



Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums

Im Auftrage der Görres-Gesellschaft herausgegeben von

Dr. E. Drerup, o. ö. Univ.-Prof.
in Nymwegen

Dr. H. Grimme, o. ö. Univ.-Prof.
in Münster i. W.

Dr. J. P. Kirsch, o. ö. Univ.-Prof.
in Freiburg i. d. Schweiz

16. Band. 2. und 3. Heft:

Die Komposition von Vergils Georgica

Von

Dr. Magdalena Schmidt

Studienrätin in Dresden

1930

Verlag Ferdinand Schöningh / Paderborn

Die Komposition von Vergils Georgica

mit vier Beilagen:

1. Catulls Bedeutung für die klassische Kompositionskunst
2. Zur Komposition von Catulls 64. Gedicht
3. Stoff- und Versverteilung in den Dichtungen Culex und Ciris
4. Zur Kompositionstechnik des Horaz

Von

Dr. Magdalena Schmidt

Studienrätin in Dresden

1930

Verlag Ferdinand Schöningh / Paderborn

Gedruckt bei Ferdinand Schöningh in Paderborn.

ISBN: 0384540708

Inhaltsübersicht.

Die Komposition von Vergils Georgica.		Seite
Einleitung		9
I. Auswahl und Einteilung des Stoffes		11
II. Die Proömien		16
III. Das erste Buch:		
1. Aufbau im allgemeinen		29
2. Die Lehrkapitel und Schmuckstücke des I. Buches		33
a) 1. Hälfte (v. 43—258)		33
b) 2. Hälfte (v. 259—514)		47
IV. Das zweite Buch:		
1. Aufbau im allgemeinen		70
2. Die Lehrkapitel und Schmuckstücke des II. Buches		73
a) 1. Drittel (v. 1—176)		73
b) 2. Drittel (v. 177—345)		81
c) 3. Drittel (v. 346—542)		93
V. Das dritte Buch:		
1. Aufbau im allgemeinen		107
2. Die Lehrkapitel und Schmuckstücke des III. Buches		111
a) 1. Hälfte (v. 49—283)		111
b) 2. Hälfte (v. 284—566)		126
VI. Das vierte Buch:		
1. Allgemeines über den unverschrten Teil von Buch IV		144
2. Die Lehrkapitel und das Schmuckstück (v. 8—280)		145
3. Die erste Fassung der Georgica		161
4. Orpheus und Eurydice		173
Beilagen:		
1. Catulls Bedeutung für die klassische Kompositionskunst		181
2. Zur Komposition von Catulls 64. Gedicht		207
3. Stoff- und Versverteilung in den Dichtungen Culex und Ciris		214
4. Zur Kompositionstechnik des Horaz		218
Register		234

Vorwort des Herausgebers.

Die Verfasserin der vorliegenden Untersuchungen begann ihre Vergilstudien mit einer Interpretation von *Georgica* III, die sie vor sieben Jahren auf Anregung von Oberstudien-direktor Dr. Franz Poland in dem von ihm geleiteten *Νεαρος* vortrag, nachdem sie im Jahre 1922 in Leipzig mit einer nur im Auszuge gedruckten Dissertation „*De Ovidii Tristium libro II.*“ (vgl. *Philologische Wochenschrift* 1923, Sp. 817 bis 821) promoviert hatte. War ihre Vorliebe für die augusteische Dichtung und die Schulung auf diesem Gebiete ihrem Lehrmeister Richard Heinze verdankt, so hat doch auch der Dresdener Kreis ihren Studien wesentliche Förderung gebracht, die als reife Frucht die neuartige poetische Analyse von Vergils *Georgica* entstehen ließ. Dieser wurde die Aufnahme in die „*Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums*“ um so lieber gewährt, als sich diesen dadurch die Gelegenheit bot, auch ihrerseits mit einer Festschrift im Vergiljahre 1930 den 2000. Geburtstag des Dichters zu feiern. Durch Mitarbeit beim Lesen der Korrekturen und bei der Abfassung des Registers hat sich Dr. Franz Zimmermann in Dresden darum verdient gemacht.

Im August 1930.

E. Drerup.

Einleitung.

Im allgemeinen mag unser Urteil über Vergils Verhältnis zur Darbietung landwirtschaftlicher Belehrung richtig sein, seitdem das Fazit aus den Einzeluntersuchungen und Vergleichen gezogen worden ist, die wir hauptsächlich der unermüdlichen statistischen Arbeit Jahns verdanken. Wenn es nun aber feststeht, daß nicht die landwirtschaftliche Unterweisung, sondern die künstlerische Leistung, d. h. das Übergehen des Didaktischen in eine subjektive Dichtungsart, den Wert der *Georgica* ausmacht, so ist es an der Zeit, daß wir dieser positiven Seite des Werkes mit allem Eifer nachgehen. Denn die Römer müssen doch gewußt haben, weshalb sie die *Georgica* als Ganzes schätzten und klassisch nannten. Eine abwechslungsreiche Fülle von geschickt verarbeitetem früheren Dichtungsgut, Digressionen ins Pathetische, vaterländische Beziehungen und was man sonst als Eigenart und Vorzüge der *Georgica* anführen mag, ist nun und nimmer ein Ersatz für Grundgedanken und Idee eines Werkes¹. Vergil muß nach einem eigenen, fest bestimmten Plane gearbeitet haben, der um so feiner durchdacht sein mußte, je bekannter die Dinge selbst den Lesern bereits waren. Ja, bei einem Dichter vom Range Vergils müssen wir den Anspruch persönlicher Durchdringung und Verinnerlichung des Stoffes erheben.

Diesen letzten Punkt hat E. Burck, *Die Komposition von Vergils Georgica*: Hermes 64, 1929, S. 279 ff., nicht unwesentlich gefördert, aber den Plan selbst ist er schuldig geblieben. Dagegen geht die gleichzeitig erschienene Arbeit von D. L. Drew, *The Structure of Vergils Georgica*: American Journal of Philology 1929, S. 242 ff., richtig von der sinnvollen Symmetrie in der Anlage des Werkes aus, doch kommt der Verfasser auf Grund willkürlich herausgehobener Einzel-

¹ W. Krolls Darstellung in „Studien zum Verständnis der römischen Literatur“, 1924, S. 189 ff. wird dem Werke in dieser Beziehung nicht gerecht.

heiten zu einem ebenso überraschenden wie verfehlten Ergebnis¹. So bleibt die Aufgabe bestehen, den Grundriß der *Georgica* bis in alle Feinheiten freizulegen. Daß dies bisher noch nicht gelungen ist, dürfte seinen Grund darin haben, daß die *Georgica*, kurz gesagt, zu sehr vom großen Epos aus beurteilt worden sind, während sie doch der Lyrik viel näher stehen, wobei Lyrik im modernen Sinne von subjektiver Dichtung, ohne Beziehung auf Versformen, gesagt ist. In den kunstvollen Kompositionen der *Bucolica*, deren zahlenmäßiges Element außer Frage steht², hat Vergil das technische Können niedergelegt, von dem aus er die Bewältigung des *Georgic*stoffes unternahm. Lyrische Schulung also ließ den an sich lyrisch veranlagten Dichter in sein Lehrgedicht hineinwachsen, wie die *Georgica* ihrerseits durch das, was sie mit dem großen Epos gemeinsam haben, ihm die Vorschule zur *Aeneis* wurden.

In demselben Maße nun, wie das Verhältnis zwischen *Bucolica* und *Georgica* enger ist als das zwischen *Georgica* und *Aeneis*, erhöht sich die Bedeutung, die wir den Dichtungen zuzumessen haben, unter deren Einfluß Vergils Entwicklung bis zur den *Georgica* gestanden hat. Es ist deshalb geboten, unserer Untersuchung einen Überblick über Catulls Kompositionstechnik im Kleingedicht wie im Epyllion beizugeben; ferner sind die dem Vergil noch näher stehenden Dichtungen *Culex* und *Ciris* zu berücksichtigen; und schließlich mögen einige Beispiele aus den Oden des Horaz das Bild abrunden. Erst wenn wir die Anordnungskunst des *Georgic*dichters in ihrer Bedingtheit erfaßt haben, werden wir beurteilen können, welche Eigenwerte kompositioneller und vielfach auch stilistischer Art sich aus der Konzeption dieses Werkes ergeben haben neben denen, die auf Tradition und Schulung zurückzuführen sind.

¹ Drew spricht sich selbst sein Urteil in einer Fußnote S. 243, wo er in die allgemeine Ablehnung des *Georgica*-Buches von K. Witte einstimmt und sagt: Witte is technically absorbed, I imperially.

² K. Witte, *Der Bukoliker Vergil*, Stuttgart 1922, hat trotz mancher Mißgriffe der Erforschung dieser Dinge einen Dienst geleistet; auf Einzelheiten ist später einzugehen.

I. Auswahl und Einteilung des Stoffes.

Wer *Georgica* zu schreiben unternahm, fand von Natur Zweiteilung des Stoffes vor: Ackerbau und Viehzucht, und zwar in dieser Reihenfolge. Zwei Bücher waren also das mindeste für ein Werk solcher Art, und an erster Stelle erwartete jeder den Ackerbau. Aber jedes dieser zwei Gebiete läßt sich zerlegen in ein Zentralgebiet und eine Reihe von Nebengebieten; so ist beim Ackerbau das Hauptgebiet die Feldwirtschaft, d. h. Getreidebau oder Ackerbau im engeren Sinne; beliebig viele Nebengebiete ergeben sich für den Anbau anderer Pflanzen, wie Bäume, Wein, Gemüse, Heilkräuter, Webfaserpflanzen usw. Das Hauptgebiet der Viehzucht umfaßt im engeren Sinne die vierfüßigen Haustiere Pferde, Esel, Rinder, Schweine, Schafe, Ziegen. Im weiteren Sinne gehören dazu Jagd, Geflügelzucht, Imkerei, Fischzucht u. a. m. Ein Fachschriftsteller nun müßte ohne Rücksicht darauf, welche Ausdehnung die einzelnen Erörterungen fordern, jedes dieser Gebiete in möglichst vollständiger Weise behandeln, wobei wahrscheinlich die beiden Hauptgegenstände, Ackerbau und Viehzucht im engeren Sinne, einen geringeren Raum einnehmen würden als die Fülle der Sondergebiete, die sich ihnen angliedern. Wie ganz anders aber stehen Varro und Vergil dem Stoffe und damit ihren Quellen gegenüber! Daß Varro mit seinen *libri III de re rustica* sich sehr auf dem Gebiete der schönen Literatur fühlt, geht deutlich aus der Nennung des Homer und Ennius hervor (I 4); als ein Werk der schönen Literatur hat auch sein Dialog als jüngstes Vorbild und bis zu einem gewissen Grade als Stimulans auf den Georgicadichter Vergil gewirkt¹. Da Varro uns nicht verrät, weshalb er gerade

¹ Es ist klar, daß wir, sooft ein Vergleich Vergils mit Quellschriftstellern sich nötig macht, einen Varro, sowie die anderen künstlerischen Vorgänger Hesiod, Nicander, Arat, Lucrez nicht auf dieselbe Stufe stellen dürfen wie die reinen Fachschriftsteller, z. B. Theophrast, Geoponiker u. a.

dreiteilig gliedert, müssen wir uns mit dem einen Grunde begnügen, den wir ohne weiteres erschließen können: er wollte im Gegensatz zu der stehenden, sozusagen von Natur gegebenen Zweiteilung etwas anderes, Kunstvolles, ja vielleicht darf man sagen, etwas Persönliches bieten. Da nämlich Varro nach II, praef. 6 mehr Viehzüchter als Getreidebauer war, ist es natürlich, daß er seine Liebhaberei bevorzugt und ein Buch über das Kerngebiet (Buch II), ferner ein Buch über die Nebengebiete der Viehzucht im engeren Sinne (Buch III) schreibt, während er in Buch I zusammen mit dem Ackerbau im engeren Sinne gleich den Anbau der wichtigsten anderen Pflanzen behandelt. Buch II mit seiner köstlichen Gliederung in 3, 9, 81 (II 1, 12) stellt das Mittel- und Meisterstück von Varros Anordnungskunst dar. Der Einteilung von Buch I liegt nach I 4, 4 die Zahl 4 zugrunde, der auch die Zahl der behandelten Gebiete entspricht; es treten nämlich zu dem einen Hauptgebiet, dem Ackerbau, drei Nebengebiete: der Anbau von Öl, Wein, Obst. Für Buch III hat Varro drei Gebiete ausgewählt, die III 3, 1 bezeichnet werden: *ornithones*, *leporaria*, *piscinae*.

Dieser willkürlichen, zum Teil erkünstelten und wenig ebenmäßigen Anordnung setzt Vergil eine lebensvollere, symmetrische entgegen. Er bleibt bei der von Natur gegebenen Zweizahl. Dem ersten Hauptgebiet, dem Ackerbau im engeren Sinne, gilt sein I. Buch, dem zweiten Hauptgebiet, d. h. der Viehzucht im engeren Sinne, sein III. Buch. Die Auswahl aus den Nebengebieten beider ist sowohl durch die Wichtigkeit als vor allem durch dichterische Gesichtspunkte bestimmt. Nicht eine ausführliche Erörterung über Gemüsearten, Nutzhölzer, Futtermittel und dergleichen, sondern „*Te, Bacche, canam*“ (II 2) bildet die Ergänzung zu dem in Buch I begonnenen Landbau; und nach der Abhandlung über Viehzucht im engeren Sinne in Buch III sind dem Dichter aus der Fülle der übrigen Zuchttiere nur noch die Bienen mit ihren wunderbaren Begabungen wert, besungen zu werden. Reizend ist die Vervollständigung des Stoffes in Buch II, wo Vergil die schwanke Rebe nicht allein wachsen, sondern sich an Bäumen empor-

ranken läßt; so zieht sich hier durch die eingehenden Erörterungen über Weinbau eine mehr summarische Behandlung der Baumzucht. Vergil nimmt da alle Büsche und Sträucher zusammen und als einzigen Vertreter der Fruchtbäume den Ölbaum. Da das schon reichlich viel Beiwerk für den Weinbau bildete, konnte der Dichter unmöglich noch den Gartenbau in diesem Buche unterbringen; deshalb erküht er sich, diesen neben der Bienenzucht nur in Form einer *praeteritio* (IV 116—148) zu behandeln, als er dort eines sog. Exkurses bedurfte. Daß in Buch IV außer der Bienenzucht noch andere Nebengebiete der Viehzucht besprochen wurden, die bei der zweiten Ausgabe zugleich mit dem Lob des Gallus getilgt worden wären, ist ausgeschlossen. Die Hauptzüge des gesamten Grundrisses liegen jedenfalls klar vor Augen. Wir dürfen ihn uns wohl vorstellen als erste Prosaaufzeichnungen des Dichters, deren weitere Ausarbeitung zunächst auch noch in Prosa erfolgt sein muß entsprechend der durch Servius für die Aeneis bezeugten Arbeitsweise.

Wie sehr dem Dichter daran lag, seinen Lesern näher zu kommen, als es sonst bei lehrhaftem Stoff erstrebt wurde und möglich war, sehen wir aus den vielen Abschweifungen, durch die Vergil persönliche Gefühle ausdrücken und wecken möchte, indem er über Dinge spricht, die ihn selbst betreffen, oder über Zeitereignisse und große Zeitgenossen, oder — man gestatte einen für diesen Zweck geprägten Ausdruck — Sonderleistungen der Menschen und vor allem der Natur, die mit Freude, Staunen, Furcht erfüllen. Es genügt ihm nicht, Anfang und Ende jedes Buches hierfür zu benutzen, sondern innerhalb jedes Buches schafft er sich noch mehrmals Gelegenheit zu solchem Hinausgehen über das Ethos des Lehrgedichtes an sich. In diesem Sinne muß das Wort Exkurs verstanden werden, wenn es hier überhaupt noch beibehalten werden soll. Wir werden nämlich finden, daß es sich nicht um willkürlich angebrachte Glanzstücke handelt, die eine blinde Unterwerfung des Dichters unter den Modegeschmack und, wie W. Kroll a. a. O. S. 193 ff. meint, Störungen der

Disposition bedeuten, sondern daß alle derartigen Abschnitte zur organischen Gliederung des Stoffes gehören, wobei der Dichter ein damals modernes, leider oft mißbrauchtes Kunstmittel seinen Zwecken dienstbar macht. Denn er braucht für die Gestaltung seiner zweifachen Konzeption¹, die in diesem Falle in dem objektiven Lehrstoff und dem persönlichen Sich-mitteilen-wollen des bisher lyrischen Dichters besteht, eine Form, die objektive wie subjektive Prägung verträgt. Lucrez ringt noch um diese Form, wie die zahlreichen Dubletten seiner Proömien beweisen; er fand bei Ennius das Subjektive zu wenig vorgebildet, wurde aber durch den hohen Schwung seiner Ergriffenheit und seinen streng wissenschaftlichen Sinn davon abgehalten, die gekünstelten hellenistischen Lehrgedichte als Formenmuster zu verwenden. In den *Georgica* dagegen tritt uns das erste vollendete hellenistisch-römische Epos dieser Art entgegen: ein Lehrstoff als persönliches Erleben in einer dieser Doppelkonzeption entsprechenden Form von klassischer Ebenmäßigkeit. Meisterhaft ist es, wie Vergil einen Ausgleich und eine Verschmelzung zwischen den sonst auseinanderstrebenden subjektiven und objektiven Teilen seines Werkes gesucht und gefunden hat, indem er gerade, je höher er das Pathos steigert, persönlich zurücktritt, während er sich in den lehrhaften Abschnitten kaum einmal zu so nackter Sachlichkeit entschließt, daß man von trockener Didaktik reden könnte. Ich muß es mir versagen, im Rahmen dieser Arbeit auf sämtliche Einzelheiten einzugehen, die teils einer Stiluntersuchung, teils einer Kommentierung angehören. Dennoch werden besonders stilistische Dinge einen großen Raum einnehmen müssen, weil sie unmittelbar in der Konzeption selbst wurzeln. Das eben stellt ja die *Georgica* in die Reihe wahrer, großer Kunstwerke, daß sie ihren eigenen Stil haben, dessen wesentliche Elemente mit der Konzeption gegeben waren. So natürlich es ist, daß dem Dichter bei jedem Kapitel — sofort oder nach längerem Überlegen — mit der Stoffgruppierung auch ein

¹ Eine solche liegt z. B. auch vor in Schillers Lied von der Glocke, wo die lyrische Form die Oberhand gewinnt.

Bild der Ausgestaltung und eine Vorstellung von der Wirkung vorschwebte oder zum mindesten das Problem der Formung und Färbung auftauchte, so nötig ist es, daß wir, um die Komposition ganz zu verstehen, die darin angewandten Mittel berücksichtigen. Für ihre Auswahl soll mir zunächst maßgebend sein, was mir zum Erfassen des Ethos in jedem Kapitel wesentlich scheint, auf die Gefahr hin, daß ich mir den Vorwurf zu großer Subjektivität und Ungleichheit in der Behandlung zuziehe. Das Zurückbleiben dieser Arbeit aber hinter der Vollständigkeit eines Kommentars, besonders auch in bezug auf die Quellenfrage, wird wohl niemand beklagen, dem beim Lesen die kommentierte Ausgabe von Ladewig-Jahn, 9. Auflage, Berlin 1915, zur Hand ist. Dieser Kommentar ist stets heranzuziehen, auch ohne daß besonders darauf verwiesen wird.

II. Die Proömien.

Beginnen wir mit den persönlichsten der sog. subjektiven Abschnitte, den Proömien! Wenn Vorworte im allgemeinen nach Vollendung eines Werkes konzipiert und niedergeschrieben werden, so muß für die *Georgica* behauptet werden, daß ihre Proömien, ebenso wie die anderen nicht unmittelbar zum Lehrstoff gehörenden Teile mit auf die planmäßige Anlage des Ganzen zurückgehen. Die drei Stoffgebiete, durch die Vergils *Georgica* sich vor anderen auszeichnen sollten, nämlich: Nachrichten über seine eigene Person, Erwähnungen großer Persönlichkeiten und besonderer Zeitereignisse, schließlich Betrachtungen über Sonderleistungen im Leben der Menschen oder der Natur, sind so verteilt, daß die letzteren ins Innere des Lehrgedichtes eingewebt sind; Persönliches über den Dichter steht natürlich nur in den Vorworten und im Nachwort; von den großen Persönlichkeiten und ihren Taten finden Augustus und Maecenas mit in den Proömien Platz, während anderes dieser Art auch in die Lehrdichtung selbst eingefügt ist.

Die beiden großen Proömien I 1—42 und III 1—48 sind nicht nur durch ihre Ausdehnung sondern auch inhaltlich aufeinander abgestimmt, ebenso die beiden kleinen II 1—8 und IV 1—7. Diese letzteren bringen beide nur das unbedingt Notwendige: Angabe des Themas und Anrufung der Gottheit; dazu enthält jedes noch einen weniger wesentlichen, doch auch konventionellen Gedanken: II 1 eine Zurückweisung auf das vorige Buch, IV 2 Erwähnung des bereits bekannten Empfängers der Dichtung. Fast neckisch scheint der Einfall, im Vorwort von Buch II den Maecenas zunächst nicht zu nennen; er sollte wohl durchaus nicht erwarten, daß auch dieses Buch ein so großartiges Vorspiel brächte wie Buch I, und dann tut der Dichter doch — just bei Vers 41 — so, als sei alles bis dahin Gesagte eine Vorrede,

die der des I. und III. Buches entspricht. So erscheint der Name Maecenas in Buch II und III im 41. Vers, in I und IV im 2. Vers! In Buch IV weiß der Empfänger dann schon, daß ein großes Proömium nicht mehr angebracht ist: in der Tat gehören die weiteren Verse der sachlichen Erörterung.

In die beiden großen Vorreden, Pr. I und III, mußte Vergil zunächst das bringen, was er den Lesern über sich und sein Verhältnis zu seinem Werk zu sagen hatte; ferner eine Götteranrufung, Inhaltsangabe, Widmung an Maecenas und die in diesem Falle unumgängliche Huldigung an Octavian. Von diesen fünf Punkten kommen die hier an 2., 3. und 4. Stelle genannten in jedem der großen Proömien vor, die Huldigung an Octavian mußte in einem besonderen Abschnitt und zwar im ersten Proömium stehen. Über sich und sein Verhältnis zu dieser Dichtung konnte Vergil natürlich in Buch I wie in Buch III sprechen, auch blieb dafür noch der Epilog, den er tatsächlich dazu benutzt hat. Er verzichtet aber darauf, in Buch I sein Verhältnis zu den *Georgica* zu behandeln — obwohl der Leser es da erwarten könnte —, weil in Buch III noch reichlich Platz dafür bleibt¹, während das erste Proömium mit den vier Punkten: 1. Inhaltsangabe, 2. Widmung an Maecenas, 3. Götteranrufung, 4. Huldigung für den Fürsten, genügend ausgefüllt ist. So weist Vergil dem zweiten großen Vorwort außer den drei konventionell wiederkehrenden Punkten die Nachrichten über seine eigene Person zu, soweit sie nicht erst am Schluß des Ganzen (IV 559—66) anzubringen waren. In Buch III stellt er jeden der konventionellen Punkte an eine andere Stelle als in Buch I; auch der Platz des Abschnittes über sich selbst entspricht nicht dem, wo im I. Buch Octavian verherrlicht wird. Somit ergibt die Anlage der beiden sorgfältig gegeneinander abgewogenen Proömien folgendes Bild: I 1—42: 1. Inhaltsangabe, 2. Maecenas, 3. Götter, 4. Octavian. III 1—48: 1. Götter, 2. Inhaltsangabe, 3. Vergil, 4. Maecenas.

Den dritten und vierten Abschnitt des ersten Proömiums hat Wissowa, *Hermes* 42, 1907, S. 92 ff. meisterhaft erklärt.

¹ Vgl. unten S. 20 ff.

Schmidt, *Georgica*.

Ich erlaube mir nur hinzuzufügen, daß Vergil durch die Zusammenfassung der zwölf Gottheiten in zwei Gruppen einen Hinweis auf die zwei Hauptteile seiner Dichtung gibt; denn an erster Stelle werden in der ersten Periode (Vers 5 ff.) diejenigen genannt, die für die erste Hälfte bedeutungsvoll sind; die zweite Periode (Vers 13 ff.) beginnt mit den Gottheiten der Viehzucht. Im übrigen aber will Vergil nicht diesen gehobenen Abschnitt seines Vorworts zu genauer Darlegung seiner Disposition mißbrauchen¹, die ja durch die Verse 1—4 genügend bekannt ist. Die Sache liegt vielmehr umgekehrt: seine Stoffeinteilung mußte ihm zu Hilfe kommen, damit er die um der Zwölfzahl willen bunt zusammengewürfelte Gesellschaft von den gewaltigsten bis zu ganz unbedeutenden Gottheiten einigermaßen gruppieren konnte, da hier das Prinzip der Paarung versagte².

Die Gottheiten für die Viehzucht, deren Nennung im Vorwort des III. Buches wiederkehren muß, sind im ersten Proömium einheitlich, bis auf den am Schluß erwähnten Silvanus, der griechischen Mythologie entnommen. Sie bezeichnen im einzelnen Pferde-, Rinder-, Schaf- und Ziegenzucht (I 13—18), während Buch III mit der römischen Göttin Pales als Beschützerin aller von den Italikern gezüchteten Tiere beginnt. Darauf gibt der Dichter kurz die Zweiteilung des Buches an, indem Apollo als „pastor ab Amphryso“ für das Großvieh, und die „silvae omnesque Lycaeii“ als Herrschaftsgebiet Pans für die Kleinviehzucht genannt werden. Dem Buchstaben nach sind Götteranrufung und Inhaltsangabe hier eins, ausgedrückt durch die Verse 1 und 2. Das Zusammendrängen dieser beiden konventionellen Punkte in die denkbar knappste Form zeigt, daß der Dichter sich mit diesen Dingen nicht aufhalten will, weil Wichtigeres ihm am Herzen liegt; er nimmt sich nicht die Zeit zu einem

¹ Deshalb vermeidet Vergil wohl auch, das Walten des Aristaeus (Vers 14 f.) auf die Bienenzucht zu beschränken, obwohl das Bienenvunder zum ursprünglichen Plan der *Georgica* gehörte.

² Nicht zustimmen kann ich K. Witte, *Das Proömium von Vergils Georgica*: Phil. Wochenschrift 1926, S. 507 ff.

Übergänge, sondern überrascht uns in Vers 3 mit „*cetera quae vacuas tenuissent carmine mentes omnia iam volgata*“. Dem Eindruck der Eile und des Drängens nach diesen persönlichen Erörterungen dient zum Teil auch das Verspaar, mit dem Buch II schließt; denn eine Entschuldigung dafür, daß Buch II etwas länger geraten war als Buch I, war doch wohl nicht so unumgänglich nötig, daß Vergil sich zu der innerhalb seiner *Georgica* und der epischen Poesie überhaupt einzig dastehenden Absonderlichkeit entschließen mußte, dem II. Buch ein Schlußkolon anzufügen. Diese Übergangverse sind formal angesehen ein Beweis für die große Sorgfalt, die Vergil auf tadellose äußere Fügung verwendete. Gedanklich ist ihr Hauptzweck, das Interesse des Lesers für die zweite Hälfte der Dichtung wachzurufen bzw. wachzuhalten. Die Begeisterung des Verfassers, die wie bei den aus den Schranken laufenden Rossen¹ bis zum Ziel ausdauern wird, ja sich zu steigern verspricht, soll auch auf den Leser übergehen. Unter dieser weiten Spannung des Gefühls ist aber auch die für den jetzt folgenden Abschnitt erforderliche Anteilnahme des Lesers mit erreicht. Das in Vers 3 unvermittelt einsetzende *cetera* erweckt den Eindruck, daß Vergil mitten in diesen Erwägungen lebt und seine Leser unmittelbar daran teilnehmen lassen muß.

Wenn der Dichter im I. Buch der Götteranrufung und der Huldigung für Octavian soviel Platz einräumt, daß er seine persönlichen Dinge für das zweite große Proömium aufschieben muß, so geschieht das nicht in erster Linie durch den Zwang der oben erwähnten symmetrischen Ver-

¹ Das Bild der Rosse, die sich auf der Kampfbahn heiß gelaufen haben, soll sicher nicht an das zum Schluß von Buch I Gesagte erinnern, wie Jahn zu meinen scheint. Die Übertragung der Leistung eines Wettbewerbers beim Rennen auf die des Dichters ist so geläufig gewesen, daß Varro aus ihr kühnlichst das für seinen Zweck neue Bild ableitet II 7, 1: *Aperiam iam carceres et equos mittere incipiam*. Wenn dieser reizende Übergang bei Varro den Vergil irgendwie beeinflußt hat, dann geschah es gerade nicht in der Richtung einer unmittelbaren Benutzung dieser Erfindung. Vergil hat vielmehr im Gegensatz dazu die abgegriffene Wendung, die abschließend war und gewöhnlich nicht zugleich vorwärts wies, mit neuem, persönlichem Inhalt erfüllt.

teilung des Stoffes oder weil der princeps unbedingt in das erste Buch gehörte, sondern vielmehr mit innerer Notwendigkeit; denn nicht was der Dichter bei Beginn des Werkes fühlte, sondern was im Laufe der Arbeit ihn bewegt, will er mitteilen. Dafür ist der richtige Platz die Mitte der Dichtung. Das erste Proömium läßt von Anfang bis zu Ende keine andere Vorstellung aufkommen, als daß Vergil mit einem gewissen Stolz seine Georgica vorlegt und nicht daran zweifelt, er werde sie, des Herrschers Gunst vorausgesetzt, glücklich vollenden. „Coepa audacia“ nennt er sie wohl (I 40); doch das ist das mindeste, was der Dichter bei Beginn eines Werkes sagen muß, zu dessen Gelingen er göttlichen Beistand erfleht.

Versetzen wir uns in Vergils Lage, der nach Abschluß der Bucolica durch Maecenas angeregt wurde, dieses Lehrgedicht, also ein Werk größeren Stils mit nationaler Bedeutung zu schreiben. In dieser „Anregung“ begegneten sich wohl die Wünsche beider; denn Vergils angeborene Vorliebe für das Landleben mußte in jener Zeit, wo wilde politische Bewegungen die Städter beunruhigten, ihn gewissermaßen drängen, die Flucht aufs Land zu predigen. Der Stoff war ihm nicht nur durch die Erfahrung, die er als Landkind mitbrachte, wohlvertraut, sondern er schaute mit Lucrez das Werden und Vergehen aller Dinge in der Natur; es mußte ihn auch reizen, Varros Werk durch poetische Form, durch geschicktere Anordnung, durch die höhere Tendenz und philosophische Vertiefung zu übertreffen. So wird Vergil sich unschwer entschlossen und guten Mutes begonnen haben. Diese Stimmung gibt sein erstes Proömium wieder. Mit dem Sichhineinleben in die neue Aufgabe mußte er auch fühlen, wie ihm die Schwingen wuchsen: ob er schon beim Ordnen der Materie oder nach Ausarbeitung einzelner Abschnitte über die didaktische Dichtung zur rein epischen hinaus wollte, das hat er uns nicht verraten, auch nicht welche politischen Ereignisse in ihm den Wunsch, wenn nicht geweckt, so doch gestärkt haben, Größeres, Höchstes zu singen. Kurz, je länger je mehr beherrschten ihn diese Gefühle und Gedanken, und im Verlauf seiner Georgica mußte er auch

den Lesern über dieses Erleben, das eine bedeutungsvolle Wandlung für sein ganzes Leben und Schaffen brachte, berichten.

Je mehr wir die *Georgica* studieren, desto deutlicher tritt hervor, welch mühsame Denkarbeit die Auswahl und Gruppierung des Stoffes war und welch große Anforderungen seine Gestaltung an die poetische Schwungkraft stellte. Ist uns doch auch für die Abfassung der vier Bücher die Zeit von sieben Jahren bezeugt, innerhalb deren Vergil die „*iussa haud mollia*“ (III 41 und 289 ff.) empfunden haben mag, noch dazu, wenn der Zukunftstraum, der Epiker des Julischen Hauses zu werden, ihn umgaukelte. Aber zu einer Absage an die *Georgica* ist es nicht gekommen. Denn das Vorwort des III. Buches ist nicht, wie Jahn (zu III 1—48) meint, eine *recusatio*, sondern hier drückt sich gerade am stärksten das Hochgefühl des Dichters aus. Vergil lehnt (3 ff.) die beliebten, allzu oft besungenen mythologischen Stoffe ab und bekennt sich erst recht zu seinem schwierigen Werk (8 f.); wird es ihm doch, wie einst das erste römische Epos dem Ennius, den höchsten Preis einbringen. Da noch keine römischen Dichter den Landbau besungen und auf diese Weise den Ruhm des Vaterlandes gemehrt hatten, konnte Vergil sich wohl neben Ennius stellen. Jahns Erklärung zu 10 f.: „*deducam* = er will Ennius also noch übertreffen“, ist in den Worten des Dichters nicht gegeben, ebensowenig was E. Norden, *Vergils Aeneis im Lichte ihrer Zeit*, N. Jahrb. f. d. klass. Altertum, 1901, S. 315, als Inhalt der Verse 8 ff. angibt: „Daher, wenn ich diese Gedichte beendet habe, will ich ein Epos im Stil des Ennius dichten . . .“. Norden kommt dann zu einer Deutung der Verse 10—39 als Plan eines Epos, der später zugunsten der Aeneassage verworfen worden sei. Berechtigterweise setzt Norden selbst vor diese Auslegung eine Mahnung zur Vorsicht: „Es gibt, wenn ich nicht irre, eine Art von indirektem Selbstzeugnis des Dichters, das wir allerdings auf dem Wege der Interpretation gewinnen müssen.“

Da es außer Zweifel steht, daß Vergil uns hier einen Blick in sein Innerstes tun läßt, den er aber durch den außer-

ordentlichen poetischen Schwung und die Kühnheit der Allegorie in gewissem Sinne wieder verhüllt, so scheint es geboten, daß wir die psychologischen Voraussetzungen dieser Stelle aufsuchen, ehe wir Wort für Wort interpretieren. Das Proömium des III. Buches ist als Gegenstück zu dem des I. Buches komponiert, wo Vergil als erster Dichter dem Glücksgefühl Ausdruck verliehen hat, daß Octavian wie ein göttlicher Retter dem Bürgerkrieg endlich ein Ziel gesetzt habe. Indem die Verse I 24 ff. das aussprechen, was Millionen von Bürgern und Provinzialen einmütig empfanden, erheben sie sich gefühlsmäßig weit über die vorhergehende, mehr konventionelle Anrufung der zwölf Gottheiten, obgleich sie auch stilistisch nicht vom Hergebrachten abweichen. Wenn nun der Gedanke, Octavian als 13. Gott zu feiern, schon während der Anfänge der Georgica-Dichtung aufgetaucht war und vielleicht auch bald gestaltet worden ist, so hat das Gefühl einer anbrechenden Segenszeit durch den Sieg von Actium und die Niederwerfung Ägyptens eine geradezu überwältigende Steigerung erfahren. Für Vergil mag es doppelt beglückend gewesen sein, daß diese Ereignisse eintraten, als er noch an den Georgica arbeitete. Wer weiß, ob der erste Entwurf des im allgemeinen symmetrisch angelegten Werkes für den Beginn der zweiten Hälfte ein ebenso bedeutungsvolles Vorwort vorgesehen hatte als für das Gesamtwerk! Ja, das Erlebnis, das zu diesem lyrischen Erguß geführt hat, ist für den Römer Vergil noch zwingender gewesen als die im Orient aufgebrachte Erhebung des werdenden Alleinherrschers zum 13. Gott. Denn nichts Geringeres als Unsterblichkeit fiel Vergil, dem aufstrebenden Dichter der augusteischen Ära, in den Schoß, als der Sieg von Actium die Herrschaft Octavians besiegelte. Vergil ist sehr stolz, daß er den Zug der Zeit verstanden und statt gelehrter und sentimentaler Epen bereits ein vaterländisches begonnen hat, das ihn neben Ennius stellt. Nun wird das Glück des Vaterlandes, nun wird der göttergleiche Herrscher und Friedebringer der unerschöpfliche Quell für sein dichterisches Schaffen! Vergil weiß ein für allemal, was er zu dichten hat: dem Caesar ist seine Lebensarbeit geweiht. Das ist

der Tempel, den er ihm erbauen will: ein unvergängliches Werk. Horaz hat ähnlich empfunden am Abschluß seiner Odendichtung und diese Verse des Vergil sicher richtig verstanden, als er schrieb „exegi monumentum aere perennius“; darum klingt auch der Ausdruck in dem *deducere* an Vergils Worte an. So wenig wir uns bei Horazens Erzdenkmal „*pyramidum altius*“ einzelne Züge seiner Odendichtung vorstellen, so wenig legt Vergil in der Allegorie des Marmortempels den Plan eines Epos vor. Er nennt nur die Fülle der Beziehungen, die bei diesem Gottmenschen zu besingen sind, aber der Hauptton liegt doch auf der Verehrung und Hingabe des Dichters, die mit unvergleichlicher Innigkeit in den schlichten Worten ausgedrückt ist „*ipse caput tonsae foliis ornatus olivae dona feram*“ (21 f.). Denn er ist gewürdigt, zu der Unsterblichkeit dieses Herrschers beizutragen, der auch ihm zur Unsterblichkeit verhilft.

Zweifellos schwebt dem Dichter als kostbarste Gabe ein Epos vor, aber diese Realität gehört nicht in die Allegorie. Erst als Schlußpointe des ganzen lyrischen Abschnittes kündigt Vergil dieses Vorhaben an (46—48). Nur diese drei Verse haben die Bedeutung eines Selbstzeugnisses des Dichters über den Plan eines Epos. Sie lassen keinen Zweifel daran, daß der Kriegsruhm des ersten Alleinherrschers weit mehr Raum darin haben sollte, als es in der danach entstandenen Aeneis der Fall ist. Wie die Entwicklung der Dinge den Vergil zu seinem Liede von Aeneas geführt hat, dies dargelegt zu haben, ist das unbestrittene Verdienst des Nordenschen Aufsatzes. Er läßt uns aber, wie gesagt, im Stich in bezug auf das dichterische Erlebnis, das unserm Proömium zugrunde liegt. Die Beseligung Vergils, unsterblich zu sein, gibt nicht nur den Schlüssel für den Zusammenhang der einleitenden Verse 1—9 mit dem Hauptabschnitt des Proömiums, sondern vor allem auch die Erklärung für die Verherrlichung Mantuas, die doch weit über das hinausgeht, was sonst als Hinweis des Dichters auf seinen Geburtsort in einer Dichtung vorgebracht zu werden pflegte. Dafür hätte der Epilog, der schon Neapel nennt, auch noch einen Platz und zwar den passenderen geboten. Dieses Hoch-

gefühl rechtfertigt ferner das verfrühte Selbstlob des Vergil, das bei allem Selbstbewußtsein der antiken Dichter durch seine Vorzeitigkeit doch wohl einzig dasteht. Die Lage, in der sich Vergil befand, war tatsächlich einzigartig. Und in dies Zusammenströmen dichterischer Beseligung und vaterländischer Begeisterung mischt sich noch das Gefühl tiefster Dankbarkeit gegen den Heimatboden, zu dem Vergils Gedanken gerade in den *Georgica* oft und gern zurückkehrten. Der Entschluß, Octavians Großtaten zu besingen, bedeutet für den empfindsamen Dichter bis zu einem gewissen Grade Abschied von daheim, Verzicht auf das Weiterleben in der Gedankenwelt seiner engeren Heimat, und solche, vielleicht etwas überschwengliche „Entwurzelungsgefühle“ mögen zu der namentlichen Nennung Mantuas und seiner grünen Gefilde mitgewirkt haben. In den melodischen Versen 12—15 verträumt Vergil sich fast in Heimatliebe und -sehnsucht; das sind echte Herzensteine, die nicht nur angeschlagen werden, damit um so wuchtiger erklingt „in medio mihi Caesar erit templumque tenebit“ (16).

Wie wenig die nun folgende Beschreibung, Vers 17 ff., mit dem Entwurf eines Epos zu tun hat, wird noch deutlicher durch das Aufzeigen der Gedanken, die den Dichter leiteten, als er dieses Bild kunstvoll formte. Es liegt ihm zunächst daran, das Zusammenströmen begeisterter Massen, ein Gewimmel von Menschen und Tieren zu schaffen und hier dann „Caesar in medio“, dem sein ganzes Leben und Streben gehörte. So malen die Verse 17—25 das Anschwellen und die volle Auswirkung der Festfreude, die Hingabe der Beglückten an den Segensbringer. Diesem belebten Durcheinander stellt Vergil nun den ebenmäßigen Bau des Tempels gegenüber: man steht vor den gewaltigen Türflügeln. Die darin eingelassenen Tafeln aus Gold und Elfenbein¹

¹ Jahns Schluß, der Dichter spreche die Erwartung aus, daß Octavian noch weiter als Alexander vordringen werde, ist verfehlt. Vergil brauchte für jedes der kostbaren Materialien ein Beiwort, das besonders hohen Wert andeutete. Beim Golde wählte er *solidum* als Hinweis auf Gediegenheit des Metalls und seine Verarbeitung in massiven Platten; beim Elfenbein die Echtheit und damit eine möglichst fremdartig klingende Bezeichnung seiner Herkunft aus dem fernen Inderland.

stellen die siegreichen Kämpfe der Römer unter Octavian dar, 26 f. Der eine Flügel gilt der Überwindung von Antonius und Kleopatra und bietet zunächst zwei Bilder, deren erstes eine Szene in Ägypten, wahrscheinlich die Einfahrt der Römer in die Nilmündung oder gar die Einnahme von Alexandria, und deren zweites die Schlacht von Actium darstellt. Hier war das Umgießen der erbeuteten Schiffsschnäbel in *columnas rostratas* so neu und so sehr der Ausdruck stolzer Siegesfreude, daß es angebracht werden mußte, selbst auf die Gefahr hin, die Anschaulichkeit dieses Bildes neben den drei anderen unmittelbar gesehenen zurücktreten zu lassen. Der dichterische Ausdruck ist so kühn, daß er sich kaum einer der üblichen Schmuckformen mit Bestimmtheit zuweisen läßt: er schillert zwischen Metonymie, Synekdoche und gar Prolepsis. — Auf dem anderen Flügel wird der Kampf in Asien verherrlicht. Das erste Bild zeigt geschlagene Armenier vor den Trümmern ihrer Stadt, das zweite Parther auf der Flucht, wobei — traditionsgemäß — ein Teil listigerweise wieder zum Angriff umkehrt. Welche dieser Bilder die oberen, welche die unteren Felder füllen sollten, ist gleichgiltig¹. Das Verspaar 32 f. fügt noch zwei Bilder hinzu, die Gegenstücke zueinander und eine symmetrische Vervollständigung zu den vier vorhergenannten bilden. Daß Siegeszeichen und Kriegsgefangene oft zusammen dargestellt worden sind, beweisen der Wiener und der Pariser Kameo². Vielleicht können wir von diesem Muster auch auf die Anordnung schließen, die dem Dichter vorschwebte. Dann wären in den beiden untersten Feldern diese mehr konventionellen Kompositionen zu denken, die sich hauptsächlich durch äußere Merkmale und Trachten der dargestellten Personen zu unterscheiden hatten. Durch den Zusatz „*diverso ex hoste*“ erhält „*duo*“ distributiven Sinn; durch „*bis*“ und „*utroque ab litore*“ wird auf zwei getrennte Darstellungen hingewiesen.

Die zahlreichen mit que aneinandergfügten Einzel-

¹ Vgl. Norden, Vergils Aeneis VI², S. 122.

² Vgl. auch Rodenwaldt, Der Belgrader Kameo: Jahrbuch d. arch. Inst. 1922, S. 23 ff.

heiten in den Versen 26—33 geben das Eilen des Auges von einer Herrlichkeit zur anderen vorzüglich wieder; zu kurzem staunenden Verweilen zwingen bei Betrachtung der Türflügel die mit gewählten Beiwörtern ausgestatteten geographischen Namen und vor allem die ebenso kunstreiche wie gefühlvolle Paraphrase von Actium, Vers 29. Dann sind Herz und Sinn gebannt bei der stolzen Nennung der Siegeszeichen (32) mit der weiten Spannung zwischen „duo“ und „tropaea“; helle Freude atmet die transitive Anwendung des schönklingenden „triumphatas“ (wie Aen. VI 836); dem vorwärtsdrängenden Staunen entspricht die Tautologie „utroque ab litore“ nach „bisque“, das in kühner Verschiebung der Dichtersprache für „binas gentes“ eingetreten ist. Jahns Verdacht, daß die Verse 30 ff. ex eventu eingefügt sein könnten, erweist sich als unbegründet, nachdem die kompositionelle Einheit festgestellt ist.

Der symmetrische Aufbau geht weiter in den folgenden 2×3 Versen (34—36 und 37—39), bei denen auch wiederum keine genaue Ortsangabe für die einzelnen Kunstwerke gemacht wird. Es ist aber selbstverständlich, daß es sich um äußeren Schmuck handelt, also wohl an oder vor den Wandflächen rechts und links vom Portal. Den drei Namen göttlicher Vorfahren des Julischen Hauses stehen die drei bekannten Gestalten im Tartarus gegenüber. Solche Höhen und Tiefen will der Dichter durchmessen — damit ist alles gesagt, was Vergil seine Leser fühlen lassen möchte; darum geht die Ausmalung des Tempels nicht weiter.

Der Schluß, der nur zu sagen brauchte, was in den Versen 40 f. und 46—48 steht, ist durch eine *expositio*, d. h. ein *commutare tripliciter*, künstlich in die Länge gezogen. Kurz und schlicht ist der Anfang „te sine nihil altum mens incohat“; etwas belebter (*medium*) die Aufforderung „en age, segnis rumpe moras“; *grande* ist das Getöse auf dem Kithairon und Taygetos, das Dröhnen der von Pferdehufen erschütterten argolischen Ebene und die Verstärkung des Schalles durch das Echo. Man beachte dazu die Fülle der Konsonanten und den klangvollen Wechsel der Vokale. In den drei Schlußversen wird der hohe Schwung

gedämpft durch die Sachlichkeit der Ankündigung im *genus medium*; Vergil nähert sich damit dem Stil, den der folgende Teil des Lehrgedichtes erforderte. Dadurch, daß an die Verse 40 f. die *expolitio* angeknüpft wird, bringt der Dichter diese an Maecenas gerichteten Verse zusammen mit den drei Schlußversen auf die feierliche Zahl 9, die er auch in der Einleitung hat, und die in kunstvoller Zerlegung und Verdoppelung auch dem Kernstück des Proömiums zugrunde liegt. Sein Schema ist nämlich:

1 f. 3-9	10-15	16	17-25	26-33	34-36	37-39	40 f.	42-45	46-48
2 7		1	9	8	3	3	2	4	3
9	6	2 × 9			6		9		
Gegenwärtige Dichtung mit Rückblick auf abgelehnte Stoffe.	Ich, Vergil von Mantua, werde unsterblich, denn ich hole mir vom Musenberg Kräfte zu unvergänglichem Werk.	Der Gott (16) und seine Verdienste (26-33), um derentwillen die Seinen ihm Opfer und Spiele weihen (17-25).			Er, Octavian, hat von Urzeiten her seinen Platz unter den Himmlichen und Gewalt über finstere Unterweltsmächte.		Gegenwärtige Dichtung mit Ausblick auf das ersehnte Epos.		

Angesichts dieses Zahlenkunststückes aus Vergils Werkstatt erübrigt sich die *captatio benevolentiae*, die ich, als mir die Bedeutung der Zahlen in Vergils *Georgica* aufging, nötig zu haben meinte gegenüber den vielen Verächtern der Verszählerei. Es ist sehr zu bedauern, daß K. Witte, der in seiner Arbeit „Der Bukoliker Vergil“, Stuttgart 1922, viele richtige Zählungen vorbringt¹, die *Georgica* („Vergils

¹ Nur folgende Berichtigungen möchte ich hinzufügen: In *Ecl.* II hat Vergil die Situation durch 5 Verse eingeleitet, die unmittelbar zur Klage des Corydon führen. Diese ist bis Vers 18 heiß und lebendig; von 19 an verfällt der Verschmähte in Aufzählung seiner Vorzüge und der Freuden und Gaben, die er zu bieten hat. Erst bei Vers 55 ist diese Aufzählung und das ihr zugrunde liegende Hoffen und Drängen zu Ende. Aber dann bricht die ganze Leidenschaft hervor (56-68), so daß Corydon schließlich selbst das Unsinnige seines Beginns empfindet. Diese kurze Charakterisierung der Abschnitte mag genügen, um zu zeigen, daß das Schema nicht willkürlich und nur äußerlich ist:

37											
5.	13	9. 3. 9. 5. 6. 5					13.	5			
18								18			
36											

Bei der IX. *Eclage* begnügt sich Witte damit die 33 Verse des Lycidas

III. Das erste Buch.

I. Der Aufbau im allgemeinen.

Soviel Poetisches man in der Bearbeitung der Scholle und der Entwicklung des Samenkornes zur fruchttragenden Pflanze auch finden mag, Vergil begnügt sich in seinem Gesang vom Ackerbau nicht mit diesem rein agronomischen Stoff. Vor allem Hesiod ist hier sein Vorbild, bei dem er *ἔργα καὶ ἡμέραι* zusammen behandelt fand. Dazu kam die damals in Rom herrschende Begeisterung für die Phänomene des Arat und die Vorliebe für Astrologie und Gelehrsamkeit aller Art. Wohl hat Vergil die Treuherzigkeit und Zuverlässigkeit jener alten Tagedichtung geschätzt und manches davon übernommen, aber deutlich erkennen wir sein Streben nach besserer Anordnung des Stoffes und seine Freude an schöner Gestaltung und Ausschmückung. Entsprechend seiner eigenen Angabe, daß das I. Buch „*arvorum cultus et sidera caeli*“ handle (II 1), werden wir diese beiden Teile als agronomisch und astronomisch bezeichnen¹. Das Wort astronomisch aber umfaßt außer den eigentlichen Belehrungen der Astronomie sowohl die vielen laienhaften Beobachtungen des Wetters und sonstiger Naturerscheinungen, als auch Astrologisches, was Vergil am Schlusse heranzieht. Dadurch bereichert und vertieft er den zweiten Teil des Buches so, daß dieser, übrigens auch äußerlich weiter ausgedehnt, eine Steigerung des ersten bedeutet, insofern als hier eine höhere oder die krönende Wissenschaft für den Landmann vorgetragen wird.

Damit ist eine Aufwärtsbewegung für die ganze Erörterung gegeben. Vergil braucht, da er diesen Faden hat, für die

¹ Drei Teile sieht irrtümlich E. Burck, *Philologische Wochenschrift* 1928 in seiner Besprechung von K. Witte, *Vergils Georgica*: I. Teil 1—203, II. Teil 204—350, III. Teil 351—514.

Anordnung des Stoffes kein unmittelbares poetisches oder prosaisches Vorbild, sondern er arbeitet seiner Konzeption entsprechend, wobei natürlich die Benutzung der vorhandenen Literatur für Einzelheiten eine bald größere, bald geringere Rolle spielt.

Weil sein Zweck es erfordert, beginnt der Dichter sein I. Buch mit den Arbeiten am Boden selbst. Pflügen auf geeignetem Boden und noch einmal Pflügen steht am Anfang aller Landwirtschaft. Daher bildet dies den Inhalt des I. Kapitels (43—70). Mit den in Kap. II (71—99) und Kap. III (100—117) behandelten Verrichtungen folgt Vergil gewissermaßen der Vervollkommnung des Ackerbaues; denn die Bearbeitung des Bodens mit dem Pfluge konnte nicht die einzige bleiben. Was der Bauer alles noch unternimmt, damit der Boden die für eine bestimmte Getreideart erforderlichen Lebensbedingungen bietet, verteilt der Dichter auf Kap. II und III, ohne durch diese Art der Aufzählung eine zeitliche Folge all jener vor alters gemachten Erfahrungen und Erfindungen konstruieren zu wollen. Diese Dinge sind je länger je mehr Hand in Hand gegangen; durch ihre Trennung und die Anordnung und Darstellung in diesen zwei Kapiteln zeigt Vergil seine Kompositionskunst. Kap. II behandelt die Brache, den Fruchtwechsel und als Ersatz für beides die Düngung, dazu ergänzend das Zerschlagen der Erdschollen, Harken, Kreuz- und Querpflügung. In Kapitel III spricht Vergil über die Regulierung der Feuchtigkeit. Da hier nicht nur menschliches Können, sondern auch klimatische Verhältnisse, also höhere Gewalten sich geltend machen, ergibt sich für den Dichter der Übergang zu einer außerhalb des Lehrstoffes stehenden Betrachtung (118—59). Darauf beschreibt Kapitel IV (160—77) die wichtigsten Geräte der Ackerwirtschaft; Kapitel V (178—92) belehrt über Einrichtung und Bedeutung der Tenne. Schließlich bringt Kapitel VI (193—230) Belehrung über das Saatkorn selbst, um dessen willen ja alle diese Arbeiten geschehen. Das ist ein außerordentlich gewandter Abschluß dieser Skizze, bei der jeder Zug wohlberechnet ist, um die Vervollkommnung des Getreidebaues darzustellen bis zu dem gedachten

Zeitpunkt der Vergangenheit, wo alle wesentlichen Arbeiten und Einrichtungen bekannt waren.

Da weder zeitliche Festlegung noch eine bestimmt gebundene Reihenfolge in dieser Entwicklung möglich ist, läßt Vergil seinen Leitgedanken unausgesprochen, d. h. er verzichtet auf zeitliche Hinweise und Übergänge zwischen den einzelnen Kapiteln. Aber daß es ihm um diese Entwicklung zu tun ist, die die rührige Hand und der immer fortschreitende Geist des Menschen geschaffen haben, klingt aus dem zu diesen Erörterungen gehörigen Schmuckstück hervor. Nach den ersten drei Kapiteln nämlich besingt Vergil in den Versen 121—59, wie seit dem Beginn von Jupiters Herrschaft die Menschen fleißig und erfinderisch wurden. Das Schlußstück der agronomischen Belehrungen aber bildet ein Aufblick zur Sonne (231—56), der ewig und überall Leben spendenden Kraft, ohne die alle Menschenarbeit nichtig wäre.

Schon im letzten Kapitel der ersten Hälfte (193—230) werden astronomische Beziehungen eingeflochten. Damit ist der Übergang zum zweiten Teil des Buches gewonnen¹, der in seinem ersten Kapitel (259—75) nur handgreifliche, laienhafte Dinge bringt, darunter die Beobachtungen der Festtage. Kapitel II (276—86) betrifft die vom Mond ausgehende Einteilung und Bestimmung der Tage. Kapitel III (287—310) handelt von Tag und Nacht und den Jahreszeiten als Wirkungen der Sonne. Auch diese drei Kapitel, die ebenfalls einer aufwärtsführenden Linie folgen, sind durch ein Schmuckstück, die Schilderung des Gewitters (311—34), getrennt von den letzten drei Kapiteln (335—468), deren erstes (Kapitel IV = 335—50) von den Planeten ausgeht und als Hauptgegenstand das Ambarvalienfest hat; das V. Kapitel (351—423) behandelt Anzeichen in der Natur für dreierlei Wetter; das VI. (424—68) Wetterzeichen an Mond und Sonne. In dem pathetischen Schlußteil, der von 469—97 die Unglückszeichen nach Caesars Ermordung aufzählt, haben wir die geheimen Beziehungen, die zwischen

¹ Näheres hierüber S. 42 ff.

Himmelserscheinungen und dem Menschenleben bestehen. Dieser Gedanke leitet über zu dem Gebet für Octavian (498 bis 514), in dem das Buch ausklingt.

Vergil hat uns buchstäblich von den am Boden haftenden Arbeiten des Landmannes zu den Sternen emporgeführt. Der Grundgedanke dieser Zweiteilung und Folge ist letzten Endes kein anderer als der, den die christliche Welt auszudrücken pflegt in dem Spruch: „Die Arbeit ist unser, das Gedeihen Gottes.“

Es ist schwer zu sagen, ob hier in der Hauptsache Denkarbeit und zusammentragender Fleiß des Dichters am Werke gewesen sind, oder ob ein wirkliches dichterisches Erlebnis Vergils vorliegt. Wenn wir annehmen dürften, daß Vergil die *ἔργα καὶ ἡμέραι* trotz oder gerade infolge ihrer Mängel von jeher mit einer gewissen Andacht und Ehrfurcht gelesen hätte als das Bekenntnis des frommen Askträers, der sich stets der Abhängigkeit des Bauern von Wetter und Zeiten bestimmenden Gottheiten bewußt war, dann müssen wir dem Zufall dankbar sein, der Hesiods Mahnungen und Belehrungen an Perses — die vielleicht ursprünglich auch getrennte Werke bildeten — mit der Kalenderdichtung desselben oder eines anderen Sängers zu einer Einheit verband und dadurch die zeugende Kraft für Vergils Konzeption geworden wäre¹. Erlebt aber hat Vergil sicher die unmittelbare Verbindung zwischen den Arbeiten an der Scholle und den Gestirnen in seiner Jugend auf dem Lande, und dann hat er durch Lucrez gelernt, in das Wesen der Dinge einzudringen und die *res humiles* von philosophischer Höhe aus zu schauen, von wo der Weg zu poetischer Verklärung leicht ist. Hier liegt in jedem Fall ein oder der Fruchtboden für die Fülle der erforderlichen Einzelkonzeptionen. Dadurch sind die *Georgica* — wenn man das bei dieser aus dem I. Buch gewonnenen Erkenntnis vorausnehmen darf — das einzige der lateinischen Lehrgedichte, das sich dem Werke des Lucrez an die Seite stellen läßt, auch wenn die sachlichen Zusammenhänge, ja die Abhängig-

¹ II 176 *carmen Ascraeum*, s. S. 80 f.

keit des Vergil von Lucrez nicht bestünden. In der Form freilich gehen sie, wie oben schon angedeutet, weit auseinander. Die Formulierung von G. Jachmann¹, daß Vergil vor Lucrez den höheren Kunstverstand habe, wird unsere weitere Untersuchung veranschaulichen helfen.

2. Die Lehrkapitel und Schmuckstücke.

a) 1. Hälfte des I. Buches (Vers 43—258).

Den Inhalt des ersten Kapitels, Vers 43—70, bildet der Pflug und sein unentbehrliches Objekt oder seine Voraussetzung: der Boden im allgemeinen. Aber da der Pflug, dies altehrwürdige erste und immer noch grundlegende Ackergerät, am meisten hervortreten soll, stellt ihn Vergil an den Anfang und an das Ende seiner Erörterung, die dadurch in folgender Anordnung verläuft:

A. Vers 43—49: Vom Pflügen: 1. einmalig im Frühling, 2. zweimalig ebenfalls im Frühling. B. Vers 50—63: Von der Eignung des Bodens für bestimmte Pflanzen: 1. allgemein maßgebende Gesichtspunkte, Vers 50—53 = 4 Verse, 2. verschiedene Pflanzen auf verschiedenem Boden V. 54—59 = 6 Verse, 3. Schlußgedanke V. 60—63 = 4 Verse. C. Vers 64—70: Vom Pflügen: 1. auf fettem Boden im Frühling, 2. auf magerem Boden im Frühling. — Das sind also A: 7, B: 14, C: 7 Verse.

Dieser kunstvolle Bau soll die Lehrhaftigkeit des Gegenstandes zunächst zurücktreten lassen: es mutet uns fast neckisch an, daß der erste belehrende Abschnitt wie ein zart empfundenes Frühlingslied beginnt. Scheinbar planlos gehen die Gedanken dann vom Pflug auf den Boden über, der seinerseits nun lockt, allerlei Länder, ja schließlich ferne Zeiten zu durchschweifen. Da mahnt der Dichter endlich mit seinem „age“ (63) sich und die Leser wieder daran, daß es sich um ernste Arbeit handelt, und die Belehrung über das Pflügen tritt mit kernigen Worten von neuem in ihr Recht.

Bis auf den sehr gehobenen Anfang, der beim Übergang

¹ Die Originalität der röm. Literatur, Leipzig 1926, S. 38.

von dem hohen Pathos des Proömiums und zur Eröffnung des großen Hauptteiles erwünscht war (43—46), haben die beiden Abschnitte vom Pflügen dieselbe Stilisierung: beide male sind die tauri als starke Helfer bei der Arbeit mitbeteiligt; in Vers 46 erfreut der Anblick der blinkenden Pflugschar, in Vers 66 wird die Kraft der Sonnengluten fühlbar gemacht; in den letzten Versen beider Abschnitte überwiegen Schlichtheit und Sachlichkeit. Die Einleitung des Mittelstückes (50—53) schließt darin eng an den Außen teil an; die viergliedrige Aufzählung der Verse 54 f. bringt bei aller Sachlichkeit eine Beschleunigung des Tempos, wie sie für das Durcheilen der nun folgenden sechs Länder erforderlich ist. Das Drängen der rhetorischen Fragen und der Klang fremder oder berühmter Namen führt zu dem hohen Schwung des Schlußgedankens (60—63), der in Inhalt und Form ganz lucrezisch ist. Die Stufenfolge in der Verwendung stilistischer Mittel ist von Vers 54 an fein durchgeführt. Bewundernswerter als dieses Formkunststück ist aber das Weiten und Steigern des Gedankeninhalts, dessen Gewalt und Erhabenheit am Schlusse unwillkürlich den Rhythmus beschwert und mit innerer Notwendigkeit den weiteren Flug hemmt, so daß die sachliche Belehrung wieder einsetzen kann.

Kapitel II, Vers 71—99, wird ohne Übergang angeschlossen. Sachlichkeit herrscht vor, denn der Dichter hat vielerlei zu sagen über die Maßnahmen, die die Ertragsfähigkeit des Bodens erhalten bzw. steigern sollen. Er beginnt mit der einfachsten, der Brache (79 f.), um dann den Fruchtwechsel möglichst ausführlich zu schildern. Der Dichter will ferner einen Einblick in die oft recht komplizierte Berechnung der Fruchtfolge eröffnen (73—78); die Aufzählung von sechs Pflanzen erweckt mit ihren anspruchsvollen Anaphern und Klangmitteln den Eindruck, als solle der ahnungslose Leser ein bißchen erschreckt werden. Mit Vers 79 setzt ein beruhigender, fast gemüthlicher Ton ein: „sed tamen alternis facilis labor etc.“ Die Verse 79—81 empfehlen nämlich das altbekannte, altbewährte, alle anderen über treffende Mittel des Düngens. Die Lautmalerei in Vers 80

läßt so etwas wie ein Pfui über den Mist hören, und die Asche muß sich in seiner Gesellschaft das Beiwort *immundus* gefallen lassen (81). Aber segensreich ist das Düngen, denn es hilft dem sparsamen Bauersmann über das Risiko hinweg, durch Brachen zuviel Ausfälle zu haben, und es verbürgt gute Ernten, auch wenn einer nicht mit allen Schikanen des Fruchtwechsels vertraut ist (82 f.). An diese Belehrungen schließt der Dichter eine ausführliche, kunstvoll aufgebaute Darstellung des Düngens mit Asche, indem er an Ort und Stelle die Stoppel verbrennen und so das Feuer unmittelbar die Wunderwirkung tun läßt (84 bis 93). Bezeichnend für Vergils Art bei solchen mit besonderem Ethos ausgestatteten Stellen ist hier in Vers 85 das Prasseln der Flammen; weiter ist der regelmäßige Bau der Periode zu bewundern, der drei Verse auf zwei paarig gegliederte *sive*-Sätze verwendet und die folgenden fünf Verse mit zwei *seu*-Sätzen ausfüllt, deren jeder zweigleidrig ist und von einem konjunktivischen Nebensatz begleitet wird. Dieser stilistisch und gefühlsmäßig stark herausgehobene Abschnitt von 10 Versen bildet zusammen mit den fünf Versen (79—83), die das Düngen einführen, den Hauptteil des Kapitels. Die Belehrungen über Brache und Fruchtwechsel treten dagegen zurück, und noch mehr als diese die am Schluß (94—99) angeführten Vorschriften, daß Erdschollen zerschlagen und glatt geharkt werden müssen und daß Kreuz- und Querpflügung anzuwenden ist. Vers 94 darf im Text nicht eingerückt werden. Diese letzten Maßnahmen, die nur ergänzende Bedeutung haben, erhalten um so mehr künstlerischen Schmuck in „*iuvat arva, neque illum flava Ceres alto nequiquam spectat Olympo*“; ferner durch die bildlichen Ausdrücke des Verses 97 und die fast persönliche Auffassung des Verhältnisses zwischen Bauersmann und Erdboden in Vers 99. So empfinden wir am Schluß nicht mehr Belehrung und Vorschrift, sondern Meisterschaft und Beherrschung. Nach der symmetrischen Arbeit des I. Kapitels gibt Vergil jetzt ein anderes Kompositionsschema, nämlich 14 (8+6) + 15 Verse in folgender Anordnung:

A: 8 Verse, Vers 71—78: 1. Brache, 2. Fruchtwechsel. —
 B: 15 Verse, V. 79—93 Düngung: 1. Streuen von Mist oder
 Asche: 5 Verse; 2. Abbrennen der Stoppel: 10 Verse. —
 C: 6 Verse, V. 94—99: 1. Zerschlagen der Schollen und Harken;
 2. Kreuz- und Querpflügung.

Kapitel III, Vers 101—117, behandelt die Aufgaben,
 die dem Menschen aus dem Mangel wie aus dem Übermaß
 der von der Natur gewährten Bewässerung erwachsen.
 Die Gliederung ist die folgende:

Bewässerung:

A: 4 Verse, Vers 100—103: Einleitung: Bewässerung
 auf natürlichem Wege. — B: 7 = 2 + 5 Verse, V. 104 f. +
 106—110: Vorschriften zur Beförderung der Bewässe-
 rung: 1. Geballtes Land zerschlagen, 2. künstliche Zu-
 führung von Wasser. — C: 7 = 3 + 4 Verse, V. 111—113
 + 114—117: Vorschriften zur Entwässerung: 1. Geil
 aufgeschossene Saat abweiden, wenn die Halme die Höhe
 der Früchte erreicht haben; 2. Austrocknen des Bodens
 durch Ableiten des Wassers.

Der einleitende Gedanke: „am besten ist es, wenn der
 Himmel im Sommer viel Feuchtigkeit und im Winter
 Trockenheit gewährt“ ist in eine Art *expolitio* gekleidet.
 Das erste Mal erscheint er in Form einer Vorschrift (*tenue*):
 „*orate*“; das zweite Mal mit dem poetischen „*laetus ager*“ und
 den „*laetissima farra*“ ins *genus medium* erhoben; an dritter
 Stelle erklingt wie ein Hymnus (*grande*) der Preis der Länder,
 die allein mit dem gewünschten Maß gesegnet sind. Die fol-
 genden Unterweisungen 1. zur Hebung der Bewässerung,
 2. zur Entwässerung, deren Schema durch keinerlei kunst-
 volle Anordnung verhüllt wird, gibt Vergil nicht als nackte
 Vorschriften, sondern mit den Fragen „*quid dicam*“ und
 „*quid qui*“ führt er jedesmal einen Musterlandwirt handelnd
 ein, dessen Umsicht und Können mit Bewunderung erfüllt
 und zur Nachahmung anspornt. Die beiden gleichlangen
 Abschnitte hat der Dichter auch stilistisch ähnlich gestaltet,
 indem er jedesmal ziemlich schlicht beginnt, doch bewegt und
 lebendig abschließt: mit Vers 109 f. versetzt er uns in die
 Seele des Landmannes, der nach langer Sorge und Mühsal

beglückt dem Plätschern des Wassers lauscht; das Gegenstück in 116 f. ist das trostlose Bild der Verschlammung und Versumpfung.

Die Verse 118 —121 sind ohne Gefühlswert. Sie fügen den wichtigsten Aufgaben der Bewässerung und Entwässerung weitere Sorgen des Landmannes hinzu, für deren Behebung es keine Vorschriften gibt. Diese Verse sollen nur überleiten zu dem allgemeinen Gedanken „*pater ipse colendi haud facilem esse viam voluit*“, der seinerseits die Einführung bildet zu dem Schmuckstück, das jetzt die Belehrung unterbricht.

Die nun folgende kulturgeschichtliche Erörterung (121 bis 159) ist ein Stück der Geschichte des Fleißes und der Erfindungen im allgemeinen und der Landarbeit im besonderen. Aber trotz viel beglückender Erfindungen und glänzender Erfolge, durch die des Menschen Geist und Wille die bittere Not bezwungen hat, ist die Stimmung ernst und gedrückt, entsprechend der Auffassung, die Lucrez von diesen Dingen hat. Zwar geht auch Vergil zurück ins goldene Zeitalter, aber aus der Fülle der Züge, womit Dichter sonst das Glück unter Saturns Herrschaft zu schildern pflegen, nimmt Vergil nur den einen heraus, den er für die Vorgeschichte des Getreidebaues braucht: „*in medium quaerebant ipsaque tellus | omnia liberius nullo poscente ferebat.*“ Die Trübung dieser Glückseligkeit, die Jupiter herbeiführte, setzt durch das assyndetische „*ille*“ mit solcher Härte und im folgenden buchstäblich mit so schwarzem Grauen ein, daß der pessimistische Einfluß von Lucrez V 1241 ff. unverkennbar ist. Auch das planlose Drängen der folgenden Züge ist noch von diesem Eindruck beherrscht; Vergil kann und will weder sich noch anderen die Überzeugung aufdrängen, die nicht einmal der fromme Hesiod hat, daß weise Fürsorge und liebevolles Walten den Gott dazu getrieben habe, „*ut varias usus meditando extunderet artes paulatim ut sulcis frumenti quaereret herbam.*“

Das Feuer muß, wie bei Lucrez V 1243 ff., mit genannt werden, weil sonst ein wesentlicher Punkt in der Entwicklung fehlen würde; denn der Gebrauch des Feuers ist

Vorbedingung für viele Arbeiten und Geräte des Feldbaues. Von 136 an wird die Schilderung etwas freier und belebter; Vergil läßt die bekannten Erfindungen und Künste an uns vorüberziehen, doch bald wird der Fluß der Verse wieder gehemmt durch die triviale Einschaltung in Vers 145 und durch das kompendiarische „tum variae venere artes.“ Ein energischer Schlußsatz beendet diesen Abschnitt; das Beiwort *improbis* drückt ebensoviel Mißbilligung aus, als Anerkennung in dem Substantiv *labor* liegt¹. Die Stimmung hebt sich auch nicht, als der letzte und wichtigste Punkt, der Getreidebau, erreicht ist, Vers 147 ff. Die Gabe der *Ceres* wird hier nicht, wie man erwarten könnte, als Ausfluß göttlicher Huld und Gnade gefeiert und gerühmt, sondern sie erscheint nur als notwendige Abhilfe des von *Zeus* verschuldeten Mangels. Trüber und trüber wird die Schilderung von Vers 150 an: „*mox et frumentis labor additus*“; es folgen allerhand Schädlinge der Saaten, die den Menschen vor neue Aufgaben stellen und zu mühseliger Arbeit zwingen; ja es bleibt ihm nichts übrig, als durch Gelübde die Götter gnädig zu stimmen. Die Ohnmacht der Menschen in Wettersnot, das bedrückende Gefühl, unbekanntem, überstarken Mächten und ihrer Willkür sich unterwerfen zu müssen, ist dem Vergil persönlich kein fremdes Erlebnis und dem Künstler geläufig gewesen aus *Lucrez* V 50 ff. Bei *Lucrez* soll, dem System entsprechend, nicht durch Gebet und Opfer, sondern durch Aufklärung das Heil gefunden werden. Ein solcher Schluß jedoch hätte das Ethos unserer Stelle zerstört und dem Grundgedanken des I. Buches widersprochen, der in diesem Schmuckstück vorzüglich zum Ausdruck kommt.

¹ Soviel ich sehen kann, ist Vergil der erste gewesen, der durch diese kühne Verbindung, die man fast als Oxymoron bezeichnen kann, *improbis* in eine lobende Sphäre verschoben hat, so daß es seitdem *sine malitia* angewendet wurde für *assiduus* und dgl. Vielleicht bestätigt sich diese Vermutung durch die im *Thes. L. L.* zu erwartende Stellensammlung. Hier bei Vergil ist der Ausdruck durchaus noch schillernd und, da er am Ende einer Gedankenreihe erscheint, vielleicht von den Effekthaschern der *declamationes* als Muster eines brillanten Abschlusses bewundert und nachgeahmt worden.

Sehen wir uns nun das Zahlenbild an:

$$\begin{array}{ccccc} \frac{118-24}{7} & \frac{125-28}{4} & \frac{129-35}{7} & \frac{136-46}{11} & \frac{147-59}{13} \end{array}$$

Danach scheint es, daß die Aufeinanderfolge der drei Primzahlen gewissermaßen symbolische Bedeutung haben soll für die Rätselhaftigkeit des mühseligen Erdendaseins, das Zeus über die Menschen verhängt hat und das sie zu Betätigungen und Künsten führte, die ans Frevelhafte grenzen¹. Die viergliedrige Schilderung des saturnischen Zeitalters in vier Versen kann man dagegen als besonders harmonisch bezeichnen.

Mit Vers 160 beginnen die Belehrungen über die wichtigsten Geräte und Einrichtungen zum Getreidebau. Vergil gewinnt für Kapitel IV, V. 160—79, dessen Stoff durchaus prosaisch ist, ein dichterisches Kompositionselement in dem Gedanken, daß diese Geräte wohl ebenso alt sind wie der Ackerbau selbst. So muß für diese ehrwürdigen Dinge zuerst die heilige Zahl 3×3 erhalten: in den ersten neun Versen (160—68), die auch eine schlichte Einleitung (160 f.) und eine Schlußmahnung (167 f.) mitumfassen, zählt der Dichter 3×3 Gerätschaften auf: 162 f. vomer, aratrum, plaustrum; 164 tribulum, trahea, rastrum; 165 f. geflochtene Geräte, die Erfindungen des Celeus: 1. für den Wirtschafts- und Hausbedarf; 2. für die Feldbearbeitung; 3. für Opferfeste; auf 3 mythische Personen werden diese Dinge zurückgeführt: Demeter, Celeus, Iacchus. Der Schluß (167 f.) fordert langes Vorausbedenken.

Die Verse 169—75 handeln von der Herstellung des Pfluges, wie sie seit Urväterzeiten bekannt ist. Vergil beschränkt sich auf Auswahl und Behandlung der Hölzer, weil die Belehrungen hierüber auf einer ganz frühen Kulturstufe, die noch kein Metall kannte, genau so gewesen sein müssen. Drei Holzarten werden erwähnt: Ulme, Linde, Buche; und sechs Teile sind herzustellen: 1. Krummholz, 2. Deichsel, 3. Scharbaum oder Hakenschuh (dentalia), 4. Seitenbretter (aures), 5. Sterze, 6. ein leichter Joch-

¹ Vgl. auch S. 62 und Kap. V gegen Ende.

balken, der vorn auf der Deichsel sitzen soll. Aus der Fülle althergebrachter Erfahrungen über die Behandlung der Hölzer wird nur eine angeführt (175), nämlich daß jedes Holz über dem Herd gut getrocknet sein muß. Die schmucklose Ausdrucksweise verstärkt die Wirkung schlichter, altväterischer Art; die Reichhaltigkeit der Aufzählungen läßt an einen ebenso erfahrenen wie redseligen Greis denken. Abschließend fügt Vergil hinzu, daß er noch viele Vorschriften der Alten berichten könne, aber er fürchtet, daß die Zuhörer bei zuviel Kleinigkeiten und kleinlichen Alltäglichkeiten davonlaufen.

Possum entspricht hier unserm irrealen: „ich könnte, tue es jedoch nicht“, denn „ich kann“ würde heißen, daß ich dieses Können betätigen will, wovon aber in den folgenden Versen gar keine Rede ist. Der Satz „possum . . . cura“ gehört, wie der eben dargelegte Gedankengang zeigt, zum vorhergehenden Abschnitt; einen deutlicheren Schluß kann es für dieses aus 9 + 9 Versen gebildete Kapitel kaum geben. Schon Servius fand die falsche Versgruppierung vor und wußte für „ni refugis“ keine andere Erklärung, als daß Vergil dem Schauder vorbaut: „quia post dicturus est de minoribus animalibus“. Wir werden gleich sehen, was der Dichter mit diesem Ungeziefer will (181—86). Auch Jahns Bemerkung zu 187 ist falsch.

Mit der *area* (178) beginnt Kapitel IV, das bis 192 reicht. Ohne einen Übergang zu machen, bespricht Vergil nun die Tenne, fast als reize es ihn, dieses Stück der reinen Praxis, für das nicht einmal ein εὐρητής anzuführen ist, hier sogar besonders zu besingen. Zuerst gibt er drei positive Vorschriften (168 f.), die er durch drei Gefahren begründet (*herbae*, *pulvis*, *pestes*). Davon ist die letzte so allgemein gehalten, daß sie zergliedert werden muß in 1. *mus*, 2. *talpa*, 3. *bufo*; an vierter Stelle erscheint wieder ein allgemeiner Begriff, *monstra*, und darauf einzelne Schädlinge aus der Insektenwelt: 5. *curculio*, 6. *formica*. Diese Belebtheit und das fortgesetzte Aufgehen in der Dreizahl muß von den rhetorisch geschulten Zeitgenossen als Kunstleistung empfunden worden sein, doch nicht mit pathetischer, sondern

mit neckischer Wirkung. Diesen Eindruck einer reizenden Überraschung bringt die Stelle auch heute noch hervor. Vergil läßt in den ersten Versen (178—80) trockenste Didaktik fürchten und bringt schließlich eine ganze Gesellschaft nicht gerade beliebter Tiere auf den Plan, die gar nicht einmal alle die Tenne gefährden, die er aber ganz entzückend charakterisiert: der „*exiguus mus sub terris posuit domos atque horrea fecit.*“ Der Maulwurf ist entschieden schlafmützig aufgefaßt; wortloses Entsetzen, wenn eine Kröte auftaucht, von der als Feind der Tenne aber auch tatsächlich nichts zu sagen ist! Monstra werden die folgenden kleinen zum Teil recht harmlosen Tiere mit komischer Übertreibung genannt; der Vers und der Name des *curculio* malten den Nimmersatt, und am Ende weiß man wirklich nicht, ob man sich empören oder freuen soll über die Ameise, die ja das Muster vorsorgendes Fleißes ist.

Nach solchem Scherz hat der gewichtige Ruf „*Contemplator item*“ zunächst eine komische Färbung, aber der weitere Verlauf des Verses 187 läßt erkennen, daß Vergil sich und den Leser doch zu wirklichem Ernst zurückführen will. Es muß ja noch von der Bedeutung der Tenne gesprochen und die Zeit angedeutet werden, in der sie gebraucht wird. Wenn die Tenne in Tätigkeit tritt, so wird das Fazit der Jahresarbeit gezogen, d. i. in einem guten Jahr wird in der Hochsommerhitze viel zu dreschen sein, in einem nassen Sommer dagegen, wenn die Bäume viel Blätter und die Getreidearten fette Halme getrieben haben, wenig. Des Dichters Hauptgedanke ist: was gedroschen auf der Tenne liegt oder was nicht daliegt, das redet eine deutliche Sprache; das ist dein Urteil, Getreidebauer! Die etwas umständliche Einkleidung dieses Gedankens bringt den Ernst zurück, den Vergil 181 ff. verjagt hatte. Das Kapitel von der Tenne umfaßt also 15 (= 9 + 6) Verse; die Komposition geht von nüchterner Belehrung (178—81) aus, erhebt sich plötzlich zu überraschender Belebtheit (181—86) und führt zu ernster Betrachtung zurück (187—92).

Kapitel VI, Vers 193—203, gilt der Aussaat, von der ja in erster Linie abhängt, was von der Tenne gefegt wird.

Vergil bespricht: a) die Behandlung des Saatgutes (193 bis 203), b) die Saatzeiten (204—230). So ungleich die Ausdehnung und Gestaltung dieser beiden Abschnitte ist, so dürfen sie doch nicht als getrennte Kapitel betrachtet werden, da der Dichter mit *semina* (194) deutlich das Thema bezeichnet und mit *praeterea* (204) sagt, daß außer den Eigenschaften des Saatkornes auch die Zeiten der Aussaat zu bedenken sind. Die elf Verse des ersten Abschnittes enthalten zwei Vorschriften: 1. Erweichen (193—96), 2. Verlesen (197—200) und als Abschluß einen Vergleich mit moralisierender Tendenz (201—3): ein neues Mittel, um ein sachlich dürftiges Kapitel zu heben und dem Lehrgedicht überhaupt Abwechslung und Ethos zu verleihen. — Das mühsame Einweichen, das, modern gesprochen, biochemische Kenntnisse erfordert, und die zunehmende Schwierigkeit und Kompliziertheit des Verfahrens spiegelt sich im Bau der Periode wider, die die ersten vier Verse füllt. Da der zweite Punkt keiner Einzelvorschriften bedarf, beginnt Vergil schon im dritten Vers mit einem Vergleich, der durch seine ganz allgemeine Fassung die Notwendigkeit einer eindringlichen und anschaulichen Form nahelegt. Ungezwungen fährt der Dichter dann mit „*non aliter*“ fort und stellt uns einen Menschen in einer allen geläufigen Situation vor Augen; der Wortlaut erinnert an mehr als eine Dichterstelle. Das Schema 4 + 7 kehrt im folgenden Abschnitt wieder.

Die Übergangsverse 204—7 weisen auf die hohe Bedeutung der Wetterbeobachtung hin: drei Sternbilder werden angeführt, deren Nichtbeachtung den Seefahrer in Lebensgefahr bringt, wenn er erst nach ihrem Aufgang im Herbst auf der Heimreise ist, fern von Italien an einer der gefährlichsten Stellen des weiten römischen Schifffahrtsgebietes, dem Hellespont. Aber gerade weil bei dieser sagenberühmten Durchfahrt jeder an die Argonauten dachte, verzichtet Vergil auf gelehrte Anspielung und nennt Abydos mit dem trivialen Hinweis auf seinen Austernreichtum.

Diese anspruchsvolle Einleitung ist unverkennbar eine Ankündigung der astronomischen Belehrungen, die den Gegenstand der 2. Hälfte des Buches bilden. Wenn wir bedenken,

daß Vergil in seinen *Georgica* zum ersten Male unternimmt, diese beiden Dinge als „Hälften“ eines Buches zu behandeln, die doch bei weitem nicht mit solcher Selbstverständlichkeit zueinander gehören wie die beiden Hälften des III. Buches (Großvieh — Kleinvieh), so ist die Berechtigung, ja die Notwendigkeit dieses Auftaktes klar. Es liegt also keineswegs eine Beeinträchtigung der agronomischen Belehrungen zugunsten der astronomischen vor, sondern es vollzieht sich eben hier der Übergang, der die enge Zusammengehörigkeit dieser Dinge zum Ausdruck bringt. Vergil erreicht durch diesen Abschluß des VI. Kapitels, daß das folgende Schmuckstück (231 ff.) mit seinem astronomischen Inhalt ebensogut der ersten wie der zweiten Hälfte angehört. Eigentümlich berührt uns, wie ängstlich der Dichter darauf Bedacht genommen hat, daß die Verse dieses Schmuckstückes zahlenmäßig innerhalb der ersten Hälfte bleiben; ausgerechnet nur ein Vers (258) greift in die zweite Hälfte über.

Zur Erörterung über die Saatzeiten in Kapitel VI, Vers 204—30, bedient sich Vergil einer recht äußerlichen Aufmachung, um dem Frühling, der beim Säen in praxi eine geringere Rolle spielt als der Herbst, erst recht eine Sonderstellung zu geben:

Herbst		Frühling	Herbst	
4 + 7 Verse		4 Verse	8 + 4 Verse	
204—7	208—14	215—18	219—26	227—30
i. Einleitung:	2.	3.	4.	5.
Arkturus	Gerste	Bohne	Weizen	Wicke
Böcke	Lein	Luzerne	Dinkel	Phasele
Schlange	Mohn	Hirse	Hafer	Linse

Nicht einmal Getreidearten sind es, die hier den Ehrenplatz in der Mitte einnehmen; diese sind in den größeren Abschnitten (2) vor und (4) nach der Mitte genannt. Ganz schlicht beginnt die Stelle über den Frühling: 215 „*vere fabis satio*“, um im folgenden durch die Apostrophe „*Medica*“ mit mittlerem und in dem glanzvollen Aufgang des Stieres mit erhabenem Schmuck geziert zu werden. Jahns Hinweis

auf die Etymologie Varros für die Entstehung des Ausdrucks „aperire annum“ scheint mir durchaus richtig, aber ich glaube nicht, daß Varro dadurch buchstäblich die Eröffnung der Sämannsarbeit bezeichnen will. Die Periode 215 bis 218 umfaßt vielmehr die ganze Dauer des Frühlings, der so recht die Zeit dafür ist, die Hoffnung des Jahres entstehen zu lassen. Das ist ja eben der Gedanke, der Vergil zu dieser Komposition veranlaßt hat. Die Verse 219—26, die ausschließlich dem Getreide gelten, haben noch Teil an dem Glanze, in dem der Frühling erstrahlte; doch mit Vers 220 f. ist die Schlichtheit wieder erreicht, die am Schluß den Eindruck eines durchaus lehrhaften Kapitels wahren soll. — Der Abschnitt 2, d. i. Vers 208—14, steht in jeder Beziehung ein wenig hinter seinem Gegenstück (4) zurück; er ist wohl gehoben, doch der Schwung muß verhalten sein, damit die Steigerung in den Frühlingsversen überraschend zur Geltung kommt. Die poetische Bestimmung der herbstlichen Tag- und Nachtgleiche (die Wage, Vers 207 f.) ist ein vortrefflich gelungenes Spiel mit einem gleichschwebenden Pathos; nur um der Sache willen darf es überschritten werden in den Imperativen des Verses 210; Zeichen des *genus medium* sind in den folgenden Versen die Litotes und das Beiwort „cereale“ (212); die Schlußverse 213 f. weisen ähnliche Schlichtheit auf wie die Schlußverse 225 f. Sind also die Abschnitte 3 und 4, d. i. V. 215—18 und 219—26, durch das *genus grande* enger miteinander verbunden als mit den übrigen, so haben die beiden anderen Abschnitte der Erörterung (2 und 5, d. i. V. 208—14 und 227—30) gemeinsam, daß am Schluß, wo die Bewegung nachgelassen hat, Beobachtungen an der Erde zur Erkenntnis der richtigen Saatzeiten angefügt sind: 214 Trockenheit, 230 Reif.

Der nun folgende schmückende Abschnitt über die Sonnenbahn (231—57) ist am Anfang durch „idcirco“ (231) und am Schluß durch „hinc tempestates praediscere... possumus etc.“ (252 ff.) im Lehrstoff verankert, so daß die Erhabenheit des Gegenstandes und seine pathetische Wirkung um so überraschender und gewaltiger hervortritt. Es ist bezeichnend für Vergil und diese Art der Dichtung, daß von

eigener, gründlicher Gelehrsamkeit abgesehen wird, daß vielmehr ein beliebiger Punkt, vielleicht gerade der unscheinbarste, herausgehoben und besonders behandelt, d. h. poetisch ausgewertet wird. Diese ganz persönliche Orientierung ist es, die einem solchen gelehrten Abschnitt subjektiven, lyrischen Charakter und damit die Berechtigung verleiht, als Schmuckstück im Lehrgedicht aufzutreten. Vergil hat in diesem Falle die Pole und ihre Wunder zum Hauptpunkt erhoben, vielleicht gerade deshalb, weil Arat sie (V. 24 f.) so kurz abgetan hatte. Der Gedanke, daß nie eines Menschen Auge zugleich die beiden Pole erblicken kann, veranlaßt den Dichter zum Besingen höchster Wissenschaft, die dem Unfaßbaren nahekommt (242—51). Das Vorspiel zu diesen Glanzversen führt den Leser durch den Tierkreis (231 f.), dann durch die fünf Zonen der Erde (233—37) und läßt schließlich nach der geheimnisvollen Andeutung der Ekliptik (238 f.) Höchstes erwarten. Kunstvoll umschrieben erscheinen nun die Pole (240 f.). Vergil scheut sich nicht, die naive Vorstellung vom „hohen“ Norden und der heißen Ebene im Süden zu benutzen; je märchenhafter die Dinge, desto besser für seine Darstellung. Daher auch die Übertreibung, daß der Südpol noch tiefer (!) liege als Styx und Totenreich (243); in der durch illic — illic umfaßten Pentade (247—51) wagt der Dichter gar mit seinem „ut perhibent“ selbst nicht mehr für die mit aut — aut zur Wahl gestellten Berichte einzustehen. In diesen 2×5 Versen (242—51) bringt Vergil durch die gedrängte Aufzählung wunderbarer Tatsachen und Mythen, wo Himmel und Erde bunt durcheinander gehen, wo rhetorischer Prunk und Anklänge an berühmte Muster den Leser überraschen, den Eindruck heiligen Schauers hervor; denn bis an die Grenzen des Sichtbaren und Begreiflichen, ja darüber empor drängt uns der Dichter. Eine ganz energische Wendung des Inhalts wie des Tones kennzeichnet das Einsetzen des Schlusses (252—58 = $5 + 2$ Verse), der die praktische Bedeutung dieser erhabenen „Gelehrsamkeit“ darlegt. Die ersten fünf dieser Verse weisen deutlich auf die Stelle zurück, wo die agronomische Belehrung zuerst die Einführung des Astronomischen er-

forderte (204—7), während die beiden letzten Verse (257 f.) eine gedrängte Inhaltsangabe der folgenden Lehrkapitel sind. Das Zahlenbild des Abschnittes ist:

$\frac{231 \text{ f.}}{2}$	$\frac{233-37}{5}$	$\frac{238 \text{ f.}}{2}$	$\frac{240 \text{ f.}}{2}$	$\frac{242-46}{5}$	$\frac{247-51}{5}$	$\frac{252-56}{5}$	$\frac{257 \text{ f.}}{2}$
----------------------------	--------------------	----------------------------	----------------------------	--------------------	--------------------	--------------------	----------------------------

Die Verse des Eratosthenes, auf die Probus bei V. 233 hinweist, erfordern noch eine Bemerkung. Natürlich kannte Vergil den Hermes des Eratosthenes: die Reihenfolge dort: heiße Zone, Polarzonen, gemäßigte Zonen, stimmt überein mit der unseres Dichters. Aber für die landläufigen Merkmale, die Vergil vorbringt, brauchte er wirklich keine Quelle nachzulesen. Was ihm fehlte, war positives Wissen in der Himmelskunde; daraus macht er in seinen *Georgica* kein Hehl. Soviel wußte er, daß Tierkreis, Wendekreise, Schiefe der Ekliptik zur Sonnenbahn gehören, daß aber nur der sie besingen kann, dem diese Materie vertraut, ja zum Erlebnis geworden ist. Gewissenhaft führt Vergil die drei Wunder des Himmelsraumes an, er sagt auch richtig: „*quinque tenent caelum zonae*“; aber danach führt er uns doch nur die von diesen auf der Erde bewirkten klimatischen Erscheinungen vor. Daß der Dichter nicht alle Bilder des Tierkreises durchgeht, verübelt ihm niemand nach den beiden bündigen Versen, die unbedingt als Einführung empfunden werden. Denselben Kunstgriff des Vorspielartigen wendet Vergil bei Erwähnung der Ekliptik an, der er nicht einmal den vollen Umfang von zwei Versen (238 f.) läßt. Nun braucht er bloß noch für den zweiten Punkt eine Ausgestaltung anderer Art, und da er auswählen muß, erlaubt er sich, eben nur die auf der Erde sichtbaren Erscheinungen der Zonenunterschiede vorzuführen, in denen er den Grundgedanken des I. Buches, die Landarbeit, streifen kann¹.

¹ W. Kroll, Die Originalität Vergils: N. Jahrb. f. d. klass. Alt. 1908. S. 516 schätzt Vergils Ernst zu gering ein, wenn er sagt: „z. B. handelt er in Buch I von der Wichtigkeit der verschiedenen Jahreszeiten für den Landmann und sieht sich plötzlich veranlaßt, einige Verse über die fünf Himmelszonen einzulegen, die im Grunde mit dem Thema gar nichts zu tun haben; sie stammen aus dem Hermes des Eratosthenes, und diese gelehrte Anspielung hat der Dichter sich nicht entgehen lassen wollen.“

Das geschieht wirkungsvoll, indem er die gemäßigten Zonen an letzter Stelle nennt. Eratosthenes scheint es in seiner Erörterung darauf angelegt zu haben, zuerst die unbewohnten, dann die bewohnten Zonen zu behandeln, um mit dem Satze: ἐν δὲ μιν ἄνδρες | ἀντίποδες ναίουσι eine besondere Wirkung hervorzubringen, ja vielleicht war das für ihn überhaupt der wichtigste Punkt — doch darüber schweigt die Überlieferung. So kann vielleicht sogar das Motiv „die Wunder der Pole“ ein Abklatsch von des Eratosthenes Ausführungen über die Antipoden sein; vielleicht auch hatte ein gelehrter Kenner zuerst aus ästhetischen Erwägungen in seinem Handexemplar zu der ganzen Stelle angemerkt: Cf. Eratosthenis Merc. versus X sqq., woraus dann Probus schöpfte (p. 364 H.): „Hanc tamen universam disputationem apertum est Vergilium transtulisse ab Eratosthene etc.“

b) 2. Hälfte des I. Buches (Vers 259—514).

Im ersten dieser Kapitel (259—75) tritt das Astronomische scheinbar ganz zurück. Dafür wird erstens der Regen (259—67), zweitens die kultliche Bedeutung einzelner Tage als bestimmend für die Arbeiten des Landmannes betrachtet (268—75). Diese unschöne Verkoppelung wird für unseren Geschmack auch dann noch nicht erträglich, wenn wir uns klar machen, daß es sich in beiden Fällen um Tage mit beschränkter Arbeitsmöglichkeit handelt. Dieser Gesichtspunkt rechtfertigt aber durchaus die Zugehörigkeit dieses Kapitels zu den ἡμέραι, d. h. zum astronomischen Teil, wie wir der Einfachheit halber sagen. Dadurch, daß die hier aufgezählten Arbeiten alle nur sekundäre oder noch weiter zurückstehende Bedeutung haben, erklärt sich auch ihre Absonderung von den sechs voraufgegangenen in sich abgeschlossenen Kapiteln, die entschieden Verrichtungen erster Ordnung behandeln. Von einer eindrucksvollen Komposition ist naturgemäß in den Versen 259—75 keine Rede. Aber auch aus dieser Not hat der Dichter eine Tugend gemacht; er braucht dieses anspruchslose I. Kapitel als tiefste Stufe einer Steigerung zu höherem Pathos, die sich in Kapitel II

und III vollziehen soll. Schlicht ist die Einleitung (259 f.) und die Abhandlung über die Regentage in drei Sätzen mit 4, 3, 3 Arbeiten; über die Festtage lesen wir ebenfalls einen einführenden Satz (268 f.) und dann 5 Arbeiten; an 6. Stelle folgt ein Besorgungsgang zur Stadt, gegliedert in das Wegbringen zweier Produkte, die der Bauer abzugeben hat, und das Herbeischaffen zweier Dinge, die er kauft oder eintauscht. Einfach und klar sind Gedankengang und Ausdrucksweise, und doch gelingt dem Dichter durch die reiche Abwechslung vor allem in den Prädikaten eine reizende Anschaulichkeit einzelner kleiner Bilder, die im Leser das Bedauern erwecken, sie so schnell vorüberziehen zu sehen. Nur zuletzt bei dem Gang zur Stadt mit dem Grauchen wird Zeit gelassen! Die Verseinteilung ist: 3. 2. 2. 5. 3.

Kapitel II (276—86) handelt vom Einfluß des Mondes auf gewisse Tage. Vergil geht nicht alle Mondphasen durch¹, sondern hebt nur zwei ungünstige und zwei günstige Fälle hervor. Diese zunächst ganz willkürlich scheinende Auswahl und Behandlung erweist sich als raffiniertes Kunststück der Komposition. Zu dem verhängnisvollen 5. Tage des Monats nämlich wird eine aitiologische Erklärung gegeben, so schaurig und furchtbar wie nur möglich. Der Klang der fünf Namen Orcus, Eumeniden, Coeus, Iapetus, Typhon genügt noch nicht (277—80); ihm folgt noch der altbekannte Titanenfrevler, hier durch die heilige Zahl verdreifacht (281—83). Die Wirkung des Unerhörten wird unterstützt durch den stark abweichenden Ton der folgenden drei Verse (284—86), die in bewundernswerter Klarheit und Knappheit noch drei Punkte zur Erörterung bringen. Nicht einmal die Hälfte der Verszahl des vorherigen Abschnittes (8) steht hier zur Verfügung. Dabei wird der 16. Tag des Monats als glückbringend sogar in dreierlei Beziehung geschildert, und geradezu verblüffend ist es, wie der Dichter innerhalb der 3 Verse das Versäumte einholt durch das Zusammendrängen der doppelten Bedeutung des 9. Tages in fünf Worte: „nona fugae melior, contraria

¹ Vgl. die Ausführungen zu V. 231 ff.: S. 44 f.

furtis.“ Wer sieht da nicht einen nichtsnutzigen Sklaven glücklich entwischen und einen Dieb ängstlich in sein Versteck zurückschleichen, beides mit persönlicher Anteilnahme, die einmal dem Sklaven, dann aber dem Herrn gilt! Damit ist das Bedrückende des „Quintam fuge! Pallidus Orcus Eumenidesque satae!“ überwunden und das Gleichgewicht wiederhergestellt für die Fortsetzung der Belehrung. Eine tiefernste Erschütterung des Lesers bedeuten die alten Schauergeschichten mit ihren rhetorischen Übertreibungen nicht, und auch die freudige Regung am Schluß hat etwas Oberflächliches. Aber die Anteilnahme ist doch in viel höherem Maße als im vorhergehenden Kapitel geweckt worden.

In Kapitel III (287—310) spricht Vergil von den Zeiten, wie die Sonne sie für die verschiedenen Arbeiten abgrenzt: Tag, Nacht, Jahreszeiten. Die Einleitung (287 f.) erwähnt nur die beiden ersten; die Erörterung selbst bringt die Beschäftigungen: 1. der Sommernacht, V. 289 ff., 2. der Winter- nacht, V. 291—96, 3. des Sommertags, V. 297—99, 4. des Wintertags, V. 300—310. In der Ausführung sind die Begriffe Tag und Nacht nicht so scharf abgegrenzt wie in diesem Schema: das Mähen der Stoppel oder einer trocknen Wiese, das hier zuerst besprochen wird, geschieht bei und nach Sonnenuntergang oder ehe das Tagesgestirn wieder am Himmel steht; das Zurechtschneiden der Leuchtpäne, die Arbeit am Webstuhl und das Einkochen des Obstsaftes¹ füllen die langen Winterabende, die sich ja in nichts von der Nacht unterscheiden; mitten am Tag im Hoch- und Spät- sommer müssen die Ähren geschnitten und ausgedroschen, die Äcker umgepflügt und mit Winterkorn besät werden; die Freuden und Arbeiten der Wintertage nehmen selbst- verständlich teils den Morgen, teils den Abend mit in An-

¹ Die Bäuerin führt einen getrockneten belaubten Zweig behutsam über die wallende Oberfläche, damit der Schaum sich an die Blattspitzen ansetzen und so abgenommen werden kann. Sie setzt das solange fort, bis sich kein Schaum mehr bildet. Heutzutage nimmt man diesen Schaum mit siebartigen Löffeln ab. Es wäre durchaus nicht zweckentsprechend und sogar lebensgefährlich, dicklichen, kochenden Saft durch einen Durchschlag zu treiben, noch dazu durch einen aus Blattrippen gefertigten. Dies zur Beseitigung der Anmerkung Jahn's zu 296 im Anhang S. 279.

spruch. Auch in diesem Kapitel ist die astronomische Grundlage stark überwuchert durch Vergils innersten Drang, mit dem Gemüt fürs Gemüt, nicht mit dem Verstande für den Verstand zu dichten. Dieses Lehrkapitel erreicht dadurch fast die Wärme eines Schmuckstückes. Es ist schwer zu entscheiden, welche Bilder dem Dichter besser gelungen sind, die kurzen Darstellungen sommerlicher Nacht- und Tagesarbeit mit dem festen Rhythmus des anaphorischen nocte und dem förmlich schweißtreibenden aestu — aestu, nudus — nudus, dem verständnisvoll der Trost „hiems ignava colono“ hinzugefügt wird — oder die Beschaulichkeit des Winters, wo der Dichter uns beim traulichen Schein des Feuers den kleinen Bauern und sein Weib in glücklichem Einverständnis arbeitend zeigt und dann uns einen Blick tun läßt in das Haus des wirtschaftlich besser gestellten Landmannes, der ganze Tage dem geselligen Verkehr und der Jagd widmen kann, bei dem aber auch gewissenhaft gearbeitet wird. Dieses Bild ist mit Absicht an den Schluß gesetzt und bewußt so ausführlich gemalt (in II Versen, während die drei anderen Bilder wieder zusammen II Verse umfassen): Vergil wollte der ganzen Stelle werbende Bedeutung geben im Sinne der Siedelungsbestrebungen Octavians. Um diese Innigkeit zu erreichen, hat der Dichter auch auf die Besprechung aller vier Jahreszeiten verzichtet, obwohl sie seiner Disposition entsprechend gewesen wäre. Herbst und Frühling werden nachgetragen in Form einer praeteritio (311—15), die den Übergang zu dem folgenden Schmuckstück bildet. Merkwürdig eng ist die Anknüpfung dieses pathetischen Abschnittes, der mit seiner Schilderung eines Gewitters inhaltlich viel mehr Beziehung zu den folgenden Kapiteln über Wetterzeichen hat als zu den Tages- und Jahreszeiten.

Das Gewitter, Vers 316—34. Der Dichter wählt als Zeitpunkt den Sommer, weil da die Natur den höchsten Reichtum entfaltet, die Zerstörung also am größten und am schmerzlichen für den Landmann ist. Da sehen wir, wie der Wirbelwind in ein reifes Saatsfeld einfällt; dann bricht aus schwarzen Wolken strömender Regen los, und alle mühselige Arbeit

wird in dem Augenblick zunichte, wo man schon den Lohn sicher zu haben glaubte. Die übertretenden Gräben und Flüsse setzen Acker- und Weideland unter Wasser. Als höchste Steigerung des Entsetzlichen kommt noch der Blitz Jupiters; darauf werden die Schreckenswirkungen, die dieser Schlag auf Erde, Tiere und Menschen ausübt, eindrucksvoll in 2×3 Sätzen ausgemalt.

Gegenüber dieser pathetischen Schilderung, die sozusagen das Erlebnis eines Landmannes ist¹ oder jedes anderen Menschen, der ein Bewußtsein dafür hat, daß er die Frucht der Erde ißt, tritt in der Erörterung des Lucrez, VI 246 ff., bei aller Innigkeit der Einzelzüge die Objektivität des Lehrgedichtes so stark hervor, daß man den Vergleich dieser beiden Dichterstellen als Schulbeispiel für subjektive und objektive Gestaltung ein und desselben Stoffes empfehlen kann. Daß beide Dichter in diesem Naturschauspiel den Blitz erst erscheinen lassen, nachdem der düstere Hintergrund der Wolkenmassen geschaffen ist, ist kaum als Kunstmittel aufzufassen, da Wolkenbildung jedem Gewitterausbruch vorausgehen muß. Bezeichnend aber ist für Vergils Darstellung, daß er an erster Stelle einen Wirbelwind ohne Regen beschreibt: der rauft und zerbricht die ährenbeschwernten Halme und führt sie als leichtes Stroh mit sich fort. Darauf kann der Dichter ein zweites Bild der Zerstörung malen: über einem Kornfeld bricht Platzregen los und vernichtet die Arbeit und Hoffnung des Jahres. Ein drittes Bild ist dann die Überschwemmung, von der am schwersten das Land betroffen wird, dessen Bewässerung und Entwässerung mühevoll durch Gräben geregelt war. Die Verdunkelung des Himmels, die bei Lucrez so eindrucksvoll am Anfang steht, ist für Vergils Darstellung nicht wesentlich; er deutet sie nur nebenbei an durch „turbine nigro“ (320) und „imbribus atris“ (323); dafür braucht er vor allem die drei Bilder der Verwüstung von Land und Arbeit. Dann folgt als Höhepunkt des Schreckens der Blitz: „ipse pater media nimborum in nocte corusca fulmina molitur dextra.“

¹ So ist die Beschreibung des Seesturms Aen. I 81—123 von Aeneas und den Seinen aus orientiert.

Die Wirkung dieses Ereignisses auf Erde, Tiere, Menschen (329—31) wird zunächst in drei Sätzen ausgedrückt, deren erster den beiden folgenden sachlich übergeordnet ist („maxuma . . . terra tremit“); doch ist die Aussage über die Menschen wort- und empfindungsreicher als die ihr nebengeordnete über die Tiere. In der Natur findet der Dichter noch in dreifacher Beziehung das Hervortreten jenes gewaltigen Schauers: 1. die höchsten Bergspitzen trifft der Zornesstrahl des Zeus; dabei erklingen drei volltönende Namen (331 f.); 2. Sturm und Regen brausen (333); 3. es dröhnen Wälder und Gestade (334). In diesen beiden Sätzen dient die Verdoppelung der Subjekte zur Verstärkung; die Anapher nunc soll schließlich den Eindruck eines fortgesetzten Getöses erwecken, dessen Herkunft im einzelnen kaum zu unterscheiden ist. Nachdem der Dichter so mit allen Mitteln die Wucht gesteigert und festgehalten hat, schlägt das Herz des Lesers in so banger Furcht, daß er gern die folgenden Belehrungen annehmen wird, die ihm bis zu einem gewissen Grade Beruhigung und Sicherung geben sollen. Derartige kunstreiche Berechnungen kennt Lucrez nicht. Er hat seinen Versuch, alle Erscheinungen beim Gewitter zu erklären, von 246 an nur einmal besonders dadurch belebt, daß er die Vorgänge in der Reihenfolge und mit den Wirkungen und Gefühlen wiedergibt, die jedem Beobachter geläufig sind; von 271 an wird diese zeitliche Anordnung wieder aufgegeben, und die Untersuchung über Wesen und Entstehung des Blitzes und seiner Begleiterscheinungen wird weitergesponnen. Daß es Vergil bei seiner selbständigen Konzeption Freude machte, Gedanken des Lucrez zu streifen und gelegentlich lucrezische Wortverbindungen anklingen zu lassen, ist selbstverständlich; aber von einem „hauptsächlich angeschlossen an die Schilderung des Gewitters, Lucrez VI 246 ff.“, wie Jahn zu 322 anmerkt, ist keine Rede. Auch der Iliasstelle II 384—92 und der des Apollonios Rhodios IV 1280 ist keinerlei grundlegende, wohl auch kaum eine fördernde Bedeutung beizumessen für die vergilische Erfindung, das Gewitter hauptsächlich als Zerstörer der Landarbeit darzustellen. — Von den 24 Versen

dieses Schmuckstückes gelten 12 Verse (316—27) dem geschädigten Landmanne; die übrigen 12 lassen die Übermacht der Naturkräfte, vor allem das Walten des Donnerers selbst, hervortreten. Dazu hat der Dichter folgende Verteilung erfunden:

$$\begin{array}{cccc} \underline{311-15} & \underline{316-21} & \underline{322-27} & \underline{328-34} \\ 5 & 6 & 6 & 7 \end{array}$$

d. h. die Summe der beiden äußeren und der beiden inneren Glieder ergibt jeweils 12.

Die Wetterzeichen in der Natur und an den Gestirnen, die den Inhalt der letzten drei Kapitel des I. Buches bilden, sind viel ausführlicher behandelt, doch in vieler Beziehung ähnlich gegliedert wie die vorhergehenden drei Kapitel, bei denen an vorletzter Stelle der Mond und an letzter die Sonne besprochen wurde. Den Kunstgriff der pathetischen Steigerung von Kapitel zu Kapitel ersetzt Vergil hier natürlich durch einen anderen. Dem I. Kapitel (259—75: 1. Regentage, 2. Festtage) entspricht das IV. Kapitel (335—50), wo 1. zur Beobachtung der Planeten, 2. zu Opfern für die Götter, vor allem für Ceres, gemahnt wird. Darauf folgt eine besondere Ankündigung der Wetterzeichen (351—55) für 1. schönes Wetter, 2. Regen, 3. Wind, die man aus den Gestirnen und irgendwelchen Naturerscheinungen erkennen soll¹. Die Ausführung zeigt in umgekehrter Reihenfolge, wie die belebte und die unbelebte Natur 1. Wind (356—69), 2. Regen (370—92), 3. schönes Wetter (393—423) im voraus anzeigt. In 424—26 kommt endlich die Aufforderung, auch Sonne und Mond als Wetterpropheten zu betrachten. Darauf handeln die Verse 427—37 vom Mond, 438—63 von der Sonne. Die Ankündigungen 335 ff., 351 ff. und 424 ff. gliedern also diese Masse deutlich in drei Kapitel, denen innerhalb unserer Aufzählung die Nummern IV (= 335 bis 350), V (= 351—423), VI (= 424—63) zukommen. Die auffallend lange Ausdehnung des V. Kapitels scheint abgesehen von der Notwendigkeit, die ganze Fülle volkstümlicher Weisheit vorzuführen, durch die Absicht bedingt zu

¹ Völlig mißverstanden von Jahn, Einleitung S. XXX, unten.

sein, die Spannung des Lesers auf die bereits angekündigten Gestirne (353 luna) zu steigern. Man fürchtet, der Dichter habe seine Disposition vergessen¹, und um so größer ist nun die Aufmerksamkeit von 424 an; ja, alle Erwartung wird übertroffen durch die planmäßige, prompte Abhandlung von Mond und Sonne im VI. Kapitel, das unmittelbar in den Bericht über Unheilszeichen nach Caesars Tod übergeht (464 ff.).

Kapitel IV (Vers 335—50) steht, wie oben schon gesagt wurde, noch so unter dem Eindruck des Furchtbaren, daß es in der Hauptsache von den Opfern und Gebeten erfüllt ist, durch die der Mensch die Gottheit gnädig stimmen muß. Wenn die erste Hälfte des Buches im Grunde ein Preis der Arbeit und der Erfindungen war, die des Menschen Hand und Geist hervorbringt, so betonen die beiden exponierten Kapitel (I und IV) und das Schmuckstück der zweiten Hälfte, daß überall die Götter walten: sie bestimmen durch den Lauf der Gestirne und durch die Witterung Zeit und Erfolg für das Wirken des Menschen, und ihre Ansprüche müssen vor allem geachtet werden! Die kurze Erwähnung der Planeten (335—37), die nur ihren größten² und ihren kleinsten Vertreter nennt, drückt aus, daß der ländliche Dichter da nicht schwere Gelehrsamkeit — die er ja auch gar nicht besitzt — vortragen will, wo er mit seinen Landsleuten, den Bauern, fühlt³; er versteht ihre Angst, wenn er auch als Philosoph bei Lucrez anderes gelernt hat⁴.

Die hohe Feierlichkeit des Ambarvalienfestes, die Vergil oft selbst mit erlebt hatte, wird durch das einfache Mittel der heiligen Zahl 3 zum Ausdruck gebracht, nachdem der Anfang der Beschreibung mit 2×2 Gliedern gemacht ist (341 f.). Mit dem Herzuströmen der gesamten ländlichen Jugend (343) ist der Höhepunkt der Feier gekommen: dreifach ist der Weihefuß (344), dreimal führt man das Opfer-

¹ Derselbe Kunstgriff wie Vers 276 ff. und ähnlich I 178—92.

² Heute weiß man, daß der Jupiter größer ist.

³ Vgl. S. 50f.

⁴ Lucrez VI 50—66.

tier um die Felder (345)¹, die dritte Handlung besteht in den ungezählten Rufen an die Göttin (346f.). In den letzten drei Versen (348—50) wird noch das Ceresfest, das kurz vor der Ernte stattfand, mit seinen Eichengewinden, Tänzen und Gesängen geschildert. Der Ernst der Sache läßt es zu, ja gebietet es, daß dieser Abschnitt fast ausschließlich befehlende und fordernde Verbalformen enthält, ohne allzu lehrhaft zu wirken. Einem Übermaß von Regelmäßigkeit in der Abhandlung über den Ceresdienst: Einleitung 338—40 = 3 Verse, Hauptteil 341—47 = 7 Verse, Schluß 348—50 = 3 Verse, wird dadurch gesteuert, daß der Abschnitt über die Planeten vorausgeht (335—37), und durch das Übergreifen des Schlusses in Vers 347.

Kapitel V. 1. Wetterzeichen in der Natur für Wind, Vers 356—69². Vergil hat Meer, Gebirge und Sterne ausgewählt; zur Belebung wird das Rauschen der Wälder und das Treiben der Wasservögel herangezogen und am Schluß noch das Herumfliegen von Laub und Federn³. Mit diesen, sagen wir drei Haupt- und drei Nebenmotiven, arbeitet der Dichter eine wundervolle Bewegung heraus: er beginnt mit dem Anschwellen der Fluten und dem Ächzen in den trockenen Waldungen; er läßt die Erregung des Meeres zur Brandung ansteigen und allenthalben die Wälder vom Rauschen ergriffen werden (356—59). Arat 909—12 stellt dagegen das bewegte Meer in den Vordergrund. Nun folgt in Vergils Schilderung das unruhige Auffliegen und Schreien der Taucher (1); die Wasserhühner (2) aber spazieren, wie um zu spielen, aufs Trockene⁴; der Flug des Reihers (3) bis hoch über die Wolken hinauf hat wieder etwas Angstvolles, Unheimliches. Den Höhepunkt des Schreckens bezeichnen die drei folgenden Verse (365—67), wo buchstäblich die Sterne vom Himmel fallen. Meisterhaft ist der

¹ Der Ausdruck hält die Vorstellung, daß das Blut dieses Tieres fließen muß, möglichst fern, vgl. dazu S. 109.

² Über die Verse 351—55 vgl. S. 53.

³ Für die Sterne gibt es nämlich keine solche „Begleiterscheinungen“.

⁴ Das ist tatsächlich etwas ganz Seltenes im Verhalten der Wasserhühner.

Schluß: das Herumwirbeln leichter Gegenstände erscheint mit seiner Kleinmalerei und dem entsprechenden Bau der Verse (368 f.) mehr als ein hübsches Spiel, weniger als Vorbote einer Witterungsänderung, die unter Umständen verheerende Wirkung haben kann. Auch Arat hat hierüber allerliebste Verse (921—23) am Schluß der Anzeichen für Wind.

Den 2. Abschnitt des V. Kapitels, der die Verse 370—92 umfaßt, eröffnet Vergil mit einem unmittelbaren Vorboten für Regenwetter: Gewitter in allen Himmelsgegenden. Ebenso beginnt Arat die entsprechende Stelle (933 ff.); doch von den dreißig Anzeichen, die Arat im ganzen vorträgt, wählt Vergil außer diesem ersten nur noch zwölf aus. Davon scheinen die ersten vier (Vers 373—78) von dem Gesichtspunkt aus zusammengestellt zu sein, das Verhalten einiger Tiere bei nahendem Regen als ihrem normalen Verhalten möglichst entgegengesetzt, ihrer Art und ihrem Element gegenstrebig zu zeigen: die Kraniche, die Hochflieger sind, flüchten sich in die Täler; die Kuh, die wir gewöhnt sind grasend oder wiederkäuend zu sehen, reckt die Nüstern zum Himmel empor; die Schwalben, die wie die Kraniche „aëriae“ genannt werden können, fliegen unmittelbar über dem Wasserspiegel hin; die Frösche tauchen aus dem Pfuhl auf und erfüllen die Luft mit ihrem Quaken. Bei der folgenden Gruppe ist durch die Einführung des Regenbogens Abwechselung in die Aufzählung aus dem Tierreiche gebracht worden, doch scheint derselbe Gesichtspunkt wie oben noch maßgebend gewesen zu sein: Ameisen schleppen ihre Brut, die sie naturgemäß im Innern des Baues hüten, heraus; der Himmel scheint sich zur Erde zu neigen, um von ihr Flüssigkeit aufzunehmen; gleich nach dem Fraße, wo sonst Tiere zu ruhen pflegen, fliegen die Raben wild durcheinander. In den Versen 383—87 faßt Vergil die Beobachtungen an Strand- und Sumpfvögeln zu einem Bilde zusammen, das die Kunst des poeta doctus erkennen läßt: das Treiben der Vögel am Caystrus ist nicht ihrer Natur entgegengesetzt, sondern an Stelle des oben aufgestellten Gesichtspunktes ist hier ein Übermaß im Verhalten

der Tiere getreten. Die Rufe der Krähe, die der Dichter unvermittelt in Vers 388 lautmalend ertönen läßt, übten wohl auf die Leser eine ähnliche Wirkung aus, wie wenn wir plötzlich den Finkenschlag hören, der uns Regen ankündigt. Mit dem Pleonasmus „sola . . . secum spatiatur“ gibt der Dichter dem Vers 389 einen köstlichen Anflug komischen Philosophentums; auch die metrische Fügung, die Wahl und Stellung der Worte unterstützen diese Wirkung. Und nun gar noch ein Zeichen aus einer Umgebung, in der man es am wenigsten erwarten sollte: in der Spinnstube beobachten des Abends die Mädchen ein Funkensprühen in der Öllampe, und auch die Schnuppenbildung des Doctes macht ihnen Bedenken. Durch dieses Beteiligtsein der Menschen erweckt Vergil das höchste Interesse für die beiden letzten, an sich geringfügigen, ja unter Umständen ganz wertlosen Zeichen.

Das Verhältnis des Dichters zu seinem Lehrstoff liegt hier wieder einmal klar vor Augen. Ein Vergleich mit Arat ist an dieser Stelle höchst bedeutungsvoll. An seine Einleitung, Vers 933—37: Gewitter in allen Himmelsgegenden, schließen sich noch drei Zeichen der unbelebten Natur: Schäfchengewölk, Doppelregenbogen, Hof um Gestirne, 938—41. Dann beginnt Arat die lange Reihe von Beispielen aus dem Tierreich, die den Hauptinhalt des ganzen Abschnittes bilden. Der Übergang auf das neue Gebiet ist verschleiert durch die Anapher *πολλάκις* (938 und 942) und durch die regelmäßige Anknüpfung jedes neuen Anzeichens mit *ἤ*. — Die Verse 942—53 nennen viererlei Vögel und mitten unter ihnen die Frösche (946 f.); von der Krähe, die an letzter Stelle erscheint, hat Arat wiederum viererlei zu berichten. Der Abschnitt 954—62 sodann behandelt das Verhalten der 1. Rinder, 2. Ameisen, 3. Vielfüßer, 4. Regenwürmer, 5. Hühner. Dieser Auswahl liegt ein recht geistloses Prinzip zugrunde: die Organe der Fortbewegung. Dabei ist absichtlich nicht die natürliche Reihenfolge von beinlosen Tieren zu den zwei-, vier-, sechs- und vielfüßigen eingehalten, sondern die mit den unzähligen Füßen, jedenfalls eine Art Asseln, stehen in der Mitte; als Übergangs-

partikel wird regelmäßig *καί* verwendet. Der Schluß ist ausgezeichnet durch zweifache Aussage über das Verhalten der Hühner und durch einen Vergleich. In den folgenden Versen (963—72) zählt Arat nur Vögel auf; diesmal hat er an erster Stelle Raben und Dohlen zusammengenommen, um dreierlei von ihnen auszusagen (*δὴ ποτε καὶ . . . καὶ . . . καὶ . . . καὶ . . . ἤ ποτε καὶ*); kurz berichtet er dann vom Verhalten der Enten, Hausdohlen, Reiher (*καὶ . . . τε . . . ἤ*). Der Schlußteil hebt sich durch Ermahnungen hervor, die seine Belehrungen umrahmen. Arat wendet sich hier wieder der unbelebten Natur zu, doch schickt er eine Beobachtung an Insekten (Fliege) voraus, und die fünf Anzeichen, die das Feuer gibt, gliedert er in drei Erscheinungen an der Flamme der Lampe (977—80) und zwei am Herdfeuer (983—87); diese beiden Gruppen werden geschieden durch die Erwähnung inselbewohnender Vögel, die scharenweise dem Festland zufliegen. Die Bindeglieder sind diesmal: *μηδὲν . . . μηδ' εἰ . . . ἤ . . . μηδ' ἦν . . . μηδ' εἰ . . . μηδ' ἦν . . . μηδὲ . . . μηδέ*.

Alle diese Aufzählungen scheinen zu bezwecken, daß der Eindruck von Fülle, wenn nicht Vollständigkeit erweckt wird. Trotz der plumpen anaphorischen Verbindungen ist Eintönigkeit und Langweiligkeit geschickt vermieden; die Zeichnung der vielen Einzelbildchen ist lebendig und sehr abwechslungsreich. Aber besondere Anteilnahme wird kaum erweckt. Pathetische Steigerung ist nicht vorhanden, obwohl die Warnungen des letzten Abschnittes ziemlich eindringlich sind. Als Höhepunkt kann man wohl den mittelsten Abschnitt (963—72) ansehen, der mit der Zahl der Fortbewegungsorgane sich an den Verstand richtet und ihn erfreut. Die rahmenartige Anordnung des gesamten Stoffes (Zeichen in der unbelebten, belebten, unbelebten Natur) ist nicht streng symmetrisch durchgeführt; eine Regelmäßigkeit in den Versgruppen wird nicht erstrebt:

$$\begin{array}{c|c|c|c|c} \hline \underbrace{933-37} & | & \underbrace{938-53} & \underbrace{954-62} & | & \underbrace{963-72} & \underbrace{973-87} \\ \hline 5 & & 16 & 9 & & 10 & 15 \\ \hline \end{array}$$

Höchstens kann man darin, wie die Striche andeuten, nach den fünf Eingangsversen zwei Komplexe von je 25

Versen zusammenfassen, von denen jeder in zwei Abschnitte, einen schlicht aufzählenden (938—53 und 963—72) und einen anspruchsvolleren (954—62 und 973—87) zerfällt. Im ersten Komplex (938—62) sind diese Abschnitte: lang — kurz, im zweiten Komplex (963—87) dagegen kurz — lang; die Verschiebung um + 1 oder — 1 kann als besonderer Kunstgriff gegolten haben, den wir z. B. auch in Vergils II. und IX. Eclogie beobachten¹. Die Ungleichheit der als anspruchsvoller bezeichneten Abschnitte sollte vielleicht auch äußerlich mit allen Mitteln zum Ausdruck gebracht werden. Vergils Gruppierung der Verse 370—92 in 9. 4. 5. 5. können wir erst im Zusammenhang mit dem folgenden Abschnitt betrachten.

Die Anzeichen für schönes Wetter, 393—423, wählt Vergil aus der unbelebten und aus der belebten Natur. Mit Hilfe dieser Reihenfolge gelangt er zu einem hohen Pathos, d. h. zur Darstellung menschlicher Gefühle² und persönlicher Anschauungen, nachdem er bei den Anzeichen für Wind (356 ff.) die unbelebte Natur wirkungsvoll am Anfang und am Ende verwendet hat und im Abschnitt der Vorboten für Regen (370 ff.) beide an Lebhaftigkeit wetteifern ließ, bis schließlich die unbelebte Natur (Feuer) durch das Hinzutreten der Spinnerinnen die stärkste Anteilnahme behauptete.

Es scheint, daß Vergil bei den Zeichen für schönes Wetter viel Mühe hatte, die einzelnen Punkte zu finden, zu ordnen und zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden. So plumper äußerlicher Mittel wie in diesem Abschnitt (neque, nec, nec, non, non), hat er sich noch nie bedient. Hier scheint unmittelbarer Einfluß des Arat vorzuliegen, der in den Versen 973—87 $\mu\eta$ und Komposita siebenmal verwendet hat. Auch

¹ Vgl. Anm. zu S. 27 f.

² Auch hier glaube ich, W. Kroll, „Unsere Schätzung der röm. Literatur“ verbessern zu können, der N. Jahrb. f. d. klass. Alt. 1903 S. 11 sagt: „Ähnlich ist Vergil verfahren, als er in das erste Buch der Georgica einen Excurs über Wetterzeichen aus Arat einlegte und dabei erstens die Verse seiner Vorlage kaleidoskopartig durcheinander würfelte und zweitens die Gelegenheit benutzte, Reminiszenzen aus Lucrez anzubringen und hier und da sich an die ältere Übersetzung des P. Varro anzuschließen.“

der Kunstgriff, eine einheitliche Aufzählung durch ein Anzeichen anderer Art zu unterbrechen, erinnert an jenen Abschnitt Arats (s. o. S. 58). Vergil will sich bei den Anzeichen in der belebten Natur auf die Vogelwelt beschränken, schiebt aber mit Vers 400 eine Beobachtung an den Schweinen ein und kehrt mit Vers 401 nochmals zu den Anzeichen in der unbelebten Natur (Sinken der Nebel) zurück. Sein Hauptthema aber sind zweifellos die Vögel, und zwar mehr oder weniger sagenberühmte Vögel, so daß er an der gehobensten Stelle einen vollständigen Mythos erzählen und damit menschliche Gefühle wecken kann.

Nach einer schlichten Einleitung (393 f.) lesen wir hier drei Anzeichen in der unbelebten Natur: Klarheit der Sterne, Vollganz des Mondes, Luftigkeit des Gewölkes, die alle drei zu einer negativen Periode vereinigt sind (395—97). Daran schließen sich noch drei negative Verse (398—400), die zwei Zeichen aus der belebten Natur enthalten: die Eisvögel sonnen sich und die Schweine wühlen nicht. Nun folgt eine positive Periode, die ebenfalls in drei Versen (401—3) zwei Anzeichen bringt: das Sinken der Nebel und das Schreien der Eulen. Das folgende Stück (404—9) berichtet, wie hoch über dem Meere der Seeadler und ein kleiner Raubvogel (*καῖρις*) feindselig umherschließen. Das wird plötzlich mit menschlichem Namen, Nisus und Scylla, als Mythos erzählt. Über der gedrängten Erzählung dieses *γάμος ἀνόσιος* vergessen wir, daß ein belehrender Abschnitt vorliegt, ja der leidenschaftliche Schwung und die entzückende Gelenkigkeit der Verse sind von hinreißender Wirkung. Um diese Erregung ausschwingen zu lassen, berichtet Vergil in viel gehalteneren Versen (410—14) noch eine Beobachtung an Vögeln, nämlich das sonderbare Verhalten der Raben, die sonst als üble Säger und wohl auch schon im Altertum als unnatürliche Väter verschrien waren, beim Eintritt des schönen Wetters aber klare Rufe ausstoßen, in den Baumkronen umherlärmen und zärtlich das verlassene Nest wieder aufsuchen. Es ist klar, daß dies ein bescheidenes Gegenstück zu der Erzählung von Scylla sein soll, deren Handlungsweise allem kindlichen und menschlichen Empfinden Hohn

spricht. Denn den Zug „iuvat . . . progeniem parvam dulcisque revisere nidos“ hat Vergil hinzugefügt.

Ich schreibe hier die ganze Stelle des Arat aus, damit auch die anderen Änderungen des Vergil sofort ersichtlich sind; er hat nämlich, damit sein absichtlicher, für seinen Zusammenhang nötiger Zusatz nicht allzusehr auffiel, pedantisch an fast jeder Aussage Arats eine kleine Verschiebung vorgenommen. Bei Arat, Phainom. 1003—9 (Maass) lesen wir:

καὶ κόρακες μουνούμεν' ἔρημαῖοι βοόωντες
 δισσάκις, αὐτὰρ ἔπειτα μέγ' ἄθροα κεκληγῶτες
 πλειότεροι, ἀγεληδὸν ἐπὴν κοίτοιο μέδωνται
 φωνῆς ἔμπλειοι· χαίρειν κέ τις οἴσσαιτο,
 οἷα τὰ μὲν βοόωσι λιγαινομένοισιν ὁμοῖα,
 πολλὰ δὲ δενδρεῖοιο κατὰ φλόον, ἄλλοτ' ἐπ' αὐτοῦ,
 ἦχι τε κείουσιν καὶ ὑπότροποι ἀπτερύονται.

Diese ausführliche und lebendige Darstellung bildet bei Arat den Hauptteil des Kapitels 993—1012, denn drei vorangehende und ein folgendes Zeichen sind viel knapper und anspruchsloser vorgetragen. Vergil hat nun ein weit kunstgerechteres und gehaltvolleres Stück geschaffen, indem er eine raffinierte Stufenleiter zu höchstem Pathos aufbaut: die erste Stufe umfaßt die Einleitung mit der ersten negativen dreigliedrigen Periode; die 2. Stufe (wo die Gedanken zur belebten Natur fortschreiten) ist mit der ersten äußerlich verbunden durch die negative Form ihrer ersten Periode; für die 3. Stufe, den Mythos, hat der Dichter bereits in der 2. Stufe vorgearbeitet mit „dilectae Thetidi alcyones“ (399), denn der Klang dieses Namens und die Gefühlsbetonung des ganzen Ausdrucks fallen innerhalb der schlichten Belehrungen so auf, daß der Leser sein Augenmerk auf die mythologischen Beziehungen richten muß. Er muß auch so bewandert in den erotischen Mythen sein, daß er weiß, weshalb Vergil als nächstes Beispiel aus der Vogelwelt noctua nennt (403, vgl. Servius). Dieser γάμος ἀνόσιος ist der schärfste Gegensatz zu der überzärtlichen Liebe von Ceyx und Alcyone. An die Erwähnung der Noctua, die auch Nyctimene heißt in dem Mythos, worin der Vater

sich an der Tochter vergeht, schließt Vergil die Geschichte der Scylla Nisi, wo eine Schuld der Tochter gegen den Vater vorliegt. Schließlich spinnt sich aus der Fülle der Gefühle, die dieser pathetische Höhepunkt in sich schließt, das Motiv der unkindlichen Tochter in seiner Umkehrung, den liebevollen Rabenvätern, hinüber in den zweiten abklingenden Teil dieser letzten Stufe.

Die Verse 415—23 bringen Vergils persönliche Ansicht als Abschluß des langen Kapitels, in dem er die landläufige Weisheit über Wetterzeichen so glaubwürdig vorgetragen hat, daß man seine eigenste Überzeugung darin vermuten mußte. Er bestätigt im Abschlußwort, daß er an diese Zeichen glaubt, doch nicht weil den betreffenden Geschöpfen höhere Begabung oder besondere Offenbarung zuteil geworden wäre, sondern weil die Natur selbst, wenn sie einen Witterungswechsel vorbereitet, die Bedingungen und Anlässe für besonderes Verhalten dieser oder jener Tiere schafft. Daß diese rationalistische Stelle auch im Versbau und Wortlaut lucrezisch anmutet, ist selbstverständlich. Aber Verszählerei hat Lucrez nicht, während Vergil in diesem Kapitel einem merkwürdig gekünstelten Schema folgt:

351—55	356—59	360—64	365—69	370—78	379—82	383—87	388—92
5	4	5	5	9	4	5	5
19				23			
393—400		401—10		411—14		415—23	
8		9		5		9	
31							

Auffällig sind hier die drei Primzahlen mit den Abständen 4 und 2×4 . Innerhalb der drei Abschnitte ist außer der Zahl 4 nur noch die Zahl 5, allein oder summiert mit 4, verwendet. Wenn es auch an sich unnötig erscheint, daß Vergil sich diese Fesseln anlegte, so zeugt doch dieses Schema von der peinlichen Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt der Arbeit, die diesem Werk und der römischen Dichtung überhaupt zu klassischer Vollendung verholfen hat. Solche Kunstübung erfordert ganz besonders, daß nach dem Grundsatz verfahren wird: „*artis est artem tegere.*“ Bei diesem Abschnitt nun hatte Vergil gerade besonders viel zu verdecken.

Die sachlichen Schwierigkeiten waren beträchtlich: der Dichter wollte zu dem Höhepunkt gelangen, den die Verse 404—9 ausmachen. So zeigt die mühsam geordnete Reihe von Beispielen, die zur Scylla-Geschichte hinführt, eine in den Lehrkapiteln einzig dastehende Verstärkung der Bindemittel. Besonders auffällig ist die nach dem Höhepunkt ad hoc gesuchte Weiterführung des Gedankens von der Kindesliebe, als ob Vergil geglaubt hätte, er müsse den Versen 404—9 auch noch eine Art Rückenstütze geben, damit sie sich nach vorn und hinten halten können!

Diese Interpretation nun scheint mir eine feste und greifbare Grundlage zu bieten für das beste Argument, das Skutsch¹ und nach ihm Kaffenberger² für die Priorität der Cirisdichtung vor den Georgica hat: unsre Verse setzen bei Vergils Lesern genaue Kenntnis der Nisus-Scylla-Metamorphose voraus. Für die Klärung aber der unentschiedenen und, wie ich glaube, unlösbaren Frage nach dem Verfasser der Ciris liefert die gewaltsame Verwebung jener Verse in den besonderen Gedankengang der Georgica keinen eindeutigen Hinweis. Der Schluß von Kaffenberger, daß Vergil in den Georgica seine Cirisdichtung ebenso ausbeute, wie er später die Georgica für die Aeneis benutzte, erscheint mir nicht zwingend, da die angeführten Beispiele: Georg. IV 170—76 = Aen. VIII 449—53, und Georg. IV 475—77 = Aen. VI 306—8 nicht ohne weiteres in Parallele zu setzen sind mit Ciris 538 ff. = Georg. I 404 ff. Denn in Aen. VIII 449 ff. ist ein ganz geläufiger Vergleich wörtlich übernommen; Aen. VI 306 ff. wird ein Stückchen aus einer Unterweltschilderung in der gleichen Umgebung wiederholt: in keinem der beiden Fälle also werden frühere Verse zu einem Glanz- und Hauptstück einer Komposition erhoben, wie es mit den Cirisversen geschieht. Wenn es allerdings so gewesen wäre, daß Vergil die Ciris unfertig liegen ließ, um sich der bukolischen Dichtung zuzuwenden³, dann hätte der Gedanke viel für sich, daß der Dichter wenigstens

¹ In seinem *Gallus und Vergil*, Leipzig 1906.

² Zur Cirisfrage: *Philologus* 76, 1920, S. 139 ff.

³ T. Frank, *Vergil, a biography*. New York 1922, S. 46.

jene prächtigen Schlußverse seiner Ciris durch die Verwendung in den Georgica bekannt und somit unsterblich zu machen wünschte. Sollte aber Gallus der Verfasser der Ciris gewesen sein, so hätte die freundschaftliche Auszeichnung, die diese Verwendung der Cirisverse bedeutete, durchaus bestehen können neben vielen anderen Entlehnungen aus Gallus' Werken, die wir im einzelnen leider nicht mehr fassen können; die laudes Galli im vierten Buch behielten trotzdem ihre Sonderstellung. Es bleibt aber auch die Möglichkeit offen, daß einem Dritten als Verfasser der Ciris die Ehrung im ersten Buch der Georgica zukam.

Trotz der in Vers 415—23 erhärteten Glaubwürdigkeit der Wetterzeichen stehen die Beobachtungen, die man an Sonne und Mond macht (424 ff.), über den bisher aufgezählten: „Si vero solem ad rapidum lunasque sequentes ordine respicies, nunquam te crastina fallet | hora etc.“ Diese Disposition mit der Reihenfolge: Sonne, Mond deutet an, daß die beiden folgenden Abschnitte, deren erster vom Mond, deren zweiter von der Sonne handelt, ein geschlossenes Kapitel bilden¹. Auch die beiden Abschnitten gemeinsame Beziehung auf Landleute und Seefahrer schließt sie aufs engste zusammen, während das frühere Mondkapitel, 276—86, trotz seiner Kürze durch die raffinierte geschlossene Komposition seine Selbständigkeit behauptet.

Für die Zeichen am Mond verwendet Vergil in veränderter Folge die Punkte des vorigen Kapitels: 1. Regen (427—29), 2. Wind (430 f.), 3. schönes Wetter (432—37); das Prinzip, alle Mondphasen durchzugehen, mit dem Arat 773—817 gearbeitet hat, tritt zurück; Vergil führt nur bei seinem ersten Zeichen den Neumond, beim dritten das erste Mondviertel an. Arat scheint in seiner Erörterung tatsächlich nach dem Eindruck von Gründlichkeit und Vollständigkeit, sozusagen auf astronomischer Grundlage, zu streben; für Vergil dagegen stehen im Mittelpunkt des Interesses die Menschen: Landleute und vor allem Seefahrer, für die anhaltend schönes Wetter stets erwünscht und ohne Nachteil

¹ Ähnlich die Ankündigung 351 f. für das dreiteilige Kapitel: Zeichen für Wind, Regen, schönes Wetter.

ist. Wie die Erfüllung einer lange gehegten Hoffnung erscheint endlich an letzter Stelle die Ankündigung dieses Glückes, weit ausführlicher als die vorangehenden Punkte erörtert und gekrönt mit einem Götterschluß. Daß die widerstrebenden Namen in Nachahmung eines Partheniosverses¹ schlecht und recht in Vers 437 untergebracht sind, wirkt gewiß nicht ungeschickt, sondern als ein Abbild der Stimmung unter den Seeleuten, die sich plötzlich des Druckes ledig fühlen und keine Behinderung ihrer Tätigkeit mehr sehen. Und welcher Leser fragt nach diesem gefühlsmäßigen Höhepunkt, der zugleich ein Kompliment für Parthenios darstellt, ob auch noch Wetterzeichen bei Vollmond und abnehmendem Mond vorgetragen werden?

Die Sonne betrachtet Vergil 1. beim Aufgang (441—49), 2. beim Untergang (450—57), 3. ersieht er aus Auf- und Untergang das Wetter des kommenden Tages (458—60). Arat dagegen beginnt gleich mit dieser Zusammenfassung 820 ff. Die Zerlegung in drei Punkte wird von Vergil folgendermaßen durchgeführt: unter 1. und 2. bringt er je zwei Zeichen, die in 1. (a. Regen, b. Hagel) ausschließlich auf die Landwirtschaft bezogen sind; in 2. wird a. Regen, b. stürmisches Regenschauer prophezeit mit dem Zusatz (456 f.), daß eine Fahrt auf hoher See oder ein In-See-Stecken bei solchem Wetterzeichen zu meiden ist. Als Abschluß dieses rein sachlichen Teils werden noch die Zeichen für schönes Wetter herangeholt, die bei der aufgehenden und bei der untergehenden Sonne dieselben sind. Doch erfahren wir bei dieser Ankündigung des schönen Wetters in dem unbestimmten „cernes“ kaum, wer denn besonders dadurch erfreut und beglückt ist, während dieselbe Sache an dritter Stelle des vorausgehenden Abschnittes den Höhepunkt der Darstellung bedeutete. Es liegt auf der Hand, daß Vergil jetzt die innere Anteilnahme möglichst zurückdrängt, um die Aufmerksamkeit auf das Neue, Wunderbare zu richten. Denn die Verse 461—63 sind ein Übergang zu dem Gemeinplatz: „Solem quis dicere falsum audeat?“, von dem aus der Dichter

¹ Kroll, Unsere Schätzung der röm. Dichtung: N. Jahrb. f. d. klass. Alt. 1903, S. 7

zu den Zeichen kommt, mit denen die Sonne entscheidende, gefahrvolle Ereignisse im römischen Staatsleben ankündigte und begleitete. Das VI. und letzte Lehrkapitel besteht somit aus 3. 3. 2. 6., 3. 4. 5. 4. 4. 3 Versen.

Durch die Anapher „ille etiam“ (464 und 466) ist das nun folgende Schmuckstück eng mit dem Lehrstoff verbunden. Vergil beginnt mit der furchtbaren Tatsache, daß nach Caesars Ermordung die Sonne sich verdunkelte. Schon die Verstümmelung des Anfangsverses durch das übergreifende „audeat“ hat etwas Monströses. Nach dieser Einführung (464—68) verstärkt Vergil die Wirkung des Unheimlichen, Übergewaltigen: als ob durch dies Sonnenwunder alle anderen Elemente und Naturkräfte aufgerufen worden wären, teilzunehmen an dem Erschauern und Schaudernmachen, zählt der Dichter in weiteren fünf Versen (469—73) Erde, Meer, Tiere des Festlandes und der Luft und das im Erdinnern wohnende Feuer auf. Die folgenden fünf Verse (474—78) berichten, wie die Menschen sogar außerhalb des römischen Reiches beunruhigt werden 1. durch spukhaften Kriegslärm, 2. durch das Erbeben der unerschütterlich geglaubten Alpen; wie 3. die Wälder ihnen Grauen einjagen durch Rufe, die nicht aus Menschenmund kommen; ja wie 4. die Toten erscheinen und wie 5. die Tiere menschliche Sprache reden. Jedenfalls ist es Absicht, daß dreimal, nämlich an 1., 3., 5. Stelle Gehörseindrücke auftreten. Dazwischen steht an 2. Stelle das Fühlen, an 4. Stelle das Gesicht.

Hierauf folgen fünf Naturwidrigkeiten, die uns wieder auf italischen Boden führen (479—83), obgleich die beiden ersten Punkte: Stillstehen der Flüsse und Bildung von Erdspalten, ohne Hinweis auf die Örtlichkeit vorgetragen werden. Aber ausgeschlossen ist Germanien, wenn 3. aus elfenbeinernen Götterbildern, 4. sogar aus Erzbildern Tropfen hervortreten, wenn 5. das Hochwasser des Po reiches Frucht- und Weideland verheert. — Da nun weder fünf Wundererscheinungen im Bereich der Luft noch in dem des Feuers zusammenzubringen waren, da vor allem auch Symmetrie der Komposition durchaus nicht zu dem mon-

strösen Inhalt gepaßt hätte, so verzichtete Vergil auf weitere derartig geregelte Ausführungen.

Der folgende Abschnitt enthält ähnlich wie die Verse 469—73 eine Kontamination des Gesichtspunktes „belebte und unbelebte Natur“ mit dem der vier Elemente. Die Gruppe 484—88, die zugleich den Abschluß der Aufzählungen bringt, enthält omnia aus 1. der belebten, 2. der unbelebten, 3. wieder der belebten Natur. An 4. und 5. Stelle folgen Naturwidrigkeiten aus dem Bereiche des Lichts oder Feuers in Verbindung mit der Luft: Blitze bei heiterem Himmel und häufiges Erscheinen von Kometen. Es ist dem Dichter gerade recht, eine absonderliche Anordnung für diese Dinge zu finden. Er läßt auch absichtlich Satz- und Versschluß nicht zusammenfallen (464, 71, 76, 77, 79, 83), um sowohl das Widerstrebende des Stoffes als auch die Unruhe der Gemüter zum Ausdruck zu bringen. Die Schlußfolgerung oder Erfüllung dieser omnia gibt Vergil in den beiden Verspaaren 489 f. und 491 f., die nach dem künstlich aufgebauten Bericht fabelhafter Dinge in 5×5 Versen einen scharfen Schnitt, eine furchtbare, niederschmetternde Gewißheit bedeuten, indem sie zwei Schlachten, in denen Römer gegen Römer kämpften, mit dem vielsagenden Namen Philippi nennen¹. — Das schauerliche Lied von den Prodigien verklingt in dem gleichen Rhythmus, in dem gleichen düsteren Hindeuten auf kommendes Leid, von dem es sonst durchweg beherrscht ist. Noch einmal findet der Dichter fünf Verse (493—97), deren drei Schlußglieder: Speere, Helme, Gebeine, vom pflügenden Landmann als furchtbare Zeugen des Bürgerkrieges zutage gefördert, zu feierlichem Ernst und zur Gebetsstimmung zwingen.

Das Gebet (498—514) setzt inbrünstig damit ein, daß der flehende Ruf „hunc saltem eversa iuvenem succurrere saeclo ne prohibete!“ gleich am Anfang erhoben wird und seine Begründung nachträglich erfolgt. Ein weniger stürmischer Beter würde der Gottheit seine Not darlegen und daraufhin Hilfe erflehen. Aber diese alltägliche Form mit

¹ Vgl. Jahn zu 490 f.

ihrer von der Natur gegebenen Steigerung übertrumpft Vergil durch seine Umkehrung, bei der es einer ganz besonderen Kunst bedarf, um am Ende doch höchstes Pathos zu erreichen. Sein Gedankengang ist folgender: An die namentliche Anrufung der Gottheiten Romulus und Vesta¹ schließt sich die übliche Erwähnung ihres Machtbereichs: die Stadt selbst und unterworfenen Land (499). Die kurze Fassung dieses τόπος, der sonst Anlaß zu breitester Ausgestaltung gibt, erhöht die Wirkung stürmischen Flehens in den Worten „hunc . . . ne prohibete!“ Der Erfüllung dieses Wunsches sucht sich der Dichter zu versichern durch den Zusatz, daß doch kein Grund zu göttlichem Zorn vorliege, da die alte Schuld des Laomedon längst abgeübt sei. Die aufgeregte Stimmung tritt weiter hervor in der Anapher „iam pridem“, in deren beiden Gliedern man annähernd parallele Gefühle erwartet; aber der Dichter springt von dem tröstenden Gedanken der Verse 501 f. zu Verzagtheit und Hoffnungslosigkeit über, die bis zum Schluß nicht wieder überwunden, ja vielmehr gesteigert werden. Aber je schlimmer die Zustände, um so schmeichelhafter für Augustus, dessen Anwesenheit nun unentbehrlich ist. Demnach unterstützen die folgenden Ausführungen die Dringlichkeit der Bitte „hunc . . . ne prohibete“. Denn Kriege und das damit verbundene Verbrechen toben im ganzen Reiche (405—14): 1. Der Landbau und somit die Wirtschaft des Staates ist gefährdet, a) weil niemand mehr Bauer sein will, b) weil infolge häufiger Aushebungen die Leute zur Feldarbeit fehlen, c) weil Mangel an Sichel ist, da diese zu Schwertern umgeschmiedet werden (506—8); 2. die politische Macht geht zugrunde durch die Kämpfe a) am Euphrat, d. h. überhaupt im Osten, b) in Germanien, d. i. im Norden und Westen, c) durch Bürgerkrieg, wobei wohl in erster Linie an Antonius zu denken ist (509—11). In dieser letzten Reihe tritt der 3. Punkt sachlich bedeutend hervor; in der ersten Reihe ist an 3. Stelle durch Metonymie eine Hervorhebung geschaffen (507). Das Ganze wird gekrönt durch das Bild

¹ Vgl. Jahn zu 498.

der Verse 512—14. Um dieses Effektes willen verzichtet Vergil darauf, den Kreis der Gedanken seines Gebetes zu schließen. Das aufregende Schauspiel der durchgehenden Rosse mit der Übertreibung „addunt in spatia“ und dem kühnen „neque audit currus habenas“ weckt eine solche Fülle lebhaftester Vorstellungen und Gefühle, daß es als Selbstzweck empfunden wird, und damit ist die Huldigung für Augustus abgetan. Sie umfaßt 17 Verse; das Lied von den Prodigien ist doppelt so lang, $464 - 97 = 34$ Verse in folgender Verteilung:

$$\underbrace{5. \ 5. \ 2. \ 5 \ | \ 6. \ 2. \ 2. \ 2. \ 5}_{34} \ | \ \underbrace{5. \ 2. \ 4. \ 6}_{17}$$

IV. Das zweite Buch.

I. Der Aufbau im allgemeinen.

Vergil hat richtig empfunden, daß der religiös-philosophische Ernst und das Durchdrungensein vom Segen der Arbeit im Schweiß des Angesichts, von denen Buch I getragen wurde, in dem Rebenbuch keine Stätte haben: die zweifache fast gemütliche Aufforderung „huc, pater Leneae“ und vor allem der Schluß des kurzen Proömiums „dereptis crura cothurnis“ (8) kennzeichnen die Art von Buch II. Hier muß die Freude herrschen, und so sind denn die drei Schmuckstücke dieses Buches Loblieder: 136—76 Lob Italiens, 323—45 Lob des Frühlings, 458—540 Lob des Landlebens. Auch die Dreiteilung ist gewählt, um dem Buche höheren Schwung zu verleihen. Aber Vergil kann sowohl um seiner selbst wie um des Geistes dieser Dichtung willen sich weder einer trinkfrohen Bacchusbegeisterung hingeben, noch einen Preis tatenloser Träumerei im Schatten der Bäume anstimmen; unwillkürlich schwingt auch in seinen Lobliedern ein ernster Grundton mit: Vaterlandsliebe, Bewunderung der göttlichen Schöpfung, Verpflichtung zu naturgemäßem Leben.

Ein so gerichteter Mensch und Dichter kann nicht anders, als offen aussprechen, nicht nur daß der Nutzen der Rebe hinter dem der Bäume zurücksteht, sondern daß Bacchus sogar Anlaß zu Schuld sein kann (454—57). Aber über diese Stelle würde man vielleicht hinweglesen, wenn sich nicht etwas wie ein Mangel an innerer Anteilnahme fortgesetzt fühlbar machte in den zwischen den Lobliedern stehenden lehrhaften Teilen, die sachlich und formal mit zu dem Mühsamsten gehören, was Vergil gearbeitet hat. So hübsch der Gedanke war, die Rebe nicht zu trennen von den Bäumen, mit denen sie eine Lebensgemeinschaft bildet, so schwierig

war es, neben ihr die Bäume im allgemeinen, den Ölbaum im besonderen, Büsche und Sträucher in summarischer Behandlung zu ihrem Rechte kommen zu lassen.

So entstand zunächst ein Abschnitt (9—34), der 1. das natürliche, 2. das künstliche Entstehen neuer Pflanzen in je 13 Versen behandelt, ohne daß des Weinstockes besonders gedacht würde; seine Fortpflanzung ist nebenbei in den Versen 26 f. enthalten. Nach diesem Abschnitt folgt endlich die Disposition (35—38), für deren Platz übrigens auch das Seite 16 f. angedeutete Spiel mit Maecenas maßgebend war. Sie nennt zunächst zwei Gebiete: 1. Pflege und Veredelung jedes einzelnen Baumes und Strauches, 2. die Behandlung und Ausnutzung jeder Bodenart; ein 3. für sich zu behandelnder Gegenstand, der vielleicht auch Zweiteilung fordert, scheint die Anpflanzung von Öl und Wein zu sein. Zum mindesten läßt die gehobene Form (37 f.) vermuten, daß diesen Dingen überragende Bedeutung zukommt. Wir werden sehen, daß Wein und Öl nicht nur innerhalb des „generatim“, das knapp die Hälfte des Buches einnimmt, gewissenhaft herangezogen werden, sondern daß die Besprechung eines Weingartens (259—419) die zweite Hälfte des Buches fast ausschließlich beherrscht.

Das erste Drittel des Buches, das durch das Lob Italiens abgegrenzt wird, vermittelt zunächst Belehrungen über das in der Disposition zuerst genannte Gebiet: I. Notwendigkeit der Zucht und Pflege im allgemeinen, 47—62; II. Verziehen a) des Ölbaumes, b) des Weinstockes, c) anderer Arten, 63—72; III. Pfropfen und Okulieren der Bäume im allgemeinen, 73—82; IV. Verschiedenheit der Arten: a) bei einigen Nutzhölzern, b) beim Ölbaum, c) beim Obst, d) beim Wein, 83—108. Schon von Vers 89 an rückt die Belehrung an das zweite Gebiet, den Boden, heran; ihm gilt das V. Kapitel unserer Zählung, 109—35: über die jeder einzelnen Art angepaßte Orts-, Höhen- und Weltlage. Dieses Kapitel gibt ungezwungen den Übergang zum Preis Italiens, 136—76. So enthält das erste Drittel des Buches zusammen mit dem Abschnitt 9—34 sechs belehrende Kapitel, gruppiert in 1 + 5.

Die beiden ersten Kapitel des zweiten Drittels setzen die allgemeinen Belehrungen fort: I. Ausnutzung jeder Bodenart gemäß ihrer natürlichen Eignung für die in den *Georgica* behandelten Dinge, 179—225; II. Merkmale für zehn verschiedene Bodenarten und die dazugehörigen Untersuchungsmethoden, 226—58. Diese beiden Kapitel bedürfen wohl einer besonderen Einführung durch die Verse 177 f., weil der Preis Italiens die Unterweisung über das Gelände abgebrochen hatte und man jetzt eher den dritten Punkt der Disposition erwarten könnte anstatt einer Vervollständigung des ersten Themas. Endlich kommt Vergil mit der nüchternen Übergangsformel „*his animadversis*“ (259) zum Hauptgegenstande: im folgenden wird ein Fall einer in bezug auf Gelände und Pflanze richtig getroffenen Wahl mit den entsprechenden Arbeiten vorgeführt, der Anbau des Weinstockes. Zehn Kapitel sind ihm gewidmet; davon gehören fünf dem zweiten, fünf dem letzten Drittel des Buches an. Denn die Trennung der Verse 177 bis zum Buchschluß in zwei Abschnitte geschieht deutlich durch das Lob des Frühlings, 323—45. Die fünf Rebenkapitel vor diesem Schmuckstück handeln I. von der Bereitung neuen Bodens oder der Verwendung desselben Geländes für die Anpflanzung junger Reben, 259—72; II. von der Anordnung der Pflanzen, 273—87; III. von der Tiefe der Pflanzlöcher, 288—97; IV. von der Anlage des Weingartens in bezug auf Himmelsrichtung und Umgebung, 298—314; V. von der Zeit des Anpflanzens, 315—22. Nach der lyrischen Unterbrechung nimmt Vergil die Unterweisung wieder auf mit „*quod superest*“ (346). In einem Zuge geht er jetzt die Arbeiten durch, die sich ergeben vom Frühlingstage des Pflanzens an bis zur Zeit der Ernte, ja darüber hinaus Jahr um Jahr. Kapitel I lehrt die Behandlung des Bodens um die eben gesetzten Pflanzen, 346—53; Kapitel II die Arbeiten um die angewachsenen Pflanzen, 354—61; Kapitel III die Erhaltung und Beseitigung von Laub, 362—70; Kapitel IV Schutz durch Einzäunung und Opfer für Bacchus, 371—96; Kapitel V den Kreislauf der Arbeiten von Jahr zu Jahr, 397—419. An diese fünf Kapitel fügt Vergil noch

drei andersgeartete, wobei er so kühn ist, selbst die Ablehnung einer entsprechenden Unterweisung für 1. Öl-, 2. Obstpflanzungen (420—25 und 426—33) als besondere Kapitel zu geben. Dann folgt ein drittes Kapitel über den Ertrag wildwachsender Bäume, 434—57. Die Willkür, besser die Souveränität, die bei der Behandlung dieser letzten Punkte in bezug auf Ausmaß und Tönung erscheint, ist vom Dichter hier in glücklichster Weise angewendet, um über das Mühselige und oft Erzwungene seines Lehrgedichtes hinwegzutragen und zum Schlusse hin eine Art Beflügelung auszudrücken. Die Fülle der Bäume und Sträucher und die Mannigfaltigkeit ihres frei gewährten Nutzens ist ein schönes Vorspiel zu dem μακαρισμός des Landmannes (458 ff.), dem bedeutendsten der drei Preislieder, das den Abschluß des II. Buches bildet. Die Gruppierung der belehrenden Kapitel, die durch die drei Schmuckstücke bestimmt wird, ergibt folgendes Bild: I. V. 1—135 = 1 + 5 Kapitel, II. V. 177 bis 322 = 2 + 5 Kapitel, III. V. 346—457 = 5 + 3 Kapitel.

2. Die Lehrkapitel und Schmuckstücke.

a) Erstes Drittel des II. Buches (Vers 1—176).

Der Hauptzweck des kurzen Vorwortes ist, wenn man so sagen darf, Stimmung zu machen. Daher werden die konventionellen Dinge, bis auf die Götteranrufung, sehr kurz abgetan, 1—3. Doch auch schon bei der Angabe des Inhalts (2 f.) in anderer Reihenfolge, als Vergil die drei Punkte wirklich behandeln will, und durch ihre Eröffnung mit dem Bacchusrufe empfinden wir etwas von froher Ungebundenheit. Sie schallt laut und eindringlich an unser Ohr in der wiederholten vertrauten Aufforderung „huc pater Lenaeae“; sie wird fast übermütig in dem Bilde von den nackten Beinen, die den Kothurn abgelegt haben, um nach Herzenslust die Kelter zu stampfen.

In dem einleitenden rein lehrhaften Abschnitt 9—34 folgt Vergil der gegebenen Zweiteilung in a) natürliche, b) künstliche Fortpflanzung der Bäume und Sträucher. Für den ersten Teil, 9—21, scheint kein anderes künst-

lerisches Prinzip maßgebend gewesen zu sein als das Bemühen, die Mannigfaltigkeit, Zweckmäßigkeit und Ordnung der Natur auf diesem Gebiet zum Ausdruck zu bringen. Die erste Periode enthält zunächst viererlei Sträucher und Bäume, über deren Fortpflanzung (da Theophrast sie als automatisch bezeichnet hatte) sich der Dichter merkwürdig wenig Gedanken macht: „sponte sua veniunt“. Bachweide und Ginster sind wohl wegen der biegsamen, zähen Ruten, Pappel und Salweide wegen der grauen Farbe der Blätter zusammengestellt. Das dritte Paar bilden Kastanie und Eiche als Vertreter der Bäume, die mit ihren Früchten den Samen für Nachwuchs selbst in die Erde werfen (10—16). Die folgende Periode (17—21) bringt auch eine sechsteilige Aufzählung, doch gruppiert in a) drei Baumarten, die Wurzelschößlinge treiben, b) drei Sammelbegriffe: Wälder, Gebüsche, Haine, deren Weiterbestehen auf den drei genannten Arten natürlicher Fortpflanzung beruht.

Vers 22 ist Überschrift für den zweiten Teil (22—34), der ebenfalls 13 Verse umfaßt und sechsfach gegliedert ist. Diese Punkte: 1. Wurzelschößlinge abstecken und einpflanzen, 2. Teile von Wurzelstöcken vierfach einschneiden oder zugespitzte Pfähle eingraben, 3. Seitenzweige bis zum Boden herunterbiegen, 4. Wipfeltriebe abschneiden und einpflanzen, 5. gefällte Stämme wieder ausschlagen lassen, 6. Okulieren, sind so geordnet, daß an erster Stelle eine Art der Fortpflanzung steht, die auch ohne menschliches Zutun denkbar und einfach der Natur abzusehen ist; die folgenden Arten entfernen sich immer mehr von dem, was die Natur an die Hand gibt, so daß das kunstvollste Verfahren den krönenden Schluß bildet. Dementsprechend erheben sich auch Satzbau und Sprache von Schlichtheit und Knappheit allmählich zu breiterer, gewählterer Ausführung mit Hervorhebung des Wichtigen, mit Staunen und Verweilen bei dem Unglaublichen, schließlich mit einem Übergreifen ins Moralische und einem Sich-Ereifern bei der Fülle der nun möglichen Naturwidrigkeiten.

Die folgenden vorwortartigen Verse 35 ff. geben zunächst noch einmal die beiden ersten Gegenstände genau in der

Reihenfolge ihrer Behandlung. Wie wenig dagegen die Worte „iuvat . . . Taburnum“ über die weitere Disposition verraten sollen, ist oben klar geworden. Wichtiger sind diese Verse (37 ff.) durch ihren gehobenen Stil als Übergang zu dem hohen Pathos, von dem die Widmung erfüllt sein muß. Diese läßt denn auch an Überschwenglichkeit nichts zu wünschen übrig. Gedanke und Ausdruck fallen am Schluß (45 f.) recht tief ab: anders konnten ja diese Übertreibungen nicht enden; nur so wird auch die ruhige Haltung für den nun folgenden belehrenden Teil gewonnen.

Das I. Kapitel: Notwendigkeit der Zucht und Pflege im allgemeinen, umfaßt die Verse 47—62. Vergil geht hier dem Gedanken nach, daß bei den Pflanzen Anlage zur Veredelung von Natur vorhanden ist, ebenso wie die zur Entartung; doch weist er in den beiden einleitenden Versen nur auf das erstere hin, weil darin die wichtigsten Aufgaben liegen. Dieses Mal beginnt der Dichter mit dem kunstvollsten Verfahren, dem Okulieren, das Vers 32 ff. an letzter Stelle stand. Die ersten vier Verse (49—52) gelten den Wildlingen, die man entweder pflanzt oder die man von der freien Flur in wohl bearbeitetes Land verpflanzt. Die zweite Versgruppe, 53—56, lehrt, daß Wurzelschößlinge vom Mutterbaum zu trennen und auszupflanzen sind. Jeder dieser Vierzeiler enthält im Anschluß an die Belehrungen eine schwungvolle Ausmalung: a) des Erfolges von Pfropfen und Umpflanzen (51 f.), b) des Nachteils, der ohne Verziehen der Schößlinge sich zeigt (55 f.). Die Neigung zur Entartung wird naturgemäß kürzer, d. h. in nur einem Abschnitt von vier Versen behandelt; aber drei Punkte hat der Dichter doch darin untergebracht. So wird in alltäglichen Tatsachen: Entarten der Obstbäume und Verkümmern der Reben (59 f.), der Nachteil veranschaulicht, der in dem Zeitverlust liegt, falls ein Landmann, statt schnell die aufgeschossenen Wildlinge und Schößlinge zu benutzen, Bäume aus Samen zieht (57 f.). Diese innerlich und äußerlich wohl bedachte und sorgfältig abgewogene Abhandlung erhält einen zusammenfassenden Schluß in den Versen 61 f., so daß ein ebenmäßiges Gebilde von 2. 4. 4. 4. 2 Versen vor

uns steht. Die Ruhe und Zurückhaltung der Worte stimmt außerordentlich gut dazu; sehr gefällig heben sich die sachlich nicht unbedingt nötigen Verse 51 f. und 55 f. heraus; die Häufung am Schluß bringt Beschleunigung des Tempos und somit eine Vertiefung des Eindrucks hervor.

Ein munteres Vorwärtsschreiten dagegen und bunte Abwechselung kennzeichnet Kapitel II, Vers 63—72. Kurz und bündig werden die beiden Pflichtpunkte, Ölbaum und Weinstock, dem sich noch die Myrte anschließt, am Anfang abgetan. Eine Einleitung ist überflüssig, denn wir erkennen sofort, daß einzelne Bäume und Sträucher mit den für sie geeigneten Verfahren der Fortpflanzung vorgeführt werden sollen. Nach den ersten beiden Versen (63 f.), die schon drei Beispiele: Abspalten des Stammes, Ranken, Senker, aufzählen, holt man unwillkürlich Atem. Der Versanfang „Plantis“ (65) und die folgenden drei Paare: „et . . . et, que . . . que, etiam . . . et“ bieten eine überraschend klare Übersicht. Dieselbe ordnende Bedeutung hat auch „Inseritur“ (69); denn Vergils Plan war, diesmal diejenigen Anpflanzungsarten voranzustellen, bei denen der Mensch nur der Natur nachzuhelfen braucht (63 f.). An zweiter Stelle erscheinen Sträucher und Bäume, die von sich aus („plantis“) Nachwuchs schaffen durch Wurzelschößlinge und vor allem durch Ausstreuen von Samen (65—68), und an dritter Stelle stehen die Baumarten, die man durch Pfropfen zieht.

Nach den beiden belebten Anfangsversen, deren belehrender Inhalt den Dichter nicht hindert, vom *genus tenue* zum *medium* und *grande* emporzusteigen, wirkt die folgende Periode mit der doppelten Anzahl von Pflanzen wie eine vollere, nicht ganz so leicht beschwingte Variation des zuerst angeschlagenen Motivs; die drei *genera dicendi* sind hier in der Reihenfolge *tenue*, *grande*, *medium* verwendet. Der damit eingedrungene gefühlsmäßige Einschlag und die langen Vokale in „*casus abies visura marinos*“ beschweren gleich einem Fermate-Zeichen die letzten Verse dieses Abschnitts ganz besonders, ehe die neue, lebhaftere Variation einsetzt. Das Prinzip der Paarung ist hier besonders deutlich herausgearbeitet, da es in doppeltem

Sinne, bejahend und verneinend, aufgefaßt ist: jedesmal ist der Wildling mit dem Baume zusammengebracht, der nach weiser Wahl und gründlicher Erfahrung das Pfropfreis liefert; doch von Vers zu Vers bringen die Worte immer mehr das Widernatürliche dieser Verbindungen zum Ausdruck, bis zuletzt mit einem fünften Glied in der Aufzählung alle Ebenmäßigkeit dahin ist. Der Dichter überläßt es hier dem Leser, ob er sich mit dem Züchter dieser fabelhaften Leistungen freuen oder von dem häßlichen Bild der geräuschvoll schmausenden Schweine abwenden will; denn die Unnatürlichkeit, daß Ulmenstämme Eichenkronen tragen, ist für den Leser weniger Anlaß des Abscheues als das plötzliche Auftauchen des Schweines. Die zehn Verse des Kapitels sind gruppiert in 2. 4. 4.

Der folgende Abschnitt, Kapitel III = Vers 73—82, gilt der Kunst des „inserere“ und „oculos imponere“. Schlicht und sachlich werden die beiden Dinge in je fünf Versen nacheinander beschrieben. Bei jedem Verfahren sind drei Haupthandlungen aufgezählt: die ersten fünf Verse enthalten außer Angabe des Themas einige Beobachtungen, die dem Okulieren unbedingt vorausgehen müssen. Beim Pfropfen selbst ist eine abschließende Betrachtung angefügt, die den wunderbaren Erfolg beider Veredelungsmethoden besingt. Die Verse 80—82 erinnern an einen Prodigienbericht, der weit entfernt ist von der rhetorischen Spielerei der denselben Stoff behandelnden Verse 69—72. Gerade weil Vergil in den Versen 63—72 stark mit äußerlichen Mitteln gearbeitet hat, ist der einfache Schluß um so wirkungsvoller: die volle Aufmerksamkeit ist der Sache zugewendet. Ist dies doch dasjenige unter den fünf zusammenhängenden Kapiteln (47—135), das eine wirkliche Kunstfertigkeit, ja die höchste Kunst des Baumzüchters lehrt. — Dieser Bedeutung entsprechend ist ihm der Mittelplatz innerhalb jener fünf Lehrabschnitte angewiesen worden. Ich möchte sogar annehmen, daß Vergil hauptsächlich, um diese Hervorhebung an dritter Stelle zu erreichen, das erste der sechs Lehrkapitel durch die Maecenas-Verse abgetrennt hat.

Kapitel IV, Vers 83—108, das die Verschiedenheit

der Arten behandelt, zeigt wieder einen mühsam erdachten Aufbau. Dem Ölbaum hat Vergil die zweite Stelle angewiesen (85 f.), dem Weinstock die vierte (89—108); an erster Stelle (83 f.) bespricht er Nutzhölzer, an dritter Stelle Obstbäume (87 f.). Auf jeden der drei ersten Punkte verwendet er nur zwei Verse; vier Nutzhölzer und vier Obstarten zieht er heran. Überreich, fast unerschöpflich und ohne Schranken strömt dann die Fülle der Weine hervor (89—102). Diese 14 Verse enthalten gerade in ihrer Mitte, durch Apostrophe herausgehoben, den Lieblingswein des Augustus; unter den 15 genannten Weinen ist es der achte. Althergebrachte Namen, sinnige Beiwörter, Dichterstellen und rhetorischer Schmuck aller Art standen für dieses Hohelied reichlich zur Verfügung. Vor allem ist die Abwechslung im Bau dieser vielen aufzählenden Sätze zu bewundern. Die doppelte Apostrophe am Schluß (102) drückt solche Lebhaftigkeit aus, daß Einhalt getan werden muß. Es ist interessant zu sehen, wie die platte Eingangsbemerkung bei Theophrast (Hist. Plant. II 5, 7) für Vergil zum wesentlichen Kompositionselement geworden ist: das ἀδύνατον in Verbindung mit der Figur der ἀπορία ist der wirkungsvolle Schluß dieser Aufzählung. Nur verrät die Verdoppelung des Bildes vom Meere und ebenso die Erwähnung von zwei Winden recht deutlich, daß der Dichter sich durch die sechs Verse am Anfang gebunden fühlte, auch den Schluß auf diese Zahl zu bringen (103—8), so daß das Kapitel nun aus 6 + 14 + 6 Versen besteht.

Bei der den Pflanzen angepaßten Orts-, Höhen- und Weltlage, die in Kapitel V, Vers 109—34, zu erörtern war, sah sich Vergil schon wieder vor die Aufgabe gestellt, eine Aufzählung vorzutragen. Ihr legte er den Gedanken zugrunde: vom Nahen, Gewöhnlichen zum Entfernten, Seltenen, ohne dabei die bei seinen Vorgängern üblichen Gesichtspunkte zu vernachlässigen. Die Nähe, und damit die gemäßigte Zone, wird nach kurzer allgemeiner Inhaltsangabe (109) in vier Versen besprochen, die sich in 2 + 2 gliedern. Für die Standorte der Bäume in den Versen 110 f. sind die Eigenschaften des Bodens bestimmend, für die der

drei folgenden Gewächse mehr klimatische Bedingungen (112 f.). Die Verse 114 f. kündigen mit den Arabern die heiße und mit den Gelonen die kalte Zone an. Von letzterer wird weiter nichts gesagt, offenbar weil die heiße Zone mit den beiden Erdteilen Asien und Afrika, die viel besser erforscht waren, unvergleichlich viel mehr und interessantere Dinge bot. So drängen sich denn in den Versen 116—21 fünf wegen ihres Holzes, ihrer Düfte und Säfte, wegen ihrer Früchte und Fasergebilde angebaute und geschätzte Bäume und Sträucher. Die Reihe beginnt in Asien mit Indiens Ebenholz und schließt mit dem vermeintlichen Seidenbaum Chinas. Dazwischen stehen drei gesuchte Pflanzenprodukte Afrikas. An diese lebhafte und klangreiche Aufzählung fügt sich unmittelbar eine immer ruhiger und behaglicher werdende Beschreibung zweier Besonderheiten Asiens, dem der Dichter ja wenigstens noch eine Erwähnung schuldig ist. Aber er kommt ins Plaudern, indem er uns zunächst (122—25) die Riesenbäume Indiens sehen läßt, gemessen an der sonst recht bewundernswerten Schießkunst der dortigen Bevölkerung, und schließlich in 10 Versen (126—35) den medischen Apfel vorführt mit allen seinen Eigenschaften und Verwendungsmöglichkeiten, die mit scheinbarer Willkür gruppiert sind. Das Zahlenbild dieser erst sorgfältig angelegten, dann freier werdenden Aufzählung ist: 5. 8. 4. 10.

In dem Maße, wie in den letzten Ausführungen das ursprüngliche Thema zurücktritt, läßt der Dichter — wie so oft — Gefühlsmomente auftauchen. Diese erscheinen bei den Riesenbäumen Indiens noch in einem gewissen Abstände; bei der vielverwendeten Zitrone aber mehrten sie sich und werden unmittelbar empfunden. So ist der in der sachlichen Disposition dieses Kapitels nicht gegebene Höhepunkt ersetzt durch das Wecken menschlicher Anteilnahme. Es ist dem Dichter gelungen, das Gemüt zu fesseln; sobald das erreicht ist, ist die Komposition vollkommen. Hier hat die Überführung ins Gefühlsmäßige und das beschauliche Verweilen bei den Segnungen der Vegetation ferner Länder noch den besonderen Zweck, die Betrachtung der Heimat vorzubereiten:

Das Lob Italiens, Vers 136—176. Die Verwandtschaft dieses Schmuckstückes mit der epideiktischen Beredsamkeit dokumentiert sich sogleich in der σύγκρισις, 136—39. Diese Verse bilden die Einleitung des nach φύσις (140—54) und θέσις (158—72) eingeteilten Lobes¹. Als Übergang zwischen diesen beiden Abschnitten benutzt Vergil die Städte und andere Bauwerke von Menschenhand, die ja weder dem einen noch dem andern Punkte zuzuweisen und doch für ein Land von wesentlicher Bedeutung sind. Der Gedanke, daß Felsen und Flußläufe für die Anlage der Städte bestimmend sind, führt unmittelbar auf die θέσις des Landes überhaupt. Sowohl bei der φύσις wie bei der θέσις richtet Vergil sein Augenmerk auf die belebte und die unbelebte Natur; im φύσις-Abschnitt läßt er diese beiden Dinge abwechseln und verwendet als äußeres Kunstmittel die Einrahmung eines positiven, mit Anaphern stark hervortretenden Kernes (143—50) durch negative Eingangsverse (140—42) und den negativen Schluß (151—54). Der θέσις-Abschnitt umfaßt ebenfalls 15 Verse, 158—72. Über die ungereimte Zusammenstellung von leblosen Dingen, d. h. Örtlichkeiten mit dem italischen Volk und seinen Heroen, auf die Vergil doch unbedingt kommen mußte, täuscht er den Leser hinweg, indem er ihn erst durch gehäufte anaphorische Fragen gewissermaßen von einer schönen Landschaft zur andern reißt, bei deren letzter er den Blick auf den Nutzen lenkt: da muß ein tüchtiges Volk wohnen! So bringt der zweite Teil des θέσις-Abschnitts ein Lob der italischen Stämme und ihrer Helden bis auf Augustus. Der Schluß, 173—76, tut es den Eingangsversen an Überschwang des Gefühls gleich, ja er übertrifft ihn an Ernst und Tiefe. „Ascraeumque cano Romana per oppida carmen“ kennzeichnet die patriotische Bedeutung dieser Dichtung². Die Herrlichkeit des geeinten Reiches, dem Augustus nach

¹ Vgl. Menander, Rh. Gr. III S. 344 ff. Spengel.

² Ähnlich v. Wilamowitz-Moellendorf, An den Quellen des Clitumnus, S. 267, wenn ich auch der Behauptung nicht zustimmen kann, daß Vergil den latinischen Landbau dem Heroentum der Griechen entgegengesetzt.

Besiegung des Antonius eine neue Zeit des Segens herauf-
führt, hat den Dichter im Innersten ergriffen. — Das Schema
dieses Schmuckstücks ist: 4. 15. 3. 15. 4 Verse.

b) Zweites Drittel des II. Buches (Vers 177—345).

Über die Eingangsverse 177 f. vgl. S. 72. Das I. Kapitel,
Vers 177—225, handelt allgemein von dem Gesetz, daß jede
Bodenart ihrer natürlichen Eignung entsprechend auszu-
werten ist, so daß Arbeit und Kunst der Menschen möglichst
gespart werden. Es ist Vergil bei diesem weiten Thema vor-
züglich gelungen, aus den mannigfachen Aufzählungen
seiner Vorgänger eine Auswahl zu treffen, deren Haupt-
punkte sich logisch so glatt aneinander fügen, daß verhält-
nismäßig wenig äußerliche Bindemittel nötig waren. Seine
Gedankenfolge ist: Es gibt Gelände, das von Natur für
Ölbäume (179—83) und Wein (184—94) geeignet ist, wie
auch Weideland (195—202) und Ackerland (203—6) von
Natur vorhanden ist; auch läßt sich Waldboden in Acker-
land verwandeln (207—11); Kiesboden bietet gerade noch
Nahrung für Bienen (212 f.); Tuff und Kreide dagegen
gewähren nicht nur keinerlei Nutzen, sondern befördern
sogar das Dasein von Schädlingen (214—16). Diesem letzten
Bilde trostloser Unfruchtbarkeit wird als Abschluß das
Gegenteil gegenübergestellt: in vereinter Fülle bringt die
Natur Wein und Öl, Futterpflanzen und Getreide auf ein
und demselben Boden hervor, wenn sie ein Land so begnadet
wie das reiche Kampanien (217—25). Dieses Schlußstück
hebt sich, seinem Gefühlsgehalt entsprechend, durch reichen
Figureschmuck über den lehrhaften Stil heraus. Die zahlen-
mäßige Berechnung scheint nicht recht geglückt oder ab-
sichtlich vernachlässigt zu sein, um den Abschnitt auch
darin einer lucrezischen Abhandlung anzugleichen. Die
beiden Hauptteile der Erörterung, V. 179—94 und 195—211,
legen immerhin die Vermutung nahe, daß Vergil die 49 Verse
von 177—225 in 17 und 2×16 zerlegen wollte. Da die
Erwähnung des Geländes der Bienenzucht in sachlicher
Bedeutung von den Gegenständen der Bücher II, III und I
abzurücken ist, doch vor allem, weil sie durchaus den Ein-

druck dürftigen Bodens erwecken soll, steht nichts im Wege, bereits von Vers 212 an den Schlußteil anzusetzen, der in scharfem Gegensatz das fruchtreiche Kampanien hervortreten lassen will. Dann würden Einleitung (177 f.) und Schluß (212—25) zusammen 16 Verse umfassen, aber das Zahlenbild 2. 16. 17. 14 bleibt dennoch schief.

Die Zusammenstellung von zehn Bodenarten in den Versen 226—58 scheint ein bewußtes Übertrumpfen von Varros 3×3 (I 9) zu sein. Vergils Kunstmittel für die Aufzählung ist es, ähnlich wie in I 276—86, erst langsam und ausführlich vorzugehen, dann die Punkte kürzer und schließlich ganz gedrängt zu erörtern. Ferner war stofflich ein Übergreifen in den Inhalt des I. Buches gegeben, weshalb neben dem Wein — da über Bodenbearbeitung für Ölpflanzungen nichts zu sagen ist — hier das Getreide die wichtigste Rolle spielt. Diese beiden Hauptpunkte dienen denn auch vereint zur Veranschaulichung der Lehren über lockeren und zähen Boden, V. 226—37. Nur beiläufig erscheint das Stoffgebiet des III. Buches in Vers 233. Danach wird der Dichter sehr zurückhaltend mit Hinweisen auf die Eignung des Bodens für bestimmte Zwecke; nur am Schluß (256 ff.) fühlt er sich verpflichtet, noch einmal des Stoffes von Buch II zu gedenken, indem er Bäume (doch nicht Öl- und Obstbäume) und den rankenden Epheu (nicht Wein) nennt.

Daß wir nicht eine Verteilung aller Pflanzen und Bäume auf die verschiedenen Bodenarten zu erwarten haben, geht schon deutlich aus der Einleitung hervor: „nam quo quamque modo possis agnoscere dicam“ (226). Dieses Prinzip, sozusagen die Selbsttätigkeit des Lesers anzuregen, ist reizend durchgeführt und macht allein die ganze Aufzählung erträglich. Vergil fand die *δοκιμασία* schon bei Diophanes vor; besonders geschickt hat er — wenn keine andere Quelle außer dieser vorlag — die Vorschrift aus Geop. II 10, 4: τῆ γέυσει τὴν πείραν παραδιδόασι κτέ. ausgebeutet für den salzigen Boden, Vers 238—47. Das Gegenstück „süßer Boden“ bleibt aus (Vers 184); statt dessen läßt der Dichter diesen Abschnitt („frugibus infelix“) als Gegensatz zu dem vorigen erscheinen, wo er von kostbaren Erträgen

sprechen konnte, um derentwillen auch mühsame Arbeit nicht zu scheuen ist. Überdies bekommen die Verse über den unnützen salzigen Boden einen höchst originellen Abschluß durch das Verziehen des Mundes, das mit lucrezischen Worten (was Servius besonders hervorhebt) geschildert wird. Für den kritischen Leser kommt dabei wohl ein bitteres Lächeln heraus.

Hierauf wird der klebrige, fette Boden (248—50) mit den Fingern probiert. Zur Bestimmung feuchten Bodens dient dem Kundigen sein geschultes Auge, das schon von fern an den geilen Halmen den übergroßen Wassergehalt erkennt. Bei den folgenden Arten: schwer und leicht, schwarz und andersfarbig (254 ff.) überwiegt der Eindruck, daß Vergil mit klarer und knapper Aufzählung Freude erregen will. Im dritten Vers dieser Gruppe ist er bereits bei einer fünften Bodenart (kalt) angelangt, so daß die Verse 254—58 allein so viel Punkte enthalten wie die vier Abschnitte von 226—53. Dabei bleibt dem Dichter noch Zeit (257 f.), vom kalten Boden ziemlich ausführlich zu berichten, welche Bäume und Pflanzen dort gedeihen. Daß er damit gewissenhaft dem Stoff seines Buches Genüge tut, sahen wir oben. Mit welcher Peinlichkeit das ganze Kapitel auf Grund des am Eingang genannten Kunstmittels (*accelerando*) ausgeklügelt ist, mag noch folgendes Gerüst zeigen:

<u>226—37</u>	<u>338—47</u>	<u>248—50 + 251—53</u>	<u>254—58</u>
12 Verse:	10 Verse:	6 Verse:	5 Verse:
Erkennung und Behandlung des zähen und des lockeren Bodens; dieser für Wein, jener für Getreide geeignet.	salziger Boden, unnützlich, durch Schmecken zu erkennen.	fetter Boden, durch Fühlung zu erkennen.	feuchter, durch Sehen zu erkennen. 5 Arten: schwer, leicht, schwarz, farbig, kalt.

Zur Übersicht der Verse 259—314 verweise ich zunächst auf das S. 72 f. Gesagte. Das erste Kapitel über den Weinbau, das der Bodenbereitung gewidmet ist (259—72), zerfällt in zwei Abschnitte, die jedenfalls auf Theophrasts Angaben zurückgehen. Vergil stellt die Punkte um und gibt I. Bearbeitung von Neuland (259—64): sie geschieht a) bei festem Boden durch das Graben tiefer Löcher und Furchen und

durch das Auswittern des ausgeworfenen Erdreichs, b) bei lockerem Boden durch die natürliche Einwirkung der Witterung und durch einfaches Umgraben (Chiasmus); II. Verwendung schon bearbeiteten Geländes (265—72): da dies bereits für die Reben vorbereitet, teilweise sogar Mutterboden ist, so wird hier statt der Erdarbeiten das Setzen der jungen Pflanzen besprochen. Diesen Mangel sachlicher Einheit verdeckt Vergil dadurch, daß er seiner Aufzählung den Gedanken „von harter Arbeit zur Mühelosigkeit“ zugrunde legt¹ und ihn stilistisch glänzend darstellt. Auf die schweren Konsonanzen und die Häufung des o in Vers 260 folgen immer gefälliger dahingleitende Gebilde; von 265 an wird das Tempo recht gemächlich; Vers 268 ist mit zärtlichen Gefühlen erfüllt; von 269 an werden behaglich Erfahrungen ausgekramt, als ob es sich um junge Menschenkinder, nicht um Pflanzen allein handele. Denn nach dem „terga obvertere“ (271) ist die Vorstellung von Personen so unabweislich, daß das prägnante „adeo teneris consuescere multum est“ zugleich moralisch verstanden werden muß. Voß gibt diesen Sinn geschickt wieder: „soviel heißt zarterer Jugend Gewöhnung“. Wertvoll ist Jahns Hinweis (272) auf Theophrast § 2. Wir haben hier wieder ein schönes Beispiel für die Art, wie Vergil gelegentlich einen Zug einer prosaischen Vorlage dichterisch auswertet, und wir empfinden das, worauf die Einzigartigkeit seiner Georgica mit beruht: die Wendung zum Ethischen.

Für die Anordnung der Weinstöcke gibt es zwei Möglichkeiten: entweder beliebig dicht auf fettem Boden in der Ebene, oder in sorgfältig ausgerechneten Abständen, wenn magere Berghänge bepflanzt werden. Vergil stellt in der einleitenden Frage (273) die Hügel voran, doch in der Ausführung steht die Ebene vor dem bergigen Gelände. Mit „indulge ordinibus“ (277) ist das Thema dieses Abschnitts erschöpft; der Lehrstoff des folgenden Kapitels (Einpflanzen in mäßige Vertiefungen) ist noch knapper bemessen und mit zwei Versen (288 f.) abgetan; auch im übernächsten

¹ Daher auch nichts von den Himmelsgehenden, die Theophrast hinzunimmt.

Kapitel (298 ff.) nehmen die Belehrungen weniger als ein Drittel ein. Vergil hat diese drei Kapitel mit dem gleichen Kunstmittel behandelt, insofern als er jedes mit einem Bild geziert hat, das bei weitem mehr Aufmerksamkeit verdient als die vorher gegebenen Vorschriften. Zu jedem dieser Bilder ist als Übergang eine Erwähnung der Bäume nötig gewesen, wodurch der Dichter in glänzender Weise dem Doppelthema dieses Buches gerecht wird, ohne dem von 259 an speziell zu behandelnden Weinstock Eintrag zu tun.

In den Abschnitt 259—72 hatte Vergil mit Vers 267 die Bäume unvermerkt hineingebracht, als er auf die verallgemeinernde, moralisierende Wendung zusteuerte. In Vers 277 werden die Bäume in die Vorschriften für die Bepflanzung von Hügeln einbezogen — als ob Baumschulen nicht ebensogut, ja mit besserer und leichterem Reihenführung in der Ebene angelegt würden! Aber die jungen Reben eignen sich nicht zum Vergleich mit den strammen Legionären, deren Aufstellung dem Dichter wohl unwillkürlich in den Sinn kam¹ und durch deren Beschreibung er in den Versen 279—83 das Herz des Lesers erfreuen wollte. Drei Momente machen hier die Freude des Beschauers aus: 1. die wohl-durchdachte und tadellos eingeübte Aufstellung, 2. der Glanz der Rüstungen, 3. die der äußeren Ordnung entsprechende innere Sammlung und der erwartungsvolle Kampfesmut der Truppen. Die Römer wären sicher einverstanden gewesen, und wir würden vielleicht mit Freuden ein besonders echtes Stück römischer Dichtkunst konstatieren, wenn Vergil den erhebenden Eindruck einer tadellosen Heeresaufstellung als Schlußeffekt des Abschnittes erstrebt, damit Stolz und vaterländische Begeisterung erregt und ihr Spielraum zur Nachwirkung gelassen hätte. Aber ein ungeschickter Übergang (284) führt weiter zu den platten Versen 285—87. Wir müssen hier bedenken, daß Vergil in

¹ Die von Jahn herangezogene Stelle aus Varro r. r. I, VII 2 bringt keinen Vergleich der ordines mit militärischer Aufstellung. Noch unglaublicher scheint mir, daß dem Vergil Lucr. II 5 und II 323 eingefallen sein sollen. Man lese die Zusammenhänge.

den Schlußbildern der drei aufeinander folgenden Kapitel mit: Heeresaufstellung, Eichbaum, Waldbrand, eine Steigerung beabsichtigte und deshalb das Pathos an der ersten Stelle möglichst niederhalten mußte.

Auch bei Vers 290 besteht die Gefahr, daß man die Absicht merkt und verstimmt wird. Ich glaube aber doch, daß Vergil hier durch den wohlgelungenen Anklang an Hesiod, durch den hohen lyrischen Schwung und die reiche Stilkunst, womit er (291—97) die tiefwurzelnde, bis zum Himmel emporstrebende Eiche besingt, jeden Leser fortreibt¹ und den Zwang der Lehrgedichtskomposition vergessen macht. Die Stelle setzt (290) mit höchstem Pathos ein, indem die schier unermessliche Größe des Eichbaumes beschrieben und damit die Vorstellung einer unbegrenzten Kraft erweckt wird (291 f.). Er mißt seine Stärke im Kampf mit Winterstürmen, Wind, Regengüssen. Wie er sie in zeitlich extensivem Sinne bewährt, wird wiederum dreifach ausgedrückt: unerschüttert besteht er fort, er überdauert die Generationen einer Familie, ja er sieht Menschengeschlecht auf Menschengeschlecht vergehen (293—95). Diesem Flug in die Unendlichkeit wird Einhalt geboten durch dies letzte Verspaar, das den für die Erdenbewohner so wohlthätigen, um nicht zu sagen nützlichen Schatten des Baumriesen preist (296 f.). Die Ausdrucksweise des Schlusses entspricht dem *genus medium* („*bracchia*“ neben „*ramos*“), die der Verse 290—95 dem *grande*; in 288—90 ist natürlich das *genus tenue* verwendet. Das vorhergehende Kapitel (273—87), das ja die unterste Stufe der Steigerung bildet, erhebt sich nur vorsichtig vom *genus tenue* zum *medium*. Wie wenig hier der schmückende Abschnitt hervortritt, ersieht man auch rein äußerlich an den Verszahlen: 273—87 = 15 Verse = 6, 5, 4. Der Abschnitt 288—97 dagegen ist anspruchsvoller: 2, 3, 3, 2. Und nun das dritte Glied der Steigerung, 298—314 = 17 Verse; davon 5 Verse strenge Unterweisung in Verbotsform, 9 Verse eindrucksvollstes Erlebnis, 3 Verse Zurückführung zum Lehrstoff.

¹ Nachgeahmt von Lafontaine, *Fables* I 22, 31 f.

Die Verse 298—302 sind, wie ich glaube, noch nie richtig verstanden worden; vielleicht ist Servius daran schuld, der uns weismachen will, daß „tantus amor terrae“ (301) bedeute „sic diligenter a rustico ager colendus est“. Aber nicht die Bauern, sondern die Reben sind Subjekt der Tätigkeit amare¹, d. h. sie kriechen ihrer Natur nach am Boden, wenn sie nicht von Bäumen oder Sträuchern mit hochgezogen werden. Vergil gibt hier ja Vorschriften darüber, daß Wein 1. nicht an die Abendseite (298), 2. nicht zwischen ungeeignete Stämme gepflanzt werden soll. Den zweiten Punkt gliedert er in a) Haselsträucher (299), b) Öl-bäume (302). Was dazwischen steht, kann unmöglich eine selbständige Anweisung über Fortpflanzung sein, weder über die der Haselsträucher, deren Nachwuchs, wie wir Vers 65 gehört haben, aus Wurzelschößlingen (plantis) gezogen wird; noch ist „neve flagella summa pete“ ganz allgemein von Stecklingen zu verstehen, denn das käme hier zu unvermittelt und wäre vor allem ein direkter Widerspruch zu der Vorschrift „summumque putator haud dubitat terrae referens mandare cacumen“ (29 f.). Wenn Theophrast C. pl. III 10 von den weitverzweigten Wurzeln des Ölbaumes spricht und dazu sagt ἄλλο δ' οὐδὲν ἐθέλει φτεύεσθαι, so kann ich keinen Zwang erkennen, mit Jahn aus dieser Stelle abzuleiten (zu 299): „Die Hasel wurzelt zu sehr um sich, daher gedeiht der Weinstock nicht in ihrer Nähe.“ Vergil hat vielmehr den Wuchs des Haselstrauchs im Auge: hochaufschießende Ruten („flagella summa“) sind nicht der geeignete Halt für Reben, oder („aut“!) wenn diese nun schon einmal daran emporgeklettert sind, dann reiße man die Ranken vom Wipfel herunter — denn sie wollen ja zur Erde — und zerstöre nicht durch Abschneiden der Ranken den Nachwuchs. Das Beiwort „retunsus“ ist höhnisch gemeint und verstärkt

¹ H. Goelzer, Virgile, Géorgiques. Paris 1925, übersetzt hier richtig: „tant la vigne a de tendresse pour la terre“. Trotzdem aber ist die ganze Stelle mißverstanden. Ich habe die folgende Interpretation der Verse 298—302 bereits mitgeteilt in der Besprechung dieses Buches: Philol. Wochenschr. 1927, Sp. 289 ff.

den Eindruck, daß dies Verfahren täppisch wäre und abzuweisen ist. Nun erkennen wir auch den kunstvollen Bau des ganzen negativ gehaltenen Lehrabschnitts: die erste Vorschrift wird in einem Vers (298) kurz und bündig vortragen; die zweite erhält einen Zusatz von drei Befehlsformen, in denen letzten Endes die Gründe zur Ablehnung dieser Anpflanzungsart stecken. Eine Wendung des *genus medium*: „*tantus amor terrae*“ zielt diese Anweisungen. Die Begründung dieses Verbots hat Vergil mit Absicht so umständlich gegeben, damit dem Leser die Gefahr der Haselsträucher für die Fortpflanzung des Weines als sekundärer Art erscheint; denn die Begründung der dritten Vorschrift, die alles andere als unmittelbar ist, soll ungefähr auf gleicher Stufe stehend empfunden werden. Diese dritte Vorschrift nämlich: „*neve oleae¹ silvestris insere truncos*“ begründet Vergil mit der Gefahr, die die leicht brennenden Stämme in sich bergen. So kann der Dichter eine neun Verse (303—11) umfassende Schilderung eines Waldbrandes anbringen. Um dieser pathetischen Digression willen unterschlägt er den einzig wahren Grund dafür, daß Wein nicht unter Ölbäumen gedeiht; es ist der von Theophrast (s. o.) angeführte, den übrigens jeder Südländer aus täglicher Anschauung und Erfahrung kennt: zwischen Ölbäumen wächst nur Gras, und das meist spärlich.

Der Brand des Olivenhains wird in seiner Entstehung (303), Entwicklung (304—6), in seiner vollen Entfaltung (306—11) und mit seinen Folgen (312—14) vorgeführt. Für den ersten Punkt genügt ein schlichter Bericht: „*incautis pastoribus excidit ignis*“; Punkt 2 ist: das Feuer findet seine erste Nahrung in einem der geborstenen Stämme, dann werden die Blätter erfaßt und ein Prasseln wird hörbar.

¹ Dies ist die richtige Lesart, die auch Schol. Bern. bezeugt. Der knappe Ausdruck „*neve . . . insere*“ (302) bedeutet dasselbe wie „*neve inter vites . . . sere*“ (299); zu dem leicht aufschießenden Haselstrauch, der durch keinerlei Attribut belastet ist, bilden die „*trunci oleae silvestris*“ einen wirkungsvollen Gegensatz: eine Fülle von Stämmen, förmlich Holzmassen mit Öl durchtränkt — reiche Nahrung für das Feuer — erstehen vor den Augen des Lesers.

Die Ausbreitung über den ganzen Baumbestand (Punkt 3) wird ebenfalls in drei Momenten geschildert: über die Kronen schlägt die Lohe empor („victor“ ein Ausdruck des *genus grande*), der ganze Hain ist ein Flammenmeer, darüber eine schwarze Rauchwolke. Auf diesem Höhepunkt verweilt der Dichter, indem er noch Sturm und Wind hinzudenkt; etwas unheimlich Flinkes liegt in der Lautmalerei des Verses 310; bei 311 mag man nicht weiterdenken. Die Schlußbetrachtung 312 ff. konstatiert in dreifacher Tautologie die völlige Vernichtung des Lebens jener kostbaren Bäume. Die Größe des Verlustes wird erst ganz ermessen, wenn entartete Wildlinge auf dem Platze aufschießen, wo man sonst Früchte voll lieblichen Öles erntete (314). Was das für den italischen Bauersmann und im weiteren Maßstabe gedacht für die Wirtschaft des ganzen Reichs bedeutete, wußte Vergil nur zu gut. Also nicht allein der Freude an prächtiger Schilderung verdankt die Dichtung vom Brand des Olivenhaines ihre überragende Stellung in der Reihe jener drei Abschnitte, sondern vor allem dem Gefühlsinhalt, der am Schluß sogar trotz der Rückkehr zu Nützlichkeits-erwägungen (312 ff.) sich nicht unterdrücken läßt. Die Bewunderung eines gewaltigen Eichbaums und der Genuß seines Schattens bleibt hinter solchem Erleben ebenso weit zurück wie hinter diesem das Wohlgefallen an der schönen Ordnung einer Pflanzung, ja der Vergleich mit einer glanzvollen Heeresaufstellung dürfte nicht einmal jedermann willkommen sein.

Nun bringt das folgende Stück (315—45) in dem Lob des Frühlings zweifellos einen erhabeneren Gedankenflug, noch größere Weite und Tiefe der Gefühle und eine dementsprechend höhere Kunstleistung, so daß man versucht sein könnte, hier das vierte und höchste Glied einer Steigerung anzunehmen, noch dazu, da das Lob des Frühlings ähnlich aus Belehrungen (315—22) herausgesponnen wird, wie die vorhergehenden pathetischen Abschnitte. Abgesehen aber davon, daß die Dreizahl stehend ist für eindrucksvollste Steigerungen, spricht auch der innere Abstand, der zwischen dem Preis des Frühlings und dem Schlußeffekt des voran-

gegangenen ästhetischen Genusses besteht, durchaus gegen eine solche Einheit von vier Gliedern. Auch dienen die hervortretenden Abschnitte der Kapitel 273 ff., 284 ff., 298 ff. trotz aller Ausschmückung im Grunde sachlichen Ergänzungen; denn in diesen Verkleidungen stecken Belehrungen über Bäume, die sich Vergil zur Abwechslung in dem von 259 an zu behandelnden Thema Weinbau erlaubt. Übrigens ist derselbe Kunstgriff, den gefühlsmäßigen Zierat dreier zusammenhängender Lehrkapitel zu steigern, schon in Buch I Vers 259—310 verwendet; auch da steht der Höhepunkt, das Idyll behaglichen Landlebens (300 ff.), unmittelbar vor einem Schmuckstück, doch auch da vice versa der gleiche innere Abstand und die Notwendigkeit eines scheinbar sachlichen Überganges. Wir dürfen also an der S. 72 zunächst nur äußerlich festgestellten Einteilung festhalten.

Ich meine sogar, daß der Dichter alle Mühe hat, nach dem Ernst von Vers 314 die frohe Stimmung für den Frühlingshymnus zu schaffen; so sind auch die Verse 315—22 zustande gekommen, die ebenso der Überleitung als praktischer Unterweisung dienen. Denn an einen so klugen Kopf (315), der den Winter für die geeignetste Zeit zum Pflanzen hielte, glaubt doch weder Vergil noch der Leser. Die Mahnung (315 f.) bringt durch ihre Unmöglichkeit und die Begründung (317 f.) durch ihre Selbstverständlichkeit eine erheiternde Wirkung hervor. Frohe Zustimmung findet dann der Vers 319: „optuma vinetis satio, cum vere rubenti“, und der folgende bietet gar eine vergnügliche Überraschung mit der feierlichen Umschreibung des wohlbekannten Zugvogels. In Vers 321 f. zwingt der Dichter sich und die Leser scheinbar noch einmal zu fachwissenschaftlicher Vollständigkeit und Genauigkeit; dabei wird der Herbst nur zur Wahl gestellt, aber dafür muß auf die gelehrte Erklärung um so mehr Aufmerksamkeit verwendet werden. Die Erwähnung des Sommers mit „cum praeterit“ in verkappter Figur der praeteritio ist ein übermütiges Spiel.

Die einzige wesentliche Vorschrift, die dieses fünfte und

letzte Lehrkapitel des zweiten Drittels enthält, ist die der Bestellung im Frühjahr (319); sie fällt sachlich und auch schon ihrer Form nach mit dem eigentlichen Gegenstand zusammen, den der Dichter jetzt vornimmt, dem Lob des Frühlings¹. Wie Trompetenstöße schmettern uns die Eröffnungsverse 323 f. entgegen. Am Anfang dieses Hohenliedes stehen, gemäß dem Inhalt von Buch II, laubige Haine und Wälder (323); dann wendet sich der Blick auf die lebenspendende Erde und die Pflanzen, die sie jedes Jahr neu hervorbringt. Die dreifache Anapher *ver, ver, vere* schließt diese Glieder als Vertreter der unbeseelten Natur aufs engste zusammen. Darauf findet die ganze Fülle des keimenden Lebens erhabensten Ausdruck in der Personifikation des Äthers und seiner Vermählung mit der Erde (325—27); so ist der Übergang gewonnen zu den Geschöpfen mit eigenem Zeugungstrieb, der im Frühjahr mit Gewalt erwacht. Entsprechend den zwei Gruppen der Pflanzenwelt (Bäume und Saaten, kurz gesagt) werden auch nur zweierlei Tiere genannt: Vögel und Landtiere. Die Erwähnung der Vögel ist durch eine kunst- und klangvolle Annomination, die der Vierfüßler durch Metonymie geziert (328 f.). Diese fünf Verse, 325—29, wirken wie eine in sich geschlossene Strophe, die nach den zwei Versen über die unbeseelten, in gewissem Sinne passiven Geschöpfe (323 f.) aufsteigt zu den beseelten, die aus eigenem Fortpflanzungstrieb handeln.

Und nun ist es, als ob eine zweite Strophe (330—35, 6 Verse) einsetzte, von anderen, stärkeren Instrumenten begleitet, die die unbeseelte Natur auch als aktiv preisen möchte: „*parturit almus ager . . . laxant arva sinus . . . superat . . . umor*“ (330 f.) Diesem dreifach ausgedrückten ersten Gedanken folgt der zweite in 332: Keime kommen hervor; der dritte Gedanke ist wieder dreigliedrig: der Weinstock (333—35) a) fürchtet kein Unwetter, b) treibt Knospen, c) entfaltet seine volle Belaubung. In der folgenden dritten Strophe (336—42 = 7 Verse) führt der

¹ Hier ist nicht nur die bereits erwähnte Verwischung im Übergang I 311 ff. zu vergleichen, sondern auch die in I 118 ff.

Dichter den Gedanken des Aufstiegs von unbeseelten zu beseelten Wesen weiter, indem er vom Menschen spricht, nicht als ob seine Zeugung zum Frühling in Beziehung stände, sondern mit der Wendung, daß er gedankenvoll vor der Herrlichkeit der Natur steht und in ihr die Nähe der Gottheit spürt: so muß es gewesen sein, als die Erde geschaffen wurde (336 f.). Dreifach wird die Frühlingswitterung gepriesen (338 f.); dreierlei Lebewesen mit höchster geistiger Entwicklung, Haustiere, wilde Tiere und zwischen ihnen das Menschengeschlecht, werden genannt (340—42); zum Schluß die Himmelskörper, die bei einer Betrachtung der Schöpfung nicht fehlen dürfen. Hier bedeuten sie den Ausklang des Frühlingsgedankens, oder wenn man will, gleichzeitig ein Glied, das den Gedankenkreis schließt, der 336 begann. Die Schlußverse 343—45 führen zurück zur Gegenwart, zur Arbeit.

Ich glaube, daß wir jetzt eine Bemerkung, wie Jahn sie zu 323—45 macht, über Bord werfen können. Denn dieses Frühlingsleben und -weben ist so klar geschaut und so tief empfunden, daß wir alle Saiten in des Dichters Brust schwingen zu hören glauben; nur in diesem Ergriffensein, in diesem Sichversenken, das einzig diesem feinsinnigen Anhänger des Lucrez möglich war, kommt es zu jenem erhabenen Gedanken, der sich in Form eines Bekenntnisses Ausdruck schafft: „*Non alios prima crescentis origine mundi illuxisse dies aliumve habuisse tenorem crediderim etc.*“ Ob Vergil vor oder nach dieser Konzeption Lucrez und Theophrast nachlas, darf uns ziemlich gleichgültig sein; es liegt jedenfalls eine vollkommene Neugeburt des wohl von Lucrez zuerst ausgesprochenen Gedankens vor. Ganz Vergils Leistung ist auch der strophenartige Aufbau mit der Steigerung von 5 + 6 + 7 Versen. Doch da das Versezählen an sich nicht Vergils Erfindung ist, ist es wünschenswert, daß wir seine Vorbilder auf diesem Gebiet kennen lernen. So gliedert sich der erste Abschnitt von Catulls Attis, Vers 1—26, deutlich in 5, 6, 7, 8 Verse. Es unterliegt keinem Zweifel, daß dieses zahlenmäßige Anwachsen die fortreibende Wirkung jener schwellenden

Perioden unterstützt. Der Rhetorik ist dieses Prinzip von jeher geläufig gewesen. Vergil arbeitet im Lob des Frühlings, wo ebenfalls eine Steigerung erotischen Erlebens durchgeführt wird, mit demselben Kunstgriff wie der Lyriker Catull. Wenn nun Catull, was mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist, den Attis des Kallimachos Vers für Vers ins Lateinische übertrug, so dürfen wir schon in Kallimachos einen maßgebenden Vertreter des Versezählens vermuten¹.

c) Drittes Drittel des II. Buches (Vers 346—542).

Die Eintönigkeit in dem Thema Weinstock, von dem wir nun noch fünf Kapitel zu hören haben, sucht Vergil zu vermeiden durch die allgemeine Wendung des ersten Kapitels dieser Reihe, 346 ff.: „*quaecumque preme virgulta per agros*“. Die Vorschriften beziehen sich auf die Behandlung der Pflanzgruben I. in der Erde selbst, II. an der Oberfläche. I. In die Gruben ist a) Mist hineinzubringen, b) reichlich Erde hineinzufüllen (347), c) sind Steine oder sperrende Muscheln mit einzugraben (348). An dieses Doppelglied schließt sich eine zweifache Begründung: Feuchtigkeit und Luft sollen leichten Zugang finden (349 f.). II. Man häufelt Steine oder Scherben um die junge Pflanze zu Schutzwällen gegen Regengüsse und Sonnenglut (351—53). Der Anspruchslosigkeit dieser Aneinanderreihung entspricht der schlichte Stil; kein Kunstmittel verhüllt den rein praktischen Zweck dieser Verse. Die Kürze des Kapitels (8 Verse) entspricht der des vorhergehenden Lehrkapitels 315—22, das in seiner Ausdehnung scheinbar durch das Schmuckstück beeinträchtigt war.

Genau so kurz behandelt der Dichter die folgenden Vorschriften über die Pflege der angewachsenen Pflanzen (354—61). I. Verrichtungen am Boden: die Erde muß oft a) verworfen oder b) aufgehackt oder c) durchgepflügt werden; dieser letzten Maßnahme fügt der Dichter hinzu, daß dann sogar Ackergespanne im Weinberg gesehen würden (354—57). Ich weiß nicht, welches Ziel ihm bei diesem

¹ Weiteres über die Gliederung der Dichtung Attis im Anhang.

Zusatz wichtiger war: die Belebung des Bildes durch die Ochsen oder der sachlich notwendige Hinweis auf die Reben, nachdem diese mit Vers 346 zurückgedrängt worden waren. II. Verrichtungen oberhalb der Erde, 358—61: man lasse die Reben emporklettern a) an Rohrstäben und abgeschälten Gerten, b) an Buchenpfählen und starken Gaffeln, c) sie sollen, widerstandsfähig gegen Unwetter, sich emporrecken, bis sie die Zweige der Ulme erreichen.

Die beiden nächsten Lehrabschnitte sind belebter und ausführlicher: auf die 2×8 Verse (346—61) folgen jetzt 9 (= 362—70) und 26 Verse (371—96). Die letzten 17 Verse dieses Kapitels geben den Regeln für Weinbau, die von 346 an absichtlich knapp und nüchtern vorgeführt werden, eine Art Zusammenfassung und — ich möchte sagen — höhere Weihe in dem Bacchuskult, ohne den kein Segen auf allem Tun des Winzers ruht. Dieser zum Teil aitiologische Abschnitt hat also für die Belebung der Unterweisungskapitel des dritten Drittels die gleiche Bedeutung wie die drei kunstvollen und gefühlsbetonten Zusätze aus dem Bereich der Bäume zu den Weinbaukapiteln des zweiten Drittels. Die Verse 397—419 bilden ein gesondert stehendes, zusammenfassendes Schlußkapitel über den Weinbau, das letzte der 5 + 5 Kapitel.

Die beiden — wenn man so sagen darf — neunzeiligen Strophen (362—70 und 371—79) erheben sich nicht nur in der Sprache über den schlichten Belehrungsstil, sondern auch in der Komposition. So liegt den Vorschriften über Erhaltung und Beseitigung des Laubes (362—70) ein Zeitprinzip und eine Steigerung der Tätigkeiten zugrunde: 1. Das erste Laub ist zu schonen (363); 2. sobald es reichlicher entfaltet ist, breche man einzelne Blätter mit der Hand aus (363—66); 3. der ausgewachsene Weinstock werde mit der Hippe a) förmlich geschoren („stringe, tonde“), b) er fühle die regierende Hand des Menschen, die selbst seine Verzweigung mit dem Messer regelt (367—70).

Der vierte Lehrabschnitt, der mit dem vorigen sachlich auf gleicher Stufe steht, reicht von 371—79. Er bringt nur die Vorschrift des Umzäunens vom ersten Tag an (371);

in den beiden Begründungen: Schädigung durch Witterung und durch Tiere findet Vergil das eigentliche Kompositionselement dieses Abschnitts, indem er sie verknüpft und wiederholt, erst zweigliedrig, dann dreigliedrig: I. Gruppierung: 1. Winterstürme und Sonnenglut (373), 2. Bären und Rehe, Schafe und Rinder (374 f.); II. Gruppierung: 1. Kälte, Reif, Sommerhitze (376 f.), 2. die Ziegen: ihr böser Zahn, die Verwundung der Rinde (378 f.).

Nun kann mit dem altbekannten Mythos die Beschreibung des Bacchuskultes beginnen. Er besteht in I. dem blutigen Ziegenopfer, II. Gebeten, III. unblutigen Gaben. Im Anschluß an die erste Vorschrift: „*caper omnibus aris caeditur*“ (380 ff.) trägt Vergil die ganze Bockslegende vor: ein verwegener Versuch der Abwechslungsbestrebungen um jeden Preis, literarische Notizen im landwirtschaftlichen Lehrgedicht! Mit gelehrter Gründlichkeit beginnt der Dichter in der griechischen Vorzeit (381—84) und verbindet die italischen Liberalia mit dieser Tradition durch den Zusatz „*Troia gens missa*“ (385). Den vier Punkten des griechischen *αἴτιον*: dramatisches Spiel, Preise, bewegliche Bühnen, Trinkgelage, entsprechen jetzt ebenfalls vier: kunstlose Dichtungen komischen Inhalts, fratzenhafte Masken, frohe Bacchuslieder, Bacchus-Puppen an Fichten aufgehängt. Damit sind die drei Hauptpunkte erledigt: I hat 8 Verse ausgefüllt; es ist wohl Absicht, daß „*et te, Bacche, vocant*“ im 9. Vers (388) steht, der auch als erster der nun folgenden neun angesehen werden kann. Daß die Punkte II (Gebet) und III (unblutige Gaben) nur je einen Vers erhalten (388 f.), darf uns nach dem Verweilen bei I nicht wundern¹. Die noch übrigen drei Verse handeln vom Erfolg solchen Gottesdienstes, der in drei sich erweiternden Kreisen vorgestellt wird: 1. in Weingärten, 2. in einer ganzen Gebirgslandschaft, 3. wo immer Bacchus das Haupt erhebt. Da die ganze Erörterung lehrhaft sein soll, folgt noch eine Wiederholung der dreierlei Pflichten in anderer Reihenfolge: 1. Gebete (393), 2. unblutige Gaben (394), 3. das blutige Opfer eines Bockes (395 f.); dies letzte allein ist zweigliedrig ausgedrückt.

¹ Dasselbe Kunstmittel hat Vergil bei dem *αἴτιον* I 276 ff.

Für das zusammenfassende Schlußkapitel über die Pflege des Weinstocks (397—419) hat Vergil sich die Aufgabe gestellt, bekannte Dinge so vorzuführen, daß besonderer Nachdruck auf die stetige Wiederkehr derselben Tätigkeiten innerhalb eines Jahres und im Lauf aller Jahre fällt. Dabei muß es auf den Eindruck ständiger Arbeitslast und unendlicher Mühseligkeit hinauskommen, wenn die Auffassung von unermüdlich frohem Schaffen für den Preis des Landlebens (458 ff.) aufgespart werden soll. Der Ernst des Gedankens fällt mit Hesiods Anschauung zusammen; doch ließ die für Vergil gebotene kunstvolle Gestaltung keinen engern Anschluß an Hesiod zu; um so überraschender ist es, wenn Vergil sich ihm doch gelegentlich stark nähert, sei es in der Form, sei es im Gedankengehalt. Gleich großen Eindruck machte den Römern wohl auch der plötzlich auftauchende Vers des Varro (404). Für uns liegt Vergils Verdienst in der Darstellung eines nie weichenden Druckes der Geschäfte mit dem pessimistischen Ausgang, daß trotz unaufhörlichen Mühens schließlich der Erfolg doch von einer Laune des Wetters abhängt.

Die in den Lehrabschnitten 346 ff. beschriebenen Arbeiten werden in dem Schlußkapitel nach zwei Gebieten geordnet: 1. am Boden (= a), 2. am Weinstock selbst (= b). Im I. Teil, der im „postremus metito“ (410) gipfelt, verteilt der Dichter sie auf die vier Jahreszeiten, ohne besonders anzudeuten, daß bei dem vielen Bearbeiten des Bodens (a) und dem Blatten (b₁, 399—401) hauptsächlich an Frühling und Sommer zu denken ist. Dann kündigt er aber sehr genau den Winter an (403—5) als die Zeit für das Zurückschneiden der Reben (b₂). Das Drängen des dreimaligen primus (408 f.) gilt scheinbar für Frühling und Herbst, beim Aufräumen der Pfähle aber ist nur der Herbst gemeint und erst recht bei der Weinlese. Die Zweideutigkeit des „postremus metito“ gehört sicher zu den gefährlichen Pointen, die in der späteren Poesie und Prosa Schule gemacht haben. Schon die Änderung der natürlichen Reihenfolge der Jahreszeiten ist gesucht, ebenso die durch Vergils Schema bedingte Forderung, das Schneiteln durchaus in

den Winter zu verlegen, während Hesiod (568—70) dafür den Frühlingsanfang herankommen läßt. Aber das zuerst angewandte einfache Mittel, mit Worten die unaufhörliche Kette der Arbeiten zu beschreiben: „nunquam exhausti satis (398), quotannis (398), terque quaterque (399), aeternum (400), redit agricolis labor actus in orbem (401), atque in se sua per vestigia volvitur annus (402)“ mußte zum Schluß (410) irgendwie, in diesem Falle durch eine figura verborum et sententiae, überboten werden, wie ja auch die Zusammenziehung der Punkte a und b („fodito“ nur zu a gehörig, „devecta cremato sarmenta“ zu a + b, „vallos referto“ nur zu b) eine übertriebene Künstelei darstellt.

Der II. Teil ist schlichter, da die Verflechtung mit den Jahreszeiten fehlt; dafür tritt die Ausdehnung im Raume hinzu, um die Mühen möglichst unabsehbar zu machen. Mit bis—bis (410 f.) fängt die Sache sozusagen von vorn an; die Arbeit ist doppelt, ja dreifach geworden, indem die verwandten Tätigkeiten des Getreidebaues und der Baumpflege hinzukommen. Das bedrückt den Menschen so, daß er, der dem Laufe der Zeit keinesfalls entrinnen kann, wenigstens an den einen Ausweg denkt, der in seiner Macht steht: kleiner Besitz, damit man durchkommt! Aber so groß möchte er doch sein, daß irgendwo ein Winkel übrig ist, der Mäusedorn, Schilf und Weiden hervorbringt (413—15); denn die braucht der Weinbauer als Bindematerial (b₃). Damit ist es Vergil gelungen, eine Vorschrift anzubringen, die bisher noch nicht untergekommen war, und zugleich ist ein Übergang zum Gedanken des folgenden Teils geschaffen. Dieser pessimistische Schluß wird dadurch besonders eindrucksvoll, daß der Dichter mit einem gewissen Behagen bei den sorgsam gesäuberten und angebundenen Weinstöcken (b) verweilt (416 ff., dreigliedrig); dann setzt doch die schwere Arbeit am Boden (a) wieder ein (418 zweigliedrig), und vielleicht ist gar alle Mühe umsonst (419, ein neues Glied).

Hiermit schließt Vergil die Belehrungen über die Pflege des Weinstocks im besonderen ab. Er hat deshalb nicht nur in den Schlußversen, wie wir eben sahen, sondern vor

allen in den Teilen I und II dieses Kapitels die Arbeiten am Weinstock selbst (b) mehr hervortreten lassen als die am Boden (a); denn in dreifacher Beziehung hat er b erörtert: $b_1 = \text{Vers } 400$: blatten, eingliedrig; $b_2 = 406 \text{ f.}$: schneiteln, zweigliedrig; $b_3 = 413-15$: anbinden, dreigliedrig. Diesem sachlichen Bemühen ist es zu verdanken, daß das Gefühlsmäßige nicht überwiegt und dieses Lehrkapitel nicht zum „Exkurs“ wird. Ich möchte die Stelle als ein typisches Beispiel der Verschmelzung objektiver und subjektiver Ziele bezeichnen, die den eigensten Wert unserer Dichtung ausmacht, die dem Vergil aber nur gelingen konnte durch gewissenhaftes Abwägen der Gedanken und Gefühle, durch Berechnen der Punkte, Abzählen der Verse und was alles zu dem verpönten Schematismus gehört.

Wieder ist eine Art Ruhepunkt in der fortlaufenden Belehrung erreicht, damit der Dichter den folgenden Gegenstand in schlichter, sachlicher Form beginnen kann. Es gibt wohl kaum einen nüchterneren Anfang als „*Contra non ulla est oleis cultura*“ (420), womit Vergil das erste der nun noch folgenden drei zwanglos gewählten Baumkapitel eröffnet. Dabei drückt der Gegensatz in *contra* eine so enge Zusammengehörigkeit mit dem vorhergehenden Abschnitt aus, daß Vergils Absicht klar ist, den in der Disposition der 5 + 3 Kapitel klaffenden Spalt zu überbrücken. Denn alles, was er jetzt noch über Bäume vorbringen will (420—53), steht unter der Überschrift: Erzeugung ohne Arbeit von Menschenhand. Wie eng Vergil diese in sich geschlossene Erörterung vom frei gewährten Nutzen der Bäume mit ihrem Gegenstück, der Beschreibung aller Mühen beim Weinbau (346—419), verknüpft wissen will, zeigen außerdem die Verse 454—57, die sachlich abschließende Bedeutung haben, aber mit ihrem mythologischen Schmuck und den volltönenden Klangwirkungen den Übergang zu dem hohen Pathos des Schlußliedes bilden.

Das Ethos des kleinen Kapitels 420—25 ist in der Mühelosigkeit, die aller Herzen sofort gewinnt, gegeben. Mit der Erwähnung der Hippe (421) wird Punkt b, mit der des Karstes Punkt a der vorhergegangenen Erörterung wieder

aufgenommen. Doch hat die Verneinung eine sozusagen befreiende Wirkung. Es stimmen zu diesen zwei einfachen Gliedern des Verses 421 die mit derselben Leichtigkeit vorgetragenen zwei in Vers 422. Auch die beiden folgenden Verse (423 f.) enthalten ein fast symmetrisch gefaßtes Gedankenpaar. Wie selbstverständlich fügt sich daran der Schlußvers 425, dem der feierliche Ausdruck „*placitam Paci . . . olivam*“ und der archaisierende mediale Imperativ die Gewichtigkeit verleihen, ohne die eine Belehrung nun einmal nicht sein möchte.

Reizend ist die Leichtigkeit, ja Geringschätzung, mit der Vergil die ganze Wissenschaft und das treuliche Mühen der Pomologen abtut. Ein Satzgefüge, dessen Haupt- und Nebensatz je zwei indikativische Kola enthalten, geht mühelos auf in drei Versen (426—28), so daß der Dichter noch andere ertragreiche Bäume anfügen muß, um das Kapitel wenigstens auf acht Verse zu bringen. Der allgemein gefaßte Übergangsvers 429 führt zur Darstellung des Nutzens, den Unterholz wie Hochwald für die tägliche Notdurft der Tiere und Menschen bieten: Beeren für die Vögel, Laub fürs Vieh, wärmenden und leuchtenden Kienbrand für die Menschen. Wahrlich, gering ist die Mühe, sich solche Annehmlichkeiten zu verschaffen (433)!

Das Bewußtsein dieser Fülle von Wohltaten drängt zur Betrachtung und Beachtung einzelner, oft recht unscheinbarer Sträucher und Bäume in bezug auf ihren Nutzen, wodurch noch ein Kapitel, 434—57, entsteht: Weiden und Ginster geben durch ihre Belaubung den Herden Nahrung, den Hirten Schutz; durch ihr dichtes Gesträuch Grenzwälle zwischen den Fluren, durch ihre Blüten Material zu Honig. Auf diese bescheidensten Vertreter der Baumwelt mit ihrem vierfachen Nutzen folgen in Vers 437—39 die stattlichen, weite Strecken schmückenden Buchsbäume und Fichten. Jedem dieser Subjekte ist eine klangvolle Ortsbezeichnung aus alter Überlieferung beigegeben, dazu abschließend für beide ein zweigliedriges Füllsel, das die Schönheit wild wachsender Waldungen gegenüber den von Menschen bearbeiteten Feldern hervorhebt. Den schönsten und ge-

waltigsten Eindruck und den größten Nutzen gewähren die in den folgenden sechs Versen (440—45) besungenen Waldbestände eines Hochgebirges. Die sechsgliedrige Aufzählung bietet Schiffsmasten an erster, Kiele an sechster Stelle; dazwischen ist Häuserbau mit Zedern und Zypressen (2. u. 3.) und die Herstellung von Radspeichen und Radscheiben (4. u. 5.) aufgeführt. Dieses schwungvoll beginnende Stück (440 ff.), das den Höhepunkt der Steigerung bedeutet, sinkt nach dem Ende zu (444 f.) durch die Aufzählung rein praktischer Dinge auf einen nüchternen Nützlichkeitsstandpunkt herab, der auch für die drei folgenden Verse (446—48) maßgebend geworden ist. Kein Wort zuviel braucht der Dichter, um die Verwendung der Weidenruten zu Geflechtem, die der Ulmenblätter zu Futter und Streu zu verkünden. Die Lanzen-schäfte aus Myrten- oder Kornelkirschenholz erhalten nur das Beiwort „validi“; schließlich gönnt Vergil aber dem aus Taxus herzustellenden Bogen als dem kunstvollsten Gerät dieser Aufzählung ein gelehrtes Beiwort und ein sehr anschauliches Prädikat. Waren die sechs Glieder des vorhergehenden Abschnitts zusammengestellt wegen des Nutzens zum Bau der festen Wohnungen und der Fahrzeuge, so sind hier die Beziehungen zum friedlichen Dasein des Landmannes und dem Leben des Kriegers zugrunde gelegt.

Die Kunstfertigkeit, die Voraussetzung für die Herstellung des Bogens ist, bot sich dem Dichter als Prinzip für den nächsten Abschnitt (449—53), in dem er von Hölzern spricht, die kunstvoll bearbeitet werden und aus einem Stück allerhand Behälter liefern: 1. Aus Linden- und Buchsbaumholz schnitzt man schöne Gefäße (449 f.), 2. aus Erlenstämmen macht man am Po Einbäume (451 f.), 3. die Kork-eiche bietet in Spalten der Rinde, die Steineiche in Höhlungen ihres Stammes den Bienen Raum zum Zellenbau. In dem Maße, wie die Anforderung an erlernte Kunstleistung bei dieser Reihenfolge abnimmt, steigt die Bewunderung für den frei gewährten Nutzen der Natur. Der Ausdruck bleibt aber durchweg schlicht und zurückhaltend: ich kann hier auf das zu 397—419 Gesagte verweisen, denn dieses letzte der drei Baumkapitel hat dieselbe Funktion wie jenes

fünfte (bzw. zehnte) Weinbaukapitel. Die anspruchslosen Kompositionselemente dieses Abschnitts (429—53), die höchst sparsame Verwendung äußerer Kunstmittel, das Vermeiden pathetischer Höhepunkte, zu denen der Stoff an und für sich hätte reizen können, waren besonders geboten, weil der Schluß der angehängten Baumkapitel den 397—419 abgeschlossenen Hauptgegenstand nicht verdunkeln durfte und weil gelockerte Disposition, lose Gedankengänge und leichter Stil Stimmung schaffen für neue Konzentration und vertiefte Anteilnahme, wie der pathetische Schlußteil sie fordert. Fast übermütig wirkt das Anhängsel (454—57), in dem der Wein als Ursache von Verfehlungen herabgesetzt wird, damit einzig und allein der Nutzen der Bäume gelte. Durch diese Schilderung des tollen Treibens trunkener Kentauren am Schluß ergibt sich noch ein wirk-samer Gegensatz zu dem folgenden Preis unschuldsvollen Landlebens. Die 24 Verse des letzten Lehrkapitels sind gruppiert in 12 (3. 3. 6) + 8 (3. 5) + 4 Verse.

Der Hauptgedanke des Schlußliedes 458—540: „Glücklich ist der Landmann“ wird in den Eingangversen 458—74 und genau genommen nur noch in dem dreiteiligen Abschnitt 523—40 (Beschäftigungen, Erholungen des Landmannes und Beglückung ganzer Völker und Zeitalter) ausgeführt. Dazwischen stehen zwei Abschnitte, die I. dem Landmanne wesensverwandte „fortunati“ (475—502) und II. acht seiner Lebensform völlig entgegengesetzte Berufe aufzählen. Sachlich könnte man also wohl von Rahmenkonstruktion reden, doch die Verteilung der Verse auf die einzelnen Erörterungen zeigt, daß die „Wesensfremden“ (503—12) ein Sonderglied in einer Art Mittelstellung bilden. Ich setze das Schema gleich in seiner Kompliziertheit her, damit die Zerlegung der 83 Verse in 27. 28. 28 hervortritt:

27			
<u>458—74</u>	<u>475—502</u>	<u>503—12</u>	<u>513—40</u>
17	28	10	28
<u>2. 6. 9</u>	<u>9. 9. 10</u>		<u>10. 9. 9</u>

Die Verse 475—92 zerfallen äußerlich in 2. 6. 7. 3, doch sachlich gehören zusammen:

$$\underbrace{2. 6. 7. 3}_{=} = 2 \times 9.$$

Die Zahlen 10, 17, 28 beruhen auf dem Verhältnis des goldenen Schnittes.

Der erste Abschnitt (458 ff.) bringt nach dem im Ausruf enthaltenen Thema des Ganzen zunächst seine Disposition: Abkehr von der wilden Menge, Hinwendung zum Leben auf dem Lande, wo jedem sein Recht wird (459 f.). Es spricht I. gegen die Stadt: a) die Schar der ruhestörenden Klienten (461 f.); b) die überladene Pracht der Paläste (Schildpattbelag), der golddurchwirkten Vorhänge, des kunstvollen ausländischen Geschirrs (463 f.), c) das Ausstaffieren des Körpers mit Purpurkleidung und duftenden Pomaden (465 f.); dagegen spricht II. für das Landleben: a) Ungestört-heit und Unschuld, Reichtum und Muße (476 f.), b) Grotten, Seen, Täler mit allen Freuden des Hirtenlebens (469 f.), c) fleißige, durch Jagd und Arbeit gekräftigte Jugend und fromme Väterart und damit die Gewähr für rechtliche Gesinnung (472—74). Die Punkte a, b, c beider Teile bilden Gegensätze in sehr belebter, ungezwungener Form. So läßt die Knappheit von I c den geringen inneren Wert dieser Menschen nur erraten, während II c die Jungen und die Alten besonders beschreibt und Justitia selbst erscheinen läßt.

In diese wundervolle Szenerie tritt sozusagen als erster der Dichter selbst (475—502). Dreimal nennt Vergil sich und seinesgleichen: 1. er ist Liebling und Priester der Musen (475 f.), 2. ihm werden Fluren, Täler und Wälder zu schönen Erlebnissen (483—89), 3. solche Dichter sind durch die ländlichen Gottheiten gebannt, dem unseligen Treiben der Stadt fernzubleiben (493—502). Zwischen diesen drei Versgruppen, die Vergils Dichterlos besingen, sind zwei Abschnitte eingeschoben zum Preise der Dichter, die auch noch mit wissenschaftlicher Erkenntnis begnadet sind: 477—82 wird Arat gefeiert, 490—92 Lucrez, also die beiden „Paten“ der Georgica; und da Vergil sich bei dieser

Dichtung auf einmal als Dichterphilosoph fühlen darf, liegt ihm sein eigener μακαρισμός mehr am Herzen als der des Landmannes: mit dem ἀνὴρ γεωργικός muß auch der ποιητὴς γεωργικῶν selig sein! Die letzten zehn Verse (493—502), die den vollen Akkord der vorher kunstvoll gesonderten Einzeltöne erklingen lassen, bilden arithmetisch etwa das Mittelstück des ganzen Preisliedes (458—540), wodurch die Bedeutung, die Vergil dieser Stelle beilegte, noch besonders hervortritt. Sie ist das schönste direkte Zeugnis für die Bejahung seines Werkes, woran uns auch das bald folgende Wort III 41: *haud mollia iussa* (vgl. S. 20 f.) nicht irre machen kann. Bewußt und lebensvoll ist das Zusammentreffen, besser die Gegenüberstellung dieser beiden Abschnitte unmittelbar vor und nach der Mitte der ganzen Dichtung. Nicht das, was dieses Werk für die nationalrömische Literatur bedeutete („*carmen Ascraeum*“, I 176), sondern die Größe der künstlerischen Aufgabe und ihr Verbundensein mit seinem Selbst ist dem Dichter hier das Wesentliche. Kein Wunder, daß da die Verse sich formen mit Anklängen an Lucrez; sein Stil ist es auch, der diesen von stärkster Anteilnahme belebten Abschnitt vor prunkendem Redeschmuck bewahrt, so daß wir den Eindruck eines majestätisch vorüberrauschenden Wellenzuges haben. Im Interesse dieses Gesamteindruckes möchte ich darauf verzichten, alle Kola dieser übersichtlichen Komposition einzeln herauszustellen. Es sei nur auf die Länge der Sätze hingewiesen und auf die Fülle der wünschenden Konjunktive in 477—89. Die einzige indikativische Aussage „*quarum sacra fero*“ (476) hebt sich dadurch um so mehr als wundervoll beglückende Gewißheit hervor. Die konjunktivischen Perioden halten das stolze Gefühl, Höchstes zu besitzen, etwas zurück, damit die zweite Hälfte dieses Preisliedes das volle Glücksbewußtsein entfalten kann: „*Felix qui potuit etc.*“ (490 ff.), „*Fortunatus et ille*“ (493 ff.). Die Schilderung dieses Glücklichen in dem Unberührtsein vom politischen, kriegerischen, geschäftlichen, kurz, ungesunden Treiben der Menge leitet schon über zu den zehn Versen (503—12), die das abstechende Glied in dem μακαρισμός

bilden. Der in 511 ff. ausgesprochene Gedanke liegt schon von Anfang an dieser scheinbar losen und unharmonischen Aufzählung zugrunde; denn seefahrende Kaufleute, Krieger, Höflinge auswärtiger Fürsten, Eroberer (503—6) streben alle mehr oder weniger von der Heimatscholle hinweg. Nur der Geizige (507) ist bodenständig, aber er mißbraucht die Erde, indem er sein Geld darin vergräbt. Redner und Schauspieler vertreten Berufe, die unnatürliche, falsche Künste fördern und erfordern (508 f.). Plötzlich und jäh ist die Steigerung der mit diesen Berufen verbundenen Schlechtigkeit zu dem Frevel des Brudermords: schärfer konnte der Tadel für die Geringschätzung der Scholle nicht ausgedrückt werden (510—12).

Höchst wirkungsvoll ist der Beginn des nun folgenden Hohenliedes, dessen erster Abschnitt (513—22) des Bauern ehrliche Arbeit an der Scholle besingt. Vers 513 muß als Anfang eines neuen Abschnitts im Druck eingerückt werden; daß der Landmann mit den soeben beschriebenen Menschen nichts gemein hat, kommt noch besonders durch das Fehlen jeglicher Verbindungspartikel zum Ausdruck. Um so stärker unterstützt das dreifach verknüpfende „hinc“ (514) die Vorstellung einer unaufhörlichen Kette von Arbeiten und einer schier unübersehbaren Weite des Nutzens. In „anni labor“ steckt außerdem ein Hinweis auf den Frühling; denn nach Jahreszeiten ordnet Vergil die Tätigkeiten des Landmannes und grenzt sie äußerlich scharf gegeneinander ab. Bis auf den letzten Fall stellt er jedesmal einen Behauptungssatz voran, dem die folgenden Ausführungen untergeordnet sind: 513—15 Frühling, 516—18 Sommer, 519 f. Winter; ohne Übergang folgt an letzter Stelle der Herbst. Dieselbe Reihenfolge hatten schon die Verse 398—410, um, wie hier, die Weinlese an den Schluß zu bringen. Damit werden wir an den Lehrstoff des II. Buches erinnert, doch ist diese Notiz mit dem dichterisch in diesem Sinne geläufigen „coquitur“ und den schön gewählten Beiwörtern „mitis“ und „apricus“ geschmückt. Dennoch steht der Charakter dieses Abschnittes dem Lehrton nahe; auch bei den andern Jahreszeiten ist die Aufzählung nur durch eine figura verborum dem Pathe-

tischen genähert: beim Winter „Sicyonia baca“, beim Sommer „Cerealis mergite culmi“, beim Frühling die Anapher „hinc“. Die ersten 2×3 Verse geben in lebhafter Bewegung die etwa gleiche Fülle der Arbeiten des Frühlings und des Sommers. Mit besonderer Absicht und Geschicklichkeit ist die gleiche Zahl der Glieder vom Winter nicht, wie man erwartet, gemessener, sondern noch gedrängter vorgetragen (519 f.), wogegen dann die ganz anders gebauten Verse über den Herbst (521 f.) ein Nachlassen der Bewegung und in der vindemia das Ziel und eine Art Ruhepunkt bringen. Damit ist der Übergang zur Erholung des Landmannes gegeben, die den Inhalt der folgenden Verse bildet: 1. 523—26 stilles Glück im Hause; dazu gehören liebe Kinder und ein treues Weib und im vollsten Sinne des Wortes Haustiere (Kühe und Ziegen); 2. 527—31 Festfreude des ganzen Hofes. Der mittelste Vers der gesamten Schilderung (527) zeigt den sonst unermüdlichen Gutsherrn als Veranstalter eines Festes auf dem Rasen hingestreckt. Hübsch ist nun, wie der Dichter die „socii“ als Helfer beim Opfer hinzutreten läßt (528), und auf einmal sind alle Hirten zum Spiel versammelt, und das volle Bild eines ländlichen Festes steht vor unsern Augen. Dieses und das vorhergehende Bild häuslichen Glückes sind unvergleichlich viel lebendiger als die Aufzählung der Arbeiten in 513—22, denn da tritt das Subjekt „agricola“ sehr bald zurück, eben damit der nächste Gesang ganz persönlich gestaltet werden konnte.

Über dieses menschlichste Miterleben geht der Dichter nun im dritten Abschnitt (532—40) noch hinaus, indem er das Glück des Landlebens für das Volksganze bis in die frühesten Zeiten zurückverfolgt und nachfühlt: 1. 532—35 für Rom selbst, dessen Gründer und Mehrer in ältester (von Vergil für geschichtlich gehaltenen) Zeit Landbauer waren. Denn a) mit sabinischen Bauern gründeten die Zwillingsbrüder Rom, b) durch Könige aus dem bereits wohl angebauten Etrurien erwuchs die Siebenhügelstadt. 2. 536—40: Landbau beglückte Italien und alle Länder der Erde in grauer Vorzeit. Vergils Kunstleistung bei dem abgegriffenen τόπος der sagenhaften Weltalter besteht darin, daß er nur drei

mit kühner Verschiebung der Reihenfolge nennt: a) das silberne (536), b) das eiserne (537), c) das goldene; letzteres als Inbegriff höchsten Glückes und ländlichen Friedens wird in drei Versen (538—40) gefeiert. — So sehr auch ein Rückblick auf das ganze Schmuckstück es voll von künstlerischer Erfindung und Gestaltung und voll von innerer Anteilnahme des Dichters erscheinen läßt, so dürfen wir doch vielleicht jetzt, da das Ende des Reben- und Baumbuches erreicht ist, zum Verständnis der Verse 541 f. noch hinzufügen, daß sie wirklich den Wunsch des Vergil aussprechen, endlich wieder etwas zu singen, was ganz seinem persönlichen Erleben entspringt; denn als solches wird sich Buch III erweisen.

V. Das dritte Buch.

1. Der Aufbau im allgemeinen.

Vergil folgt hier einer natürlichen Einteilung in zwei Gebiete: Großvieh und Kleinvieh. Er behandelt diese nacheinander, so daß genau in der Mitte des Buches, mit Vers 284, der zweite Teil über Kleinviehzucht beginnt. Die Zweizahl und ihr Vielfaches wird auch innerhalb der beiden Hälften zugrunde gelegt. Als Vertreter des Großviehs wählt der Dichter Pferd und Rind, als Vertreter des Kleinviehs Schaf und Ziege. Varro hatte seiner Dreiteilung zuliebe Pferde, Rinder, Esel ausgewählt. Wenn man nun bedenkt, daß Italien nie ein Land der Pferdezucht war, Esel und Maultiere dagegen hier viel in Gebrauch waren, so haben wir an dieser Stelle wieder einmal einen deutlichen Beweis dafür, daß Praxis und Vollständigkeit der Unterweisung für Vergils *Georgica* nicht bestimmend waren. In vier Kapiteln, die in 1 + 3 geordnet sind, wird an Pferden und Rindern der Lebenslauf eines Tieres von den Vorbedingungen seiner Entstehung an bis zum Höhepunkt seiner Entwicklung, der Zuchtreife, behandelt. Im einzelnen ergibt das in Kapitel I, V. 49—94: Auswahl der Zuchttiere, zweiteilig; Kapitel II, V. 123—56: Pflege der Zuchttiere, zweiteilig; Kapitel III, V. 157—208: die Jungen, zweiteilig; Kapitel IV, V. 209—18: die Brunstzeit. Hier lesen wir nur einen lehrhaften Abschnitt über die Behandlung der Tiere in der Brunst, so kurz wie möglich zusammengefaßt, da der Dichter es schon gar nicht mehr abwarten kann, zu lebensvoller Schilderung dieses Themas überzugehen. So folgt hier gleich das große abschließende Schmuckstück 219—83, in dem die überwältigen Wirkungen der Venus vorgeführt werden. — Auch das in die erste Hälfte von Buch III eingeschobene Schmuckstück, 95—122, ist mit dem vorangehenden Lehr-

abschnitt gedanklich verknüpft. Die Beschreibung des Zuchtieres in seiner Vollkraft legte die Vorstellung eines Pferdes nahe, wie es nicht zu brauchen ist: nämlich wenn es alt und krank ist. So verbirgt man auch ein altes Rennpferd im Stall, wenn es keine Siege mehr erlangen kann, 95—102. Damit ist der Übergang gewonnen zu dem, was dem Dichter vor der Seele steht: „*nonne vides cum praecipiti certamine campum corripuere ruuntque effusi carcere currus etc.*“!

Die zweite Hälfte des Buches, 284—566, beginnt mit einem Vorwort, 284—94, das ein reizendes Widerspiel zu der Einleitung des ganzen Buches ist. Danach finden wir vier belehrende Kapitel, geordnet in 2 + 2, über die genannten zwei Arten von Kleinvieh: Schafe und Ziegen. Das Zeitprinzip, das in der ersten Hälfte sozusagen als roter Faden diente, an dem die Unterweisungen aufgereiht wurden, wird jetzt dahin variiert, daß der Dichter nun nicht auch die Auswahl der Zuchttiere, Pflege usw. behandelt, sondern sich den vollen Bestand einer Kleinviehherde, alte und junge Tiere zusammen, vorstellt, deren Pflege sich jahraus, jahrein in regelmäßiger Abfolge vollzieht. Demgemäß schildert Kapitel I, V. 295—321, den Kleinviehbestand in Winterpflege, zweiteilig; Kapitel II, V. 322—38, denselben auf der Sommerweide, vierteilig; darauf folgt als Schmuckstück eine Art gelehrter Vortrag über die Skythen, 349—66. Der Lehrgegenstand für Kapitel III, V. 384—403, ist der Ertrag eines Kleinviehbestandes, zweiteilig; Kapitel IV, V. 404—63, behandelt das Abwehren von Gefahren, dreiteilig. Ein Übergangsabschnitt kündigt in 474 die Norische Viehseuche an, die den Inhalt des pathetischen Schlußliedes, 478—566, bildet.

Dieses steht nicht nur mit dem letzten Lehrkapitel in engstem sachlichem Zusammenhang, sondern ist überhaupt der organische Schluß der grandiosen Konzeption des ganzen Buches, die in ähnlichen tiefen Voraussetzungen wurzelt wie die des I. Buches. Nachdem nämlich Lucrez die höchsten Rätsel des Lebens gelöst und die Fragen nach dem Entstehen und Vergehen der Lebewesen beantwortet hatte,

sieht Vergil auch die Tierwelt in diesem Lichte; ja die Begeisterung des bisher lyrischen Dichters für sein Lehrgedicht entspringt und nährt sich nicht so sehr durch Maecens Ermunterungen und durch die Überzeugung von der hohen nationalen Bedeutung des Werkes, als vielmehr durch das Verlangen, die lucrezische Auffassung zum ersten Male im Rahmen von *Georgica* zu gestalten und vorzutragen. Die Zugehörigkeit der Tierwelt zum Machtbereich der Venus und der andern gewaltigen Naturkräfte hebt sie dem Dichter so hoch, daß er ein Tier nicht aufgezogen wissen möchte zum niedrigen Zweck des Schlachtens (so auch II 536 f.), weder für die Ernährung der Menschen noch für gottgeweihte Opfer¹. I 345 wird zwar zu dem landesüblichen Sühnopfer aufgefordert, aber bewußt spricht Vergil nur vom Herumführen des Tieres; wo er sonst in den *Georgica* Opfer erwähnt, sind sie nicht blutig (II 529), oder es tritt ihre Nichtigkeit, ja Frevelhaftigkeit hervor, 486 ff. Denn für Lucrez gehören Opfer mit zu den Verirrungen und Verbrechen, zu denen die törichte Furcht vor den Göttern die Menschheit geführt hat. Ihn schauert bei den Totenopfern, die er III 51 ff. beschreibt. So schildert er in ergreifender Weise das Suchen der Kuh nach ihrem Kälbchen, das die Grausamkeit der Menschen zum Opfer weggeholt hat, II 352 ff. Das blutige Opfer für Bacchus, *Georg.* II 380 und 395 f., wird sozusagen einer Forderung göttlicher Gerechtigkeit zugeschoben, weil der Bock sich ja an den Reben vergangen hatte. Die Aufzählung in I 345 und die in III 160 sind Zugeständnisse an den herrschenden Brauch, den Vergil anerkennt, wie er überhaupt dem Staatskult nicht ketzerisch gegenübersteht. Andererseits sind wir auch nicht gezwungen, aus der hier vertretenen Anschauung den Schluß zu ziehen, daß Vergil Vegetarianer gewesen sein müsse. Ja, er kann sehr wohl seiner Konzeption getreu *Georgica* in diesem Sinne geschrieben haben, ohne persönlich ein so eifriger Epikuräer zu sein, wie Lucrez es sein mußte. Dem Dichter und dem Menschen Vergil sind Gebete zu gnädig helfenden

¹ Nicht einmal für eine kranke Mähre kennt er einen Gnadenstoß, III 95 f.

Göttern als Zuflucht bedrückter Seelen unentbehrlich, z. B. I 157—59, 338—50; es hat ihn darum noch niemand getadelt (vgl. S. 158).

Schweine und Federvieh, die von jeher in der Ernährung des italischen Volkes eine große Rolle gespielt haben, finden in Vergils Buch keinen Platz. Wo er das Wild heranzieht, wird jeder Hinweis auf dessen Verwendung zur menschlichen Nahrung vermieden. In Vers 409—13 muß er um der Hunde willen einige Jagdtiere nennen; ängstlich wählt er da die Ausdrücke so, daß der Leser bei der Vorstellung des lustig dahinstürmenden Jägers festgehalten wird und kein blutiges Ende sieht. Ähnlich ist es auch I 307—10. In III 369—75 ist es nicht der italische agricola, sondern der rauhe Skythe, der dem Wilde mit Waffen nachstellt und die Beute jubelnd einbringt. Dabei erscheinen aber die Menschen noch als mitfühlende Retter, barmherziger als die Natur selbst, die durch Schnee und Frost den armen Tieren die Lebensmöglichkeit schon genommen hat. Immer wird die Anschauung vertreten, daß nicht Menschenhände, sondern die Naturkräfte, die die Tiere ins Leben riefen, allein berechtigt sind, dieses Leben wieder zu zerstören.

Lucrez sagt vom Entstehen und Vergehen der Tiere III 344—47: „*ex ineunte aevo sic corporis atque animai / mutua vitalis discunt contagia motus / maternis etiam membris alvoque reposita, / discidium ut nequeat fieri sine peste maloque*“. So wählt Vergil die Darstellung der furchtbaren Seuche, deren Spuren er als Knabe noch mit eigenen Augen gesehen hatte, zum Abschluß seines Tierbuches, das mit dem Anspinnen des Lebensfadens begann, emporführte zur Höhe weiterzeugender Lebenskraft und mit dem Tod der Tiere schließen mußte. Diese Konzeption ist wie die des I. Buches nicht denkbar ohne das Werk des Lucrez, ja sie ist der schönste Beweis für die lebenzeugende Kraft, die der einzige lateinische Dichterphilosoph auf eine ihm verwandte Seele ausübte. Mit dieser Erkenntnis, meine ich, kommen wir dem Verständnis der *Georgica* näher als mit dem Aufsuchen und Anmerken der Stellen „nach Lucrez“, die bei Buch III natürlich gehäuft werden können.

Den besonders hohen Wert des III. Buches hat schon Kolster¹ empfunden, ohne daß er eine Begründung dafür geben konnte. Er sieht das III. Buch als ältesten Bestandteil der *Georgica* an; die andern Bücher seien nur Erweiterungen, die Vergil allmählich, der Vollständigkeit halber, hinzugedichtet habe. So erfreulich es nun ist, daß die Schönheit der Dichtung hier einmal ganz unmittelbar auf einen Gelehrten gewirkt hat, so energisch muß aber doch gerade der Gedanke zurückgewiesen werden, daß Vergil die Geschmacklosigkeit begangen habe, eine ursprünglich nur das III. Buch umfassende, aus dem großen Zusammenhang der lucrezischen Gedankenwelt entsprossene Konzeption zu erweitern, d. h. durch Hinzudichten von Buch IV und Vorsetzen eines I. und II. Buches zu verwässern, oder anders gesagt, ein „*carmen Lucretianum*“ umzugießen in ein „*carmen Ascraeum*“. Buch III ist unter ganz besonders günstigen Vorbedingungen innerhalb des Gesamtplanes entstanden, für den immerhin der Ausdruck „*haud mollia iussa*“ seine Berechtigung behält.

2. Die Lehrkapitel und Schmuckstücke.

a) Erste Hälfte des dritten Buches (Vers 49—283).

Da durch alle vier Kapitel in kunstvoller Abwechslung die Zweiteilung: Rinder und Pferde, hindurchgeht, so werde ich im folgenden die Rinder mit a, die Pferde mit b bezeichnen. Für Kapitel I: Auswahl der Zuchttiere (49—94) bildet diese Einteilung zusammen mit der Scheidung in weibliche und männliche Tiere die Grundlage des symmetrischen Baues: die ersten 23 Verse (49—71) behandeln die Auswahl weiblicher Tiere (a), die zweiten 23 (72—94) die der männlichen (b). Als äußerliches Zeichen der für ein Paar erforderlichen Übereinstimmung muß man die Gruppierung in II (49—59, 72—82) und 12 Verse (60—71, 83—94) verstehen, wovon jedesmal die II Verse Einleitung und nur sachliche Belehrung enthalten, die 12 aber gefühlsbetont

¹ Die Einleitung des dritten Buches der *Georgica*: Fleckeisens Jahrbücher CXXV, 1882, S. 693 ff.

sind. Die rein lehrhaften Abschnitte 51—59 und 75—82 sind sozusagen von weiblichem und männlichem Ethos getragen: gegenüber der Aktivität des Füllens, das selbst seine Ertüchtigung betreibt, erweckt die schlichte Aufzählung der Eigenschaften, die man beim weiblichen Tier sucht, die Vorstellung seines mehr passiven Verhaltens bei der Begattung überhaupt. Voran stehen die Erfordernisse des Körperbaues, drei in eine Periode zusammengefaßt (51—53), drei in Einzelsätzen genannt (54 f.); von den drei nächsten Punkten: Farbe, Temperament, Haltung (56—59) werden der erste und der letzte zweigliedrig, der mittelste dreigliedrig behandelt. Die folgenden 12 Verse bringen in kunstvoller Hülle wiederum drei Vorschriften über 1. das Alter der Tiere (60—62), 2. den Zeitpunkt der Begattung (63—68), 3. die jährliche Wiederkehr derselben Aufgaben mit neuem Material (69—71). In der dritten Trias (66—68) hebt sich der Gedanke vom Liebesleben der Tiere zu dem der Menschen; dies als einheitliches Walten der Venus zu erfassen, ist so im tiefsten Innern und so lucrezisch empfunden, daß dem Dichter ganz lucrezische Verse aus der Feder fließen. Durch den Höhepunkt, der die Erweiterung des zweiten Gedankens „je eher desto besser“ und seine Anwendung aufs Menschenleben bringt (66—68), erscheinen die letzten Verse (69—71) mit ihrem rekapitulierenden Inhalt so sehr als besonderes Schlußstück, daß das Ziel Vergils, hier das Schematische und Lehrhafte durch lyrische Stil- und Kompositionskunst zu überwinden, glänzend erreicht wird. Außerdem vermitteln Form und Inhalt dieses Schlusses einen trefflichen Übergang zu dem neuen belehrenden Teil, 72 ff.

Während für Vers 49, der an das hochpathetische Proömium anschloß, erhabene Worte geboten waren, mußte Vers 72 möglichst schmucklos gestaltet werden. Die ebenfalls einleitenden Verse 73 f. künden schon wieder etwas mehr Bewegung an, die dann aber überraschend stark einsetzt mit dem Auftreten des durchaus aktiven Füllens (75 ff.). „Audet et ignoto sese committere ponti nec vanos horret strepitus“ scheint Vergil aus eigener Beobachtung hinzu-

gefügt zu haben, vielleicht in Erinnerung an ein kleines Vorkommnis auf dem väterlichen Gut. Varro berichtet nur: „si cum flumen transvehendum est gregi, in primis progreditur ac non respectat alios“. — Selbst die Körperteile des Füllens, die von 79 an beschrieben werden, gewinnen lebendige Tätigkeit in „luxuriat pectus“ (81). Fein sind die Gegensätze in den Versen 79—81 und 51—55 herausgearbeitet. Der Punkt „Farbe“ ist beim Pferd durch die Verbindung mit „honesti“ (81) aufs engste verknüpft mit der ins Pathetische übergehenden Erörterung des Temperaments; denn nur die „honesti“ zeigen soviel Mut und Kraft, wie uns in V. 83—85 vorgeführt wird; nur „honesti“ sind die Rosse der Götter und Heroen (86—91). In den Belehrungen über das weibliche Tier hat Vergil dieselben Punkte, Farbe und Temperament, scheinbar gleichgültig aneinander gereiht.

Die nun folgende Schilderung der Krafftülle enthält weder einen lapsus, wie Pilch, Rhein. Museum 1912, S. 311, behauptet, noch eine so bedenkliche Inkonzinnität, wie Jahn, Rhein. Museum 1905, S. 361 ff., sie zu erweisen versucht. Man könnte ja durch die wundervolle Anschaulichkeit, die mit dem temperamentvollen cum-Satz und dem präsentischen „nescit“ einsetzt, verleitet werden, an das Streitroß zu denken, dessen Aufzucht Vergil als Knabe beobachtet hatte und das der Stolz der römischen Reiterei seiner Zeit war; doch hat wohl nie ein römischer Ritter auf einem Zuchthengst gesessen! Nein, der Dichter schildert die natürliche Entwicklung des edlen Füllens zur Vollkraft, wie sie uns bei den männlichen Rossen der sagenhaften Vorzeit entgegentritt, als noch nicht Menschenweisheit und -kunst die Entfaltung der Zeugungskraft regelte. Da die Brunst in einem besonderen Abschnitt zu behandeln war, läßt Vergil sie hier zurücktreten und beschränkt sich auf die Vorstellung des kraftstrotzenden, kampfesmutigen jungen Tieres. Er entfernt sich damit wohl etwas vom Lehrgegenstand dieses Abschnittes, doch nicht mehr, als er es auch an anderen Stellen tut, wo er am Schluß emporführt und ins Gefühlsmäßige übergreift. Und weil ihm besonders daran

lag, die unästhetischen Fragen der Praxis auszuschalten, steuert er mit den fortreibenden Versen 83 ff. energisch hinüber ins mythologische Gebiet. Die Einfachheit und Leichtigkeit der parataktisch gebauten Sätze, die Gelenkigkeit der Verse, die (bis auf 84) kraftvoll spondeisch beginnen und dennoch elegant dahinfließen, die Fülle der scharf beobachteten Einzelheiten, die Lautmalereien und die innerhalb so weniger Verse eingeflochtenen Anklänge an mehr als eine Stelle des Lucrez, Varro, Apollonios verleihen diesen 2×3 Versen eine höchst packende Wirkung. Wir vergessen tatsächlich die Aufgaben des Züchters. Vergil denkt auch nicht einmal daran, die Rosse der Heroen und Götter als Stammväter späterer berühmter Rosse zu feiern, sondern die erregten Lustgefühle des Lesers sollen ausschlagen im Genuß epischer Erzählung und gelehrten Wissens. Bezeichnend für den epischen Stil sind vor allem die Anknüpfung mit „*talis*“ (89, 92) und die Nachahmung des homerischen *δίζυγες ἵπποι*. Die Wirkung wird verstärkt durch die Zahl und Anordnung der Beispiele: die Rosse des Pollux, Mars, Achill sind in drei Versen (89—91) aufgezählt; Saturns Ritt vom Pelion, der noch ein Weltalter früher zu denken ist, wird für sich in drei Versen besungen (92—94). Also gliedern sich die letzten 12 Verse dieses Kapitels in zwei Gruppen zu je 2×3 Versen, die des vorigen Abschnittes (60—71) in $3 \times 3 + 3$.

Die Entfernung von züchterischen Belehrungen, die bereits von Vers 83 an mit dem Zweck eines poetischen Kapitelabschlusses betrieben wurde, kommt dem Dichter weiter zustatten für die Einführung seines Schmuckstückes über das Rennen, 103—22. Die Verse 95—102 sind lediglich Übergang; die Vorschrift „*ergo animos aevumque notabis praecipue*“ (100 f.) stellt nicht etwa den Hauptinhalt eines neuen Lehrabschnitts dar, sondern bekräftigt und trägt für b nach, was bei a am Schluß der Erörterung gesagt wurde: die Beachtung des Alters und des Zeitpunktes für die Fortpflanzung.

Danach sind die Verse 103—22 durchaus richtig am Platze. Sie gliedern sich in 2×10 . Das Leben auf der

Rennbahn sehen wir 1. an den dahinrasenden Gespannen (104), von denen gleich zweierlei zu sagen ist: a) „campum corripuere“, b) „ruuntque . . . currus“; 2. an den Zuschauern (105 f.), deren Herzen a) in jugendlicher Begeisterung hoffnungsfroh, b) ängstlich in Erwartung einer Niederlage schlagen; 3. an den Lenkern (106—10), die nächst den Pferden die wichtigste Rolle spielen und deshalb ausführlich beschrieben werden in zwei ähnlich gebauten dreigliedrigen Perioden: a) 106 f.: die Sätze α) „illi instant verbere torto“, β) „proni dant lora“ erhalten in γ) einen Zusatz, der ihre Wirkung auf die mitbeteiligten Wagen ausdrückt; b) 108 f.: ebenfalls zwei Tätigkeiten der Lenker erfahren wir in α) „humiles“, β) „elati sublime videntur . . . feriatque adsurgere in auras“; auch hierzu kommt in γ) ein abschließendes Glied: „nec mora nec requies“. Dies läßt wieder mit an die Pferde denken, die als Partner der Lenker auch noch eine ausführliche Beschreibung verdienen. Doch für sie genügt eine Periode: α) sie wirbeln Sandwolken auf, β) die Voranstürmenden sind feucht von Schaum und von dem Atem der Nachsetzenden (110 f.). Der Schlußsatz dieser Periode ist zugleich als Abschluß der zehn Verse zweigliedrig anaphorisch und bezieht sich auf alle Beteiligten: „tantus amor laudum, tantae est victoria curae“ (112). — Die zweite Hälfte der Beschreibung (113—22) ist aitiologischen Charakters: I, V. 113 f.: das erste Viergespann lenkte Erichthonius; II, V. 114—17: Lapithen erfanden die Reitkunst, die in dreierlei Übung besteht: a) Zähmung, b) Kriegskunst, c) hoher Schule; III, V. 118—22: Schlußfolgerung für Fahr- und Reitkunst: a) haltet auf edelste Rosse in α) jungen, β) klugen, γ) schnellen Tieren; b) es besagt noch nichts, wenn ein Roß auch α) Feinde in die Flucht jagt, β) in Epirus oder Argos aufgezogen wurde, γ) einen Stammbaum bis auf Neptun hat. — Bei aller Berechnung dieses symmetrisch angelegten und ausgeklügelten Schemas ist doch eine so starke poetische Einbildungskraft und ein so überlegenes stilistisches Können am Werke gewesen, daß der Leser den Eindruck unmittelbarer Gestaltung eines Erlebnisses hat, das auch das seine wird.

Köstlich ist der Übergang „his animadversis“ (123), als ob gar keine Abschweifung oder Erhebung über den Lehrstoff hinaus vorangegangen wäre! Das hiermit einsetzende II. Kapitel behandelt die Pflege der Zuchttiere: 1. vor der Begattung, 123—37, 2. nach der Begattung, 138—56. Alle Belehrungen dieses Kapitels sind auf a + b bezogen; dafür wechseln aber die Vorschriften für die Behandlung männlicher und weiblicher Tiere ab. Vor der Begattung sollen a) Hengste und Stiere reichlich genährt (123—28), b) Stuten und Kühe knapp gehalten werden (129—31); diese letzte Vorschrift wird erweitert durch die Forderung ermüdender Arbeit (132—34). Daran schließt sich die Begründung, die von Anfang an auf der Hand lag und daher mit um so größerer Kunst dargestellt wird.

Wichtiger als das äußerliche Aufgehen all dieser Vorschriften in 5×3 Verse ($2 \times 3 + 3 \times 3$) ist der stilistische Kunstgriff und der Einschlag des Gefühlsmäßigen, der diese Komposition auszeichnet. Schon in den Versen, die die Scheidung in männlich und weiblich hervortreten lassen müssen, fällt auf, wie sorgfältig die Nennung der Hengste und Bullen vermieden wird: „quem legere ducem et pecori dixere maritum“ (125); aus „armenta“ (129) sollen wir Stuten und Kühe erschließen, die auch als Subjekte der folgenden Periode (132—34) anzunehmen sind. In der letzten Verstrias (135—37), die sachlich nur eine Wiederholung der Hauptvorschrift bringt, daß das weibliche Tier mager sein soll, erscheint überhaupt kein Femininum als Subjekt, bis wir es schließlich in dem Partizip „sitiens“ wiedererkennen. Auf diese Weise läßt Vergil das Bild der Ackerfurche beherrschend hervortreten als Höhepunkt seiner hier geübten Verhüllungskunst: nur verschleierte konnte und wollte der Dichter den Vorgang andeuten, der letzten Endes das tiefste Geheimnis aller Zeugung bleibt. Durch diese Zurückhaltung, man könnte fast sagen, Schamhaftigkeit des Dichters, ist das Liebesleben der Tiere dem der Menschen so nahe gerückt, daß menschlich empfundene Sinnlichkeit sich verbirgt hinter dem wundervoll erhabenen Ausdruck des Schlußverses:

„sed rapiat sitiens Venerem interiusque recondat“ (137). — Freilich wird der Praktiker feststellen müssen, daß der verhüllende Vergleich, mit dem Vergil diese tiefe Wirkung erzielt, nur insofern stimmt, als das Ergebnis, keine Frucht zu bringen, bei dem zu fetten Tier das gleiche ist wie bei verschlammten Furchen fetten Ackerbodens. Aber das triviale Züchterwissen von den Fettpolstern als unmittelbaren Hindernissen der Befruchtung konnte Vergil nur unter einem Bild in poetische Form bringen, und da war jenes das einzig gegebene, das schon manche Dichter und Denker vor ihm gebraucht hatten und das ihm besonders aus Lucrez IV geläufig war. Der genießende und in der Regel mehr literarisch als landwirtschaftlich-züchterisch interessierte Leser wird jedenfalls durch die Freude, das Verhüllende und Verhüllte dieses Abschnitts doch zu verstehen und nachzuempfinden, vollständig hinweggetragen über die kleine Ungenauigkeit des Vergleichs; ja, er wird schließlich staunend bekennen, daß Vergil hier wieder einmal einem praktischen Lehrgegenstand eine hochpoetische Wendung zu geben verstanden hat und daß ihm die Vermählung objektiver und subjektiver Darstellung meisterlich gelungen ist.

Im zweiten Teil des II. Kapitels (138—56) werden die männlichen Tiere naturgemäß noch viel kürzer abgetan (138) als im vorhergehenden; aber erwähnt werden mußten sie wenigstens um des Schemas willen. Den Hauptinhalt dieses Teiles bildet demnach die Behandlung trächtiger Tiere. Die rein sachlichen Ausführungen, die bis Vers 145 reichen, scheinen sich nur auf Stuten (b) zu beziehen; denn Vergil spricht vom Großbetrieb reicher Gegenden, wo kein Mensch Kühe zur Arbeit einspannt. Drei Verse (140 bis 42) bringen in negativer Form vier Dinge, die zu beachten sind; weitere drei Verse (143—45) enthalten vier positive Vorschriften. Das Abwehren der Bremsen, das in 154—56 für a + b („gravidus pecori“) gefordert wird, führt der Dichter durch den Io-Mythus (a) ein (146—53), der in diesem Abschnitt die poetische Erhebung über die alltäglichen Belehrungen bewirkt. Er umfaßt wie der rein

praktische Teil acht Verse; die drei Schlußverse erheben dadurch, daß sie sich auf a + b beziehen, den Anspruch, zugleich das ganze Kapitel abzuschließen (154—56).

Das III. Kapitel über Pflege der Jungen (157—208) zerfällt wie I und II in zwei Abschnitte, die diesmal gebildet sind durch die gesonderte Behandlung der Rinder (a) in 157—78, und die der Pferde (b) in 179—208. Das künstlerische Ziel des Abschnitts 157—78 liegt nicht in Überwindung des Lehrstoffes durch subjektive Zutat, sondern in der Auswahl und Anordnung der Belehrungen. Zwei Einzelvorschriften: 1. über das Zeichnen der Neugeborenen durch a) Jahrgangs-, b) Zuchtmarken (157 f.) und 2. über die Ernährung der Kälber durch a) Grünfutter, b) Muttermilch (174—78) umrahmen das Mittelstück (163—73), zu dem eine Einleitung (159—62) führt. Diese zählt vier Bestimmungen des Nachwuchses auf: 1. zur Zucht (159), 2. zu kultlichen Zwecken (160), 3. zur Feldarbeit (160 f.), 4. zum Milchertrag (162; vor „cetera“ muß Semikolon, nach „herbas“ Punkt stehen). Von diesen vier Arten der Verwendung (1. + 2. männlich und weiblich, 3. männlich, 4. weiblich) wird aber nur eine zu ausführlicher Beschreibung herausgegriffen. Es ist nicht schwer zu sehen, warum die Wahl auf die Zugochsen fiel: Nachzucht war in Kapitel I und II eingehend behandelt. Tieropfer haben vom wissenschaftlichen Standpunkt aus für Vergil (wie für Lucrez) keine Berechtigung; daß er sie hier erwähnt, bedeutet kein Verleugnen seiner Anschauung und keinen Widerspruch, da die Vollständigkeit der Aufzählung es forderte und auch in praxi der Dichter sich dem Staatskult nicht entziehen konnte; aber eine besondere Erörterung, geschweige denn Ausgestaltung dieses Punktes war ihm zuwider (vgl. o. S. 109). Das Heranziehen guter Milchkühe (Gruppe 4) würde im wesentlichen mit der Behandlung der weiblichen Tiere bis zur Begattung, bzw. der Mütter, zusammenfallen; daß der Dichter auf sie nicht eingehen will, scheint schon aus dem Wortlaut des Verses 162 hervorzugehen: „cetera pascuntur viridis armenta per herbas“, der die Milchkühe fast verächtlich als gewöhnliches Herdenvieh bezeichnet. Da-

gegen bieten die kraftvollen Helfer des Landmannes, die Ochsen, eine Fülle schöner Bilder und Gedanken für dieses Hohelied der Arbeit. Also besingt Vergil die Aufzucht der Ochsen (163—73), indem er mit einer fast lyrischen Einleitung beginnt, die an menschliche Verhältnisse gemahnt (163—65). Die folgenden praktischen Anweisungen führt er als Handlung in vier Stadien vor: 1. weite geflochtene Reifen werden um den Hals des frei umherlaufenden jungen Tieres gelegt (166 f.), 2. mit passenden Kumten unters Joch gespannt, lernen sie paarweise gehen (167—69); 3. diese Gespanne ziehen leere Fahrzeuge (170 f.), 4. sie pflügen mit schwerstem Ackergerät (172 f.). Die Erreichung dieses Zieles, die den Höhepunkt des ganzen Abschnittes bedeutet, ist durch wundervolle Lautmalerei hervorgehoben. Die den Rahmen schließende Vorschrift über Ernährung (174—78) führt geschickt zu dem unentwickelten Jungvieh, ja bis zu den Saugkälbchen zurück; stilistisch wird der Lehrton wieder aufgenommen in den drei futurischen Verbalformen. — Auch die zahlenmäßige Darstellung dieser Rahmenkonstruktion läßt die Erörterung über die Ochsen als Kernstück von überragender Bedeutung erscheinen:

$$\begin{array}{ccc} \text{A: } \underbrace{157-62} & \text{B: } \underbrace{163-73} & \text{C: } \underbrace{174-78} \\ & \text{6} & \text{II} & \text{5} \end{array}$$

$$\text{d. i. A} + \text{C (II)} = \text{B (II)}.$$

Eine Schwierigkeit für den folgenden Abschnitt: Streitrosse und Rennpferde (179—208) lag in der Veränderung der Ausbildung und der Ziele, die seit der Zeit des griechischen Rittertums eingetreten war. Vergil will sowohl das Wagenrennen, als auch das Hoheschulereiten besingen; für den Kriegsdienst aber kommen die Gespanne der Streitwagen wie die Rosse berittener Truppen und vor allem die der Führer in Frage. Es ist, als ob der Dichter nicht wisse, welchem Gebiet er den Vorzug geben soll. Am meisten herausgehoben erscheint mir die im vierten Lebensjahr einsetzende Dressur (190 ff.), weil sich daran der homerische Vergleich anschließt (196—201), der Glanzpunkt des ganzen Abschnitts. Genau genommen paßt der Vergleich weniger

auf ein Meisterschafts-Dressurpferd als auf ein angreifendes oder verfolgendes Reitergeschwader oder auf ein Wettrennen, sei es von Gespannen, sei es von einzelnen Rennern. Ja, es ist tatsächlich der Kunstgriff dieser Komposition, daß der Dichter den Leser fortreißt und möglichst alle Bilder dieser Art vor seiner Seele erstehen läßt. Das erreicht er prachtvoll durch den Schwung der zwölfzeiligen Periode mit ihrem homerischen Schmuck und den zur Wirklichkeit zurückführenden drei Versen 202—4. In den „Belgica esseda“ tritt sogar eine ganz aktuelle Neuigkeit auf. Diese 15 Verse bilden eine Einheit für sich im Gegensatz zu den übrigen 15 Versen des Abschnitts, die das enthalten, was Kriegs- und Rennwagenpferde außer hoher Schule, d. h. ganz zum praktischen Gebrauch, lernen müssen.

Die auf die drei einführenden Verse 179—81 folgenden Einzelvorschriften gelten 1. den Streitrossen (182 f.), die nicht scheuen dürfen a) beim Anblick des Kampfes, b) beim Ton der Kriegstrompeten; 2. den Rennern (183 f.), die a) der Lärm der Wagen, b) das Geklirr der Geschirre nicht schrecken darf; denn als Freund und Kenner der Pferde stellt Vergil die feine akustische Veranlagung der Pferde obenan¹. An diese Vorschriften, die sich zum größten Teil auf die Schulung des Gehörs beziehen, schließt er eine Belehrung über die zur Erziehung unentbehrlichen Liebkosungen. Sie bestehen nicht wie bei anderen Tieren in Darbietungen von Leckerbissen, sondern in ermunternden Lobesworten, deren Verständnis der Herr dem edlen jungen Tiere zutraut, und im lauten Klatschen auf den Hals, nicht im Streicheln (185 f.). Die Lesart „audiat“ (188), die Wageningen² wiederhergestellt hat, ist sicher die einzig richtige. Nach dieser Wiederholung der Anforderungen, die an das Gehör der Pferde gestellt werden, holt der Dichter den in Wirklichkeit ersten Anfang der Dressur nach: das junge Tier muß sich an die Halfter gewöhnen (188 f.). Die praktischen Anweisungen setzt der Dichter dann erst mit Vers 205 fort:

¹ Der Feinfühligkeit wird am Schluß des Abschnitts 498—502 gedacht; vgl. S. 140.

² De Vergilii Georgicis, Diss. Utrecht 1888, S. 79.

man Sorge für gutes Futter, damit sich der Körper und somit Kraft und Temperament des Pferdes entwickelt; dann fühle es Peitsche und Wolfsgebiß (205—8). In dieser Auswahl und Folge der Anweisungen, die auf die Abschnitte vor und nach dem herausgehobenen Stück verteilt sind, herrscht souveräne Willkür. Vergil hat sie absichtlich nicht in eine regelmäßige Rahmenanlage gepreßt, weil sein Verständnis für den feinen Gehörsinn der Pferde ein wenig hervortreten und im übrigen die ganze Komposition Lebensfülle und schwer zu bändigende Kraft atmen sollte. Das Schema der Verse 179—208 ist:

$$A: \underbrace{8 + 3}_{11} \quad B: \underbrace{6 + 6 + 3}_{15} \quad C: 4; \text{ d. i. } A + C (15) = B (15).$$

Kapitel IV, das letzte der ersten Hälfte von Buch III (209—18), ist auffallend kurz und sachlich, da dasselbe Stoffgebiet im folgenden Schmuckstück ausführlich und kunstvoll behandelt werden soll¹. Die Einleitung (209—11) kündigt die Aufgaben des Züchters für die Brunstzeit an (a + b). Dann hören wir (212—14) die bereits bekannten Vorschriften, daß die Stiere (a, männlich) von der Herde zu trennen (vgl. Vers 64) und gut zu füttern sind (vgl. Vers 124—28). Die ebenfalls bekannte Anweisung, weibliche Tiere knapp zu halten (vgl. Vers 129 ff.), erscheint jetzt (215—18) in der Beschreibung einer einsam weidenden Kuh (a, weiblich), die sich in Sehnsucht verzehrt und deshalb kaum Nahrung zu sich nimmt. Dies Bild gibt dem Dichter auch den Übergang zum Stierkampf, dem ersten Satz seines Hohenliedes von der Brunst.

Zu den prächtigen Eingangsversen des Abschnittes 219—41 sagt Jahn, daß sie im Ausdruck in wunderbarer Weise an Lucrez V 982—92 erinnern. So richtig das ist, so ergibt doch die Prüfung der Komposition einen ziemlich weiten Abstand. Lucrez spricht an jener Stelle von einem einseitigen Abwehrkampf, denn er schildert, wie die Menschen, als noch keinerlei Rechtsordnung bestand, sich mühselig gegen alle Art Unbill der Natur schützen mußten.

¹ Vgl. II 315—22 und 323 ff.

Vergil aber will das Ringen zweier gewaltiger Gegner zum Ausdruck bringen: man lese den fast gequält klingenden Vers 221 „volneribus crebris lavit ater corpora sanguis“; und nun krachen und kratzen die Hörner aneinander in den gehäuften K-Lauten von 222 f., wo es gleich zum Höhepunkt kommt: „reboant silvaeque et longus Olympus“. Dies ist der mittelste Vers der Schilderung; man holt Atem mit einer gewissen Spannung, die im folgenden gelöst wird: da haben wir die Niederlage „victus abit“ (225). Das Ausmalen des Rückzugs steht in nichts zurück hinter dem des Zweikampfes. Das Verhalten des besiegt Stieres schildert der Dichter sicher nach poetischen Vorlagen, Aristot. Hist. an. VI 18 hat nichts darüber. Doch der Zusammenhang, für den Vergil diese Szene brauchte, forderte seine eigene Erfindungs- und Behandlungsweise. Die Erregung dauert noch an in den beiden letzten Dreizeilern 229—34. Aus dem Zusammenhang gerissen wäre das ganze Stück von 219 an ein kaum lobenswertes Gebilde dichterischer Komposition: der Höhepunkt liegt dann entschieden zu früh, und der letzte Teil, das Verhalten des besiegt Stieres, erscheint merkwürdig lang ausgesponnen, da er doch nicht in einem zweiten und zwar siegreichen Kampf gipfelt, der nach solcher Übung und Anstrengung des einmal Unterlegenen zu erwarten wäre. Diese Komposition hat ihre Berechtigung nur im Hinblick auf das hier zu behandelnde sinnlose Wüten des Tieres infolge der Brunst. Dazu ist der Stierkampf nur das Vorspiel (Teil I).

Teil II des Schmuckstücks ist in seinem ersten Abschnitt (245—65) so allgemein gehalten, daß der Hauptpunkt (250—54 über Hengste, b) nur durch seine Stellung hervortritt, indem er den ersten und größten Teil der mittelsten von den 3×8 Versen einnimmt. Jede dieser Achtergruppen entspricht einem Punkt der Erörterung: 1. reißende Tiere, die durch die Brunst noch wilder werden; 2. gezähmte Tiere, die sich durch die Brunst den wilden wieder nähern; 3. Menschen, die sich in unbeherrschtem Liebesverlangen selbst den Tod bereiten. Der erste Abschnitt (242—49) umfaßt außer seinem Stoff die Einleitung (242—44),

der dritte die abschließenden Übergangsverse 264 f. Die Hauptvertreter der gezähmten Tiere sind „equi“ (250—54); der Zusatz über das Hausschwein (255—57) wirkt ebenso als Füllsel oder Anhängsel wie die Übergangsverse 264 f., in denen „Jagdtiere“ herangezogen werden. Obwohl sie zwischen reißenden und zahmen Tieren stehen, müssen der Zahl 4 zuliebe die Wölfe als Verwandte der Hunde mit unterlaufen! Das sorgsame Ausbalancieren dieses Abschnittes

8 Verse		8 Verse		8 Verse	
3	5	5	3	6	2
242—44	245—49	250—54	255—57	258—63	264—65
1. Mensch	1. Löwe	Hengste	Schweine	Menschen	1. Luchs
2. Landtiere	2. Bär			(1 Paar	2. Wolf
3. Fische	3. Eber			für alle)	3. Hund
4. Vögel	4. Tiger				4. Hirsch

und die darin gesuchte Verhüllung des Schemas (II 1) scheint dem Zweck zu dienen, diese aufzählende, lehrhaft anmutende Betrachtung eines Schmuckstücks würdig zu machen. Die volle Bedeutung dieses mühsamen Aufbaues wird klar werden, wenn wir den ganzen Abschnitt bis 283 übersehen.

Teil II 2 (266—83) bringt eine gewaltige Steigerung: die weibliche Brunst bei den Pferden führt bisweilen zu einer Durchbrechung der Naturgesetze, zu wunderbarem, ja unglaublichem Geschehen: 1. Vers 266—70: die Stuten des Glaucus zerrissen ihren Herrn zur Strafe für die Vernachlässigung der Venus — das übersteigt das natürliche Verstehen, aber da Venus selbst als Urheberin bezeugt ist, muß man es glauben; 2. Vers 271—79: Beschreibung der Windempfängnis der Stuten — „mirabile dictu“ fügt der Dichter selbst hinzu, da es nicht zu verlangen ist, daß jeder diese Ungeheuerlichkeit glaubt; 3. Vers 280—83: die Erzeugung des zauberkräftigen „hippomanes“, ein handgreiflicher Beweis für die der Brunst innewohnende übernatürliche Gewalt. Daß die drei Wunderberichte in 18 Verse zusammengedrängt sind (während Teil I aus 23, Teil II 1 aus 24 Versen besteht) erhöht nur die Wirkung,

die noch unterstützt wird durch die Zahl 9 (5 + 9 + 4 Verse!) und den Wechsel der *genera dicendi*.

Das ganze Stück von 219—83 ist ähnlich wie eine größere musikalische Komposition auf einem Motiv oder Thema aufgebaut, das aus drei Tönen, einem mittleren, einem tiefen, einem hohen, besteht und in drei Sätzen durchgeführt wird. Denn der immer wiederkehrende Gedankengang über die Allgewalt der Venus ist etwa: sie erhebt manche Wesen zu außergewöhnlicher, doch vernunftgemäßer höchster Entfaltung und Anwendung naturgegebener Kräfte; sie bringt allgemein die „normalen“ Brunsterscheinungen hervor, die hinter den erstgenannten soweit zurückbleiben, wie diese noch übertroffen werden von unsinnigen Wirkungen der Brunst bei vereinzelt Geschöpfen. Das Verhältnis: „mittlerer, tiefer, hoher Ton“ läßt sich demnach auch ausdrücken durch die drei Grade einer Steigerung in der Reihenfolge 2. 1. 3. Grad. In diesem Verhältnis stehen auch die drei Sätze der Komposition selbst zueinander: die Verse 219—41 stellen die ungeheuren Wirkungen der Brunst in ihrem zweiten Grade an den „tauri“ (a) dar, 242—65 in ihrem 1. = untersten Grade an den „equi“ (b), 266—83 im dritten Grade (gesteigert ins Ungeheuerliche) an den „equae“ (b).

Innerhalb jedes Abschnittes erklingt derselbe Dreiklang in allerhand Variationen, verschieden an Tempo, Stärke, Tonart, Pathos. So ist in 219—23 die Spannung erhoben, in 224—28 gefallen, in 229—41 steigend: wo will's hinaus? die unsinnige Wut kennt keine Grenzen. — Der folgende Satz (242—65) entspricht dem tief herabgestimmten Tone: die Gedanken sind durchweg an die Erde geheftet, die Betrachtung schreitet mit gleichen Schritten, in unbeirrter Regelmäßigkeit vorwärts (8. 8. 8). Die Macht der Venus selbst über reißende Tiere erregt Beängstigung in dem Betrachter (2. Grad), das Verhalten der gezähmten Tiere in der Brunst braucht ihn nicht sonderlich zu beunruhigen (unterster Grad), die Geschichte von Hero und Leander trifft sein eigenstes Erleben und berührt ihn aufs heftigste (3. Grad). — Der dritte Satz erklingt durch seinen wunder-

baren Inhalt „in den höchsten Tönen“. Wir bemerken schon das beschleunigte Tempo (18 Verse), und wenn wir nun die Reihenfolge der drei Ungeheuerlichkeiten überblicken: 1. verwunderlich und doch glaubhaft, 2. verwunderlich und unglaublich, 3. verwunderlich und doch natürlich, so finden wir, wie es in einem lebhaften Finale vorzukommen pflegt, ein kühnes Springen von dem 1. (mittleren) Ton des Themas gleich auf den 3., der sich sieghaft behauptet (9 Verse) und den 2. (tiefen) schließlich kurz nachschlagen läßt, da der Akkord am Ende nicht offen bleiben darf. Mit der Weisheit der „pastores“ und „novercae“ haben wir wieder festen Boden unter den Füßen!

Bei dieser Behandlung des Themas im Schlußsatz drängt sich der Musikausdruck *a capriccio* auf; der Franzose würde auch die in diesem Abschnitt geschilderten Vorgänge als *caprices de la nature* bezeichnen. Dieses *capriccio* ist aber weit entfernt von dem in Musikstücken häufig zum Schluß gebotenen *scherzo*; Ausgelassenheit bleibt dieser Komposition fern. Ihre Wirkung ist durchaus die eines maßvollen, abgeklärten Kunstwerkes. Bei der Vorliebe der Zeit- und Volksgenossen Vergils für Wundergeschichten, bei dem Haschen der gelehrten Dichtung nach mythologischen Beziehungen und bei der Schulung des Publikums in bezug auf *inventio*, *dispositio*, *elocutio* ergab dieser letzte Abschnitt des ganzen Schmuckstückes entschieden den Höhepunkt eines ästhetischen Genusses ernster Art. — Wenn nun aber bei uns als späten und nicht romanischen Beurteilern dieser Komposition jene drei Faktoren für das Zustandekommen eines ästhetischen Genusses an Wesentlichkeit verloren haben, so gehen doch auch wir keineswegs leer aus bei diesem Stück der Dichtung, worin Vergil über das Lehrhafte hinausstrebte und sich selbst geben wollte: wir genießen und bewerten die Darstellung des Stierkampfes (219—41) als die vollendete Gestaltung eines wahrhaft dichterischen Erlebnisses, wozu Vergil in jener sachlich gegebenen Erhebung geführt wurde, die sich aller künstlichen Übersteigerung enthalten mußte.

Zweite Hälfte des dritten Buches (Vers 284—566).

Das Vorwort 284—94 mit seinen, ich möchte sagen, komplementären Beziehungen zum Proömium des ganzen Buches läßt die Absicht des Dichters erkennen, dem Kleinvieh, das auch nur in zwei Vertretern (Schaf = a, Ziege = b) vorgeführt werden soll, eine durchaus gleichberechtigte Stellung neben dem Großvieh zu geben. Dieser Anspruch erweckt im Herzen des Lesers eine gewisse Spannung: wird die zweite Hälfte des Buches — „lanigeros agitare greges hirtasque capellas“ (287) — in stofflicher und dichterischer Hinsicht neben der ersten Hälfte bestehen können, die außer dem großartigen Proömium, dem Eingang für die zweite Hälfte des ganzen Werkes, Anlaß zu starker menschlicher Anteilnahme und zu so bedeutenden Schmuckstücken gab?

Dieser Spannung trägt Vergil Rechnung, wenn er das I. Kapitel (295—321) über Kleinvieh in Winterpflege durchaus belehrend gestaltet. Nach dem hochpathetischen Schluß des Vorworts wirkt ganz besonders nüchtern der Eingang „Incipiens stabulis edico in mollibus herbam / carpere ovis“ (295). Damit sind wir gleich bei Punkt a und erfahren in dem begonnenen Vers auch noch, daß es sich um Winterpflege handeln soll. Zweierlei Streu (Stroh und Farrenkraut) soll gegen die Unbill des Winters (Eis und Kälte) schützen und zweierlei Krankheiten (Räude und Fußgicht) verhüten, 297—99. Sehr deutlich erfolgt der Übergang zu Punkt b (Ziegen) in Vers 300. Auch ihnen kommen fünf Verse zu (300—4) mit einer 3×2 Glieder umfassenden Periode: die Nahrung zerfällt in Laub vom Erdbeerbaum und frisches Wasser; für die Anlage des Stalles wird die Wetterseite verworfen und Südlage empfohlen; der Untergang des Wassermannes und die ihn begleitenden Regengüsse begrenzen die Zeit der Winterpflege. Die Rückkehr zu den Schafen (a), denen die folgenden drei Verse (305—7) gehören, geschieht in kunstvoller Verhüllung des Schemas, indem der Dichter den Lohn sorgsamer Pflege, nämlich den Wollertrag, in einem Vergleich mit den

kostbaren milesischen Stoffen vorführt. Bei Ziegen (b) dagegen erstrebt man viele Junge, damit eine möglichst große Menge Milch gewonnen wird (308—10); an der Syrtenküste gewähren die Böcke einen besonderen Nutzen durch ihre langen Zotteln, aus denen man Matten und Decken webt (311—13).

Hier kann der Dichter der *Bucolica* sich nicht verleugnen: außer den gelehrt anmutenden geographischen Hinweisen, die er gewissenhaft einmal bei a (305 ff.) und einmal bei b (311 ff.) angebracht hat, schwärmt er bei der köstlichen Fülle schäumender Ziegenmilch (308 ff.) und läßt den Leser, der treulich den in 2×5 und 3×3 Versen vorgetragene Belehrungen gefolgt ist, einen Blick nach Arkadien, in das Paradies seiner Liebliche, tun (313—17). Das Umherschweifen wird geschickt durch das Heranholen des Gegenteiles ausgenutzt zur Rückkehr in die Ställe, und damit ist auch die Abhandlung über Winterpflege im Stalle (a + b) geschlossen (318—21). Die 27 Verse des Kapitels sind in absteigender Linie gruppiert in

$$\begin{array}{ccc} \underbrace{5. 5} & \underbrace{3. 3. 3} & \underbrace{4. 4} \\ 10 & 9 & 8 \end{array}$$

Das Thema für Kapitel II (322—38) ist die Sommerweide, abzuhandeln an a + b. Das wird durch die schöne Metonymie der Verse 322 f. sofort klar, und doch sind diese und die folgenden Verse¹ so einschmeichelnd im Ton, so schwungvoll im Periodenbau, so warm und tief empfunden, daß die in „carpamus“ (325) liegende Vorschrift kaum als solche empfunden wird. Auch wird niemand fragen, warum nur ein Tag des langen und schönen italischen Sommers besungen wird, da die lyrische Konzeption dieses Abschnitts, die doch mit erstaunlicher Genauigkeit der sachlich gegebenen Einteilung des Tages in

¹ Der Bau des ersten Satzes, 322—26, wird zerstört durch die Lesart „mittes“ (323), die Ribbeck und nach ihm Janell aufnahmen. Jahn (9. Aufl.) und wohl ihm folgend Goelzer schreiben richtig „mittet“. Dies ist das Prädikat zu „aetas“, dem Subjekt des cum-Satzes, der in „Zephyrisvocantibus“ noch eine Zeitbestimmung enthält; an dem Hauptsatz „frigida rura carpamus“ hängen die zeit- und qualitätsbestimmenden dum-Sätze.

4 × 3 Stunden folgt, mit unbedingt sicherer Überlegenheit über das Objektive einsetzt. So entsteht ein Lied von vier Strophen, deren erste infolge der einführenden Worte einen Vers mehr umfaßt (322—26) als die drei letzten von je vier Versen. Das lyrische Element ist so stark, daß in jeder dieser Strophen kühnlichst eine Befehlsform (Conj. hortativus, Imperativ¹, Infinitiv), in der letzten sogar verdoppelt, sich hören lassen kann, ohne der Stimmung Abbruch zu tun. Denn wir sind im Banne des Zaubers, der den jungen Vergil umfing, wenn er solch einen Sommertag bei den Herden seines Vaters, einerlei ob mit, ob ohne Hirtenpflichten verbrachte, und wir sind ihm nach seiner kunstvollen und gekünstelten Schäferpoesie unendlich dankbar für dieses echte Lied mit seiner einzigartigen Klarheit und dem klassischen Ebenmaß. Die beiden ersten Strophen bringen die Angabe der Tageszeit in Temporalsätzen (324, 327), die beiden letzten in präpositionalen Bestimmungen ausgedrückt (331, 336). Die sie begleitenden Momente in der Natur sind in Strophe 1 und 3 aus der Pflanzenwelt, in 2 aus der Tierwelt, in 4 sogar von Luft, Gestirnen, Meer und Erde, Tieren und Pflanzen genommen; doch treten in 4 die Tiere (Eisvogel und Stieglitz) am meisten hervor. In 1 und 2 sind diese Dinge verhältnismäßig schmucklos (325 f., 328), in 3 und 4 mit poetisch gehobenem Ausdruck gegeben. Folge und Zahl der Glieder in den einzelnen Perioden ist ganz beliebig. Diese geschmackvolle Abwechslung und die Fülle der in den Schilderungen ange deuteten Gefühlswerte, dazu die wundervollen Klangwirkungen verleihen den Versen eine entzückende Schmiegsamkeit und etwas unwiderstehlich Einschmeichelndes. Keines der Naturlieder des Horaz läßt sich diesem Lied an die Seite stellen.

Die folgenden Abschnitte 339—48 und 349—83, die man als Exkurs zu bezeichnen pflegt, sind fest in Vergils Disposition eingefügt durch die Gesichtspunkte Sommer und Winter, nach denen soeben die Pflege des Klein-

¹ 329 „iubeto“, nicht wie Goelzer schreibt „iubebo“.

viehs gemäß dem Klima Italiens abgehandelt wurde. Nach dem köstlichen Sommerlied war es nicht leicht, etwas Neues, sei es Ähnliches, sei es Andersartiges, anzuschließen. Vergil hat diese Schwierigkeit sehr geschickt überwunden, indem er noch beim Hirtenleben verweilt und den Leser nun einem afrischen Hirten zugesellt, der Tag und Nacht, ja das ganze Jahr hindurch mit den Herden im Freien lebt, denn dort herrscht stets sommerliches Wetter. Dagegen nur Winterpflege gibt es bei den Skythen. — Der Abschnitt 339—48 ist sorgsam in 2. 5. 3 Versen auf Einleitung, Abhandlung, Schluß verteilt; in Vers 339 kündigt Vergil die beiden Punkte an: Lebensweise a) des Viehes, b) der Hirten in Afrika, die in den Versen 341—45 erörtert werden. Der letzte dieser belehrenden Verse (345) ist durch hebende Attribute („Amyclae, Creta“) geziert, und noch mehr wird auf das Gefühl des Lesers gewirkt durch den abschließenden Vergleich (346—48): wie wenn der Römer sich das Mitführen des Hausrats nicht anders vorstellen könnte als im Gedanken an den Marsch der Legionen.

Mit dem „at“ des Verses 349, der die Skythendichtung einleitet, tritt der Gegensatz der Jahreszeiten, der diesen Abschnitten zugrunde liegt, deutlich hervor, nachdem das Mitgefühl für den bepackten Soldaten das Schema etwas zurückgedrängt hatte. Auch der Gesichtspunkt Kleinvieh (a, b), der für die Lehrabschnitte der zweiten Buchhälfte wesentlich ist, schwindet allmählich in der gelehrten Beigabe. Die Skythen jedenfalls haben vorwiegend Pferdezucht getrieben, was Vergil hier ganz ignoriert; er spricht nur von „armenta“.

Seine Dichtung über die Skythen umfaßt zwei Abschnitte von 17 und 18 Versen. Sie erreicht ihren Höhepunkt bereits in den Versen 354—66, wo das Thema „semper hiems“ mit großer rhetorischer Kunst ausgeführt wird. Nach römisch-dichterischen Begriffen war das Klima des Skythenlandes ausschließlich winterlich. Vergil sucht schon bei der Beschreibung der Lage (Vers 349—51) den Eindruck eines unwirtlichen Landes zu erwecken. Scheinbar aus der Natur der Sache ergibt es sich, daß der Dichter in diesem Schmuck-

stück seines Tierbuches zunächst den Blick auf das Vieh lenkt: „*illic clausa tenent stabulis armenta*“; ohne sich frei bewegen zu können und ohne frisches Futter fristen die Haustiere ihr Dasein (352—55). In der unbelebten Natur aber wirkt sich die unaufhörliche Herrschaft der Kälte noch furchtbarer aus (356 ff.). Vergil bringt den Lesern das Grauen solchen Frostes durch eine vollendete *expositio* zum Bewußtsein: 357—59 *grande*, 360—62 *medium*; die nach Inhalt und Worten fast banale Versgruppe 363 ff. endet in Vers 366 mit einer direkten Beziehung zum Menschen: selbst ein Teil seines Körpers, der Bart, wird vom Erstarren ergriffen!

Der folgende Abschnitt (367—75) gilt wieder der Tierwelt. Es berührt allerdings fast peinlich, daß Vergil auch hier im Schmuckstück den Zusammenhang mit der Viehzucht wahren zu müssen glaubt und das Kleinvieh gewissermaßen erst aus dem Wege räumt, um über die Rinder zu den Hirschen zu gelangen (368—70). Nach dieser Einleitung wird in je fünf Versen die Absonderlichkeit der Skythen 1. bei der Jagd (371—75 „*hos*“), 2. im häuslichen Leben (376—80, „*ipsi*“) vorgeführt. Atemloses Staunen ob der seltsamen, mehr Mitleid als Bewunderung weckenden Jagdweise soll die Wirkung der einen kunstvollen Periode mit ihren 2×3 Gliedern sein. Andersartige, doch gleich starke Anteilnahme des Lesers wird durch den stilistisch einfachen Bericht über die Häuslichkeit der Skythen erreicht, indem der Dichter alltägliche Dinge und allgemein bekannte Bräuche in fremder Umgebung erscheinen läßt. Der zunächst hochtönende Schluß (381—83) führt gewissenhaft zur Viehzucht zurück; vielleicht soll hier die Bekleidung mit Tierfellen auf den folgenden Lehrabschnitt hindeuten, bei dem die Verwendung der Wolle zu erörtern ist.

Wenn Vergil die 45 Verse des fünfteiligen Schmuckstücks (339—83) nicht in regelmäßige Tiraden zu je neun Versen zerlegt, sondern in 7. 8. 9. 10. 11 Verse und diese Gruppen scheinbar durcheinanderwirft (10. 7. 11. 9. 8) so ist gerade das eine wohlberechnete Anordnung, die im wesentlichen dem Eindruck der Beunruhigung und Befremdung dienen

soll. Und doch arbeitet Vergil auch hier mit dem Kunstgriff der Symmetrie, die er innerlich und äußerlich durchführt. Unmittelbar menschliche Teilnahme, jedoch keine besonders pathetische Erregung herrscht in dem Abschnitt, der die libyschen Hirten beschreibt, wie in dem über das häusliche Leben der Skythen. Innerhalb dieser gleichgestimmten Rahmenabschnitte liegt ein zweiter Rahmen, denn es entsprechen einander in Sach- und Stimmungsgehalt der Bericht von dem bedauernswerten, nicht naturgemäßen Dasein der Haustiere und der über das klägliche, naturwidrige Los des Wildes im Skythenlande. Diese beiden Abschnitte, in denen die nachteilige Wirkung der Kälte auf die belebte Natur gezeigt wird, umschließen das Kernstück, das die fast unglaublichen Umgestaltungen schildert, die die unbelebte Natur durch den Frost erleidet. Dieses rhetorisch herausgearbeitete Sensationsstück ist auch zahlenmäßig als Haupt- und Mittelstück der Komposition zu erkennen, die in 10. 7. 11. 9. 8 Versen verläuft.

Kapitel III: Ertrag eines Kleinviehbestandes: 1. Wolle (a) 384—93, 2. Milch (b) 394—403. Auf drei Gebiete verteilt sich die Sorge dessen, der auf Wolle züchtet; Vergil geht sie sozusagen von außen nach innen durch: α) hüte die Schafe vor Beschädigung des Felles (dreigliedrig); β) gib mageres Futter; γ) halte auf Rasse. Diese letzte Vorschrift wird breit ausgeführt, 384—86. Für die Dürftigkeit dieses Abschnittes, aus der der Dichter kein Hehl macht, entschädigt er uns durch den Mythos vom verliebten Pan und der betörten Luna, der höchst apart ist¹. Die überraschende

¹ Da haben wir wirklich einmal eine Fabel, von der schon Val. Probus und dann Donat-Servius nicht wußten, woher sie kam. Macrobius (V 22) rühmt sich zu wissen, daß sie von Nicander stammte; denn das bezeuge „Didymus, grammaticorum omnium instructissimus“ für den „Nicander fabulosus“. Nun steht weiter bei Servius: „Quod sciens Vergilius adiecit si credere dignum est adeo se fabuloso usum fatetur auctore“. Es wird wohl an dem sein, daß Nicander diesen Mythos zuerst dichterisch gestaltet hat, und zwar vielleicht in einer Zeit, als er im Mutterlande, beim Kult der Paträischen Mondgöttin, so gut wie vergessen war. Die Vermählung des Pan mit Semele ist auf Münzen von Patrai und auf einer Kapsel aus Korinth dargestellt (Roscher, Lex. d. Myth., Bd. II 3122). Wenn Vergil

Selbstverständlichkeit — trotz des „si credere dignum est“ — und die Knappheit der Erzählung mit unmittelbarer Anrede an die Göttin selbst verleihen diesem Schluß eine entzückende Wirkung. Wir zählen hier 3. 4. 3 Verse.

Die folgenden 10 Verse (394—403), die man als eine Art Gegenstrophe empfindet („At cui lactis amor“), sind ganz anders komponiert. Das mittelste Verspaar (4. 2. 4 Verse) hebt sich durch starken Gefühlsinhalt heraus: gewaltsam sind die Zicklein zu entwöhnen, wenn nötig, mittels einer Stachelbinde (398 f.). Die vier vorhergehenden Verse enthalten schlichte, sachliche Anweisungen für die Fütterung der Milchziegen (394—97). Die vier Schlußverse handeln in besonders einfacher Form von der Milchverwertung (400—3). Jahns Vorwurf der Unklarheit ist durchaus unberechtigt; Vergil gibt richtig an, daß die am Morgen oder im Lauf des Tages gemolkene, vielleicht vom entlegenen Weideplatz zum Hof gebrachte Milch infolge der Hitze keinen weiteren Transport aushält und deshalb zu Quark oder Käse verarbeitet wird. Dagegen wird die Abendmilch in der Morgenfrühe, nachdem die Nacht die Kühlung begünstigt hat, zur Stadt gebracht. Im Schlußvers spricht der Dichter von Betrieben, wo man — wahrscheinlich mangels Absatz- und Transportmöglichkeiten — keine frische Milch abgibt, sondern aus Morgen- und Abendmilch nur Käse herstellt.

Die Gefahren, deren Abwehr in Kapitel IV, Vers 404—63, gelehrt wird, drohen dem Vieh von 1. Räubern, 2. giftigen Tieren, 3. Krankheiten. Die Überfälle durch Diebe, Raubtiere und wilde Horden feindseliger Nachbarn (404 ff.) gestatten dem Dichter die Erwähnung des Hundes, der doch von allen Haustieren dem Menschen am nächsten steht und deshalb wohl von jedermann in diesem Buche

hinzusetzt „si credere dignum est“, so drückt er sicher nicht aus, daß er dem Nicander zutraute, einen Mythos „erfunden“, d. h. ganz frei erdichtet zu haben; sondern Ovid, der diese Redensart besonders in den *Fasti* öfters hat, zeigt, daß der Dichter mit diesen Worten nur den Schein zu großer Gelehrsamkeit von einer Dichtung abhalten will, die nicht schwer aitiologisch sein soll.

erwartet wurde. Dabei ist der Anklang an Hesiod von besonderer Wirkung, weil es Vergil gelungen ist, in einem ganz andern Zusammenhang plötzlich eine ähnliche Situation zu schaffen wie die, welche den Hesiod (604) zu seiner Vorschrift veranlaßte. Übrigens ist gerade die schlichte Selbstverständlichkeit, mit der Vergil ein Neues ohne Übergang anreicht, echt hesiodisch. Um für die drei Gruppen von Gefahren eine eindrucksvolle Steigerung zu erzielen, hält der Dichter diesem ersten Abschnitt den Ernst möglichst fern: die berühmten Sparter- und Molosserhunde geben von Anfang an Gewähr, daß man dieser Feinde Herr wird (404—8), und nun bleibt Zeit, nach dem Dienst des Wächters bei den Herden in ebenfalls fünf Versen die Leistungen der Meute auf der Jagd zu besingen. So endet dieser Lehrabschnitt mit einem Jagdausflug, bei dem in abwechselungsreicher Aufzählung fünf Möglichkeiten der Jagdlust (vgl. S. 110) unter dem Klang lautmalender Wörter vorgeführt werden (409—13). Darüber ist auch das Schema a) b) scheinbar vergessen worden. Tatsächlich mußte es zurücktreten, weil der Dichter dem Schlußteil zustrebt, der doch für Groß- und Kleinvieh gelten soll. Mit sorgfältiger Berechnung nennt Vergil deshalb V. 419 die Rinder als Vertreter des Großviehs neben dem Kleinvieh; denn die von 414 an behandelten Gefahren bestehen für alle Haustiere in gleicher Weise. Wenn dann in 440—63 wieder nur von Schafen die Rede ist, so ist das bewußte Betonung des Lehrgebiets der zweiten Buchhälfte.

Die Abwehr giftiger Tiere, 414 ff., gestaltet der Dichter sehr eindringlich. Im ganzen hat er nur drei Schädlinge hier ausgewählt: 1. Schildkrötenschlange, 2. Unke, beide als allgemein in Italien heimisch in einem Abschnitt vereinigt (414—24); 3. eine wie unsere Ringelnatter lebende Schlangenart Kalabriens (425—39). Von den 11 Versen 414—24 enthalten genau genommen nur die zwei ersten eine Vorschrift, nämlich die des Räucherns in den Stallungen; der rein lehrhafte Inhalt dieser Verse kann gar nicht deutlicher angezeigt werden als durch das Anfangswort „disce“. Dabei muß dahingestellt bleiben, ob ein Streben nach

Kürze den Dichter bewog, aus der reichen Aufzählung bei Nicander (Ther. 35—56) nur Zedernholz und Mutterharz zu nennen, oder ob für italische Bauern im wesentlichen nur diese beiden Mittel in Frage kamen. In den folgenden neun Versen (416—24) schildert Vergil einen Kampf, wobei trotz der Imperative „*cape saxa, cape robora etc.*“ die Lehrhaftigkeit ganz zurücktritt. Denn daß der Hirt zu Stein oder Stock greift, um eine giftige Schlange oder Unke zu erschlagen, ist selbstverständlich. Kunstvoll baut der Dichter die Voraussetzungen für den Kampf auf: unheimlich ist der plötzliche Anblick der Schlange beim Aufheben eines Futtertroges, wenn auch das aufgescheuchte Tier ängstlich entflieht; das Hinzukommen der giftspritzenden Unke aber fordert energische Abwehr. Der Höhepunkt der Erregung ist erreicht in Vers 420, dem mittelsten der Gruppe von neun Versen. Zitternde Angst und eiligstes Drängen drückt der im zweiten Daktylus zerschnittene Vers aus mit dem zweifachen „*cape*“; auch dadurch, daß dieser Satz mit seinem dritten Imperativ „*deice*“ bis in den Anfang des übernächsten Verses reicht, wird eine starke Spannung erweckt. Nach der Ausmalung, die wirkungsvoll von den Partizipien „*tollentem . . . tumentem*“ umrahmt wird (421), gilt dieser Abwehrkampf hauptsächlich dem gefährlichen *χέλιδρος*; wir sehen also, daß die Unke nur zur Steigerung der Gefahr erscheinen mußte. Indem nun von Vers 422 an der Sieger mit Genugtuung die Wirkung seines tödlichen Schlages an dem Schlangenkörper¹ verfolgt, läßt die Bewegung allmählich nach (422—24). Vergil verzichtet auf vollständige Beschreibung dieser allgemein bekannten Tiere, weil er lieber einen aufregenden Vorgang darstellt; auch damit erreicht er seinen Zweck, den Leser über das in solcher Gefahr gebotene Verhalten zu belehren.

Das Bestreben, ein Lehrkapitel auf ein Erlebnis zu gründen und eine geschlossene Handlung dafür zu erfinden, ist zum ersten Male aufgetaucht und hat sogar zu lyrischer Gestaltung geführt in III 322—38; Buch IV bietet in den Ab-

¹ Vgl. R. Heinze zu Lucrez III 567 ff.

schnitten 51—66 und 67—86 geradezu dramatische Darstellungen (vgl. S. 147 f.). Wenn der Dichter so den Lehrstoff zum Erlebnis werden läßt, so kann ihn der moderne Didaktiker als einen künstlerischen Vorläufer des Arbeitsunterrichtes begrüßen. Einem Arat dagegen, der überall den Eindruck erschöpfender Darstellung machen möchte, und einem Nicander, der sich möglichst bei jedem Untier, das er nennt, zu gewissenhafter Schilderung des Äußeren und der Lebensgewohnheiten verpflichtet fühlt, ist so lebensvolle gefühlbetonte Komposition nicht Bedürfnis. Allerdings fügen sie ihrer Schilderung hier und da einzelne belebende Züge hinzu¹. So bietet Nicander gerade in dem Kapitel, das von der Schildkrötenschlange handelt, einen Ansatz von Belebung, der vielleicht nicht ohne Einfluß auf Vergils Konzeption gewesen ist. In seinen Ther. 411 ff. lesen wir zuerst 13 Verse (411—23) über Benennungen, Aufenthaltsorte, Nahrung und äußere Merkmale des Tieres; in der Mitte des Abschnitts, 415—19, aber läßt der Dichter die auf Beute ausgehende Schlange durch einen Bremsenstich in heftige Bewegung versetzt werden und Schlupfwinkel aufsuchen, über die der Leser hiermit belehrt werden soll. Diese fünf Verse erheben sich sichtlich über die sie umrahmenden, ganz sachlich gehaltenen Verse 411—14 und 420—23. Der zweite Abschnitt dieses Kapitels, 424—37 (= 14 Verse), beschreibt die Wirkung des Schlangenbisses. Indem der Dichter hier die zeitliche Folge der Erscheinungen benutzt, erreicht er ganz natürlich mit dem Fortschreiten der Aufzählung eine Steigerung des Schrecklichen.

Daß Vergil zum Schauplatz des Vorganges den Stall wählt, ist für das Buch der Viehzucht so selbstverständlich, daß es einer Anregung durch Ther. 21 f. nicht bedurft hätte. Aber es ist erwiesen, daß er jenen Abschnitt über allgemeine Vorsichts- und Abwehrmaßnahmen nachgelesen hat, da er sich aus Ther. 23—34 den ebenfalls allgemein gehaltenen Abschluß seines Kapitels (435—39) genommen hat. — Anders

¹ Eine Untersuchung darüber, wie weit Nicander und Arat auf diesem Gebiet dem Vergil vorgearbeitet haben, wäre sehr wünschenswert.

bei der Beschreibung der kalabrischen Schlange, die von Vergil schulgerecht als erster Punkt durchgeführt ist, während Nicander da gerade eine eigenwillige Vertauschung der üblichen Reihenfolge vorgenommen hat. Dieser kündigt Ther. 359 die Beschreibung von χέρσουδρος und ἀσπίς an, führt diese aber erst 366—71 aus, nachdem er in ebenfalls sechs Versen (360—65) die Folgen des Bisses dargestellt hat.

So fesselnd nun diese Einzelschilderungen auch sind, die Überraschung, oder was sonst die Wirkung dieser Anordnung sein sollte, läßt uns kalt. Vergils Leser empfinden bei Vers 425 neu aufsteigende Beängstigung: die Schlangenplage Kalabriens wird höchst eindrucksvoll dargestellt durch eine zehn Verse umfassende Periode (425—34) folgenden Inhalts: 1. Ortsbestimmung für das Vorkommen des Tieres (425), 2. sein Äußeres, zweigliedrig (426 f.), 3. sein Jagdgebiet in wasserreicher Zeit, 2×2 Glieder (428—31), 4. sein Verhalten während der Trockenheit (432—34); dieser Zustand der Natur ist durch zwei gleichgebauete Kola (432), das Treiben der Schlange durch einen schlichten und einen überladenen Satz ausgedrückt. Die fünfzeilige Schlußperiode hält in Form und Inhalt geschickt die Mitte zwischen Beruhigung (435) und Angst (437—39). Die Sicherheit dessen, der sich zu schützen weiß und durch keine einladende Annehmlichkeit sich zu unvorsichtigem Tun verleiten läßt, erscheint uns kaum gefährdet, auch wenn die Schlangen in ihren schlimmsten Stadien a) in frischer Jugendkraft (zweigliedrig), b) in der Verteidigung ihrer Brut (zweigliedrig) sich wütend gebärden (zweigliedrig).

Mit dumpfem Klang beginnt der dritte und ernsteste Abschnitt des IV. Kapitels: von den Krankheiten. Die Unvollständigkeit der Ankündigung (440) mutet an wie ein Hieb gegen Varros Pedanterie II 1, 21. Daß Belehrungen über die Behandlung in den einzelnen Krankheitsfällen mit vorgetragen werden, ist so selbstverständlich, daß der besorgte Berater sie wirklich nicht besonders anzukündigen braucht. Dafür hält er sich aber diesmal genau an die Reihenfolge der angegebenen Punkte: I. Gründe, II. Anzeichen. Die ersten vier Verse (441—44) bringen vier Ursachen

der Räude, die sich gleichmäßig auf 1. Winter, 2. Sommer verteilen. Die Behandlung der erkrankten Tiere erörtert Vergil in vier Etappen von steigender Gefahr (445—60): 1. Vorschrift: Baden, vorgeführt am Widder, zweigliedrig (445—47); 2. Vorschrift: Hautbehandlung, wozu acht verschiedene Tinkturen aufgezählt werden (448—51); 3. Vorschrift: Aufschneiden der Beulen, unterstützt durch a) Begründung, zweigliedrig (454), b) verstärkte Mahnung, zweigliedrig (455 f.); 4. Vorschrift: Linderung des Fiebers, wobei der Zustand des Tieres dreigliedrig (457 f.) und das befremdende Mittel, Aderlaß am Fuß, zweigliedrig beschrieben wird (459 f.). Durch die gewissenhafte Gruppierung und die Gründlichkeit der Auseinandersetzung kommt im allgemeinen ein gemessenes, aber doch nicht gleichförmiges Tempo zustande, das dem Ernst der Sache entspricht. Der Abschluß (461—63) mit den zwei Paaren fremdartiger Namen und dem ebenfalls zweigliedrig gebauten letzten Vers gibt dem Abschnitt seinen einzigen Schmuck, ohne die Stimmung aufzuheitern.

Das ganze Kapitel 404—63 zeigt demnach folgende Einteilung:

10	26	24
5. 5	11. 15	1. 4; 3. 4. 5. 4. 3

Der zehnzeilige Abschnitt über die Abwehr von Räubern sondert sich durch seine Sorglosigkeit stark ab von den immer ernster werdenden und dadurch eng verbundenen Abhandlungen über Schlangen und Krankheiten. Es scheint, daß Vergil die letzten 50 Verse (414—63 = $\frac{5}{8}$ der Gesamtzahl) absichtlich nicht symmetrisch zerlegt, sondern wieder den Halbierungsschnitt ein wenig verschoben hat. Von den dadurch entstandenen geraden Zahlen wird die erste, nämlich 26, in ungerade zerlegt, die keinerlei Beziehung zueinander haben; die zweite, nämlich 24, zerfällt in möglichst kleine Gruppen, bei denen ungerade Zahlen, stets durch vier getrennt, überwiegen. Der ganze Aufbau zeigt Ähnlichkeit mit dem Schmuckstück 339 ff., wo Vergil auch drei Abhandlungen aneinander gereiht hat; dort stehen

zehn Verse voran, danach 35 (= 7 + 7), und diese 35 Verse zerfallen in 18 und 17 Verse (vgl. S. 130 f.).

Von Vers 464 an werden die Vorboten einer weit schlimmeren Krankheit als Räude, der Norischen Seuche, in schlichter, knapper Form, wie von ängstlicher Besorgnis eingegeben, mit innerer Teilnahme und Wärme vorgebracht. Und es gibt nur ein Mittel „continuo culpam ferro compesce“. Das Doppelte der Dreizahl in den Anzeichen drückt die ernste Bedeutung der Sache aus. So konnte nur der Mann vom Lande sprechen, der wußte, wie gewissenhaft jede Absonderlichkeit im Verhalten eines Tieres zu beobachten ist. Daß in diesem Fall nur das schärfste und nur dies eine Mittel sofort anzuwenden ist, begründet der Dichter durch die Darstellung der unheimlichen Vernichtungs- und Ansteckungskraft dieser Seuche (470—77). Er braucht dazu drei Gedanken, die sich von allumfassender Größe zu spezieller Eingrenzung abstufen. Dabei ist der erste und weiteste in die knappste und schlichteste Form eines homerischen Vergleichs gefaßt (470 f.); im zweiten geht der Dichter auf die Tiere ein und sucht vergebens in ihrem Leben allgemein zeitliche Grenzen für das Wüten der Krankheit (471—73, fünfgliedrig); schließlich folgt in vier Versen (474—77) die genaue, durch vier Namen belegte Ortsangabe und mit „nunc quoque“ die zeitliche Bestimmung der Seuche. Die menschliche Anteilnahme wächst mit dem Greifbarwerden des Übels in örtlicher und zeitlicher Nähe, doch kann man nicht sagen, daß das gewaltige Bild von 470 weniger tiefe Gefühle erregt. Die Stärke des Pathos ist gleich in allen drei Gedanken: jeder will für sich erlebt sein. Rein praktisch angesehen dient aber der ganze Abschnitt nur der Ankündigung der Norischen Seuche; dadurch weckt Vergil höchstes Interesse zugleich mit der entsprechenden Stimmung für diesen Gegenstand, und gleichzeitig macht er sich für den folgenden pathetischen Teil von äußerlich belehrenden Notizen möglichst frei. So gelangt er mit „hic“ (478) und „autumni aestu“ gleich in medias res.

Die Darstellung der Norischen Viehseuche geht weder

auf ein gründliches Spezialstudium zurück, noch bezweckt sie Belehrung über dieses Übel, sondern lediglich um einer großen, pathetischen Wirkung willen trägt der Dichter hier die mannigfaltigsten Krankheitsbilder aus dem Tierleben zusammen. Vergil schildert eine unfehlbare „*via mortis*“ unter zwei Gesichtspunkten: er beschreibt nämlich Fälle, wo 1. die Anwendung von Gegenmitteln unmöglich ist, 2. wo trotz menschlicher, ja von Gott gegebener Heilkunst nicht zu helfen ist. Unter dem ersten Gesichtspunkte stehen die Abschnitte 478—502 und 537—47; unter dem zweiten Vers 503—536 und 548—566. In diesem Sichüberschneiden zweier Gedankenreihen bringt Vergil die Aufgeregtheit vorzüglich zum Ausdruck, indem er zugleich die gewöhnliche Anordnung vermeidet, wie sie z. B. Lucrez hat (VI 1145 ff.: „*Principio . . . inde . . . tum etc.*“). Gleich in seinem ersten Abschnitt bringt Vergil den Eindruck des Furchtbaren und Schauerlichen hervor, indem er kurz die zwei Stadien der Krankheit angibt (482—85, viergliedrig). Man möchte diese Dinge fast noch mehr zusammengedrängt sehen, da diese Verse ja die Einführung bilden für zwei Gruppen von Fällen, in denen das Übel unerkannt schon todbringende Verheerung im Tierkörper angerichtet hat und wo es so schnell fortschreitet, daß gar keine Zeit zur Anwendung von Gegenmitteln bleibt. Das Wüten der Krankheit unter 1. Opfertieren führt Vergil in zwei erschütternden Beispielen vor: die Tiere wurden für gesund und vollwertig gehalten, aber das eine Tier stirbt, als es zum Opfer vorbereitet wird (486—88), während ein anderes bei der Eingeweideschau verseucht befunden wird (489—93); 2. unter profanen Tieren (494—503) mit vier Beispielen: Rinder und Pferde nehmen hier die erste und vierte Stelle ein, zwischen ihnen stehen die sonst kaum erwähnten Hunde und Schweine; die üblichen Vertreter des Kleinviehs finden wir in der vorhergehenden Gruppe (489). Das letzte der vier Beispiele, der Tod eines edlen Pferdes, ist wie das letzte Bild bei den Opfertieren in 5 Versen ausgeführt: dort 5 Glieder = 5 Verse (489—93), hier eine Periode aus 3 + 5 Gliedern mit Übergreifen im mittelsten Vers (498—502).

Die Schlichtheit des Stils in dem ganzen Abschnitt wirkt erschütternd; bei aller Plastik des Ausdrucks ist doch nirgends ein rhetorisches Kunstmittel angewendet. Die zweiteilige Anlage ist alles andere als kunstvoll. Nur innerhalb der beiden absichtlich nicht symmetrischen Teile (8 + 9 Verse) sind die Beispiele so geordnet, daß das letzte höchstes Pathos erregt; denn bei der Opferung eines kranken Tieres packt die Menschen, abgesehen von dem Schmerz über den Verlust, Schauer und Angst, daß sie die Gottheit erzürnt und einen Frevel begangen haben; in dem Pferde verliert der Mensch einen gelehrigen Freund und den Genossen seiner Siege, der ihn verstand: die Härte der Haut ist dem Pferdefreund der schmerzlichste Beweis dafür, daß alles verloren ist, da das feinfühliges Tier sonst auf jede Berührung reagierte und nun nicht einmal mehr eine Liebkosung empfindet.

Die Verse 503—36 lassen im Anfang den Leser ein wenig aufatmen, da ihm jetzt Zeit gegeben wird, die Anzeichen der Krankheit zu beobachten (503—8, sechs Zeichen): sofort sinnt er auf Hilfe und hofft auf Heilung. Und doch erzeugt Vergil in diesem Abschnitt eine bedeutende Steigerung der schmerzlichen Gefühle; denn schlimmer als die vorher geschilderte erschütternde Wucht plötzlichen Sterbens ist für den Menschen die herzerreißende Qual, ein armes Tier leiden zu sehen und mit wohlgemeinter Hilfe ihm nur furchtbareren Tod zu bereiten, 509—14: Wein, der sonst ein Mittel gegen Fieber ist, macht bei dieser Seuche die Tiere rasend. Schlimmer noch ist es für den Landmann, einen treuen Helfer bei der Arbeit hinsiechen zu sehen (515—19, 3 + 2 Glieder), dem er so gern die schönste Ruhe und Pflege gegönnt hätte (520—24, fünfgliedrig), ja dessen Leben nur verdienstlich und frei von jeder Schuld war (525—30, 2 × 3 Verse mit je drei Gliedern). Strophenartig singt der Dichter weiter, (531—36, 2 × 3 Verse mit je drei Gliedern), wie das Sterben der Stiere eine fromme und fleißige Landbevölkerung tief in Gewissensnot und unerträgliche Mühsal brachte: Junos Wagen konnte nicht vorschriftsmäßig bespannt werden; mußten die Menschen doch selbst die Karren bei der Feldarbeit

ziehen und das Pflügen durch eigenhändiges Hacken ersetzen! Dem anspruchsvolleren gedanklichen Aufbau dieses Abschnitts entspricht auch eine reichere, gelegentlich rhetorisch geschmückte Ausdrucksweise und eine stärker durchgeführte strophenartige Anordnung (6. 6. 5. 5. 6. 6 Verse). Die außerordentlich starke Wirkung beruht aber auf einem wohl erwogenen Zurückdrängen äußerer Mittel zugunsten des tragisch-erhabenen Erlebnisses.

In den Versen 537—47 läßt die Erregung etwas nach, entsprechend dem weniger nahen Verhältnis, das der Mensch zu den Geschöpfen hat, die nicht seine Haustiere sind und für die seine Hilfeleistungen (bei dem damaligen Stand der Dinge) nicht in Frage kommen. Ja, der erste Gedanke: Wölfe werden den Herden nicht mehr gefährlich, könnte sogar mit Genugtuung statt mit Mitleid aufgenommen werden. Wie sehr dem Dichter in der Tat daran liegt, von dem soeben aufs tiefste ergriffenen Leser neuen persönlichen Schmerz fernzuhalten, ergibt sich sofort noch deutlicher durch die Wendung des Gedankens zum ἀδύνατον: so zerstört die Seuche auch die wahre Natur der Rehe, Hirsche und Hunde (537—40). Auf diese vier Landtiere folgen — ebenfalls nach einem bei diesem τόπος häufigen Kompositionsprinzip — Tiere des Wassers, und zwar in zwei Vertretern: Fischen und Robben (541—43). An die dritte Stelle setzt Vergil Amphibien mit wiederum zwei Arten (544 f.). Den Schluß bilden die Vögel (546 f.), bei denen der Eindruck des „portentum“, den der Dichter bisher herrschen lassen wollte, einem gewissen Bedauern Platz macht. Mitleid war wohl schon beim Sterben der harmlosen Fische („*ceu naufraga corpora*“) aufgekommen, wurde aber absichtlich wieder verdrängt durch die Erwähnung der schädlichen Schlangen. Für die Ausdrucksweise war es selbstverständlich, sei es durch Tradition, sei es durch Vorschrift, daß die unerhörten außergewöhnlichen Tatsachen am wirksamsten mit gewöhnlichen schlichten Worten erzählt werden. So fügt sich dieser Abschnitt auch stilistisch sehr gut in den Ton, den Vergil in diesem Schmuckstück angeschlagen hat. Die Verse 537—47 erfüllen zugleich die Aufgabe, das Pathos

zu mildern und auf ein benachbartes neutraleres Gebiet abzulenken; der Schluß aber weckt wieder lebhaftere Gefühle, die ja im folgenden Abschnitt zum Höhepunkt des Schmerzes und der Verzweiflung geführt werden sollen.

Denn die Verse 548—66 gelten wieder der Machtlosigkeit menschlichen Bemühens gegenüber dem Wüten der Seuche. Dieser Gedanke wird zunächst durch eine *expositio* verschärft: 548 f. *tenue*, 549 f. *medium*, 551—53 *grande*, wobei jedes Glied zwei Aussagen enthält. Die Steigerung kommt auch durch die Zahlen der Verse zum Ausdruck, denn der höchste Grad umfaßt mit seinen drei Versen ebenso viel wie der erste und zweite Grad zusammen. Ein letztes Seufzen der Kreatur wird noch hörbar (534 f.); dann in den Mittelversen des Abschnitts scharenweises Hinsterben, das die Menschen unerbittlich und unablässig zu Totengräberdiensten zwingt (554—56). Schon der Gedanke, daß die Not damit noch nicht zu Ende ist, bedeutet eine Übersteigerung des Schmerzes; denn die folgenden acht Verse sind keineswegs ein Nachklang in dem Sinne von Ausklang. Sie fügen vielmehr ein Neues hinzu, das in sich wieder eine höchst kunstvolle *gradatio* bringt. Von dem Gedanken, daß mit dem Tier sogar auch der Gewinn verloren geht, den der Besitzer sonst aus dem Leder, dem Fleisch, der Wolle gezogen hätte, wird der letzte Punkt folgendermaßen ausgeführt: 1. Scheren war unmöglich; wurde es erzwungen, so zerfiel die Wolle (561), 2. Spinnen und Weben war unmöglich; wer es dennoch versuchte, hatte nur zerrissene Fäden (562), 3. zu Bekleidungs Zwecken war diese Wolle nicht zu verwenden; wer wirklich ein Gewand daraus fertig gebracht hatte, wurde durch eine entsetzliche Hautkrankheit verzehrt (563—66). Damit ist ein Höchstmaß von Gräßlichkeit und erschütterndem Ernst erreicht, wie es keinem Darsteller solcher Seuchen vor und nach Vergil gelungen ist. Nicht zum wenigsten verdankt er diese Wirkung dem Kunstgriff in der Gesamtanlage, daß zwei Gedanken, einer so furchtbar wie der andere, sich überschneiden. Wieder liegt der Vergleich mit musikalischen Motiven nahe. Die Übersicht der Verszahlen läßt die Ver-

schiedenheit des Rhythmus für die beiden Themen und doch schließlich ein Zusammenkommen erkennen:

Ia: <u>478—502</u>	IIa: <u>503—36</u>	Ib: <u>537—47</u>	IIb: <u>548—66</u>
<u>25 Verse</u>	<u>34 Verse</u>	<u>11 Verse</u>	<u>19 Verse</u>
<u>8. 8. 9</u>	<u>6. 6. 5. 5. 6. 6</u>	<u>4. 3. 4</u>	<u>6. 5. 8</u>

Unharmonisch jedoch bleibt der Eindruck des Ganzen. Allerdings würden Thema I und II sich in ihrer Ausdehnung genau wie 2 : 3 verhalten, wenn Vergil statt der Primzahl 53 (= 34 + 19) die gerade Zahl 54 gewählt hätte¹, in der die gleichen Faktoren wie in 36 enthalten sind.

¹ Zu Primzahlen und der Differenz 1 vergleiche man S. 27 f. und überhaupt die Bucolica; ferner die stichischen Gedichte des Catull. Vergils Hauptleistung in Primzahlen ist S. 62 besprochen.

VI. Das vierte Buch.

1. Allgemeines über den unversehrten Teil des vierten Buches (Vers 1—280).

Nach dem schönen III. Buche fällt das IV., in ähnlicher Weise wie das II. nach dem I., ein wenig ab. Staunen und Bewunderung tritt auch hier an die Stelle tiefsten Ergriffenseins und eigensten Erlebens und gibt für das Bienenbuch die Stimmung an. Uns wird sie leider getrübt einerseits durch die heillose Unkenntnis des Dichters und seiner Zeit über das Leben der Bienen¹, das ja in dem Hochzeitsflug der Königin ein einzigartiges poetisches Motiv geboten hätte, andererseits durch die Zerstörung des ursprünglichen Planes, zu der Vergil durch die *damnatio nominis Galli* gezwungen wurde.

Über das Vorwort, Vers 1—7, ist schon oben S. 16 f. gesprochen worden. Deutlich erkennbar bleiben zwei Hauptabschnitte der Belehrung: Vers 8—115 und 149—280. Vergil hat ihren Inhalt unter zwei Gesichtspunkte gebracht: 1. was die Außenwelt, vor allem der Mensch, den Bienen zu geben hat, 2. die Leistungen der Bienen und die daraus erwachsenden Aufgaben des Züchters. Die einzelnen Kapitel sind in Rahmentchnik gruppiert; denn vom Menschen ausgehend handelt der Dichter in den beiden ersten und den beiden letzten Kapiteln, d. i. zunächst Vers 8—50 über die Wohnung der Bienen nach den Gesichtspunkten I. Wo, II. Wie, sodann in Vers 228—80 III. über die Honigernte und damit verbundene Geschäfte, IV. über die Pflege kranker Bienen. Zwischen diesen Darlegungen wird in zwei großen Abschnitten das Leben der Bienen selbst vorgeführt, und zwar

¹ Vgl. neuestens Jos. Klek und Ludw. Armbruster, *Die Bienenkunde des Altertums II: Archiv für Bienenkunde II* 7, 1920, S. 21 ff.

in Vers 51—115 im allgemeinen physisch und züchterisch, in vier Kapiteln, die mit 1. 2. 3. 4 bezeichnet werden sollen, sodann in Vers 144—227 ihre Staatsordnung, auch in vier Kapiteln (= 5—8). Als Kern und Zierstück hebt sich in der Mitte der Preis der Gärten hervor (116—49).

2. Die Lehrkapitel und das Schmuckstück (Vers 8—280).

Um in Kapitel I (Vers 8—32) darzulegen, welche Bedingungen für die Wohnstätten der Bienen hinsichtlich ihrer Örtlichkeit zu erfüllen sind, werden die Elemente und Reiche der Natur durchgegangen. Vergil ersetzt hier das dichterische Erlebnis durch äußerliche Mittel der Anordnung und Darstellungskunst. Zunächst werden derartige Bedingungen in negativer Form nach der Seite der Bienenfeinde dargelegt, indem in 2×5 Versen je vier Feinde vorgeführt werden: in der ersten Gruppe ist der Wind (9) mit drei Vierfüßlern (10—12) durch „neque — neque“ zusammengekoppelt; die zweite Versgruppe (13—17) umfaßt weit gefährlichere Feinde, die Lurche, die durch die Eidechse vertreten sind (13), und drei Schädlinge aus der Vogelwelt (14—17). Die Platttheit der hier an dritter Stelle genannten „aliae volucres“ soll wohl aufgewogen werden durch die darauffolgende poetische Beschreibung der Schwalbe, deren blutige Gefiederzeichnung in Beziehung steht zu ihrem mörderischen Verhalten den Bienen gegenüber. So sachlich nüchtern hiernach die begründenden Verse 16 f. aussehen, so bedeuten sie doch den Höhepunkt dieses negativen Teiles.

Der positive Teil („at“: 18—32) besteht aus 15 Versen, in denen die Anforderungen an das Reich des Wassers und der Pflanzen kunstvoll verflochten in drei Perioden von 7, 5, 3 Versen vorgetragen werden. Dieser abnehmenden Ausdehnung entspricht inhaltlich das Sichverflüchtigen der sachlichen Belehrungen zugunsten eines gefühlsmäßigen Aufschwungs. Die erste und zweite dieser Perioden enthalten zu den aufgestellten Forderungen auch die Angabe ihres

Zweckes: gerade diese ut-Sätze (21—24 und 27—29), die ihrer Form nach nur um ganz sachlicher Erwägungen willen eingefügt zu sein scheinen, bringen die poetische Ausgestaltung der Stelle. Denn mit dem Bilde des jungen Bienenschwarms, der seinen ersten Flug nimmt, werden Gefühle erweckt, die den Lehrgegenstand dieses Abschnitts weit zurückdrängen; in 27—29 empfinden wir mit den heimfliegenden Bienen das Wohlbehagen, nach einem Unwetter im Sonnenschein ausruhend getrocknet und gewärmt zu werden. Die drei Schlußverse lassen sogar das Blühen und Duften so stark hervortreten, daß die Bienen ganz verschwinden und die Erwähnung des Wassers, die auch in dieser Periode nicht fehlen durfte, um der Veilchen willen geschieht! Damit hat der Dichter seinen Lehrgegenstand abgetan, nicht als ob er ihn durchaus erschöpft und geschlossen dargestellt hätte; aber indem er, wie so oft, die Sache ins Gefühlsmäßige hinüberspielte, hat er eine Stimmung im Gemüt des Lesers erzeugt, die der Befriedigung gleichkommt, mit der man einen genügend erörterten Gegenstand verläßt. Das Zahlenbild ist: 10 (= 5 + 5) und 15 (= 7 + 5 + 3) Verse.

Kapitel II, Vers 33—50. Die Belehrung darüber, wie die Behausung der Bienen selbst auszusehen hat, mußte sowohl den natürlichen Bau in Erd- und Baumlöchern, als auch die Bienenkörbe und -stöcke behandeln. Vergil rückt nun gerade die sekundäre Erscheinung, die Gebilde von Menschenhand — entsprechend dem für diese Kapitel aufgestellten Gesichtspunkte — in den Vordergrund; es liegt aber in der Natur der Sache, daß die Bienen selbst bei dieser Erörterung nicht ganz ausgeschaltet werden können, ebenso wie der zweite Gesichtspunkt mehr einen Ausgangspunkt als Beschränkung auf das Tun der Bienen bedeutet. Die ersten neun Verse (33—41) gruppieren sich um die Vorschrift, daß die Wohnstätten Schutz gegen Kälte und Wärme bieten müssen (36 f.). Dieser Forderung genügen 1. die Menschen, indem sie a) korkene oder weidengeflochtene Bienenstöcke verfertigen und b) die Fluglöcher möglichst klein machen, 2. die Bienen, indem sie a) die Spalten des

Korbes von innen verkleben, b) den Eingang durch Vorwachs schließen.

Die zweite Hälfte des Abschnitts berichtet in drei Versen (42—44) von den eigenen Bauten der Bienen (dreigliedrig); dann folgen in sechs Versen noch Forderungen an den Bienenvater: 1. Warmhalten des ganzen Bienenstandes (45 f., zweigliedrig), 2. Fernhalten von schädlichen Gerüchen (47 f., dreigliedrig), 3. Verhüten beunruhigender Geräusche (50 f., dreigliedrig). Die aneinander gedrängten, eingehenden Vorschriften dieser letzten sechs Verse lassen, gerade im Gegensatz zum Schluß des vorigen Kapitels, den Punkt Wohnung so gründlich behandelt erscheinen, daß es kaum nötig wäre, ihre abschließende Wirkung noch durch die poetische Umschreibung des Echos hervorzuheben. Diese Figur dient wohl mehr dem Parallelismus mit dem schmückenden Vergleich am Schluß der ersten neun Verse. Im übrigen hat der Dichter aber in diesen 9 + 9 Versen ängstlich für Abwechslung und für Hervortreten der Hauptsache gesorgt; die Punkte sind chiasmisch verteilt, so daß die Verse 33—41 zuerst die Menschen, dann die Bienen etwa in gleicher Ausführlichkeit behandeln, während in 42—50 den Bienen nur die drei ersten Verse gehören, den Menschen die sechs letzten. Das Kapitel besteht aus 9 (= 4 + 5) und 9 (= 3 + 6) Versen.

Um zum Beziehen der zubereiteten Wohnungen zu gelangen, gibt der Dichter eine Art Einleitung (51 ff.), die das Leben der Bienen bis zum Zeitpunkt des Schwärmens skizziert. Da erwächst dann dem Züchter die Aufgabe des Einfangens, und das ist der eigentliche Lehrgegenstand dieses ersten Kapitels aus der Reihe der acht Kapitel, bei denen das Treiben der Bienen selbst im Vordergrunde steht. Weniger der Abschluß in Vers 50 als vielmehr diese Einleitung kennzeichnet den Beginn der jetzt folgenden in sich geschlossenen Kapitelreihe.

Das Erwachen des Lebens im Frühling gibt die Stimmung des ersten Kapitels (51—66) an, worin Regsamkeit und Tätigkeitstrieb die Handlung vorwärtsdrängen. Der Dichter bemüht sich, aus den verschiedenartigen Betätigungen der

Bienen einen zu bestimmtem Ziel führenden Vorgang aufzubauen: das Bergen eines Schwarmes. In den beiden ersten Perioden sind nur je drei Handlungen der Bienen zusammengefaßt; Satz- und Versschlüsse fallen nicht zusammen. Selbst die Anapher „hinc“ greift in ein Satzgefüge (58) ganz neuen Inhalts über, nachdem die beiden ersten „hinc“ nebengeordnete, einfache Sätze verknüpften. Das Übergreifen der Sätze wird auch in 61 und 62 sehr wirksam verwendet: der Imker muß genau auf die präziös benannten Pflanzen aufmerken, die er kennen und zur Hand haben muß, und schließlich wird ihm das Lärmen als eine Wichtigkeit vorgestellt, die fast religiöse Gewissenhaftigkeit erfordert (64). Nach diesen sieben an den Bienenvater gerichteten Versen sind am Schluß (65 f.) wieder die Bienen die Träger der Handlung; eine Anapher von besonders kühner Stellung („ipsae“ als erstes und letztes Wort des Verses) hebt ihre Betriebsamkeit und angeborene Klugheit hervor. Trotz dieses überraschenden Erfolges, den die Schlußverse berichten, ist die „Dramatisierung“ des Lehrstoffs nicht völlig gelungen. Wie sehr Vergil sich aber darum bemüht hat, zeigen die zeitlich weiterführenden Partikeln und das Übergreifen der Verse (vgl. S. 134 f.). Die Hauptabschnitte aber von 7. 7. 2 Versen sind deutlich abgegrenzt.

Im zweiten Kapitel, Vers 67—87, steigert der Dichter die Aktivität der Bienen zu wilder Kampfeslust. Für die Komposition ergibt sich hier mühelos eine geschlossene Handlung. Die Unrichtigkeit der Sache müssen wir in Kauf nehmen, um der dichterischen Leistung gerecht zu werden. Die einzige Unterweisung, der diese 21 Verse dienen sollen, steht in den beiden Schlußversen: Zerstreue wilde Schwärme durch einen Wurf Sand! Die ersten zehn Verse berichten Anlaß des Kampfes (zwei Weisel) und Vorbereitungen dazu. Bezeichnend für Vergils plastische Darstellung ist der Übergang des varronischen Vergleichs „ut imitatione tubae“ in die klangvolle Metapher der Verse 71 f., ferner die menschliche Auffassung der nun folgenden sechs Tätigkeiten, die in vier Versen (73—76) paarig geordnet

sind. Eine Art Schlußeffekt entsteht durch das Ritardando des nur mit Ortsangaben gefüllten Verses 75; dabei stellt der Ausdruck „*ipsa ad praetoria*“ außerordentliche Ansprüche an die Einbildungskraft des Lesers, während die beiden Aussagen von Vers 76 rein sachlich Spannung und Teilnahme erwecken. — Der zweite Abschnitt, 77—87, schildert den Verlauf des Kampfes bis zu seinem natürlichen Ausgang oder dem überlegenen Eingreifen des Menschen. Dieses tritt überraschend als letzter Trumpf in den zwei Schlußversen (86 f.) hinzu; ja es wird mit einer Hand voll Staub alle Illusion zum Teufel gejagt! Die neun Verse der Kampfschilderung haben ihren Höhepunkt in der Mitte durch zwei homerische Vergleiche, deren erster bereits in Vers 80 einsetzt; das ist bei dieser Folge zerschnittener Verse, die steigende Erregung malen, durchaus gerechtfertigt. Eine poetische, neun Verse umfassende Kampfszene mit Hervorhebung des mittelsten Verses lernten wir III 416—24 kennen; dort hatte Vergil zwei sachlich belehrende Verse vorausgeschickt (414 f.). IV 67—87 ergibt als Gesamtbild 10 (= 4 + 2 + 4) und 11 (= 9 + 2) Verse.

Das dritte Kapitel, Vers 88—102, enthält Belehrungen über gute Rasse und reine Zucht. Damit redet Vergil sogleich den Bienenvater an, da ja sein Eingreifen unmittelbar auf die Beruhigung des Kampfes folgen muß; man könnte auch zwischen den Zeilen den Gedanken lesen, daß die Bienen, ermüdet und abgekämpft, zunächst einmal das Feld räumen müssen, unbeschadet des für diese Kapitel angenommenen Gesichtspunktes. Die 15 Verse sind gleichmäßig verteilt auf die Beschaffenheit a) des Königs (88—94), b) des Volkes (96—102); Vers 95 ist Übergang. In beiden Abschnitten werden die guten und die schlechten mit je zwei Merkmalen gekennzeichnet. Wie im Übereifer wird das augenfälligste Merkmal der guten Rasse, das für König und Volk das gleiche ist, in Vers 91 vorausgenommen: der rötliche Schimmer der Leibringe. Die eigentliche Erörterung beginnt dann mit den für die Könige wünschenswerten Eigenschaften: „*insignis et ore et rutilus clarus squamis*“. Das von Jahn als undeutlich getadelte „*insignis ore*“ verdient höchstens den

Vorwurf, daß es neben dem durch „et“ auf gleiche Stufe gestellten äußeren Merkmal der rötlichen Färbung zu allgemein erscheint. Doch ist zu beachten, daß Vergil das Farbadjektiv nicht mit „insignis“ korrespondieren läßt, sondern von „clarus“ abhängig macht, das recht wohl neben „insignis“ stehen kann. Ich wüßte hier nur formell die Schiefheit der Ablative zu tadeln, die zwischen abl. limitationis, causae, instrumenti schillern, und sachlich die Freiheit, daß Vergil das Kerbtier in zwei Teile zerfallen läßt: für das Kopf- und Bruststück („ore“) fordert er vor allem edle Bildung des Kopfes und klugen Ausdruck; die Färbung des Tieres erkennt man am Hinterleib, wo die squamae sitzen.

Bei der Unterscheidung schlechter und guter Arbeitsbienen lenkt der Dichter das Augenmerk sowohl auf das Aussehen, als auch auf die Tauglichkeit zum Honigeintragen. 1. Das Äußere: bei den unbrauchbaren Tieren rau und unansehnlich (96), bei den tüchtigen glatt und von goldfarbigem Schimmer (98 f., entsprechend den Vorzügen ihres Königs in 91—93); 2. die Art, den Honig heimzubringen: das aus Kallimachos, Hymn. in Cer. 6, entlehnte Bild, das nach unserem Geschmack verfehlt ist, deutet an, a) daß die Beine der struppigen Bienen bei der Heimkehr nicht nur mit Blütenstaub, sondern auch mit Schmutz behaftet sind, und b) daß der Honig, den sie von sich geben, klumpig und trüb ist. Wie bei der Beschreibung der guten und schlechten Weisel ist auch hier das Lob der erwünschten Rasse nicht eine symmetrische Umkehrung des Tadels der geringeren. Daß an den schmucken Bienen kein Staub haftet, ist selbstverständlich; deshalb erhalten sie als erstes Lob, daß sie zur bestimmten Zeit die Hoffnung des Imkers erfüllen, als zweites Lob, daß sie nicht nur süßen, sondern auch seimigen Honig liefern, der zum Süßen des Weines verwendet werden kann. Dies wird als eine Ehre für die unscheinbaren Insekten dargestellt durch die Metonymie des Schlußverses (102). Wir zählen hier 3. 4. 1. 4. 3 Verse.

Dem vierten Kapitel, Vers 103—118, liegt eine weitere Äußerung ungebändigter Lebenskraft der Bienen zugrunde, bei der der Züchter eingreifen muß. Was hier nach der

Bienenkunde des Altertums bekämpft werden mußte, ist nichts anderes als die Unruhe zur Brunstzeit; das Mittel, dem Weisel die Flügel auszureißen bzw. zu stutzen, ist auch heute noch nicht ganz außer Gebrauch gekommen¹. So wie Vergil die Sache ansieht, ist das Sichscharen um den König ein Zeichen verderblicher Kampfbegier und eine Vernachlässigung der Arbeit, worüber der Bienenvater sich entrüstet. Deshalb häuft und steigert der Dichter die tadelnden Ausdrücke in zwei zweigliedrigen Versen (103 f.), bis er zu dem Vorwurf der Unstetigkeit kommt (105), womit das überlegene, zielbewußte Handeln des Menschen leicht und schnell fertig wird. So klingen schlagfertig die folgenden Ausführungen (106—8), worin das sonst gern zum Ausputz verwendete Bild von den Kämpfern hier einen allerliebsten ironischen Zug aufweist. — Mit diesen sechs Versen, die bei aller Lebhaftigkeit doch lehrhaft gehalten sind, ist der Lehrgegenstand des Kapitels erledigt. Die Verse 109—15 sind Zutat als Übergang, damit der Preis des Gartenbaues nicht unvermittelt einsetze. Die Vorstellung eines blühenden, duftreichen Gartens mit seinem Schutzgott Priapus (109—11) lenkt hier stark von den Bienen ab. Wie im Dienste dieses freundlichen Gottes erscheint nun das Anpflanzen von Thymian und Fichten (112 f.), die vom hohen Gebirge geholt werden sollen, damit es den Bienen, falls sie sich im Stocke nicht wohlfühlen, wenigstens nicht an Pflanzen fehle, deren Nähe sie bei freier Ansiedlung in der Natur mit Vorliebe aufsuchen. Ganz auf des Priapus Beistand zielen die drei zum Schluß aufgezählten mühseligen und kunstreichen Arbeiten hin: 1. Bodenbehandlung, 2. Züchtung ertragreicher Pflanzen, 3. Bewässerung (114 f.). Das Kapitel besteht aus folgenden Versgruppen: 3. 3. 3. 4.

Nach diesem Abschnitt meint Vergil, den Leser so sehr in den Bann der Gartenbaukunst gezogen zu haben, daß er gern mehr davon hören würde, als an dieser Stelle möglich ist (116—19): um das, was er übergehen muß, noch verlockender

¹ Vgl. Klek-Armbruster a. a. O. S. 29 Anm. 3.

hinzustellen, nennt der Dichter das blütenreiche Paestum (119—24) mit seinen doppelten Ernteerträgen. Aus der Fülle der Gaben, die dieser sonnen- und wasserreiche Garten Süditaliens hervorbringt, hebt Vergil 1. drei Pflanzen heraus, die dem menschlichen Gaumen einen saftigen Genuß bieten (120—22), und 2. vier Gewächse, deren Duft, Farbe und Formen die Sinne erfreuen und die zu festlichem Schmuck der Häuser und ihrer Bewohner dienen (122—24). Diese Aufzählung ist auf Erzeugung eines körperlichen und seelischen Wohlbehagens berechnet, dem sich der Leser gern länger hingibt.

Das ist die Stimmung, die Vergil braucht, damit man ihm willig folgt bei dem ausführlichen, ans Wunderbare grenzenden Bericht (125—48), der letzten Endes auf Unterweisung und auf die Mahnung zu ländlicher Arbeit und Genügsamkeit hinausläuft. Nach den vorbereitenden Versen 116—24 führt der Dichter seinen Hauptgegenstand, den Garten des korykischen Greises, mit genauer Angabe der Örtlichkeit und aller wissenswerten Nebenumstände ein. Der altertümliche Name Tarents und das „*memini vidisse*“¹, dazu die Herkunft des Greises aus einer Stadt Kilikiens, rücken die Sache in die erforderliche mystische Ferne; ja durch die Tatsache, daß dieser Ort weder Viehzucht, noch Feldkultur, noch Weinbau zuließ, steht er eigentlich außerhalb des Interesses des Georgicadichters und -lesers (125—28). Um so eindrucksvoller ist die Wendung, die die folgenden vier Verse bringen: der betriebsame Alte baute hier Gemüse und Blumen, trieb Zuchtveredelung und gewann Heilsäfte; kein Wunder, daß er im Besitz der Fülle und des Könnens reich und glücklich ist! Diese Stimmung teilt sich unwillkürlich dem Leser mit: zumal der Römer der damaligen Zeit vernahm in diesen Versen bekannte Gedankengänge seiner Glückseligkeitsprediger.

Wer dieses Glücksgefühl teilt, ist auch geneigt, weitere

¹ Der *Infin. Perf.* muß nach dem üblichen Gebrauch mit „*memini*“ zusammen perfektischen Sinn haben, also: ich habe diesen Anblick gehabt — man kann ihn jetzt nicht mehr haben, denn der Alte ist tot. Jahns Anmerkung geht an *memini* vorbei.

Ausführungen über dies Paradies zu hören. Vergil fährt fort, es zu preisen, zunächst im Wechsel der Jahreszeiten (134 bis 38): Frühling — Herbst, Winter — Sommer stellen wohl eine rhetorisch geschickte Anordnung dar, aber den für das Schmuckstück erwarteten lyrischen Schwung bringen sie nicht. Man vermißt ihn auch in der folgenden Aufzählung: 1. Bienenzucht (139—41), 2. Obstbau (142 f.), 3. Baumkultur überhaupt (144—46). Nach den hölzernen Aussagen über das Verpflanzen ausgewachsener Ulmen und gepfropfter Birn- und Pflaumenbäume überrascht das in ganz knappen Zügen angedeutete Bild einer stattlichen Platane, die frohen Zechern kühlen Schatten spendet. Da haben wir zum dritten Male die Stimmung des Begehens, die aber weit hinter dem Pathos anderer Schmuckstücke zurückbleibt.

Der Gegenstand an sich hätte wohl mit höherer, ja höchster Begeisterung erfaßt und gestaltet werden und hätte stärkste Gefühlserhebung beanspruchen können. Auch die Folge von 9. 5. 4. 5. 5. 5 Versen wäre geeignet zu fortreibender Komposition; doch mit den abbrechenden Versen 147 f. unterbindet der Dichter selbst jeden Schwung, ganz abgesehen von der spärlichen Anwendung sprachlicher Kunstmittel, deren er sich nur in 125—29 bedient. Dennoch gelingt es ihm meisterhaft, dreimal (124, 133, 146) die ähnliche, gleichschwebende Stimmung beschaulichen Verweilens zu wecken. Bei diesem Streben nach mäßigem Pathos erweist sich die *praeteritio* nicht nur als äußerliche Form zur Einführung eines abliegenden Gegenstandes, sondern auch durch ihre retardierende Wirkung geboten für den Ruhepunkt zwischen den 4 + 4 Lehrkapiteln, den der Dichter wünschte. Vielleicht kommt noch hinzu, daß die Schmuckstücke des IV. Buches unter sich eine Steigerung bilden sollten, da ja nach Vers 280 ein Enkomion folgt. Vor allem aber war hier Zurückhaltung angebracht, weil die Beschreibung des außergewöhnlich fruchtbaren Gartens durch die Fortsetzung des Lehrstoffes, d. h. durch die wunderbare Einrichtung des Bienenstaates, übertroffen werden muß. Dieses größere Wunder der Natur findet *eo ipso* Teil-

nahme und Bewunderung und fordert vom Dichter vollste Hingabe und höchste Kunstentfaltung.

Mit einem frohen Anlauf „nunc age“ beginnt also das fünfte Kapitel, das die Verse 149—196 umfaßt. Daß in der Einleitung das *αἴτιον* von der wundersamen Begabung der Bienen erscheint (149—52), hebt den ganzen Abschnitt, der erst mit Vers 227 schließt, auf die Stufe eines erhabeneren Sanges. Zunächst setzt dieser freilich als wissenschaftlich orientierte Erörterung ein, deren Stil an Lucrez erinnert; so auch schon das „nunc age“. Der Gang der Untersuchung aber ist trotz der mannigfachen Vorbilder neu. Vergil schickt in fünf Versen (153—57) die wesentlichen Züge des Bienenstaates voraus: 1. die Allgemeinheit sorgt für den Nachwuchs, 2. alle haben eine gemeinsame Wohnung, 3. ein Gesetz bindet alle, 4. alle haben das gleiche Bewußtsein der Zugehörigkeit zu dem einen großen Haushalt, 5. alle leisten ihren Teil an Arbeit für alle. Wer dächte da nicht an die von Platon entwickelten Ideen? So will auch unser Dichter den Leser an schwere Wissenschaft erinnern, bietet dann aber nicht einen Lehrvortrag mit Anwendung der dargelegten Grundsätze in fünf entsprechenden Abschnitten, sondern eine lyrisch beeinflusste Dichtung. Vergil formt nämlich drei Tiraden zu je 11 Versen (158—190) und einen Schlußsatz, dessen sechs Verse mit dem Auftakt 153—57 ebenfalls 11 Verse ergeben.

Vergils Ausführungen beginnen mit den im Bienenstaat erforderlichen Arbeiten. Zehn Tätigkeiten wählt der Dichter aus, die dadurch eine fast unübersehbare Kette bilden, daß die weiterführenden Ausdrücke wie „*aliae, pars prima, deinde, aliae etc.*“ meist mitten im Vers stehen. Vers 169 faßt das Ergebnis dieses emsigen Ineinandergreifens zusammen: „*fervet opus etc.*“. Dieser Höhepunkt wird festgehalten, ja noch gehoben durch den Vergleich mit den Blitze schmiedenden Kyklopen, deren Schaffen in vier Tätigkeiten: Bewegen der Bälge, Kühlen des Eisens, taktmäßigem Hämmern, Halten der Zangen, vorgeführt wird; dazwischen seufzt der Ätna auf! Mit solchem Eifer arbeiten auch die Bienen — nur dieser eine Vergleichspunkt ist nach

echt homerischem Brauch hier wirksam: schon der Gedanke, daß sie es aus eigenem Antrieb und im Interesse ihres Haushalts tun, genügt, um den Unterschied anzudeuten, der eine weitere Ausführung des Vergleichs verbietet, aber auch ersetzt. Jahns Begründung mit 165 f. ist zu verwerfen.

Nach diesem an Kunst und Pathos höchststehenden Abschnitt wird die wunderbar vernünftige Verteilung der Arbeiten noch unter zeitlichen Gesichtspunkten betrachtet: das Verhalten und die Pflichten der Bienen richten sich nach a) ihrem Lebensalter, b) den Tageszeiten, c) dem Wetter. a) = Vers 178—83: ältere Arbeitsbienen sind im Stock mit Bauen beschäftigt, jüngere tragen Honig ein; wie sie sich den ganzen Tag zu tummeln haben, veranschaulicht die Aufzählung von sechs Gewächsen, bei denen sie einkehren. b) = Vers 184—90: je größer der Eifer am Tage, um so tiefer die Ruhe in der Nacht; früh stürzen sie heraus und arbeiten den ganzen Tag so emsig, daß der Abend sie zum Feiern mahnen muß; das Zusammenströmen aller zur nächtlichen Ruhe ergibt ein gewaltig lautes Summen, dem dann tiefes Schweigen und fester Schlaf folgen.

Hier schließt die dritte Hendekade. Darauf wird noch Punkt c in sechs Versen, 191—96, behandelt: bei Regen und Wind fliegen die Bienen nicht in die Ferne; 1. sie suchen nur das Wasser auf, 2. machen nur kurze Flüge, 3. tragen statt des Blütenstaubes Kieselsteinchen mit sich durch die Luft. Diese letztere auch bei Aristoteles überlieferte Fabel bleibt uns leider völlig dunkel. Sicher aber ist, daß der Dichter, auch trotz des Vergleichs in 195, kein besonders belebendes Element an den Schluß dieses Lehrkapitels setzen wollte, das in den Versen 169—79 seinen Höhepunkt hatte. Deutlich verfolgt Vergil vielmehr in Form und Inhalt der Verse 191 ff. das Ziel, ruhige Haltung und Gleichgewicht herzustellen, wovon er sich nicht einmal allzuweit entfernt hatte, indem er die sachlichen Erörterungen durch den Kyklopenvergleich unterbrach. Das Zahlenkunststück dieses Kapitels ist:

4 | 5 7. 4 I. 6. 4 4. I. 6 6,
 II II II

wovon 5 + 6 wiederum II ergibt.

Die nun folgenden drei Kapitel sollen eine Steigerung bilden. Deshalb ist bei Vers 196 Indifferenz des Lesers erforderlich. Da ruft der Dichter zu neuer Bewunderung auf: das sechste Kapitel (197—209) wird vom Entstehen und Vergehen des Lebens handeln. Vergil hat hier drei Beobachtungen, die an sich nichts miteinander zu tun haben und zum Teil auf Irrtum beruhen, zu einer Einheit zusammengedichtet. Er geht von der Absonderlichkeit aus, daß die Bienen keine Begattung kennen, sondern mit dem Staub, den sie aus Blüten sammeln, das keimende Leben nach Hause bringen. Aus solch fremdem Samen ziehen diese Wunderwesen Führer und Volk auf, wie ihr Staat sie erfordert (197—202). Wunderbar wie die Entstehung des Nachwuchses ist auch das Absterben der Bienen. Als ob diese gottbegnadeten Tiere dem natürlichen Verfall der Kräfte oder dem Tode durch höhere Gewalt nicht unterworfen wären, berichtet der Dichter hier, daß Bienen oft aus brünstiger Liebe zu den Blumen oder aus zu großem Arbeitseifer den Tod finden (203—5). Aber beliebig lang ausdehnen können sie das Dasein nicht, denn über sieben Jahre lebt keine Biene (206 f.)¹. Das setzt der Dichter gewissermaßen in Klammer, damit der Lehrvortrag etwas hinter der Verherrlichung zurücktritt, die in einer schönen, dreigliedrigen gradatio über den Fortbestand des Bienen geschlechts ausklingt (208 f.). Das Schema von 3. 3. 3. 2. 2 Versen ist nicht das einer Abhandlung, sondern dem Lyrischen angenähert.

Mehr noch als diese eigenartigen Erscheinungen auf physischem Gebiet ist die Einrichtung der Königsherrschaft bei den Bienen zu bewundern. Ihr gilt das siebente Kapitel, Vers 210—18. Den Preis dieses Königtums eröffnet ein hochtönender Vergleich aus der Geschichte der großen Weltreiche, den wohl mehr die Freude an der damaligen Eroberung

¹ Zur Sache vgl. Jahn zu Vers 207.

des Orients als die Begeisterung für die gewaltigen Herrschaften des Altertums dem römischen Dichter eingab. Die erste Quelle dieses Vergleichs ist aber eine Vorschrift der epideiktischen Beredsamkeit, wie wir sie noch bei Menander (Rhet. Gr. III S. 368, 21 Spengel) lesen: *δέχεται δὲ τὰ προοίμια τοῦ λόγου καὶ ἐκ παραδειγμάτων ἀορίστων ἀπίστων αὐξήσεις*. Auch der nun folgenden Ausführung liegt ein *τόπος* des *ἐγκωμιάζειν* zugrunde, eine *σύγκρισις* der Zustände, die ohne oder mit König im Reiche herrschen. Vergil scheint hier einen im *ὑμνος κλητικὸς* heimischen *τόπος* in seinen *λόγος βασιλικὸς* übertragen zu haben, wohl denselben, den Horaz in seinem Hymnus auf Augustus, IV 5, hinter einem *τόπος* des *λόγος βασιλικὸς* zurücktreten läßt¹.

So steht dies siebente Kapitel als höchst kunstvolles, typisch hellenistisches Gebilde „zwischen den Gattungen“ vor uns. Äußerlich hat Vergil ihm die Form einer Strophe gegeben; denn es folgen auf diese 9 (= 5 + 4) nochmals 9 (219—27 = 6 + 3) Verse, die den Lobpreis fortsetzen. Das erste Kapitel dieser Trias dagegen (197—209), das die erste Stufe der Steigerung darstellt, läßt in Inhalt, Aufbau und Stil den Lehrvortrag überwiegen. Daß in der *σύγκρισις* zuerst (213 f.) der unerfreuliche Zustand, nämlich der ohne einen König, vorgeführt wird, ist selbstverständlich; raffiniert ist auch die Einführung der *σύγκρισις* mit dem allgemeinen Lob „*rege incolumi mens omnibus una est*“, wodurch der Blick durchaus aufs Ethische gerichtet wird, das für die drei Glieder der ersten Ausführung versagt, das aber den zweiten Teil, d. h. den Zustand mit dem König, in steigendem Maße beherrscht und ihm besonderes Übergewicht verleiht. Dieser Abschnitt ist außerdem im Tempo beschleunigt und übertrifft sein Gegenstück auch äußerlich, da er vier Verse (215—18) mit 2×3 Gliedern umfaßt. Am Schluß dieser kunstvollen Komposition, wo der Dichter einen eines Epos würdigen Gedanken in dramatischer Anschaulichkeit vorbringt, sind wir auf einer weit höheren Ebene angelangt als am Schluß des sechsten Kapitels bei Vers 196.

¹ Vgl. Heinze⁶ zu dieser Stelle.

Von den ethischen Werten geht der Preis nun noch höher empor zum rein Geistigen, ja zum Metaphysischen. Hier versagt die Lehre Epikurs, die sich mit stofflicher Auffassung begnügt: der Dichter braucht mehr (vgl. S. 109 f.). Im achten Kapitel (219—27) verkündet Vergil, indem er nur zögernd diesen erhabenen Gedanken der Stoa in Anwendung auf die Bienen ausspricht („quidam . . . dixere“), den Ursprung dieser Tiere aus göttlichem Geist und ihre Rückkehr zu diesem Geiste. Allgewaltig schreitet die Gottheit durch das Weltall (221 f., dreigliedrig) und teilt sich mit (223 f.); unter den fünf Gliedern dieser Aufzählung bilden die Menschen das mittelste. Das lange Verweilen bei dem Wunder der Auflösung und Vollendung (225—27, fünfgliedrig) bewirkt, daß der Leser selbst noch weitersinnen muß, ehe er neue Belehrungen über sich ergehen läßt.

Der Ausdruck lehnt sich stark an Lucrez an und ist wohl mit besonderer Sorgfalt so gestaltet worden, um den Gedanken einer Absage an den Epikureismus fernzuhalten¹. Eifrigst sucht der Dichter seine Ausführungen dem anzupassen, was Lucrez II 1000 f. sagt: „. . . et quod missum ex aetheris oris / id rursum caeli rellatum templa receptant“. Vergil hat die Verwandtschaft, die zwischen der von der Stoa vertretenen Rückkehr des Geistigen zum Geist einerseits und der Auflösungstheorie der Epikureer andererseits besteht, geschickt ausgenutzt, ähnlich wie Lucrez II 991 ff. mit Anaxagoras zusammengeht. Dieser Vergleich läßt sich auch insofern weiterführen, als Lucrez die Gedanken des Anaxagoras durch Vermittlung des Euripides (Frgt. 839 N.) aufgenommen hat und Vergils Verherrlichung der Bienen in stoischem Sinne in erster Linie auf ein künstlerisches Erlebnis zurückgeht, das mehr durch dichterische Einflüsse (Arat) als durch philosophische Auseinandersetzung genährt zu sein scheint. Denn der in 295—314 folgende lehrhafte Bericht über die Bugonie ist wieder ohne stoischen Einschlag, ganz im Sinne epikureischer Atomverbindung gegeben.

¹ Einseitig beurteilt diese Stelle T. Frank, *Vergil, a biography*. New York 1922 und nach ihm E. Burck a. a. O. S. 279 ff.

Im dritten und vierten Hauptabschnitt (vgl. oben S. 144), d. i. im neunten und zehnten Kapitel, Vers 228—50 und 251 bis 80, tritt endlich der Imker wieder auf den Plan. Er greift als Herr ins Reich der Bienen ein, nimmt und verrichtet, was er für angemessen hält, und hilft schließlich der Schwachheit der noch eben als gottentstammt gepriesenen Tiere auf. Der Dichter bemüht sich, den starken sachlichen Gegensatz durch die gehobene Sprache, besonders in den Versen 228—38, zu mildern; in der Anlage dieses der Honigernte gewidmeten Kapitels aber arbeitet er von Anfang an auf Nüchternheit, Beherrschung, Bindung der Gedanken und Gefühle hin. Aus zwei fast gleich langen Abschnitten, 228—238 und 239—50, setzt sich Kapitel II zusammen; die Zahl 2 und ihr Vielfaches liegen allen Ausführungen zugrunde. Der erste Abschnitt (228—38) setzt dem räuberischen Eingriff des Menschen, einerlei ob dieser im Herbst oder im Frühling Honig begehrt, den Zorn der Bienen entgegen. Zwei Verhaltensmaßregeln hat der Dichter dem Imker zu geben, wenn er den Stand öffnet und Honig entnimmt (228—30); zweifach drückt Vergil aus, daß zweimal geerntet wird (231); zwei Tätigkeiten der Taygete veranschaulichen den Anfang des Herbstes (232 f.), zwei den des Frühlings (234 f.). Von den vier Gliedern der drei Abschlußverse, die den zweiten Punkt des Grundgedankens, den Zorn der Bienen, behandeln (236—38), bilden 1 und 4, 2 und 3 je ein Paar: die Bienen rächen sich, und wenn es sie das Leben kostet; Gift und Stachel lassen sie in der Wunde zurück.

Die folgenden 12 Verse (239—50) schreiben zweierlei vor: daß im Herbst weniger, im Frühling mehr Honig zu entnehmen ist. In diesem Abschnitt ist das Ernten nicht als feindlicher Eingriff dargestellt, vielmehr sind Fürsorge (239, zweigliedrig) und Mitgefühl (240, zweigliedrig) so vorherrschend, daß das Herangehen mit Räucherwerk und das Ausschneiden der Waben jetzt mit einer ganzen Reihe (2 + 4) fördernder und schützender Maßnahmen fast auf eine Stufe gestellt wird (241—47). Auch dieser Abschnitt schließt mit drei Versen (248—50), die den zweiten Punkt

erörtern; auch sie enthalten vier Glieder, die aber in $1 + 3$ gruppiert sind. In dieser Auffassung der reichlichen Frühjahrsernte als Betrübnis und Mühsalsquelle für die Bienen, in dem Zwang des Schemas, das die Gedanken sozusagen im Schritt gehen heißt, ist der hohe Flug des vorigen Kapitels ganz in Vergessenheit geraten. Das Zahlenschema ist: $11 (= 3 + 5 + 3)$ und $12 (= 5 + 5 + 2)$ Verse.

Noch tiefer hinab führt uns der Dichter im zehnten Kapitel, Vers 251—80: zu den Krankheiten, denen die Bienen, wie alle andern armen Erdenbewohner, ausgesetzt sind. Die beiden gegebenen Punkte: Zeichen des Krankseins und Heilmittel, werden in dieser natürlichen Reihenfolge, doch im Gegensatz zu der Zweigliedrigkeit des vorhergehenden Kapitels in drei Abschnitten ($1 + 2$) erörtert. Nach drei einleitenden Versen (251—53) lesen wir zunächst 2×3 Verse über Krankheitszeichen; jeder dieser Periodenabschnitte berichtet drei Erscheinungen, deren letzte allemal zweigliedrig ausgedrückt ist. Ein besonderes Zeichen, das langgezogene Summen, steht in einem besonderen Vers (260), dem ein dreigliedriger homerischer Vergleich angeschlossen wird (261—63). Diese Periode (260 ff.) ist so gebaut, daß sie trotz der Zugehörigkeit des Vergleichs zu den Krankheitszeichen ihren Schwerpunkt in dem zweiten Gegenstand, den Heilmitteln, hat; sie enthält deren drei in den Versen 264—66. Diese Aufzählung wird in den vier folgenden Versen fortgesetzt mit sechs Heilmitteln. Der Dichter hat wenig Redeschmuck angewendet, damit die Sache selbst um so mehr wirkt; ähnlich verfuhr er III 414—39, wo zunächst eine möglichst gedrängte Aufzählung den Eindruck der Fülle und Zuversicht erwecken sollte, als ob die klugen Menschen nie um Rat verlegen wären.

Und dann kommt der weise Ratgeber ins beschauliche Erzählen über ein besonderes Mittel: Vergil füllt mit Einzelheiten, ja Nebensächlichkeiten über die Sternblume, „amelus“, die letzten 10 Verse, 271—80. Nach allem, was wir über diese Pflanze wissen, kann dieses Mittel die übrigen nicht so sehr an Bedeutung übertroffen haben, daß ihm eine be-

sondere Erörterung hätte zuteil werden müssen¹. Vergil scheint vielmehr hier von dem alexandrinischen Grundsatz, Unbedeutendes hervorzuziehen, Gebrauch zu machen und am Schluß mit Erwähnung des Flusses Mella erraten zu lassen, daß Jugenderinnerungen ihn zu besonderer Behandlung dieses Gegenstands bestimmten. Poetisch ist diese Künstelei aber auch dadurch nicht geworden: zwei Verse zur Einführung (271 f.), sechs Verse über Gestalt, Farbe, Verwendung, Geschmack, Blütezeit, Standort der Pflanze (273—78), zwei Schlußverse, die eine zweigliedrige Vorschrift enthalten (279 f.). Die vorhergehenden 20 Verse sind weniger steif angeordnet, obwohl auch darin eine Künstelei steckt:

$$\begin{array}{ccc} 3 & \underbrace{6. 1. 3} & \underbrace{3. 4} \\ 3 & 10 & 7 \end{array}$$

Diese im ganzen anspruchslose Komposition mit dem bescheidenen sprachlichen Schmuck, worin der homerische Vergleich wohlweislich in der einen Hälfte und das einzige wirklich Teilnahme erregende Moment „quoniam casus apibus quoque nostros vita tulit“ ganz am Anfang steht, ist auf ein Nachlassen des Gefühls berechnet. Mag das Interesse des Lesers sich hier tatsächlich ein wenig verlieren, um so gespannter ist die Aufmerksamkeit, um so größer die Empfänglichkeit für das folgende: „Sed si quem proles subito defecerit omnis“ (281). Doch dieser Abschnitt führt uns bereits zu dem Problem der ersten Fassung.

3. Die erste Fassung der Georgica.

Die in Vers 280 f. gegebene Situation ist sowohl Endpunkt der rein sachlichen Erörterungen des IV. Buches als auch Ausgangspunkt des Epyllions von Aristaeus. Daß dieses in der ersten Fassung der Georgica vorhanden war, steht außer Zweifel. Denn Vergil hat bis Vers 280 die Darlegung so glatt und zielbewußt an das Einsetzen des Höhepunkts: Erzeugung neuer Bienen, herangeführt, daß allein hierdurch schon die Unzuverlässigkeit des Servius erwiesen

¹ Anders die Bedeutung der kalabrischen Schlange, die mit derselben Formel „est etiam“ eingeführt wird, III 425.

ist, der zu Ecl. X I bemerkt: „ . . . fuit (Gallus) . . . amicus Vergilii adeo, ut quartus Georgicorum a medio usque ad finem eius laudes teneret quas postea iubente Augusto in Aristaei fabulam commutavit“. Nicht viel besser steht es auf den ersten Blick wenigstens um die Glaubwürdigkeit des Servius zu Georg. IV 1: „ . . . sane sciendum . . . ultimam partem huius libri esse mutatam, nam laudes Galli habuit locus ille, qui nunc Orphei continet fabulam, quae inserta est, postquam . . .“ Demnach müßten die laudes Galli an Stelle des auch sonst als Fremdkörper kenntlichen Orpheusmythus gestanden haben; doch in welcher Ausdehnung? Es ist ja wohl klar, daß sie ähnlich ausgesehen haben müssen wie die andern laudes der Georgica. Enthält nicht das IV. Buch als ein Buch der Bewunderung bereits das Lob des Wundergartens? Und sind nicht die drei Schmuckstücke des II. Buches Loblieder? Somit muß eine weitere Anleihe aus der epideiktischen Beredsamkeit für die Anlage und Ausgestaltung dieses Abschnittes hier vorgelegen haben.

Nehmen wir in Anlehnung an unsere Serviusstelle an, Vergil hätte ursprünglich dem Proteus anstatt der Orpheusgeschichte die laudes Galli in den Mund gelegt — ein Übergang dürfte ihm bei dem allwissenden Wechselbalg nicht schwer gefallen sein —, so hätte also auch die zweite Hälfte des IV. Buches ein Loblied als Schmuckstück enthalten, und der Charakter dieses Buches der Bewunderung wäre durchaus gewahrt gewesen. Freilich hätte dieser Preis dann weder auf der Scheide zwischen dem 3. und 4. Viertel, noch am Beginn der 2. Hälfte seinen Platz gehabt, nachdem das 1. und 2. Viertel durch das Lob des Wundergartens getrennt waren. Aber sollte die erste Fassung überhaupt zweiteilig gewesen sein wie die Bücher I und III, Buch II dagegen allein dreiteilig, obwohl die Voraussetzungen des IV. Buches analog denen des II. Buches sind? Auch wenn wir uns statt der 75 Orpheusverse die laudes Galli mit einer den andern laudes angemessenen Verszahl im Munde des Proteus denken, wird kein befriedigendes Bild einer ursprünglich zweiteiligen Anlage gewonnen. Was jetzt als

zweite Hälfte des IV. Buches vorliegt, ist eine Art Rahmenkonstruktion, deren sachlicher Schwerpunkt am Anfang (294—314) und in ungeschickter, unvollständiger Wiederholung am Ende (554—58) erscheint. Vom Standpunkt sentimentaler Dichtung aus wäre der Orpheusmythus (453—527) vielleicht der Kern und Höhepunkt, der um der Spannung willen gerade nicht arithmetisch in der Mitte stehen müßte; aber wenn an seiner Stelle das Lob des Gallus stand, so war diese Einlage überhaupt nicht an einem wohlberechneten, exponierten Platz untergebracht, ja die Verse 281 ff. bildeten dann überhaupt keine „Hälfte“ des Buches, denn sie erreichten dann lange nicht mehr die Zahl von rund 280 Versen.

Ist es hiernach und aus den oben angeführten sachlichen Gründen klar, daß auch diese Bemerkung des Servius in die Irre führt, so wird ihr die Glaubwürdigkeit scheinbar völlig entzogen durch den Vergiltext selbst, bei dem die Umarbeitung spätestens mit Vers 286 einsetzt. Hier hat das Lob des Gallus gestanden, hier mußte der Name des Hochverrätters getilgt werden. Die Verse 287—94 verraten deutlich, daß sie zu einem regelrechten Lob Ägyptens gehörten. Ein Rest des überleitenden Gedankens ist in Vers 294 erkennbar. Wenn Vergil dies Land, bei aller Anerkennung seiner altberühmten Vorzüge und deren poetischer Verwendbarkeit, in seinen Georgica besang, so konnte das damals wohl nur geschehen, indem er es als frischeste Blüte im Kranz der Provinzen feierte. Der Name des Augustus aber und der vielgefeierte Sieg über Antonius und Kleopatra scheint in der ganzen Stelle nicht vorgekommen zu sein; demnach stand wohl der wunderbare Reichtum des Landes im Vordergrund, dessen Hüter und Mehrer nun Gallus war.

Aber so sehr der Gallusgedanke der Lebensnerv dieser Komposition war, so wenig dürfen doch wohl persönliche dichterische Beziehungen hier Platz gefunden haben. Vergil wird auch diese laudes mit den für solchen Gegenstand üblichen *τόποι* gearbeitet und damit ein überraschendes Kunstwerk geleistet haben, für dessen Ausdehnung wir Maßstäbe in den andern Schmuckstücken dieser Art finden

dürften. Servius, der selbst keine klare Vorstellung von der ersten Fassung hatte, hat sich also nicht scharf ausgedrückt, wenn er sagt: „nam laudes Galli habuit locus ille qui nunc Orphei continet fabulam, quae inserta est postquam . . .“ Er meint jedenfalls mit „locus ille“ die zweite Hälfte des Buches, in der nach Tilgung der Gallusverse die Orpheusgeschichte erschien. Bedenkt man nun, daß der Hinweis auf die Georgica zur Erklärung der X. Ekloge bei weitem nicht so wichtig war wie die Erwähnung des Gallus für Georg. IV, so darf man annehmen, daß die Bemerkung zu Ecl. X aus der zu Georgica IV 1 abgeleitet ist. Dabei konnte leicht der Ausdruck „ultima pars“ zu der Vorstellung „a medio usque ad finem“ führen. Wenn dann der Urheber dieses Fehlers oder ein späterer Abschreiber auf Grund eigener Lektüre von Georg. IV statt „Orphei“ „Aristaei“ schreiben zu müssen glaubte, braucht uns das nicht zu wundern.

So schattenhaft das Bild der laudes Galli für uns bleiben muß, so fest sind doch die Anhaltspunkte, die dieses Schmuckstück uns für den Bau des ganzen Buches gibt. Denn es bezeichnet die Scheide zwischen dem rein lehrhaften Teil und dem Aristaeusmythus, der ein selbständiges Epyllion bildet. Zu dem rein lehrhaften Teil gehören nun aber noch die Verse 295—314; ohne sie würde die Ankündigung 281 f. nicht erfüllt sein, und die Belehrung wäre überhaupt unvollständig. Die schon erwähnte Aufzählung der drei sich steigenden Fälle: Vers 228, 251, 281 steht unerschütterlich fest. Das Schmuckstück war aufs engste mit dem dritten dieser Abschnitte verwoben, ist aber wohlweislich nicht ans Ende gerückt worden, damit die Eröffnungsfanfare des Epyllions, 315 f., voll zur Geltung kommen konnte. Ja, nicht nur diese hochtönenden Verse, sondern auch alle folgenden sind gehobener als die rein lehrhaften Abschnitte und stehen dem Pathos der Schmuckstücke nahe; auch das Schmuckstück über Ägypten und Gallus hätte verloren, wenn es unmittelbar vor dem Epyllion gestanden hätte.

Nun kommt aber durch diesen Kunstgriff eine Unregelmäßigkeit in die geschlossene Folge von 2 + 4 und 4 + 2

Lehrkapiteln, die wir bis Vers 280 festgestellt haben; denn es klappt noch ein Kapitel (295—314) nach. Daß das kein Fehler, sondern sicher eine bewußte Zierlichkeit war, leuchtet noch mehr ein, wenn wir uns die Kapitelzahlen des II. Buches ins Gedächtnis zurückzurufen: 1 + 5, 2 + 5, 5 + 3. Der Abschnitt 295—314 selbst bietet zwei Tiraden von je zehn Versen: I a) Bereitung des Ortes (295—98), b) des Tieres (299—302), c) Lagerung des Tieres an diesem Ort (303 f.). Die Handlung a) wird durch einen allgemeinen Satz und drei spezielle Tätigkeiten in vier Versen dargestellt, ebenso b); die beiden Schlußverse geben mit einem eigenartigen ὕστερον πρότερον das Unterlegen von zwei Pflanzenarten, das Abschließen der Kammer und das Ruhelassen.

Damit ist das Tun der Menschen erledigt. Andere Kräfte vollenden das Werk: II a) der Zeitpunkt hat seinen Einfluß, dreigliedrig (305—7), b) die Feuchtigkeit des Kadavers arbeitet und läßt wunderbare Lebewesen entstehen (308 f.); die noch übrigen fünf Verse enthalten fünf Phasen ihrer wunderbaren Entwicklung, deren letzte mit einem anspruchsvollen Vergleich ausgeschmückt ist. Die Parther scheinen hier gewählt zu sein, damit die Gedanken und Gefühle der römischen Leser einen Augenblick bei der Gegenwart verweilen: der Abstand zwischen diesen Versen und dem Epyllion tritt um so wirkungsvoller hervor, je mehr dem Leser auch die zeitliche Entfernung zum Bewußtsein kommt.

In eine ganz andere Welt führt uns der Dichter mit den Versen 315 ff. Die Belehrungen über das Verfahren zur Erzeugung neuer Bienen (295—314) sind so gegeben, als ob Vergil selbst noch an das Märchen glaubte, wenn auch vielleicht mit der Zuversicht, daß der Fall völligen Aussterbens nicht so leicht eintreten werde. Jedenfalls bildet die Betonung des Wunderbaren einen geschmackvollen Auftakt zu dem nun folgenden Mythos; die laudes Galli waren auch aus diesem Grunde weniger geeignet, unmittelbar vor 315 zu stehen.

Es bedarf keiner Beweise mehr, daß die Aristaeusgeschichte der organische Schluß nicht nur des IV. Buches

ist, dessen Gegenstand direkt zu dieser Krönung hinführt, sondern daß auch für das ganze Werk kein besserer Abschluß gefunden werden konnte. Denn das Epyllion bringt die in dem ganzen Gedicht erstrebte Vereinigung des Subjektiven und Objektiven; hier fiel sachliche Belehrung und ästhetischer Genuß zusammen. Gewissenhaft hat Vergil sich in allen vier Büchern gezwungen, den Lehrmeister getrennt vom „Dichter“ sprechen zu lassen, bis er zuletzt beide Stimmen zusammenklingen lassen kann. Damit liegt in den *Georgica* eine ganz vortreffliche, wenn nicht die geistvollste Anwendung des hellenistischen Prinzips von der Mischung der Gattungen vor. Wir wissen längst, daß die Feinheit Vergils zu einem nicht geringen Teil auf seinem untrüglichen Stilgefühl beruht. Stilgerecht im höchsten Sinne ist auch die erste Fassung seiner *Georgica* gewesen. —

Trotz des bei der Überarbeitung eingeführten Orpheusmythus ist die ursprüngliche Gestalt des Epyllions noch einigermaßen zu erkennen. Es verläuft in kunstvoll berechneten Abschnitten, von denen unversehrt erhalten sind: 317—332 = 16 Verse, 333—362 = 2 × 15 Verse, 363—386 = 24 Verse, 387—414 = 28 Verse, 415—424 = 10 Verse, 425—452 = 28 Verse. Der kürzeste dieser Abschnitte, nämlich die 10 Verse 415—24, hebt sich stilistisch und inhaltlich stark hervor. Bei der hohen Bedeutung der Tatsache, daß Aristaeus unmittelbar vor der Bezwingung und Befragung des Proteus steht, fällt die behagliche Breite und der Schmuck der Erzählung ab; je näher wir dem großen Augenblick kommen, um so schlichter die Worte: „*hic iuvenem in latebris aversum a lumine Nympha / collocat, ipsa procul nebulis obscura resistit*“. Es kann nicht Zufall sein, daß diese knappen, inhaltschweren 10 Verse von weit ausgesponnenen Berichten umrahmt werden, deren jeder dieselbe Verszahl, 28, aufweist. Auch inhaltlich bilden sie Gegenstücke: erst beschreibt Cyrene Wesen und Verhalten des Proteus; dann geht wirklich alles so vor sich, wie sie gesagt hatte. Bei Homer gehören solche Parallelberichte und möglichst wortgetreue Wiederholungen zu einer noch primitiven poetischen

Technik; hier dagegen herrscht Kunst, bewußte Differenzierung im Erzählen. Der Abschnitt 387—414 bringt in den ersten 14 Versen allgemeine, in den zweiten 14 Versen die besonderen Anweisungen der Cyrene. Der Abschnitt 425—452 ist bewegter: nach 12 Versen steigt die Handlung zu ihrem Höhepunkt hinan, der in den vier Mittelversen (437—40) enthalten ist. Aber die Spannung bleibt noch länger auf dieser Höhe, daher das Weiterzählen der Erzählung zu „ille . . . transformatus“ noch innerhalb des Verses 440, dessen Hauptinhalt doch das Satzende „occupatus“ ist. Demnach haben wir 441—452, also wieder 12 Verse, zu einer Gruppe zu zählen, die sich durch steigende Lebhaftigkeit auszeichnet.

Da Vergil es fertig gebracht hat, die verschiedensten fortlaufenden Unterweisungen seines Lehrgedichtes auf symmetrische Abschnitte zu verteilen und im großen wie im kleinen immer wieder Rahmenkonstruktionen anzuwenden, drängt sich angesichts der 28. 10. 28 Verse (= 387 bis 452) die Frage auf, ob er diese Technik nicht auch auf das Epyllion ausdehnte. Daß er dafür ein unmittelbares Vorbild gehabt haben müßte, wird niemand behaupten wollen, der sich den selbständigen Aufbau der Georgica vergegenwärtigt. Wenn die wenigen griechischen und lateinischen Epyllien, die uns erhalten sind, bei allem Raffinement der Anordnungskunst keine streng symmetrischen Versgruppen zeigen, so beweist das doch nichts gegen die Möglichkeit der Rahmenteknik im Aristauepyllion, denn keins der andern Epyllien ist wie dieses in ein Lehrgedicht eingearbeitet; keins von ihnen ist so ernst und spannend gehalten wie diese Komposition, obwohl es ihr nicht an launigen Zügen, nicht an gelehrter und zierlicher Kleinmalerei fehlt; auch der Schein freischweifender homerischer Erzählung ist gewahrt. Sollte nicht gerade diese zuletzt genannte Forderung aitiologischer Dichtung den poeta doctus gereizt oder gar gezwungen haben, hier ein ganz besonderes Kunststück zahlenmäßiger Symmetrie zu leisten, nachdem ihm bei dem weiten Lehrstoff sachlich eine bewundernswert ebenmäßige Auswahl und Anordnung gelungen war? Man könnte sogar vermuten,

daß solch ein Kunstgriff der Anlage geboten war, um die Einheit der Komposition zum Ausdruck zu bringen; die stilistische Eigenart des Epyllions, an der nicht zu rütteln war, hätte sonst eine völlige Sonderstellung dieses Teiles der *Georgica* bewirkt.

Da auch die Spuren der ersten Fassung, die von 528 an reichlich vorliegen, Schlüsse auf die ursprüngliche Ausdehnung mancher Abschnitte gestatten, darf es nicht unversucht bleiben, die notwendigen sachlichen Ergänzungen einmal mit Hilfe der Symmetrie anzuordnen, die uns nach den 18, 30, 24 Versen (= 317—386) in den 28, 10, 28 Versen (= 387—452) entgegentritt. Dabei ergibt sich zunächst, daß die 453 einsetzende Rede des Proteus 24 Verse umfaßt haben müßte. Wenn Proteus, wie die Überarbeitung vermuten läßt, den Aristaeus an eine Schuld zu erinnern und Sühnopfer dafür (vgl. auch 549 ff.) anzuordnen hatte, so dürften 24 Verse dafür nicht zuviel gewesen sein. Daß das Opfer dem Aristaeus unmittelbar neue Bienen schenken würde, hat Proteus sicher nicht gesagt; daher die Ratlosigkeit des Aristaeus.

Auf des Proteus Rede mußte folgen: „*Haec Proteus et se iactu dedit aequor in altum*“ (jetzt 528f.) und ein Bericht über das Verhalten des Aristaeus, der hilflos, ja verängstigt dagestanden hat, bis Cyrene sich näherte, die sich nicht umsonst abseits in Nebel gehüllt hatte. Sie mußte dem Sohne die Weisungen des Gottes klar machen, und da auch sie das Bienenwunder noch nicht kannte oder wenigstens nicht verraten durfte, wird sie ihn getröstet haben, daß noch alles gut werden würde. Man vergleiche hierzu auch die Worte des Servius zu 553. Ein großer Teil von Cyrenes Rede ist erhalten in 531—47; von diesen 17 Versen stammen höchstens vier aus der zweiten Rezension: bestimmt 545, 547 und 533, dazu wahrscheinlich die zweite Hälfte von 532 und die erste Hälfte von 534. Merkwürdig, daß I. Hilberg¹ bei der Registrierung des für Vergil unerhört schlechten Verses 532 den Grund für dieses einzig dastehende Satz-

¹ Verhandl. d. Züricher Philol.-Vers., Leipzig 1888, S. 231 ff.

asyndeton im 4. Spondeus nicht in der Überarbeitung dieser Stelle sucht, sondern nur von Nachlässigkeit spricht! Die Worte „haec omnis morbi causa“ konnte Cyrene auch in der ersten Fassung sagen, besonders wenn sie vorher das, was Aristaeus ihr unverständlich berichtete, klargestellt hatte. Dann konnte der Gedanke vollständig mit seiner Kopula „est“ dastehen und der folgende Satz etwa mit „Age munera supplex“ sich glatter daran anschließen als jetzt, wo wir „tu munera“ ertragen müssen. Wenn nun die Erklärung zwischen „deponere curas“ und „Haec omnis morbi causa“ nicht ausführlicher war als die jetzt folgende, so umfaßte diese Rede der Cyrene in der ersten Rezension 15 Verse, also die Hälfte der für den ganzen Abschnitt geforderten 30 Verse; dann hätte sogar die Gliederung 15 + 15 wie in den Versen 333—62 vorgelegen.

Vor dieser Rede Cyrenes müßte dann das Verschwinden des Proteus (= 528 f.) und die Ratlosigkeit des Aristaeus ebenfalls in 15 Versen geschildert worden sein. Das war leicht möglich, wenn, wie oben angedeutet, Aristaeus seiner Mutter die ihm unverständlichen Aussagen des Proteus vortrug. Wahrscheinlich war nach dem Verschwinden des Proteus das Auftauchen Cyrenes angeschlossen mit dem adversativen „at non Cyrene“ (530) — sagen wir: „cessat succurrere nato“; und „ultra“ wird wohl Aristaeus bei ihrem Anblick seine Klagen erhoben haben. Die Worte des Verses 530: „Cyrene . . . ad fata timentem“ können sowohl dem Schlußvers der ersten Tirade angehört als auch den Anfang der zweiten gebildet haben; in diesem Falle hätte zwischen „curas“ (jetzt 531) und „Haec omnis morbis causa“ nur ein Vers gestanden.

Nach Schluß ihrer Rede: „post ubi nona suos Aurora ostenderit ortus“ (544) „et nigram mactabis ovem lucumque revises“ (546) ist Cyrene selbstverständlich bei dem Sohne geblieben, obwohl dieser zunächst allein handelnd im Vordergrund steht. Sicher ist der Vers „Haud mora continuo matris praecepta facessit“ (548) auch in der ersten Fassung der Beginn des Schlußberichtes gewesen, der, wie die erhaltenen Verse beweisen, Schlag auf Schlag die Handlungen des Ari-

staeus und das Wunder selbst brachte. Nur in dieser Knappheit konnte die Überraschung so einschlagend wirken¹. Cyrenes Gegenwart ist nur in „aspiciunt“ (555) angedeutet. Der Wunsch des Aristaeus, endlich neue Bienen zu bekommen, und jedenfalls noch mehr das Verlangen, sich vom Fluch zu reinigen, bedingen das rasche Tempo des Schlußberichts (548—58), das auch der Stimmung des Lesers am Ende der *Georgica* entgegenkommt. Nur Vers 553 braucht bei der Überarbeitung eingefügt zu sein; ohne ihn umfaßte der Abschnitt 10 Verse, so daß mit den acht Versen des Epilogs als letztes Glied des symmetrischen Baues $10 + 8$ Verse anzusetzen wären, denen am Anfang $315 - 332 = 18$ Verse entsprechen würden.

Somit hätte die Gesamtzahl der Verse des Epyllions 18. 30. 24. 28. 10. 28. 24. 30. 18 = 210 betragen. Von den vier Abschnitten vor und nach dem Mittelstück, deren Summe jedesmal = 100 Verse ist, weist keiner die Zahl von 25 Versen auf, sondern sie weichen um 7. 5. 1. 3 von dem Normalmaß des Viertels ab.

Hatte nun das Epyllion 210 Verse, so wäre an eine Zweiteilung von Buch IV nicht mehr zu denken, wohl aber an eine Dreiteilung. Es hätte jedoch keine regelmäßige Drittelung vorgelegen, sondern eine Variation des Prinzips, das wir in der Anlage von Buch II folgendermaßen gefunden haben (vgl. S. 73 ff.):

I: 1—176 = 1 + 5 Kap. + Schmuckstück, zus. 176 Verse,
 II: 177—345 = 2 + 5 Kap. + Schmuckstück, zus. 169 Verse,
 III: 346—542 = 5 + 3 Kap. + Schmuckstück, zus. 221 Verse.

Im IV. Buch wäre dann

I: 1—148 = 2 + 4 Kap. + Schmuckstück, zus. 148 Verse,
 II: 149—? = 4 + 2 + 1 Kap. und Schmuckstück, das vor dem Zusatzkapitel steht. Der Schlußvers der *laudes Galli* könnte erhalten sein in Vers 294, der aber früher etwa die Zahl 300 getragen haben müßte, wenn wir den Umfang des verstümmelten Schmuckstücks — um eine runde Zahl

¹ Noch knapper werden die wesentlichen Vorgänge Ciris 386—90 berichtet, vgl. Anhang S. 217.

zu wählen — von 14 auf mindestens 20 Verse erhöhen. Das Loblied, das an der entsprechenden Stelle des II. Buches, d. i. Vers 323—45, steht, umfaßt 23 Verse; der Preis des Augustus I 24—43 enthält 19 Verse, aber II 136—176 = 41, IV 116—149 = 34 Verse. Da die sechs Einleitungsverse 281—286 zum Teil auch für das folgende Lehrkapitel gelten, ist es schwer zu sagen, wie der Dichter die Verszahl der eigentlichen laudes berechnete: wahrscheinlich kommen wir mit 20 noch nicht aus. Der Preis des Augustus, der kein selbständiges Schmuckstück, sondern den zweiten Teil eines Proömiums bildet, wird in jedem Falle mit seinen 19 Versen die kürzeste Ausdehnung gehabt haben, da die Einzigartigkeit der Sache doch alle anderen laudes übertraf.

Bauen wir also zunächst auf den unverbindlichen 20 Versen der laudes Galli weiter, so erreichen wir mit den 20 Versen des nachklappenden Lehrabschnitts etwa die Zahl von 320 Versen; somit hätte der II. Teil des Buches, Vers 149—320(?), etwa 172 Verse gehabt. Den III. Teil bildete dann das Epyllion, dem unsere Vermutung 210 symmetrisch angeordnete Verse gab. Die Analogie mit Buch II liegt also auf der Hand. Dort ist in jedem der drei Teile die Rahmenarbeit (mit einem Schnörkel) durchgeführt. In Buch IV bilden die zwei ersten Drittel zusammen eine Rahmenkonstruktion (mit einem Schnörkel): sollte da nicht auch das dritte Drittel, das sachlich und formal für sich stand, wenigstens durch äußerlich angebrachte Symmetrie, die sich hier nur in den Verszahlen ausdrücken konnte, dem Ganzen angeglichen sein? Bei diesem in der Natur der Sache begründeten besonderen Aufbau des IV. Buches ist die Analogie mit Buch II aber nicht soweit getrieben, daß Buch IV am Schluß des dritten Drittels auch noch ein Schmuckstück haben müßte. Das verbot sich dadurch, daß das *αἴτιον* an sich, wie wir sahen, eine Art Schmuckstück als Zugabe zu den mit Abschnitt 295—314 gründlich zu Ende geführten Belehrungen bildet. Der kleine Epilog erweist sich also als unversehrter ursprünglicher Ausklang des Ganzen. Buch IV müßte demnach $148 + 172 (?) + 210 = 530 (?)$ Verse gehabt haben.

Da das Gesamtwerk sachlich 2×2 geteilt ist, müssen wir die Frage stellen, ob und wie die Zweiteilung auch in der Gesamtzahl der Verse zum Ausdruck kommen sollte. Wenn Buch IV erst durch die Umarbeitung auf 566 Verse gebracht wurde — eine ursprünglich noch größere Ausdehnung ist kaum denkbar —, so haben wir, da alle vier Bücher verschiedene Ausdehnung hatten, das kürzeste und das längste Buch, die beide Bücher von Bedeutung ersten Grades sind, nämlich Buch I und III, zu addieren, das sind $514 + 566 = 1080$ Verse. Bildeten nun die Bücher von sekundärer Bedeutung, nämlich Buch II und IV, mathematisch die andere Hälfte, so würden bei $542 + 530 (?) = 1072 (?)$ Versen nur etwa 8 Verse fehlen, die sehr wohl bei dem Lob des Gallus, das wir unverbindlich mit rund 20 Versen ansetzten, vorhanden gewesen sein könnten. Dann hätte Buch IV ursprünglich 538 Verse in folgender Verteilung gehabt: Teil I = Vers 1—148; Teil II = Vers 149—328, davon 281—308 laudes Galli, 309—328 = jetzt 295—314; Teil III = Vers 329 („Quis deus etc.“, jetzt 317 ff.) — 538, d. s. 210 Verse in der oben rekonstruierten symmetrischen Anordnung. Alles dies ist nur eine Wahrscheinlichkeitsrechnung; sie wird es jedenfalls auch bleiben müssen, selbst wenn die Bedeutung der Verszahlen für die Kompositionen der hellenistischen Dichter einmal ganz erforscht und anerkannt sein wird. So klar es ist, daß Vergil sich in der Aeneis von dieser Theorie frei macht, die in solcher Strenge im großen Epos nicht geherrscht hat¹, so sicher ist es, daß die Georgica wie alle kleineren und größeren subjektiven Gedichte und die als persönliche Angelegenheit der Dichterseele auf-

¹ Hierin besteht die große Selbständigkeit des Lucrez, der seinen Lehrstoff nicht nach hellenistischer Manier in effekthaschender Disposition und in abgezählten Versgruppen vorträgt, sondern in homerischer Weite und Ungebundenheit. Jedenfalls beruht mit auf dieser formalen Großzügigkeit die Anerkennung, die Lucrez von Cicero zuteil wurde (ad Quintum fr. 2, 9 (11). 3, vgl. dazu Hendrickson, American Journal of Phil. 1901, S. 438). Denn so wenig sich Cicero durch den Epikureismus angezogen fühlte, so willkommen war ihm in der Zeit der νεώτεροι mit ihren Zahlenkunststücken ein Werk „multae artis“; hätte Cicero nur die Verskunst loben wollen, so hätte er sich anders ausgedrückt.

gefaßten Kleinenepen der hellenistischen Zeit zahlenmäßig mühsam berechnete Gebilde sind. Wahrscheinlich ist auch die überaus hohe Bewertung der Anordnungskunst mit ein Grund für die starke Produktion von Lehrgedichten bei den alexandrinischen Dichtern: mit solcher Kunst durfte auch der unpoetische poeta doctus auf Erfolg und Anerkennung hoffen.

Um so erfreulicher ist es zu sehen, wie Vergil in seinen *Georgica* als wahrer Dichter diesen äußerlichen Zwang meistert. Daher die epochemachende künstlerische Bedeutung dieses Werkes, hinter der die patriotische im engeren Sinne entschieden zurückbleibt. Dieses kleine Epos vom Landbau übersetzt ja mit seinem starken Streben nach innerer und äußerer Ebenmäßigkeit den großen Zug zur Einheit, der den politischen Bestrebungen Octavians zugrunde liegt, ins Literarische. Da das hier zum ersten Male geschieht, wirkt es so wohlthuend frisch und ist wertvoller und echter als das Unternehmen des Horaz: „*Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos*“.

Die Sauberkeit und Exaktheit der Komposition ist echt römisch; die Bukolik ist glänzend überwunden, indem sie bis zu einem gewissen Grade der neuen Kunst dienstbar geworden ist. In den *Georgica* ist die augusteische Empirekunst geschaffen. Wundervoll ist auch die stilistische Reinheit in ihrer ersten Fassung gewesen. Dieser Stil war mit der Konzeption des Werkes gegeben. Vergil schrieb ihn von Anfang an mit derselben, zum Teil sorgsam erarbeiteten Sicherheit, mit der er vorher den bukolischen und nachher den rein epischen Stil meisterte. Die *Georgica* begründeten somit unerschütterlich den Ruhm des Künstlers Vergil und bei ihm selbst und seinen Gönnern die Überzeugung, daß dieses Können auch den Anforderungen der großen epischen Dichtung gewachsen sein würde.

4. Orpheus und Eurydice.

So störend die Orpheussage für den Genuß der künstlerischen Einheit und Feinheit der *Georgica* ist, so verdrießlich mag es auch dem Leser sein, daß um der Vollständigkeit

willen jetzt auch diesem Gegenstand noch eine Betrachtung gewidmet werden muß. Aber wenn in der Tat nur in dem Schmuckstück 281 ff. der Name des Gallus zu beseitigen war, so müssen wir für das Eindringen des Orpheusgedichtes nach Vers 453 andere, freilich auch diesem Anlaß entspringende Gründe suchen. Selbst eine kurze Erwähnung des Gallus in der Rede des Proteus wäre nach meinem Geschmack eine zweifelhafte Zierde für das in grauer Vorzeit spielende Epyllion gewesen, obwohl ein Übergang zu Gallus, etwa eine Prophezeiung im Munde des allwissenden Meergreises, dem Dichter nicht schwer zu fallen brauchte. Aber kam der Name hier wirklich vor, so wäre die Tilgung der betreffenden Verse und ein Schließen der Lücke innerhalb der Rede des Proteus wahrlich ein einfacheres Verfahren gewesen als die Eindichtung eines diesem Epyllion wie den *Georgica* überhaupt wesensfremden Trauergedichtes. Vergil opferte diesem Fremdkörper sogar das Wesentliche der Rede des Proteus und ein wichtiges Stück der daran anschließenden Erzählung. Das geschah unmöglich, um ein Lob des Gallus zu beseitigen, sondern hier muß ein Verlangen Vergils — künstlerischer oder persönlicher Art — vorgelegen haben, die Orpheussage hereinzubringen.

Zufällig gab allein die Rede des Proteus technisch die Möglichkeit hierfür. Wahrscheinlich setzte Vergil einfach Eurydice an Stelle einer Nymphe, denn wenn Vers 535 der ersten Fassung angehört, bestand die Schuld des Aristaeus wohl darin, daß er sich an einer Waldjungfer vergriff. Das war sicher keine Erfindung unseres Dichters, sondern ist als eine alte, in der *Bukolik* wieder hervorgezogene Sage denkbar; denn durch die natürlichen Wohnplätze der Bienen, die Vers 42—44 genannt sind, lag es von alters her nahe zu glauben, daß Dryaden, Oreaden, oder wie man diese Wesen bezeichnen will, ursprünglich das Bienengeschlecht hegten. Ehe die Menschen das Einfangen und Bergen eines Schwarmes verstanden, mußte, wer Bienenzucht treiben wollte, im Waldgebirge nach einem Bienennest suchen, und fand er es, so dankte er das der Huld freund-

licher Waldfrauen. Auch wenn die Verpflanzung des Baues und die weitere Zucht gelang, war das ein Zeichen ihrer Gunst. Ehe Bacchus als Brisaeus auch Stifter der Bienenzucht wurde, war jedenfalls die Nymphe, ob sie nun Brisa hieß oder nicht, Hüterin der Kunst des Honigpressens; man vergleiche hierzu, was Cornutus zu Persius Sat. I 76 sagt. Über die Jungfrauen Amalthea und Melissa, die das Zeuskind mit Ziegenmilch und Honig nährten, und über andere solche Honigspenderinnen lese man die Zeugnisse nach bei Magerstedt, Bilder aus der röm. Landwirtschaft, Bd. 6, Sondershausen 1863.

So wie die lesbische Nymphe Brisa durch Bacchus, wie es scheint in friedlicher Weise, verdrängt wurde, so mußten in Griechenland irgend einmal die als Honigspenderinnen verehrten Nymphen, also auch die Napaeae, dem Aristaeus weichen. Mancher naive Imker mag ungern den alten Glauben an die Huldinnen aufgegeben haben: was Wunder, wenn man sich erzählte, der Eindringling Aristaeus habe eine Nymphe vergewaltigt und zur Strafe hätten deren Schwestern seine Bienen getötet und ihn nirgends in Wald und Heide neue finden lassen; da habe er anderswo Hilfe gesucht und jenes neue, häßliche, ja widernatürliche Erzeugungsverfahren eingeführt, was seine Anhänger als Wunder priesen. Die weite Verbreitung und der lange Bestand des Aristaeuskultes mag diese Sage, die aus der Zeit seines Aufkommens stammte, in Vergessenheit haben geraten lassen, und Vergil mag sie in einer Sammlung nach Art des Hygin oder Parthenios, vielleicht nur noch angedeutet unter dem Gesichtspunkt „Liebesabenteuer“, gefunden haben. Jedenfalls ist uns durch Einfügung der Orpheusgeschichte bei Vergil ein wertvolles Stückchen alter Sage verloren gegangen, das hier noch einmal der Vergessenheit entrissen worden war.

Es ist schon oft und sicher mit Recht vermutet worden, daß die Trauer um Gallus den Dichter drängte, von einer Liebe zu singen, die ein teures, zu früh dahingerafftes Leben dem Tode wieder abringen möchte. Aber sollte Vergil wirklich zu diesem Zweck die altbekannte Sage in eine

neue kunstreiche Form gebracht haben, ohne seinen persönlichen Schmerz irgendwie anzudeuten? Und wäre da nicht ein Gedicht im elegischen Maß, ohne Verquickung mit den Georgica, das Gegebene gewesen? Tatsächlich stellen auch die Verse 456—527 eine kunstvolle, in sich geschlossene sentimentale Komposition dar, die keine Spur von nachlässiger Ersatzdichtung aufweist, wie viele Erklärer behaupten. Denn nach den vier überarbeiteten Übergangsversen 453—56 lesen wir 71 Verse in folgender Gruppierung:

$\underbrace{457-63}$	$\underbrace{464-70}$	$\underbrace{471-84}$	$\underbrace{485-98}$
7	7	14	14
$\underbrace{499-503}$	$\underbrace{504-15}$	$\underbrace{516-22}$	$\underbrace{523-27}$
5	12	7	5

Meisterhaft führt Vergil in den beiden ersten Abschnitten die Handlung bis zur Ankunft des Orpheus in der Unterwelt. Die Hadesbeschreibung sodann (471—84) ist als Erlebnis des Eintretenden und Vorwärtsschreitenden gestaltet. Die üblichen Schrecknisse bringt der Dichter hier in 2×3 Punkten: er beginnt mit schattenhaftem Erscheinen der Menschenseelen und läßt dann die Geschlechter kenntlich und das Landschaftsbild sichtbar werden; schließlich treten drei schreckenerregende Einzelwesen der Unterwelt hervor. Die nächsten 14 Verse, die den Wendepunkt der Handlung herbeiführen, sind in Vers 491 durch ein in jeder Hinsicht raffiniertes enjambement und am Schluß (498) durch das Verhalten der Worte Eurydices ausgezeichnet. Der kleine Abschnitt 499—503 bringt die ganze Tragweite des Geschehenen in grausamster Weise zum Bewußtsein. Die Zahl 5, die nach I 464 ff. für Schauerberichte beliebt gewesen zu sein scheint, wählt Vergil jedenfalls, um den bisher herrschenden Rhythmus zu zerschlagen. Wenn er darauf wieder zu der Zahl 7 zurückkehrt und sie mit der so störend empfundenen 5 verkoppelt und abwechseln läßt, so ist das für ihn wohl ein Mittel, die Empfindung vernichteten Glückes zu verstärken. Der Dichter malt in Vers 504—15 die Trostlosigkeit und Verzweiflung des Orpheus, indem er dafür zunächst den Anblick der entschwindenden Eurydice aus-

nutzt: Orpheus greift und blickt ins Leere, ungehört verhallen seine Rufe an Charon; seine Fragen bleiben ohne Antwort. Eurydice gehört dem Hades; Orpheus dagegen klagt in der Wildnis Thrakiens. Am Abschluß dieser sentimentalen Tirade malt ein Vergleich mit Philomela den Jammer, der aus des Orpheus Liedern klingt. Der folgende Abschnitt führt die Handlung weiter, obwohl mit „nulla Venus“ (516) zunächst nur eine gefühlsmäßige Steigerung vorzuliegen scheint. Aber dieser Vers ist die erste Stufe einer grausigen *κλιμαξ*: keine Frauenliebe beglückt den Orpheus, nein, Weiberwut zerreißt und tötet ihn! Auf diesen in Vers 522 erreichten Endpunkt der Handlung läßt der Dichter noch fünf Schlußverse folgen, die ebenso Erzählung wie Gefhlsschwelgerei sind: statt sich beruhigen zu können, muß der Leser bei dem Gedanken, daß dem Orpheus endlich Erlösung und Wiederfinden zuteil wird, das abgerissene Haupt des Unglücklichen in einem barmherzigen und doch zugleich grausamen Bergstrom treiben sehen und den toten Mund noch einmal Eurydice rufen hören; den zweiten Ruf haucht die entfliehende Seele, und den dritten übernimmt das Echo.

Wie kommt Vergil aber zu dieser Geschmacklosigkeit der Komposition? Auch die vorangehende gradatio und die Flle der Anaphern und sonstiger Figuren passen nicht zu Vergil, wenigstens nicht für die Zeit der Reife seiner Kunst, in die die Änderung der Georgica fiel. Die Orpheusdichtung ist darum unmöglich eine Konzeption des trauernden Dichters, der mitten in der Abfassung der Aeneis gezwungen war, in seinen Georgica die laudes Galli zu tilgen. Ob etwa dieser sentimentale Erguß eine Studie aus Vergils Frühzeit war, an der eine besondere Erinnerung enger Zusammenarbeit mit Gallus haftete? Jedenfalls liegt ein *πάθημα ἑρωτικόν* in höchst stilgerechter Behandlung hier vor. Da Parthenios dem Gallus eine Sammlung solcher Stoffe *εἰς ἔπη καὶ ἑλεγείας* widmete, dürfen wir in der Orpheusdichtung dem Versmaß nach wohl ein Beispiel der ersten Art erkennen: allerdings nur dem Versmaß nach, denn der Inhalt und seine Behandlung sind echt elegisch.

Aber sehr fraglich ist es doch, ob der junge Vergil eine solche „Mischung der Gattungen“ wagte, da er weder die Elegie noch das Kleinepos meistern gelernt hatte.

Wie weit in der Tat das kleine hellenistische Epos von dem Begriff *ἐλεγεία* entfernt sein konnte, zeigt ein Vergleich unserer Orpheusdichtung mit Theokrits Hylas. Sein Stoff läßt sich an pathetischem Gehalt recht wohl dem Orpheusstoff an die Seite stellen; aber was für ein steifes Gebilde ist diese Homer nachahmende Erzählung gegenüber unserem Orpheus! Und vollends die moralisierende Einkleidung!

Die leidenschaftliche Art des Gallus hat die Elegie und scheinbar auch die Bukolik (Ecl. X 50 f.) dem Epos vorgezogen; sein Verdienst um die Elegie hat ihm seinen Namen in der römischen Literatur gesichert. Dem Gallus, dem man die Ciris zuschreibt, könnte man also wohl auch ein Übergreifen vom Epischen zum Elegischen und umgekehrt zutrauen, wie es in unserer Orpheusdichtung vorliegt. Mit hin könnte auch Vergil nach dem Vorgange des Gallus, vielleicht auf seine Ermunterung hin, ein derartiges Stück geschaffen haben, das aber einzig in seiner Art und deshalb Manuskript geblieben war. Dann aber brauchte er nur eine kleine Änderung der Anfangsverse vorzunehmen, um die Orpheusdichtung der Rede des Proteus einzufügen: Vers 453 könnte noch aus deren erster Fassung stammen.

Aber die Annahme, daß die Orpheusdichtung als ein fertiges Ganzes von ca. 75 Versen in die Georgica eingelegt wurde, führt uns noch einmal auf das Versezählen. Mit dem Entschluß nämlich, diese Eindichtung vorzunehmen, sah Vergil sich vor die Notwendigkeit gestellt, das sorgfältig berechnete Maß des IV. Buches — wenn es auch nicht die angenommenen 538 Verse gehabt hätte — zu überschreiten. Die uns vorliegenden 566 Verse legen die Vermutung nahe, daß dies das Höchstmaß war, worauf Buch IV kommen durfte, da Buch III mit seinem bedeutungsvolleren Gegenstand diese Ausdehnung hatte und dadurch schon Buch I und II übertraf. Damit hätten wir eine Erklärung gefunden für die Unzulänglichkeit der Nachträge und Änderungen, die zur Herstellung des neuen Zusammenhangs nötig

waren. Wahrscheinlich ist unter diesem Zahlenzwang auch die Ergänzung des Schmuckstücks 286 ff. unterblieben, das sachlich und formal korrekt und als Mittelstück des Buches ansehnlicher hätte sein müssen. Bei der neuen Einteilung des Buches hätte sogar auf der Scheide zwischen dem 3. und 4. Viertel noch ein Schmuckstück erscheinen müssen: vielleicht sollte die schöne, bewegte Erzählung 425 ff., wo in der Fesselung des Proteus ein Höhepunkt der Handlung erreicht wird, als Ersatz für ein Schmuckstück gelten, so daß der Dichter sich einreden konnte, mit Preisgabe der Symmetrie des ganzen Werkes einen für sich einigermaßen kunstgerechten Neubau des IV. Buches zu schaffen. Aber wieder und wieder fehlte es an Raum für verbindende Verse; von der Aristaeusgeschichte war schon mehr als zulässig gestrichen worden — und doch blieben die Ergüsse des Orpheusgedichtes ungekürzt.

Das drängt uns zu der Frage, warum Vergil so ängstlich an der gegebenen Verszahl des Orpheusgedichtes festhalten zu müssen glaubte. War es einst auch so aus seiner Feder geflossen, so hätte er doch jetzt, da der Raum lückenlose Einfügung nicht gestatten wollte, auch hier kürzen können, ja müssen, statt seine wohl aufgebaute Aristaeusgeschichte zu verstümmeln. Die Vermutung läßt sich nicht abweisen, daß Vergil hier geleitet war durch die Achtung vor der Arbeit eines anderen, der natürlich nur Gallus gewesen sein könnte. Freilich, daß Vergil hier eine Dichtung des Gallus, auch wenn sie bis dahin noch nicht bekannt gewesen sein sollte, unverändert eingesetzt hätte, halte ich nicht für wahrscheinlich, wohl aber, daß er eine Elegie des Gallus in Hexameter umgoß, wobei er möglichst genau die sentimentale Komposition des Meisters der Elegie wiedergab. Eine solche Erklärung für unser literarisches Zwittergebilde aus der Feder Vergils wird auch dadurch nahegelegt, daß Vergil nicht zum ersten und einzigen Male hier ein Gedicht des Gallus umgeformt hätte. Kataloggedichte wie die VI. und vor allem die X. Ecloge stellen sogar viel ärgere Kunstleien dar als das von uns hier vermutete vollständige Referat einer Elegie.

Wie mag Vergil zumute gewesen sein, als die *damnatio memoriae* auch die literarische Hinterlassenschaft des Gallus erfaßte, aber ihre Spuren in seinen *Eclogen* unberührt blieben, in denen er somit Gedenksteine für die literarische Bedeutung des Gallus geschaffen hatte! Nun bot sich bei der Änderung der *Georgica* für Vergil zum letzten Male eine Gelegenheit dieser Art, das Andenken des Freundes und Dichters Gallus zu retten, wenn er schon den Bürger und Staatsmann preisgeben mußte. Sollte Vergil diese Gelegenheit ungenutzt gelassen haben? Außerdem galt „*neget quis carmina Gallo*“ mit besonderem Rechte für die *Georgica*, die wahrscheinlich schon im I. Buch, 404 ff., eine Ehrung dieses Mannes enthielten und die der Dichter nicht hatte abschließen wollen ohne *laudes Galli* im IV. Buch. Die Dankbarkeit gegen Gallus gehörte zu dieser Dichtung und ließ sich aus Vergils Herzen und Werk nicht streichen: mancher Meinungs-austausch mit dem kunstbegabten und -erfahrenen Freunde mochte die Arbeit der *Georgica* befruchtet und gefördert haben. Wenn überhaupt das jähe Ende dieser Freundschaft und dieses seltenen Menschen-schicksals den *Georgicadichter* so im Innersten traf, dann mußte er um so mehr ihm ein unvergängliches Totenopfer bringen: so griff er zu des Gallus *Orpheus* und *Eurydice*. Hiernach kann man auch verstehen, daß, als die Um-dichtung der 35 (?)—37 (?) *Distichen* des Gallus gelungen und der Übergang im Munde des *Proteus* gefunden war, Vergil in dem Gefühl, seiner schmerzlichen Pflicht ledig zu sein, keine Energie mehr aufbrachte für das Nach-feilen und das Verkleben der Fugen. Denn das ist der Eindruck, den die unvollendet gelassene zweite Rezension auf uns macht: mißmutig und verzagt, innerlich und äußerlich gehemmt, hat der Dichter die Hand davon weggenommen.

Beilagen.

1. Catulls Bedeutung für die klassische Kompositionskunst.

Wenn wir verfolgen, wie von den Neoterikern und ihren Nachfolgern die einzelnen Dichtungsgattungen des alexandrinischen Erbes in die römische Literatur eingeführt worden sind, so bietet gerade der erste Dichter, der in diesem Sinne gearbeitet hat und dessen Schaffen uns einigermaßen ausreichend überliefert ist, Catull, ein erfreuliches Beispiel von Wahlverwandtschaft, die zwischen der Persönlichkeit des Dichters und der von ihm auszubildenden Gattung bestand. Die Intensität des Erlebens, die diesem Menschen eigen war und die mit dem Glück der ersten Liebe sich potenzierte, drängte zu der einen Ausdrucksform: dem subjektiven Kleingedicht, das wir heute lyrisch im engeren Sinne nennen. Und zwar war die stichische Form diejenige, die Catull mit Naturnotwendigkeit bevorzugte. Stichische Maße ließen ja den weitesten Spielraum zur Entfaltung eigenster Kompositionen. Das Distichon dagegen, das das Gesetz zweizeiliger Bindung in sich trägt, übte auch auf den begabtesten Formen- und Kompositionskünstler oft einen unwillkommenen Zwang aus. Und nun gar das strophische Lied! Nach dem Verstummen des Saitenspiels und des Gesanges mußte es verkümmern, da ohne die musikalischen Werte die Aufteilung des Stoffes auf eine immer wiederkehrende, in sich geschlossene Versfolge als ein Unding erscheinen mußte. Uns ist von Catull nur ein einziges selbständiges Gedicht in sapphischen Strophen überliefert, nämlich Nr. XI: wer weiß, ob dieses nicht eine Art Parodie oder durch irgendein Vorbild bedingt ist. Nr. XXXIV, LI, LXI, LXII sind Nachahmungen oder Nachbildungen.

Wenn nun seit Kallimachos das stichische Kleingedicht ein klassisches genus war und Catull mit diesen Gedichten vor seinem präziösen Dichterkreis bestand, ja von ihm gefeiert wurde, so muß es eine τέχνη dieser Dichtungsart gegeben haben, nach deren Grundsätzen der Dichter arbeitete und beurteilt wurde. So wenig die παίγνια des Kallimachos Kinder des Augenblicks waren, so wenig wollten sicher Catulls Leser nur den Eindruck eines geglückten Gelegenheitsgedichtes. Selbstverständlich durfte die Freiheit, die eine stichische Komposition gegenüber distichischer oder strophischer Anlage bot, nicht mißbraucht werden, sondern der Dichter mußte erst recht sorgfältig darauf sehen, wieviel Verse zu schmieden seien und in welcher Gruppierung sie den ebenfalls kunstvoll abgewogenen Inhalt umfassen sollten. Als erstes Gesetz können wir hier ohne weiteres annehmen, daß kein Vers zuviel geschrieben werden durfte. Je kleiner das Gedicht sein sollte, desto sorgsamer mußte alles berechnet werden. Naturgemäß mußten, wenn ein Dichter kein neues Metrum bot¹, die Ansprüche in bezug auf Gruppierung und Anordnungskunst sich steigern. Catull steht ganz unter dem Einfluß dieser literarischen Hoch- und Überkultur. Da die junge römische Dichtung frei von metrischen Neubildungen ist und auch die bei den Alexandrinern gepflegte Nachahmung archaischer Dialektformen in Rom wegfiel, dürfen wir uns nicht wundern, wenn die Neoteriker in ihren stichischen Dichtungen die Anordnungskunst und Verszählerei einseitig entwickelt und übertrieben haben.

Ich beginne mit dem kürzesten Gedicht, das Catull geschrieben hat: Nr. LII besteht aus nur vier jambischen Trimetern. Zwei erbärmliche Genossen, die höchste Ämter bekleiden werden, sollen dadurch verspottet werden, daß Catull den Tod einem Leben unter diesen Beamten vorzieht. Die Zweigliedrigkeit des Gedankens und die Absicht des Gedichtes entsprechen durchaus den Voraussetzungen für ein Epigramm; aber in distichischer Form hätte Catull

¹ Vgl. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Neues von Kallimachos: Sitzb. d. Berl. Akad. 1912, 524 ff., und Hellenistische Dichtung I 149.

unmöglich ein wirkliches Paar gleicher Verse für dieses Paar von gleich minderwertigen Menschen schreiben können. Daß er nicht nur einen saftigen Schlußvers daruntersetzt, womit dem logischen Bau des Gedichtes genüge getan wäre, sondern daß er denselben Vers an erster und vierter Stelle, also auch paarig erscheinen läßt, ist ein köstlicher Einfall des genialen Spötters, der die Kunst der Anordnung und Gruppierung von Einzelversen beherrschte und in den Dienst seines Talentes stellte. In der Aufmachung a b b a liegt der Hauptreiz dieses kleinen Kunstwerkes. Ob Catull diese Anordnung erfand, um zu zeigen, daß man nicht an die abgegriffene epigrammatische Prägung gebunden war, steht dahin. Wenn aber diese Form bereits einmal bei Kallimachos vorgelegen haben sollte, so könnten wir mit Sicherheit annehmen, daß dieser Feinschmecker sie bewußt als Konkurrenz zu dem allgemein verbreiteten Epigramm geschaffen hätte.

Ich verfolge zunächst den Gesichtspunkt „Konkurrenz zum landläufigen Epigramm“, ohne dabei die Kunstgriffe aus dem Auge zu verlieren, die Nr. LII uns gelehrt hat: 1. Wiederholung eines Verses an exponierter Stelle; 2. Hervortreten eines umrahmten Stückes in der Mitte des Gedichtes. Wenn es zum Wesen des Epigramms gehört, daß die Pointe am Schluß sitzt, und wenn durch die Darlegung des Sachverhalts in mehr als einem Distichon die Spannung auf den letzten Pentameter erhöht wird, so übertrumpft ein stichischer Fünfzeiler das Doppeldistichon in mehr als einem Sinne. Catull hat in Nr. LIII die vier ersten Verse mit einer Erzählung im Plauderton ausgefüllt: die Gleichartigkeit der Verse ist dem zwanglosen Bericht, der fast ein wenig in die Breite geht, ungemein viel günstiger als Hexameter und Pentameter; die Überraschung, wann es nun dem Dichter beliebt wird, mit dem Schlußeffekt herauszukommen, kann niemand voraussehen. In der Tat nimmt es dieses kleine Gedicht in seiner Wirkung mit den witzigsten Epigrammen auf. Die syntaktische Selbständigkeit des Schlußverses erhöht in ganz vorzüglicher Weise den Eindruck von dem selbstbewußten Auftreten des kleinen Dicken, der mit seiner Redekunst das Feld behauptet.

In Nr. XXVI will Catull durch Aneinanderreihen von vier Hendekasyllaben die Vorstellung einer möglichst vollständigen Aufzählung erwecken, von der man nicht recht weiß, wo sie hinauswill. Es liegt in der Natur des Wortspiels mit dem Prädikat „opposita est“, daß derselbe Satz am Ende von Vers 4 die Hypothek, also den Witz des ganzen Gedichtes, bringen muß, und daß demnach der Schlußvers den Spaß nur zu erhöhen, nicht zu schaffen hat. Dennoch ist die Komposition im wesentlichen dieselbe wie in Nr. LIII.

Anders ist der Bau der drei noch übrigen Fünfzeiler: Nr. LVIII, LIX, LX. Jedes dieser Gedichte besteht aus einem einzigen Satzgefüge, dessen stärkster Einschnitt nach dem dritten Vers liegt. Den reichsten Inhalt und die kunstvollste Form bieten die fünf Hendekasyllaben von Nr. LVIII, worin Catull den Gegensatz zwischen der Echtheit und Tiefe seiner Liebe und Lesbias Verworfenheit und Unwürdigkeit vorführt. Der in Vers 1 beginnende und in Vers 5 schließende Hauptsatz, der das Vernichtungsurteil spricht, umklammert mit geradezu dämonischer Gewalt den Relativsatz, der in Verbindung mit der doppelten Anapher Teilnahme für Lesbia zu wecken scheint, bis auch sein Prädikat „amavit“ den Schmerz der Gegenwart fühlen läßt. Der schlichte Ausdruck der reinen Liebesglut des Catull in Vers 3 läßt die gemeine Niedrigkeit der folgenden Verse als den Höhepunkt der Schamlosigkeit erscheinen.

Catull hat sich mit diesen 3+2 Versen ein ähnliches Instrument geschaffen, wie es der Epigrammatiker in Hexameter + Pentameter besitzt. Nach dieser Formel gehen auch die fünf Choliamben von Nr. LIX und LX. Die Aussagen des dritten Verses sind jedesmal von höchster Bedeutung; aus ihnen entwickelt sich die Schlußpointe. Und doch ist keiner dieser bedeutungsvollen Mittelverse syntaktisch selbständig, sondern seine Aussage wächst aus dem vorhergehenden Verse heraus. Trotz allen Gewichtes bringt auch dieser dritte Vers noch nicht den Zielpunkt der Komposition; ich möchte ihn vielmehr dem gesicherten Standort vergleichen, von dem aus der Angreifer sein

Opfer zur Strecke bringt. Ganz ähnlich läßt auch Nr. LX an Geschlossenheit des Aufbaues und an Feinheit der Ausführung nichts zu wünschen übrig. Es drückt in komischer Übertreibung ein Schmollen des Dichters gegenüber einem Freunde aus, der in wer weiß welchem „casu novissimo“ Catulls Bitte nicht gewährte. Daß trotzdem die persönliche Beziehung dunkel bleibt, ist auf die Namenlosigkeit jenes Herzlosen, nicht auf fragmentarische Überlieferung zurückzuführen. Natürlich hatte Catull seinerzeit die direkte Frage an eine Stelle gerichtet, wo kein Zweifel war, wem das Gedicht galt.

Es scheint, daß unser Corpus Catullianum in Nr. XXVI, LIII, LVIII, LIX, LX eine Auswahl der besten Fünfzeiler bietet, die Catull geschaffen hat. Andere Kunststückchen der Komposition als einfache Zuspitzung im letzten Vers oder Vorbereitung auf die Schlußpointe im Mittelvers sind bei dieser Verszahl kaum denkbar. An Erlebnissen und Einfällen, die für solche Miniaturform paßten, dürfte es dem Catull wohl nicht gefehlt haben. Doch stand ihm ja außer den reizvollen Schöpfungen stichischer Komposition auch die klassische Form des Epigramms zur Verfügung, die er ebenfalls meisterlich handhabte und vielleicht noch öfter gebraucht hat, als uns von ihm überliefert ist¹.

Obwohl die einfache Technik, den Witz überraschend am Schluß des Gedichtes erscheinen zu lassen, sich auch bei mehr als fünf Versen wirkungsvoll gebrauchen ließe, scheint Catull ihre Anwendung doch im wesentlichen auf die Fünfzeiler beschränkt zu haben. Das Hervortreten des Mittelverses, das freilich manchmal nur durch Wortgeklingel gemacht und nicht zwingend durch logische Fügung bedingt ist, finden wir wieder in den Siebenzeilern Nr. XXVII, XLVII, XLIX, LVI. Entsprechend der größeren Ausdehnung ist der scharfe Einschnitt nach dem Mittelvers nicht nur eine Pause im Satzgefüge, wie bei den drei be-

¹ Catulls Gedichte in Distichen harren noch einer ausführlichen Behandlung in bezug auf ihre Kompositionstechnik. O. Weinreich, Die Distichen des Catull, Tüb. 1926, beschränkt sich auf die sechs Epigramme, die nur aus je einem Hexameter und Pentameter bestehen.

sprochenen Fünfzeilern, sondern wirklicher Satzschluß in Nr. XXVII, XLVII, LVI, so daß diese Gedichte in 4+3 Verse zerfallen. Nr. XXVII trägt als einziges Gedicht dieser Gruppe rein lyrischen Charakter, da Catull hier nur eine Empfindung zum Ausdruck bringen will. Anfang und Schluß münden ineinander, denn in „hic merus est Thyonianus“ ist dieselbe Stimmung wieder erreicht, die den übermütigen Zecher sagen ließ: „Minister vetuli puer Falerni/inger mihi calices amariores!“

Der weit kunstvollere Bau des in einem Satz verlaufenden Gedichtes XLIX erfordert eine ausführliche Besprechung, die den ironischen Charakter dieses Dankes an Cicero von neuem bestätigen wird. Auf die drei Verse mit der hochgeschraubten Anrede an den redetüchtigsten der Romulsenkel folgt im vierten und mittelsten Vers die in ihrer Schlichtheit verblüffende und jedenfalls wegen der Größe des Dankes in Vers 5 übergreifende Aussage: „gratias tibi maximas Catullus agit“. Dieser iambische Anfang von Vers 5 fällt in der Reihe der spondeisch beginnenden Verse 2, 3, 4, 6, 7 besonders auf; ja er ist überhaupt einzig in seiner Art bei Catull¹. Ein Verb im Präsens der 3. sing. von der Messung $\cup \cup$ hat Catull sonst nur in festen Verbindungen am Anfang des Hendekasyllabus zu $\cup \cup$ werden lassen, nämlich: c. IV 2: „ait fuisse“, Vers 13: „ait phaselus“, Vers 26 („recondita“ 25) „senet quiete“; c. XL 2: „agit praecipitem“; c. XLV 24: „facit delicias“. Am wenigsten glatt liest sich vielleicht „agit praecipitem“, aber welche Härte der Lautung und welche Vergewaltigung des Wortakzentes empfindet man bei „agit pessimus“! Die Apposition „pessimus omnium poeta“ hängt dadurch noch besonders lose an dem Verb, daß aus ihr ein neuer Gedanke entwickelt wird, der die Schlußpointe des Gedichtes bildet. Wenn ihre Schärfe auch den Hohn der Anfangsverse beträchtlich übertrifft, so ist doch in den Superlativen, in denen beide Versgruppen sich bewegen, eine Entsprechung vorhanden,

¹ Über solche Verbindungen wie gratias agere und die Sperrung derartiger Ausdrücke in Versen findet man jetzt vollständige Belehrung bei E. Fraenkel, Iktus und Akzent im lateinischen Sprechvers, Berlin 1928.

und trotz des Übergreifens von „agit“ besteht der Eindruck eines Planes von $3+1+3$ Versen. Nach dem durch Inhalt und Form heraustretenden Mittelvers hat der Dichter also die Symmetrie absichtlich gestört, indem er gerade den Schluß der Aussage nicht mehr am Versschluß unterbringt, sondern dafür einen Versanfang mit widerstrebender Betonung und Lautung und auffallend loser syntaktischer Fortsetzung sucht. Das ist köstliche Selbstironie Catulls, des Meisters im Bauen und Berechnen von Versen. Somit ist kein Zweifel, daß dieses Gedicht in jeder Beziehung das Zerrbild eines Dankes an Cicero ist. Köstlich ist bei dieser Komposition auch das Spiel, das zwischen epigrammatischer Schärfe und lyrischer Geschlossenheit gewagt wird. Das Pathos ist sozusagen dasselbe in „Disertissime Romuli nepotum“ (1) und „optimus omnium patrónus“ — aber was liegt alles dazwischen! Mit Wölfflins Einfall¹, daß hier eine doppelte Zuspitzung 1. „optimus patronus“, 2. „patronus omnium“ vorläge, erscheint allerdings der Schlußvers als Übersteigerung des superlativischen Anfangsverses; doch schließt eine solche glückliche Schlußpointe keineswegs das Hervortreten des Mittelverses aus, wie die Fünfzeiler mit ihren $3+2$ Versen.

Der einzige Sechszweiler, den wir von Catull haben, ist Nr. XLVIII. Durch die Gliederung in $3+3$ Verse unterstreicht der Dichter sozusagen den lyrischen Charakter dieser süßen Hendekasyllaben. Die zweite Trias ist nur ein Verweilen in dem beglückenden Gedanken, der in Vers 1 — 3 ausgesprochen ist. Der Vergleich mit dem Ährenfeld soll das im Leser erweckte Gefühl erweitern und vertiefen, damit er ganz sicher wie der Dichter empfindet und unwillkürlich wiederholen möchte: „mellitos oculos tuos, Juventi, si quis me sinat usque basiare . . .“ Die Zweiheit dieser Gedankenführung ist ebensoweit entfernt von den streng logisch zusammengehörigen Aussagepaaren der Epigramme und ihrer stichischen Verwandten, wie andererseits die Gruppierung in 2×3 Verse bei einem distichischen Sechszweiler

¹ Vgl. B. Schmidt, Rhein. Mus. 69, 1914, S. 273 f.

ausgeschlossen wäre. Hier hat Catull also vermöge des stichischen Maßes eigene kleine strophische Gebilde geschaffen, die der Ausdruck heiterer Ruhe und inneren Gleichgewichts sind. Diese Form hat nichts zu tun mit Empörung und Ärger, mit Hieb und Stich und was von derartigen Dingen in den meisten bisher besprochenen Gedichten ausgedrückt war. Da fanden wir nicht zufällig ungerade Verszahlen und innerhalb derselben ungleich lange Abschnitte.

Der Spötter Catull bildete aber auch, wenn es ihm paßte, paarige Tiraden oder Strophen, die sozusagen heruntergeleiert werden konnten und sollten, ohne doch ein Ausdruck friedlicher Stimmung zu sein: so in Nr. XLI, wo wir $8 = 4+4$ Verse lesen. Vielleicht war viermalige Wiederkehr ein und desselben Verses — natürlich nicht des sapphischen Hendekasyllabus — die Strophe der Gassenlieder, denen dieses Gedicht sich nähert. Hier ist auch das in demselben Ton gehaltene Gedicht XXXIII zu nennen, wo die Verse 1—4 in Form und Inhalt die Paarigkeit so stark betonen, daß mit „cur“ (5) der Beginn eines Neuen empfunden wird, zumal wenn das Auge den Text nicht sieht, in den einige Herausgeber Klammern um Vers 3 und 4 setzen zu müssen glaubten. In diesem Gedicht wendet sich Catull nicht nur an den Kreis der Verwandten, Freunde und Ärzte wie in Nr. XLI, sondern in Vers 6 geradezu an das Volk, indem er hier von den Räubereien sagt: „notae sunt populo“. In Nr. XLIII weiß der Dichter sich gleichermaßen mit der ganzen Provinz (Vers 6) in seinem Spotte einig. Auch dieses Gedicht zerfällt in 2×4 Verse, denn die sechsgliedrige Aufzählung der Verse 1—4 ist mit „nec sane nimis elegante lingua“ zu einem durchaus befriedigenden Abschluß oder Höhepunkt gebracht. Das Ritardando dieses 4. Verses läßt nach den Häßlichkeiten, die im wesentlichen das Auge verletzen, Zeit für die akustische Vorstellung: und wenn man dich gar erst sprechen hört! Nach „lingua“ könnte also sehr wohl Ausrufzeichen stehen, am Schluß von Vers 5 dagegen Komma. Dann ist die Vorstellung, die Vers 4 weckt, nicht beeinträchtigt durch die ebenso klangvolle wie höh-

nische Namensnennung, die als Vokativ vor die Frage des 6. Verses gehört und die groteske Gegenüberstellung mit Lesbia besonders wirksam macht. Und wenn wir annehmen dürften, daß Nr. XLI mit seiner ungekünstelten Ausdrucksweise vor Nr. XLIII entstanden wäre, dann hätten die Leser dieses Gedichtes schon beim ersten Vers auf Grund von XLI 3 sofort gewußt, wer gemeint war, und hätten keinen Namen mehr verlangt. Um so überraschender und spaßiger erklang dann der exponierte 5. Vers, der eine wörtliche Wiederholung von XLI 4 bot. Es steht außer Zweifel, daß Catull mit diesem in beiden Gedichten verwendeten Vers nicht zweimal die gleiche oder ähnliche Wirkung erzielen wollte, sondern daß er mit Fleiß Stellung und syntaktische Bedeutung möglichst stark differenziert hat.

Die 8 Verse von Nr. XL stellen einen sorgfältigen Aufbau nach Art der einfachen Zuspitzung eines Epigramms dar, und dennoch ist auch hier ein Einschnitt nach dem vierten Vers und die Auslieferung des Geschmähten in „ora vulgi“ vorhanden. Catull bietet in der Beschleunigung des Tempos alles auf, um die Erwartung des Lesers aufs höchste zu spannen: zwei Fragen füllen zunächst je zwei Verse; darauf folgt eine Frage in einem Vers, und schließlich drängen sich zwei Fragen in einem Vers zusammen; danach kann der Dichter in Vers 7 und 8 fast gelassen sagen, durch welch unverzeihliches Unterfangen Ravidus sich die Rüge zuzog. Der Übermut, der den siegesbewußten Catull „agit praecipitem“ als Probe seiner metrischen Kunst¹ an den Anfang von Vers 2 stellen ließ, scheint mir noch übertroffen zu werden durch „eris“ (> ~ ~) in Vers 7. Der syntaktisch ähnliche Vers XXXIII 6 reicht infolge der metrischen Übereinstimmung mit den anderen Versanfängen (— —)² und wegen der Zugehörigkeit des „itis“ zu Vers 5 nicht an die Wirkung jenes „eris“ heran.

In Nr. XXXVIII, dem letzten Achtzeiler, der noch zu besprechen ist, findet sich weder die Gliederung 4+4, noch

¹ Vgl. zu Nr. XLIX S. 186 f.

² Da der Name Vibennius nur hier vorkommt, ist für die Anfangsilbe eher Länge als Kürze anzunehmen.

die Beziehung zum Spott der Gasse. Catull spricht aus einem ganz persönlichen Anlaß zu seinem Freunde Cornificius, während die Personen der anderen Achtzeiler alles andere als Freunde des Dichters sind. Das Gedichtchen ist so wehleidig, daß es nur scherzhaft gemeint sein kann. Die Übertreibung der Verse 1—3 mit ihrer gesucht schlichten, weinerlichen Ausdrucksweise führt zu dem zwei Verse umfassenden Vorwurf, dessen Superlative unbedingt lächerlich wirken. Nicht anders ist „*Irascor tibi*“ und die Frage „*Sic meos amores?*“ zu verstehen, und dann gar die Bitte um ein bißchen Zuspruch in Form eines Trostgedichtes, das diesem Jammer entsprechend tieftraurig sein muß! Catull verlangt von dem dichtenden Freunde nichts Geringeres, als daß er im Eingehen auf seinen Schmerz den Meister des $\theta\rho\tilde{\eta}\nu\omicron\varsigma$, Simonides, übertreffe! Irgendwie trostbedürftig mag Catull wohl gewesen sein, als er dies Gedicht an Cornificius schrieb, aber sein Humor sprudelt auch in solcher Lage noch hervor. Möglich ist aber auch, daß das Gedicht eine Beziehung auf des Cornificius Beschäftigung mit Simonides und auf einen $\theta\rho\tilde{\eta}\nu\omicron\varsigma$ -Versuch des Freundes enthält.

Ehe wir auf die Rahmentchnik, die hier in den 3. 2. 3 Versen vorliegt und die uns schon bei Nr. LII in 1. 2. 1 Versen begegnete, näher eingehen können, verlangen die stropfenartigen Gruppierungen noch einige Beachtung. In dem Rüge lied Nr. XII werden dem Marrucinus mit 3×4 Versen (6—17) förmlich die Ohren vollgeleiert. Der über einen vermeintlichen Diebstahl empörte Catull fällt mit der Tür ins Haus; die Verse 1—5 sind ein kleines Rügegedicht für sich, das im Mittelvers (3) seinen Schwerpunkt hat: „*tollis linthea neglegentiorum*“. Die richtigen Bezeichnungen für die Tat, die der Jurist nur nominal geben würde, findet Catull in „*sordida res et invenusta est*“ (5). Daran schließt er einen köstlichen Indizienbeweis mit zwingender Begründung, so daß der Tatbestand mit überwiegender Schwere (Vers 1—9) vor den Konsequenzen steht, die der Schuldige von Vers 10 an zu ziehen hat. Der in der Mitte des Gedichtes erreichte Höhepunkt besteht darin, daß die Wucht des Beweises mit lustigsten, leichtesten Worten herauskommt:

„est enim leporum disertus puer ac facetiarum“ (9). Der zweite Teil des Gedichtes (10—17) handelt von der Strafe: entweder — oder! Doch die Strenge verliert sich bald in gefühlvolle Begründungen, ebenfalls das Gegenteil von dem, was juristisch angebracht wäre; zuletzt erklingen einschmeichelnde Kosenamen, die den Beschuldigten von dem guten Herzen Catulls überzeugen und völlig beruhigen sollen.

Neben diese Folge von 5. 4. 4. 4 Versen möchte ich das Schema von Nr. V stellen: 3. 3. 3. 4. Das klingt und singt wie ein strophisches Liedchen: die Verse 1—3 sind durch Aufforderungen stark bewegt; bei 4—6 sind die dunklen Laute, vor allem die O der Versanfänge, von besonderer Wirkung; weich dagegen und jauchzend zugleich ist der Ton in den Anfängen der Verse 7—9 und beglückend der Zusammenschluß in centum, centum, centum. Schließlich ist die Wonne nicht mehr zu fassen; das Maß der drei Verse wird überschritten (10—13), dem pedantischen Zuhörer wie dem steifen Kritiker zum Trotz, der durch den Hochgesang von 3×3 Versen sich in diesen Rhythmus hat hineinwiegen lassen und der nun stutzt, weil die Rechnung nicht so glatt und schnell zu Ende geführt wird, wie man vermutete. Vers 12 ist in der Tat entbehrlich, wenigstens für den braven Leser, der weder so unberechenbare Verliebtheit kennt, noch sich auf Schritt und Tritt von Neidern umlauert glaubt und darum weiter nichts erwartet als etwa „ne sciamus (11) ipsi basia tot . . . esse“. Catulls schrankenloser Übermut und die Lust, dem Leser einen Streich zu spielen, spricht aus dem verrückt betonten „fecerimus“; auch die Anapher „deinde, dein“ narrt den Leser, denn die sechs Glieder der Verse 7—9 ($3 \times$ mille und $3 \times$ centum) schließen unmittelbar aneinander an, während die ebenfalls durch „dein“ (10) eingeführte neue Handlung erst nach zeitlichem Abstand denkbar ist und besondere Aufmerksamkeit fordert.

Der umgekehrte Effekt, nämlich nach zwei gleich langen Strophen durch ein kurzes Schlußglied zu überraschen, liegt vor in Nr. IV. L. Deubner¹ zeigt die Gliederung dieses

¹ Die Antike II, 1926, S. 232.

Gedichtes in 12. 12. 3 Verse; leider sind ihm die in dieser Komposition liegenden und durch die verschiedensten Kunstmittel verstärkten komischen Momente entgangen. Ich lasse die Interpretation dieses Gedichtes gelegentlich in einer besonderen Studie folgen, die bereits im wesentlichen fertig war, als Deubners Arbeit erschien.

Nr. III dürfte in seinen Gruppen von 2. 8. 8 Versen eine Art Umkehrung zu Nr. IV darstellen; auch die Komik fehlt nicht. Freilich rufen die Anfangsverse Götter und Menschen zur Trauer auf; dann wird der tote Sperling in 8 Versen als des Mädchens Entzücken (3—10) und in weiteren 8 Versen (11—18) als Raub des Orkus kunstgerecht behandelt, damit am Schluß die Tränen nur so fließen. Ich sage das absichtlich so grob, weil die Ausführung von solcher Feinheit und Zartheit ist, daß man nichts als einen launigen Gefühlserguß vor sich zu haben glaubt, den der verliebte Dichter just so hinwarf.

Nr. XIII ist trotz des syntaktischen Zusammenhanges zwischen Vers 2 und 3 der gleichen Gruppe von Gedichten zuzuzählen; denn die beiden ersten Verse bringen das sachlich Notwendige, die Einladung für einen der nächsten Tage, während mit Vers 3 die Abhandlung des Witzes beginnt, die 2×6 Verse umfaßt (3—8, 9—14).

Die Verbindung von zwei gleichen und einer etwas kürzeren Tirade bietet Nr. XLV: 9 (= 7+2) und 9 (= 7+2) und 8 Verse. Hier zeigt sich ein Zahlenspiel von allerliebster Wirkung: zweimal wird nach je 7 Versen gewissenhaft dieselbe göttliche Bestätigung hinzugefügt; aber dann fließt das Glück der beiden Liebenden, ohne daß ein Dritter zugelassen wird, fest beschlossen in 2×2 Verspaaren, dahin!¹ Auch vor diesem Gedicht steht eins, dessen Schema wie eine Art Umkehrung wirkt: Nr. XLIV mit 9. 6. 6 Versen. — Als Variante sei hier noch Nr. XLII genannt mit 6. 3. 6. 6. 3 Versen. Dabei ist zu beachten, daß mit Vers 12 der erste Hieb gefallen ist, der in Vers 24 durch Ironie verschärft

¹ Ein ähnliches, allerdings weit künstlicheres Mittel hat sich R. M. Rilke in Wahl und Stellung der Reime geschaffen für sein „Liebeslied“: a. b. c. a. c. b. c. d. d. e. e.

wird. — Bis auf den gassenmäßigen Einschlag, der in den übertreibenden Schimpfworten von Nr. XLII erscheint, sind diese zwischen strophischer und nicht-strophischer Bildung stehenden Zwitter lustige, ansprechende Gedichte; die Anlässe sind harmlos; Unanständigkeit liegt diesen Vorwürfen fern.

Ganz regelmäßige Strophenbildung, wie wir sie zuerst in kürzester Form bei Nr. XLI (= 4+4) kennen lernten, kommt, soviel ich sehe, noch viermal vor: Nr. LVII zerfällt in 5+5 Verse, wobei der 10. Vers eine Wiederholung des ersten ist. Catull hat auch in der Anordnung der Verse die Paarigkeit zum Ausdruck gebracht, die mit zum Witz dieses Gedichtes gehört.

Die 6+6+6 Verse von Nr. XXXV deuten scheinbar einen ebenmäßigen Gang und einen echt lyrischen Stoff an. Aber die Aufteilung des grotesken Gegenstandes auf diese drei gleichen Versgruppen ist eine kunstverständige Glanzleistung, die ihre Wirkung nicht verfehlt. Catull schafft innerhalb dieses Schemas eine prächtige Steigerung: a) Caecilius, komme, da ich dir etwas zu sagen habe (1—6); b) dein Mädchen wird dich freilich halten, da sie jetzt besonders verliebt und eifersüchtig ist (7—12); c) ich weiß, sie hat den Anfang deines Gedichtes „Du, Dindymenische Herrin“ gelesen und fürchtet in ihrer Einfalt, daß du einer anderen Schönen huldigst (13—18). Die Sache erfordert noch ein paar Worte, weil die Auffassungen hier stark auseinandergehen; ganz verfehlt erscheint mir die von Kroll (S. 65 f.). Ohne Zweifel ist, fingiert oder tatsächlich, der Zweck des Gedichtes, der mit köstlichem Nachdruck in Vers 1—6 dargelegt wird, daß Caecilius zu Catull kommen soll. Dieser hatte gehört, daß Caecilius in Comum sitze und sich mit einer recht wenig gebildeten Freundin begnüge. Vielleicht hatte gar Caecilius selbst ihm von diesem Liebesglück mit einer Unschuld vom Lande geschrieben. Ob nun dem Catull auf diese Nachricht hin der Witz einfiel, daß diese Holde imstande wäre zu glauben, die kunstvollen Verse, nämlich Galliamben, an denen ihr Caecilius arbeitete, gelten einer Rivalin, oder ob Caecilius selbst diesen Beweis ihrer Naivität mit

berichtet oder ein Dritter ihn dem Catull zugetragen hatte (vgl. Vers 11), ändert nichts am Sinne des Gedichtes. Catull wünscht, daß Caecilius diese Umgebung, die seinem Schaffen hinderlich ist, verlasse und zu ihm komme, sei es auch nur zu ganz nebensächlichem Gedankenaustausch (Vers 5 f.), der immer noch wertvoller ist als jener unwürdige Umgang. Die beißende Ironie der letzten Verse läßt keinen Zweifel darüber, daß die Sache in Catulls Augen wirklich schlimm ist. Erst das letzte Wort des Gedichtes vollendet den Witz, von dem Catull wußte, daß Caecilius ihn in dieser exquisiten Form unmöglich übelnehmen konnte, ja, daß der Freund dieses Kabinettstück, vor allem seine „Liedform“, bewundern mußte.

2 × 10 Verse finden wir in Nr. XXXVI und ebenso in Nr. XXXVII, doch ist die Gliederung innerhalb dieser Dekaden je nach dem Inhalt ganz verschieden. Ordnungsgemäßer kann man einen Fall vor Gericht nicht darlegen, als es XXXVI 1 f., 3—8, 9 f. geschieht. Dann aber will Catulls Übermut, ja seine teuflische Freude freien Lauf haben: mit einer schier nicht enden wollenden Anrufung Aphrodites (11—17) löst der Dichter in seinem Sinne das Gelübde ein (18—20). Der Bau des Gedichtes ist also 10 (= 2 + 6 + 2) + 10 (= 7 + 3) Verse. Die 20 Hinkjamben von Nr. XXXVII zerfallen in 10 (= 5 + 5) + 10 (= 6 + 4), die 26 Priapeen von Nr. XVII in 7. 6. 7. 6 Verse, die vielleicht in 13 + 13 zusammenzufassen sind. Damit sind die Beispiele, in denen regelmäßig Strophe auf Strophe folgt, bereits erschöpft¹. Diese „Lieder“ sind im allgemeinen derber und frecher als die, worin wir die Strophenbildung nur teilweise durchgeführt fanden; das höchste rein strophische Kunstwerk aber, Nr. XXXV, entspringt einer köstlichen und harmlosen Geschichte.

Ich gehe jetzt zu den Gedichten über, in denen Catull innerhalb einer Primzahl vor und nach der Mitte symmetrische Versgruppen gebildet hat. Als Vorläufer der hier auftre-

¹ Naturgemäß scheiden für diese Untersuchung überhaupt alle Gedichte aus, deren Verszahl und -ordnung nicht einwandfrei überliefert ist; es sind dies Nr. II, XXX, LIV, LV.

tenden Kunststücke lernten wir einige Fünfzeiler und die Siebenzeiler kennen. Je mehr die Gedichte nun über die Miniaturform hinauswachsen, um so mehr besteht die Möglichkeit, den hervortretenden Mittelvers syntaktisch selbständig zu machen oder durch Zusammenschluß ein Mittelstück von 3, 5 und mehr Versen zu bilden. Die 11 Verse von Nr. XXXII und ebenso die von Nr. XLVI ergeben das Schema: 3. 5. 3. So schmutzig das erste dieser Gedichte ist, so lieb und rein ist das zweite. Der Anlaß zu Nr. XLVI ist schlicht und klar im Mittelvers ausgesprochen; vorbereitet ist der Abreisegedanke durch das Locken der Frühlingslüfte (1—3) und abgeschlossen durch den sinnigen Abschiedsgruß an die Freunde. Entsprechend dem Inhalt ist in Nr. XXXII der logische Bau härter; rückhaltlos spricht der Begehrliche Vers 1—3 sein Verlangen aus; unter den „Ausführungsbestimmungen“ der folgenden Verse steht die wichtigste in der Mitte des Gedichts (6); in den Schlußversen folgt die Begründung des Vorhabens. — Die 13 Verse von Nr. XXV sind in 5. 3. 5 zerlegt. Trotz der syntaktischen Verbundenheit mit Vers 5 ergibt sich für die Mittelverse (6—8) eine Sonderstellung, weil hier der Dichter Anlaß und Absicht seines Gedichtes vorträgt. Ob es Catull zum Bewußtsein gekommen ist, daß er in diesen drei Gedichten mit den Zahlen des goldenen Schnittes spielte, bleibe dahingestellt.

Der Neunzehnzeiler Nr. VIII besteht aus 8. 3. 8 Versen. Daß die 8 Verse, die hier vor dem Mittelstück stehen, ebenso wie die ihm folgenden in 2+6 zerfallen, ist eine besondere Leistung des Anordnungskünstlers. — Noch kunstvoller sind die 23 Verse von Nr. XIV aufgeteilt: nach 3. 4. 4 Versen erscheint in der Mitte in einem Einzelvers als Ausruf (12) der Gegenstand des Gedichtes, wonach die Schlußverse 13—23 sich wiederum in 4. 4. 3 gliedern. Das Gesamtbild ist also: 3. 4. 4. 1. 4. 4. 3.

Die Rahmentchnik begegnete uns schon bei einem Gedicht mit gerader Verszahl, nämlich Nr. XXXVIII, mit 3. 2. 3 Versen. Sie ist ähnlich verwendet in Nr. XXIX = 10. 4. 10 Verse, und in Nr. XXXI = 3. 8. 3 Verse. Die Außenglieder

dieses letzten Liedchens enthalten nur die freudigen Ausrufe des beglückt Heimkehrenden; um der Abwechslung willen sind diese beiden Triaden nicht gleichmäßig von dem sachlichen Mittelteil des Gedichtes abgesondert, sondern entsprechend dem natürlichen Ausströmen des Gefühls schließt Vers 4 eng an 3 an. Die gewissenhafte Erwähnung der beiden Landschaften Kleinasiens in Vers 5 läßt deutlich erkennen, daß wir uns hier im sachlichen Teil des Gedichtes befinden, der durch eine Betrachtung über die Nöte des Reisenden erweitert und nicht ohne Kunst auf 8 Verse gebracht ist.

Bei ungeraden Verszahlen bot sich noch eine besondere Art der Aufteilung, die dem präziösen Geschmack willkommen war: die Zerlegung in zwei Versgruppen, deren eine die andere um einen Vers übertrifft. Auch hierfür können die fünf- und siebenzeiligen Miniaturgedichte als erste Beispiele dienen, da sie zum größten Teil aus $3 + 2$ und $4 + 3$ Versen bestehen. Dementsprechend hat Nr. XV $10 + 9$ Verse, Nr. XXII $11 + 10$ Verse. In Nr. IX läßt Catull die größere Zahl der kleineren folgen, entsprechend dem Anschwellen des Gefühls, das er in diesem Gedicht ausdrücken will. Die Summe seines Glückes faßt der Dichter sehr geschickt im mittelsten Vers (6) zusammen, an den sofort der Fluß der Erzählung ansetzen mußte.

Dasselbe äußerliche Mittel der Steigerung hat Catull in Nr. L bei drei aufeinander folgenden Abschnitten verwendet. Hier sind 21 Verse nicht in 3×7 , sondern in 6. 7. 8 Verse zerlegt worden. Ein Idyll könnte man die Schilderung von Vers 1—6 nennen; dann aber wird das Wirken des Eros zur Pein, die in Vers 11 am qualvollsten erscheint; doch Catull weiß sich zu trösten (14 ff.), und indem er in seinen Versen einen Stachel für Licinius sieht, erleichtert er sein Herz mehr, als wir erwarten konnten. — Als eine Art Umkehrung dieses Kunstgriffes sei hier Nr. XXXIX genannt mit 9. 7. 5 Versen. Drei ansteigende Tiraden nach einem kürzeren, für sich stehenden Einführungsabschnitt enthält Nr. X, das längste der stichischen Kleingedichte. Es macht den Eindruck, als habe Catull nach Abtrennung der vier Eingangsverse sich bemüht, seine lustige Geschichte in

die runde Zahl von 30 Versen zu fassen, ohne diese gerade in 3×10 zu teilen, die an die 3×6 von Nr. XXXV erinnern würden; so bildet Catull hier zur Erhöhung der Spannung wie bei Nr. L: $\frac{1}{2} - 1, \frac{1}{3}, \frac{1}{3} + 1^1$.

Eine weitere Künstelei lehrt uns Nr. I. Diese scheinbar einem unmittelbaren Erlebnis oder Willensakt entströmenden 10 Widmungsverse an Corn. Nepos zeigen die sorgsam abwägende Arbeit des Dichters: fünf Verse (= 2 + 3) sind dem Lob des Empfängers gegeben, während die übrigen fünf (= 2 + 3) dem praktischen Zweck der Einführung (1 f.) und der schließlichen Überreichung (8—10) dienen. Demnach liegt folgendes Schema vor:

$$\overline{2. 2 + 3. 3.}$$

Der literarische Charakter dieses Gedichts, das unbedingt gelesen werden sollte und nicht, wie die meisten andern Gedichte, den Schein erweckte, zum Vortrag bestimmt zu sein, gestattete, ja gebot vielleicht ein so kunstvolles nur mit dem Auge zu erfassendes Schema. — Gleichermäßen hat sicherlich die kunstverständige Lesbia Nr. VII lesend am besten gewürdigt: die 2. 6. 4 Verse fallen sofort ins Auge. Trotz der äußerlichen Zusammenfügung des 2. und 3. Abschnitts durch „quam“ (3) und „tam“ (9) hat Catull den Hauptsatz der Antwort (9 ff.) durch Hinzusetzen eines neuen und bedeutungsvollen Nebensatzes so gestaltet, daß die ersten zwei und die letzten vier Verse des Gedichts eine Einheit bilden, die in ihrer Sachlichkeit dem Überschwang der andern sechs Verse (3—8) die Wage hält. — Die 14 Verse von Nr. XVI hat Catull ebenfalls in Hälften zerlegt, die er ineinander schiebt: 4. 7. 3 Verse. Die Außenglieder enthalten Anreden, die umfaßten sieben Verse eine Betrachtung. In der Mitte dieses Abschnittes (8) wird der bedeutungs- und klangvolle Schlußvers des ersten Abschnittes in witziger Variante wiederholt; außerdem stimmen Vers 1 und 14 völlig überein.

Bei ungerader Gesamtzahl der Verse ergab die Anwendung des eben besprochenen Prinzips Gebilde wie

¹ Vgl. Attis, Vers 1—26: unten S. 202.

Nr. XXVIII: $7 + 8 = \underline{5. 8. 2}$ Verse;

Nr. VI: $8 + 9 = \underline{5. 9 (= 6 + 3). 3}$ Verse.

In Nr. XXIII sind drei Gruppen zu 8. 9. 10 Versen folgendermaßen geordnet:

6. 8. 1. 8. 4.

Der Hauptgedanke: „Furius, der du einzigartig an Besitz und Familie beglückt bist, dir borge ich nichts!“ ist verteilt auf die ersten sechs und die letzten vier Verse des Gedichts; die dazwischenstehenden 17 Verse sind der ausführlichen Begründung jener kühnen Behauptung von den Glücksgütern des Furius gewidmet. Diese Erörterung umfaßt zweimal acht Verse (7—14 und 16—23); zwischen diesen steht (15) eine sichernde Frage voll beißender Ironie, die sich hauptsächlich auf die vorangegangenen Verse bezieht.

Zum Schluß ist das Mätzchen von Nr. XXIV zu erwähnen: innerhalb der zehn Verse erscheint der Gedanke „cui neque servos est neque arca“ dreimal, jedesmal ein wenig verändert, aber mit Versschlüssen von zwingendem Gleichklang. Wir hören den Witz zum erstenmal nach vier, zum zweitenmal nach zwei Versen, zum drittenmal nach einem Vers. Das ist ein *τεχνοπαίγνιον*, nicht ganz so frostig wie die, die uns aus alexandrinischer Zeit überliefert sind, aber wie diese ein Auswuchs der Verszählerei, die an und für sich bei jenen Dichtern ebenso ernst genommen wurde wie bei Catull. Es ist an der Zeit, daß wir ihre Verszählerei als das Vorbild für Catull nachweisen.

Ein vollständiges Bild der *παίγνια* und *μέλη* dieses alexandrinischen Dichterkreises werden wir leider nie wiedergewinnen können. Es fehlen uns gerade Beispiele für die *Metra*, die Catull bevorzugte. So müssen wir uns mit den Miniaturen der Bukoliker begnügen, und auch da müssen die erhaltenen Stücke für Verlorenes mitsprechen. Zum Glück sind wenigstens die auf uns gekommenen Kleinigkeiten wirklich die klassischen Vertreter ihrer Gattung. Ich greife die für den Zweck dieser Arbeit wichtigsten heraus.

Unter den Gedichten des Moschos¹ findet sich ein Acht-

¹ v. Wilamowitz-Moellendorff, *Bucolici Graeci*², Append. IX.

zeiler, *Κηριοκλέπτης*, in dem die Verse 1—6 allerliebste den Diebstahl und das Mißgeschick des Eros, seine Schmerzen und Klagen berichten; sehr witzig erscheint dann in Vers 7 f. der Trost, den Aphrodite für ihr Söhnchen und für die Menschheit hat. Hier ist offenbar epigrammatische Wirkung angestrebt; die gefühlvoll verweilende Erzählung schiebt geschickt die Pointe möglichst weit hinaus, was dem Catull in seinen Achtzeilern nicht so gut geglückt sein dürfte.

Ein elfzeiliges Gedicht des Bion¹ trägt in Vers 1—6 eine allgemeine Erfahrung vor, die durch einen speziellen Fall, Vers 7—11, bestätigt wird. Am höchsten schlägt das Herz des Dichters wie des Lesers bei dem drängenden Herbeiströmen der Musen, wovon in Vers 6 die Rede ist. Der Schluß wirkt wie ein Reflex zu dem Höhepunkt der Mitte. — Das folgende Gedicht (Nr. VII) erzählt, wie Eros bei einem sangeskundigen Hirten dessen Kunst erlernen soll (1—4); der Schüler begreift aber nichts von der hochtönenden Gelehrsamkeit (5—9); statt dessen lehrt er seinen Lehrer das Lieben (10—13). Das Schema ist: 4. 5. 4 = 13 Verse. — In Nr. V hat Bion 14 Verse mit der Gliederung 7 + 7 verwendet. — Nr. X besteht aus 16 Versen, die sich in 6. 4. 6 gliedern. — In Nr. XV haben wir 18 Verse, die auf eine Frage von 8 und eine Antwort von 10 Versen verteilt sind. Die vier Punkte der Frage, nämlich die Jahreszeiten, werden in der Antwort gewissenhaft durchgegangen; was sie darüber hinaus enthält, sind die pathetischen Verse 9 und 10, die die Mitte des Gedichtes ausmachen.

Ein Beispiel für 25 Verse finden wir in Theokrits Spindelgedicht (Nr. XXVIII). Der Höhepunkt liegt in der Schmeichelei der Verse 12—14, in denen auch, genau in der Mitte des Gedichts, endlich der Name der Empfängerin erscheint. Da dieses Widmungsgedicht mit seinen 11. 3. 11 Versen sich recht in die Länge zieht, war es nötig, daß die Überreichung der Spindel schließlich noch einmal mit Nachdruck ausgesprochen wurde. Dafür schuf der Dichter den Schlußeffekt, der auf einer Paraphrase der *δόσις ὀλίγη τε*

¹ a. a. O. S. 141, Nr. VI.

φίλη τε beruht. Vergleichen wir ihn mit den hymnenartigen Mittelversen, so behaupten diese zweifellos den Vorrang; aber es blitzt doch mit dem gelehrten Schluß ein Lichtlein auf, das etwas Flimmerndes hat in der sich aufdrängenden Frage, wieweit es seinen eigenen Schimmer zur Geltung bringen werde neben dem Hochglanz, der von der Mitte ausstrahlt. — Das gilt mutatis mutandis für jedes Gedicht der gleichen Bauart: wenn der Höhepunkt schon in der Mitte herausgearbeitet war, erforderte der Schluß noch einen gewissen Effekt. Ich erinnere an Catull Nr. I, VIII, IX, XV, XXII, XXIII, XXVII, XXVIII, XXXI, XXXVIII, XLIV, XLVI, XLVII, XLIX, L, LVI, LVIII, LIX, LX. Selbstverständlich sind die reflexartigen Beziehungen zwischen Mitte und Schluß einmal mehr, einmal weniger ansprechend, sie werden auch je nach Geschmack und Stimmung verschieden auf die Leser wirken; aber vorhanden sind sie doch so reichlich, daß wir hierin einen bewußt geübten Kunstgriff der versezählenden Dichter sehen müssen. Wahrscheinlich haben wir es hier mit Vorfahren jener schillernden Pointen zu tun, die zur Zeit der Verschmelzung von Dichtung und rednerischer Deklamation rein äußerlich als Schlußeffekte gefordert wurden.

Im Ἔρωσ δραπέτης (App. VIII) umrahmen die Verse 1—5 und 24—29 eine genaue Schilderung des Ausreißers; diese verläuft in 2×9 Versen (6—23), worin die Verse 6—14 einen Vers als Überschrift haben (6); darauf werden nicht weniger als 15 Merkmale aufgezählt, deren letztes eine allerliebste Schlußvignette liefert (13 f.). Die zweite Überschrift, die genau in der Mitte des Gedichts erscheint (15), ist eine köstliche Charakterisierung des ganzen Kerlchens. Die hierauf folgenden acht Verse zählen nur fünf Einzelheiten auf; dennoch hat der Dichter Mühe, alle in ihnen enthaltenen Gefühlswerte auszuschöpfen. So wiegt das erste Verspaar (16 f.) mindestens ebenso schwer wie das letzte (22 f.). Das Ausrufen des Verlustes mit Ankündigung der Belohnung (1—5) erhält ein prächtiges Gegenstück in den Versen 24—29, wo der ehrliche Finder die grausamsten Drohungen zu hören bekommt. Der Schluß

τὰ γὰρ πῦρὶ πάντα βέβαπται übertrumpft alles vorher Gesagte. Das Schema ist demnach $5 \mid 1. 8. 1. 8 \mid 6 = 29^1$.

Von den 32 Versen der Παιδικὰ Αἰολικὰ β' (Theokr. XXX) kommen Vers 1—6 auf die Einleitung; die übrigen 26 Verse haben ihren Schwerpunkt in den 13 Versen des Liebhabers (12—24), so daß das Schema ist:

$$6 \mid \underline{5. 13. 8} = 32.$$

Ich lasse hier noch App. IV, Βάχλαι, folgen: von den 38 Versen dienen neun als Einleitung; der wesentliche Teil der Erzählung verläuft in drei gleich langen, inhaltlich aber glänzend gesteigerten Abschnitten (10—14, 15—19, 20—24); ein besonderes Glied bilden dann die Verse 25 f., deren schau- riger Inhalt durch ein grausiges Wortspiel noch mehr hervor- gehoben wird; die Verse 27—38 erscheinen wie zwei ab- schließende Strophen von je sechs Versen. Dadurch, daß hier Vers 27 mit οὐκ ἀλέγω einsetzt, schließt sich das Fol- gende eng an die eben berichtete Tatsache an, und auf diese Weise ergibt sich folgende Spielerei:

$$9 \mid \underline{5. 5. 5} \mid \underline{2. 6. 6}$$

15 14

Ganz symmetrisch ist dagegen die Anlage der Παιδικὰ Αἰολικὰ α' (Theokr. XXIX):

$$6 \quad \underline{7. 7} \quad \underline{4. 6. 4} \quad 6.$$

14 14

Mit den folgenden Beispielen überschreiten wir die fließende Grenze des Kleingedichts, um dessentwillen wir diesen Vergleich begonnen haben. Es scheint mir aber geboten zu sein, auch längere Kompositionen hier ins Auge zu fassen, weil sie uns geradeswegs zu Catulls Attis führen, der am Schluß unserer Betrachtung nicht fehlen darf. Zunächst zeige ich darum noch das Schema von Theokrits Ἐραστῆς (App. XII):

$$9. 9 \mid \underline{6. 8. 2. 8. 6} \mid 15 = 63 \text{ Verse.}$$

30

Dann die Anlage der Ἀλιεῖς mit 67 Versen, gegliedert in

¹ Vgl. Catulls 23. Gedicht: oben S. 198.

5. 16. 17. 24. 5, wovon das zweite und dritte Glied zusammen 33, das erste, vierte und fünfte Glied zusammen 34 Verse ausmachen.

Catulls *Attis*, der jedenfalls Vers für Vers das Muster des Kallimachos nachahmt, besteht aus 93 Versen. Diese Dichtung verdankt den fortreibenden Schwung, der gleich zu Anfang den Leser fesselt, den groß angelegten, schwellenden Perioden von 5. 6; 7. 8 Versen (1—26). Das ist Erzählung und Lied zugleich, voller Leben und Empfindung. Volkstümliche Dichtung kann nicht natürlicher und packender diese Vereinigung bieten, als es hier der Künstler tut. Die Erregung der beiden letzten Versgruppen, 12—18 und 19—26, läßt keine Steigerung mehr zu; es tritt eine Art Weitersingen auf gleicher Höhe ein in den strophischen Gebilden von Vers 27—38: dreimal wiederholt sich derselbe Satzbau, der jedesmal 3 + 1 Vers erfordert. Von Vers 39 an wirkt das Weh der Erkenntnis, die doch einmal kommen muß, so beherrschend und beschwerend, daß fünf Verse weiterführen, ehe der Dichter sich entschließt, das Entsetzliche zu berichten. Zunächst wagt er nur, es zaghaft anzudeuten durch den Gegensatz, der in dem gesunden Liebesglück von Somnus und Pasithea erscheint. Dieser Vers wird wie in Parenthese gesprochen; es ist, als ob die Stimme des eigenen Herzens, die der Dichter bis zum Schluß, 91 ff., zurückhalten muß, sich hier schon einmal flüsternd hören läßt, überwältigt von dem grausamen Bericht. Die retardierende Wirkung dieses einen Verses ist, innerlich und äußerlich gesehen, ein Meisterstück¹. Die folgenden sechs Verse, 44—49, bringen den Höhepunkt: *Attis* sieht klar. Dies ist die Mitte des Gedichts. Die furchtbare Erkenntnis hetzt den Unglücklichen zum Meere zurück, wo er seinen Tränen und Klagen freien Lauf läßt. Die jammervollen Rufe des *Attis* füllen zwei Strophen von je 12 Versen (50—61 und 62—73). Der Schluß, der *Kybeles* Ankunft und des *Attis* Aufnahme in ihren Kult mit neuer Grausamkeit berichtet,

¹ Verfehlt scheint mir die Beurteilung dieser Stelle und die Textkritik, die U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Hellenistische Dichtung II* S. 294, vorbringt.

umfaßt 20 Verse (74—93), die sich in 4. 3. 3. 3. 4. 3 gliedern. Das Gesamtbild zeigt also:

5. 6;	7. 8	4. 4. 4.	5. 6	12. 12	4. 3. 3. 3.	4. 3.
<u>26</u>		<u>23</u>		<u>24</u>	<u>20</u>	

wovon die erste und vierte Gruppe (26 + 20) zusammen 46, die mittleren Gruppen (23 + 24) zusammen 47 Verse zählen.

Wir kennen bereits die um 1 überschießenden oder zurückbleibenden Zahlen und die teils organische, teils äußerliche Rahmentchnik aus Wittes Analysen der vergilischen Bukolik¹. Jetzt sehen wir, daß dies nicht Besonderheiten bukolischer Dichtung sind, wo durch Dialoge und Einlagen aller Art solche Versverteilungen begründet zu sein scheinen, sondern daß dieselbe Methode auch im kleinen bei den ganz subjektiven Liedchen, wie Catull sie uns bietet, herrscht. Wir sind also mit Recht von den kleinsten kompositionellen Einheiten ausgegangen, um das Zählprinzip als Kunstmittel zu begreifen und als ebenbürtig mit den anderen Werkzeugen poetischen Schaffens zu erkennen. Sein Entstehen in alexandrinischer Zeit wird verständlich, wenn wir uns vergegenwärtigen, was v. Wilamowitz-Moellendorff² über das Aufkommen der Polymetrie zusammengestellt hat, welche die auf Musik beruhende strophische Kunst der Alten völlig verdrängte. Dieser Vorgang läßt sich folgendermaßen zu Ende denken: Als innerhalb der zu festen Versen vereinigten Metra keine neuen Kombinationen mehr möglich waren, oder auch wenn ein Dichter aus Mangel an rhythmischer Schöpferkraft sich erprobter Rhythmen bedienen mußte, so blieb nichts anderes übrig, als in der Gruppierung gegebener Einzelverse die Meisterschaft zu erweisen. Kallimachos beherrschte beide Gebiete; in der Attisdichtung glänzte er sowohl durch eigenes Versmaß als auch durch kunstvoll berechnete Verszahlen. Welche Anerkennung aber ein Dichter auch ohne metrische Neuschöpfungen erlangen konnte, wenn er eine Versart in immer neuen raffiniert abgemessenen Gruppen verwendete, zeigt Theokrit.

¹ Der Bukoliker Vergil, Stuttgart 1922.

² Sitzsber. d. Berl. Akad. 1912, S. 543 f.

Unser Geschmack schätzt freilich alle andern Werte dieser Dichtungen höher als ihren zahlenmäßigen Aufbau; aber das darf uns kein Grund sein, dessen Vorhandensein abzuleugnen. Verhängnisvoll für die Anerkennung solcher technischen Kunstleistung war es vielleicht, daß die moderne Wissenschaft sie zufällig zuerst bei Theokrit entdeckte, und zwar bei Gedichten von solcher Ausdehnung, daß man hier unmöglich auf den ersten Blick oder beim Vortrag das Spiel der Verszahlen erfassen und mitwirken lassen konnte. Daß auch die Mißgriffe von Witte im zahlenmäßigen Zerlegen der vergilischen Georgica und auch mancher Eklogen das Versezählen diskreditiert haben, brauche ich nicht auszuführen. Es dürfte aber bei der Betrachtung von Catulls Dichtungen klar geworden sein, daß kurze Gedichte die Bedeutung des Zahlenmäßigen unmittelbar hervortreten lassen.

Das Ebenmaß ist eines der Grundgesetze für jeden Organismus, der als Einheit empfunden werden soll. Mit der Länge des Gedichts wächst naturgemäß die Kunst, besser die Künstelei der Anlage; je mehr eine Dichtung — um bei den besprochenen Gattungen zu bleiben — sich vom Lyrischen entfernt und sich dem Epischen nähert, um so umständlicher und schwieriger wird das Abzählen der Verse; erzwungen und überflüssig erscheinen dann zahlenmäßige Umrahmungen bestimmter Abschnitte, strophenartige Gebilde u. dgl. Aber schließlich kann ja der formale Unterschied zwischen dem großen Fluß des homerischen Epos und dieser Rokokodichtung gar nicht augenfälliger dargestellt werden als durch diese Zahlenkunst, während die Grenzen in bezug auf Stil und Gefühlsinhalt viel fließender sind.

Um den Rahmen dieser Studie nicht zu sprengen, erwähne ich hier nur Theokrits Herakliskos als Typus eines Epyllions, dessen Stoff episch ist, dessen lyrische Auffassung und Gestaltung sich aber jedem sofort fühlbar macht. Äußerlich zeigt sie sich in folgendem Schema: 5. 5. 6. 6. 7. 4 / 10. 10. 10 / 15. 7. 7. 10 / 2. 6. 8. 6. 7. 2 / 7, wobei allemal die Heptaden (Vers 23—29, 79—85 und 86—92,

125—31, 134—40) besonders bedeutungsvolle Geschehnisse des Heldenlebens berichten. Was in den Versen 34—63 (= 3 Dekaden) steht, ist ein Lied für sich, das ganz der Phantasie des Dichters gehört und trotz seiner dramatischen Bewegung in drei gleichlange Strophen gegossen wurde.

Also um der Gattung willen wird das Versezählen bis in die Hunderte durchgeführt. Ursprünglich zu Hause ist es nur im subjektiven Kleingedichte. In dieser seiner naturgemäßen Berechtigung erfaßte es Catull für seine *nugae*. Eine Anleitung für derartige Komposition brauchte damals kein Schulmeister oder Kritiker zu schreiben, da die Dichter sozusagen nach lebenden Mustern arbeiteten, die die Geheimnisse ihrer Entstehung unmittelbar erkennen ließen. Mit allem, was Catull und sein Kreis an dem Erbe der Alexandriner bewunderte, übernahm man das Zählen ohne weiteres auch für größere Dichtungen subjektiver Art. Gerade für größere Themen mußte ja dem verstandesmäßig eingestellten Römer ein Mittel, das in der gefühlbetonten Dichtung klare und scharfe Grenzen ziehen half, willkommen sein. Zahlenmäßige Abmessung verband sich vorzüglich mit der logischen Sauberkeit, zu der diese rhetorisch geschulten Leute erzogen waren.

Die strenge Beobachtung dieser Äußerlichkeit hat an ihrem Teile zu der klassischen Vollendung der römischen Dichtkunst mitgewirkt, und zwar ist für das kleine Lied in stichischen Maßen der Höhe- und zugleich auch schon der Endpunkt der Entwicklung mit Catull erreicht. Als Horaz zur Liederdichtung übergang, dachte er zuerst auch nur an stichische oder distichische Maße. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir in der von Horaz hier angestrebten Vierzähligkeit und in der schließlichen Bevorzugung der lesbischen Strophen die Reaktion gegen die Manier des Catull erblicken, der in kunstvollen Aufteilungen besonders von ungeraden und Primzahlen seinen Ruhm gesucht und so ziemlich alle Möglichkeiten dieser Technik erschöpft hatte. Damit wäre dann das Rätsel der *Lex Meineke* gelöst. Wie stark Horaz dennoch unter dem Einfluß der für lyrische

Gedichte verbindlichen zahlenmäßigen Anlage stand, beweist die Tatsache, daß er seine Strophen abgezählt hat¹.

Vergil sah schon bei seinen ersten Versuchen (καταλεπτόν), daß in diesem Genre über Catull nicht hinauszukommen war. So griff er zur Bukolik: von allem andern in der Nachahmung abgesehen, konnte er wohl auf die Zahlengerüste seiner Eklogen im Vergleich mit Theokrit stolz sein. In den Georgica sodann zählte er seine Verse viel sorgsamer, als Nicander und Arat es getan hatten, die gern homerische Weite vortäuschten. In dem Maße, wie Vergil sein Lehrgedicht als persönliche Angelegenheit auffaßte, fühlte er sich an den Brauch subjektiver Dichter gebunden und ging deshalb auch im Versezählen bewußt über seine Vorbilder hinaus. Die Georgica bezeichnen für ihre Gattung auch in dieser Beziehung Höhe- und Endpunkt der Entwicklung.

In der Hand minderwertiger Talente natürlich war das Versezählen von jeher ein gefährliches Mittel. Schon die vergewandte Hand des Ovid geht zu grob damit um. Da seine Zahlenschemata durch rhetorische Schmuckmittel noch besonders hervortreten, setzte man sie bisher gern auf das Konto der Rhetorisierung der Dichtung, die Ovid stark gefördert hat. Aber es ist ihm, der es um jeden Preis den Klassikern gleichtun wollte, gar nicht eingefallen, ein wesentlich neues Mittel in die Dichtkunst einzuführen: er zählt seine Verse, weil seine Vorbilder es getan hatten und taten. Es ist kein Zweifel, daß die Römer in diesem Punkt weiter gegangen sind als ihre alexandrinischen Meister, gewiß nicht zum Schaden ihrer Dichtkunst. Sie sind auch zu zahlenmäßiger Ordnung der Einzelgedichte innerhalb eines Buches vorgeschritten, und diese Eigenheit erklärt sich ohne weiteres aus der damaligen Herrschaft des Zählprinzips in der subjektiven Dichtung überhaupt.

¹ Das kann jeder ohne weiteres feststellen, nicht nur beim Carmen Saeculare und bei den 13 Strophen für den 13. Gott, I 2. Den Nachweis für die Verszählerei in den stichischen Oden führe ich in der 4. Beilage: Zur Kompositionstechnik des Horaz, S. 218 ff.

2. Zur Komposition von Catulls 64. Gedicht.

Die Beurteiler dieser Komposition sind bisher im günstigsten Falle zu einer Anerkennung der *variatio* gekommen; im übrigen tadelt man das Mißverhältnis der Ausdehnung zwischen Einlage und Haupterzählung (217 : 192 Versen), dazu die willkürlichen Verbreiterungen und andererseits Beschränkungen in den Einzelschilderungen und den nicht organischen Schluß des Ganzen. Man beruhigt sich dabei, daß die zeitgenössischen Leser die *variatio* über alles schätzten und daß sie die genannten Mängel nicht empfanden, da sie durch die seit den *Ἀλτῖα* des Kallimachos beliebt gewordenen Kollektivgedichte¹ willig gelernt hatten, auf eine geschlossene Gesamtkomposition zu verzichten und sich an Einzelschilderungen und -erlebnissen in beliebiger, möglichst überraschender Verknüpfung zu erfreuen. Wie sehr sich aber der Verfasser des Epyllions dennoch zu einer organisch geschlossenen Komposition verpflichtet fühlte und mit welchen Mitteln er sie zustande brachte, soll durch diese Untersuchung nachgewiesen werden.

Die Haupthandlung des vorliegenden Gedichtes ist ein Sagenausschnitt, der dadurch einen sinnvollen Abschluß erhält, daß die Erzählung zum Liede der Parzen emporgeführt wird. In diesen verhältnismäßig kurzen Gesang (323—81) hat der Dichter ein Heldenleben eingeschlossen, das den Erlebnissen von Theseus und Ariadne mindestens die Wage hält. Der Übergang zu direkter Rede, d. h. zu gesungen gedachten Strophen, die durch einen Refrain deutlich hervortreten, unterstützt die inhaltliche Erhebung mit allen in dieser Dichtungsart überhaupt denkbaren Mitteln².

Große Kunst hat der Dichter darauf verwendet, daß der Rundgesang der drei Parzen, der entsprechend den

¹ Diese Bezeichnung übernehme ich von E. Martini, Ovid und seine Bedeutung f. d. römische Poesie: *Ἐπιτύμβιον* H. Swoboda dargebracht, Reichenberg 1927.

² Vgl. L. Deubner, Ein Stilprinzip hellenistischer Dichtung: *Neue Jahrbücher für d. klass. Altert. usw.* 1921, 362 ff.

13 Schaltversen zunächst wohl als viermal herumgehend zu denken ist, nicht eintönig wurde. Zur ersten Runde gehören die Verse 323—37; ihre drei Strophen bestehen, jedesmal den Schaltvers mitgerechnet, aus 5.6.4 Versen. Die folgende Runde hat ebenfalls 15 Verse, aber auf drei gleich lange Abschnitte von je 5 Versen verteilt: 338—42, 343—47, 348—52. Diese regelmäßige Verteilung kehrt nicht wieder, sondern in den beiden letzten Runden ist wie in der ersten Runde durch + oder — 1 Abwechslung geschaffen. Die dritte Runde, Vers 353—65, weist nach 353 eine Lücke auf, wodurch diese Runde um zwei Verse kürzer erscheint als die beiden vorhergehenden. Da nun die zweite Parze in dieser Runde fünf Verse singt (357—61) und die dritte Parze vier Verse (362—65), so muß der Gesang der ersten Parze hier sechs Verse umfaßt haben. Wir konstatieren also den Verlust von zwei Versen. Die vierte Runde, 366ff., bringt erst einen Abschnitt von sechs, dann einen von fünf Versen. Die folgenden Verse, die der dritten Parze gehören und den Schluß des Liedes bilden mußten, wurden wahrscheinlich durch Einfallen der beiden andern Parzen, Vers 378, unterbrochen oder verstärkt, indem von da an alle drei Schwestern zusammen die letzten Verse sangen. Ich wage nicht, diesen oft als Eindringling getadelten Vers zu tilgen, da er den Schluß des Liedes unterstreicht und eine zierliche Abweichung vom Schema 4×15 Verse bedeutet. Somit hat das Parzenlied 61 Verse gehabt.

Inhaltlich hebt sich die erste Runde mit der konventionellen Rede an und über das Brautpaar stark von den folgenden ab. Die zweite Runde setzt mit der Geburt des Achill ein (338), und die letzte Strophe der dritten Runde spricht von seinem Tode (362). In der zweiten Runde wird Achill gepriesen als der beste der Helden, der a) im Lauf alle besiegt, b) den Troern lange Kriegsnot schafft, c) vielen Müttern Trauer verursacht. In der dritten Runde erscheint seine Größe a) im Vergleich mit dem Schnitter, der das Ährenfeld abmäht, b) bei seinem Wüten im Skamandertal, c) noch nach seinem Tode im Opfertode der Polyxena. Die erste Strophe der vierten Runde muß den Gedanken an Achills

Tod wieder verwischen: Troia wird besiegt und zerstört, und Achills Anteil an diesem Erfolg wird durch Wiederholung des Berichts über Polyxenas Tod angedeutet. Dann verklingt das Lied mit den im Epithalamion üblichen Schlußgedanken, die, obwohl dem Schema nach nur noch zwei Strophen zur Verfügung standen, mit Hilfe des Schaltverses 378 in drei Abschnitten erscheinen.

Während die mit Vers 382 einsetzende Schlußbetrachtung des Ganzen vom Liede der Parzen ziemlich weit abrückt, ist sein Anfang mit dem vorangehenden Abschnitt aufs engste verwoben. Wir müssen zurückgreifen auf Vers 267, wo der zweite Teil der Haupthandlung beginnt: die neugierige Menge der Einwohner Thessaliens hat sich sattgesehen an dem Wunderwerk der Decke (50—266) und zerstreut sich (Vers 267—77 = 2 + 7 + 2 Verse), um den hohen und höchsten Gästen Platz zu machen. Es versammeln sich zum Hochzeitsmahle: Chiron (278—84) und Penios (283—93), von denen der Dichter in 7 + 7 + 2 Versen berichtet; dann Prometheus (294—97) und schließlich die höchsten Götter (298—302). Den Abschluß dieses Berichts unterstreicht Catull dadurch, daß er auch die nicht erschienenen Gottheiten erwähnt. Sein Schema war also, nach einem Bericht über drei Halbgötter auch eine dreigliedrige Aufzählung der Olympischen zu bringen: 1. Zeus, 2. seine gleichgesinnten Verwandten, 3. das fernbleibende Geschwisterpaar. Gesucht ist hier das Zusammendrängen der Götter in fünf Verse, während die drei Halbgötter in 20 Versen beschrieben werden.

Der Fortschritt der Handlung, der mit Vers 303—6 bezeichnet ist, erreicht sein Ende erst mit dem Schluß des Parzenliedes. Die Beschreibung der Schicksalsfrauen bereitet den Leser in wirklich erhabener Weise auf den krönenden Schicksalsgesang vor. Anders können wir das Nacheinander nun einmal nicht erfassen; aber genau genommen will der Künstler uns das, was wir über das Äußere der drei Schwestern erfahren sollen, während ihres Gesanges selbst beobachten lassen. Wir sollen so spitzfindig sein, in den Imperfekta der Verse 307 ff. Gleichzeitigkeit mit dem Singen

zu empfinden, das dem Wortlaut nach bei Vers 306 beginnt. Die nun folgenden 16 Verse bilden das erste Glied einer Folge von 16. 15. 15. 15. 16 Versen, die mit ihrem Auftakt von vier Versen die Summe 81 ergeben. Das ist die vierte Potenz von drei, die hier ganz gewiß nicht zufällig herauskommt. Denn auch die andern Abschnitte der Haupterzählung zeigen Potenzen: Vers 1—49 = 7^2 , 267—302 = 6^2 , dann folgen die ominösen 81 Verse = 3^4 , woran sich die Verse 382—408 = $27 = 3^3$ anschließen. Vers 382 und 384 zeigen durch „quondam“ und „namque“ eine so enge Verknüpfung, daß der Trennungsstrich unbedingt nach 381 zu ziehen ist, wo ja auch im Vortrag ohne weiteres eine Pause eintritt.

Hier ist gleich noch ein anderes Paar verbindender und ordnender Verse zu nennen, nämlich 265 f. Diese Verse weisen deutlich auf die eben zu Ende geführte Beschreibung, ja auf ihren Anfang zurück; vgl. Vers 50: „haec vestis priscis hominum variata figuris“ und 265: „talibus amplifrice vestis decorata figuris“; auch der folgende Vers kümmert sich noch gar nicht um die Personen, die dann wieder auf den Schauplatz treten. Somit ist die Einlage deutlich umrissen. Ihre einzelnen Abschnitte ergeben folgendes Bild:

1) Theseus u. Ariadne, Vers 50—131 <u>82</u>	2) Ariadnes Klage, 132—201 <u>70</u>	3) Aigeus, 202—250 <u>49</u>
4) <i>ῥίαισος</i> , 251—264 <u>14</u>	5) Schlußwort. 265 f. <u>2</u>	

Die Gesamtzahl 217 setzt sich aus 31×7 Versen zusammen. Es ist, als ob in den 49 ($= 7 \times 7$) Anfangsversen des Gedichts, wo sich die Heptaden Vers 1—7 und 43—49 abzeichnen, die Basis 7 gegeben wird, um darauf den großen Sonderteil aufzubauen, wie wenn ein Komponist unserer Tage aus einem Präludium sein erstes Thema entwickelt und dann variiert. Auch in den darauffolgenden Satz (Vers 267 ff.) nimmt der Künstler zunächst noch etwas

von dem Rhythmus 7 mit hinüber, indem er 2. 7. 2; 7. 7. 2 Verse zusammenordnet.

Durch die Zwei aber entwickelt sich das andere Thema, das der Potenzen, das ganz energisch in den vier Versen 303—306 verkündet wird. Auch das Potenzieren war bereits vorgebildet im Eingang durch 7²; eingeführt hat es der Dichter jedenfalls deshalb, weil er sich nicht damit begügen wollte, von der Hochzeit des Peleus in der üblichen Form zu erzählen, wie ein Epiker, der gerade Linien in derselben Ebene verfolgt. Seine Konzeption gipfelt in dem Ziel dieser Vermählung, der Zeugung des göttergleichen Achill. Dieses Ziel erscheint im Liede der Parzen gleichsam in einer höheren Dimension; der Leser wird wie in einer Vision emporgetragen und schaut den außerhalb dieser Erzählung liegenden Endpunkt der Handlung. Deshalb ist auch nach dem Parzenlied noch eine Fortführung des Gedichts nötig: die Betrachtung über das einstige Verweilen der Himmlischen auf Erden und ihr Entweichen von der sündigen Menschheit bringt den Leser allmählich in die Wirklichkeit zurück.

Es ist gewiß sachlich nicht der geschickteste Schluß, den der Kompositionskünstler hier mit Hilfe der literarischen Tradition fand und ziemlich plump gestaltete; aber von der Stillosigkeit möchten wir den Catull doch freisprechen, daß er hier seinem Schmerz über den Verfall Roms Ausdruck verliehen habe. Das wäre in den uns erhaltenen Epyllien der einzige Fall, wo die zum epischen Stoff gehörigen Gedanken in Beziehung zur Gegenwart des Dichters gesetzt wären, ohne daß dieser sich nennt oder sich an einen Empfänger wendet, um eine Basis für subjektive Äußerungen zu gewinnen. Im Lehrgedicht, das in hohem Grade als persönliche Angelegenheit des Dichters aufgefaßt sein will, und besonders in der elegischen Erzählung ist es möglich, ja geboten, daß persönliche Gefühle des Dichters unmittelbar mitsprechen. Das Epyllion aber möchte an sich zeitlos sein oder wenigstens den Eindruck einer nicht mehr berechenbaren Vergangenheit erwecken. Das trifft gerade bei dieser Gestaltung der Hochzeit von Peleus und Thetis in hohem Maße zu. Auch enthält die

Klage über die Entartung der Menschen nicht einen Zug, der eindeutig auf Rom hinwies¹.

Überhaupt ist es sehr unwahrscheinlich, daß Catull der eigentliche Urheber dieser Komposition ist. Denn so selbstverständlich ihm die Berechnung der Verse für seine fein geschliffenen *nugae* ist, so wenig paßt das Ausklügeln der oben dargelegten Versgruppen und das Emporsteigen in die vierte Dimension zu der Frische und Lebensnähe dieses besten römischen Talents, es sei denn, daß man einmal eine Probe auf hohe Schule im Epyllion von ihm forderte. Dann aber hätte der Dichter wahrscheinlich, wie es in solchen Fällen wohl meistens geschah, ein Proömium über diesen Entschluß und über den Freund oder Gönner geschrieben, dem zu Gefallen das Kunststück einer vierfach geschichteten Erzählung unternommen wurde.

Wir führen uns zum Schluß die Grundzüge noch einmal vor: Die Zeitlage der Haupthandlung ist in Vers 1 durch „quondam“ bezeichnet ($49 = 7^2$ Verse); Vers 50 führt uns mit „priscis . . . figuris“ in eine vor „quondam“ liegende Zeit, wo der Epiker am längsten verweilt ($217 = 7 \times 31$ Verse); darauf werden wir wieder in die „quondam“-Zeit versetzt ($36 = 6^2$ Verse), aus der uns $20 + 61$ Verse = 3^4 in die Zukunft emportragen; schließlich fingiert der Dichter ein nach den drei durchlaufenen Zeitstufen liegendes Zeitalter, das sich bis zur Gegenwart erstreckt, 27 Verse = 3^3 . Ein Mißverhältnis aber zwischen der 217 Verse umfassenden Einlage (V. 50—266) und der Haupterzählung darf man dem Künstler keinesfalls vorwerfen, da er den bedeutungsvollsten Teil der Haupterzählung, Vers 303—82 (einschließlich der Ergänzung nach Vers 353), auf 81 Verse gebracht hatte, so daß dieser sich zu jenem längsten Abschnitt fast genau so verhält wie der kleinste zum größten Abschnitt der harmonischen Teilung nach dem goldenen Schnitt, 3 : 8. Wenn die Quadratzahlen $49 + 36$ selbst mit Hinzuzählen der 27 Schlußverse nicht das der Verhältniszahl 5 entsprechende Maß erreichen (112 statt 135), so ist das

¹ v. Wilamowitz-Moellendorff, *Hellenistische Dichtung* II S. 304, überzeugt nicht.

wahrscheinlich ein Kompromiß zugunsten der Potenzen, mit denen der Dichter mehr zu imponieren glaubte als mit der altbekannten Durchführung des goldenen Schnitts.

Jedenfalls steht hinter der Kunstleistung, einen Sagenkomplex zeitlich zu ordnen und die verschiedenen Zeitstufen zahlenmäßig kenntlich zu machen, ein poeta doctus, der im Homer und nicht zum mindesten auch in der Homerkritik zu Hause war: er hatte sich Gedanken über die heillose Chronologie des alten Epos gemacht. Der Erfinder unserer Komposition kokettiert förmlich mit seinem den Homer übertreffenden Ordnungssinn und mit den Kunstgriffen, die ihm eine vollkommener Komposition ermöglichen.

So etwas Gesuchtes wie diese Anlage gibt es — zum Glück — nur einmal. Sie hat bei ihrem Erscheinen jedenfalls soviel Bewunderung hervorgerufen, daß das Gedicht als das Meisterwerk der Gattung Epyllion galt, als solches auf die römischen Neoteriker kam¹ und deshalb von Catull analog der Attisdichtung übersetzt wurde. Wenn wir mit Bestimmtheit die Komposition der Peleushochzeit dem Kallimachos zuweisen könnten, dann dürften wir in ihr wahrscheinlich die Vorstufe zu den bequemeren Kollektivgedichten sehen und damit die Entstehung dieser Gattung auf eine Entwicklung zurückführen, die sich in dem Meister selbst vollzogen hätte. Erfreulicherweise hat die zweite Generation römischer Dichter, die auch Epyllien schreiben wollte, nämlich Vergils Kreis, nicht nach Catull 64 gearbeitet und auch nicht nach Kunstgriffen gesucht, wie diese Dichtung sie bietet; diese Dichter haben vielmehr die wirklich organische Geschlossenheit der Handlung als das Wesentliche betrachtet und andere Erzählungen nur vorsichtig und sinngemäß eingeflochten. Culex und Ciris wenigstens zeigen in der Berücksichtigung der Symmetrie eine gesündere Kompositionstechnik als das durch Catull uns überlieferte Gebilde.

¹ Cicero zitiert ad Att. VIII 5, 1 den Vers III.

3. Stoff- und Versverteilung in den Dichtungen Culex und Ciris.

Der junge Verfasser des Culex hat das dem ebenfalls jugendlichen Octavius gewidmete Gedicht sorgfältig angelegt. Die Handlung zerfällt in zwei Teile: 1. ein Hirt, der sich im Grünen zum Mittagsschlaf niedergelegt hat, tötet eine Mücke, deren Stich ihn vor einem Schlangenbiß bewahrt; 2. dem schlafenden Hirten erscheint der Geist der toten Mücke, hält dem Mörder eine Predigt über den Hades, und der reuige Sünder errichtet seiner Lebensretterin ein Grabmal. Die Gesamtzahl der Verse ist 414, genau nach 207 Versen heißt es: „effigies ad eum culicis devenit . . .“ 208. Innerhalb der ersten Hälfte des Gedichts scheint der Verfasser mit dem Divisor 2 gearbeitet zu haben, doch ohne sich engherzig an $103/4$, $51/2$, $25/6$ Verse zu binden. Der Träger der Handlung erscheint zum ersten Male Vers 45—47; bei Vers 98 kehrt die Handlung zu ihm zurück, bricht aber bei Vers 108 wieder ab. Nach abermals rund 50 Versen (157) lesen wir: „Pastor ut ad fontem densa requievit in umbra“; die herankriechende Schlange bemerkt der Hirt Vers 174/5, und Schlag auf Schlag entwickelt sich dann das verhängnisvolle Geschehen bis Vers 201.

In der zweiten Hälfte des Gedichts ist Zweiteilung bewußt vermieden worden. Die Abstände von 30—35 Versen lassen darauf schließen, daß in großen Zügen Sechstheilung beabsichtigt war. Auf die ganz persönliche Strafpredigt, die der Hirt sich zu Herzen nehmen soll, kommen nicht zwei gleiche Abschnitte am Eingang und am Schluß, sondern annähernd wie 2 : 1 verhalten sich die $22\frac{1}{2}$ (210—231 Mitte) + $12\frac{1}{2}$ (372 Mitte—384), zusammen 35 Verse. Die Hadesbeschreibung, die von Vers 231 Mitte—372 Mitte reicht, hat 141 Verse, d. i. rund $\frac{1}{3}$ von 207; innerhalb der Hadesbeschreibung nimmt die besonders ausgeführte Erzählung von Orpheus und Eurydice die Verse 268—95 ein, also annähernd $\frac{1}{6}$. Der Schlußteil des Ganzen, Vers 385—414, fügt sich mit seinen 30 Versen ebenfalls zwanglos dieser Einteilung.

Diese Abmessungen des Anlageplanes hat der Dichter bis auf den Halbierungsschnitt verwischt, und auch dieser liegt nicht auf den ersten Blick zutage, weil auch an dieser Stelle Schnittpunkt und Tiradengrenze nicht zusammenfallen. Das ist jedenfalls der Kunstgriff, mit dem man trotz des festen sachlichen Gerüsts und der gegebenen Abstände die freischweifende homerische Erzählung nachzuahmen suchte. Selbst die ausgesprochen lyrische Einlage, Vers 58—97, zeigt bis auf die vier Eröffnungs- und vier Schlußverse keine Regelmäßigkeit der Versgruppen: Vers 62—93 = 14 + 18 Verse; 18 = 3. 7. 3. 5. Die bukolische Erzählung, die nicht durch direkte Reden und Gesänge unterbrochen ist, hat in diesem Gedicht besonderes Recht auf Angleichung an das große Epos, da die Nekyia (= 183 Verse) den Charakter des Culex in diesem Sinne bestimmt. Wie weit das komisch wirkte, können wir schwer beurteilen; doch ist an einer derartigen Absicht des jugendlichen Dichters schon nach den Worten des Proömiums nicht zu zweifeln. Wenn er dennoch die eben beobachtete Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit auf diese Komposition verwendete, so tritt uns darin ein so wesentlicher Zug vergilischen Schaffens entgegen, daß ich trotz der augenblicklich in der Autorenfrage herrschenden Skepsis Vergil für den Verfasser des Culex halten möchte.

So mündet diese Untersuchung und Beurteilung der Culex-Komposition in die Auffassung, die T. Frank¹ vorträgt: nicht Unvermögen des Anfängers, sondern bestimmte Absichten innerhalb eines begrenzten Milieus rechtfertigen die Besonderheiten in Form und Inhalt, die man lange als eines Vergil unwürdige Mängel ansehen zu müssen glaubte.

Der Dichter der Ciris hat von 541 (?) Versen die ersten 100 für das Vorwort verbraucht, in dessen Mitte, Vers 48 bis 53, das Thema genannt wird. Im übrigen scheint Vierteilung der Gesamtausdehnung und außerdem Halbierung der Viertel vorzuliegen, also $541 (?) : 4 = \text{rund } 136$; $136 : 2 = 68$. So sagen die Verse 68 f. klar und schlicht, welche Scyllasage

¹ a. a. O. S. 28 ff.

behandelt werden soll. Der Anfang des Verderbens wird in erregter Form Vers 129 ff. vorgetragen. In den Versen 200—205 nimmt der Dichter den Ausgang voraus: „venit . . . ciris et ipse pater. Vos . . . praevertite nubes, qua . . . haliaetos et qua / . . . ciris ascendat honores“. Ebenso hochtönend ist auch die Vorbereitung zu diesen bedeutungsvollen Versen von 190 an.

Der in unserm Text (Vollmer 1909) als 272 überlieferte Vers „ille mea, ille idem oppugnat praecordia Minos“ ist bei gerader Verszahl des Gedichts entweder als Schluß der ersten Hälfte oder als Anfang der zweiten Hälfte anzusprechen; bei ungerader Verszahl dürfte er der mittelste Vers des Gedichtes gewesen sein, wie er es jetzt schon ist. Das bereits Vers 267 auftretende anaphorische „ille“ hebt die Bedeutung dieser Stelle ganz besonders hervor; die ganze Rede ist ja gespickt mit Anaphern und anderen Figuren. Mit Vers 333—39 tritt wieder ein Fortschritt der Handlung ein: Carme verspricht ihre Hilfe zur Ausführung des Verbrechens. Auch diese Stelle schmückt eine Anapher: „tunc potius, tunc potius“; aber schließlich überwiegt die Sachlichkeit, auch in dem verallgemeinernden Schluß. Das vierte Viertel des Gedichts ist Vers 409 ff. erreicht: „ . . . illa ego sum cognato sanguine vobis / Scylla . . . / illa ego sum Nisi pollentis filia quondam / . . . / illa ego sum, Minos, sacrato foedere coniunx“. Diese kunstvolle Anapher steht in nichts zurück hinter der, welche das dritte Viertel einleitet; auch der Auftakt von Vers 403 an wetteifert mit dem, der die Mitte des Gedichts (257 ff.) vorbereitet. Der Anstieg zum Höhepunkt nach dem ersten Viertel des Gedichts ist weniger durch Wortfiguren als durch bedeutungsvollen Inhalt bezeichnet — *variatio delectat*. Dementsprechend ist auch der Beginn des letzten Achtels (477 ff.) gestaltet worden: der als 448 überlieferte, von Sudhaus richtig nach 477 angesetzte Vers mit seinen fünf Nachfolgern eröffnet die Metamorphose mit der ebenso schlichten wie plastischen Ausdrucksweise des Märchens: „Iam fesso tandem fugiunt de corpore vires etc.“. Die Schlußverse des Gedichts schmückt der an Anaphern so reiche Verfasser mit der ein-

drucksvollen Wiederholung des Namens Nisus (540); nur hier ist der vielgenannte Name in dieser Weise hervorgehoben. Das Gegenstück: „Scylla — Scylla“ findet sich auf der Scheide zwischen dem ersten und zweiten Viertel (130 ff.).

Es liegt in der Natur der Sache, daß der Anlageplan der Ciris, die ein Drama sein könnte, schärfere Durchführung der Symmetrie gestattete, ja forderte, als der Inhalt und das Ziel der Dichtung Culex. Wie sehr der Cirisdichter unter dem Zwang seiner Teilung durch 2, 2 und abermals 2 stand, beweist die Vorausnahme des Ausgangs, Vers 190 ff. Der erste Hauptpunkt der Handlung ist: „Nisus wird trotz seiner Wunderlocke fallen, denn Scylla liebt Minos“, und der nächste, den der Dichter bis zur Mitte des Gedichts aufsparen wollte: „Scylla offenbart sich der Amme“; dazwischen war nichts zu erzählen, was eine Etappe der Handlung bedeutet hätte; und doch mußte die Achtelgrenze betont werden. Um dieser Äußerlichkeit, um der Symmetrie willen wagt der Dichter jene viel getadelte Absonderlichkeit der Komposition, die man so gern als typisch hellenistisch bezeichnet. Tatsächlich gefährdete ein Bericht des Ausgangs an dieser Stelle die Spannung des gelehrten Lesers nicht, da dieser die Geschichte selbst längst kannte. Das Neue, was der Dichter zu bieten hatte, lag in der psychologischen Entwicklung und der Gestaltung des Pathos. Deshalb wird auch die Ausführung der Tat 386 ff. so kurz und wie eine Selbstverständlichkeit erzählt, die gar nicht an exponierter Stelle zu erscheinen brauchte.

In der zweiten Hälfte des Gedichtes fügen sich die Stützpunkte der Erzählung dem Schema bedeutend leichter; selbst die Verteilung der Punkte erster Ordnung auf die Schnittpunkte der Viertel und die zweiter Ordnung auf die der Achtel scheint sich zwanglos ergeben zu haben. Die Abtönung in Pathos und Stil ist geradezu raffiniert. Durch das Übergewicht des Pathos überhaupt entfernt sich diese Dichtung weit mehr vom großen Epos als der Culex.

Sie nähert sich der subjektiven Dichtung schließlich auch in der Bildung regelmäßiger Tiraden, die ihr Vorbild in den lyrischen Strophen haben. Der Dichter des Culex hat

absichtlich auf korrespondierende Versgruppen verzichtet. Bei der Ciris haben die Erklärer längst die Entsprechung zwischen den 26 Versen der Carme (224—49) und den 26 Versen der Scylla (257—82) beobachtet¹. Sie erscheint da, wo das Gedicht zu stärkstem Pathos ansteigt und seinen Mittel- und Höhepunkt erreicht bzw. überschreitet. Daß der Dichter die zahlenmäßige Übereinstimmung etwas verschleiert, indem er die Rede der Amme durch 6, die der Herrin durch 7 Verse einleitet, läßt uns wieder einmal die Platttheit der Verszählerei empfinden. Wahrscheinlich ist auch die zweite Rede der Carme, 286—339, zahlenmäßig auf die erste abgestimmt ($2 \times 26 + 2$?)². Völlig aber ist die strophenartige Versgruppierung durchgeführt im Bericht der Metamorphose, 459—541, d. i.: 4. 5. 5. 5. 6. 6. 6. 6. 6. 6. 10. 6. 6 = 89 Verse (einschließlich 448—53). Hier hat also der Dichter des kleinen Epos eine Anleihe in der Werkstatt der subjektiven Dichtung gemacht, um zu einem besonders gehobenen Schluß zu gelangen. Ähnlich ist der Abschluß der Georgica durch das stark lyrisch gefärbte Aristaeusepyllion zu beurteilen. In Catulls Epyllion von der Hochzeit des Peleus und der Thetis ist die das Thema abschließende Erhebung sogar durch eine rein lyrische Einlage, das Parzenlied, gebildet. Schließlich sei noch an das Adonislied erinnert, in dem Theokrit das Erlebnis der Ἀδωνιάζουσαι gipfeln läßt.

4. Zur Kompositionstechnik des Horaz.

Wenn Horaz in der Ode I 1, durch die er dem Maecenas seine Kunst empfiehlt, mit allen erdenklichen Feinheiten die Zweigliedrigkeit der Gedanken³ und die Gruppierung der Verse in 2. 4. 2. 2. 4. 4. 4. 6. 6. 2 durchgeführt hat⁴, so drängt sich die Frage auf, unter welchen Umständen ein stichisches Gedicht zahlenmäßig gebaut sein mußte und

¹ Schanz, Röm. Lit. Gesch. II 1, 3. Aufl., S. 96 Anm. 7.

² Eine Lücke nach 302 will F. Skutsch, Gallus und Vergil, S. 57 ff., annehmen.

³ Vgl. Heinze, 6. Aufl., S. 25 ff.

⁴ Vgl. W. Port, Philologus LXXXIII, 1927, S. 448 ff.

wann nicht. Die Gelehrten von heute entdecken allmählich nicht nur bei den römischen Klassikern und in der nachklassischen Dichtung der Griechen, sondern sogar schon bei Hesiod¹ Zahlenschemata. Es muß doch wohl mit diesem Prinzip ähnlich sein wie mit der strophischen Dichtung, die bei ruhigem Gang der Gedanken und Gefühle genau im Zügel der Strophenabgrenzung geht, die aber bei lebhafterer Bewegung, bei weiterer Spannung der Gedanken und Gefühle sich über die gegebenen Verszahlen hinwegsetzt. Die strophischen Oden des Horaz geben davon ein deutliches Bild. Die stichischen müßten dasselbe für ihre Gattung beweisen. Wenn wir da den Fall stärkster Bewegung annehmen, so würde das Überschreiten der Versgrenze von Vers zu Vers so häufig vorkommen, daß ein Abzählen der Einzelverse und scharfe Scheidung von Versgruppen nicht mehr möglich wäre.

In c. I 1 verstärkt die klare Abgrenzung der Gedanken und der Versgruppen den Eindruck einer logisch scharfen Erörterung. Horaz will sagen: ich hab's mir oft überlegt, Maecen; so viel ich auch hin und her mich umgesehen habe, für mich ergibt sich im Vergleich mit diesem und jenem immer wieder das eine Ziel: „*me doctarum ederae praemia frontium, dis miscent superis*“. Hier wächst die Aussage, die das ganze Lebensglück des Dichters umschließt, über die Versgrenze hinaus. In keinem Vers des Gedichts ist das enjambement so ausdrucksvoll (in dem ähnlich gebauten Vers 17 setzt sich der Satz sogleich logisch fort). Noch gewaltiger quillt der Strom, wenn wir die in der Mitte des Verses 30 beginnende Periode den Schritt von 32 nach 33 machen und in 34 enden sehen. Und auch da macht der Dichter noch nicht halt: Vers 34 führt zu einem Schlußsatz, der die beiden letzten Verse zu einer Einheit zusammenfaßt. Gehen wir so die einzelnen Versgruppen durch, so beobachten wir eine feine Anpassung der Verse auch in bezug auf ihre Zahl an den Inhalt des Gedichts. Stichische Maße geben hierzu weit mehr Möglichkeiten als distichische

¹ Vgl. Fr. Pfister, Die Hekate-Episode in Hesiods Theogonie: *Philologus* LXXXIV, 1928, S. 1 ff.

oder gar strophische. Deshalb haben die subjektiven Dichter der Alexandriner, deshalb haben die Lyriker Catull und der junge Vergil vor allem das stichische Gedicht gepflegt; wenn auch heute noch nicht alle ihre Gedichte zahlenmäßig analysiert sind, so ist doch bereits klar, daß regellose Ergüsse von Einzelversen, Tiraden von zufällig kürzerer oder längerer Ausdehnung bei dieser Kunstübung nicht entstehen konnten oder wenigstens nicht anerkannt wurden. Wir haben vielmehr eine Staffel zu erwarten vom offenen Schematismus bis zur raffiniertesten Verwischung des zahlenmäßigen Aufbaues; jedes dieser Produkte kann in seiner Art ein Meisterwerk sein, und am höchsten werden nach heutigem Geschmack die bewertet werden, die nach dem Grundsatz gearbeitet sind „*artis est artem tegere*“. Ich glaube zeigen zu können, daß Horaz dem Eröffnungsgedicht seiner Odensammlung, das ein deutliches Zahlenschema hat, in c. III 30 ein Meisterstück des zuletzt charakterisierten Typus gegenüberstellt; hier soll trotz der geraden Gesamtzahl der Verse ($16 = 2^4$) möglichst nichts von Paarigkeit oder Zweizähligkeit verspürt werden.

III 30 beginnt mit dem Gedanken: „Ich habe ein unvergängliches Werk geschaffen“ und schließt mit der Forderung an die Muse, den hiermit verdienten Lorbeerkranz zu gewähren. Zwischen diesen gegebenen Punkten, worauf knapp acht Verse (1—5 und 14, 2. Hälfte bis 16) verwendet werden, will Horaz sagen, worin dies unvergängliche Werk besteht: er hat seinem Vaterland das äolische Lied geschenkt. Das wird in zwei Perioden, Vers 6—9 und 10 bis 14 Mitte, ausgeführt; doch sind diese keineswegs gleich gebaut; die erste türmt sich in Form einer *expositio* mit starker Anwendung quantitativer Mittel zu einem prachtvollen dreigliedrigen Bau empor; sie umfaßt genau vier Verse. Die zweite („*dicar — modos*“) greift mit dem Schluß des einen weitgespannten Hauptsatzes in den 5. Vers (Vers 14) über; der vom Hauptsatz eingeschlossene Nebensatz besteht aus zwei verschieden langen, auch zeitlich verschiedenen Relativsätzen; der knappe, präsentische geht voran, der vollere perfektische folgt; das Subjekt des Hauptsatzes

hat zwei Appositionen oder Attribute, wovon das erste reich („*ex humili potens*“), das zweite nur durch das eine Wort „*princeps*“ ausgedrückt wird.

Sowohl die Zerlegung der 16 Verse in $8 - \frac{1}{2}$ für die Umrahmung und $8 + \frac{1}{2}$ für das Mittelstück, das aber zahlenmäßig nicht in der Mitte steht, als auch die Verschiebung der Halbierungslinie in diesem Teil ist beabsichtigt. Die $7\frac{1}{2}$ Verse des Rahmens zeigen besonders auch durch ihre Gruppierung in 5 und $2\frac{1}{2}$ das Bestreben des Dichters, diesem hochfliegenden Liede den Zwang paralleler Linien und den Schein einer Einspannung fernzuhalten. Horaz gibt den Rahmenversen das Verhältnis 2:1 statt des üblichen 1:1. So gewinnt er für den Einführungsgedanken fünf Verse; die schwungvolle Periode 1—5 wächst förmlich in die Ewigkeit hinein; das Hochgefühl des Dichters muß den Leser fortreißen. Und doch ist gerade dieser Satz zweizählig gebaut: zu „*monumentum*“, dem Objekt des Hauptsatzes, gehören zwei adjektivische Attribute, dann ein Attributivsatz, dessen vier Subjekte in zwei Paare geordnet sind. Mit dem in hohlem Grabeston beginnenden Vers 6 ist plötzlich aller Schwung dahin. Dieser Tiefstand des Pathos und des Ausdrucks (*genus tenue*) bezeichnet den Ausgangspunkt einer neuen Gedankenfolge. In der dreigliedrigen Steigerung der Verse 6—9 strebt das Gedicht seinem Höhepunkt zu; dieser liegt trotz der Verwischung der Halbierungslinien dennoch in der Mitte der 16 Verse (Vers 8 und 9). Durch den scharfen Klang der Worte „*vitabit Libitinam*“, deren Übergewicht noch durch die Verschleifung der Zäsur verstärkt wird, treten die Worte „*usque ego postera*“ tatsächlich so zurück, daß Vers 8 und 9 allein den Höhepunkt ausmachen können: „*crescam laude recens, dum Capitolium scandet cum tacita virgine pontifex*“.

Die Bedeutung dieser Verse wird voll erfaßt, wenn wir an das Monument denken, das Vergil sich und seinem Werk im Proömium zu Georg. III gesetzt hat, als ihm mit der Unsterblichkeit des zum Weltherrscher gewordenen Augustus zum ersten Male auch die Unsterblichkeit seiner Kunst

zum Bewußtsein kam.¹ Der Sänger Vergil fand in Octavian seinen Achill und vergleicht seine von nun an ganz im Dienst des Vaterlandes stehende Dichtung mit einem Marmortempel für den göttlichen Retter. Vergil drückt dadurch sein Verständnis für den heiligen Ernst und das Gefühl tiefster innerlicher Verpflichtung aus, die Octavian von sich und anderen dem Vaterlande gegenüber verlangte. „*Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos*“ ist eine vaterländische Tat von höchster Bedeutung, und wenn auch die drei Odenbücher bis auf die Römeroden keine ernstesten oder gar religiösen Lieder enthalten, so möchte Horaz doch nicht hinter Vergil zurückstehen und auch sein Verständnis für die Religion als Grundlage Roms und als Gewähr seines ewigen Bestandes bekunden. Deshalb nennt er hier Pontifex und Vestalin, die Schlüsselbewahrer der altrömischen Staatsreligion. Das oben erwähnte durch den Versbau herbeigeführte Zurücktreten der Worte „*usque ego postera*“ trägt in besonders feiner Weise dazu bei, daß die beiden Mittelverse ganz schlicht und schmucklos, klar und würdevoll wie die Gestalten des Pontifex und der Vestalin daherschreiten. Die Feierlichkeit, die auf diesem Bilde liegt, die einfache Schönheit des Ausdrucks, die Summe von Tugenden und die Ewigkeitsblicke, die Horaz in dieses Verspaar gelegt hat, heben es hoch empor über das, was vorher und was nachher gesagt wird.

Die zweite nicht ganz so schwungvolle Periode des Kernstückes, die, wie wir schon sagten, $\frac{1}{2}$ Vers mehr umfaßt, erhält außerdem einen Ausgleich in sachlicher Beziehung: sie nennt des Dichters Heimat und bezeichnet sein Werk namentlich. Diese beiden Punkte korrespondieren mit den beiden Aussagen der Verse 6 und 7: hier drückt Horaz den Gedanken, daß er unsterblich ist, mit dem Hinweis auf den Verbleib seiner sterblichen Hülle (negativ und positiv) aus; dort nennt er die Landschaft, an der seine Unsterblichkeit

¹ E. Norden, Vergils Aeneis im Lichte ihrer Zeit: N. Jahrb. f. d. klass. Altert. 1901 S. 315 ff., wird dieser Stelle in bezug auf ihre psychologischen Voraussetzungen nicht gerecht und kommt deshalb zu einer nicht völlig befriedigenden Interpretation.

haftet, und das literarische Gebiet, in dem sein Ruhm verankert ist.

Wenn der Schluß des Gedichtes („sume — comam“) die halbe Ausdehnung des Eingangs hat, so tritt dafür hier die Muse selbst auf; ein Zeichen der Anerkennung von ihr, die Bekrönung des Dichters mit dem delphischen Lorbeer, wiegt die Kraft der Unsterblichkeit auf, die in dem unzerstörbaren Erz und den der Vergänglichkeit trotzensen Steinmassen beschlossen ist. Ja, sie wird übertroffen durch das Bild, das uns den Dichter auf einer Stufe mit ihr, der Göttin, zeigt; diese darf stolz sein auf die Arbeit, die der Dichter mit dem ihm anvertrauten Pfunde geleistet hat; willig muß sie ihm den Kranz reichen. Man könnte geneigt sein, in diesen Versen überhaupt den Ziel- und Höhepunkt des ganzen Gedichts zu sehen, denn dieser Schlußsatz ist Steigerung und Erfüllung dessen, was c. I 1 ausgesprochen wurde. In dem Widmungsgedicht an Maecenas erweckt Horaz den Eindruck, daß er nur für diesen hochehrwürdigen Gönner und Kritiker dichtete; sein Einverständnis mit der Muse stand auch damals schon fest, nur drückt er es da in gesuchter Bescheidenheit potential aus: „si neque tibias/Euterpe cohibet“. In dem Maße nun, wie die Leistung der drei Odenbücher schließlich über das anfangs zu Erwartende hinausgewachsen ist, erhält der Schlußsatz von III 30, wo Horaz der Muse befiehlt, überragende Kraft; der Dichter muß aber vorher gesagt haben, welches Verdienst er aufzuweisen hat. In der Tat spricht er in der Mitte dieses letzteren Gedichts zum erstenmal die weltliterarische Bedeutung seiner Odendichtung aus. Dies ist und bleibt der Schwerpunkt des Gedichts in sich, während der Schwerpunkt des Schlußeffekts sozusagen auf einen Außenkreis zu liegen kommt.

Wollte man die Struktur von III 30 graphisch darstellen, so ergäbe sich eine Pyramide¹. Die zahlenmäßige

¹ Ein handwerksmäßig arbeitender Dichter hätte vielleicht wirklich Glied für Glied symmetrisch gebildet, ja, es wäre auch ein Gegenstand denkbar, für den auch ein Dichter vom Range des Horaz eine solche Behandlung hätte angemessen finden können. Die Technopaignia der Ale-

Berechnung, das Gerüst des kühnen Baues hat der Dichter möglichst verschwinden lassen, damit der Eindruck seines Erlebnisses sich uns mitteilt. Es ist schade, daß dies nicht völlig gelingt, denn dazu ist der Aufbau zu künstlich. Aber wir dürfen nicht aus den Augen verlieren, daß das Ziel hellenistischer Dichtungen nicht war, „frei und leicht wie aus dem Nichts geboren“ dazustehen, sondern die kunstvolle Arbeit des Meisters, des poeta doctus, erkennen zu lassen; sie war mitbestimmend für die Bewertung des Gedichtes. Wir müssen deshalb, um Horazens Kunst ganz gerecht zu werden, bis in die letzten Geheimnisse seiner Werkstatt vordringen, und da kommen wir bei III 30 auf ein Zahlenschema, das für sich allein gesehen uns herzlich wenig sagt und kleinlich wirken könnte:

$$5. \quad 4. \quad 4\frac{1}{2}. \quad 2\frac{1}{2} = 16 \text{ Verse,}$$

davon 1. + 4. Teil = $7\frac{1}{2}$, 2. + 3. Teil = $8\frac{1}{2}$ Verse. Aber es ist nach der gegebenen Interpretation kein Zweifel, daß Horaz nach dieser Berechnung gearbeitet hat¹.

Eine andere Untersuchung, der ich durch Aufdecken des Grundrisses dieser Ode die Bahn geöffnet zu haben glaube, betrifft die Hervorhebung eines oder mehrerer Verse in der Mitte eines Gedichtes. Dieser Kunstgriff bietet neben dem Hervortreten des Schlußverses, das ursprünglich im Distichon und in dem sich weiter entfaltenden Epigramm zu Hause ist, die beliebteste Kompositionsform für stichische Gedichte; selten nur suchen die Dichter selbständig strophische Gliederung, wie es z. B. Bion c. VII (v. Wil. 2. Aufl.): 4. 4. 5 = 13 Verse, Catull IV: 12. 12. 3 = 27 Verse², oder XXXV:

xandriener stehen keineswegs als kuriose Sondereinfälle da, sondern sie sind die Übertreibungen und Entartungen des für stichische Gedichte üblichen zahlenmäßigen Aufbaues.

¹ Aus der Fülle der Beispiele, die ähnliche Gruppierungen ungeteilter Verse zeigen, führe ich nur an Verg. Georg. II 297—314: 5. 9. 3 = 17 = 8 + 9 Verse, Catull VII: 2. 6. 4 = 12 = 6 + 6 Verse, I: 2. 5. 3 = 10 = 5 + 5 Verse, XXIII: 6. 8. 9. 4 = 27 = 8 + 9 + 10 Verse, d. i. $\frac{1}{3}$ — 1, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{3}$ + 1 der Gesamtzahl der Verse.

² Vgl. L. Deubner, Die Antike II, 1926, S. 232 ff.: Das Schifflein des Catullus.

6. 6. 6 = 18 Verse¹ getan haben. Unter den Begriff „Mittelverstheorie“ fallen auch die beliebten Rahmenkonstruktionen. Eingehende Beachtung fordert hier das Verhältnis des in der Mitte gesuchten Höhepunktes zu dem Schlußeffekt des Gedichtes. Die Beispiele werden sich bewegen zwischen Schlüssen, die den ersten Höhepunkt bewußt übertrumpfen, und solchen, die sozusagen im Sande verlaufen, wobei vielleicht keine geringere Wirkung erzielt wird als bei übersteigerter Schlußpointe. Hor. III 30 stellt als Abschlußgedicht einen besonderen Fall dar, indem der Schlußsatz, der die Bekränzung durch die Muse fordert, seine Beziehung sowohl zum Mittelsatz des Gedichtes als auch zu I 11 hat. Als eins der einfacheren Beispiele der Mittelverstheorie möchte ich Theokrits Spindelgedicht nennen, das 25 Verse umfaßt und in der Mitte des 13. Verses den Namen der Empfängerin nennt. Es unterliegt doch wohl keinem Zweifel, daß dieser Vers der Beschenkten und Geehrten mehr Freude machte als die am Schluß (Vers 24 ff.) erscheinenden Redensarten von der großen Freundschaft, die sich in kleiner Gabe ausdrückt, und von der freundlichen Aufnahme, deren jede Gabe eines Freundes gewiß sein darf.

Ich muß mich aber nun weiter mit den Ausführungen von W. Port auseinandersetzen, der in den Oden I 11, III 12, IV 10 keine Spur von zahlenmäßigem Bau sehen will. I 11 jedoch zeigt ähnliche Künstelei wie III 30. Die acht Verse sind auf drei Abschnitte verteilt, die man als Einleitung, Ausführung, Schluß bezeichnen kann. Das Mittelstück: „ut melius (Vers 3) . . . reseces“ erstreckt sich über vier Verse; der Pherecrateus, der vor ut abgeschnitten ist, wird am Anfang des 7. Verses nachgeholt. Die vier Umrahmungsverse sind nicht symmetrisch verteilt, sondern — wenn es gestattet ist, der Kürze halber die drei Metra des großen asklepiadeischen Verses als drei Drittel zu bezeichnen — auf $2 + \frac{1}{3}$ und $2 - \frac{1}{3}$ gebracht; also ist das Gesamtbild: $2\frac{1}{3} \mid 4 \mid 1\frac{2}{3} = 8 = 4 + 4$ Verse. Die Ver-

¹ Strophenartige Gliederung eines distichischen Gedichts hat Horaz IV 7: 6. 6. 8. 8 = 28 Verse.

wischung der Halbierungslinien spielt auch hier eine große Rolle.

Von den vier ionischen Dekametern III 12 hat Horaz den ersten auf die Einleitung verwendet: Bedauern des Schicksals der Mädchen im allgemeinen; im zweiten erfahren wir den besonderen Fall mit den Namen des Mädchens und ihres Geliebten; die beiden letzten Verse enthalten die Ausführung der Sache, die am besten noch einmal und noch einmal so lang sein könnte¹. — In IV 10 lesen wir eine einzige Periode, deren erste Hälfte (1—4) Stolz und Sprödigkeit atmet; Vers 4 zeigt den Jüngling wirklich in vollem Besitz seiner Reize. Dagegen fällt die zweite Hälfte zu hilflosen Klagen herab. Der Umschwung setzt mit „mutatus“ (5) ein. Dieses einzige enjambement des Gedichtes verschleiert die Gliederung 4+4 Verse.

Auch I 18 ist zahlenmäßig aufgebaut. Heinzes Zählung 6+10 schreckt zurück vor der Zerlegung der 10 in 4+6 wegen des Übergreifens von „discernunt avidi“ (11). Horaz hat damit tatsächlich den mittelsten der drei Gedanken, gerade den, der zum Maßhalten mahnt, über das Maß hinausgehen lassen. Und wenn es uns auch frostig anmutet, daß ausgerechnet das durch „avidi“ ausgedrückte Subjekt des cum-Satzes sich in den 11. Vers eindrängt, so können wir doch nicht vorbeigehen an der Wirkung, die Horaz dadurch erzielen wollte. Das hängt mit der Frage nach dem Ethos des Gedichtes überhaupt zusammen. Voraussetzung ist doch wohl, daß der Freund Varus in Tibur eine Weinpflanzung anlegte oder erneuerte; daß Horaz an diesem Ereignis lebhaften Anteil nahm und den Freund weidlich geneckt hat, weil er sich mit eigenem Gewächs — natürlich nicht zu knapp — versorgte. So ist es ein köstlicher Einfall, daß er dem Varus zunächst einen Vortrag über die Segnungen des Weins hält²; die hochtrabende

¹ v. Wilamowitz-Moellendorff, Sappho und Simonides, S. 311, bezeichnet dies Gedicht als mißlungen.

² v. Wilamowitz-Moellendorff, a. a. O. S. 311, erkennt richtig, daß trotz des von Alkaios übernommenen ersten Gedankens eine persönliche Komposition des Horaz vorliegt.

Bezeichnung Tiburs als „moenia Catili“ neben der prosaischen Namensnennung deutet an, daß der Dichter scherzt. „Siccis“ ist aus der Sprache der Zechgenossen, „mordaces sollicitudines“ aus der dichterischen genommen. Dem vulgären „crepat“ (5) tritt in Vers 6 die pathetische Apostrophe des Bacchus und der Venus entgegen. Durch diesen Vortrag hat der weise Redner sich den Zugang zum Herzen des scherzhaft als schwer belehrbar gedachten Varus gebahnt: jetzt kommt er mit seiner trivialen Mahnung heraus, die er aber nicht direkt an Varus richtet, sondern in der 3. Person ausdrückt; ob dies als ein Abbrechen der Spitze, ob es als wuchtige Verallgemeinerung empfunden werden sollte, ist für die komische Wirkung einerlei. Für Varus war wahrscheinlich der nächste, der außer ihm mit „ne quis“ gemeint sein sollte, Horaz selbst. Die Übertreibung, die in den Beispielen vom Untergang der Kentauren und der Sithonen liegt, ist so plump, daß an Ernst nicht zu denken ist. Der Dichter stellt die Sache so furchtbar wie möglich dar, damit sie sich mit entscheidender Wucht dem Varus aufs Herz lege, der sonst in Gefahr wäre, dem Trunke zu verfallen. Sehr komisch nimmt sich in dieser Darstellung die Zurückhaltung aus, die in dem Ausdruck „fas atque nefas exiguo fine discernere“ liegt, und es kann nicht anders sein, als daß Horaz darauf die Unbändigkeit der „aviditas“ sozusagen überquellen läßt in der übergreifenden Aussage „discernunt avidi“. Die Wirkung, die dadurch auf den Rest des Verses ausgeübt wird, ist ebenfalls gesucht und wohl gelungen. Denn die Gedankenfolge: herrlich ist die Gabe des Bacchus, aber man genieße sie mit Maß, wird fortgesetzt durch das eilige Versprechen des Dichters, der selbst von den eben gezeichneten Schreckbildern so betroffen ist, daß er für seine Person wenigstens gleich versichern möchte, er wolle Maß halten. Das ist köstliche Selbstironie, und auch die kleine Unregelmäßigkeit, die der sonst so peinliche Verszähler sich hier zu Schulden kommen läßt, ist in diesem Sinne zu beurteilen. Keins der bis jetzt bekannten Zahlenschemata weist diese Art Unregelmäßigkeit auf. Dem Charakter dieses Gedichtes aber dürfte dies Mätzchen durchaus angemessen

sein. Launig ist auch nicht nur die Verwendung der dritten Person gerade in dem Kernstück, das die Mahnung enthält, sondern erst recht der Wechsel zwischen der zweiten und ersten Person in den ersten und letzten sechs Versen. Der Komik des ersten belehrenden Abschnittes entspricht im letzten (Vers 11—16) das Aufgebot orgiastischer Züge und am Schluß gar die Aufzählung der drei Laster, die der Sprecher und der Empfänger wahrscheinlich nicht nur aus den Ausführungen der Moralprediger kannten.

Es ist also anzunehmen, daß Horaz uns 6 + 4 + 6 Verse bieten wollte; der Einfall, die 4 um einen Pherecrateus zu vergrößern, den er dem folgenden Abschnitt raubte, ist vielleicht erst bei der Ausarbeitung mit dem Wort „*avidus*“ gekommen; ausgenutzt ist er jedenfalls in einer für jenen Geschmack witzigen Weise. Zum Vergleich läßt sich *mutatis mutandis* Catulls Dank an Cicero (c. XLIX) heranziehen (vgl. oben S. 186 f.). Auch in Horazens scherzendem Gedicht I 18 tritt Witz und Selbstironie am stärksten zutage, wo der Dichter die Symmetrie der 6 + 4 + 6 Verse ein bißchen gestört hat.

Tadellos ist die Abgrenzung der Mittelverse durchgeführt in dem epodischen Gedicht I 4, wo ich mit Heinze 8 + 4 + 8 Verse zähle. Hier ist ohne Scherz ein ähnlicher Gedankengang zugrunde gelegt wie bei I 18. In I 4 zählt der Dichter Vers 1—8 Segnungen und Freuden des Frühlings auf, die zum Genuß einladen. In Vers 9—12 folgt daraus die Aufforderung, sich des Frühlings zu freuen: sie richtet sich an jeden, der Sinn für das hat, was der Dichter Vers 1—8 besang. Die Anapher hebt diese vier Verse stark hervor und schließt sie fest zusammen. Im Schlußteil, 13—20, führt Horaz aus, daß der anfangs gepriesenen Lebensfülle und -freude Vergänglichkeit und Todesschrecken gegenüberstehen, die ihrerseits auch mahnen, das Heute zu genießen. Die Rahmenanlage liegt offen vor uns, doch ist auch hier ein Streben bemerkbar, den Zwang des Grundrisses zu verwischen. Die Wendung zum Persönlichen, die den Schlußteil auszeichnen sollte, setzt nicht mit Vers 13 ein, sondern erst in der zweiten Hälfte von 14 mit „*o beate Sesti*“. Aber auch die folgenden

Verse sind noch so allgemein gehalten, daß die Zueignung dieses Gedichtes an Sestius erst voll empfunden wird bei der Erwähnung der frohen Zechgenossenschaft (18) und der Nennung eines schönen Knaben (19); diese Spezialisierung findet erst ihr Ende, indem der Dichter auch von diesem Lycidas noch Einzelheiten aussagt. Dieser Schlußeffekt ist mehr gekünstelt als gelungen: was der Leser zuletzt empfindet, mündet wieder in „nunc decet etc.“.

Zum Schluß noch das viel umstrittene Lied IV 8: „Donarem pateras.“ Ich gehe dabei von der Voraussetzung aus, daß Horaz 34 Verse geschrieben hat. Denn angesichts der Überlieferung ist es nun einmal vorsichtiger, eher an Entstellung des Verses 17 als an Interpolation zu glauben; und bei dem nicht anstößigen Vers 33 ist es geradezu geboten, der Überlieferung zu trauen, statt einen auf Zweizähligkeit der Verse erpichten Interpolator anzunehmen. Daß in dem Abschnitt über Scipio der Name Karthagos genannt wurde, ist nur natürlich und wird um so wahrscheinlicher, je kritischer wir die Verbindung der „celeres fugae“ und „reiectae retrorsum Hannibalis minae“ betrachten. Um diesen Gedanken mit der vermeintlichen Prägnanz von „retrorsum“ zu erklären, schreibt Heinze: „Hannibal hat Untergang drohend vor den Toren Roms gestanden; als Scipio nach dem Siege von Zama vor den Toren Karthagos stand, waren jene Drohungen nicht nur abgewandt, sondern auf das Haupt des Feindes zurückgefallen.“ Da nun Horaz mit „celeres fugae“ und „reiectae minae“ ein ὑστερον — πρότερον gebildet hat, so daß wir also erst die Flucht des bei Zama geschlagenen Hannibal erfahren und ihn nachträglich „ante portas“ sehen, wäre, wenn Vers 17 gestrichen wird, der Sprung zu „domita Africa“ zeitlich und räumlich recht kühn. Eine Fortsetzung des „retrorsum“ etwa zu „in Carthaginis altae impia moenia“ gäbe sachlich eine geschickte Weiterführung und noch einen Hieb auf den verruchten Feind im Gegensatz zu „bonis ducibus“; auch wären dann die anaphorischen Sätze („non incisa . . . ducibus“ und „non celeres . . . moenia“) von gleicher Ausdehnung, die bei Paarigkeit gern gesucht wird. Der falsche

Versanfang „non incendia“ kann dadurch entstanden sein, daß ein Abschreiber im Banne der Anapher noch einmal „non incisa“ schrieb; hatte er „non“ und die beiden letzten Silben von „incisa“ nicht völlig getilgt und dahinter „Carthaginis etc.“ richtig weiter geschrieben, so lag für spätere Leser die Korrektur zu incendia nahe. Dann rückte Carthaginis trotz des metrischen Anstoßes in die Mitte des Verses; das am Ende überflüssige Wort moenia, das als entstellte Doppelschreibung von minae aufgefaßt werden konnte, wurde einfach gestrichen. Dann mußte auch altae fallen und impia zu impiae werden. Andere mögen eine bessere Form für den entstellten Vers vorschlagen und lohnendere Vermutungen für die Entstehung der Korruptel finden — ich begnüge mich damit, die für die Rettung des Verses 17 sprechenden Gründe vorgebracht zu haben. Werden diese anerkannt, dann ist auch Vers 33 unantastbar.

Es gilt aber noch einen Vorhof zu durchschreiten, ehe wir zu dem Geheimnis der Komposition von IV 8 gelangen. Noch einmal muß Catull angeführt werden, und zwar c. XXIV. Der Witz dieser zehn giftigen Hendekasyllaben beruht auf der dreifachen Wiederholung des Gedankens „cui neque servos est neque arca“ (mit geringen Variationen im Ausdruck). Dieser Vers erscheint zum ersten Mal nach 4, zum zweiten Mal nach 2 Versen, zum dritten Mal nach 1 Vers. Das ist, soweit ich sehe, die einzige Blüte dieser Art, die die Verszählerei bei einem römischen Dichter getrieben hat. In einem lustigen Gedicht läßt man sie sich wohl gefallen. (Vgl. oben S. 198.)

In „Donarem pateras“ nun unterstreiche man sich die Verse, die nicht Beispiele enthalten, sondern Träger eines neuen Gedankens sind: „gaudes carminibus; carmina possumus / donare et pretium dicere muneri (11 f.); neque / si chartae sileant quod bene feceris, mercedem tuleris (20—22); dignum laude virum Musa vetat mori / caelo Musa beat (28 f.); ornatus viridi tempora pampino / Liber vota bonos ducit ad exitus (33 f.).“ Nicht nur, daß diese tragenden Verse eine Abstufung von zwei vollen Versen (11 f.) zu 1 + $\frac{3}{4}$ Vers (20—22) und 1 + $\frac{1}{2}$ Vers (28 f.) darstellen, worauf am Schluß

wieder zwei ganze Verse folgen (33 f.), sondern diese Sätze sind auch getrennt durch folgende wohl berechneten Zwischenräume: Vers 13—20 = 8 Verse, Vers 23—27 = 5 Verse, Vers 30—32 = 3 Verse. Horaz hat also auf einem Sockel von zehn Versen ein Gebilde nach dem goldenen Schnitt errichtet, dessen einzelne Abschnitte er durch besonders hervortretende Verse (2. 1 $\frac{3}{4}$. 1 $\frac{1}{2}$. 2) getrennt oder vielmehr unterstrichen hat. Da Platon seinen Phaidros nach dem goldenen Schnitt angelegt hat¹ und Sallust mit seinem *Bellum Jugurthinum* sicher nicht der erste und einzige Nachahmer dieses Kunstgriffes war, so dürften auch Dichter schon vor Horaz davon Gebrauch gemacht haben. Vielleicht besteht die Originalität seiner Leistung, abgesehen vom Inhalt, in der Einführung der Umgrenzungsverse, die am Anfang und Ende des Ganzen als volle Verspaare erscheinen, zwischen den Abschnitten aber die Abgrenzung nicht mit durchsichtiger Schärfe anzeigen. Auch eine Statue nach dem Kanon des Polyklet, die nicht in archaischer Steifheit dastünde, würde durch die Bewegung an den Hüften und am Hals kleine Abweichungen von den horizontalen Ebenen aufweisen, die man sich trennend zwischen die Abschnitte gelegt denken könnte. Das tut dem harmonischen Verhältnis der Teile unter sich keinen Abbruch. Horaz spielt in diesem Gedicht buchstäblich mit dem Gedanken, ein klassisches Standbild zu schaffen.

Daß diese Ode als Mittelstück des IV. Buches für diese Sammlung dieselbe Bedeutung hat wie I 1 und III 30 für die drei ersten Odenbücher, ist von Heinze erkannt worden. Die herausgehobenen Verse bestätigen deutlich, was der Dichter sagen will. Die dazwischen stehenden Ausführungen sind ungemein kunstvoll und zum Teil so gesucht, daß der Eindruck von Füllseln, die auf ein gewisses Maß zu bringen waren, nicht ganz fernbleibt. Aber eben diese Art kunstvoller Arbeit stand hoch im Kurs. Horaz denkt zuerst an den Besungenen, der den Wert der Dichtkunst erfährt, dann an den Sänger, den sie auch unsterblich macht. Aus

¹ Vgl. Fr. Pfister, Ein Kompositionsgesetz der antiken Kunstprosa: *Philolog. Wochenschrift* 1922, Sp. 1195 ff.

Beglückten beider Arten besteht die *sodalitas*, in die uns das Lied versetzt. Scipio ist Beispiel dafür, daß irdische Größe auf Erden durch die Dichtung fortlebt; Romulus und Aeacus zeigen, daß irdische Größe, die im Jenseits fortlebt, auch der Weiterverkündung durch Lieder bedarf. In dem Satz „*dignum laude virum Musa vetat mori*“ ist der abschließende Strich unter diese Gedankenfolge gezogen. Mit dem verzückten „*caelo Musa beat*“ verschiebt der Dichter das Gesichtsfeld ein wenig: der Blick richtet sich auf die Muse, deren Seligkeit leer wäre, wenn sie nicht ihre Schützlinge, die Sänger, zu sich zöge. Sie wissen sich eins mit ihr: das braucht die Bescheidenheit des „*Musis amicus*“ nicht erst auszusprechen; jeder in diesem Kreise weiß und fühlt, daß der Sänger, der andern zur Unsterblichkeit verhilft, gottbegabt ist.

So kehrt gottentstammte Größe nach mühevoller Erdenlaufbahn zu ihrem Ursprung zurück und beweist Heilskraft für andere. Das zeigen die Beispiele des Herkules, Kastor und Pollux (1+2 wie oben Scipio; Romulus und Aeacus). Hier ist nichts davon gesagt, daß selbst diese Heroengötter vergessen wären, wenn nicht Dichtermund ihre Taten den Menschen in Erinnerung brächte; nichts davon — wie bisher interpretiert wurde —, daß sogar Libers Kult nur mit Hilfe dichterischer Verherrlichung fortbestehe. Im Gegenteil: Liber ist der Fürsprecher der Musenfreunde, der Mithelfer zu ihrem gottgleichen Zustande, der Ekstase; sein Bild steht im Versammlungsraum jener *sodalitas* und ist an diesem Tage bekränzt, wo Censorinus — wir wissen nicht, aus welchem Anlaß — beglückwünscht und beschenkt wurde. Warum sollten wir Vers 33 streichen, der in so anmutiger Form uns in die V. 2 angedeutete Situation zurückführt, aus der die vielen Beispiele uns fast entrückten, der so leicht und lebensvoll fließt am Abschluß der zum Monumentalen strebenden Ausführungen? Und nicht durch Komma, sondern durch Doppelpunkt oder gar Punkt ist das letzte Verspaar von Vers 32 abzutrennen, damit seine hohe Bedeutung ganz hervortritt: die Zugehörigkeit zu dieser *sodalitas* gibt dem Censorinus die Gewähr für Unsterblich-

keit und, wie Heinze mit feiner Einfühlung andeutet, für die Erfüllung auch der an jenem Festtage ihm dargebrachten Wünsche.

Unsterblich ist aber vor allem der göttliche Sänger Horaz. Es ist ihm hier nicht weniger heiliger Ernst um die Unsterblichkeit, die das Lied verleiht, als am Abschluß der ersten Odensammlung, III 30. Aber eben das kunstgerechte Lied muß es sein; wie es gearbeitet sein mußte, lehren uns, die wir an andere Gesetze und Maßstäbe gewöhnt sind, gerade diese drei exponierten Oden. In jedem dieser Gedichte, erfreulicherweise am wenigsten in III 30, wird mit Beispielen und in Aufzählungen argumentiert, die wir auch durch die anderen Oden zur Genüge kennen: aus dem Alltags- und Berufsleben, aus Geschichte, Sage, Mythos. Wenn der Geschmack von damals in bezug auf die Ausführungen dichterischer Erlebnisse darin Genüge fand, daß Umformungen und neue Zusammenstellungen alten, oft schon verarbeiteten Gutes geboten wurden, so sollten wir, meine ich, auch nicht zurückschrecken, diesem Geschmack die Bindung an zahlenmäßige Anlage eines Gedichtes zuzusprechen, nachdem sie uns nun auch in diesen Gedichten des Horaz entgegengetreten ist.

Register.

I. Namen und Sachen:

- Aeneis 10. 13. 21. 23. 52, Anm. 1 (Seesturm), 63. 172. 177.
Aitiologisches 94 f. 115. 132, Anm. 1. 154. 167. 207 (Kallimachos).
Alexandrinische Dichtung, allg. 173. 181 f. 198. 203. 206 f. 220. Weiteres
s. Zählprinzip.
Anaxagoras 158.
Apollonios Rhodios 52. 57 f. 114.
Arat 29. 55 f. 61 f. 64 f. 102. 135. 158. 206.
Aristaeus 18, Anm. 1. 161. 164 f. 167—170. 175.
Aristoteles 122. 155.
Augustus (= Octavian) 17. 19. 22. 24 f. 27. 32. 50. 68 f. 78. 80. 163. 171.
173. 222.
Belebte und unbelebte Natur (als Anordnungsprinzip) 53. 58 f. 60. 67.
80. 130 f.
Bion Smyrn. 139. 224.
Bukolik 10. 173 f. 178. 198. 203. 206, s. auch Zählprinzip.
Caesar 31. 54. 60 f.
Cicero 172, Anm. 1. 186.
Didymos gram. 131, Anm. 1.
Diophanes 82.
Donat 131, Anm. 1.
Ennius 14. 21 f.
Epigramm 183—185. 187. 189. 199.
Epikureismus 20. 38. 109—111. 118. 158.
Eratosthenes 46 f.
Exkurs 13 f. 45.
Gallus 13. 63 f. 144. 162—164. 170. 174 f. 177—180.
Goldener Schnitt, bei Catull 195. 212 f.
bei Horaz, Platon 231.
bei Sallust 231.
bei Vergil 102.
Hesiod 29—32. 37. 86. 96 f. 133. 219.
Homer 52. 114. 119 f. 138. 149. 155. 158. 160 f. 166 f. 178. 206. 213.
Horaz 23. 128. 157. 173. 205. 218 ff.
Hygin 175.
improbus labor 38, s. auch Schlußeffekte.
Kallimachos 93. 150. 182 f. 202 ff. 213.
Lafontaine 86, Anm. 1.

- Lucrez 14. 20. 32—34. 37 f. 51 f. 54. 81. 83. 85, Anm. 1. 92. 102 f.
108—112. 114. 118. 121. 139. 154. 158. 172, Anm. 1.
- Macrobius 131, Anm. 1.
- Maecenas 16 f. 20. 71. 109. 218 ff.
- Meineke, lex M. 205.
- memini c. inf. perf. 152, Anm. 1.
- Menander rhet. 80, Anm. 1. 157.
- Moschos 198 f.
- Natur s. belebte.
- Nicander 131, Anm. 1. 134—136. 206.
- Octavian s. Augustus.
- Ovid 132, Anm. 1. 206.
- Parthenios 65. 175. 177.
- Platon 154. 231.
- Primzahl 39. 62. 143. 194. 205.
- Probus 46 f. 131, Anm. 1.
- Rilke R. M. 192, Anm. 1.
- Sallust 231.
- Schlußeffekte, schillernde, 38. 187. 199 f. 223. 225.
- Schnitt s. goldener.
- Seesturm s. Aeneis.
- Selbstzeugnis Vergils 21. 23. 103.
- Servius 13. 40. 83. 87. 131. 161—164. 168.
- Stoa 158.
- Technopaignia 198. 223 f, Anm. 1.
- Theokrit 178. 199—201. 203 f. 206. 218. 225.
- Theophrast 74. 78. 83 f. 87 f. 92.
- Übergreifen des Satzes in den folgenden Vers: 55. 66 f. 134. 186 f. 225—228.
- Varro Atac. 59, Anm. 1.
- Varro Reat. 11—13. 19, Anm. 1. 20. 44. 82. 85, Anm. 1. 96. 113 f. 136. 148.
- Zählprinzip, Grundsätzliches: 10. 27 f. 58 f. 62. 81. 92 f. 181 f. 198.
203—206. 213. 218—220. 233. — Halbierungen: 42 f. 137. 196. 214 f.
221. 226.

II. Kritisch behandelte Stellen:

Georg. I. 176 f. und 187	40.
II. 302	88, mit Anm. 1.
513	104.
III. 161 f.	118.
188	120.
329	128.
Catull XLIII.	188 f.
I.XIV 353 f.	208.
Ciris 302 f.	218, Anm. 2.
Horaz IV 8, 17 und 33	229 f. 232.