt ter pro vivis / quater pro Christianis cunctis / [...]*). Diese Aufzählung scheint auf die Praxis des Wetttrinkens hinzudeuten, die aber im 4. Laterankonzil 1215 verboten wurde: *Unde illum abusum decernimus penitus abolendum quo in quibusdam partibus ad potus aequales suo modo se obligant potatores et ille iudicio talium plus laudatur qui plures inebriat et calices faecundiores exhaurit* (Conc. Lat. IV, 15). Das

²⁹⁵ vgl. Smolak, 1986, S. 280

²⁹⁶ vgl. Lienert, 2003, S. 77

²⁹⁷ vgl. Lienert, 2003, S. 78

Konzil sieht nämlich vor, dass Kleriker, die gegen diese Anweisung verstoßen, ihre Pfründe verlieren sollen; dies zeigt uns, dass nicht nur vagabundierende Kleriker und Studenten für diesen Brauch bekannt waren.²⁹⁸

Das (hier als Nomen verwendete) Wort *nummata* (V. 17) bzw. *nummate* (V. 49), das wörtlich als Geldbetrag zu verstehen ist, der für eine Ware zu entrichten ist (in diesem Fall für den Wein), wird an dieser Stelle passend mit „Zeche“ übersetzt. *Nummata* geht auf das Adjektiv *nummatus* zurück, was bereits zu Zeiten Ciceros belegt war; die Verwendung dieses Adjektivs als Nomen gilt als charakteristisch für das Mittellateinische.²⁹⁹

Die Aufzählung verschiedener Personengruppen beim Trinkgelage, die in V. 18 mit *libertini* beginnt und in V. 31 durch *rege* endet, erinnert an die Fürbitten der Karfreitagsliturgie: auch hier wird ua. auf Gefangene, Christen, Seefahrer, Reisende, Papst und selbst den König hingewiesen.³⁰⁰ Andere Personengruppen, die im CB 196 erwähnt werden - so z.B. *captivis* (V. 19) oder *penitentibus* (V. 29) - werden in der Liturgie an anderer Stelle erwähnt. Die übrigen im CB vorkommenden Personengruppen sind vom Autor frei erfunden.³⁰¹ Walsh sieht diese Parallelen jedoch eher als zweitrangig an und stellt die Ähnlichkeiten mit der Missa Votiva (einer vom tschechischen Barockkomponisten Jan Dismas Zelenka im Jahre 1739 in Dresden komponierten Messe) bzw. diesen im Missale Romanum angehängten *Orationes Diversae* in den Vordergrund.³⁰² Diese beinhalten ua. Messen „Pro peregrinantibus et iter agentibus“ (vgl. V. 30: *tredecies pro iter agentibus*) und „In commemoratione omnium fidelium defunctorum“ (vgl. V. 22: *quinqües pro fidelibus defunctis*), und auch verschiedene Gebete, ua. „Pro constituto in carcere vel in captivitate“ (vgl. V. 19: *semel bibunt pro captivis*), „Pro salute vivorum“ (vgl. V. 20: *post hac bibunt ter pro vivis*), „Pro navigantibus“ (vgl. V. 27: *decies pro navigantibus*), „Pro inimicis“ (vgl. V. 28: *undecies pro discordantibus*) oder „Pro publice poenitentibus“ (vgl. V. 29: *duodecies pro penitentibus*).

Das Trinkgelage beginnt bei V. 17 mit *Primo pro nummata vini* [erg. *bibunt*] und es folgt eine fast endlos scheinende Auflistung verschiedener Menschengruppen und

²⁹⁸ vgl. Cardelle de Hartmann, 2014, S. 59

²⁹⁹ vgl. Walsh, 1976, S. 73

³⁰⁰ vgl. Vollmann, 1987, S. 1224-1225

³⁰¹ vgl. Vollmann, 1987, S. 1225

³⁰² vgl. Walsh, 1976, S. 72

Berufssparten. Einmal, dreimal, viermal usw. bis hin zu dreizehn Mal trinken die Zecher in diesem Carmen, und jedes Mal trinken sie zum Wohle einer anderen Personen- bzw. Berufsgruppe. Walsh sieht im Übrigen die Bedeutung von *libertini* (V. 18) eher in der direkten lateinischen Übersetzung mit „the emancipated“³⁰³ i.S.v. „die Freigelassenen“. Smolak überzeugt mit seiner These jedoch mehr, wenn er sagt, dass *libertini* als Anspielung auf den Gott *Liber*, also Bacchus, verstanden werden sollen: es handelt sich demnach um die „Bacchusjünger“, die eine Gesellschaft darstellen, die ein Gegenpol zur sittlichen Gesellschaft der *Christiani* ist.³⁰⁴

Die Junktur *sororibus vanis* in V. 23 bezeichnen laut Walsh die „weltlichen Nonnen“, die in den Augen der *libertini* vielleicht sogar als „fruitless“³⁰⁵ zu sehen sind. Smolak findet diese Theorie zu wagt: er meint, es handelt sich hierbei um Frauen, die mit Klerikern zusammenlebten, aber dennoch zur Keuschheit verpflichtet waren.³⁰⁶ Die Bezeichnung als *sorores vanae* ist an sich mehrdeutig: das Nomen *soror* ist schon bei Martial ua. eindeutig erotisch und damit negativ konnotiert. Mit *militibus silvanis* (V. 24) hingegen sind die „Ritter des Waldes“ gemeint, wobei Walsh die Auffassung vertritt, dass es sich hierbei um „Jäger“ handeln soll.³⁰⁷ Dem hält Smolak jedoch entgegen, dass Walsh damit die Intention des Dichters missachtet, übel beleumdete Personengruppen aufzählen zu wollen.³⁰⁸ Die Opposition zwischen der Gruppe der *clerici* einerseits – repräsentiert durch die *sorores* – und der Gruppe der *milites* andererseits – repräsentiert durch die Raubritter – ist an dieser Stelle besonders hervorzuheben, da dieser Gegensatz einen Blick auf die damalige Realität zulässt.

Die in V. 25 erwähnten „falschen Brüder“ sind, so Walsh, als Gegenteil zu *conversus* (derjenige, der sich dem geistlichen Leben zugewandt hat) zu verstehen, also: diejenigen, die das geistliche Leben aufgegeben haben.³⁰⁹ Die verstreuten Mönche im darauffolgenden V. 26 schneiden in dieselbe Kerbe: auch sie sind ihrer eigentlichen Bestimmung – dem Klosterleben und der damit einhergehenden *stabilitas loci* – nicht nachgekommen und gelten als Abtrünnige.³¹⁰ Mit *discordantibus* (V. 28)

³⁰³ Walsh, 1976, S. 73

³⁰⁴ vgl. Smolak, 1986, S. 281

³⁰⁵ Walsh, 1976, S. 73

³⁰⁶ vgl. Smolak, 1986, S. 282

³⁰⁷ vgl. Walsh, 1976, S. 73

³⁰⁸ vgl. Smolak, 1986, S. 282

³⁰⁹ vgl. Walsh, 1976, S. 73

³¹⁰ vgl. Walsh, 1976, S. 73

und *penitentibus* (V. 29) sind die Außenseiter erwähnt: die Exkommunizierten bzw. die öffentlichen Büsser.

Walshs Übersetzung von *sine lege* mit „indiscriminately“ verdeutlicht zum Schluss der Strophe nicht nur die Maßlosigkeit der Trinker, sondern auch die Maßlosigkeit der in dieser Strophe erwähnten Personen, die allesamt in der Gesellschaft nicht hoch angesehen sind. Der Papst und der König, die am Ende der Strophe noch erwähnt werden, durchbrechen die Aufzählung unrühmlicher Berufe jedoch auf pikante Art und Weise – eine vom Autor durchwegs humorvoll platzierte Spitze gegen die Mächtigen.

Der Begriff *clerus* (V. 34) kann nicht mit dem heutigen Geistlichen gleichgesetzt werden. Im Mittelalter wurden unter dem Begriff *clerici* Studenten oder Akademiker zusammengefasst, jedenfalls Menschen, die über die Grundlagen der lateinischen Bildung und höherer Wissenschaften ein gewisses Maß an Wissen vorweisen konnten, also noch am ehesten gleichzusetzen mit dem Nomen *litterati*.³¹¹ Teilweise besaßen diese Studenten niedere Weihen, was aber keine Voraussetzung war, um Kleriker zu sein: vielmehr mussten nur Tonsur und Habit von einem Bischof verliehen werden.³¹² Meist verdienten sie ihren Unterhalt als Lehrer oder Berater an verschiedenen Höfen, wobei ihre Anstellung häufig wechselte, weshalb Cardelle de Hartmann sie auch als „sozial bewegliche Gruppe“³¹³ beschreibt, die in verschiedenen Umgebungen arbeiten konnte. Der Gegensatz zwischen *miles* und *clerus*, der auch in dieser Strophe hervorgehoben wird, findet sich öfters in den Carmina Burana, so auch in CB 92, Str. 4, V. 4: *nam huic placet clericus et huic placet miles*.

Walsh erinnert die Aufzählungen in der fünften und sechsten Strophe an Thomas von Aquins im Jahre 1264 gedichtete Fronleichnamsequenz *Lauda, Sion*, wobei hier offensichtliche Ähnlichkeiten im Bereich der Syntax, des Reimschemas und teilweise auch der Wortwahl (*iste* bzw. *ista, ille, mille*) vorliegen:³¹⁴

Sit laus plena, sit sonora

sit jucunda, sit decora,

³¹¹ vgl. Bernt, 1975, S. 445

³¹² vgl. Bernt, 1975, S. 445

³¹³ Cardelle de Hartmann, 2014, S. 6

³¹⁴ vgl. Walsh, 1976, S. 73

mentis jubilatio [...]
sumit unus, sumunt mille,
quantum isti, tantum ille,
nec sumptus consumitur.
sumunt boni, sumunt mali
sorte tamen inequali
vite, sed interitus [...]

Aufgrund dessen, dass die meisten Forscher heutzutage den Entstehungszeitraum der Carmina Burana jedenfalls vor 1250 datieren, kann das Carmen 196 nicht als Parodie auf die Fronleichnamsssequenz aufgefasst werden; syntaktische und lexikalische Ähnlichkeiten sind aber nicht von der Hand zu weisen.³¹⁵

Das Thema der Fronleichnamsssequenz ist „*panis vivus et vitalis*“, also das eucharistische Brot: darin wirkt Christus als Gott, wie Bacchus im Wein;³¹⁶ der einzige feine Unterschied ist, dass Christus in der Fronleichnamsssequenz unterschiedliche Wirkungen auf die Guten und die Schlechten ausübt – Bacchus hingegen beseitigt jegliche Unterschiede zwischen den Trinkern, gleich welcher Herkunft oder sozialer Stellung.

Der Chronist Salimbene überliefert ein Spottgedicht, das vom Florentiner Buoncampagni 1233 verfasst wurde. Dieser spottete über den Schwärmer Johann von Vicenza, der den Tanz als Mittel zur Bildung einer religiösen Gemeinschaft ansah.³¹⁷ Buoncampagni schrieb dazu:

„Et Johannes iohannizat,
et saltando choreizat.
Modo salta, modo salta.
qui celorum petis alta!

³¹⁵ vgl. Smolak, 1986, S. 284

³¹⁶ vgl. Smolak, 1986, S. 283

³¹⁷ vgl. Smolak, 1986, S. 284

*Saltat iste, saltat ille,
resaltant cohortes mille,
saltat chorus dominarum,
saltat dux Venetiarum.*³¹⁸

Vor allem in den Zeilen *Modo salta, modo salta [...] resaltant cohortes mille* sieht man eine starke Ähnlichkeit zum Carmen Buranum 196, und Lehmann sieht darin eine Anspielung auf das Trinklied, wonach letzteres bereits 1233 bekannt gewesen sein musste.³¹⁹ Ich schließe mich hier auch der Meinung Smolaks an, dass Buoncampagni wohl keine Parodie auf das Trinklied CB 196 verfasst hat, das selbst damals schon als Parodie aufgefasst wurde, sondern eher Bezug nimmt auf ein liturgisches Eucharistied Gedicht.³²⁰

Ein venezianisches Manuskript, das lt. Walsh aus dem 16. Jahrhundert³²¹ stammt, überliefert einen anderen Anfang für die 5. Strophe:

*iam lucis orto sidere
statim oportet bibere [...]
bibat ille, bibat illa,
bibat servus et ancilla [...]*

Diese Gegenüberstellung verschiedenster Personen in der fünften und sechsten Strophe erinnert auch an die Worte des Paulus in Gal. 3,28: *Non est Iudaeus, neque Graecus: non est servus, neque liber: non est masculus neque femina. Omnes vos unum estis in Christo Iesu.* Diese beiden Strophen unterstreichen die Verbreitung des Weinkonsums über alle sozialen Schichten gleichermaßen hinweg, so wie Gott auch alle Menschen als gleich ansieht.

Die Adjektive *albus* und *niger* (beide in V. 38) werden – schlicht nach ihrem Aussehen - mit „der Hellblonde“ bzw. „der Dunkelhaarige“ übersetzt, wobei Smolak für eine Übersetzung mit „der Gute und der Schlechte“³²² plädiert und damit auf ihren Ruf

³¹⁸ vgl. Lehmann, 1963, S. 132-133

³¹⁹ vgl. Lehmann, 1963, S. 132

³²⁰ vgl. Smolak, 1986, S. 284

³²¹ vgl. Novati, F.: *Carmina Medii Aevi*, Florenz 1883, S. 66-68

³²² Smolak, 1986, S. 283

anspielt. Denkbar sind beide Varianten bzw. eine Mischung aus beiden Bedeutungsnuancen, denn das äußere Erscheinungsbild wurde damals (bzw. wird auch heute noch) als Spiegel für das Innere hergenommen.

Der Gegensatz von *rudis* und *magus* am Ende der 5. Strophe verdeutlicht wiederum einen starken Gegensatz, was eine Übersetzung mit „Ungebildet“ und „Gebildet“ nahelegt.

Die beiden Nomina *pauper* (V. 41) und *exul* (V. 42) sind nur auf den ersten Blick mit „der Arme“ oder „der Verbannte“ zu übersetzen: vielmehr handelt es sich bei diesen beiden Ausdrücken um „theologisch hochbewertete, positive Benennungen“³²³, die nicht etwa auf materielle, sondern allein auf geistige Güter bezogen sind. Parallelstellen hierzu finden sich etwa in der Bergpredigt (*beati pauperes spiritu*, Mt 5,3) oder im Sinne der nur wenig später entstandenen franziskanischen Schrift vom „Bund mit der Herrin Armut“, des *Sacrum commercium*.³²⁴

Der im V. 43 genannte Gegensatz zwischen Jung und Alt (*bibit puer, bibit canus*) wird im darauffolgenden Vers 44 (*bibit presul et decanus*) umgedreht: hier werden die kirchlichen Ämter mit dem hierarchisch höheren Amt zuerst genannt (Bischof – Diakon), wohingegen im vorigen Vers die Jugend vor dem Alter genannt wird. Das Nomen *praesul* ist ein ursprünglich klassisch lateinisches Wort, das so viel bedeutet wie „Vortänzer“ (*prae – salire*). Von da an übernahm es im Spätlateinischen die Bedeutung eines „Direktors“ und im christlich Lateinischen die eines Bischofs.³²⁵ Indem der Alte gemeinsam mit dem Jungen trinkt, wird hier auf das christliche Ideal der *aetas spiritualis* Bezug genommen, wonach eine Nivellierung altersspezifischer Charakteristika anzustreben sei.³²⁶ Die Tatsache, dass hohe kirchliche Würdenträger gemeinsam mit Almosenempfängern trinken, beweist einerseits die Nivellierung sozialer Unterschiede durch den Weinkonsum, andererseits aber auch, dass die Aufzählung der Personengruppen wahllos oder unzusammenhängend scheint; Smolak sieht hierin ein poetisches Verfahren, das Vergil sich oftmals zunutze gemacht hat.³²⁷

³²³ Moser, 1998, S. 13

³²⁴ vgl. Moser, 1998, S. 13

³²⁵ vgl. Walsh, 1976, S. 73

³²⁶ vgl. Smolak, 1986, S. 283

³²⁷ vgl. Smolak, 1986, S. 283

Sine meta (V. 51) im Sinne von *sine fine*, dh. „maßlos“, ist eine im klassischen Latein unübliche Junktur.³²⁸

Rodunt (V. 53 und 55) im Sinne von „sie kritisieren“ ist eine Bedeutungsnuance, die bereits im klassischen Latein üblich war und sehr häufig vor allem in Satiren vorkam.³²⁹ *Omnes gentes* ist eine Entlehnung aus Psalm 47: *Omnes gentes, plaudite manibus*. Dieser Psalm war wahrscheinlich Teil eines Festes, bei dem die bevorstehende Weltherrschaft Gottes gefeiert wurde.³³⁰ Die hier genannten *gentes* haben eine Doppelbedeutung: einerseits sind damit ganz allgemein „Leute“ gemeint (wie im italienischen Wort „gente“), andererseits aber – und das wird durch den Bibelbezug deutlich – die „Heiden“, die im deutlichen Gegensatz zu den Bacchanten stehen, auf die alle Kriterien (antikirchlicher) Gruppenbildung zutreffen.³³¹ *Et cum iustis non scribantur* ist eine weitere Entlehnung aus einem Psalm, hier Ps. 68,29: *deleantur de libro viventium, et cum iustis non scribantur*. Der hier genannte *liber viventium*, manchmal auch *liber vitae* genannt, fungiert als Symbol einer eschatologischen Metapher, am Lebensende erlöst zu werden.³³² Dieses Buch ist, im Gegensatz zum „Schicksalsbuch“ oder dem „Buch der Taten“ (beide bereits in antiken Kulturen bekannt), eine biblisch-christliche Metapher: es dokumentiert exklusiv jene Personen, die, aufgrund ihrer Taten, nach der Apokalypse Erlösung erlangen werden.³³³

Dass *omnes gentes*, die die *libertini* kritisieren, nicht gemeinsam mit ihnen im *liber viventium* niedergeschrieben werden, beweist die Tatsache, dass die *libertini* sich vom Rest abheben wollen.³³⁴

Interessant scheint es an dieser Stelle anzumerken, dass viele der im CB 196 aufgelisteten Berufe von vornherein von der Erlösung am Lebensende bzw. vom Paradies ausgeschlossen sind: Dirnen (vgl. V. 23 *sororibus vanis*), Ritter bzw. Raubritter (vgl. V. 24: *militibus silvanis*) und vor allem Vaganten (vgl. V. 30: *iter agentibus*) wurden nicht aufgrund eines konkreten Fehlverhaltens exkommuniziert; sie

³²⁸ vgl. Walsh, 1976, S. 74

³²⁹ vgl. Walsh, 1976, S. 74

³³⁰ vgl. Walsh, 1976, S. 74

³³¹ vgl. Smolak, 1986, S. 286

³³² vgl. Jaser, C.: Ritual Excommunication: An „Ars Oblivionalis“?, in: Memory and Commemoration in Medieval Culture, hrsg. v. E. Brenner/M. Cohen/M. Franklin-Brown, London, New York 2013, S. 128

³³³ vgl. Jaser, 2013, S. 129

³³⁴ vgl. Smolak, 1986, S. 286

waren es vielmehr bereits von Geburt an bzw. ab Ausübung ihrer beruflichen Tätigkeit, und konnten somit nie Erlösung erlangen oder Abbitte leisten.³³⁵

3.4.3 Literarische Gesamtinterpretation

Anlass für das antiliturgische Trinklied CB 196 ist – so Smolak – ein ab dem 12. Jh. schwelender Konflikt bezüglich der Eucharistiepraxis (zumindest legt der Fokus auf die Trinkergemeinschaft diese Annahme nahe).³³⁶ In der diesbezüglichen Diskussion des 11. Jh., hauptsächlich geführt von Berengar von Tours und Lanfranc von Bec, wurden Brot und Wein nämlich noch als gleichrangig angesehen; Guitmund allerdings behandelt bereits vornehmlich das eucharistische Brot.³³⁷ Das Prozedere, Laien den Kelch vorzuenthalten, das im 12. Jh. bereits Schritt für Schritt Einzug fand, hat sich im 13. Jh. dann flächendeckend durchgesetzt.³³⁸ Die darauf aufbauenden Konflikte im 14. Jh., die besonders im Utraquismus und Hussitentum ihren Niederschlag fanden, zeigen, dass sich eine gewisse Unzufriedenheit über die eucharistischen Praktiken entwickelt hat.³³⁹ Das Carmen Buranum 196 ist ja schließlich auch nicht das einzige Lied, das diese Unzufriedenheit ausdrückt: auch in diversen Säufer- und Spielermessen bzw. im Geldevangelium (CB 44) finden gewisse Protestnoten ihren Ausdruck.

Das Carmen Buranum 196 parodiert im Kern eine Liturgie: es besteht einerseits eine geringe formale Ähnlichkeit zur Vorlage, andererseits zeigt sich inhaltlich eine Mischung aus echten und erdichteten Fürbitten. Formal erinnert die erste Strophe an die Eröffnungsworte einer Predigt, in der sich der Prediger an seine Messgänger wendet und diese direkt anspricht. In diesem Fall ist es der Dichter, der sich an die Bacchusjünger wendet und, statt Christi Niederkunft, das Erscheinen des Gottes Bacchus ankündigt. Alle im Wirtshaus anwesenden Personenkreise werden gleichermaßen angesprochen, ungeachtet ihrer sozialen Stellung: das schafft Gleichheit unter den Anwesenden und eine Aufhebung der Standesunterschiede. Gleichermaßen wird in den ersten beiden Strophen das „ewige Leben“ derer

³³⁵ vgl. Kotte, 2011, S. 100-101

³³⁶ vgl. Smolak, 1986, S. 286

³³⁷ vgl. Smolak, 1986, S. 286

³³⁸ vgl. Smolak, 1986, S. 286

³³⁹ vgl. Smolak, 1986, S. 286

angesprochen, die den Tod offensichtlich nicht fürchten; dies steht im Gegensatz zur ewigen Verdammnis der in der letzten Strophe sogenannten „Kritiker“, die am Tag des Jüngsten Gerichts nicht in das Buch des Lebens eingetragen werden.

Die Personenkreise, die in einer echten Liturgie aufgelistet werden, befinden sich am Anfang und am Ende der dritten und vierten Strophe: zuerst werden die Gefangenen, die Lebenden, die ganze Christenheit und viele weitere erwähnt, gefolgt von den hinzugedichteten Personengruppen (den leichten Mädchen, den Raubrittern, den verirrtten Brüdern udgl.), bevor „echte“ Fürbitten für die Seefahrer, die Büsser, die Vaganten ua. den Kreis schließen. Interessant ist, dass diese Vorgehensweise dem Verfahren der Unifizierung ähnelt: hierbei handelt es sich um ein von Sigmund Freud begründetes Muster für eine Parodie, wobei die Verbindung zwischen Erwartetem und Unerwartetem einen ungeahnten Zusammenhang herstellt und den vom Leser als „komisch“ realisierten Effekt hervorruft.³⁴⁰

Diese von Freud benannte Unifizierung unterstreicht den bereits oben erwähnten Effekt der Verschiebung, die im CB 196 vorgenommen wurde: das ganze findet nicht in der Kirche, sondern in einem Wirtshaus statt, und das Geschehen an sich wird von der Liturgie in die Trinkergesellschaft überführt.³⁴¹ Die großen Fürbitten des Karfreitags werden aber insofern nicht ins Lächerliche gezogen, als sie selbst bekanntlich die ganze Menschheit umfassen, explizit auch die Häretiker, die Juden oder die Heiden.

Das CB 196 erweitert die Fürbitten um andere Personengruppen, was die christlichen Werte per se nicht negiert, sondern in einen anderen Kontext überführt.³⁴² So zeigen etwa die fünfte und die sechste Strophe, dass der Wein allen sozialen Schichten schmeckt und der Wein die Gruppen damit quasi egalisiert, so wie Christus alle Menschen als gleich angesehen hat bzw. das Christentum alle Menschen als gleichwertige Kinder Gottes wahrnimmt.³⁴³

Das Carmen Buranum zelebriert also offensichtlich das gemeinsame Trinken, doch distanziert sich der Erzähler auch insofern vom Geschehen, als er es nur von

³⁴⁰ vgl. Freud, S.: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor, Frankfurt am Main 2011, S. 98

³⁴¹ vgl. Cardelle de Hartmann, 2014, S. 61

³⁴² vgl. Cardelle de Hartmann, 2014, S. 61-62

³⁴³ vgl. Cardelle de Hartmann, 2014, S. 62

außen beschreibt und scheinbar nicht selbst daran teilnimmt.³⁴⁴ Genauer gesagt kann man beobachten, dass das Erzähler-Ich in der ersten und letzten Strophe (den Autorstrophen) sich zwar zu den Trinkern dazuzählt, selbst aber nicht am Gelage teilnimmt: der Erzähler beschreibt lediglich das Geschehen in der Taverne. Generell ist die Ambiguität zwischen Ablehnung und Bejahung der Laster Trinken und Spielen wahrscheinlich vom Verfasser so gewollt und als stark parodistisches Element anzusehen.

Die vier Trinkertemperaturen, die in Hor. Carm. 3,21 deutlich zutage treten, sind in diesem Carmen Buranum, wie es scheint, nicht so präsent. Teilweise lassen dennoch einige Verhaltensweisen anwesender Gelageteilnehmer (vgl. z.B. die Verlierer beim Würfelspiel) auf ihre Anwesenheit deuten: In seiner Ausgabe der *Gesta Romanorum*³⁴⁵ beschreibt Gräße den Ursprung des Weins, indem er berichtet, Noah habe die ersten Weinreben mit dem Blut verschiedener Tiere gedüngt (ohne das Tierblut wäre der Wein zu bitter gewesen). Jedes dieser Tiere war somit ein Teil des Weins und rief – entsprechend der Natur der Tiere – nach Konsumation durch den Menschen bestimmte Reaktionen und Verhaltensmuster hervor. Noah nahm ua. das Blut eines Affen, dessen Natur von Neugierde und tollpatschigem Übermut geprägt sei: der Affe versuche, die Handlungen der Menschen nachzuahmen, mache sie jedoch immer verkehrt:

„Will man ihn [den Affen, G.B.] also fangen, muß [sic!] man bleierne Schuhe haben, und wenn er sieht, dass man sie an- und auszieht, und sie wieder fest anbindet, macht er es ebenso, wenn er aber nachher zu laufen versucht, wird er durch ihre Schwere zu Boden gedrückt und gefangen. Genauso geht es aber vielen Leuten, denn während sie vieles versuchen, bringen sie im Rausch doch kaum etwas zustande, verderben aber und verwirren wie der Affe das meiste.“³⁴⁶

Auf die restlichen Trinkertemperaturen findet man *expressis verbis* keinen Hinweis, doch kann man sich ihre Anwesenheit gut vorstellen: für die Choleriker (die „Bären“) müsste man sich nur eine Gruppe von Männern beim Würfelspiel oder bei einer regen Diskussion vorstellen, wo eine kleine Meinungsverschiedenheit oder ein verlorenes Spiel zu einem Handgemenge führen könnte. Es findet sich sicher auch eine Gruppe von Menschen, die sich durch ihre Völlerei und Sauferei bereits übergeben haben: das wären dann die „Schweine“ oder Phlegmatiker. Die

³⁴⁴ vgl. Cardelle de Hartmann, 2014, S. 59

³⁴⁵ vgl. Gräße, J. G. T. (Hrsg.): *Gesta Romanorum*, Leipzig 1905, S. 71-72

³⁴⁶ Gräße, 1905, S. 72

Glücksspieler und Narren im Wirtshaus sind wiederum ein typisches Symbol der Melancholiker mit ihren charakteristischen kindlichen Verhaltensmustern.

Smolak sieht in den Strophen 3-6 einen Preis des Gottes Bacchus und der Wirkung, die der Gott erzielt: da alle sozialen Schichten in der Taverne gemeinsam trinken, wird das Wirtshaus zu einem Ort paradiesischer Gleichheit³⁴⁷: im Gegensatz zu den christlichen Werten des Mittelalters unterscheidet Bacchus nicht nach Alter, Geschlecht oder sozialer Stellung:

„Vor dem Hintergrund der Aufhebung von Unterscheidungskriterien erhält die Anapher von *bibit* Aussagefunktion: Liber bewirkt eine klassenlose Gesellschaft, er ist, in Form des Weins, gemeinsamer Bezugspunkt der Menschen im irdischen Paradies, der *taberna*, die demnach ein Gegenstück zur *Ecclesia* ist.“³⁴⁸

Generell ist Bacchus ein starkes Element in den Carmina Burana, wie das gleich darauffolgende Gedicht CB 197 *Dum domus lapidea* zeigt, wo Bacchus – als Gott inszeniert - angerufen wird; in CB 202 *Potatores exquisiti* ruft der Sprecher als Priester direkt zum Kult des Bacchus auf, wovon er das profane Volk der Nichttrinker explizit ausschließt (dieses Carmen zeigt darüber hinaus eine besondere Nähe zu Horazens C. 3,1 *Odi profanum vulgus*). Das Carmen Buranum 200 *Bacche, bene venies* ist sogar ein Hymnus auf den Gott Bacchus, in dem die Grundform des klassischen Hymnus (Anrufung – Aretalogie – Schlusspreisung) eingehalten wird und Bacchus an die Stelle des Heiligen Geistes tritt, wobei seine Leistung darin besteht, der Menschheit die Wollust zu schenken. Bacchus wird zum „Gegengott“ im wahrsten Sinne des Wortes, da er seinen *libertini* den Becher gewährt, den *Christiani* jedoch nicht.³⁴⁹ Einen Bezug auf seine Göttlichkeit eröffnet auch ein Satz in einem anderen Trinklied, wo es heißt: *qui vivis in gloria, te deum laudamus* – eine Parodie auf den ambrosianischen Lobgesang *Te deum laudamus* und die auf Jesus Christus bezogene Schlussdoxologie liturgischer *orationes*, wo es heißt: *qui tecum vivit [...], deus per omnia saecula saeculorum*.³⁵⁰

Cardelle de Hartmann sieht Smolaks Interpretation von CB 196 allerdings ein wenig anders: ihrer Meinung nach wird Bacchus nie an die Stelle von Jesus Christus gerückt. Das einzige Mal, wo Bacchus direkt angesprochen wird (V. 16: *sed pro Baccho mittunt sortem*), sei dieser lediglich als Metonymie für den Wein zu verstehen

³⁴⁷ vgl. Smolak, 1986, S. 283

³⁴⁸ Smolak, 1986, S. 283

³⁴⁹ vgl. Smolak, 1986, S. 286

³⁵⁰ vgl. Smolak, 1986, S. 286-287

und werde nicht direkt als Gott angesprochen. Eine Kritik an sozialen Unterschieden gebe es in diesem Lied wohl, doch begründe diese sich nicht im Widerspruch zu, sondern eben durch das christliche Denken.³⁵¹ Die Sozialkritik bzw. die Diskrepanz zwischen evangelischer Botschaft und den tatsächlichen sozialen Verhältnissen dieser Zeit, die im 12. Jahrhundert vornehmlich durch Häretiker und im 13. Jahrhundert durch Bettelorden formuliert wurden, könnte an dieser Stelle aber sehr wohl anklingen.³⁵²

Wenn man die dem CB 196 anschließenden Carmina betrachtet, erscheint Smolaks Argumentation jedoch schlüssiger: Bacchus wird in den CB 197, 200 und 202 direkt als Gott angesprochen bzw. gepriesen, im CB 200 ist ihm sogar ein Götterhymnus nach klassischem Vorbild gewidmet. Warum sollte er also an dieser Stelle nur als „Platzhalter“ für den Wein agieren, wenn er doch in der Taverne göttliche Macht entwickelt und so z.B. auch soziale Stellungsunterschiede aufhebt?

Die negativen Seiten des Trinkens werden explizit nicht ausgeklammert, sondern in der zweiten Strophe durch den Verlust des sprichwörtlich letzten Hemdes aufgrund von Spielschulden oder in der letzten Strophe durch den Verlust des eigenen Geldes dargestellt. Auch wenn viele der hier erwähnten Taten den christlichen Werten widersprechen, so nähern sich Trinkergemeinschaft und Christentum am Ende doch aneinander an, wenn in der letzten Strophe jene wahren Sünder verdammt werden, die sich an Trinkern bereichern: *qui nos rodunt, confundantur / et cum iustis non scribantur* (V. 53-54). Vor allem das Ende zeigt bedeutende Ähnlichkeiten mit der Spielermesse, deren Ende die Raffgierigen ebenso verdammt, die sich auf Kosten der Spieler bereichern.

Ein erster kurzer Vergleich zum horazischen Carmen 3,21 zeigt die Unterschiedlichkeit in der Art und Weise, wie mit Wein umgegangen wird: hier nehmen die Selbstdisziplin und die berühmte *aurea mediocritas* eine besondere Rolle ein, da das Trinken allgemein als legitimes Rauschmittel angesehen wird, das den Menschen die Möglichkeit gibt, Kunst zu schaffen.

Summa summarum kann man festhalten, dass das CB 196 mehr ist als banale Launenpoesie, mehr als ein im Suff spontan verfasstes Gedicht über eine wahllos ausgesuchte Wirtshausszene (auch wenn der Autor aufgrund seines Schreibstiles

³⁵¹ vgl. Cardelle de Hartmann, 2014, S. 62

³⁵² vgl. Cardelle de Hartmann, 2014, S. 62

intendiert, dies dem Leser zu suggerieren). Es ist ein wohldurchdachtes Werk spätmittelalterlicher Lyrik, durchzogen von Bezügen zur kirchlichen Praxis, zum christlichen und zum „heidnischen“ Glauben, sogar ein Streifzug durch die verschiedensten Gesellschaftsschichten – selbst der eine oder andere Bezug zu klassisch-lateinischen Autoren lässt sich finden, was Gegenstand des folgenden Kapitels sein soll. Das folgende Zitat von Mann fasst meines Erachtens die wichtigsten Motive und Aussagen zum Carmen Buranum 196 zusammen:

Scholarship has moved a long way from the days when Goliardic satire was taken simply at face value, as the artless outpourings of a bunch of student vagabonds dedicated to the celebration of wine, women and song, and ready to attack any orthodox morality, or to burlesque any sacred text, in support of their own freedom."³⁵³

³⁵³ Mann, 1980, S. 63

4. Schlusswort

Der Wein ist sowohl bei Horaz als auch im Carmen Buranum Träger verschiedener Eigenschaften. Welche Wirkungen der Wein bei den Konsumenten hervorruft, ist Gegenstand dieser Arbeit und soll in diesem letzten Kapitel zusammengefasst werden, mit dem Fokus auf den Vergleich der verschiedenen Wirkungen und Aufgaben des Weins in Horazens Carmen 3,21 und dem Carmen Buranum 196.

Vor allem in Hinblick auf verschiedene örtliche und zeitliche Rahmenbedingungen lassen sich in Hor. Carm. 3,21 unterschiedliche Funktionen des Weins finden, wobei auch die in der Ode vorkommenden Personen oder Gelageteilnehmer einen Einfluss darauf haben. Bei Horaz sind sowohl der Weinkrug, als auch dessen Inhalt – der Wein selbst – Protagonisten des Geschehens. Der örtliche Rahmen – und damit auch der Anlass für das Gedicht – ist ein Symposium, woran Horaz und sein alter Freund Messalla Corvinus teilnehmen. Bei allgemeiner Betrachtung der Oden des Horaz findet man verschiedene Anlässe für Festlichkeiten wie z.B. staatliche, religiöse oder private Feste. Daher lassen sich bei näherer Betrachtung etwa Naturgeschehen, politische Ereignisse oder höchst persönliche Momente der Freude oder der Trauer als Dreh- und Angelpunkt horazischer Feste ausmachen, wie etwa ein Fest zu Ehren eines Freundes im Carmen 3,21.

Im Carmen Buranum 196 lässt sich der Anlass für das Trinkgelage nicht so festmachen wie bei Horaz. Das liegt schlicht auch daran, dass der Autor des Carmen 3,21 bekannt ist, nämlich Horaz. Wenn uns der Autor bekannt ist, lassen sich Rückschlüsse auf den Anlass oder die tiefere Bedeutung der Feier viel leichter festmachen: man untersucht die Lebensgeschichte des Autors, die darin vorkommenden wichtigen Persönlichkeiten, die einen Einfluss auf sein Leben hatten, und die zeitliche Einordnung der Dichtung, um die Ode einem bestimmten Lebensabschnitt des Autors zumindest grob zuordnen zu können. Wenn man diese drei Aspekte bei Horaz konkretisiert, dann lassen sich Rückschlüsse auf die Bedeutung und die Intention des Gedichtes ziehen. Im Carmen Buranum hingegen wird eine Autorenschaft nur vermutet, sie konnte aber bis heute nicht zweifelsfrei bestätigt werden. Damit fehlt hier bereits der große und wichtige Aspekt der persönlichen Beziehung zwischen Dichter und Dichtung. Vermutet wird nur, dass das

antiliturgische Trinklied CB 196 eine parodistische Kritik an der im 14. Jh. neu aufkommenden Eucharistiepraxis ist, die im 12. Jh. ihren Anfang damit nahm, Laien den Kelch vorzuenthalten.

Um welche Art von Fest handelt es sich bei Horaz, *carm.* 3,21: staatlich, religiös oder privat? Meiner Meinung nach finden sich im *Carmen* vor allem private, aber auch religiöse Bezüge: privat deshalb, weil das *Carmen* als Feier für seinen alten Freund Messalla gestaltet ist, selbst wenn das Symposium *de facto* so nicht stattfindet, sondern nur von Horaz beschrieben wird (vgl. meine Ausführungen zur „metasympotischen Ode“ auf S. 49); Das horazische *Carmen* scheint in sich abgeschlossen zu sein, sowohl vom zeitlichen Rahmen (Weinkrug wird herabgeholt bishin zum Ende des Gelages, das durch Phoebus Apoll eingeleitet wird), als auch von der Zahl anwesender Personen her: Horaz, Messalla und der Weinkrug sind die einzigen Personen auf der „Gästeliste“, und erst später – nach einigem Konsum – stoßen andere (Ehren-)Gäste dazu, wie etwa Bacchus, Venus oder die Grazien. Ohne Einladung wäre man auf dieser Feier wohl kaum willkommen, man hätte als Außenstehender das Gefühl, ein Störfaktor zu sein, weil man die Harmonie dieses höchtpersönlichen Anlasses durcheinanderbringen würde. Der religiöse Teil der Feier findet vor allem in der Struktur des *Carmens* seinen Niederschlag: ihm ist nämlich ein religiöser *Ductus* zugrundegelegt, da es sich bei der „Ode an den Weinkrug“ wirklich auch um einen Hymnus nach klassischem Vorbild mit Anrufung, Aretalogie und Bitte an die Gottheit handelt.

Im Verleich zum *Carmen Buranum* lassen sich hier Ähnlichkeiten finden, denn beim CB 196 scheint es sich auf den ersten Blick um eine Feier, genauer gesagt um ein Wirtshausgelage ohne konkreten Anlass zu handeln. Jedoch fehlt, im Gegensatz zu Hor. *Carm.* 3,21, der persönliche Bezug zwischen Erzähler und Handlung. Es steht vielmehr die Parodie im Vordergrund, die letztendlich nichts anderes als eine (mehr oder weniger versteckte) Kirchenkritik ist. Dem zugrunde liegt eine Gruppe an Menschen, eine Bewegung, die sich in diesem Wirtshaus trifft, um gemeinsam dem Weingenuss zu fröhnen. Wenn ich während dieses Gelages zufällig an diesem Wirtshaus vorbeikommen und es betreten würde, wäre ich sicher an jedem Tisch willkommen und könnte mich mit unterschiedlichen Personen verschiedenster sozialer Herkunft unterhalten, ohne dass ich das Gefühl hätte, fehl am Platz zu sein. Bei Horaz hingegen ist nicht jeder willkommen, selten nur findet die Allgemeinheit in diesem

Ausmaß Niederschlag in den Inhalten seiner Oden. Schließlich ist eine Einladung von Horaz einem „Aufruf zur rechten Seelenhaltung und Lebensführung“³⁵⁴, das Fest an sich einem Beweis bzw. der Bewahrung der *sapientia* gleichzusetzen.³⁵⁵ Die Handlung des Carmen Buranum 196 ist demnach nicht durch eine „geschlossene Gesellschaft“ bestimmt, ganz im Gegenteil: je mehr Menschen an diesem Gelage teilnehmen und je unterschiedlicher diese sind, umso vielfältiger ist es und umso stärker schallt letztendlich auch ihre Kritik.

Die soziale Komponente ist unter den von Gregson Davis definierten drei Eigenschaften des Weins³⁵⁶ in Hor. carm. 3,21 am stärksten ausgeprägt: die geistreichen, witzigen, teilweise auch hitzigen Gesprächsthemen, die der Wein hervorruft, betont der Autor schon in der ersten Strophe. Die Tatsache, dass Messalla Corvinus nach dem Weinkonsum scheinbar nur so von sokratischen Gesprächsthemen trieft (V. 9-10: *Socraticis madet sermonibus*), unterstreicht sowohl die enge Bindung, die Horaz und Messalla miteinander teilen (bei Fremden hätte Horaz sicher nicht zu dieser Wortwahl gegriffen), als auch die – vermutlich moralphilosophischen bzw. ethischen – Themen, die das Gelage bestimmen. Des weiteren sind Horaz und Messalla quasi ebenbürtige Gelageteilnehmer, mit der einen Ausnahme, dass Messalla Corvinus die Rolle des *rex bibendi* zukommt. Ansonsten konsumieren beide denselben Wein, sprechen über ihre gemeinsame Vergangenheit und sind Teilnehmer derselben Feier. Der Wein zeigt hier also seine egalisierende Wirkung. Die erotische Komponente findet in beiden Gedichten keinen großen Niederschlag: bei Horaz taucht sie lediglich am Anfang in der ersten Strophe auf, wenn von *querellae* oder *ioci* berichtet wird. Die bei Horaz in der letzten Strophe genannten Grazien lösen ihre Knoten nur zögerlich bzw. gar nicht (V. 22: *s e g n e s que nodum solvere Gratiae*). Im Carmen Buranum verleiht lediglich die Beschreibung der Verliererinnen und Verlierer, die selbst ihr letztes Hemd verspielen (V. 12: *ex his quidam denudantur* – wobei selbst hier nur periphär), oder die Nennung der „leichten Damen“ (V. 23: *sexies pro sororibus vanis*) einzelnen Passagen einen erotischen Beigeschmack. Die soziale bzw. gesellige Komponente hingegen ist im Carmen Buranum sehr stark ausgeprägt, schließlich werden sämtliche Standesunterschiede durch den Wein und seine egalisierende Wirkung für den Verlauf des Gelages

³⁵⁴ Lieberg, 1998, S. 413

³⁵⁵ vgl. Lieberg, 1998, S. 413

³⁵⁶ vgl. Davis, 2007, S. 208

aufgehoben; Anzeichen dafür, dass es sich bei den Gesprächen um *Socratici sermones* handelt wie bei Horaz, lassen sich hingegen keine finden.

Der horazische Wein ist generell positiv konnotiert, so verleiht er seinen Konsumenten regelmäßig Mut, Weisheit und Eloquenz. Der Mut sticht in Hor. *carm.* 3,21 vor allem in der fünften Strophe hervor, wenn der Wein den Ängstlichen Mut, Kraft und Hörner verleiht, um sich Tyrannen und bewaffneten Soldaten in den Weg zu stellen. Der ermutigende Einfluss von Wein findet sich auch im *Carmen Buranum* 196 wieder, wenn es in der zweiten Strophe heißt *ubi nullus timet mortem, sed pro Baccho mittunt sortem* (V. 15-16). In beiden Fällen ist der Wein direkter Auslöser für mutiges Verhalten: bei Horaz haben wir eine direkte Ansprache durch das Personalpronomen *tu* (erg. *testa*), im *Carmen Buranum* wird das indirekt, aber doch eindeutig durch die Tatsache umschrieben, dass die Trinker im Wirtshaus sämtliche Sorgen vor der Tür lassen bis auf die Sorge, wer denn die nächste Zeche bezahlen soll. Die Angst vor dem König, wie sie bei Horaz vorkommt, findet im *Carmen Buranum* so keinen direkten Bezug. Der König wird nur in Strophe vier genannt, wobei die Gelageteilnehmer ihn weniger fürchten sondern – ganz im Gegenteil – sogar auf sein Wohl trinken.

In der vierten Strophe in Horazens *Carmen* 3,21 wird der Wein direkt als „Sorgenlöser der Weisen“ beschrieben (V. 14-16: *tu sapientium curas et arcanum iocoso consilium retegis Lyaeo*), eine typische Eigenschaft, die Horaz dem Wein in seinen Gedichten zukommen lässt: persönliche Ängste werden im Setting des Symposiums ausgeklammert, man erfreut sich vielmehr an dem Hier und Jetzt und genießt den Moment. Im *Carmen Buranum* 196 kommt dem Wein eine ähnliche Rolle zu: schon am Anfang des Gedichtes wird beschrieben, wie die Wirtshausbesucher sämtliche Alltagsorgen quasi an der Türschwelle hinter sich lassen und dem Weingenuss fröhnen (V. 1-2: *In taberna quando sumus, non curamus quid sit humus*). Zwar wird hier der Wein nicht direkt als Sorgenlöser benannt; der Ort jedoch, wo der Wein bzw. der Alkohol konsumiert wird, ist schließlich aber das Wirtshaus, dh. der „Ort der Seligkeit“³⁵⁷, wie Smolak ihn treffend bezeichnet, und dieser ist ein Sinnbild für den Weinkonsum. In weiterer Folge sorgt der Wein allgemein in beiden Gedichten für Gelassenheit, Freunde und einen fröhlichen Grundtenor: das Abhalten eines Symposiums gilt bei Horaz an sich schon als ein freudiges Ereignis, da naturgemäß

³⁵⁷ Smolak, 1986, S. 279

nur positive Ereignisse im Leben gefeiert werden. Im Carmen Buranum wird zwar kein konkreter Grund für die Feierlichkeiten genannt, dennoch gilt das Wirtshaus im Allgemeinen als ein fröhlicher Ort voll Heiterkeit, Suff und Glücksspiel. Es beherbergt und goutiert jene Verhaltensmuster, für die man in der Öffentlichkeit – abseits des Wirtshauses – verurteilt werden würde.

Eine große Gemeinsamkeit beider Gedichte zeigt sich in der Parodie: beide Gedichte haben nämlich eine gemeinsame parodistische Grundstruktur. So parodiert das Carmen Buranum 196 etwa eine Liturgie. Schon die erste Strophe beinhaltet Phrasen, die an Eröffnungsworte einer Predigt erinnern (vgl. V. 7-8: *hoc est opus, ut queratur, sed quid loquar, audiatur.*). Ähnlich der Eröffnungsworte eines Priesters werden die Gläubigen aufgefordert, seinen Ausführungen zu folgen und aufmerksam zu sein, was den Leser des Gedichtes anfangs etwas in die Irre führen kann. Im weiteren Verlauf des Gedichtes zeigen sich inhaltlich sowohl echte als auch erdichtete Fürbitten. In Horazens *carm. 3,21* wird der Leser auf ähnliche Weise getäuscht: vermutet man bis zum Ende der ersten Strophe (denn erst da wird das Subjekt zu *nata* genannt), dass es sich um einen Götterhymnus handelt, der einer weiblichen Gottheit gewidmet ist, die Streit, Witz und Liebe hervorruft, wird man sich erst im vierten Vers gewiss, dass ein Weinkrug Inhalt dieser Ode ist und die bis jetzt aufgezählte Aretalogie sich auf diesen bezieht. Diese in beiden Gedichten sichtbare parodistische Irreführung des Lesers hat Freud mit dem Begriff „Unifizierung“ geprägt: im Rahmen der Unifizierung wird der Leser durch die Vermischung von Erwartetem mit Unerwartetem getäuscht, was einen als „komisch“ realisierten Effekt hervorrufen kann:³⁵⁸ in *Hor., carm. 3,21* erwartet der Leser einen Hymnus auf eine weibliche Gottheit, sieht sich jedoch mit einem Lobpreis auf einen Weinkrug konfrontiert; im *Carmen Buranum 196* erwartet man anfangs wohl ein Gedicht liturgischen Inhalts, letztendlich zeigt sich jedoch die Beschreibung einer feucht-fröhlichen Trinkergesellschaft, in ihrem Innersten eine versteckte Kirchenkritik mitsamt einer Auflistung echter und erdichteter Fürbitten. Der „Ort des Geschehens“ ist auch keine Kirche, sondern ein Wirtshaus.

Interessant zu erwähnen ist auch das jeweilige Verhältnis zwischen Autor und Opus: sowohl in Bezug auf Horazens *Carmen 3,21* als auch auf das *Carmen Buranum 196* geht die *communis opinio* davon aus, dass der Autor – genauer genommen das

³⁵⁸ vgl. Freud, 2011, S. 98

literarische Ich – nicht selbst am Gelage teilnimmt, sondern das Geschehen von außen beschreibt: im Carmen Buranum ist der Erzähler in der ersten und letzten Strophe (daher auch der Name „Autorstrophen“) greifbar, er zählt sich darüberhinaus sogar zu den Trinkern dazu. Dazwischen findet sich aber kein Hinweis darauf, dass er selbst aktiv am Geschehen teilnimmt – vielmehr beschreibt er das Gelage aus einer Vogelperspektive, was beim Leser eine interessante Ambivalenz zwischen Bejahung und Ablehnung des Spielens und Trinkens hervorruft. Die Forschung geht davon aus, dass der Autor des Gedichtes dieses parodistische Element bewusst inkludiert hat. In Hor., *carm.* 3,21 ist das Gelage auch nur „fiktiv“: der Erzähler berichtet aus der Distanz über die Geschehnisse einer Feier, die so nicht stattgefunden hat; Mindt hat dieses Phänomen der sympotischen Literatur als „meta-sympotisch“³⁵⁹ bezeichnet.

Die Trinkertemperaturen spielen in beiden Gedichten eine Rolle, wenngleich sie bei Horaz deutlicher hervortreten als im Carmen Buranum. Dieser Theorie nach ruft der Wein bei seinen Konsumenten verschiedene Stimmungslagen und Gefühle hervor. Je nach Persönlichkeit äußern sich diese Temperamente auf verschiedene Art und Weise. Wie bereits in Punkt 2.4 näher erläutert, hat Noah, der in der Bibel als erster Weinbauer genannt wird, den Boden der Weinreben mit Tierblut gedüngt: so ruft das Schafs- bzw. Lammblood Melancholie hervor (vgl. Hor. *carm.* 3,21, V. 2: [...] *seu tu querellas* [...]), das Blut des Affen repräsentiert den Sanguiniker (vgl. Hor. *carm.* 3,21, V. 2: [...] *sive geris iocos* [...]), der Bär bzw. der Löwe steht für den Choleriker (vgl. Hor. *carm.* 3,21, V. 3: [...] *seu rixam et insanos amores* [...]) und das Schwein bzw. die Sau für den Phlegmatiker (vgl. Hor. *carm.* 3,21, V. 4: [...] *seu facilem* [...] *somnum* [...]). So offensichtlich, wie die Trinkertemperaturen bei Horaz beschrieben werden, findet man sie im Carmen Buranum 196 nicht: die Anwesenheit verschiedener Wirtshausbesucher lässt die Trinkertemperaturen jedoch indirekt zutage treten. Der (tollpatschige) Übermut des Affen wird durch die Würfelspieler repräsentiert, die buchstäblich ihr letztes Hemd beim Glücksspiel verlieren. Der eine oder andere Verlierer wird nach einer verlorenen Partie sicherlich in Rage geraten, womit sie als cholerisch gelten (i.e. die Verhaltensweise des Bären oder des Löwen). Diejenigen, die sich durch das Saufen und Fressen der Völlerei hingeben, stellen die Schweine oder Phlegmatiker dar; und die kindlichen bzw. närrischen Verhaltensmuster einiger

³⁵⁹ Mindt., 2007, S. 13

anwesender Melancholiker vervollständigen letztendlich die vier Trinkertemperaturen.

Die Tatsache, dass Weinkonsum auch zu Übermut und cholerischen Reaktionen führt, zeigt, dass der Wein nicht ausschließlich positiv konnotiert ist. So erwähnt Horaz in der ersten Strophe positive und negative Reaktionen (wie z.B. Klagen oder Streit) auf den Weinkonsum, genauso wie der Wein im Carmen Buranum auch zu Armut führt, nachdem die Trinker in ihrem Übermut alles beim Würfelspiel setzen und verlieren; dennoch ist der Grundtenor in beiden Gedichten ein positiver, und in beiden Gedichten überwiegen die positiven die negativen Eigenschaften. Darüberhinaus sieht man in beiden Gedichten auch eine unterschiedliche Art, Wein zu konsumieren: dass die Wirtshausbesucher des Carmen Buranum 196 zu einem exzessiven Weinkonsum neigen, ist offensichtlich und wird auch im Gedicht an mehreren Stellen so beschrieben (vgl. z.B. das Ende der vierten Strophe: *tam pro papa quam pro rege bibunt omnes sine lege*). Bei Horaz hingegen wird der Wein nicht so exzessiv getrunken, da es unter dem Prinzip der horazischen *aurea mediocritas* notwendig ist, auch beim Weinkonsum bzw. beim Feiern im Allgemeinen Selbstdisziplin zu wahren. Das Trinken ist vielmehr ein legitimes Rauschmittel, das zu einem *furor poeticus* führt, der den Menschen die Möglichkeit gibt, Kunst zu schaffen.

5. Bibliographie

Primärliteratur - Horaz

Plessis, F. (Hrsg.)/Lejay, P./Galletier, E.: Oeuvres d'Horace. Odes, Épodes et Chant Séculaire, Hildesheim 1966

Klingner, F. (Hrsg.): Q. Horatius Flaccus Opera, Leipzig ⁶1982

Borszák, S. (Hrsg.): Q. Horati Flacci Opera, Leipzig 1984

Syndikus, H. P.: Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden, Bd. 2, Darmstadt ²1990

West, D.: Horace Odes III. Dulce periculum, Oxford 2002

Nisbet, R./Rudd, N.: A Commentary On Horace: Odes. Book III, Oxford 2004

Shackleton Bailey, D. R. (Hrsg.): Q. Horatius Flaccus Opera, Berlin ⁴2008

Primärliteratur – Carmina Burana

Pernwerth von Bärnstein, A.: Carmina burana selecta. Ausgewählte lateinische Studenten-, Trink- und Liebeslieder des 12. und 13. Jahrhunderts aus dem Codex buranus mit neudeutschen Übertragungen und geschichtlicher Einleitung, Würzburg 1879

Novati, F.: Carmina Medii Aevi, Florenz 1883

Hilka, A./Schumann, O.: Carmina Burana. 2, Kommentar: 1. Einleitung (Die Handschrift der Carmina Burana). Die moralisch-satirischen Dichtungen, Heidelberg ²1961

Bischoff, B.: Carmina Burana. Einführung zur Faksimile Ausgabe der Benediktbeurer Liederhandschrift, München 1967

Bernt, G.: Anmerkung und Nachwort zu den Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift in vollständiger deutscher Übertragung, Darmstadt 1975

Vollmann, B. K.: Carmina Burana. Texte und Übersetzungen, Frankfurt am Main 1987

Berschlin, W. (Hrsg.): Carmina Burana. Lieder der Vaganten, Gerlingen ⁶1993

Bernt, G. (Hrsg.): Carmina Burana. Lateinisch/Deutsch, Stuttgart 2012

Sekundärliteratur

Barchiesi, A.: Carmina. Odes and Carmen Saeculare, in: The Cambridge Companion to Horace, hrsg. v. S. Harrison, Cambridge 2007, S. 144-164

Cardelle de Hartmann, C.: Parodie in den Carmina Burana, Zürich 2014

Clemencic, R.: Carmina Burana. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten (Zur Aufführungspraxis), hrsg. v. M. Korth, München 1979

Commager, S.: The Function of Wine in Horace's Odes, in: Transactions and Proceedings of the American Philological Association 88 (1957), S. 68-80

Davis, G.: Wine and the symposium, in: The Cambridge Companion to Horace, hrsg. v. S. Harrison, Cambridge 2007, S. 207-220

Dönt, E.: Horaz III 21 und die Gattung des Dinggedichts, in: Festschrift für Robert Muth, hrsg. v. P. Händel/W. Meid, Innsbruck 1983, S. 89-93

Dronke, P.: A Critical Note on Schumann's Dating of the Codex Buranus, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 84 (1962), S. 173-183

Dronke, P.: Medieval Latin and the Rise of European Love-lyric, Oxford 1966

Freud, S.: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor, Frankfurt am Main ³2011

Grant, J. N.: The Winejar as Lover in Horace, C. 3,21, in: The Classical Journal 73 (1977), S. 22-26

Gräße, J. G. T. (Hrsg.): Gesta Romanorum, Leipzig ³1905,

Günther, H.-C.: Horace's Life and Work, in: Brill's Companion to Horace, hrsg. v. H.-C. Günther, Leiden 2013, S. 1-62

Hartung, W.: Spielmannsleben und Randexistenz, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 35 (1983), S. 309-321

- Holzberg, N.: Horaz. Dichter und Werk, München 2009
- Hutchinson, G. O.: The Publication and Individuality of Horace's Odes Books 1 – 3, in: *The Classical Quarterly* 52 (2002), S. 517-537
- Janke, W.: Archaischer Gesang. Pindar – Hölderlin – Rilke, Werke und Wahrheit, Würzburg 2005
- Jaser, C.: Ritual Excommunication: An "Ars Oblivionalis"?, in: *Memory and Commemoration in Medieval Culture*, hrsg. v. E. Brenner/M. Cohen/M. Franklin-Brown, London, New York 2013, S. 119-142
- Kotte, A.: „Gottferne“ – Zur Marginalisierung der *Guilleria* im Mittelalter, in: *Das Mittelalter* 16 (2011), S. 94-104
- Kuhlmann, P.: Gegenständlichkeit und Entrealisierung: Interpretation von Horaz c. 3,21, in: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, hrsg. v. T. Baier et al., Bd. 21, Würzburg 1996/1997, S. 239-257
- Lehmann, P.: Parodie im Mittelalter, Stuttgart 1963
- Lieberg, G.: Die Bedeutung des Festes bei Horaz, in: *Antike und Abendland* 44 (1998), S. 403-423
- Liebermann, W.-L.: Methoden der Dichterinterpretation – das Beispiel der <symptomatischen Dichtung> des Horaz (unter besonderer Berücksichtigung von *carm.* 1,11), in: *Antike und Abendland* 44 (1998), S. 107-126
- Lienert, E.: Literarische Trunkenheit. Trinklieder und Trinkszenen in mittelalterlicher und frühneuzeitlicher deutscher Literatur, in: *Genußmittel und Literatur*, hrsg. v. H. W. Jäger, H. Böning, G. Sautermeister, Bremen 2003, S. 75-100
- Lill, A.: Wine and a Trial of Character in Horace's Poems, in: *Journal of Wine Research* 11 (2000), S. 35-47
- Lipphardt, W.: Zur Herkunft der 'Carmina Burana', in: *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft*, hrsg. v. E. Kühebacher, S. 209-223
- Malaspina, E.: Orazio e Messalla. Per una rilettura di *carm.* III 21, in: *Bollettino di studi latini* 23 (1991), S. 34-51

- Mann, J.: Satiric Subject and Satiric Object in Goliardic Literature, in: *Mittellateinisches Jahrbuch*, hrsg. v. K. Langosch und F. Wagner, Bd. 15, Stuttgart 1980
- McKinlay, A. P.: The Wine Element in Horace (Part II), in: *The Classical Journal* 42 (1947), S. 229-235
- Mindt, N.: *Die meta-sympotischen Oden und Epoden des Horaz*, Göttingen 2007
- Moser, D.-R.: Vaganten oder Vagabunden? Anmerkungen zu den Dichtern der „Carmina Burana“ und ihren literarischen Werken, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext*, hrsg. v. R. Bräuer, Göttingen 1998
- Müller, H.: Zu Horaz, *carm.* 3,21, in: *Wiener Studien. Zeitschrift für klassische Philologie, Patristik und lateinische Tradition* 114 (2001), S. 267-284
- Müller, U.: *Carmina Burana. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten (Textkommentar)*, hrsg. v. M. Korth, München 1979
- Nisbet, R.: Horace: life and chronology, in: *The Cambridge Companion To Horace*, hrsg. v. S. Harrison, Cambridge 2007, S. 7-21
- Norden, E.: Die Mesallaode des Horatius und der „Du“-Stil der Prädikation, in: *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede*, hrsg. v. E. Norden, Stuttgart, Leipzig ⁷1996, S. 143-162
- Santirocco, M. S.: *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapel Hill, London 1986
- Schmidt, E. A.: Das horazische Sabinum als Dichterlandschaft, in: *Antike und Abendland* 23 (1977), S. 97-112
- Schmidt, E. A.: Alter Wein zum Fest bei Horaz. Festvortrag in Heidelberg anlässlich des 70. Geburtstags von Viktor Pöschl, in: *Antike und Abendland* 26 (1980), S. 18-32
- Schmidt, P. G.: Das Zitat in der Vagantendichtung, Bakelfest und Vagantenstrophe *cum auctoritate*, in: *Antike und Abendland* 20 (1974), S. 74-87
- Smolak, K.: Die Bacchusgemeinschaft (Drei mittellateinische Trinklieder), in: *Wiener Studien. Zeitschrift für klassische Philologie, Patristik und lateinische Tradition* 99 (1986), S. 267-287

Steer, G.: Carmina Burana in Südtirol. Zur Herkunft des clm 4660, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 112 (1983), S. 1-37

Walsh, P. G.: Thirty Poems From The Carmina Burana, Reading 1976

6. Abstract

Diese Diplomarbeit strebt einen Vergleich über die Funktion und die Wirkung des Weins in zwei lateinischen Gedichten an: konkret beleuchtet wird der Wein dabei in der berühmten Horaz-Ode an den Wein *O nata mecum* (c. 3,21) und dem mittellateinischen Trinklied *In taberna quando sumus* aus den *Carmina Burana* (CB 196). Der Vergleich scheint insofern interessant, als dass beide Gedichte einer anderen Zeit entstammen: das horazische Carmen wurde in der Blütezeit des Klassisch-Lateinischen verfasst, wo hingegen das CB der mittellateinischen Epoche entstammt. Dadurch ergibt sich einerseits schon eine große Diskrepanz im literarischen und sprachlichen Stil, andererseits aber auch in den (nicht literarischen) gesellschaftlichen und strukturellen Grundgegebenheiten der jeweiligen Zeit.

Darüber hinaus befasst sich diese Arbeit konkret mit der Funktion des Weins in beiden Gedichten und mit der Frage, ob sich hier idente, sehr ähnliche oder nur entfernt vergleichbare bzw. stark gegensätzliche Motive finden. Die Methodik konzentriert sich jeweils auf detaillierten inter- und intratextuellen Interpretationen.

Welche Beweggründe führen zu Weinkonsum? So findet man bei Horaz fast immer einen konkreten Anlass zum Öffnen einer guten Weinflasche, wie etwa der Besuch eines Freundes (wie in c. 3,21), die Suche nach künstlerischer Inspiration oder das Schwelgen in Erinnerungen. Im CB hingegen scheint es auf den ersten Blick nur um den Konsum an sich zu gehen, wobei sich auch hier eine tiefere, gesellschaftskritische Bedeutung findet.

Was bewirkt der Wein mit den Konsumenten? Beide Gedichte erklären auf ein- bzw. mehrdeutige Weise die Gefühle und Affekte, die der Wein auf der individuellen Ebene der Menschen hervorruft; doch auch auf einer Metaebene ruft der gemeinsame Konsum von Wein interessante gesellschaftliche Prozesse hervor, die sich innerhalb eines Carmens dynamisch entwickeln: Horaz etwa trinkt augenscheinlich nur mit einem guten Freund – de facto sind sie zu zweit. Aber warum bekommt dieses Gedicht eine eigene Dynamik und gipfelt letztendlich dann doch in einem Gelage, das erst durch Phoebus Apoll unterbrochen wird? Im CB hingegen steht eher das egalitäre Moment im Vordergrund, wenn Bischöfe und Vaganten gemeinsam an einem Tisch sitzen und Wein trinken.

Welche Parallelen lassen sich in beiden Gedichten erkennen? In beiden sieht man etwa die vier Trinkertemperaturen der Choleriker, Sanguiniker, Phlegmatiker und Melancholiker mehr oder weniger deutlich vertreten. Welche Rolle spielt das für das jeweilige Carmen? Nicht zuletzt muss im Vergleich auf die gesellschaftlichen Gegebenheiten der jeweiligen Zeit Rücksicht genommen werden: Welche Funktion hat der Wein in der Gesellschaft der jeweiligen Zeit?

Das Kernstück der Methodik war die Literaturrecherche, wobei ich mir hierbei keine Jahresgrenze gesetzt habe: so finden sich in meiner Primärliteratur Werke mit einem Erscheinungszeitraum zwischen 1879 bis 2012. Besonders bei der Behandlung des CB wäre ein Ausschluss älterer Werke aufgrund der geringen Quellenlage nicht zielführend gewesen, da es zum CB 196 (noch) keinen allgemeinen und umfassenden Kommentar gibt.

In Bezug auf die strukturelle Gliederung der Arbeit habe ich aus Gründen der Übersichtlichkeit beide Gedichte getrennt voneinander behandelt, wobei die Herangehensweise dieselbe war: an erster Stelle steht der lateinische Originaltext, gefolgt von einer deutschen Übersetzung. Danach folgen Kapitel zum Hintergrund des jeweiligen Gedichtes bzw. zur Autorenschaft. Struktur- bzw. Aufbauanalysen und sprachliche Besonderheiten schließen daran an, bevor der Kern der Arbeit – Detailinterpretation bzw. sprachlich-stilistischer Kommentar – folgt. Beide Carmina werden jeweils am Ende intratextuell interpretiert, bevor am Schluss der Arbeit versucht wird, die Forschungsfragen im Rahmen einer literarischen Gesamtinterpretation aufgrund von intertextuellen Bezügen zu beantworten.

Die Quellenlage zu Hor. Carm. 3,21 ist sehr umfangreich, was eine umfassende Analyse und Detailinterpretation ermöglicht. Anders beim Carmen Buranum: hier ist die Quellenlage vergleichsweise dünn und die Suche nach brauchbaren Quellen hat viel Zeit in Anspruch genommen. Hauptquellen für Horaz waren der Kommentar von Nisbet/Rudd und der Aufsatz von Müller zum C. 3,21 in den Wiener Studien; darüber hinaus waren auch die Aufsätze von Norden und Kuhlmann sehr hilfreich bei der Analyse. Für das CB habe ich mich hauptsächlich auf die Hilka/Schumann-Ausgabe der Carmina Burana gestützt, wobei auch vieles von Smolaks Aufsatz zur Bacchusgemeinschaft (ebenfalls Wiener Studien) und Cardelle de Hartmanns Monographie miteingeflossen ist.