Vergilstudien II.

Zur ersten, neunten und achten Ecloge.

Vergils Eclogen bieten der Erklärung manche Schwierigkeit, alle durch ihre künstliche Sprache, einige durch versteckte Anspielungen, andere durch die Composition. Vorurtheilsfreie Erforschung des Gedankens und der Absicht des Dichters, genaue Beobachtung der Eigenthümlichkeiten Vergils und seiner Zeitgenossen, jene anspruchslose Methode der Interpretation, welche Vahlen meisterhaft an der 8. Ecloge geübt hat, würden auch an den übrigen Arbeit und Lohn reichlich finden. Besonders das 1. und 9. Stück der Bucolica verdient eine solche Behandlung; denn sie bereiten der Erklärung, wie mir scheint, unüberwindliche Schwierigkeiten. Diese sind, so viel mir bekannt, noch nicht recht hervorgehoben und scharf gefasst, und deshalb auch nicht gelöst. Der Wunsch, diese beiden Gedichte zu verstehen, machten mir jene klar und aus dieser Erkenntniss ergab sich von selbst die Lösung, die freilich Manchem vielleicht nicht als solche erscheinen wird. Eine Besprechung dürfte aber, auch wenn sie nicht Billigung findet, im Interesse des geschmackvollen und liebenswürdigen Dichters liegen, der wenigstens unter den jüngeren Philologen, weil er in der Secunda gemisshandelt und vom Primaner verachtet wird, wenig Freunde und, weil seine viel behandelten Werke für abgeschlossen und philologischer Arbeit unergiebig gelten, kaum einen Bearbeiter findet.

Die erste und neunte Ecloge sind nach Inhalt wie Veranlassung einander sehr ähnlich. Bei den Ackervertheilungen nach der Schlacht bei Philippi war auch Vergils Landbesitz eingezogen; doch wurde er ihm durch Vermittelung des Asinius Polio und Cornelius Gallus auf Augustus Befehl zurückgegeben: zum Dank dichtete er die erste Ecloge. Aber bald gab der Krieg gegen Fulvia, der auch Polio anhing, und der dadurch herbeigeführte Commandowechsel in Gallia transpadana einem Veteranen die Möglichkeit, Vergils Gut in Besitz zu nehmen. Dies Erlebniss verarbeitete

er in der neunten Ecloge, die er dem neuen Verwalter der Provinz Alfenus Varus (v. 26) widmete.

Die Beziehungen beider Gedichte auf diese Ereignisse liegen so klar auf der Hand, dass Niemand an ihnen je gezweifelt hat. Aber bei ihrer Erklärung bleiben sie zunächst am besten unbeachtet, um erst dann herangezogen zu werden, wenn sich herausgestellt hat, dass die Gedichte aus dem poetischen Bilde heraus, das sie geben, nicht völlig verstanden werden können, und diejenigen Stellen, Handlungen und Gedanken, welche unklar bleiben, genau bezeichnet und abgegrenzt sind. Denn gar zu leicht führt das Bewusstsein, dass historische Anspielungen zu Grunde liegen, zu einer gefährlichen Deutelei, die mehr verwirrt als belehrt: alte wie neue Erklärer geben warnende Beispiele.

Die erste Ecloge.

Rollen wir das Bild auf, das Vergil in der ersten Ecloge zeichnet, und versuchen wir, es uns in jeder Einzelheit zu klarer Anschauung zu bringen.

Meliboeus flieht aus seinem Vaterlande, eine Herde Ziegen vor sich treibend, von denen eine eben zwei Zicklein geworfen hat, die auf dem nackten Fels zurückgelassen werden mussten. Zu seinem Erstaunen findet er den Tityrus, wie er behaglich unter weitschattender Buche gelagert, auf der Flöte spielt und seine Amaryllis besingt. Tityrus klärt ihn auf: ein Gott hat mir diese Musse verschafft; denn immer will ich ihn göttlich verehren, der mir erlaubte, meine Kühe zu weiden und auf ländlicher Flöte, was ich will, zu spielen.

Man hätte wohl eine andere Entgegnung des Tityrus erwarten dürfen: denn dass er sein Vieh behalten und weiden darf, dass er singen kann was er will, das steht in keinem Gegensatze zu den Verhältnissen des Meliboeus, der auch seine Ziegen noch hat und dem das Flöten nicht verboten ist. Nur aus seiner behaglichen Musse können wir schliessen, dass Tityrus im Vaterlande unangefochten bleibt im Gegensatze zu dem armen Flüchtlinge, dessen Los Viele theilen werden, da nach seiner Aussage die ganze Landschaft in Aufregung und Verwirrung ist. Sollte nicht dies Privileg Tityrus jenem Gotte verdanken? Wir müssen es wohl schliessen, aber der Verwunderung können wir uns kaum erwehren, dass er das Werthvollste jener Gnade, die Erlaubniss im Vaterlande zu bleiben, gar nicht erwähnt. Aber Meliboeus hat ihn verstanden; denn nach anschaulicher Schilderung des

ersten Unglückes, das seine Heerde schon auf der Flucht betroffen hat, fragt er den Glücklichen, was denn das für ein Gott sei. Seine Neugierde ist sehr begreiflich: Konnte denn derselbe nicht auch ihm Schutz verleihen? Doch Tityrus vergisst über seinem eigenen Glücke das Elend und die Ungeduld des Andern und erzählt, statt gleich zu antworten, weitläufig: er sei nach Rom gereist, um sich die Freiheit zu erkaufen, und da habe er jenen Jüngling gesehen, den er stets göttlich verehren werde.

Dieser, übrigens schon von den alten Erklärern erkannte Sachverhalt wird dadurch verschleiert, dass Tityrus seine Geschichte nicht entwickelt, sondern sogleich den Eindruck schildert, den ihm Rom gemacht hat, und er dann erst, von Meliboeus befragt, den Grund zu dieser Reise angiebt. So gern man auch in dieser etwas verworrenen Weitschweifigkeit einen besonderen Kunstgriff Vergils anzuerkennen geneigt ist, der die Geschwätzigkeit des alten Tityrus, die Lebhaftigkeit seines Eindruckes und die Unfähigkeit des einfachen Hirten, entwickelnd und ohne Voraussetzung zu erzählen malen soll, so wenig kann man sich doch verhehlen, dass in diesen Versen mehr als ein Anstoss liegt. Um mit dem geringsten zu beginnen, der Dichter hält die gezeichnete Situation schlecht inne: es verträgt sich kaum mit der eiligen Flucht des Meliboeus und seiner verzweifelten Stimmung, der er vorher wie nachher ohne Rückhalt Ausdruck leiht, dass er nicht nur liebenswürdig genug ist, auf des Tityrus Abschweifung einzugehen und ihn zu fragen, was ihn denn zur Romfahrt getrieben habe, sondern sich sogar zart der Sehnsucht der Amaryllis nach dem abwesenden Geliebten erinnert und ihm die feine Schmeichelei sagt, Wälder und Quellen haben Dich gerufen. Schlimmer ist, dass diese Verse unsere Vorstellung, die uns der Anfang des Gedichtes gegeben hat, verwirren. Dort erschien Tityrus im Gegensatze zu Meliboeus: dieser flieht mit seiner Heerde aus dem Vaterlande, jener hat die Erlaubniss erhalten, seine Kühe weiter zu weiden und, wie geschlossen werden musste, ruhig in der Heimath zu bleiben; weder dieser noch jener erschien als Sclav: denn beide besitzen Heerden. Jenes Privileg verdankt Tityrus einem von ihm göttlich Verehrten: wir erwarten, wie Meliboeus, eine Erklärung von ihm, wie er dies erlangt habe. Statt dessen erzählt Tityrus, er sei in der Knechtschaft ergraut und sei, nachdem er mit Hilfe der wirthschaftlichen Amaryllis sich das peculium erspart habe, nach Rom gegangen, sich die Freiheit zu erkaufen; da habe er jenen göttlich zu Verehrenden gesehen.

Wir befinden uns plötzlich in einer ganz anderen Vorstellung der persönlichen Verhältnisse des Tityrus, die durch nichts vorbereitet den Leser überrascht. Aber geradezu verwirrt werden wir dadurch, dass der göttliche Wohlthäter von Tityrus als derjenige bezeichnet wird, dem seine Romfahrt galt, die er um sich loszukaufen unternommen: das lehrt der Zusammenhang. Also muss man schliessen, war eben derselbe der Herr, von dem Tityrus seine Freiheit erkaufen wollte. Und doch musste man aus seinen ersten Worten abnehmen, dass ihm dieser vielmehr seine Musse, den ungestörten Besitz seiner Heerde und das Verbleiben im Vaterlande verbürgt habe. Oder haben wir diese Worte falsch aufgefasst? Keineswegs; denn diese Deutung wird bestätigt durch die Antwort (v. 45), welche jener Göttliche dem bittenden Tityrus in Rom gegeben hat:

'pascite ut ante boves, summittite tauros'.

Sie besagt dasselbe, was schon im v. 9 Tityrus ausgesprochen hatte: 'ille meas errare boves . . . permisit'. Diese Uebereinstimmung macht den Gegensatz beider Stellen gegen die dazwischen liegenden Verse nur um so krasser. Im Zusammenhange mit diesen betrachtet erschreckt geradezu jener Vers 45. Denn um seine Freiheit zu erkaufen, war Tityrus nach Rom gegangen, hatte jenen göttlichen Jüngling aufgesucht, aber auf seine Bitte um Freilassung hat dieser ihm erwidert: 'Weidet, wie früher, die Kühe!' Das ist ja gerade das Gegentheil von dem, was der alte Hirt wünscht: denn da er 'wie früher' weiden soll, muss er doch als Sclav weiden.

Erst wenn man sich dies klar gemacht hat, wird man gewahr, dass nicht richtig interpretirt sein kann. Gehen wir zurück, so finden wir in v. 40/1 die Möglichkeit einer anderen Auffassung. Dort giebt Tityrus nämlich einen doppelten Zweck für seine Romfahrt an, während er vorher v. 27 ff. die Loskaufung als einzigen genannt hatte. Der zweite ist die Erlangung jener gepriesenen göttlichen Hilfe. Er drückt das negativ umschreibend aus:

Quid facerem? neque servitio me exire licebat,
nec tam praesentis alibi cognoscere divos.

Mithin ist auch die Antwort des göttlichen Jünglings von der Bitte um Freiheit ganz zu trennen; die Bitte, auf welche er antwortet, muss ganz anders gelautet haben, aber wie — wird nicht gesagt. Das ist merkwürdig genug: jedoch der Dichter hat genügende, wenn auch versteckte Andeutungen gegeben, sie zu er-

gänzen. Meliboeus muss fliehen, Tityrus bleibt und weidet nach wie vor ruhig seine Heerden. Das hat ihm der Göttliche erlaubt, das hat er ihm selbst gesagt: also hat er gebeten, lass mich in meinem Vaterlande bleiben. Die Bestätigung dieser Erklärung giebt der folgende Vers 46, den Meliboeus spricht:

'Fortunate senex, *ergo tua* rura *manebunt.*'

Damit ist die Schwierigkeit dieser Stelle gelöst — dagegen wird der Widerspruch zu der Geschichte von der Knechtschaft des Tityrus durch den eben citirten Vers noch grösser: nicht bloss eine eigene Heerde besitzt T., sondern auch eigenen Grundbesitz, ja und er besitzt ihn nicht nur, sondern hat ihn auch schon besessen! Derselbe Tityrus, der erst in grauem Alter sich das peculium erworben hat, derselbe Tityrus, der zu eben derselben Zeit, bei demselben Aufenthalte in Rom die Freiheit erkauft hat! Loskaufen konnte er sich in Rom und des Göttlichen Gnade erflehen — aber unmöglich konnte er inzwischen, in Rom verweilend, sich Heerde und kleinen (v. 47 ff.) Grundbesitz in seiner Heimath erwerben.

Die Verwirrung ist verzweifelt. Hilft vielleicht die Berücksichtigung der historischen Verhältnisse nach 42? Meliboeus ist Vertreter der Ausgetriebenen; Tityrus bleibt durch die Gnade eines Göttlichen, wie Vergil sein Gut durch Octavians Machtspruch behielt. Die Parallele ist zu schlagend, als dass sie nicht Wahrheit haben sollte, und sie ist stets für wahr gehalten worden. Also ist Tityrus Vergil. Trefflich passt dazu, dass an Tityrus die Pflege des bukolischen Gesanges besonders hervorgehoben, sie gewissermassen als Motivirung des ihm gegebenen Privilegs hingestellt wird. Auch in der neunten Ecloge (v. 10) sagt Vergil deutlich, dass er dies seiner Poesie verdanke. Diese Bezüge sind so deutlich, dass man nothwendig im Anfang der ersten Ecloge in Tityrus den Dichter selbst erkennen muss. Aber dem widerspricht durchaus die frühere Knechtschaft und das hohe Alter des Tityrus, wovon wir in den folgenden Versen hören. Es sind dieselben, welche zu der aus dem Anfange des Gedichtes entnommenen Vorstellung überhaupt nicht stimmen und sie verwirren.

Beide Methoden der Erklärung stossen also an derselben Stelle auf unüberwindliche Schwierigkeiten. Weder finde ich selbst Mittel, sie zu beseitigen, noch einen Erklärer, der dies vermocht hat. Voss, dem die meisten folgen, hat es nicht gekonnt: er giebt Tityrus für einen Freigelassenen Vergils aus, der

sich nach Art kleiner Leute mit seinem Herrn identificire, und spricht den in Rede stehenden Besitz dem Dichter, nicht dem Tityrus zu. Aber abgesehen davon, dass mit keinem Worte dies Verhältniss zwischen Hirt und Dichter angedeutet ist, wird diese Deutung durch die auf der Hand liegenden Bezüge des Tityrus zu Vergil selbst unmöglich gemacht, und andrerseits scheint es mir nicht angängig, dem Tityrus den eigenen Besitz abzusprechen, da auch Meliboeus diesen anerkennt v. 46: Fortunate senex, ergo *tua* rura manebunt. Vossens Versuch ist eine Verschleierung der Schwierigkeiten, keine Lösung.

Der zweite Theil des Gedichtes bietet solche Schwierigkeiten nicht. Aber sehr zu beachten ist, dass hier von der Freilassung des Tityrus und von seinem Verhältniss zur Amaryllis gar nicht mehr die Rede ist. Nur die zweimalige Anrede (v. 46 u. v. 51) ‚fortunate senex' weist auf diese Voraussetzungen hin, die in den Versen 27—40 im Widerspruche zum Anfange des Gedichtes gemacht sind. Sonst wird nur das Glück des Tityrus, in der Heimath verbleiben und das selige poetische Hirtenleben weiterführen zu können, gegenüber dem Elende der Ausgetriebenen gepriesen. In der Schilderung desselben v. 70 ff. werden die nackten historischen Thatsachen angebracht: der Bürgerkrieg, die Confiscation des Landbesitzes und seine Vertheilung an die Veteranen. Aus dieser Stelle geht mit völliger Sicherheit hervor, dass Meliboeus Repräsentant der um ihre Güter gekommenen Leute ist und zwar ein freier Mann, nicht etwa Sclave eines solchen; denn nur der freie Besitzer kann so sprechen, wie er:

68 en umquam *patrios* longo post tempore fines...
70 post aliquot, *mea regna* videns, mirabor aristas?

Folglich vertritt Tityrus den anderen Theil, die Glücklichen, an denen jenes harte Schicksal vorübergegangen ist: und das kann mit Fug und Wirkung nur ein Gleichstehender sein, ein freier Mann auf freier Scholle. So führt auch dieser letztere Theil der Idylle zu der aus seinem ersten gewonnenen Ueberzeugung, Tityrus ist hier nicht Sclav oder Freigelassener, sondern alteingesessener selbständiger Besitzer. Dementsprechend fehlt denn auch hier am Schlusse jeder Hinweis auf seine ehemalige Knechtschaft und die Geliebte des Sclaven Amaryllis, während gerade deren Erwähnung doch bei der gastlichen Einladung zur Mahlzeit und zum Uebernachten so sehr nahe lag.

Die Interpretation der ersten Ecloge führt also in allen ihren Theilen zu einer grossen Schwierigkeit: dem Anfange wie

dem Schlusse liegen andere Voraussetzungen zu Grunde, als dem Mittelstücke. Hier ist Tityrus ein Sclav, der sich, durch Amaryllis zur Sparsamkeit angehalten, auf seine alten Tage losgekauft hat, dort ist er ein freier Grundbesitzer, der durch eines Gewaltigen Huld sein Gut behalten hat, während die Nachbarn die ihrigen ausgedienten Soldaten abtreten mussten, ein Mann voll stiller Freude an der Natur und am Hirtenleben, ein beliebter Dichter — mit einem Worte: Vergil.

Schon alte Erklärer sind zu derselben Einsicht gekommen. Abgesehen von einem schwachen Versuche (ad v. 47), einen der Widersprüche wegzuinterpretiren, sind sie verständig vorgegangen. Dass Vergil selbst unter Tityrus verstanden werden wollte, zeigte ihnen der Anfang, und daran hielten sie fest; aber ebenso klar erkannten sie, dass Tityrus, sobald er von seiner Knechtschaft und seinem Alter spricht, schlechterdings nicht mit dem Dichter identificirt werden könne (ad v. 1, 29). Demgemäss sagten sie am Anfang (ad v. 1) 'hoc loco sub persona Tityri Vergilium debemus intellegere non tamen ubique' und zu v. 28 'intellegamus, hoc loco Tityrum sicut pastorem locutum'. Mit diesem aufrichtigen Geständnisse ist aber die Einheit des Gedichtes gesprengt: denn unter einer Person zwei total verschiedene Personen sich vorzustellen, ist eine baare Unmöglichkeit. So haben schon die Alten dasselbe anerkannt, wozu uns die Interpretation geführt hat: in der ersten Ecloge stehen zwei Partien einander unvermittelt gegenüber.

Mit der klaren Erkenntniss des doppelten Motivs und dem offenen Eingeständnisse dieses Sachverhaltes ist auch die Erklärung gegeben: Vergil hat zwei einander ausschliessende Entwürfe zu einem Gedichte verarbeitet. Ueber die Frage: Wie ist er dazu gekommen? kann man sich nach Belieben in Vermuthungen ergehen. Es mochte ihm die Gegenüberstellung seiner selbst und eines Repräsentanten der Expropriirten, die er um Octavians Gunst zu feiern wohl machen musste, zu einfach, die Spiegelung der gegenwärtigen Verhältnisse zu deutlich, zu wenig poetisch erscheinen. Desshalb arbeitete er einen anderen wohl schon begonnenen Entwurf ein, der jenem recht ähnlich war: ein alter Hirtensclave kommt sich loszukaufen nach Rom; der Schwerpunkt dieses Gedichtes sollte wohl in der Schilderung des grossartigen Eindrucks der Riesenstadt auf den einfachen Hirten liegen und vielleicht auch in einer Verherrlichung Octavians unter der Maske seines Herrn. Die Verse 19—40 könnten aus diesem

Entwurfe unverändert übernommen sein. Die Gedanken zu beiden Gedichten mochte Vergil bei seiner Reise nach Rom, um durch hohe Protektion sein Gut zu bewahren, aus seiner dankbaren und doch gedrückten Stimmung geboren haben. Desto leichter schien ihre Verschmelzung. Aber er hat sie nicht durchgeführt: die erste Ecloge ist kein Ganzes, sie zerfällt in ihre Theile, obgleich man sie nicht reinlich sondern kann. Die neunte Ecloge, die Laokoonepisode, zeigen dieselbe Leichtfertigkeit bei der gleichen schwierigen Aufgabe, zwei verschiedene und z. Th. schon selbständig ausgeführte Motive miteinander zu vereinigen. Solche Versuche können kaum gelingen. Und Vergil hatte nicht die Gestaltungskraft der Phantasie und er hatte seine Verse zu lieb, um eine derartige Verschmelzung durchführen zu können.

Die neunte Ecloge.

Die neunte Ecloge führt zwei Landleute vor, die sich auf dem Wege zur Stadt treffen. Den Gruss des Lycidas erwidert Moeris durch die Mittheilung eines neuen Unglückes: ein Fremder habe von ihrer Heerde Besitz ergriffen und die alten Bauern ausgetrieben. Lycidas erstaunt darüber: denn er habe doch gehört, dass ‘vester Menalcas’ durch seine Gedichte jenen ganzen Hang dort gewahrt habe. So sagte man allerdings, entgegnet Moeris, aber in Kriegszeiten haben Lieder so wenig Macht wie Tauben beim Nahen des Adlers; ja, und hätten nicht Zeichen mich gewarnt, so lebte nicht Moeris, nicht Menalcas selbst. Lycidas entrüstet sich, wie ein solches Verbrechen geschehen konnte. Doch die Vorstellung, beinahe wäre Menalcas, der Sänger, ihr Trost, ihnen geraubt, fesselt seine Gedanken. Wer würde dann die Nymphen besingen oder Lieder dichten wie die, welche er ihm neulich abgelauscht, als er zur Amaryllis schlich. Ja, fährt Moeris fort, aber noch viel schöner ist das Gedicht, was er für den Varus begonnen hat. — So erfreuen sich Beide an der Erinnerung der Poesien des Menalcas: wir erwarten, dass sie sich weiter in ihr ergehen werden. Doch Lycidas schlägt plötzlich einen ganz anderen Ton an (30): Mögen Deine Bienen den Taxus meiden, mögen Deiner Kühe Euter strotzen, alles Gute wünsche ich Dir — drum beginne einen Gesang, irgend einen, den Du gerade bereit hast; auch mich haben die Musen zum Dichter gemacht, auch ich habe Lieder; die Hirten nennen mich Sänger, doch ich traue dem nicht leicht; denn neben Varius und Cinna scheine ich mir wie eine Gans zwischen Schwänen.

Schon die Wünsche des Lycidas setzen in Erstaunen: wie kann er von den Bienenschwärmen und Kühen des Moeris reden, da ihm dieser doch eben erzählt, sie, die alten Bauern seien von einem Fremden ausgetrieben, der sich selbst als den Besitzer ihres Eigenthums gebärde: Moeris besitzt nichts mehr, selbst die Böckchen, die er trägt (vgl. v. 62) sind für den neuen Herrn bestimmt (v. 6). Aber auch wenn wir mit den Erklärern die aus dem Texte nicht zu gewinnende Voraussetzung annehmen wollen, Moeris sei nun Verwalter jenes neuen Besitzers, und so seien 'tua examina' (30) als 'die unter Deiner Obhut stehenden' zu deuten, selbst dann bleiben diese guten Wünsche noch unverständlich in der gezeichneten Situation: denn das Gedeihen der Heerde würde ja nur dem gehassten räuberischen und gewaltthätigen Fremdling zu Gute kommen, dem sie jetzt gehört, und Moeris selbst hatte ihm doch Böses gewünscht (v. 6). So kann Lycidas für den Moeris nur den einen Wunsch hegen: die Götter mögen Euch Euer Recht wiedergeben, Euch von jenem Räuber befreien.

Auch die Bemerkung des Vergilischen Lycidas v. 32, er selbst sei Dichter und die Hirten hielten viel von seiner Sangesbegabung, überrascht insofern, als er eben v. 19 bei der Vorstellung der Möglichkeit von Menalcas Tode diesen Verlust als einen unersetzlichen bezeichnet hat: (v. 19) quis caneret nymphas? Aber wollte er damit vielleicht nur seine eignen Leistungen bescheiden denen des Menalcas nachsetzen, so sollte man doch erwarten, dass er hier den Menalcas unter seinen unerreichten Vorbildern aufzähle. Doch nur Cinna und Varius nennt er.

Nicht geringeren Anstoss erregen die Verse:

32 incipe, siquid habes: et me fecere poetam
Pierides, sunt et mihi carmina —

Moeris soll Gesang beginnen; er hat es ja schon eben gethan. Doch das waren Lieder des Menalcas; jetzt aber fordert Lycidas eigene Lieder des Moeris. Denn das besagt die Formel 'siquid habes' wenigstens III 52, wo Damoetas den frechen Menalcas höhnend zum Wettgesange auffordert: 'quin age, siquid habes', und dasselbe V. 10, wo Menalcas den verehrten Mopsus auffordert:

incipe, Mopse, prior, siquos aut Phyllidis ignes
aut Alconis habes laudes aut iurgia Codri

worauf dieser auch in der That ein eigenes Gedicht vorträgt (vgl. v. 45). Und wie solche Parallelen, so empfehlen diese Erklärung auch die folgenden Worte des Lycidas: '*et me* fecere *poetam* Pie-

rides, sunt *et mihi carmina*', um so mehr als diese Stelle den Versen 37—41 der Thalysien nachgeahmt ist, mit denen Theokrit den kretischen Gaisshirten Lycidas zur Vergleichung ihres dichterischen Könnens einladet.

Aber auch wenn wir trotz alledem mit den alten und neuen Erklärern in den Worten nur eine Aufforderung an Moeris sehen, Lieder des Menalcas vorzutragen, so gerathen wir doch in Schwierigkeiten. Nachdem nämlich Moeris ein altes, nicht unberühmtes Gedicht — einige Verse aus der 9. Idylle Theokrits — vorgetragen hat, begehrt Lycidas noch ein anderes Lied, was er schon einmal ihn hatte singen hören:

Quid, quae *te* pura solum sub nocte *canentem*
audieram? numeros memini, si verba tenerem —

Somit wird doch wohl das Daphnislied zum Preise Caesars (v. 46—50) als Gedicht des Moeris bezeichnet und Moeris selbst bestätigt wenigstens, dass er selbst gedichtet: jetzt sei er alt und habe so viele Lieder vergessen, doch in seiner Jugend habe er oft lange Tage mit Singen (*cantando*) zugebracht. Halten wir die landläufige Erklärung fest, so müssen wir annehmen, Moeris habe auch in seiner Jugend immer nicht nur fremde Gedichte, sondern sogar nur des Menalcas Lieder gesungen; dann müsste Menalcas also ebenso alt sein wie Moeris. Davon sagt die neunte Ecloge selbst nichts. Beachten wir aber die sehr deutlichen historischen und persönlichen Beziehungen, so ergiebt sich die Unmöglichkeit dieser Annahme. Denn Vergil lässt darüber gar keinen Zweifel, dass er selbst unter Menalcas verstanden werden will: er hatte sein Gut bei Mantua wie dieser verloren; sein Dichterruhm, der ihm die Gunst des Polio und Gallus erworben, hatte es ihm wie diesem wiederverschafft; aber in den Wirren des perusinischen Krieges war er abermals wie dieser vertrieben worden und wie dieser suchte er sich durch Gedichte den Alfenus Varus zu gewinnen. Vergil, also auch Menalcas, war damals aber erst etwa 30 Jahre alt: mithin konnte der alte Moeris in seiner Jugend nicht schon Lieder dieses Dichters gesungen haben.

Somit sind wir dazu gezwungen, was die einfache Interpretation forderte, in v. 32 und 44 die Aufforderung an Moeris, eigene Lieder zu singen, und ihn selbst als Dichter anzuerkennen.

Aber der Schluss dieser Ecloge von v. 55 an widerspricht dieser Auffassung: Moeris bricht ab mit der Bemerkung, von den Liedern da (die er selbst doch als eigene vorgetragen) wird Dir hinlänglich Menalcas singen. Also waren jene doch Gedichte des

Menalcas? Diesem Widerspruche gegen die vorhergehenden Verse fügt Lycidas einen zweiten hinzu. Er malt seinem Gefährten aus: jetzt ist es windstill geworden, dort ist das Grabmal des Bianor, wir haben also die Mitte des Weges erreicht; hier ist's schattig; drum lege hier Deine Böckchen ab und lass uns singen, oder wir können auch im Gehen singen, da Regen droht. Aber Moeris lehnt die Aufforderung ab. Also vorher war es windig und vorher haben sie nicht gesungen. Und doch hatte Lycidas jenen nicht nur schon einmal ohne weiteres aufgefordert, sondern der war auch gern darauf eingegangen (v. 37) und hatte zwei Lieder angestimmt, hatte dann aber abgebrochen, weil Gedächtniss und Stimme dem Alten versagen.

Wenn nun hier auch nicht ganz so scharf wie in der ersten Ecloge zwei verschiedene Motive aufeinander stossen, so glaube ich doch eine Verwirrung nachgewiesen zu haben, die von der Klarheit und Einheit nicht nur Theokritischer und anderer Idyllen, sondern auch Vergils 2., 3., 5., 7. Ecloge und jedem vollendeten Gedichte beträchtlich sich unterscheidet. Dabei ist noch nicht einmal der Umstand erwähnt, der jene Verworrenheit noch bedeutend steigert. Während in den Versen 1—29 Vergil den Menalcas mit lauter Zügen ausgestattet hat, die ihm, dem Dichter selbst, ganz persönlich zukommen, und so keinen Zweifel darüber gelassen hat, dass er selbst unter Menalcas verstanden werden will, legt er in den Versen 33—36 dem Lycidas ein bescheidenes Selbsturtheil und ein Lob des Varius und Cinna in den Mund, die unter allen Umständen nur auf Vergil selbst bezogen werden können, wie in den Thalysienversen, denen sie nachgeahmt sind, nie Jemand etwas anderes als ein durchaus persönliches Urtheil des Theokrit über sich, Philetas und Asklepiades gesehen hat und sehen konnte. Und wie jene Theokrits Lehrer und Vorbilder waren, so wissen wir, dass Cinna, wie Vergil, nach dem Muster alexandrinischer Poesie arbeitete und auf feinste, raffinirteste Ausführung bedacht war, und dass Varius Vergils innigster Freund bis über seinen Tod hinaus blieb und dass er sich höchste Anerkennung als Dichter von Epen zum Ruhme des julischen Hauses, von Tragödien und wohl auch Elegien erwarb. So wird jeder Leser und zumal der eingeweihte Zeitgenosse unwillkürlich unter dem Lycidas, der dies spricht, Vergil selbst verstehen, ohne doch vergessen zu können, dass er eben noch sich denselben unter Menalcas habe vorstellen müssen. Man kann den Dichter nicht durch die Freiheit entschuldigen,

jede seiner Personen ihre Gedanken aussprechen oder auch persönliche Beziehungen andeuten zu lassen, wie Vergil das z. B. in den Versen 84—91 der dritten Ecloge gethan hat. Denn so unbenommen ihm diese Freiheit ist, so muss er doch vermeiden, dass der Hörer sein Gesicht unter allen Masken erkenne, muss sich hüten, dass er nicht die Ethopoie selbst zerstöre und verwische. In der dritten Ecloge hört Jeder den Vergil selbst als Damoetas sich rühmen: 'Polio liebt meine Muse' und empfindet auch, dass in der Antwort des Menalcas 'Polio dichtet auch selbst neue Lieder' Vergils Anerkennung der poetischen Leistungen seines Gönners enthalten ist, aber es verschwimmen doch nicht die beiden Personen in die eine des Dichters, sondern der zweite Hirtensänger übertrumpft den ersten: beide sprechen von einem dritten. Aber in der neunten Ecloge redet Lycidas so, wie nur Vergil selbst reden kann, und trotzdem wird von Menalcas erzählt, was, wie Jeder weiss, wieder nur auf Vergil selbst zutrifft.

Somit stehen die Verse 30 ff. zu den vorhergehenden ebenso im Widerspruche wie zu dem Schlusse des Gedichtes: hier hat Moeris eigene Bienen, eigenes Vieh, hier ist er selbst Dichter oder doch in seiner Jugend Dichter gewesen; hier fordert Lycidas ohne vom Wetter, von der Beschwerde des gleichzeitigen Gehens und Singens, ohne von der Last seines Begleiters etwas zu erwähnen, diesen zum Gesange auf; hier ist Lycidas Vergil selbst. Aber im Anfange und Schlusse des Gedichtes ist Moeris oder sein Herr, dem er in so treuer Liebe ergeben ist, dass er dessen Leid als eigenes empfindet, seiner Heerde beraubt; er muss dem neuen Besitzer dienen und die Böckchen bringen, und flucht ihm aus vollem Herzen; sein lieber, früherer Herr Menalcas ist deutlich Vergil; auf dem Wege zur Stadt trifft et mit Lycidas zusammen, erzählt ihm das neue Unglück; beide erinnern sich einiger Lieder des unersetzlichen Sängers Menalcas; da erwacht in Lycidas die Begierde mehr von diesen zu hören: er ladet seinen Gefährten zum Ausruhen ein und zum Singen.

Jedes von beiden Bildern ist an und für sich klar gezeichnet, aber vereinigt, wie sie sind, verwirren sie einander. Der Versuch, sie von einander zu lösen, führt darauf, v. 30—54 auszuheben: dann bildet v. 1—29 und 55—67 ein geschlossenes Ganzes, welches Vergils zweites Ungemach klar und hübsch vorführt. Es ist ganz frei erfunden, nur die Verse 23—25 sind eine Nachahmung der dritten Idylle Theokrits. — Die übrig bleibenden Verse könnten auch wohl aus einem Bilde stammen, da sich

keine widersprechenden Züge in ihnen finden. Die Verse 33—36 sind aus den Thalysien entnommen mit dem Namen Lycidas, das erste Lied des Moeris aus Theokrits elfter Idylle, das zweite dagegen ist frei von Vergil erfunden.

So haben die erste und neunte Ecloge, die durch ihren Anlass und ihren Inhalt einander ähneln, auch eine ähnliche Geschichte: beide sind zusammengesetzt aus je zwei Bildern, von denen das eine durch die Lage und die Erlebnisse Vergils hervorgerufen ist, das andere durchaus unabhängig nur die ideale Hirtenwelt zur Voraussetzung hat. Es scheint unmöglich, dass ein Dichter, nachdem er sich ein Bild geschaffen und dessen Bedingungen klar erfasst hat, unpassende Züge habe einfügen können, wenn er ungestört sein Werk zu Ende führen konnte. Vergil war aber in diesem Jahre Beängstigungen und Unruhen ausgesetzt, die auch einem weniger zarten und nervösen Manne die Lust und Stimmung zum Dichten hätten rauben können. Aber er musste dichten: die Gnade Octavians forderte seinen Dank, und um die Gunst des Varius sich zu erwerben, musste er sich willig und fähig zeigen, seinen Ruhm zu preisen. Er musste beide Eclogen, besonders die neunte sogar schnell fertig stellen. Wie hart mag ihm das angekommen sein, der nach dem Zeugnisse des Varius und seiner anderen Freunde nur sehr wenige Verse an einem Tage fertig brachte und lange Zeit brauchte, seine Gedichte, die er struppig und unförmlich wie junge Bären zur Welt brachte, durch Feilen und Ueberarbeiten zu einer ihm genügenden Feinheit und Vollendung zu bringen (Quintil. inst. or. X 3. 8, Gellius NA. XVII 10. 2 ff.). So wird die Gestalt dieser beiden Eclogen durch die ungünstigen Verhältnisse entschuldigt, unter denen sie verfasst worden sind. Aber das scheint mir nicht zu genügen. Vergil hätte vor der endgültigen Herausgabe seines Eclogenbuches genügend Zeit und Ruhe gehabt, solche Mängel zu tilgen, und dass er sie sprachlich wie metrisch sehr sorgfältig gefeilt hat, ist klar. Also könnte ihm ein strenger Richter mit Fug den Vorwurf leichtfertiger Composition machen. Aber das wäre ein gar zu einseitiger Standpunkt.

Manche werden mir vielleicht den Vorwurf machen, meine Art der Analyse sei pedantisch und banausisch, ich klaube an Einzelheiten ohne Empfindung für das poetische Ganze. Das Bedürfniss, die Gedichte ganz zu verstehen, hat mich auf diesen

Weg unbewusst geleitet. Einige Illusionen hat die Analyse zerstört, aber die Interpretation der einzelnen Stücke und das Verständniss des Dichters gewinnt, wie ich meine. Und jetzt ist mir erst der Genuss dieser Eclogen möglich: ich stosse mich nicht mehr an den Widersprüchen, die mich früher quälten, und erkenne, dass der Dichter, der sie sich nicht verhehlt haben kann, sie für unwesentlich gehalten haben wird. Es ist ihm also auf ganz etwas anderes angekommen, als ein klar anschauliches Hirtenbild zu geben. Seine ganze Kunst ist vielmehr auf Erzeugung einer gewissen Stimmung gerichtet. Diesem Zweck setzt er andere Rücksichten nach. Gerade die Einlage der ersten Ecloge v. 19—40, die die Voraussetzungen verschiebt, trägt durch die hübsche Schilderung des Eindrucks von Rom auf den Hirten, und durch die humorvolle Vorführung einiger Einzelheiten aus seinem einfachen Leben, seiner früheren Verschwendung unter dem Einflusse der leichtsinnigen Galatea, seiner Bekehrung zu solidem Wandel durch Amaryllis sehr wesentlich dazu bei, jene Behaglichkeit in dem von raffinirter Cultur umgebenen Leser zu erwecken, die der bukolischen Poesie vor allen eigen ist. Dass Vergil diese Stimmung sogar über dies ernste und trübe Gelegenheitsgedicht zu breiten wusste, das ist in der That die Leistung eines echten Dichters. Er hat es erreicht, indem er in schöner gewählter Sprache und feinen vollendeten Versen einzelne allerliebste Bilder natürlichen Hirtenlebens, stiller einfacher Landschaft in wenigen charakteristischen Pinselstrichen anschaulich hinwirft und die Phantasie des Lesers anregend beschäftigt. So folgen wir, ohne dass der in Schlummer gewiegte Verstand seine Schuldigkeit thun kann, mit behaglichem Vergnügen dem anmuthigen Spiele des liebenswürdigen Dichters, und unser durch des Meliboeus letzte bittere Klage lebhafter erregtes Mitgefühl mit den armen ihrer Habe Beraubten, aus ihrer Heimath Vertriebenen beruhigt sich in dem mild versöhnenden Bilde des herabsinkenden friedlichen Abends: schon steigt aus den fernen Hütten der Rauch auf, und länger fallen die Schatten der hohen Berge.

Die achte Ecloge.

Noch eine andere Ecloge trägt nach meiner Meinung leise Spuren einer ähnlichen Entstehungsgeschichte: die achte. Freilich wage ich nur zögernd nach Vahlens schöner Interpretation derselben (Berlin. Progr. S.-S. 1888), diese Ansicht vorzutragen;

aber nach den Analysen der ersten und neunten Ecloge scheint doch die Möglichkeit ähnlicher Erscheinung auch hier eröffnet. Die achte Ecloge zerfällt in drei Theile: der erste kündigt an, es solle der wunderbare Wettgesang des Damon und Alphesiboeus vorgeführt werden, und ruft den hohen Gönner Polio an; der zweite giebt die Klage eines verzweifelnden, den Tod suchenden Liebenden; der dritte zeigt ein junges Weib von einer Magd unterstützt beim nächtlichen Liebeszauber. Verbunden werden die beiden letzten Theile nur durch jene Ankündigung am Anfange des Gedichtes und die Verse 62, 63:

Haec Damon. vos, quae responderit Alphesiboeus
dicite Pierides: non omnia possumus omnes.

Die Dürftigkeit dieser Verknüpfung ist ebensowenig zu beschönigen, wie die Selbständigkeit der beiden Lieder an sich betrachtet zu läugnen ist.

'Der Liebeszauber' ist der zweiten theokritischen Idylle nachgebildet. In diesem griechischen Original tritt das liebevolle Weib persönlich ohne Vermittelung eines Dritten vor uns: wir hören sie selbst reden, wir sehen sie den Zauber bereiten, süssen Erinnerungen nachhängen: sie agirt unmittelbar vor unseren Augen, wie eine Person auf der Bühne. Das Gedicht ist in Anlehnung an einen Mimos des Sophron entstanden und selbst ein Mimos. Vergil hat — betrachten wir die Verse 64—109 an sich, eben seine Bearbeitung dieser Scene — die Dramatik seiner Vorlage ganz beibehalten, ja er hat sie sogar noch gesteigert, wie Vahlen schön nachgewiesen, indem die Magd, die bei Theokrit stumme Person ist, v. 105, 106 redend eingeführt wird; vielleicht wollte Vergil so den ästhetischen Tadel vermeiden, den er wohl in seiner Theokrit-Ausgabe gelesen haben mag, und von dem wir noch den Rest in der Hypothesis finden: τὴν δὲ Θεστύλιδα ὁ Θεόκριτος ἀπειροκάλως ἐκ τῶν Σώφρονος μετήνεγκε μίμων. Dass dies kleine Drama ursprünglich vom Dichter als solches gedacht war, lehrt es selbst, bestätigt das griechische Vorbild. Nichts weist darauf hin, dass es einem Sänger in den Mund gelegt werden sollte: und dass es dadurch gewinnt, wird Niemand behaupten. Es wird dabei sogar eine gewisse Unklarheit wenigstens in die ersten Verse gebracht, weil gar nicht angedeutet ist, dass von Anfang an (v. 64) die φαρμακεύτρια rede, wir also dem v. 63 gemäss vielmehr des Alphesiboeus eigene Worte erwarten müssen.

Und ebenso selbständig ist doch auch die Liebesklage v.

17—61. Wir belauschen einen Hirten: noch vor Anbruch des Tages (17) singt er sein letztes Lied von vorn herein zum Tode entschlossen (v. 20); denn Liebesgram hat ihm jegliche Lebensfreude genommen. Freilich hat zwar Vergil für dies Lied, wie Vahlen bemerkt, auch die 11. und 1. Idylle Theokrits benutzt, aber doch nur für Details; das Motiv hat er aus der dritten entnommen: sie war sein Vorbild. Und hier sehen wir wirklich, wie wir das für die vergilischen Bearbeitung erwarten möchten, den Hirten unmittelbar vor uns und hören ihn bitten und jammern. Auch diese Idylle ist ein Mimos, und Vergil hat diesen Charakter in den Versen 17—61 nicht verwischt. Und wie er in seinem 'Liebeszauber' dem Original auch darin gefolgt ist, dass er die Person ohne Einleitung redend einführte, so ist auch hier dasselbe geschehen: der unglückliche Liebhaber beginnt mit v. 17 seine letzte Klage.

Zweifellos mit Recht hat nun Vahlen, wie schon Voss, aus der Auffassung der 8. Ecloge als eines vom Dichter als ein abgerundetes Ganzes hingestellten Kunstwerkes heraus behauptet, die Liebesklage (v. 17—61) sei ebenso wenig wie das Gespräch der φαρμακεύτρια eine Gefühlsäusserung des vorgeführten Sängers selbst, sondern wie Alphesiboeus bei dem v. 1 angedeuteten Wettgesange dies Gedicht vortrage, so singe Damon jenes Klagelied: also beide recitiren nur, führen auf. Aber so sehr auch diese Auffassung als die richtige anerkannt werden muss, so ist doch zu betonen, dass sie überaus schwierig ist, dass sie nur durch aufmerksame Verstandesarbeit erreicht und festgehalten werden kann, dass aber jeder unbefangene Leser zumal bei erster Lektüre jedenfalls den Damon mit dem unglücklichen Liebhaber des von ihm vorgetragenen Liedes identificiren wird. Man kann dem Dichter nicht den Vorwurf ersparen, genügende Andeutungen des von ihm Beabsichtigten versäumt zu haben. Ja man könnte von diesem Standpunkte aus ihn fast der Irreleitung zeihen. Denn die Liebesklage leiten folgende Verse ein:

Frigida vix caelo noctis decesserat umbra,
cum ros in tenera pecori gratissimus herba,
incumbens tereti Damon sic coepit oliva.

Die hier bezeichnete Tageszeit ist dieselbe, welche der erste Vers des folgenden Liedes malt:

Nascere, praeque diem veniens age, Lucifer, almum.

Dass der Leser oder Hörer aus diesen beiden gleichen Zeitangaben auf die gleiche Zeit schliesst und folglich auch den Damon mit

dem Unglücklichen, dessen letzte Klage wir hören, für eine und diesselbe Person hält, ist ein unwillkürlicher und — man muss gestehen — an sich völlig berechtigter Akt des Denkens. Und doch wird sein Resultat durch die in den Versen 1—5 gezeichnete und v. 62, 63 noch einmal angedeutete Situation des Ganzen widerlegt, und es wird klar, dass die drei Verse 14—16 zu jenen Versen am Anfang und in der Mitte, zu dem Rahmen gehören, in den die beiden Bilder der Verse 17—61 und 64—104 eingespannt sind.

Ich glaube, man kann noch weiter gehen. Der Leser, der Damon und den todsehnenden Liebhaber identificirt und v. 14—16 als ein Stück des Gedichtes 17—61 betrachtet, kann für diese seine Auffassung noch zwei Momente anführen. Nach v. 16 steht nämlich Damon auf seinen Olivenstab gelehnt — er wird ihn unter die Schulter gestemmt haben. Dass dies eine sehr passende und vortheilhafte Stellung für einen Sänger sei, möchte schwerlich Jemand vertreten. Zumal bei einem solchen Wettkampfe, wie ihn Vergil v. 2—4 schildert, bei dem das Höchste der Kunst geleistet werden sollte, wäre jene Position für einen der Wettsänger unglaublich. Bukolische Sänger pflegen vielmehr zumal beim Wettkampfe zu sitzen (Vergil Ecl. III 55, V 3, VII 1?, Calpurnius II 21, VI 61, 71; Theokrit Id. I 12, VI 4, XI 17). So wenig wie zum Wettgesange, so gut passt die v. 15 geschilderte Stellung Damons, für den einsamen, verzweifelten Liebenden: er will kein Bravourstück vortragen, er singt noch einmal sein Lied, weil er eben singen muss, im stillen Walde, von Niemand gehört, nachlässig, todesmatt auf den Stab gelehnt. Zweitens wird die enge und ursprüngliche Zusammengehörigkeit der Verse 14—16 mit der Liebesklage selbst (17—61) noch dadurch empfohlen, dass der Vers

16 incumbens tereti Damon sic coepit olivae

wie schon längst bemerkt ist, einigermassen an Theokrit III 38 erinnert:

ἀσεῦμαι ποτὶ τὰν πίτυν ὧδ' ἀποκλινθείς.

Dass er Vergilen wirklich vorgeschwebt habe, ist deshalb wahrscheinlich, weil er in den folgenden Versen gerade diese dritte Idylle seines Vorbildes bearbeitet hat.

Demnach scheint mir neben der Vahlenschen Auffassung auch diese Ansicht wohl begründet und berechtigt. Die 8. Ecloge als Ganzes betrachtet erzwingt jene, ihre einzelnen Theile erlauben, ja fordern diese. Auch hier kann nach meiner Ueber-

zeugung allein die Erkenntniss der Entstehung der 8. Ecloge das Verständniss geben. Und diese scheint mir nach den dargelegten Betrachtungen klar. Die drei Theile der Ecloge fallen in der That auseinander. Die Liebesklage des einsamen Hirten 14—61 und die Pharmakeutria 64—109 sind nicht nur, jedes für sich als ein in sich geschlossenes Ganze betrachtet, durchaus verständlich, abgerundet und vollkommen, sondern sie wirken auch selbständig besser, denn als Vorträge wettstreitender Sänger. Da nun auch wirklich ihre Vorbilder Mimen sind, unmittelbar vor dem Leser sich abspielende Dramen, so ist die Vermuthung doch nicht abzuweisen, Vergil habe jedes dieser Gedichte für sich, ohne an irgend einen grösseren Zusammenhang zu denken, bearbeitet. Bei der Rückkehr seines siegreichen Gönners Polio im Jahre 39 fühlte er sich verpflichtet, ihm ein Gedicht zu widmen. Die Zeit mag gedrängt haben. Da wählte er aus seinen Studien jene beiden fertigen Arbeiten, die sich zu Gegenstücken durch ihren Inhalt ganz gut eignen, verband sie leicht durch die Fiktion des üblichen Wettgesanges und benutzte das dazu erforderliche Prooemium zugleich zu einer begeisterten, nach alexandrinischem höfischen Muster abgefassten Verherrlichung des Dichters und Feldherrn Polio.

Die Annahme ursprünglicher Selbständigkeit dieser beiden Nachahmungen theokritischer Gedichte würde nun freilich aufgegeben werden müssen, wenn die Recht hätten, die eine Responsion jener beiden Lieder behaupten: dann könnte das eine nur unter genauer Berücksichtigung des anderen gedichtet sein. Sie ist nun aber thatsächlich gar nicht vorhanden. Selbst der Erbarmungsloseste konnte sie nicht ganz herstellen: die drei letzten Strophen stimmen nicht überein, so wie sie überliefert sind mit 4, 5, 4 und 5, 3, 5 Zeilen; wenn man auch mit G. Hermann in der letzten Strophe des ersten Liedes eine Lücke hinter v. 58 annimmt, und mit Peerlkamp und Thilo in der drittletzten v. 50 tilgt, ist die Responsion nicht hergestellt. Auch die dritte Strophe ist in der Ueberlieferung nicht parallel, da ihre fünf Zeilen in dem 'Liebeszauber' in Gruppen von drei und zwei durch den Schaltvers geschieden sind. Allerdings aber respondiren fünf Strophen. Dies einem Zufalle zuzuschreiben ist freilich bedenklich; aber ebenso bedenklich ist es doch, bei dem Dichter die Absicht der Responsion vorauszusetzen, da man so gezwungen wäre, ihn der Unfähigkeit, sie durchzuführen, oder starker Nachlässigkeit zu zeihen.

Mir scheint nur ein Ausweg aus all diesen Schwierigkeiten möglich und dieser deshalb wahrscheinlich, weil er sie alle erklärt.

Das zweite Lied 'der Liebeszauber' ist Theokrits Φαρμακεύτρια nachgebildet: aus diesem Gedichte hat Vergil auch die Strophentheilung durch einen Schaltvers übernommen und den theokritischen

ἴυγξ ἕλκε τὺ τῆνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα

nachgebildet:

ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.

Dagegen die dritte Idylle Theokrits, an die Vergil in den v. 17—67 sich anlehnt, hat keinen Schaltvers. Daher ist es nicht wahrscheinlich, dass Vergil, als er dies Gedicht bearbeitete, dennoch einen eingelegt habe, um so weniger, als der leidenschaftlich bewegte Inhalt desselben keineswegs zu solcher durch das Ephymnion hervorgebrachten Feierlichkeit stimmt und es wirklich doch nicht dadurch gewinnt. Dazu kommt, dass der Schaltvers dieser Liebesklage dem aus Theokrit übernommenen, sehr angebrachten und wirkungsvollen Schaltverse des 'Liebeszaubers' nachgebildet zu sein scheint: hier die Anrede 'mea carmina' (vortrefflich, denn das Zauberlied ist das entscheidende: v. 67 'nihil hic nisi carmina desunt') dort entsprechend 'mea tibia' (recht schlecht, denn man muss annehmen, wie das Voss thut, jede neue Strophe habe Damon mit einem Zwischenspiel auf der Flöte eingeleitet: an sich kaum denkbar und hier im Liede des verzweifelnden Liebhabers lächerlich, auch durch die Fiktion des Wettgesanges nicht erfreulich gemacht); hier mit Nachdruck das bedeutungsvolle Wort vorangestellt:

ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim

dort ebenfalls das Verbum am Anfange:

incipe Maenalios mecum, mea tibia, versus

aber dies Wort ist bedeutungslos, wie der ganze Vers. Noch deutlicher ist, dass der letzte Vers der Liebesklage

61 desine Maenalios, iam desine, tibia, versus

dem Schlussverse des Zaubers nachgebildet ist

109 parcite, ab urbe venit, iam parcite, carmina, Daphnis.

Dieser ist eine der besten Leistungen Vergils: der Zauber hat gewirkt, der Geliebte ist gekommen; da bricht die herzliche Liebe des leidenschaftlichen Weibes hervor in der plötzlichen Angst, er könne Schaden leiden durch den furchtbaren auf ihn beschworenen Zauber; aber nur ein kurzes dringendes Gebet stösst sie aus, die Freude über seine Rückkehr jubelt schon durch, den

Namen des Geliebten jauchzt sie schon als Begrüssung dem Zurückkehrenden entgegen — im nächsten Augenblicke liegt sie an seiner Brust. Der Vers 61 dagegen hat gar keinen Werth für das Lied, das er abschliesst; ja er beeinträchtigt sogar seine Wirkung. Theokrit hatte die Drohung des Selbstmordes sehr fein in die Mitte gelegt: Liebende meinen es nicht gar so ernst. Vergil hat den Selbstmordgedanken zum Grundmotive des Gedichtes erhoben und musste ihn demgemäss als Schlusseffekt ausspielen:

praeceps aerii specula de montis in undas
deferar; extremum hoc munus morientis habeto!

Nach dem Ausdrucke dieser höchsten Verzweiflung ist der ruhige Abschluss kaum erträglich:

desine Maenalios, iam desine, tibia, versus.

Den Schaltvers und den Schlussvers der 'Liebesklage' hat Vergil also erst gemacht nach dem Muster des 'Zaubers', und nachträglich nicht zum Vortheile jenes Liedes eingeschoben. Der Zweck kann kein anderer gewesen sein, als eine gewisse Responsion herzustellen. Sie ganz durchzuführen, war ihm nicht möglich: da hätte er viel tiefer schneiden und mehr umarbeiten müssen.

Dies Resultat bestätigt die Folgerung aus den zuvor dargelegten Betrachtungen, und löst auch, wie ich glaube, das Räthsel der z. Th. offenbaren, aber doch nicht durchgeführten und mit keinem Mittel philologischer Kritik durchzuführenden Responsion der beiden Gesänge. Wer freilich auch für die vergilischen Eclogen strophische Gliederung annimmt, wird meine Ausführungen von vornherein ablehnen. Vielleicht würdigen Andere diese bescheidenen Ausführungen eines Blickes, die dem persönlichen Bedürfnisse, des Dichters Werke zu verstehen, entsprungen sind. Sie haben alle zu demselben Ergebniss geführt — ich muss gestehen, zu meiner eigenen Ueberraschung. Denn diese vier Untersuchungen sind alle unabhängig von einander, aus verschiedenen Gesichtspunkten und zu verschiedenen Zeiten entstanden, nicht etwa durch eine systematische Jagd zusammengetrieben worden. Eine solche würde jedesfalls noch viel ähnliche Beute liefern, und zum Verständnisse der Gedichte, der Arbeitsweise Vergils und der Entstehungsgeschichte seiner Werke manches beitragen.

Bonn. Erich Bethe.

Epikritische Bemerkungen.

Zu den obigen Ausführungen über den Parallelismus der beiden Lieder in Vergils achter Ekloge fühle ich mich bewogen einige kurze Bemerkungen hinzuzufügen. Wenn versichert wird, dass eine Responsion beider Gesänge ‘mit keinem Mittel philologischer Kritik’ durchzuführen sei, so weiss ich nicht, welche Mittel der Vf. in solchem Falle überhaupt als wirksam gelten lässt. Es können gar keine anderen angewendet werden, als 1) Umstellung von Versen, 2) Athetese, 3) Annahme von Lücken. Von diesen Mitteln hat man bei Theokrit und bei der Herstellung lyrischer Gesänge reichlich Gebrauch gemacht, auch ihre Berechtigung im Allgemeinen nie bestritten. In der achten Ekloge Vergils ist man, scheint mir, sehr bescheiden verfahren. Es ist nichts umgestellt worden. Einen Vers (50) habe zuerst ich, nach mir Peerlkamp und Thilo gestrichen: er wiederholt nur Worte, welche bereits in V. 48 f. stehen, und hat schon den alten Erklärern grosse Noth gemacht. Ferner hat schon G. Hermann den Ausfall eines Verses nach 58 angenommen. Dagegen den Refrain nach dem dritten Verse der dritten Strophe (nach V. 28) hat ja der Gudianus, und bestätigt somit Hermanns Vermuthung. Also der kritische Eingriff beschränkt sich auf zwei Stellen, und damit ist eben die Responsion bis auf die eine Differenz hergestellt, dass in der dritten Triade die Stellung der Strophen nicht respondirt, eine allerdings bemerkenswerthe Freiheit, welche durch den verschiedenen Inhalt und Ton erklärt wird.

In eigenthümlichen Windungen bewegen sich Bethe's Betrachtungen. Er giebt zu, dass fünf Strophen beider Lieder (von 9) respondiren (eigentlich sind es sechs, und nach der Verszahl sieben), und findet es mit Recht bedenklich dies einem Zufall zuzuschreiben. Aber ebenso bedenklich sei es, ‘bei dem Dichter die Absicht der Responsion vorauszusetzen, da man so gezwungen wäre, ihn der Unfähigkeit sie durchzuführen, oder starker Nachlässigkeit zu zeihen.’ Als ob der überlieferte Text ein noli me tangere wäre. Und eben dieser Unfähigkeit zeiht er den Dichter weiter unten, da er ihm den Zweck zuschreibt ‘eine gewisse Responsion herzustellen. Sie ganz durchzuführen, war ihm nicht möglich’, d. h. er konnte es nicht! Und warum konnte er es nicht? Antwort: ‘da hätte er viel tiefer einschneiden und mehr umarbeiten müssen.’ Verf. geht nämlich davon aus, dass das

erste Lied der Vergilischen Ekloge sich an das dritte Idyll Theokrits anlehne. Dass der Römer das Motiv der Liebesklage eines verschmähten Hirten von dort entlehnt habe, wusste man längst: wirklich von da übertragen (auch nur dem Gedanken nach) sind nur zwei Stellen: 43—45 und 59 f. Wo also hätte der Dichter tiefer einschneiden, was mehr umarbeiten müssen, um Responsion herzustellen? Ich kann diese Worte durchaus nicht verstehn.

Da dieses Lied von dem theokriteischen Vorbilde so wenig abhängig ist, so fällt auch das Bedenken gegen den Schaltvers weg. Man muss sich nur nicht vorstellen, dass Damon selbst der verschmähte und klagende Liebhaber sei. Ist doch auch Alphesiböus nicht gleich der Magierin. Vielmehr trägt er ein eingelerntes Lied vor und unterbricht die einzelnen Strophen mit seinem Zwischengesang, um sie eben zu markiren. So ist der Tadel gegen die Fassung des Refrains hinfällig und überhaupt die ganze Hypothese von der nachträglichen, mühseligen und verunglückten Zusammenflickerei der beiden Lieder. Die Annahme strophischer Gliederung Vergilischer Eklogen aber ist durch sie nicht erschüttert.

O. R.