

GÜNTHER JACHMANN

DIE ORIGINALITÄT DER
RÖMISCHEN LITERATUR



1 9 2 6

SPRINGER FACHMEDIEN WIESBADEN GMBH

DIE ORIGINALITÄT DER RÖMISCHEN LITERATUR

ÖFFENTLICHE VORLESUNG
GEHALTEN NACH ÜBERNAHME DER PHILOLOGI-
SCHEN PROFESSUR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN
AM 25. JANUAR 1926

VON

GÜNTHER JACHMANN

ISBN 978-3-663-15513-3

ISBN 978-3-663-16085-4 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-663-16085-4

ALLE RECHTE,
EINSCHLIESSLICH DES ÜBERSETZUNGSRECHTS, VORBEHALTEN.

Eure Magnifizenz ! Hochansehnliche Versammlung !
Liebe Kommilitonen !

Über die Frage der Originalität der römischen Literatur habe ich Sie aufgefordert eine Vorlesung anzuhören. Es ist kein Zufall, daß, wenn ich das Thema für den heutigen Anlaß aus dem mir vertrautesten Gebiet innerhalb des weiten Bereiches der klassischen Altertumskunde wählen wollte, — daß dies Thema dann eine Frage, ein Problem betrifft. Die lateinische Literatur ist eben selbst problematisch, sowohl hinsichtlich ihres Wertes wie ihres Anspruchs auf Geltung und Anerkennung. In der griechischen Literatur hat man es leichter: da könnte man einfach schwärmen von der lichten Schönheit Homers, von den geheimnisreichen Schauern der attischen Tragödie, von der heiteren Phantastik eines Aristophanes, von dem hinreißen- den gedanklichen Höhenfluge und der entzückenden Grazie Platons und von vielem anderen. Gegenüber diesem in naturhafter Fülle quellenden inneren und äußeren Reich- tum erscheint die lateinische Literatur allerdings ärmlich, und dazu kommt noch ein Charakterzug des Unursprüng- lichen, Abgeleiteten, Unselbständigen. Treten uns nicht beispielsweise in Plautus und Terenz Menander, Philemon und andere Dichter der späteren attischen Komödie in la- teinischem Gewande entgegen, treffen wir nicht überall in der römischen Literatur griechische Kunstformen, grie- chische Stoffe und Vorstellungen, griechische Gestalten von Göttern und Menschen in einem Maße daß das Wort ge- prägt werden konnte: die lateinische Literatur ist nur eine Erscheinungsform der griechischen. Der Vorwurf mangeln-

der Originalität scheint sich daraus ganz von selbst zu ergeben, er wurde in der populären Anschauung, die wie immer so hier feineren Unterscheidungen abhold einfachen Formulierungen zuneigt, zum Dogma, und zwar zu einem für die Schätzung der römischen Literatur verhängnisvollen. Er hat denn auch die Wissenschaft in neuerer Zeit stark beschäftigt, und jener große Philologe, den man als den Schöpfer der römischen Literaturgeschichte im heutigen Sinne bezeichnen kann, Friedrich Leo, hat die Originalität der römischen Literatur zum Gegenstand einer vor ungefähr zwanzig Jahren bei festlichem Anlaß gehaltenen Rede gemacht, und hat darin Anschauungen entwickelt, die er auch in seinen großen wissenschaftlichen Werken als fundamentale zugrunde gelegt hat. Leos geistvolle Betrachtungen, die unverkennbar einen apologetischen Zug tragen, führen den Gedanken aus, daß es innerhalb des gesamten europäischen Kulturkreises und darüber hinaus nur eine wirklich originale Literatur gebe, die griechische, zu der alle übrigen in Abhängigkeit getreten seien und daher alle nicht den Anspruch auf Originalität in vollem Sinne erheben dürften. Das ist so zu verstehen. Der griechische Geist hat als erster die literarischen Gattungen erstehen lassen, indem er aus den populären Elementen des Volks- und Heldengesangs, des religiösen Kultliedes, des Geselligkeitsliedes, der Prozessionsgesänge, aus dem Mummenschanz und sonstigem regellosen Spiel und Tanz die kunstmäßigen Formen des Epos, der Lyrik, des Dramas entwickelte. Bei diesem Vorgang von einzigartiger Bedeutung und unermeßlichem Folgenreichtum, der allerdings vielfach in Dunkel gehüllt ist, den jedoch schrittweise aufzuhellen eine der reizvollsten Aufgaben der Forschung bildet, haben die verschiedenen hellenischen Stämme und Stammesteile in wunderbarer Weise zusammengewirkt. Diese drei Gestaltungen der Poesie haben dann als geprägte Formen, die lebend sich entwickelt, fortbestanden, unzerstörbar als Gebilde geistiger Natur, unver-

mehrbar als die dem menschlichen Geist erdenkbaren Möglichkeiten dichterischer Stellungnahme zur Welt in ihrer Gesamtheit umschließend — ich brauche dafür ja nur an die bekannte Hegelsche Systematisierung der Poesie zu erinnern, die auf ihnen beruht. Alle Kulturvölker haben sie übernommen und sich damit in Abhängigkeit von der griechischen Literatur begeben, zuerst und noch teilweise gleichzeitig mit ihr die Römer. Indem Leo nun die Entwicklung der lateinischen Literatur in ihrer engeren oder loseren Gebundenheit an die griechischen Muster als einen Verlauf charakterisierte, der sich in den von Kant formulierten Stufen des Nachmachens, des Nachahmens und der Nachfolge vollzog, erklärte er, daß hinsichtlich der Originalität zwischen der römischen und den nachantiken europäischen Literaturen kein prinzipieller Unterschied bestehe: diese wie jene seien unoriginal im Verhältnis zur griechischen.

Soviel Wahres diese Ausführungen enthalten, so können wir uns doch dabei nicht beruhigen. Schon deswegen nicht, weil dadurch jeder Unterschied zwischen den nachgriechischen Literaturen aufgehoben wird, es würde damit beispielsweise auch der deutschen klassischen Dichtung die Originalität abgesprochen oder doch ihr kein höheres Maß davon zugebilligt als der römischen, was offenbar eine tiefe Ungerechtigkeit ergäbe. Es zeigt sich eben, daß in der Behandlung unserer Frage mit jenem gesteigerten Begriff von Originalität nicht auszukommen ist. Gewiß stellt uns jene Überlegung die künstlerische Begabung des hellenischen Volkes in ihrer vollen Einzigartigkeit erneut vors Auge und zwar in einer ganz charakteristischen Beleuchtung: ist doch die Kraft der Formgebung etwas recht eigentlich Griechisches, die Fähigkeit, das Formlos-Trübe, das Regellos-Wirre in Gestalt zu bannen in der redenden nicht anders als in der bildenden Sphäre, wie denn oft ein antiker Stein in dem krausen Gemäuer späterer Zeiten mit eindringlicher Gewalt hervorleuchtet als stiller Zeuge jenes Prinzips und Willens

zur Formung, mit dem der hellenische Geist die von ihm eroberte Welt durchdrungen hat, durch den er ihr eben jene Wesenheit, die wir „antik“ nennen, verleiht und sie zugleich in ihrem Umfang und in ihrer Dauer umgrenzt. So begreift sich denn die Gestaltung der Grundformen der Poesie als eine aus den Urtiefen griechischen Wesens geborene Tat, eine Tat, die dies erstaunliche Volk vollbrachte im Dienste der ungeheuren Mission, die seinem für die Weltgeschichte des Geistes epochalen Dasein auferlegt war.

Aber die Form hat in den verschiedenen Künsten verschiedene Bedeutung und Funktion. In der bildenden Kunst ist in und durch die Form bereits der Inhalt, oder besser der Gehalt, d. h. das für Wesen und Wert des Kunstwerks Konstitutive, gegeben; darum ist hier eine äußere Übertragung unmöglich, die Übernahme der griechischen Form z. B. in der Skulptur hieße die griechische Plastik wieder erstehen lassen in voller Totalität ihres einstigen Seins. Anders in der redenden Kunst. Hier ist die Form weniger konkret, sie läßt sich übertragen als etwas Abstraktes, an sich Leeres, das erst durch den darein ergossenen Inhalt Lebensrealität gewinnt. Es konnten also die literarischen Gattungsformen des Epos, der Lyrik, des Dramas von den verschiedensten Nationen übernommen werden, ohne daß durch eine solche Anwendung kategorialer Formen an sich die Originalität ihrer Dichtungen, die von der Qualität des Inhalts abhängt, beeinträchtigt zu werden brauchte. Ist es doch auch nicht notwendig, eine neue Sprache oder auch nur ein neues System grammatischer Struktur zu erfinden, um etwas Neues zu sagen. So bleibt es denn allerdings dabei, daß der hellenischen Literatur eine Originalität in doppeltem Sinne eignet, nämlich außer der gewöhnlichen, die auf dem Inhaltlichen beruht, jene andere, die die Hervorbringung der allgemeinen literarischen Grundformen mit umfaßt. Aber diese Originalität im prägnanten Sinne kann offenbar innerhalb des gleichen Kulturkreises nur einmal auftreten

und darf da weiter von keiner anderen Literatur erwartet werden. Sie ist auch nicht erforderlich, denn der Fall ist denkbar daß die uroriginale Literatur durch eine andere an Größe und Wert des künstlerischen Gehalts übertroffen wird. Das ist auch tatsächlich eingetreten. Zwar auf dem Gebiete des Epos steht Homer unerreicht da; mögen in den homerischen Gesängen, die ja eine sehr lange und komplizierte Entstehungsgeschichte haben, Teile von recht ungleicher Qualität vereinigt sein, als Ganzes überragen sie unzweifelhaft alle spätere Epik. Anders schon steht es im Drama: Shakespeare für noch größer als Aischylos anzusehen kann niemandem verwehrt werden. Endlich in der Lyrik haben die Griechen nichts der Goetheschen Gleichwertiges hervorgebracht, das darf mit Bestimmtheit behauptet werden, obgleich die griechische Lyrik nur in spärlichen Resten auf uns gekommen ist — worin aber an sich schon ein Richterspruch der Nachwelt liegt. In solchen Fällen nun noch die letzte Abhängigkeit von den durch die Hellenen gefundenen Formen aller redenden Kunst zu beachten, das ist eine Sache, die in die Sphäre geschichtlichen Wissens gehört — für die Würdigung in unmittelbarer — ästhetischer Betrachtung verliert sie ihre Bedeutung, und hier auf Grund jener historischen Überlegung die Originalität zu leugnen, wäre offenbar widersinnig, denn die Originalität des Gehalts liegt ja unzweifelhaft in jedem nur wünschbaren Grade vor, eine Originalität, die übrigens viel schwerer zu definieren ist, die wir aber — für unsere Zwecke hinreichend genau — etwa als die naturhafte bezeichnen dürfen, da ja die Natur in weitestem Sinne ihres physischen und psychischen Bereichs aller Kunst irgendwie als Untergrund oder Nährboden dient, ohne daß sich dies Verhältnis darum einfach als Nachahmung der Natur auszuwirken braucht. Nun kann zweifellos eine Dichtung trotz weitgehender historischer Abhängigkeit in formaler und stofflicher Beziehung originell sein, während eine andere,

die ganz auf eigenen Füßen steht, es vielleicht nicht dahin bringt. Das Kunstwerk als solches erschöpft sich eben weder im Formalen noch im Stofflichen, ausschlaggebend ist vielmehr, ob es den Anschluß gewonnen hat an die Sphäre jener höheren Welt, in der sich alle, in ihren Ausdrucksmitteln noch so verschiedenen Künste als in einer gemeinsamen Region treffen. Diese poetische Welt, die wir meinen und fühlen, wenn wir von dem poetischen Zauber auch eines Musikstücks oder eines Werkes der bildenden Kunst sprechen, ist nicht eigentlich übernatürlich, vielmehr ist sie in der Natur selbst überall, wenn auch in verschiedener Stärke, vorhanden, denn die Natur entbehrt wahrlich nicht der Poesie, nur treten diese poetischen Elemente in der Kunst gesammelter und reiner auf, sie sind gleichbedeutend mit dem eigentlich künstlerischen Gehalt, ihr Vorhandensein oder Fehlen entscheidet letztlich über den Wert eines Werkes. Und damit auch über seine Originalität, wie keiner langen Begründung bedarf, denn wenn wir z. B. ein Werk als klassizistisch bezeichnen, so sagen wir damit zugleich: es ist nicht originell, nicht ursprünglich, indem es nach einer schon vorhandenen, nämlich der als klassisch anerkannten, Kunst orientiert ist anstatt nach der Natur. Und diese nach der Natur bemessene Originalität ist die eigentlich wichtige, diejenige, auf die es vor allem ankommt, wogegen die Frage nach jener anderen, historischen Originalität in den Hintergrund tritt als ein Problem, das mehr der wissenschaftlichen Feststellung seitens der Literaturgeschichte unterliegt als der künstlerisch-ästhetischen Beurteilung.

Diese prinzipiellen Überlegungen sollten dazu dienen, unsere Begriffe zu klären und uns dadurch zum Eindringen in die eigentliche Substanz der uns beschäftigenden Frage auszurüsten. Ist dadurch aber nicht vielleicht schon mehr geschaffen als eine bloß theoretische Grundlage, denn ist nicht namentlich in dem zuletzt vom Wesen des Klassizismus Gesagten über die Originalität der römischen Lite-

ratur bereits der Stab gebrochen? Gibt es eine Dichtung, die stärker nach einer fremden orientiert wäre als die römische nach der griechischen, schiebt sich nicht diese zwischen den römischen Dichter und die Natur in einer Weise, die ihm den Weg zur Ursprünglichkeit und inneren Selbständigkeit von vornherein versperrt? Das könnte in der Tat so scheinen und braucht doch nicht so zu sein. Wir erinnern uns eines Bekenntnisses, das Goethe in hohem Alter über sein Dichtertum abgelegt hat:

Nachahmung der Natur,
Der schönen —
Ich ging wohl auch auf dieser Spur;
Gewöhnen
Mocht' ich wohl nach und nach den Sinn,
Mich zu vergnügen;
Allein sobald ich mündig bin —
Es sind's die Griechen!

Schrankenlosere Hingabe läßt sich kaum aussprechen, und doch kann ja keine Rede davon sein, daß Goethe von der Zeit seiner geistigen Mündigkeit an nur einfach die Griechen nachgeahmt habe. Was er ihnen verdankt, das ist die hohe Haltung seiner Kunst in würdiger, reiner Form, die Läuterung zum Klassischen. Diese Annahme eines Gestaltungs- und Formprinzips beeinträchtigt nicht die Spendung eines ureigenen künstlerischen Gehalts, der als solcher seinem Wesen nach original ist, denn er kann allerdings nur aus der Seele des Dichters und ihrem individuellen Verhältnis zur Welt-Natur fließen. So hat einst die bildende Kunst der italienischen Renaissance das Prinzip der geklärten und reinen Form, den Sinn für Harmonie, das Gefühl für die edle Linie von der Antike angenommen und ist darum doch kein Klassizismus geworden. Bei Goethe brauchen wir nur etwa an seine Iphigenie zu denken, die so griechisch anmutet und es auch ist — ähnlich wie Shakespeares Römer-

dramen römisch — zugleich aber doch so ganz goethisch und in ihrem innersten Wesen mehr deutsch als griechisch.

Goethes Iphigenie kann als Symbol dienen für den tiefgehenden Einfluß, den die griechische Dichtung auf die deutsche ausgeübt hat: diese stellt sich in vielem wie eine hellenische Renaissance dar. Zugleich bildet die deutsche klassische Dichtung einen Beweis dafür, daß eine solche Hingabe an ein Fremdes die Entfaltung der nationalen Eigenart nicht ausschließt. So könnte man denn geneigt sein, die Beantwortung unserer Frage auf dem Wege zu erstreben, daß man das römische Schrifttum auf seinen Gehalt an spezifisch römisch-nationalen Elementen untersucht. Dieser Weg scheint umsomehr Erfolg zu versprechen, als er auf einem anderen Gebiet wirklich zum Ziele führt, ich meine die bildende Kunst. Hier besteht eine ähnliche Abhängigkeit der Römer von den Griechen, ja die Verhältnisse liegen hier scheinbar für jene noch ungünstiger, sodaß Winckelmann den Begriff einer römischen Kunst überhaupt leugnete. Aber obgleich die meisten Hervorbringungen der römischen Kunst, wie wir bestimmt wissen, das Werk griechischer Meister sind, so offenbart sich da doch, am deutlichsten in der Architektur, für die Winckelmann wenig Sinn besaß, römisches Wesen. Straßen aus Steinquadern zu errichten, Flußtäler und Schluchten zu überbrücken, das sind römische, nicht griechische Baugedanken, und die gewaltig-kühnen Trajekte, die wir staunend betrachten, die endlosen Bogenreihen der Aquädukte, die uns in der Campagna di Roma mit andächtiger Bewunderung erfüllen, sie stellen mehr dar als bloße Aufgaben, die der Römer als Bauherr stellte und der Grieche als Baumeister löste: in der Art, wie hier das Widerstrebende bewältigt und das Ferne zur Nähe gezwungen ist, tut sich unbeugsamer Römerwille kund. In der massiven Wucht der Bauglieder — jener so einfachen Pfeiler und Bogen — und in der engen Verbindung, die hier das Konstruktiv-Notwendige mit dem Wirkungsvoll-

Schönen eingegangen ist, spricht sich römisch-strenge Zweckbewußtheit aus. Die ungeheuren Anlagen der Paläste, Fora, Thermen, zwischen deren Ruinen heute ganze Städte Platz finden, bannen in sich den unermeßlichen Raum, wie römischer Herrsichersinn die Welt umspannte, und sogar die lateinischen Schriftzeichen erscheinen als eine Form, die sich eine Nation für Worte, die Befehle waren, geschaffen hat. Diese Monumentalität der Gestaltung legt Zeugnis davon ab, daß — nach einem Wort Jakob Burckhardts — die Weltgeschichte einmal ein solches Volk hat haben wollen, das seinen Schöpfungen den Stempel des Ewigen aufdrückte, sie entspricht jener geistigen Eigenschaft, die der Römer gravitas nannte und die er so hoch wertete. Das Streben nach Gravität, nach würdevoller, Geltung heischender und Achtung gebietender Haltung steht im inneren Einklang mit dem römischen Tugendbegriff, der — wie das schon das Wort „virtus“ ausspricht — auf den Mann gestellt ist, in bezeichnendem Unterschied zum griechischen ethischen Ideal, das sich auf den Menschen richtet. Trägt nun auch die redende Kunst der Römer diesen heroischen Zug zur Größe und Erhabenheit? Es hat ja einmal ein geistreicher Dichter neuerer Zeit gefragt, ob man sich überhaupt vorstellen könne, daß eine junge Römerin zu ihrem Geliebten von ihrer Leidenschaft lateinisch gesprochen habe, so sehr erscheint manchem das Latein als eine Sprache der Männer und als ein Ausdrucksmittel männlichen Denkens. Blickt man aber auf die römische lyrische Dichtung, etwa auf Catull, Tibull und Propertius, so findet man da von Mannhaftigkeit das Gegenteil und überhaupt nichts von den viel gerühmten Römertugenden — Beweis genug, daß es einen einheitlichen national-römischen Gesamtstil der lateinischen Literatur nicht gibt. Formuliert man also das Problem so: ist diese Literatur als Ganzes gegenüber der griechischen originell durch spezifisch römische Eigenart? so fällt die

Antwort darauf negativ aus. Zugleich folgt daraus, daß sich eine generelle Antwort auf die Frage, die unser Thema bildet, nicht finden läßt, vielmehr muß sie für die einzelnen Erscheinungen der römischen Literatur individuell gegeben werden.

Daß es überhaupt notwendig ist, in jedem einzelnen Fall den Rekurs aufs Griechische vorzunehmen, das allerdings liegt in der Eigenart der römischen Literatur tief begründet. Denn während die Entwicklung der griechischen Dichtung als eine poetisch-künstlerische Eroberung der Welt nach ihren verschiedenen Richtungen und Möglichkeiten erscheint — nach der Seite des Naturhaft-Anschaulichen im Epos, nach der Seite des Empfindungsmäßigen in der Lyrik, nach der des Heroisch-Schicksalhaften in der Tragödie, nach der heiteren in der Komödie — so stellt sich der Verlauf der römischen Literatur dar als die allmähliche Gewinnung des von den Hellenen geschaffenen Gesamtkomplexes einer poetischen Welt seitens der Römer: eine solche schrittweise Gewinnung und Aneignung bedeutet die jeweilige Verpflanzung einer im Griechischen ausgebildeten Dichtart in die lateinische Sprache und auf römischen Boden. Aus eigener Kraft hätten die Römer schwerlich eine Literatur hervorgebracht, denn diesem nüchternen, einseitig politisch und für die Gestaltung der Lebensrealitäten begabten Volk war das poetisch-schöpferische Urvermögen versagt, das beweist schon das Fehlen jeder echten Götter- oder Heldensage bei ihm. Was man früher als solche ansah, die Gründungslegende Roms, die Geschichten von Aeneas, Romulus usw., hat sich als künstliche und verhältnismäßig späte Mythenklitterung, gemacht von Griechen oder doch nach griechischen Vorbildern, herausgestellt. Zwar hören wir von Liedern auf berühmte Männer aus vorliterarischer Zeit, die beim Mahle gesungen wurden, und die Römer besaßen aus indogermanischem Erbe ein Versmaß, ein einziges, das auch als Form für sakrale Lieder, Zaubersprüche u. dgl. diente. Aber wie die Kultlieder, nach dem einen uns in stark

getrübter Form erhaltenen zu urteilen, lediglich aus aneinandergereihten kurzen Götteranrufungen bestanden und bei dem Mangel einer Göttermythologie und eines religiösen Gefühls von irgendwelcher feineren Ausbildung sich auch nicht höher erheben konnten, so müssen auch jene Ahnenlieder von äußerst primitiver Art gewesen sein, denn beim Beginn der literarischen Epoche verschwinden sie so rasch und vollständig, daß bereits die nächste Generation nur noch nebelhafte Vorstellungen davon bewahrt. Wenn wir also ihren Untergang beklagen, wie es vor uns Cicero tat, so geschieht das nicht, weil uns dadurch künstlerisch Bedeutsames entgeht, sondern weil uns von römischen poetischen Erzeugnissen aus der vorliterarischen Zeit eben überhaupt so gut wie nichts erhalten ist: offenbar haben die Römer selbst beim Einsetzen der nach griechischen Mustern orientierten Literatur jedes Interesse dafür verloren. An der Erhaltung ihrer autochthonen Eigenart lag ihnen überhaupt nicht viel und auf literarischem Gebiet schon garnicht, hier gilt ihnen, seitdem ihr Geist überhaupt dafür erweckt ist, das griechische Schrifttum so unbezweifelbar als Muster, daß sie an ein Schaffen aus eigener Erfindung garnicht denken und von einer wahrhaften, an der Natur selbst, nicht an griechischen Vorbildern gemessenen Originalität nicht einmal den Begriff kennen. Nun dichten ja selbst die größten Genies fast nie rein aus eigener Erfindung, das Schaffen großer Dichtungen ganz aus der Einbildungskraft heraus scheint eine im Grunde übermenschliche Leistung. Bei den Römern aber stehen an Stelle der Sage und Geschichte, die bei urschöpferischen Völkern als Stoffquelle dienen, die griechischen Werke, die ihrerseits schon kunstmäßig geformt waren, wenigstens gilt das durchweg auf dem Gebiet der großen Dichtung: die vollschöpferische Phantasie, das Vermögen aus dem Schatze selbständiger Erfindung oder durch Formung umgestalteten Rohstoffs Werke erstehen zu lassen, die als organische Gebilde von eigenem Leben erfüllt künstlerische Realität

besitzen — diese wahrhafte poetische Urbegabung fehlt ihnen.

Wenn wir diesen Mangel feststellen, so müssen wir uns zugleich vor Augen halten, was es heißt, ins Große, nach großem Maßstab zu schaffen, welche eine schwere Aufgabe die Gestaltung eines objektiven Vorwurfs zu einem monumentalen Werk in einer der dafür möglichen Formen, der erzählenden oder der dramatischen, darstellt. Schon das Handlungsmäßige: einen Begebenheitszusammenhang herzustellen, in dem sich bedeutende Vorgänge in sinnvoller und eindrucksvoller Weise folgerichtig abspielen, in dem sich die Personen mit innerer Wahrheit bewegen und der zu einheitlicher Geschlossenheit gerundet ist — das erfordert ein hohes Können, und zugleich bedeutet es für das Kunstwerk unendlich viel mehr als man heutzutage, wo „Charaktere“, „Ideen“, „Probleme“, „Seelenkonflikte“ usw. ins Wesenlose gestellt werden, gemeinhin zu ahnen scheint. In der Tat hat es selbst bei den begabtesten Völkern stets nur verhältnismäßig wenige gegeben, die es vermochten, auf die vorhin bezeichnete Weise eine Bewegung wahrhaften Lebens in einem hoheitsvollen Bilde darzustellen, und dann war diese Fähigkeit zu monumentaler Gestaltung eigentlich immer beschränkt auf bestimmte Epochen, die wir die klassischen zu nennen pflegen. Das gilt auch von den Griechen. Auch bei ihnen war die schöpferische Vollkraft an gewisse Zeitalter gebunden, lange zwar und ungewöhnlich reiche, aber doch begrenzte und diese waren vorüber, noch ehe die römische Literatur begann. Etwa in der Zeit, da Alexander der Große sein Weltreich errichtete, war in Athen unter den Händen bedeutender Dichter, vor allem Menanders, die bürgerliche Komödie entstanden, noch einmal war es gelungen, ein künstlerisches Gebilde großen Maßstabs hinzustellen, wobei das menschliche Leben in seiner gesellschaftlichen Schlichtheit das stoffliche Substrat lieferte. Wenn bei einem an sich begabten Volk die Kraft, das Ungemeine in Werken von in-

nerer und äußerer Monumentalität zu gestalten, erstorben ist, dann pflegt als letzte poetische Frucht eine Dichtung zu erwachsen, die sich in engem Anschluß an das gewöhnliche Leben hält und namentlich für die Erfüllung jener so unendlich schweren Aufgabe, Vorgänge zu einem sinnvoll-organischen Handlungsganzen zu verbinden, in der Nachbildung von Vorgängen dieses Lebens seine Stütze findet. Wir selbst befinden uns innerhalb unseres eigenen Kulturablaufs längst in derselben Phase. Das Streben nach idealisierender Erhöhung liegt dem menandrischen Drama ebenso fern wie dem bürgerlichen Schauspiel und der Erzählliteratur der Neuzeit, an lebensvoller Daseinskraft und gestalthafter Wesensfülle wird es von manchem Roman des 19. Jahrhunderts weit übertroffen, dem modernen Schauspiel bleibt es durch seine edle und graziöse Stilisierung, durch einen oft sehr ernsten und tiefen Ideengehalt sowie durch allgemeine poetische Elemente überlegen. So rechnet denn dieses attische bürgerliche Schauspiel zwar nicht zu der im vorhin bezeichneten Sinne hohen, aber doch zur großen Kunst, nämlich dadurch, daß es eben Drama ist und die dramatische Form in strenger Geschlossenheit wahrt. Es war die letzte große Schöpfung des dichterischen Genius der Griechen, die dann beginnende alexandrinisch-hellenistische Zeit hat Hervorbringungen von eigentlichem Wert nur in der Kleinkunst und im Genrehaften aufzuweisen, auf dem Felde der hohen Kunst, das entsprechend dem Mangel an monumentaler Kunstgesinnung bei den Schaffenden wenig bebaut wurde, erwachsen nur epigonenhaft-schwächliche Produkte, im Ganzen herrscht spielerische Künstelei, die Poesie wird Sache der Gelehrsamkeit und nimmt einen papierenen Zug an, sie verliert sich in trockene Nüchternheit und naturferne Abwegigkeit, lauter Eigenschaften, die eine reine und volle Wirkung verhindern. Ausgenommen davon ist nur ein Gebiet: die Lyrik. Hier hat die nunmehr gegen früher weit fortgeschrittene geistige Befreiung des menschlichen Indi-

viduums liebliche Früchte gezeitigt: es entstanden Gedichte, die in stärkerem Maße als das früher der Fall war, wirklich lyrischen Charakter tragen. Wir werden das später noch eingehender würdigen, für jetzt erklären wir, daß diese hellenistische Lyrik ihrerseits auf römischer Seite übertroffen wurde und daß auch im übrigen die römische poetische Literatur als Ganzes die griechische der nachklassischen Zeit in ihrer Gesamtheit, aber auch manches griechische Werk von klassischer Geltung aus der früheren, an Qualität überragt. Im Falle des Fehlens jeder Originalität und aller eigentümlichen Werte auf römischer Seite wäre das offenbar unmöglich, aber den Beweis dafür, daß die eben vorgenommene Einschätzung zu Recht besteht, bin ich Ihnen noch schuldig. Es soll an Hand einiger Beispiele versucht werden ihn zu erbringen.

Auf dem riesigen Trümmerfelde der ersten anderthalb Jahrhunderte des lateinischen Schrifttums stehen als die einzigen Schöpfungen, die dem Sturm der Zeiten getrotzt haben, die plautinischen und terenzischen Komödien aufrecht. In diesem Sinne beginnt für uns die römische Literatur mit Plautus, der der dritten Generation römischer Dichter angehört, so daß seine Wirksamkeit in die letzte Phase des hannibalischen Krieges und in die folgenden Jahrzehnte fällt, die auch ihrerseits von großen Kriegen erfüllt waren und außerdem von den Römern in frischer Rührigkeit dazu benutzt wurden, die durch Niederringung der karthagischen Macht gewonnene Weltstellung ihres Staats wirtschaftlich und politisch auszubauen. Das attische Lustspiel des Menander und seiner Genossen und Nachfolger, das Plautus in Rom auf die Bühne brachte und das wir vorhin bereits eben deswegen mit einem Blick gestreift haben, war die Dichtung einer in politischer Hinsicht matten und überhaupt jeder wagemutigen Aktivität abholden Zeit gewesen. Dafür war das Publikum jener Dichter tief durchtränkt von einer hohen Geistesbildung, wofür kennzeichnend ist, daß es, befreit von der Herrschaft des mythisch-religiösen Welt-

bildes und seinen vorschnellen Lösungen unergründlicher Probleme, den metaphysischen Fragen nach Seinsgrund und Sinn, Anfang und Ende der Welt mit ehrfurchtsvoller Resignation gegenüberstand. Endlich müde der vielen verschiedenartigen Versuche, einem anthropozentrisch gedeuteten Makrokosmos aus allzumenschlichen Bedürfnissen abgeleitete Motive und Zwecke unterzuschieben, hielten die erleuchteten Geister der Zeit den Blick vielmehr auf den Mikrokosmos der Seele gerichtet, und so ist denn die Dichtung, die aus solchem Milieu hervorging, durchzogen von einer feinen, wahrhaft humanen Geistigkeit, reich an liebevoller Seelenzeichnung und allverstehender Betrachtung leidenschaftsbewegten Menschentreibens und freud- und leidvollen Menschenschicksals, aber arm an Anschaulichkeit; an Aktion, an unmittelbarer Komik, dazu schlicht in der sprachlichen und metrischen Gewandung, gehalten im Ausdruck, entsprechend eben dem guten Ton dieser kultivierten athetischen Gesellschaft, in der man noch aus den Reihen der Sklaven eine Zuschauerschaft von einer Höhe des Bildungsniveaus hätte zusammenbringen können, die jedes heutige Theaterpublikum tief unter sich läßt.

Der römische Komiker mußte mit Zuschauern rechnen, unter denen bei sehr mannigfacher Zusammensetzung ungebildete und barbarische Elemente jedenfalls ein erhebliches Teil stellten, und die ganz allgemein von keiner denkenden Betrachtung des Lebens angekränkt waren. Einem solchen Publikum konnte das feine Ethos der attischen Charakterkomödie unmöglich einen Ersatz bieten für die Elemente, um deren Willen der naive Mensch eben ins Theater geht, nämlich um zu schauen, womöglich auch etwas anderes als bloß gesprochenes Wort zu hören, und außerdem, wenn es sich doch um eine Komödie handelt, zu lachen. Solchen Bedürfnissen dienend hat Plautus, größtenteils im Anschluß an seine Vorgänger, mit seinen Vorlagen sehr starke Veränderungen vorgenommen. Damit vieles vor den Augen

der Schaulustigen abgesponnen werde, hat er oft mehrere griechische Stücke zu einem zusammengearbeitet, wodurch die Bühnenvorgänge bereichert, der eigentliche Sinn der griechischen Fabel aber und die Charaktere in der Regel grausam zugrunde gerichtet wurden. Während im Griechischen nur eines, höchstens zwei Sprechmaße zur Verwendung gelangen und die Personen sich in sehr gemessener Haltung über die Bühne bewegen, legt ihnen Plautus eine reiche Fülle von Metra, darunter sehr viele lyrische, in den Mund und läßt sie nicht nur singen, sondern auch tanzen. Das Sprechdrama verwandelte sich so in ein Singspiel, eine Art Oper, und manches seelenvoll zarte attische Selbstgespräch oder Zwiesgespräch wurde dabei zur rauschenden Arie oder zum hüpfenden Duett aufgebauscht und zerdehnt. Um die Komik zu erhöhen, durchsetzte Plautus Rede und Tun der Personen mit zahllosen Witzen und Späßen und allerlei skurrilen Seitensprüngen. So stellt sich denn die plautinische Komödie als ein von der attischen recht verschiedenes Gebilde dar, indes für Originalität beweist das noch nichts. Veränderungen an sich, und seien es noch so umfangreiche und tiefgehende, können auf Verballhornungen hinauslaufen, in denen keine Originalität steckt. Originalität ist künstlerisch-schöpferische Selbständigkeit, also erst dann anzuerkennen, wenn das Andersartige in sich werthaltig ist, wenn die Abweichungen von dem Muster künstlerische Gehalte bergen. Das tun sie bei Plautus in weitgehendem Maße, und sofern sie es tun, entspringen diese Gehalte aus zwei Elementen seiner Begabung: das eine ist die Bildhaftigkeit seiner Phantasie, das andere der Trieb und die Fähigkeit, die Welt als Rhythmus und Klang zu erleben. Das Material, in dem sich diese Geisteskräfte gestaltend ausprägen, ist die Sprache, nur im Verein mit einer hohen Sprachbegabung können sie fruchtbar werden. Plautus ist ein Meister der Sprache, wie das Altertum keinen größeren gesehen hat. Seine immer rege, Vorstellungen und Eindrücke versinnlichende Einbildungs-

kraft gibt ihm in dichter Folge Bilder, Gleichnisse, Gleichsetzungen ein und er zaubert uns in sprudelnder Lebendigkeit eine bunte Fülle der Gesichte vor. Eine Intrige, die gegen jemand ins Werk gesetzt wird, sieht er als eine auf diesen gerichtete Wurfmaschine, einen von einem Mädchen angelockten Liebhaber als Vogel, der an der Leimrute kleben bleibt, einen zudringlichen Menschen, der alles ausspürt, als Fliege, vor der man nichts in Sicherheit bringen kann, den Wein, der unvermerkt die Beine schwer macht, als hinterlistigen Ringer, der dem Gegner zuerst nach den Beinen greift; ein ermatteter Läufer glaubt zu fühlen, wie seine Knie desertieren, seine Milz meutert und den Platz des Herzens usurpiert, ein alter Hagestolz empfindet die Worte seiner Schwester, die ihm zu einer Heirat rät, als einen Steinhagel, der auf ihn niederprasselt und ihm den Schädel zerschlägt; wegen einer frohen Kunde fühlt jemand sein Herz über die Ufer schlagen und von Wogen der Freude umflossen, in einem wirklichen, nicht abgegriffenen Bilde, wie in den Goetheschen Versen:

Wie Freude mir vom Herzen wallend fließt
Und wie ein selig Meer mich rings umfängt.

Keine Vorstellung, — weil das in einer anderen Sprache nicht nachzubildende Dinge sind, und Plautus entzieht sich einer Übersetzung von allen antiken Autoren am entschiedensten — keine Vorstellung, sage ich, läßt sich geben von dem Schwelgen in Rede- und Klangfiguren und Lautmalereien, mittels deren er die von ihm rhythmisch und musikalisch empfundene Welt und ihre Bewegung in Worte bannt, in Verse einfängt und nach der akustischen Seite abbildet. So gleicht die plautinische Sprache einem Strom, der in mächtigem Fluten dahinfährt, in rauschenden Kaskaden stürzt, in tiefen Wirbeln kreist, aus denen fortwährend leuchtende Schaumkämme aufsprühen, Auge und Ohr gefangen nehmend.

Diese Diktion nun ist — und das gilt es besonders klar zu erfassen — nicht mehr nur Kleid, sondern Leib der Aktion, der Vorgänge, sie führt und trägt in ihrem Flusse Tun, Haltung und Gebahrung der Gestalten mit sich. Betrachtet man die plautinische Komödie mit dem inneren Auge, um so die letzte Reduktion auf ihr tiefstes Wesen zu vollziehen, so erscheint als Quintessenz ihres Seins ein rhythmisch bewegtes Gebilde, das die Welt nach der einen, vom Geist dieses Dichters erfaßten Seite abspiegelnd wiedergibt. Auf die Region, in der dieses luftige Gebilde gaukelnd schwebt, sind alle Elemente des plautinischen Schaffens bezogen, die in engerem Sinne künstlerisch sind, in ihr gewinnen sie ihren einigenden Zusammenklang, und hier wird endlich auch der römische Poet von den Sünden losgesprochen, die er durch vielfache Mißhandlung der Schöpfungen hellenischen Dichtergeistes auf sich geladen hat. Aus ihnen konnte er für die Betätigung und Entfaltung seines eigentlichen Talents in der ihm gemäßen Richtung kaum Anregungen schöpfen. Komische Elemente fehlten dort nicht, aber sie lebten mehr als eine Erbschaft der Gattung, denn als ein innerlich notwendiger Bestandteil darin fort und gerade in den Schöpfungen des bedeutendsten Dichters traten sie am entschiedensten zurück gegenüber der Fülle seelischen Gehalts, wie denn auch die Sprache dieses Dramas recht eigentlich zu einem fein gestimmten Instrument der Seele geworden war. Für Plautus war die Richtung aufs Komische entsprechend einem Urtrieb seines Geistes eine primäre Erlebnisform der Welt, dagegen besaß er kein Interesse für die psychischen Belange, und Weltverwirrung zu betrachten, Herzensirrung zu beachten, dazu war er nicht berufen. So macht er sich denn kein Gewissen daraus, nach seinen Bedürfnissen den geistgeformten Leib seiner Originale zu zerfetzen und zu zerreißen, ihren feinen Gliederbau zu zerdehnen und zu verrenken und so ihre volle Gestalt zu einer Puppe herabzuwürdigen, über die er dann das Prachtgewand seiner Sprache

wirft, das in hundert leuchtenden Farben glitzert und in wogenden Falten schwillt. Dahinein gewirkt hat er jene Elemente, die aus einer eigentümlichen Geisteskraft und Begabung fließen, einer Begabung, die ihn nicht dazu befähigte, Gestalten und Handlungen selbst zu schaffen, die ihn aber zu einem Dichter gemacht hat, der auf dem ihm eigenen Felde Originell-Schöpferisches hervorzubringen wußte.

Mit Plautus zusammen pflegt man den zwei Generationen jüngeren Terenz zu nennen, ja die Zeit liegt noch nicht allzuweit hinter uns, wo man ihn über jenen stellte. Heutzutage können wir diese Einschätzung eigentlich nur noch aus den ungemeinen Schwierigkeiten begreifen, die Plautus dem Verständnis bereitet: er ist innerhalb der gesamten lateinischen Literatur das komplizierteste Objekt sowohl für die wissenschaftliche Behandlung wie für die ästhetische Beurteilung. Dagegen erschließt sich der in seiner sprachlichen und metrischen Form einfache und glatte Terenz leicht. In den Jahrzehnten, die ihn von Plautus trennen, hatte sich der Stand der Bildung in Rom so weit gehoben, daß wenigstens ein Teil der Publikums die Fähigkeit erlangt hatte, griechische Schauspiele mit einer anderen geistigen Einstellung anzusehen als mit jener Naivität, für die Mensch gleich Mensch ist. Diese Einstellung ist leicht zu gewinnen gegenüber der heroischen Tragödie mit ihren gesteigerten Gestalten, denen man sich von vorneherein nicht gleich setzte, schwer jedoch gegenüber einem Drama, das seinen Stoff aus dem Alltag schöpft, den man selbst zu leben glaubt. Jetzt konnte der Gedanke gefaßt und seine Verwirklichung gewagt werden, ein bürgerliches Schauspiel, das in anderen gesellschaftlichen Verhältnissen wurzelte und von einem fremden Lebensgefühl erfüllt war, in seinem eigenen Geiste nachzubilden. Das eben tat Terenz. Er übersetzte nicht gerade in unserem heutigen Sinne, vielmehr nahm er an den Originalen manche, zum Teil erhebliche Veränderung vor, aber keine, die ihren Geist veränderte, außer daß ihr Geist

und ihr Leben eine gewisse allgemeine Verdünnung erfuhr, und keine, die eine eigene Note mit sich brachte. Für die Beförderung der sich nun in Rom anbahnenden eigentümlich doppelgesichtigen Kultur, die man die griechisch-römische nennt, war dieser lateinische wohl-temperierte Menander ein überaus wichtiger Faktor, und seine historische Bedeutung für die Entwicklung der römischen Literatur und darüber hinaus seine Wirkung innerhalb der Geistesgeschichte Europas kann man nicht leicht überschätzen, aber seine Begabung erschöpft sich in Geschicklichkeit und Sprachgewandtheit, produktive Kräfte lebten in seiner matten Seele nicht, und wenn eines Tages seine verlorenen Originale auferstünden, dann würden seine Stücke für uns auf die Stufe von Sprachdenkmälern herabsinken und nur rein historischen Wert behalten, eine Gefahr, der die plautinischen weit entrückt sind.

Die Prüfung der Werke der beiden römischen Komiker auf ihre Originalität hin ergibt also für den älteren ein positives, für den jüngeren ein negatives Resultat. Dabei spielte für uns — wie doch noch ausdrücklich bemerkt werden soll — keine Rolle, daß Plautus angeblich so viel römischer ist als Terenz. Allerdings legt Plautus seinen Personen oft Worte in den Mund, die aus dem römischen Leben gegriffen sind, auf römische Verhältnisse Bezug nehmen, während Terenz das unterläßt und so von vornherein auf die Möglichkeit verzichtet, Originalität auf solche Weise zu entwickeln. Indes auch Plautus ist dazu nicht gelangt, und wenn man ihn mit Holberg verglichen hat, der in oft enger Anlehnung an plautinische und terenzische Komödien dänische Stücke verfaßt hat, so ist dessen Verfahren wohl äußerlich bis zu einem gewissen Grade ähnlich, im Grunde aber doch ganz verschieden. Holberg zeichnet wahrhaft dänische Menschen, schildert dänisches Milieu, schafft dänische Lebensluft, wenn sich auch seine Personen zuweilen in Situationen und Handlungszusammenhängen bewegen,

die plautinischen oder terenzischen nachgebildet sind. Bei Plautus dagegen schließen sich die römischen Elemente nirgends zur Einheit zusammen, niemals verdichten sie sich zu römischem Kolorit. Es ist nichts in der Haut, was nicht im Knochen ist, bei den plautinischen Figuren aber sitzt das Römische nur auf der Haut. Eine Romanisierung seiner Originale hat Plautus weder erstrebt noch erreicht, eher das Gegenteil: wenn seine Personen auch oft von römischen Dingen reden, so ist ihre ganze Erscheinung und Daseinsform noch weit unrömischer als sie es beim griechischen Dichter war, und insofern Terenz die gemessene Art der attischen Menschen strenger wahrt, ist er „römischer“ als Plautus. Man sieht hier recht deutlich, worauf wir schon einmal hinwiesen: die Momente jener Selbständigkeit, die allein wir als Originalität bezeichnen, haben an sich nichts mit irgend welchen nationalen Charakteren zu tun. Wohl kann man im plautinischen Schaffen italische Instinkte und Kräfte aufweisen, jedoch erst nachdem man das Schaffen als solches in seiner Eigenart erkannt hat, und diese Kräfte sind als Teil seiner eigentümlichen Geistesstruktur etwas Energetisches, nicht etwas Materiales. Die Zutaten römischen Inhalts bleiben Inhalte, sie werden nicht Gehalt und fallen somit in die große Klasse von Elementen, die zwar Veränderungen gegenüber den griechischen Originalen darstellen, in denen sich aber nicht ein dichterisches Schaffen ausspricht. In ästhetischer Hinsicht ist die Feststellung des Italisch-römischen hier überhaupt belanglos, die Zeit, wo nationale Elemente in römischer Dichtung künstlerisch bedeutsam und wesenhaft werden wie bei Horaz und Vergil, war noch nicht gekommen.

Gemeinsam ist den beiden römischen Komikern der Mangel an jeder eigentlich dramatischen Begabung. Für Terenz versteht sich das angesichts seiner allgemeinen Unselbständigkeit von selbst, es gilt aber auch von Plautus: wohl braucht er, um seine eigenen Fähigkeiten ins Spiel

setzen zu können, die dramatische Form wegen des wechselvollen Hin- und Her, des Auf und Ab, das sie mit sich bringt und das dem Brio seines geistigen Temperaments entspricht, indeß die Ausgestaltungen, die er vornimmt, dienen lediglich dazu, die Lebhaftigkeit des Gesprächs zu befeuern, womit oft Hand in Hand geht eine Steigerung des Gebahrens der Personen zu stärkerer Bewegtheit, aber das alles bleibt rein stationär, es ist mehr Gestikulation als Tun und das handlungsmäßige Geschehen wird durch solche äußere Aufblähung von Einzelszenen eher zersetzt als bereichert. Wirklich dramatisches Schaffen erfordert von allen Dichtarten die stärkste Schöpferkraft, die Römer sind darin zu allen Zeiten schwach gewesen und geblieben. Wenden wir unseren Blick nach einer anderen Seite.

Lyrik zu lesen erklärte Cicero für eine Zeitverschwendung, die er selbst in einem verdoppelten Leben nicht treiben würde. Die Mehrzahl der Sterne am Himmel des Blütezeitalters römischer Poesie, des Augusteischen, sind lyrische Dichter, es genügt dafür die Namen Horaz, Tibull, Propertius zu nennen. Cicero hatte aus echt römischer Empfindung heraus gesprochen, wir sehen aufs neue, wie sehr sich der spezifisch römische Geist wandeln mußte, um zu einer eigenen Poesie zu gelangen. Tatsächlich wurde sie auch fast ausschließlich von Leuten geschaffen, die nicht in engerem Sinne Römer waren, sondern bestenfalls aus dem weiteren Italien stammten, wenn nicht aus noch größerer Ferne.

Daß das Einfache das Schönste sei, ist ein Wort von der bedingten Geltung solcher allgemeinen Wahrheiten, gewiß aber trifft es zu für die Lyrik, denn sie ist die Sprache des Herzens. Die schlichteste Einfachheit kann die abgründigste Tiefe bergen, wenn es nur die Tiefe der Empfindung ist. Ja, eigentlich erst aus dieser Tiefe heraus darf man es wagen, die Sprache des Herzens zu sprechen mit dem Anspruch Künstlerisches zu geben, und der es wagte und wagen durfte, war Catull, der aus Verona nach Rom kam, nicht

gerade um dort Dichter zu werden, am wenigsten lyrischer, und es doch wurde unmittelbar aus der Hingabe an eine tiefe, seine jungen Glieder im innersten durchwühlende Leidenschaft, eine Leidenschaft, die ihn in kurzem Glück beseligt und in unendlichem Leid verzehrt hat, zugleich aber einen Quell gedrängter Lieder aus seinem Herzen hervorbrechen ließ. Was mit dem Herzblut geschrieben ist, muß original sein — das ist selbstverständlich. Was die Lieder Catulls innerhalb der antiken Literatur bedeuten, dafür soll uns ein Blick auf die griechische Lyrik die Maßstäbe der Beurteilung liefern.

Das Altertum feierte Sappho als die zehnte Muse, doch sind ihre Dichtungen innerhalb der literarischen Tradition untergegangen, nur wenig blieb in Anführungen bei anderen Schriftstellern erhalten, und auf Grund dieses wenigen ließ sich kaum ein Urteil wagen. Inzwischen hat der Sand Ägyptens unsere Kenntnis recht erheblich bereichert, und diese Papyrusfunde bestätigen den Eindruck, den man vorher ahnend gewinnen konnte. Danach erscheint Sappho unzweifelhaft als eine echte Dichterin von hohem Range, aber ihre Lieder sind nicht lyrisch in vollem Sinne. Wenn wir das aussprechen, sind wir uns klar bewußt, daß unser Begriff von Lyrik ein anderer ist als der der Griechen, die dabei an Vortragsart und Vortragsgelegenheit dachten und übrigens noch verschiedene andere Bezeichnungen für ihre lyrischen Dichtungen verwendeten. Für unsere Betrachtung aber, die keine historische ist oder sich doch über die historische erhebt, kommt es nicht darauf an, was die Griechen — weder das Publikum noch die Dichter noch die Philosophen, bei denen die Ästhetik allezeit die schwächste Seite war — unter Lyrik verstanden, sondern auf das Wesen der Sache, auf die Idee der Lyrik, die wir nicht konstruieren, sondern von vollendeten Mustern abnehmend gewinnen. Ebenso wenig ist ausschlaggebend, was die Dichter selbst mit ihren Dichtungen beabsichtigt haben oder ob sie ihren, oft durch sehr äußerliche Momente bestimmten, Zweck er-

füllt haben. Zweckgebunden ist ursprünglich jede Kunstübung; ihren Zweck erfüllen mag auch schon jede beliebige rudimentäre Vorstufe der Kunst, je nach der seelisch-geistigen Höhenlage der zwecksetzenden. Entstehungsbedingungen und Daseinszwecke einer Dichtung können kunstfördernd und kunsthemmend sein, ihr Kunstgehalt bemißt sich nach dem, was sie losgelöst von der Einmaligkeit ihrer Ursprungsbedingungen und von aller Zweckgebundenheit bedeutet. Nur was mit solchem Maßstab gemessen, besteht, hat mehr als historische, hat absolute Geltung, der Philologe, der sich das Recht diesen Maßstab an seinen Stoff anzulegen rauben läßt, der dankt freiwillig ab aus der Rolle des Wahrers von Schätzen mit Ewigkeitswert. Was Lyrik ist, wissen wir, sofern Goethe für uns nicht umsonst gelebt und gedichtet hat, ganz genau: das wahrhaft lyrische Gedicht muß durch das Gefühl nicht nur angeregt und hervorgerufen, es muß in seiner Gänze daraus gestaltet sein, Elemente, die aus anderer Sphäre, sagen wir aus Anschauung, Verstand, Denken, Wissen stammen, müssen von dem Gefühlsmäßigen getragen, darein getaucht, davon durchglüht sein. Das heißt die Welt ins Herz zurückeschlingen. Sappho nun nimmt in ihre Lieder zahlreiche Elemente von außen her auf, aus der Mythologie, der Lebensweisheit, der kultischen Hymnodie und anders woher, und da bleibt dann gar manches Ausmalung, Beschreibung, ausgespinnene Vergleichung, auswechselbares Motiv, traditioneller Stil und wirkt als Füllung, wie denn Sappho, die Berufsdichterin, ihre für den Vortrag bestimmten Gedichte offenbar auf einen gewissen äußeren Umfang anlegte. Echtes Liebes- und Naturgefühl lebte in ihr und äußert sich bei ihr in reichem Maße, aber es ist fraglich, ob sie je ein Gedicht gemacht hat, das ganz davon erfüllt war; soweit wir sehen, erscheinen diese eigentlich lyrischen Elemente bei ihr umgeben und überwuchert von anderen, die weder primär empfindungsmäßig, noch zu solchen Charakter umgeschmolzen sind.

Reinere Lyrik entsteht, wie schon einmal gesagt, in der hellenistischen Zeit. Das Dichtertum des Asklepiades war an sich gewiß kein größeres als das der Sappho, aber im dritten Jahrhundert waren Gefühl und Gefühlsausdruck befreiter, als sie im sechsten Jahrhundert gewesen waren.

Die Lebensform der Griechen klassischer Zeit war eine weitgehend kollektivistische gewesen, in unserer heutigen Anschauung vom Griechentum ist das ein sehr wesentlicher Zug und vielleicht derjenige, der sie von dem Bilde, das die Vorstellungen unseres Klassizismus beherrschte, am stärksten unterscheidet. Dieser Lebensform verdankt im Grunde alle griechische Poesie ihre Entstehung und die griechische Geistesbildung ihre Breite, manche Dichtart aber auch die Grenzen ihrer Entwicklung. Nach der Auflösung der alten Gemeinschaftskultur entfaltet sich in der hellenistischen Zeit der Individualismus des Einzelmenschen, nicht zum Segen der Kultur und nicht zum Vorteil der Kunst im allgemeinen, wohl aber zum Vorteil einer Dichtung, eben der Lyrik. Der lyrische Dichter braucht nun mit keiner bestimmten Vortragsgelegenheit und mit keinem bestimmten Publikum mehr zu rechnen, er ist allein mit dem Blatt, dem er seine Verse anvertraut, oder er kann es doch sein. Diese Abstreifung vielfältiger Bindungen und das erhöhte Individualitätsbewußtsein haben der Lyrik neue Kräfte eingehaucht, und wir besitzen aus dieser Zeit, hauptsächlich von dem genannten Asklepiades, erotische Gedichte, die in höherem Grade als die früheren, aber auch mit absolutem Maßstab gemessen, wahrhaft lyrisch genannt zu werden verdienen. Es sind lauter Epigramme; ob das durch die Armut unserer Überlieferungen bedingt ist oder ob damals derartiges auch in anderer Form vorhanden war, braucht uns hier nicht zu beschäftigen, es wäre aber ganz wohl begründlich, wenn tatsächlich gerade in der Epigrammatik, die ursprünglich weder mit Erotik noch überhaupt mit der Gefühlswelt etwas zu tun hatte, die wahre Lyrik erwachsen

wäre, und zwar deswegen, weil hier das Recht zum kleinen Gedicht bestand. Dieser Gesichtspunkt ist nicht so äußerlich wie er scheint, läßt sich doch die Goethesche Forderung: „Rede nicht! Nur ein Hauch sei dein Gedicht,“ am ehesten in einem kurzen Gedicht erfüllen. Auf der anderen Seite ist der hellenistischen Lyrik ihre Zugehörigkeit zur Epigrammatik unheilvoll gewesen. Das Epigramm neigt zu einer scharfen Prägung des Inhalts in besonders betonter Formung, werde diese nun durch Antithese, durch Zuspitzung durch überraschende Wendung oder durch irgendeine andere Art reinen Schliffes erreicht. Dies Element, das wir noch heute in prägnantem Sinne „epigrammatisch“ nennen, hat die hellenistische Epigrammatik recht eigentlich zur Ausbildung gebracht, und von ihm zeigen sich auch die erotisch-lyrischen Gedichte so gut wie durchweg beherrscht, die meisten sind schöne Fassungen eines Sinngehalts, kunstvoll gearbeitete Scheiden, in denen das Messer des Gedankens steckt, und wenn irgendwo reine Empfindung spricht, dann muß man froh sein, wenn sie nicht durch eine Schlußpointe hinterrücks erdolcht wird. Eine Parallele aus uns allen bekannter Dichtung diene dazu das klar zu machen. Als Goethe das Gedicht „An den Mond“, „Schwester von dem ersten Licht“, aus seinem Leipziger Liederbuch ungefähr 50 Jahre später endlich der Aufnahme in seine Werke würdigte, da erachtete er für nötig den sinnlichen Charakter wenigstens der letzten Strophe zu mildern, und bei dieser Umformung erhielt das Lied den Schluß „Und nun zieht sie mich hernieder, wie dich einst Endymion“. Dieser mythologische Flitter wirkt als ein wissensmäßiges Element gegenüber der gefühlsgesättigten Stimmungsfülle des Gedichts ebenso frostig wie die neue Überschrift „An Luna“, es war eben keine lyrische Stimmung, sondern eine Verstandesüberlegung, aus der heraus der Greis das liebetrunkene Lied des Jünglings durch eine nüchterne Endpointe mordete. In der hellenistischen Lyrik nun ist, wie gesagt, so ein erkäl-

tender Schluß im allgemeinen das mindeste an gefühl-fremden Elementen, das wir in Kauf nehmen müssen — auch Goethe hat seinen Endymion von dorthen —, es gibt nur ganz wenige, kaum ein halbes Dutzend, unter den ihrer Qualität nach hier überhaupt zu berücksichtigenden Gedichten, die sich von allem Haschen nach irgend einem Effekt frei halten. Man mag es bedauern, daß Asklepiades, als er der Epigrammendichtung das erotische Gebiet erschloß, das Liebesgedicht nicht zugleich vom epigrammatischen Geist mit Entschiedenheit befreite, aber freilich — so fragen wir wieder — wer kann es sich denn leisten, einfach seine Gefühle auszusprechen in der Überzeugung und mit dem Anspruch, daß das dann Kunst sei?

Wahrscheinlich am ehesten der, den keine Absichten leiten, der nur von seiner Liebe sagt, was sie ihm eingibt, dem so Glück und Unglück Gesang wird. Als ein solcher zeigt sich Catull in einer Reihe von Gedichten. Diese Reihe ist nicht sehr lang und die der wirklich Hochwertigen sogar ziemlich kurz, dennoch sichern sie ihm unter allen lyrischen Dichtern des Altertums die erste Stelle. Das Geheimnis dieses Erfolges liegt darin, daß sie echt und daß sie rein sind. Auch wenn wir nichts von Catulls Liebe wüßten, würden wir doch niemals zweifeln, daß sie wirklichem Erleben entsprungen sind. Bei den hellenistischen Epigrammen wird man kaum je die Empfindung los, Abwandlungen eines Motivs, d. h. eines zum Gedanken erstarrten fremden Erlebnisses, in einem absichtsvoll zur Schau gestellten Gefühlsausdruck vor sich zu haben, Abwandlungen oder Ausgestaltungen, die gelangen oder mißlingen je nach dem Geschick des Dichters oder nach der Gunst des Augenblicks. Einzig bei Catull hat man das Gefühl des spontanen Hervorwachsens seiner Lieder aus einem Continuum von Leidenschaft, nur bei ihm deken sich poetisches Motiv und persönliches Erlebnis restlos, allein bei ihm füllt die Seele des Gedichts dessen Körper wirklich aus. So kann er denn verzichten auf jede epigram-

matisch-geistreiche Wendung oder Pointe, verzichten auf alle Parallelen, Muster und den ganzen Ballast der Mythologie, der Mythologie, die, einst Born und Segen alles poetischen Schaffens, ihm in ihrer Entseelung längst zum lastenden Unsegen geworden war und es auch weiter blieb für alle Dichter mit Ausnahme des einzigen Ovid, der sie neu zu beleben wußte, wenn auch auf eine ihrem eigentlichen Wesen fremde Art. Die Gedichte Catulls, die wir hier im Auge haben, sind fast alle der Liebe zu seiner Lesbia entsprungen, ohne daß seine sämtlichen Lesbialieder diese Rangstufe erreichten, und von den übrigen erheben sich nur einzelne zu dieser Höhe. Es sind kleine Gedichte, zuweilen wirklich nur Verslein, aber gerade daß er sich damit begnügte, daß er die Muse nicht zwang, daß er jede Ausfüllung, Verbrämung und Ausstaffierung des reinen Gefühlsausdrucks mit irgendwelchem Putz und Flitter verschmähte, daß er da, wo das Herz aufhörte zu sprechen, nicht den Verstand zu Hilfe nahm, um so den kostbaren Gewinn der ersten Eingebung im Spiel zwischen Kopf und Herz zu vertändeln — gerade das beweist die volle Echtheit seines Dichtertums. Und einmal hat ihm die Muse auch eine größere Gabe dieser Art beschert; es ist eine ergreifende Zwiesprache seiner Seele mit den Göttern, die ihm das tiefe Liebesleid gesendet haben und die er nun bittet, ihm die unselige Leidenschaft, die wie eine markverzehrende Krankheit alle seine Glieder durchdringt, aus dem Busen zu nehmen, — die im vollsten Sinne lyrische Elegie, die wir aus dem Altertum besitzen. Die Geschichte der Lyrik ist noch nicht geschrieben; sollte sie es einmal werden, so wird Catull darin einen Ehrenplatz beanspruchen dürfen als einer der echtsten Vorläufer Goethes.

Catull war, wie erwähnt, kein Römer, aber der Dichter, der er geworden ist, hätte er weder als Zech- und Schwärmgenosse eines Asklepiades in Samos noch als Freund eines Theokrit oder Kallimachos in Kos oder Alexandria noch überhaupt in jener griechischen Welt werden können, — er konnte es

allein in Rom : nur hier und erst hier bot sich die Möglichkeit, zu einem Erleben, das die Grundlage seiner Lesbia-Lieder bildet. Die Liebe der hellenistischen Dichter war Hetärenliebe gewesen, anderes und mehr gewährten ihnen innerhalb der Weiblichkeit die Bindungen der menschlichen Gesellschaft nicht. Im Rom der untergehenden Republik bestand eine Gesellschaft, die nach dem Glanz und Geist, von dem sie erfüllt war, wie nach der Brüchigkeit des sittlichen Fundaments, auf dem sie ruhte, erst im Paris der späteren Rokokozeit ihr Gegenbild gefunden hat. In dieser römischen Gesellschaft genoß auch die Frau eine Freiheit, wie sie den griechischen sozialen Begriffen immer fremd geblieben ist. Hier also, zum ersten Mal in der antiken Welt, war die Möglichkeit zu einer Liebesbeziehung gegeben, in der sich Mann und Weib als freie Menschen nach selbstgesetztem gleichem Recht gegen sich und gegenüber der Gesellschaft einander verbanden, in einer Vereinigung, die nicht bloß Körper sondern auch Seelen umschloß. Bei den hellenistischen Dichtern hat das Weib wohl Schönheit und Liebreiz, aber keine Seele, es ist halb noch ein Ding: ein Gegenstand der Sinnelust und des Spiels, eines Spiels, das manchmal zu Streit und Schmerzen führt, das man aber auch wegwerfen kann, um dann Ersatz in einem anderen, ähnlichen Spielzeug zu finden. Catulls Clodia, die Gattin eines Konsuls, und selbst vom höchsten Adel, ließ sich in der Sittenlosigkeit ihrer Lebensführung von keiner Hetäre übertreffen, aber sie besaß allerdings auch eine Seele, und zwar eine Seele voll Geist und Bildung, und durch Gaben des Geistes hat der Dichter sie gewonnen. So gab er ihr denn auch nicht einen spielerisch-tändelnden Kosenamen, wie er bei den griechischen Dichtern oft schon durch seine Form dem Weibe den Charakter der Dinghaftigkeit aufprägt, er nannte sie nach ihrer gemeinsamen Verehrung für Sappho die Lesbierin und machte sie so zur Vorläuferin von Hölderlins Athenerin. Es gehörte wohl eine große Liebe dazu, die

Clodia so als hehre Gestalt zu sehen, — Catulls Liebe ist eben die erste wirkliche Dichterliebe, die wir kennen. Ein Abgrund trennt sie von der flatternden Leichtigkeit des erotischen Spiels, wie es die hellenistischen Dichter und später Catull selbst trieben: die Lesbialiebe trägt den Charakter individueller Einmaligkeit, Ausschließlichkeit und Unersetzlichkeit, denn sie umfaßt auch die Seele, und für einen Leib kann es wohl einen Ersatz geben, für eine Seele nie. Eros beherrschte den Dichter in jener Phase seines Lebens als Daimon dieses Lebens, und so dichtete er denn sein Leben. Darum sprach ich vorhin von einem Continuum der Leidenschaft bei ihm: das herrliche Gift der unbefriedigten, die herrliche Wirkung der endlich befriedigten Liebe, Zweifel, Sehnsucht, Auflehnung, das wogende Auf und Ab der Stimmungen einer liebenden Seele — davon sagen seine Lieder.

Diese Erscheinungstotalität der Liebe tritt hier zum ersten Male in der Dichtung auf, und dies Neue war damit zugleich für die Literatur erobert: es lebt weiter in der elegischen Poesie der Augusteischen Zeit. Allerdings erscheint nun hier als bewußtes und gewolltes Prinzip, was bei Catull ungewollte Realität gewesen war. Ihn hatte das Schicksal selbst über die Skala der Gefühle geführt, er hatte seinen Lesbia-„Roman“ erlebt und aus unmittelbarem Erleben gedichtet, nun dichten auch Tibull, Propertius, Ovid ihre Delia-, Cynthia-, Corinna-Romane, — dieser letzte ist schon recht fragwürdiger Natur, und von Catull unterscheiden sie sich alle sehr wesentlich durch ein starkes Element sentimentalischer Reflexion, die das Erleben überwuchert. Mit planvoller Absicht streben sie danach, die Wechselfälle eines der Liebe geweihten Lebens in ihrem ganzen Umkreis zu umspannen, so umkleiden sie den Erlebniskern, der gewiß nicht fehlte, aber doch nicht ausreichte, die Dichtung in organischer Bildung hervorzutreiben, mit fiktiv-anempfundenen, oft traditionellen Motiven. So bleibt denn da vieles Füllelement

und die rein lyrischen Gedichte sind beträchtlich in der Minderzahl. Dieser Zug des Berechneten erinnert an die hellenistische Epigrammatik, aber es ist doch ein neues Leben in die Dichtung eingezogen: nicht mehr macht nun der Dichter Liebesgedichte aus momentaner Wallung der Sinnlichkeit heraus, nicht mehr dichtet er von wechselnden Gegenständen eigener und fremder Liebe auf eine Art, in der sich Ernst und Scherz mischen, jetzt schafft er aus dem Grunde einer leidenschaftsbewegten einheitlichen Seelenhaltung heraus, und er sagt von der einen Geliebten, die ihm eine von voller Menschenwürde umgebene Person ist, von der er nicht einseitige Hingabe fordert, sondern der er selbst sich hingebend weihet zu einer Einheit des Lebens, zu unlösbarer wechselseitiger Verschlungenheit der Körper und der Seelen. „Du hast mich ganz auf ewig dir gewonnen, so nimm denn auch mein ganzes Wesen hin!“ — „Die du mir Jugend und Freud und Mut zu neuen Liedern . . . gibst“, — das sind freilich Verse eines Größeren, aber sie steigen im Geiste auf, wenn man nach einem Ausdruck für die dichterische Intention eines Properz sucht — darum konnte er Goethe begeistern und ihm den Gedanken des Kranzes der römischen Elegien eingeben. Die Frau nahm bei den Römern von je eine höhere und freiere Stellung ein als in Griechenland; in diesen andersartigen gesellschaftlichen Verhältnissen lagen Möglichkeiten für eine besondere Entwicklung der römischen Liebesdichtung beschlossen, Möglichkeiten, die die Lyrik wirklich genutzt und zur Entfaltung gebracht hat.

Hat die römische Elegie ein griechisches Vorbild in der Poesie hellenistischer Zeit gehabt? Offenbar ist etwas wirklich Entsprechendes dort undenkbar, denn die Wirklichkeit des griechischen Lebens bot nicht die Voraussetzungen dafür, und die Empfindungsweise der hellenistischen Dichter, wie wir sie kennen, konnte nicht dazu führen; ihr mochte das Epigramm genügen. Das Streben der römischen Dichter verlangte, entsprechend der breiteren seelischen Grundlage und

dem weiteren Umfang ihres Liebesgeföhls, eine reichere Ausdrucksmöglichkeit in einem größeren Gebilde und drängte so zur Elegie, ja zum Elegienzyklus, wie schon dem Catull, da wo er einmal über seine Liebe reflektiert — aus dem Erlebnis heraus reflektiert —, ganz spontan unter den Händen eine Elegie erwächst, was gewiß noch öfter geschehen wäre, wenn seiner Liebesbeziehung zu Lesbia eine längere Dauer beschieden gewesen wäre oder wenn es in seiner dichterischen Art gelegen hätte, über Geföhle zu reflektieren, die nicht wirklichem Erleben entsprangen, sondern durch die Einbildungskraft hervorgerufen waren.

So sehen wir, wie die römische Lyrik in natürlichem Anschluß an die griechische Poesie, aber in selbständigem Leben ihren eigenen Weg gegangen ist. Durch Catulls Lesbialieder hatte die Liebesdichtung Impulse empfangen, die ihr ein neues Stadium eröffneten. Die Entwicklung schreitet dann in organischem Wachstum weiter bis zu Verfall und innerer Aushöhlung (bei Ovid). Für die antike Dichtung bedeutet das lyrische Schaffen dieser römischen Dichter eine Bereicherung um Schöpfungen eigenen Wesens und Werts. —

Im Rom der ciceronisch-caesarischen Zeit, also gleichzeitig mit Catull, lebte der Dichter Lukrez, der Schöpfer eines großen Gedichts über die Natur, ohne Berührung mit jenem und überhaupt in tiefer Einsamkeit — so weiß denn die Überlieferung nur mythische Züge von ihm zu berichten: durch einen Liebestrank sei er in Raserei verfallen, in den lichten Momenten des Wahnsinns habe er sein Werk verfaßt und freiwillig sei er in den Tod gegangen. Wenn das alles auch gewiß legendär ist, so hat die Legende hier einmal wirklich die mythische Gestalt mit symbolischen Zügen voll inneren Wahrheitsgehalts umkleidet.

Lukrez dichtet Naturphilosophie, aber nicht eigene, sondern die des Epikur, der seinerseits die atomistisch-mechanische Kosmologie Demokrits in sein philosophisches System auf-

genommen hatte, jene Theorie, die durch den Einfluß des Lukrez auf Galilei und in der Erneuerung seiner Lehre durch Gassendi die Entstehung des modernen naturwissenschaftlichen Weltbildes so mächtig gefördert hat. Der wissenschaftliche Materialismus, wie ihn Demokrit und Epikur lehrten, ist an sich unpoetisch: indem er alles Leben und Geschehen auf das mechanische Prinzip der Atombewegung zurückführt, entseelt er die Natur, und indem er den Atomen die Sinnesqualitäten abspricht und ihnen nur mathematische Eigenschaften zugesteht, entfärbt er sie, und in trockener Form lag die Lehre dem Lukrez, nach seiner eigenen Angabe, vor. Dem zum Trotz hat er eine Dichtung geschaffen, die von lebensvoller, anschauungsgesättigter, farbenprächtiger Darstellung der Vorgänge in der Natur, im Leben der Menschen und der Tiere geradezu überquillt. Davon rasch ein paar Proben. Um zu erhärten, daß die Atome nicht gleiche, sondern verschiedene Gestalt haben, weist Lukrez darauf hin, daß ja alle belebten und leblosen Dinge der Natur verschieden sind und daß selbst da noch Unterschiede bestehen, wo unser Auge solche nicht mehr wahrnimmt, so findet ein Muttertier sein Junges aus einer ganzen Herde mit Sicherheit heraus. Aber der Dichter begnügt sich nicht damit, dies einfach auszusprechen, sondern er schildert in einer langen Reihe von Versen wie eine Kuh, der man ihr Kälbchen genommen hat, um es als Opfertier zu schlachten, unermüdlich die ihr bekannte Spur der kleinen Hufe verfolgend, Stall, Gefilde und Täler nach dem verlorenen Jungen absucht, den Wald mit Klagen erfüllt, die fetteste Weide verschmährt und sich nicht tröstet an den munteren Sprüngen der anderen Kälber, die ihr das eigene nicht ersetzen können. — Je nachdem die Atome sich vereinigen oder ihre Verbindung lösen, entstehen die Dinge, und in der Natur geht Werden und Vergehen, sich gegenseitig bedingend, ineinander über, das drückt der Dichter so aus:

Die Totenklage vermischt sich
Mit der Kinder Schrei, die des Lichtes Gestade erblicken,
Niemals folgt dem Tage die Nacht noch der Nacht dann
der Morgen,
Der nicht Kindergewimmer vernähme vermischt mit dem
Jammer,
Der schrilltönend den Tod und das schwarze Begräbnis be-
gleitet.

Wo immer Lukrez die umgebende Natur berührt, da erfaßt und durchdringt er sie mit feuriger Kraft der Anschauung, und so wird jeder Zug, jeder Vorgang in der Darstellung dichterisch gestaltet und geadelt. Zum wissenschaftlichen System gehörte das nicht, in seinen philosophischen Quellen fand er es nicht, und es ist fast rührend zu sehen, wie er jede Gelegenheit ergreift, aus der Sphäre gedanklicher Abstraktion ins Reich sinnlicher Anschauung zu streifen, um schwelgend da zu verweilen, wohin ihn sein dichterischer Genius ruft.

Überhaupt aber hat die mechanistische Doktrin den Dichter nicht völlig in ihre Fesseln geschlagen. Vielmehr bewahrte er sich ein instinktives Gefühl für jene geheimnisvolle Kraft, die die gesamte Natur lebenzeugend und lebendspendend durchwaltet. Als diese allwirkende Kraft erschien ihm nach einer alten griechischen, halb aus poetischer Intuition halb aus denkerischer Spekulation geborenen, Anschauung von erschütternder Schönheit und faustischem Tiefsinn die Liebe. Und so eröffnet er denn sein Gedicht mit einem erhabenen Hymnus auf die Göttin Venus und ruft sie herbei, damit sie ihm den Griffel führe. Da spricht aus ihm nicht der Geist Epikurs, sondern sein eigenes dichterisches Fühlen, das der Legende als ein Liebesrausch erschien.

Auch im übrigen erschöpft sich Lukrez nicht in Epikur. Dessen Philosophie diente ausschließlich dem Menschen: um ihm den Frieden der Seele und damit die Glückseligkeit

zu sichern, übernahm Epikur die materialistische Theorie, die die Welt ganz aus sich selbst auf natürliche Weise erklärte, die jedes göttliche Wirken ausschaltete, die die Seele mit dem Leibe vergehen ließ, in sein System, dessen Anhänger auf solche Art von den Schauern vor den Geheimnissen des Universums befreit, von der Angst vor einem Richter im Jenseits und damit zugleich von der Furcht vor dem Tode erlöst werden sollten. Diese Erlösung von der Todesfurcht hat auch Lukrez erfahren und dafür kann er sich nicht genug tun in Dank an den Meister. Während aber bei Epikur die Betrachtung der Natur mit nüchternem Sinn und eben wirklich nur um des Menschen willen geschah, hat sie in Lukrez ein kosmisches, ein Weltgefühl erzeugt, das im Vordergrund seiner Seele steht und ihn mit der eindringlichen Gewalt eines Propheten reden läßt. Wenn wir der räumlichen und zeitlichen Unendlichkeit des Weltalls nachdenken und versuchen jene Unermeßlichkeit, die Schranken unserer Geisteskraft überfliegend, in der Anschauung zu erfassen, dann mögen wir wohl unsere Seele in dem erhabenen Rhythmus des kosmischen Geschehens schwingen fühlen. Dieser gewaltige Rhythmus wogt in den Versen des Lukrez, er verleiht ihnen eine ganz einzigartige Dynamik, die wie ein feuriger Atem selbst die ins Kleinste gehenden Darlegungen der wissenschaftlichen Lehre durchweht und durchflutet, und in der Tat — insofern geben wir der Legende Recht — wenn je eines Dichters Auge zum Himmel auf –, zur Erde hinabblickend in schönem Wahnsinn rollte, dann das des Lukrez.

„Im Grenzenlosen sich zu finden, wird gern der einzelne verschwinden.“ Nur naiver Anthropozentrismus kann das, was wir Tod nennen, moralisch ausdeuten und versuchen, es wegzudenken aus der Ordnung der Natur, wo alles Frucht und alles Samen ist. Diese erhabene Denkweise erfüllt unseren Dichter, und wenn er den Untergang unserer Welt, die innerhalb der Unendlichkeit und Ewigkeit des Alls ein

Nichts ist, mit eindringlicher Gewalt als sicher bevorstehend ausmalt, den Zusammenbruch ihrer Grundfesten, der nicht wegen irgendwelcher Schuld, sondern einfach als ein Zug kosmischen Geschehens erfolgen und vielleicht noch heute eintreten wird, — dann klingt es wie Todessehnsucht aus seinen Versen, Todessehnsucht eines Menschen, der aus dem Stirb ein Werde vernommen hat. Das hat die Legende gefühlt, darum ließ sie ihn freiwillig in den Tod gehen, wie sie einst den großen Empedokles in den Schlund des Aetna sich hatte stürzen lassen, um aufzugehen in des Weltatems wehendem All. Solche Töne hören wir aus dem Altertum nur bei Lukrez, später wieder bei Giordano Bruno und in Goethes Gedichten über „Gott und Welt“. Wir wissen alle, daß bei Goethe da Gedanken von Spinoza und Leibniz zugrunde liegen, wir fühlen und bewundern aber den künstlerischen Gehalt jener Gedichte darum nicht minder. Das Gleiche gilt von Lukrez und seinem Werk über die Natur, das als poetische Verklärung philosophischer Gedanken ein Ausfluß seines eigenen dichterischen Ingenium ist.

Einen Dichter vom Range des Lukrez hat die griechische Welt seit der alexandrinischen Zeit nicht mehr hervorgebracht, und doch hatte sie Dichter gerade dieser Art erstrebt. Der Hellenismus pflegte ja als eine eigentümliche Spielart der Poesie das Lehrgedicht beschreibenden Inhalts. Aber selbst wenn einer seiner Dichter sich einen so hochpoetischen Gegenstand wie den Sternenhimmel wählte, blieb er in trockener Lehrhaftigkeit stecken. Lukrez als erster vermochte die hier gestellte Aufgabe zu lösen, weil er mit der Hand des wirklichen Dichters schöpfte, dem Wasser nicht Wasser bleibt, sondern sich zu kristallner Kugel ballt, und wenig später wurde die Aufgabe noch einmal erfüllt von Vergil in seiner wundervollen Dichtung über den Landbau. Dies Thema war als Ganzes und in Teilen von griechischer Seite vielfach behandelt worden, in gebundener und in ungebundener Rede. Vergil las und benutzte diese Literatur, aber sie diente ihm

im wesentlichen nur als Stoffquelle. Darüber hinaus konnte ihm als künstlerisches Muster der alte Hesiod einiges bieten, doch überragt er auch ihn bei weitem, und vollends die Werke seiner hellenistischen Vorgänger verblässen neben dem seinen wie der matte Schein der Studierlampe, die dem Gelehrten über seinen Blättern trübe leuchtet, vor den sieghaften Strahlen der Sonne, die mit flutendem Glanze den weiten Raum erfüllt. Jene standen ihrer ohne inneren Anteil gewählten Aufgabe mit der überlegen-kühlen Haltung des Artisten gegenüber, beflissen ein Kunststück zustande zu bringen, indem sie einen widerstrebenden Stoff in Verse zwangen und ihn mit allerlei herbeigeholten Schmuckmitteln aufputzten. Auf solche Weise, die den individuellen Gegenstand nicht poetisch erfaßt, entsteht kein wirkliches Kunstwerk, und die in gesuchter Diktion künstlich gebildeten Verse bleiben im Grunde affektierte und verschönerke Prosa. Vergil verfaßte diese eine und keine andere didaktische Dichtung, er läßt sich hinreißen von seiner Liebe zur ländlichen Natur — einem mehr italischen als griechischen Gefühl — und schafft aus tiefinnerlicher Versenkung in seinen Stoff und aus poetischer Erfassung des Gegenstandes heraus. Seine Schilderungen der Natur in ihrer Erscheinung und in ihren Vorgängen, des Lebens und Webens der Menschen, Tiere und Dinge der ländlichen Sphäre sind von packend-frischer Anschaulichkeit, von quellend-kräftiger Daseinsfülle, von vielfältig-bunter Pracht. Wohliger Erdgeruch umfängt uns und die lachend reiche Schönheit südlicher Landschaft, die durch die Kultur nicht zerstört sondern erhöht wird, breitet sich vor unseren Augen aus. Das alles konnte Vergil von keinem Muster abnehmen, auch nicht von Hesiod: der gibt wohl einzelne Züge, entfaltet aber nicht wie der römische Dichter ein umfassendes Gemälde, und er weiß viel von der Not und Mühsal des Landmannes, der mit einem spröden Boden und einer feindseligen Natur ringt, von seinen Freuden, seinem Glück und von der Poesie des Landlebens weiß er

wenig und von der Schönheit des Landes und der Natur garnichts.

Vergils Georgika sind zweifellos eins der schönsten Werke der antiken Literatur und ganz gewiß das schönste Lehrgedicht, selbst vor dem Werk des Lukrez behaupten sie den Vorrang. Zwar besaß Lukrez wohl das größere Talent, seine dichterische Kraft streift ans Geniale, die poetische Begabung Vergils ist weniger elementar, weniger ursprünglich, aber er hatte eins vor Lukrez voraus: den höheren Kunstverstand. Der Strom der Dichtung flutet bei Lukrez mächtig, führt aber manche Schlacken mit sich, bei Vergil fließt er stiller, dafür aber als ein klareres Element, und seine Dichtung ist ein reineres, geläuterteres Kunstwerk, wie auch seine Absicht in höherem Grade eine ausschließlich poetische war. Solches wirkte der Wandel der Kunstgesinnung, wie er sich in der römischen Literatur gerade durch die Dichter Vergil und Horaz vollzog: die Überwindung der krausen Schrullenhaftigkeit der hellenistischen Poesie, die Abkehr von ihrer Zersetzung der Kunst durch papierknitternde Gelehrsamkeit, die Hinwendung zum klassischen Ideal der erhabenen Gestaltung in reiner Form, — eine Tendenz, die zu jener Zeit nicht eine zufällige Willensrichtung Einzelner darstellte, sondern in der historischen Gesamtentwicklung des römischen Volkes tief verwurzelt war und sich nicht bloß in der Dichtung sondern auch auf anderen Gebieten der Kunst äußerte. Indes guter Geschmack allein erschafft nichts und Großes hervorzubringen, dazu genügt keine Großheit der künstlerischen Gesinnung. Geschmack kann man lernen, in eine Gesinnung kann man hineinwachsen, und in der Tat ist bei Vergil beides erworbener Besitz. Allein, wenn er die tiftelnde, im Kleinen sich verlierende, im Detail erstickende Beschreibungsart seiner hellenistischen Vorgänger so sieghaft überwand, wenn es ihm gelang mit all der Kleinmalerei wie sie die Sache forderte, ein Gemälde hohen Stils und freier Wirkung zu schaffen, so hat er das erreicht nicht durch ein überlegenes

formales Geschick, sondern durch das inhaltliche Element einer tiefen Ergriffenheit von der Herrlichkeit der Natur, einer regen Empfindung für die Fülle des Lebens, das mit geheimnisvoll-mächtiger Kraft im kleinsten Gebilde waltet, und — nicht zuletzt — eines wachen Gefühls für die Schönheit seines gesegneten Vaterlandes Italien. Diese geistigen Momente wirken als innerlich einigender Grund, auf den die Einzelschilderungen bezogen sind, darum folgt man den Beschreibungen ohne jede Ermüdung, weil man sich fortschreiten fühlt zu einer hohen und umfassenden Gesamtanschauung; durch sie ruft der Dichter das Einzelne zur allgemeinen Weihe, sie bilden die eigentliche Seele der Dichtung, und sie stammen nirgend anderswo her als aus Vergils Dichtergeist und seinem Verhältnis zur Welt-Natur.

In hellenistischer Zeit war auch der Versuch gemacht worden, das große heroische Epos zu beleben, doch hat das über eine dürftige, epigonenhafte Leistung nicht hinausgeführt. Vergil löste mit seiner Aeneis diese Aufgabe mit größerem Glück, allerdings nicht entfernt mit dem gleichen wie jene andere der Besingung und Verherrlichung des Landlebens. Der innere Maßstab des Schaffens ist bei der beschreibenden Lehrdichtung ein kleiner, denn er fügt Kleines reihend aneinander und stellt kein organisch gegliedertes Ganze dar; das heroische Epos verlangt ein Schaffen nach großem Maßstab, innerlich wie äußerlich: ins Große will das Ganze wie das Einzelne konzipiert sein, ins Große müssen Vorgänge und Personen, die als Träger der Handlung ihre Charaktere entfalten, gestaltet werden. Solches zu leisten ist Sache nur der ganz Großen im Reich der Dichtung, darüber sind wir uns schon in unseren einleitenden Betrachtungen klar geworden. Vergil hat in der Aeneis die große Form und den hohen Stil mit Meisterschaft gehandhabt, so daß er in den romanischen Ländern teilweise noch heute alle Begriffe von Poesie beherrscht, wie er das bis ins 18. Jahrhundert in Europa allgemein

getan hat. Wir unsererseits verkennen nicht den Mangel an echtem Gehalt, wir fühlen klar wie vielfach hier gesteigerte Blähung an Stelle wahrhafter Lebensfülle steht, wir finden zu viel Pose und Rhetorik, zu wenig Natur aus erster Hand. Zu Homer — zum wahren Homer — steht Vergil etwa wie die klassische französische Tragödie zu Shakespeare. Die Anlehnung an Homer geht weit, sie ist gutes Recht jedes antiken Epikers, zumal angesichts jenes allgemeinen antiken Begriffs vom künstlerischen Muster, den wir so nicht kennen; des Apollonios Abhängigkeit von Homer ist nicht minder stark. Mit dem hellenistischen Epiker teilt Vergil den Mangel an Gestaltungskraft, sowohl was die Zeichnung der Personen wie was die Führung der Handlung betrifft. Wenn er ihm trotzdem überlegen ist, so beruht das einmal auf seinem höheren Kunstverstand, der ihn die alexandrinischen Unarten vermeiden ließ — wir bewerten das an und für sich nicht sehr hoch, auch der klapperdürre Spätling Quintus Smyrnaeus konnte sich von ihnen frei halten. Weiter aber — und das ist allerdings wichtig und führt zu Wesentlichem: die Aeneis leidet nicht an der trockenen Geistesarmut des Argonautenepos. Geistlos ist Vergil nie und sein Pathos ist echt, seine ganze Darstellungsweise ist stimmungsschwer und gesättigt mit Empfindung, alles ist bei ihm erfüllt von einem hohen Ethos, durchweht vom Hauch einer großen Seele, der das Ganze trägt und von dem auch die Gestalten bewegt scheinen, viel mehr als von dem Odem individuell-eigenen Lebens. Das ist der Geist des Römertums, der, im Dichter offenbart, die innerste Seele dieser Dichtung bildet; darum erblickte das römische Volk in ihr die Vision seines Selbst. Dies nationale Element beginnt nun überhaupt in der Literatur belebend und fruchtbringend zu wirken: die Poesie des Horaz verdankt ihm ihr Bestes, in der Folgezeit wird auch manches geringere Talent dadurch zu ansehnlicher Höhe gehoben, und in der düstersten Würde des Tacitus tritt es noch einmal mit impo-

nierender Gewalt in die Erscheinung. Vergil ward für sein Volk ein Homer, — für uns ist er es nicht. Aber keine uns bekannte epische Dichtung „homerischen“ Ranges ist von einem Einzelnen geschaffen worden, und wir können keinen Epiker mit Namen nennen, der als Einzelner mehr erreicht hätte als Vergil, wir dürfen auch unter den kyklischen Epikern der Griechen schwerlich einen größeren annehmen. Homeride zu sein ist schön, aber schwer — selbst ein Goethe ist bei dem Versuch gescheitert.

Die hellenistische Dichtung war bestrebt gewesen, eine wirkliche Gefühlslyrik zu schaffen. Das ist ihr im Prinzip gelungen, aber die Gefühlsunmittelbarkeit erwies sich nach Stärke und Umfang nicht als kräftig genug, und so erstickten die Ansätze in den Fesseln des epigrammatischen Geistespiels. Hier hat, wie wir sahen, Catull die Befreiung in wahren Leben gebracht: er führte die Lyrik auf die Höhe, die zu erreichen ihr im Altertum beschieden war, und zugleich eröffnete er die Bahn für die Entfaltung jener subjektivistischen Dichtung, wie sie in der elegischen Poesie der augusteischen Zeit zur Blüte gelangt, in der griechischen Welt aber so nicht vorhanden gewesen war.

Kein römischer Dichter ist völlig unabhängig von der griechischen Literatur, sie bleibt mindestens als Hintergrund immer und überall wirksam, — die griechische hellenistische Dichtung ist in ganz ähnlicher Weise abhängig, nämlich von der Literatur der voraufgegangenen klassischen Epoche. Die Römer gliedern sich den Griechen an und so entsteht die Gesamtantike, mit ihrer griechisch-römischen Doppelseitigkeit. Die Römer bringen frische Kräfte mit und schaffen in der Dichtung manches Individuell-Eigentümliche, namentlich aber vollenden sie an wesentlichen Punkten das Werk, das das hellenistische Griechentum begonnen hatte. Der Glanz der klassischen Zeit des Griechentums ist freilich nie wieder erreicht worden, das gewährte das Lebensstadium der antiken Welt nicht mehr; an jenen monumen-

talen, aus urschöpferischer Kraft geborenen, naturgleichen Werken gemessen zu werden, das verträgt nun keine Dichtung mehr, aber manche römische doch immerhin noch am ehesten. Indem wir so die Antike als Ganzes fassen, erkennen wir die römische Literatur als das Gebilde, in der die Dichtung der nachklassischen Lebensstufe der Antike zur Vollendung gelangt; für unsere Stufe der Barbarei aber ist auch dies Nachklassische noch klassisch, einfach weil es antik ist.

Die Originalität der römischen Literatur läßt sich auf keine Formel bringen, sie läßt sich auch nicht in einen allumfassenden Begriff einschließen, denn sie ist in sich vielfältig und nach Grad und Art verschieden bei jeder einzelnen Erscheinung. Aus dieser Erkenntnis ergab sich für unsere Betrachtung von vornherein die Notwendigkeit der Beschränkung auf eine Auswahl unter diesen Erscheinungen. Ich glaube solche herausgegriffen zu haben, die, sei es nach der positiven sei es nach der negativen Seite, charakteristisch und markant sind, sehe es aber als selbstverständlich an, daß ein anderer an meiner Stelle die Wahl anders getroffen hätte. Die Hauptsache ist, daß erkannt werde, daß hier mit Allgemeinheiten und mit literarhistorischen Perspektiven, mögen sie noch so weit und tief sein, wenig oder nichts geleistet ist: solches Reden bleibt notwendig abstrakt, ich habe mich bemüht konkret zu sprechen und habe es daher nach Möglichkeit vermieden, viele Namen zu nennen, die Ihnen nur Namen sind, und Linien zu ziehen, die für Sie im Dunkel oder im leeren Raum verlaufen. An die einzelne Erscheinung selbst, an ihr individuelles Sein, an ihr eigentliches Wesen, an ihre letzten Gehalte herangeführt zu werden, nicht bloß sie in einen historischen Zusammenhang gestellt zu sehen — dies zu fordern hat jeder von Ihnen, der gegenüber der Antike für eine lebendige Wirkung geöffnet ist, das Recht, denn nur so wird Ihrem Geist ein Gegenstand dargeboten, zu dem eine tiefere und fruchtbarere geistige Beziehung möglich ist als reines Wissen.

Bei unserer Betrachtung stand die poetische Literatur im Vordergrund. Das liegt in der Natur der Sache, denn der Vorwurf mangelnder Originalität bezieht sich in erster Linie auf die römische Dichtung, während er für andere Gebiete in der Form gar nicht erhoben werden kann: ein Cicero z. B. konnte wohl dem Demosthenes nacheifern, er konnte ihm aber nicht nachreden, sondern er mußte sagen, was der Moment des römischen Lebens, in dem er wirkend stand, erforderte, ebensowenig konnte ein Tacitus einem griechischen Historiker nachschreiben und das dann für römische Geschichte ausgeben. Indes, nicht darauf berufen wir uns: sei Cicero ein noch so hoher Meister der Rede und als solcher größer denn irgend ein Römer als Dichter — auch den Vergleich mit Demosthenes braucht er nicht zu scheuen, denn wenn er ihm nachsteht an Pathos und wuchtiger Energie, so übertrifft er ihn durch die Mannigfaltigkeit seiner Kunst und ihrer Mittel, durch die Grazie und den Reichtum seines hochgebildeten und feinbesaiteten Geistes, durch die Vielseitigkeit des Inhalts — und sei ein Tacitus ein noch so großer Künstler historischer Darstellung, — der eigentliche Wert einer Literatur bemißt sich doch immer nach der Dichtung als ihrem Zentrum und Rückgrat. Nur die zweckgelösten Gebilde der Poesie können in vollem Sinne zeitlose Geltung und ewige Dauer erreichen, weil in ihnen die lebendige Natur in geisterschaffener Form neu ersteht. Darum ist die Poesie das Lebenselement des Philologen und die Lebensquelle für seine Arbeit, darum bildet die Philologie eine Lebensaufgabe von echtem Wert und hoher Würde, denn:

Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,
Als daß sich Gott-Natur ihm offenbare,
Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,
Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre !

Die griechische und lateinische Literatur und Sprache. (Die Kultur der Gegenwart, Hrsg. v. P. Hinneberg.

Teil I, Abt. 8.) 3., stark verb. u. verm. Aufl. 2. Abdr. Geb. M. 22.—

Inhalt: I. Die griechische Literatur und Sprache: U. v. Wilamowitz-Moellendorf, Die griechische Literatur des Altertums. — K. Krumbacher, Die griechische Literatur des Mittelalters. — J. Wackernagel, Die griechische Sprache. — II. Die lateinische Literatur und Sprache: Fr. Leo, Die römische Literatur des Altertums. — E. Norden, Die lateinische Literatur im Übergang vom Altertum zum Mittelalter. — F. Skutsch, Die lateinische Sprache.

Römische Studien. Historisches, Epigraphisches, Literaturgeschichtliches aus vier Jahrhunderten Roms. Von C. Cichorius. Geh. M. 12.—, geb. M. 14.—

Römische Charakterköpfe, in Briefen vornehmlich aus caesarischer und trajanischer Zeit. Von C. Bardt. Mit 1 Karte. Nahezu unveränderter Abdruck. Geh. M. 16.—, geb. M. 18.—

W. S. Teuffels Geschichte der römischen Literatur. Neu bearbeitet unter Mitwirkung von E. Klostermann R. Leonhard u. P. Wessner von W. Kroll u. Fr. Skutsch. 3 Bände.

I. Band: Die Literatur der Republik. 6. Aufl. M. 17.—, geb. M. 10.—

II. Band: Die Literatur v. 37 v. Chr. bis 96 n. Chr. 7. Aufl. M. 10.—, geb. M. 12.—

III. Band: Die Literatur von 96 n. Chr. bis zum Ausgange des Altertums 6. Aufl. Geb. M. 20.—

Vergil: Aeneis Buch VI. Von E. Norden. 2. Aufl. (SWC.) M. 14.—, geb. M. 16.—

Virgils epische Technik. Von R. Heinze. 3. Aufl. Geh. M. 16.—, geb. M. 18.—

Von den Ursachen der Größe Roms. Von R. Heinze. 2. Abdruck. (Gewalten u. Gestalten Bd. II) Kart. M. 2.—

Das alte Rom. Entwicklung seines Grundrisses und Geschichte seiner Bauten. Von A. Schneider. Auf 12 Plänen, 14 Tafeln und 1 Karte dargestellt. In Mappe M. 20.—

Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee. Von E. Norden. (Studien der Bibliothek Warburg. Bd. 3.) M. 6.40, geb. M. 8.—

Kaiser Constantin und die christliche Kirche. Fünf Vorträge. Von E. Schwartz. M. 5.—, geb. M. 7.—

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Ennius und Vergilius. Kriegsbilder aus Roms großer Zeit. Von E. Norden. M. 6.—

Cäsarstudien. Nebst einer Analyse der Strabonischen Beschreibung v. Gallien u. Britannien. Von A. Klotz, Geh. M. 8.—

Gaius Julius Caesar. Sein Leben nach den Quellen kritisch dargestellt. Von E. G. Sihler. Deutsche, vom Verf. selbst besorgte, berichtigte und verb. Aufl. M. 6.—, geb. M. 8.—

Die germanische Urgeschichte in Tacitus' Germania. Von E. Norden. 3. Abdr. mit Ergänzungen. M. 15.—, geb. M. 18.—. Ergänzungen gesondert M. 1.—

STAAT UND GESELLSCHAFT DER GRIECHEN UND RÖMER BIS ZUM AUSGANG DES MITTELALTERS

(Die Kultur der Gegenwart. Herausg. von P. Hinneberg. Teil II, Abt. 4, I.) 2. Aufl. Geb. M. 18.—, in Halbleder geb. M. 22.—

Inhalt: I. Staat und Gesellschaft der Griechen: U. v. Wilamowitz-Moellendorff. II. Staat und Gesellschaft der Römer: J. Kromayer. III. Staat und Gesellschaft des byzantinischen Reiches: A. Heisenberg.

WILAMOWITZ' Darstellung von Staat und Gesellschaft der Griechen zeichnet die typische Form des griechischen Gemeinwesens als Stammesstaat, die entwickelte athenische Demokratie, endlich das makedonische Königtum und neben und unter diesem die griechische Freistadt.

KROMAYER führt die Entwicklung des römischen Staates von den primitivsten Anfängen staatlichen Lebens zu der vollendetsten Beamten- und Verwaltungsorganisation, die das antike Leben überhaupt kennt und die bis auf unsere Zeit nachwirkend geblieben ist.

Für das mittelalterliche Reich von Byzanz als der Fortsetzung des römischen Kaiserreiches in der christlich gewordenen Welt des griechischen Ostens werden die politischen Probleme dargestellt, die seine geschichtliche Entwicklung bestimmen, und ein Bild seiner eigenartigen gesellschaftlichen Kultur entworfen, deren Wirkungen im Griechentum und in der Slavenwelt bis zur Gegenwart fortdauern.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin