

Gerhard Lohse

Aspekte griechischer und lateinischer Lyrik

aus:

Europäische Lyrik seit der Antike

14 Vorlesungen

Herausgegeben von Heinz Hillmann und Peter Hühn

S. 41–76

Impressum

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf der Verlagswebsite frei verfügbar (*open access*). Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar.

Open access verfügbar über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press – <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Archivserver Der Deutschen Bibliothek – <http://deposit.ddb.de>

ISBN 3-937816-14-3 (Printausgabe)

© 2005 Hamburg University Press, Hamburg

Rechtsträger: Universität Hamburg, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland

<http://www.ew-gmbh.de>

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	vii
<i>Heinz Hillmann und Peter Hühn</i>	
Alt-Hebräische Lyrik	13
<i>Tim Schramm</i>	
Aspekte griechischer und lateinischer Lyrik	41
<i>Gerhard Lohse</i>	
Deutsche Lyrik I	77
Religiöse Lyrik seit der Reformationszeit. Zum Diskurs des Gedichts <i>Heinz Hillmann</i>	
Englische Lyrik I	103
Identität in Liebe und Religion in der frühen Neuzeit <i>Peter Hühn</i>	
Englische Lyrik II	135
Natur und Kultur in der Romantik <i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik II	171
Liebeslyrik von der Anakreontik zur Romantik <i>Heinz Hillmann</i>	
Deutsche Lyrik III	197
Nationale Lyrik im 19. Jahrhundert <i>Heinz Hillmann</i>	
Französische Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	235
<i>Heinz Hillmann und Klaus Meyer-Minnemann</i>	

Englische Lyrik III	271
Das Alte und das Neue im 19. Jahrhundert und in der Moderne <i>Peter Hühn</i>	
Vom Sprechen und Schweigen in der russischen Lyrik des 20. Jahrhunderts	309
<i>Christine Gölz</i>	
Englische Lyrik IV	351
Individuum und Kollektiv im 20. Jahrhundert <i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik IV	389
Die Stadt und der Krieg in der Lyrik der frühen Moderne <i>Heinz Hillmann</i>	
Hispanoamerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts	419
<i>Klaus Meyer-Minnemann</i>	
Keine europäische Lyrik: Ein Blick nach China	455
<i>Michael Friedrich</i>	
Beitragende	483

Aspekte griechischer und lateinischer Lyrik

Gerhard Lohse

Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein hält sich die in der Goethezeit entstandene Auffassung, daß die Lyrik neben Epik und Dramatik eine der Naturformen der Dichtung sei. Für Herder, einen der maßgeblichen Verfechter dieser Theorie, ist Lyrik der Archetyp von Dichtung überhaupt, der eigentliche Naturgesang, der dem Volkslied nahesteht. 1764 gibt er in den „Fragmenten über die Ode“ eine allgemeine Bestimmung echter lyrischer Dichtung:

Der Affekt, der im Anfang stumm, inwendig eingeschlossen, den ganzen Körper erstarret, und in einem dunkeln Gefühle brauset, durchsteigt allmählich alle kleinen Bewegungen, bis er sich im kennbaren Zeichen predigt. Er tollt durch die Minen und unartikulierten Töne zu der Vernunft herab, wo er sich erst der Sprache bemächtigt. ... *So ist die Ode, das nächste Kind der Natur*, gewiß der Empfindung am treuesten geblieben. ... Das Dichtungsvermögen [wird] in der Ode vom sinnlichen Affekt und der trunkenen Einbildungskraft geführt. ... *Die Logik des Affekts* – man verzeihe mir diesen anscheinenden Widerspruch – *ist die kürzeste und schwerste aller Logiken im Reich der Wirklichkeit und Möglichkeit*. ... Das *Odengenie* ist ... *das Göttliche der Natur, was unter allen poetischen Gattungen am wenigsten die Saugamme der Kunst bedarf*.¹ (Hervorhebungen G. L.)

¹ *Herders Sämtliche Werke*, hrsg. Bernhard Suphan, Bd. 32 (Berlin, 1878), 72 f., 78 f., 81 f. Vgl. auch Herders Abhandlung *Von deutscher Art und Kunst: einige fliegende Blätter*, hrsg. Hans Dietrich Irscher (Stuttgart, 21977), 12 f.

Es ist selbstverständlich, daß solche Spekulationen, die das „Zurück zur Natur“ meist mit einem „Zurück zu den Griechen“ oder „Zurück zu Homer“ verbanden, historisch relativiert werden müssen. Dennoch könnte Herders Grundlegung des modernen Lyrikverständnisses etwas Richtiges enthalten, wenn Lyrik tatsächlich eine besonders frühe Dichtungsart wäre und wenn wir demgemäß in der frühgriechischen Lyrik die europäische Dichtung in ihrem Ursprungszustand kennenlernen könnten.

Doch ein solcher Weg zurück zu den Anfängen dessen, was wir unter Lyrik verstehen, ist schlechterdings nicht möglich. Nicht nur, daß der Gattungsbegriff Lyrik sich erst in hellenistischer Zeit, also relativ spät, herausgebildet hat, es zeigt sich auch, daß die griechische Antike eine Auffassung von Lyrik hatte, die sich von der unsrigen deutlich unterscheidet.

Der erste, von dem wir wissen, daß er Literaturgattungen voneinander abgrenzte, ist Platon. In der *Politeia* (Buch III, 394c) stellt Sokrates fest, daß die Tragödie und Komödie ganz in nachahmender Darstellung („*diá miméseos*“) bestehe, andere Dichtung aber in dem persönlichen Kundtun des Dichters selbst („*di' apaggelias*“), wie es vor allem in den Dithyramben der Fall sei. Eine dritte Form, die beides miteinander verbinde, sei in der epischen Dichtkunst zu finden. Demgemäß stellt also der Dichter in Tragödie und Komödie seine Bühnenfiguren als sprechende Personen dar, der Dichter selbst spricht nicht. In den Dithyramben dagegen, den Kultliedern des Dionysos, kommt nach Platon der Dichter selbst zu Wort. Im Epos vermischen sich diese Sachverhalte: Die dargestellten Figuren sprechen, und der Dichter erzählt auch selbst. Dabei orientiert sich Platons Einteilungsprinzip offenbar an den unterschiedlichen poetischen Darstellungstechniken.

Die platonische Dreiteilung der Gattungen ist auch uns geläufig. Ein gravierender Unterschied besteht allerdings darin, daß ein Gattungsbegriff für das, was wir als Lyrik bezeichnen, bei Platon fehlt. Die Dithyramben werden genannt, anderes, was wir zur Lyrik rechnen würden, nicht. Offenbar sind Epos und Drama Begriffe, zu denen sich schnell eine konkrete Zuordnung ergab, das dritte Genus bleibt diffus: Es betrifft alle Arten von Dichtung, in denen der Autor selbst spricht. Man könnte auch sagen: Lyrik ist alles, was nicht Drama oder Epos ist.

Wir erkennen zwar, daß Platon die Unmittelbarkeit des lyrischen Ausdrucks durchaus wahrnimmt, zugleich ist aber die Nüchternheit unüber-

sehbar, mit der er diese Beobachtung als formales Indiz, nämlich als eine bestimmte, von anderen unterscheidbare Darstellungsform der Dichtung, in seiner gattungstheoretischen Konstruktion verwendet. Der Gedanke, in der Lyrik die Urform der Dichtung oder in der Unmittelbarkeit ihren besonderen Wahrheitsgehalt zu erblicken, liegt Platon völlig fern.

Der Begriff Lyrik selbst stammt aus alexandrinischer Zeit und ist von *lyrikos*, „zur Lyra gehörig“, gebildet. Gemeint ist damit die zur Lyra gesungene Dichtung, also Chorlyrik oder lyrisches Einzellied. Der ältere Begriff für diese Werkgruppe heißt Melik (zu „melos“, das Lied). Aber die Bezeichnung *lyrike* setzte sich durch, weil die Lyra in der antiken Schule für den Musikunterricht und bei der Gesangsbegleitung bevorzugt wurde. Nach antiker Terminologie zählte diejenige Dichtung zur Lyrik, die zur Lyra gesungen wurde. Lyrik waren demnach Hymnen, Paiane, Dithyramben, Threnoi, Lieder fürs Symposion und so weiter. Nicht zur Lyrik gehört gemäß dieser Definition zum Beispiel die Elegie, die man zur Flöte vortrug, auch nicht der Jambus, das Epigramm und das Lehrgedicht. Sie wurden der Kategorie der *epe* zugeschlagen, der nicht gesungenen Dichtung.

Die ältesten uns überlieferten europäischen Texte sind die homerischen Epen. Die *Ilias* entstand um 730 vor Christus, die *Odyssee* ist nur wenig jünger. Die vielfältige poetische Produktion, die in der Zeit zwischen 650 und 450 nach *Ilias* und *Odyssee* in Griechenland entstand, zeigt – soweit sie uns zugänglich ist – von Anfang an das Bestreben, sich vom großen heroischen Epos zu emanzipieren. Dies geschieht allerdings unter Benutzung der in *Ilias* und *Odyssee* überlieferten oder ausgebildeten Ausdrucksmittel.

Nun ist uns ein ganz besonders frühes Stück nichtepischer Literatur überliefert, das noch in die homerische Zeit zurückzuführen scheint. 1953 wurde bei Ausgrabungen im süditalienischen Pithekussai das Fragment eines Bechers gefunden, auf dem drei metrisch geordnete Zeilen eingegraben sind. Der Fund wird auf ca. 735–720 vor Christus datiert. Da es sich weder um Epos noch um Drama handeln kann, ist der Text der Lyrik zuzuordnen. Der Text ist von rechts nach links geschrieben. Die erste Zeile hat ein jambisches Versmaß, es folgen zwei Hexameter.

Nestor hatte einen Becher, gut daraus zu trinken.
 Wer aber aus *diesem* Becher hier trinkt, augenblicks wird diesen
 Die Lust ergreifen nach der schönen Aphrodite.²

Angespielt wird hier auf den in der *Ilias* beschriebenen Becher des Nestor. In der *Ilias* ist im 11. Buch, Vers 632 ff. die Rede von dem

überaus schönen Becher, den der Alte mitgebracht hatte von Hause
 mit goldenen Nägeln beschlagen, Ohrenhenkel hatte er
 vier, zwei Tauben aber pickten beiderseits von jedem
 aus Gold gemachte, und unten drunter waren zwei breite Füße:
 ein anderer hätte ihn mit Mühe nur ein Stückchen fortbewegt vom Tische,
 wenn er voll war, Nestor jedoch, der Alte, hob ihn mühelos in die Höhe.³

Die Bekanntheit dieser Verse wird offenbar vorausgesetzt für den Kreis, für den die Inschrift des Bechers von Pithekussai gedacht war. Auf sie wird Bezug genommen, um eine halbwegs witzige Pointe zu erzielen. Eine parodisierende Anspielung auf die hexametrische Form der *Ilias*-Episode hat man auch darin gesehen, daß der jambische Vers des Beginns durch zwei daran anschließende Hexameter fortgesetzt wird, die inhaltlich mit dem literarischen Genus kontrastieren, dem der „heroische Vers“ vorbehalten ist. Immerhin wird die Beschreibung des Nestorbechers, dieses denkwürdigen Museumsstücks aus der Heldenzeit, ziemlich respektlos als Folie für die Charakterisierung jenes ganz anderen Bechers verwendet, der dem Dienst der Aphrodite geweiht ist und so der heroischen Welt ein neues unheroisches und subjektives Lebensgefühl gegenüberstellt.

Die Kenntnis der an der kleinasiatischen Küste entstandenen *Ilias* hat sich offenbar sehr schnell nach Westen ausgebreitet. Ischia lag an der Haupthandelsroute, die den östlichen Teil des Mittelmeerraums mit dem Westen verband. Die dortige symposiastisch geprägte Kulturszene hat das homerische Epos sehr intensiv zur Kenntnis genommen, und – das zeigt die

² *Frühgriechische Lyriker*, Bd. 3, übers. Zoltan Franyó, griech. Text bearb. Bruno Snell (Berlin, ²1981).

³ Übersetzung von Wolfgang Schadewaldt. In: *Frühgriechische Lyriker*.

Inschrift des Bechers – sie hat sich auch auf ihre spezifische Weise damit auseinandergesetzt.

Gesellschaftlicher Strukturwandel hatte zur Institution des Symposions als politischem und gesellschaftlichem Steuerungsmittel des Adels geführt. Die in diesem Rahmen entstandenen Texte entsprachen einem Bedürfnis nach kürzeren und – im Gegensatz zum Heldenepos – subjektiven, intimen und der Gegenwart zugewandten Texten. Das zeigt auch die weitere Entwicklung. So entstand im Umfeld des Symposions nicht nur ein neues Lebensgefühl, sondern auch ein im 7. Jahrhundert anwachsender Reichtum an Literatur, die sich von dem alten heroischen Epos zu emanzipieren trachtete. Die aus dieser Zeit überlieferten Texte kommen unserem Lyrikverständnis weiter entgegen als die frühe Inschrift des Bechers von Ischia. Dessen parodistische Inschrift entstand zwar in der Frühzeit der griechisch-europäischen Literaturgeschichte, hat aber ohne Zweifel wenig zu tun mit jenem Herderschen „Affekt, der im Anfang stumm, inwendig eingeschlossen, den ganzen Körper erstarret, und in einem dunkeln Gefühle brauset“ und sich erst allmählich in „kennbaren Zeichen predigt“.

Nach diesem ersten „lyrischen“ Text möchte ich jetzt ein Beispiel aus dem Athen des 7.–6. Jahrhunderts auswählen, also aus der jüngeren archaischen Zeit. Die Lyrik dieser Epoche ist größtenteils verlorengegangen, manches ist fragmentarisch erhalten geblieben (teils auf Papyrus, teils durch Zitat bei späteren Autoren). Ein vollständig erhaltenes Gedicht wie die sogenannte Musenelegie des Solon (etwa 640–560) ist einer der wenigen Glücksfälle.

Musenelegie

Mnemosynes und Zeus', des Olympiers, strahlende Kinder
 pierische Musen, hört mich, in meinem Beten!

Reichtum gebt mir von Seiten der glückseligen Götter und von Seiten
 aller Menschen guten und beständigen Ruf;

- 5 süß aber zu sein meinen Freunden, meinen Feinden aber bitter,
 daß jene mit Achtung mich ansehen, diese aber mit Furcht.

Reichtum wünsche ich zwar zu besitzen, aber unrecht erworben haben
 möchte ich ihn nicht, unweigerlich folgt später die gerechte Strafe.

Vermögen aber, das die Götter geben, wird dem Menschen
 10 sicherer Besitz, festgegründet vom Boden bis zum Gipfel.
 Den aber Menschen sich frevelhaft-räuberisch aneignen, gegen die
 Ordnung
 geht der mit, verführt durch unrechte Taten,
 widerwillig folgt er, rasch aber mischt sich Verblendung ein:
 ihr Anfang entsteht aus Geringem, wie der von Feuer,
 15 unscheinbar anfangs, leidvoll aber endet sie.⁴

Das Gedicht beginnt mit der Anrufung der pierischen Musen. Pierien ist eine Landschaft in Makedonien, wo die Musen geboren sein sollen (gemäß Hesiod, *Theogonie* Vers 53), nicht fern vom Olymp. Mnemosyne (ein sprechender Name, der „Erinnerung“ bedeutet) ist die Mutter der Musen. In der Mythologie wird Mnemosyne der ältesten Göttergeneration zugerechnet.

Die Anrede folgt der konventionellen Formensprache des kultischen Hymnos: vokativischer Anruf; der Appell zum Anhören des Gebets; sodann in den Bitten selbst, den Bitten um *olbos* und *doxa*, die bis Vers 5 vorgetragen werden. Ab Vers 7 beginnt ein anderes Sprechen in der Ich-Form. Auch wenn hier weiterhin Wünsche vorgetragen werden, handelt es sich nicht mehr um ein Gebet.

Auch in der früharchaischen Zeit sind lyrische Texte zumeist in der Sphäre des Symposions für einen überschaubaren Kreis gleichgestimmter Zuhörer verfaßt worden. Das Eingangsgebet kann einen Hinweis auf die Situation geben, in der gesprochen wird, wenn wir es als Einleitung zu einem beim Symposion vorgetragenen Text verstehen. Vorbild dieser Einleitung ist der Musenanruf, wie er aus dem Epos geläufig ist. Unübersehbar ist in der Musenelegie allerdings die Modifikation der traditionellen Form: Der Sprechende bittet nämlich nicht im traditionellen Sinne um den Beistand der Musen bei der Abfassung seines Textes. Die von Solon ausgesprochene Bitte ist anderer Art, sie bezieht sich auf Solons Stellung in der Gesellschaft. Und auch formal sind ab Vers 2b nicht Elemente des Epos, sondern des Hymnus im Spiel (so die Bitte an die Musen zuzuhören, als Voraussetzung für das Erhören). Dabei wird der Hörer oder Leser allerdings bereits

⁴ Christoph Mülke. *Solons politische Elegien und Jamben, Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar*. Beiträge zur Altertumskunde 177 (München, 2002).

durch das Versmaß darauf verwiesen, daß hier nicht hymnisch gesprochen wird, sondern daß es sich um eine Elegie handelt (elegisches Distichon statt Hexameter).

Der traditionelle Musenanruf des Epos, den der erste Vers ja zunächst anklingen läßt, wird zu einem Präludium, das mit den Begriffen „Reichtum“ und „guter Ruf“ den Hörer bereits in die Thematik des Ganzen einführt. („Reichtum“ wird als Thema in den anschließenden Versen 7–9 weiter problematisiert, und mit *dike* tritt ein neuer Aspekt hinzu.) Allerdings bemerkt der Hörer dies nicht sogleich, es wird ihm erst später klar. So ergibt sich für das Verständnis dessen, *was* und *wie* in den Versen 1–6 formuliert wird, ein mehrschichtiger Befund: Es gibt explizite Mitteilungen und daneben das, was sozusagen zwischen den Zeilen mitklingt, Assoziationen, die sich an die Metasprache der traditionellen Formen anschließen, die Solon benutzt und seinen Absichten entsprechend adaptiert. Insbesondere gilt dies für den Musenanruf, der im Folgenden auf seine verschiedenen Bedeutungsfacetten hin untersucht werden soll. So sind die „strahlenden“ Musen zunächst – auch wenn sie vom Autor nicht ausdrücklich darum gebeten werden –, Garanten für den Glanz der literarischen Form des Textes. Diese Assoziation wird mit dem ersten Vers ausgelöst, bevor dann weitere Modifikationen eintreten, die der Hörer noch nicht vorhersehen kann, wenn er den ersten Vers hört oder liest.

Weiterhin ist zu bedenken, daß die Musen spätestens seit den Epen Hesiods nicht mehr allein für den Bereich des Ästhetischen zuständig sind: Als Töchter des Weltlenkers Zeus, der als solcher für die Gerechtigkeit zuständig ist, vermögen sie auch wahres Wissen über den menschlich-praktischen Bereich zu vermitteln – hier zum Beispiel Wissen über den gerechten und ungerechten Reichtum und seine Folgen. Das verleiht dem Sprechenden, der von den Musen unterstützt wird, und seiner Rede Autorität.

Insofern ist die sogenannte Musenelegie auch nicht eine okkasionelle und an einen speziellen literarischen Ort (eben dies Gedicht) gebundene Äußerung eines in seinen Äußerungsweisen, Stimmungen und Meinungen wechselnden Ichs. Hier spricht Solon, der athenische Politiker und Gesetzgeber, aus der langen Erfahrung seiner Tätigkeit. Er spricht als ein Weiser (er galt in der Antike als einer der sieben Weisen), aber seine Weisheit läßt ihn nicht stolz und eitel auftreten: Er sieht sich im Dienst der von Zeus garantierten Gerechtigkeit, im Dienst einer kosmischen Ordnung und im

Dienst für seine Mitbürger, denen er das Unheil ersparen möchte, das der *adikia*, dem Unrecht, zwangsläufig folgt. Seine Rede steht nicht nur in einem homologen Verhältnis zur Ordnung des Zeus, sondern mit Hilfe der Musen zeigt sich in seinem Reden gewissermaßen die kosmische Ordnung selbst, oder besser: Sie selbst spricht sich durch ihn aus.

Die didaktische Diskussion um den gerechten und ungerechten Besitz, seine Stellung in der göttlichen Weltordnung und letztlich dann seine Auswirkungen auf die Allgemeinheit wird eingeleitet als eine persönliche Bitte in der hymnischen Gebetsform. Die Ich-bezogene Weise des Sprechens wird dann allerdings bald zugunsten eines „gnomischen“ Sprechens aufgegeben, eines objektiven Sprechens im Stil allgemeingültiger Spruchweisheit. Aber die Ich-bezogene Rede hat zunächst die subjektive Beteiligung des Sprechenden zum Ausdruck gebracht, die subjektive Wichtigkeit der objektiven Thematik.

Mit der Nennung der Mnemosyne, der Erinnerung, ist natürlich der Gedanke an „den guten und dauerhaften Ruf“ bei allen Menschen präsent, um den er in Vers 4 bittet. Aber darin ist ebenfalls enthalten, daß die Worte des Sprechenden durch ihr Aufgehobensein in der Dauer der Erinnerung auch in Zukunft Wirkung haben mögen.

Wir haben es hier mit einem Text zu tun, in dem der Sprecher sein eigenes Anliegen in einem Gefüge von traditionellen Sprechformen zum Ausdruck bringt. Die Komplexität dessen, was da gesagt wird, beruht nicht zuletzt darauf, daß die Assoziationsanteile der benutzten traditionellen Formen bewußt einbezogen werden und somit Teil der Rede sind (Musen, homerische wie hesiodische; Mnemosyne und Zeus; hymnischer Gebetsstil), ohne aber im Diskurs explizit angesprochen zu werden.

Wir haben eben die sechs Verse des Anfangs bereits aus der Perspektive des Ganzen betrachtet und ihre Funktion im Gedicht darzulegen versucht. Doch beim ersten Hören machen die im Gebetteil bis Vers 6 geäußerten Wünsche zunächst nicht deutlich, worauf das sprechende Ich im weiteren hinauswill. Ist dies ein Selbstgespräch? Die antiken Grammatiker, die sehr wohl wußten, daß die Elegie von Haus aus eine Ansprache an einen einzelnen oder eine Gruppe war, haben das Gedicht aufgrund seiner Anfangsverse als Soliloquium (*eis heauton*, „an sich selbst“) bezeichnet.

Tatsächlich scheint es ja zunächst um ein individuelles Anliegen des Sprechenden zu gehen. Er erbittet sich Reichtum von den Göttern und möchte, so fährt Solon fort, den Freunden angenehm, den Feinden bitter

sein. Das letztere ist wiederum ein Rückgriff auf ein damals bekanntes Traditionselement: Im Vers 6 klingt das Gebet aus mit einer Maxime der frühgriechischen Adelsethik. Es sind gerade die im Gedichtanfang anklingenden Formelemente aus unterschiedlichen Traditionsrichtungen, die dem Hörer wie einander widersprechende Wegweiser erschienen sein müssen und so eine Spannung aufbauen: Worauf will Solon hinaus? Welche Richtung wird das Gedicht einschlagen?

Man könnte vielleicht fragen, ob Solon nicht absichtlich mit inzwischen obsoleten Ausdrucksformen und -inhalten sein Spiel treibt, um dadurch den Hörer in Spannung zu versetzen und zu unterhalten. Doch eine manieristische Attitüde ist in der historischen Situation, in der sich Solon beim Abfassen der Elegie befindet, gar nicht denkbar. Es geht ja gerade erst um das Zurückdrängen des Traditionellen, um die Emanzipation von den tradierten Formen und Werten der archaischen Frühzeit und um das Finden eigener Ausdrucksmöglichkeiten. Die Verwendung traditioneller Ausdrucksweisen entspringt nicht einer frei gewählten literarischen Konzeption, sondern einer Notwendigkeit. Ein solcher durch die historische Situation erzwungener Stil läßt vielleicht einen gewissen Mangel an Geschmeidigkeit und Eleganz der Gedankenführung erkennen (etwa im Vergleich zu einem jener reich differenzierten Texte der Klassik), ein Mangel, der durch komplizierte Organisation der Ausdrucksmittel ausgeglichen werden muß. Wie gut es dem Sprechenden mit den ihm zur Verfügung stehenden archaischen Sprachmitteln dennoch gelingt, seinem Anliegen literarische Form zu geben und seinen Gestaltungswillen durchzusetzen, zeigt dieser Gedichtanfang.

Eigentlich könnte man nach dem Gebet eine deutliche Zäsur erwarten, der ein neues Einsetzen folgt. Wenn wir die Verse 7–8 betrachten, sehen wir auch, daß der Sprechende die zuletzt in den Versen 4–6 genannten Wünsche nicht weiter ausführt. Doch statt zu einem neuen Gedanken überzugehen, greift er zurück auf den in Vers 3 vorgetragenen Wunsch nach Reichtum („*olbos*“): *Chremata* wünscht er zu besitzen, heißt es in Vers 7 (eigentlich: „Sachen, die man braucht“; „Geld“, das heißt Münzen, wurde erst in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts in Athen geprägt). Der Wiederholung des bereits vorgetragenen Wunsches fügt er jetzt aber die Antithese „gerecht – ungerecht“ hinzu, und rückt die unbedingte („*pantos*“) Folge von ungerechtem Besitz in den Blick: nämlich die „gerechte Strafe“ („*dike*“). Wann die Strafe eintritt, bleibt ungewiß (Zeitaspekt), aber sie kommt zwangsläufig.

Damit ist in den Versen 7–8 das Thema explizit benannt. Der moralische Gesichtspunkt für menschliches Handeln ist in einen Zusammenhang gestellt mit dem unbedingten Eingreifen der Götter in die Menschenwelt. Menschliches Handeln kann somit aus zwei unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden: einer vorläufigen menschlichen Betrachtungsweise und einer ewig gültigen der *dike*, über die Zeus wacht. Die Menschen müssen demnach ihr Handeln unter dem Gesichtspunkt der *dike* analysieren und kontrollieren, wenn sie sich nicht der gerechten Strafe aussetzen wollen. Die Verse 9–15 führen diesen Gedanken aus und vertiefen ihn. Reichtum, den die Götter geben, ist stabil und bringt keinen Schaden. Wer sich aber Besitz unrechtmäßig unter Verletzung der menschlichen wie göttlichen Ordnung aneignet, muß mit schlimmen Folgen rechnen. Die Verse 9–10 knüpfen an Vers 7 an, auch in dem „gnomischen“ Ton. Ab Vers 9 hören wir allerdings nichts mehr von einem „Ich“: Es geht nicht länger um persönliches Wünschen oder Meinen, sondern um allgemeine Wahrheit.

In den Versen 11–13 ist der *ploutos* personifiziert vorgestellt, der widerwillig mitgeht, und dies auch nur weil man ihn mit unrechtmäßigen Tricks täuscht; dies zieht *ate* („unheilbringende Blindheit“) nach sich (unübersetzbar: „Komplex von Verblendung und Mißgriff und dem Unheil, das der Fehler nach sich zieht“, H. Fränkel). An anderer Stelle (Fragment 4, 9–12) macht Solon deutlich, daß er Armut mit *arete*, also moralisch tadellosem Verhalten, einem schlechten Reichtum vorziehen würde. Denn die Folgen des Unrechts wären verheerend.

Solons Dike-Konzeption entspricht weitgehend den Vorstellungen des Epikers Hesiod (um 700). Auch bei Hesiod ist Zeus der höchste Garant der Rechtsordnung. Neu ist bei Solon, daß er diese Überzeugungen in einen staatlich-politischen Zusammenhang einbringt. Der Anspruch auf die praktische Umsetzung hesiodischer Einsichten und der leidenschaftliche Glaube an ein gerechtes Weltregiment des Zeus charakterisieren den Politiker und Gesetzgeber Solon. Aus dieser Haltung heraus hat er die Grundlagen zur attischen Demokratie gelegt. Wenn Dike, Hybris und Ate gleichsam als handelnde Mächte in die Menschenwelt eingreifen, wenn neben der Klage über die schwache Position des Menschen doch die Zuversicht in eine gerechte Weltordnung steht, sind hier auch bereits Anschauungen vorgeformt, an welche die frühe Tragödie eines Aischylos dann anknüpfen kann.

- 16 Denn überhebliches Tun hat keinen langen Bestand,
sondern Zeus übersieht den Ausgang von allem, und plötzlich
so wie der Frühlingssturm eilends die Wolken zerstreut,
welcher den Grund aufwühlt des unerschöpflichen, wilden
20 Meers, und über des Lands weizenbestandene Flur
hinbraust, Äcker verwüstend, dann auf zum Himmel, dem steilen
Göttersitz, fährt, und ihn rein fegt, daß in Bläue er prangt;
Strahlend leuchtet der Sonne Gewalt auf die üppige Erde
Schön, von Wolken jedoch bietet sich nichts mehr dem Blick –
25 solcher Art ist die Strafe des Zeus. Er ist nicht um jedes
einzelne, so wie ein Mensch, jäh und heftig von Zorn,
aber für immer entzieht sich ihm nicht eines Frevlers Gesinnung,
sondern gewißlich am Schluß kommt sie dann doch an den Tag,
nur daß der eine sogleich und der andere später bestraft wird;
30 und wer selber entrinnt, so daß die Schickung von Gott
ihn nicht mehr einholt, sie kommt gewiß auch dann noch, denn schuldlos
büßen die Kinder die Tat oder ein spätres Geschlecht.

Wieder setzt Solon in seinem Argumentationsgang („denn“) bei Vers 7 an (Reichtum wünsche ich mir, aber keinen unrecht erworbenen. Der Gesichtspunkt ist: Unrechter Besitz wird später bestraft.). Wie bereits in dem Abschnitt der Verse 9–15 erfolgt die Begründung in zwei Schritten:

Vers 18–24: Solon benutzt hier das homerisch anmutende Gleichnis vom Frühlingssturm, um die Strafe als unerwartet und plötzlich hereinbrechend darzustellen.

Vers 25–32: In diesem Abschnitt differenziert Solon den zeitlichen Ablauf der Strafaktion: Die Strafe selbst ist zwar vom Zeitpunkt des Unrechts an gewiß, der Zeitpunkt des Eintreffens der Strafe allerdings bleibt ungewiß.

So wie Solon *ate* in Vers 14 mit der Naturgewalt des Feuers vergleicht, benutzt er auch für die reinigende Strafe („tisis“) des Zeus in den Versen 18–24 eine Analogie aus dem Bereich der Natur: Der Frühlingssturm fegt nach dem Winter endlich den Himmel rein und läßt die Sonne aus blauem Himmel auf die Erde scheinen, das heißt die reinigende Strafe folgt so sicher wie der Wechsel der Jahreszeiten.

Zusätzlich aber ermöglicht das Naturgleichnis einen erzählerischen Kunstgriff, nämlich einen Wechsel der Perspektive: Nicht mehr der Mensch

steht in den anschließenden Versen 25–32 im Mittelpunkt der Darstellung. Durch die Schilderung der Naturgewalten und von deren Wirken wird der Blick auf den Weltherrscher Zeus gelenkt und seine Weise, die gerechte Strafe nicht unbedingt im unmittelbaren Anschluß an die Übeltat, sondern zu einem von ihm frei gewählten Zeitpunkt herbeizuführen. Daß die Strafe unter Umständen gar nicht mehr den verblendeten Übeltäter, sondern seine ganze Familie trifft, spielt dann als „Geschlechterfluch“ in der Tragödie eine besondere Rolle.

Die klare und unverstellte Sicht des strafenden Gottes steht in scharfem Kontrast zu den kurzsichtigen Illusionen der Menschen, die der folgende Abschnitt (Verse 63–70) beschreibt. An die Aufreihung der verschiedenen von Menschen ausgeübten Tätigkeiten (in den Versen 43–62, die hier übersprungen werden können) schließen in den Versen 63–64 und 65–70 zwei Folgerungen.

- 63 Die Moira aber bringt den Menschen Schlechtes und auch Gutes
 und vor den Gaben der unsterblichen Götter gibt es kein Entrinnen.
 65 Und so ist Risiko bei allen Tätigkeiten und niemand weiß
 wo er landet, wenn er eine Sache beginnt.
 Der eine, der es gut zu machen versucht, stürzt – unfähig der Voraussicht –
 In große, schwere Schwierigkeiten.
 Dem anderen dagegen, der es schlecht anfang, gibt der Gott überall
 70 gutes Gelingen und befreit ihn von der Torheit.

In den Versen 63–64 ist die Moira die Zuteilende (zu *meros*, „Teil“), dann auch „Zuteilung“, „Schickung“, „Schicksal“. Ähnlich wie Dike oder Eukonomie (gute, gerecht geordnete Verfassung eines Gemeinwesens) ist Moira Ausdruck einer auf den Menschen und die menschliche Gesellschaft einwirkenden göttlich-kosmischen Dynamik, der sich niemand entziehen kann.

In den Versen 65–70 liegt der Schwerpunkt auf der Aussage „kein Mensch weiß“. Dem objektiven Nichtwissen der Menschen entspricht, wie wir in den Versen 33–36 sahen, das Nicht-wissen-Wollen: Jeder meint, daß schon alles gutgehen wird, was nach Solon doch nur leere Hoffnung und leerer Wahn ist.

Wer eine Fahrt mit einem Segelschiff antritt, wie etwa der Kaufmann, ist stets allerlei Risiken ausgesetzt, so daß er niemals zuverlässig sagen kann, wo

Vers 71 schließt nicht, so wie sonst in der Musenelegie klar erkennbar, an das Vorhergehende an, weder verbal noch gedanklich. Die Hauptsätze stehen in starrer Parataxe nebeneinander. Verschiedene bereits in dem Gedicht behandelte Gedanken werden in einer Art Engführung zusammengezogen und zu einem etwas forciert erscheinenden Ende gebracht. Diese eigenartige und in ihrer Art unbeholfen wirkende Zusammenführung der Gedanken gilt allerdings gerade als wesentliches Indiz dafür, daß wir hier den Schlußteil des Textes und damit dann – neben den Fragmenten – die einzige vollständig erhaltene Elegie Solons vorliegen haben.

Die Schlußpassage beantwortet eine Frage, die nicht explizit ausgesprochen wird, aber zwischen den Zeilen doch gegenwärtig ist, die Frage, „ob denn nicht Gottes Regiment, wie es eben geschildert war, mit dem scheinbar willkürlichen Wechselspiel von jähem, irrationalen Umschlägen im Menschenleben, eine Unordnung oder gar Unrecht zu nennen sei?“ (darauf machte zuerst der von den Nationalsozialisten in die Emigration getriebene Philologe Hermann Fränkel aufmerksam, vielleicht nicht gerade zufällig er). In dieser bei Solon unausgesprochenen Frage liegt also die Verknüpfung mit dem Vorherigen. Die Antwort, die wir bei Solon am Ende der Elegie lesen, ist zweiteilig und erfolgt in den Abschnitten die Vers 71–73 und Vers 74–76. Beide Versgruppen setzen mit der Besitz-Thematik ein („plutos“, „kerdea“) und schließen damit durchaus an das Voraufgegangene an, allerdings nicht im Sinne einer logischen Deduktion, sondern in assoziierender Weise.

Im Vers 71 des ersten Abschnitts heißt es, Reichtum habe eine „unsichtbare Grenze“. Es gibt also nach Solon eine moralische Grenze, die nicht überschritten werden darf. Doch ihre habituelle Blindheit hindert die Menschen, sie zu erkennen. Sobald sie es zu etwas gebracht haben und zu den Besitzenden gehören, werden sie „unersättlich“: die Vermögenden „streben doppelt“, sagt Solon. An anderer Stelle, im Fragment 4,9 heißt es: „Sie verstehen es nicht, ihre Gier zu zügeln“. In Vers 73 folgt ein emphatischer Ausruf, der sich deutlich von der Gesetztheit des gnomischen Stils abhebt und das leidenschaftliche Beteiligtsein des Autors erkennbar macht: „Wer kann denn all die Unersättlichen sättigen!“ Und das heißt doch wohl: Wer kann die Hybris der Grenzüberschreitung eindämmen?

In den Versen 74–76 wird deutlich, daß statt der Sättigung der Unersättlichen – was sich unter dem Gerechtigkeitsaspekt ausschließt – der die Welt lenkende Zeus einen ganz anderen Plan verfolgt: Glück und Reich-

tum wandern von einem Inhaber zum andern (Vers 76). Das dynamische Moment in diesem steten Wechsel und in der Kette von persönlichen Katastrophen ist die *ate*, die menschliche Verblendung mit ihren Folgen. Denn mit dem, was die Götter den Menschen zuteilen (Vers 74), geben diese sich nicht zufrieden. Gerade die Besitzenden strengen sich doppelt an, statt sich ruhig zurückzulehnen. Damit fordern sie das Schicksal heraus, bis die *ate* eingreift (Vers 68 und 75) und durch ein Umschlagen der Verhältnisse die Strafe herbeiführt (Vers 76).

Zeus und die Ordnung der Dike sind damit gerechtfertigt. Die Schuld an der Unordnung und Unsicherheit liegt bei den Menschen. Das Überschreiten der unsichtbaren moralischen Grenze ist frevelhaftes Verhalten gegenüber der göttlichen Ordnung, ist Hybris. Nur Mäßigung kann zur Stabilisierung der Verhältnisse führen. In diesem Sinne appelliert Solon auch in anderen Elegien an seine Mitbürger. In diesem Sinne werden die beiden Grundgedanken nach Art einer *Stretta* zum Schluß auf engem Raum zusammgeführt: einerseits die Blindheit und Anfälligkeit menschlichen Gewinnstrebens, andererseits der Glaube an ein gerechtes Weltregiment. Es ist die Aufgabe des Gesetzgebers, den darin liegenden Widerspruch aufzuheben und ein stabiles Gesellschaftssystem zu entwickeln.

Solon ist kein Philosoph. Er ist aber auch kein Dichter in dem Sinne, daß er sich im Gedicht über die Realität hinwegsetzen wollte. Bei Solon ordnet sich die Dichtung unmittelbar in die Lebenszusammenhänge ein. Er bleibt auch in seinen literarischen Äußerungen Politiker, auf der Suche nach Möglichkeiten, das Vorhandene zu analysieren und zu verbessern.

Im weiteren soll hier Sappho zu Wort kommen. Platon schätzte ihre Gedichte so, daß er sie die zehnte Muse nannte. Sie lebte um 600 auf Lesbos, ebenso wie der Lyriker Alkaios, den wir hier wie Pindar und manchen anderen übergehen müssen. Wie er gehörte auch Sappho zur Adelschicht, beide waren in die heftigen innenpolitischen Kämpfe verwickelt, die sich damals auf Lesbos abspielten. Sappho schloß sich einem Kreis Gleichgesinnter an und leitete ihn. Es handelt sich dabei um eine Gemeinschaft junger Mädchen, die über die kultisch-zeremonielle Gemeinschaft der traditionellen Mädchenbünde hinausging und neben der politischen vor allem nach einer neuen geistig-seelischen Verbundenheit ihrer Mitglieder strebte, wie sie auch in Sapphos Versen zum Ausdruck kommt.

Einer preist die Reiter, ein anderer Fußvolk,
 Einer viele Schiffe als allerschönstes
 Gut der dunklen Erde, doch ich: wonach ein Liebender trachtet.

5 Und dies kann man jedem auch leicht verständlich
 Machen; denn, die alle an Schönheit über-
 Ragte, Helena, ließ den allerbesten Gatten im Stiche.

Mit den Schiffen segelte sie nach Troja.
 Nicht gedachte sie ihrer Tochter noch der
 Lieben Eltern; sondern die Willenlose folgte der Kypris.

10 Wahrlich, unschwer läßt [eine Frau] sich lenken;
 [Liebe kann so] leicht [ihren Sinn betören!]
 Nun an Anaktoria hat mich plötzlich Kypris erinnert.

Lieber würde ich die geliebten Schritte
 und das helle strahlende Antlitz sehen

15 Als der Lyder Wagen und das schwer bewaffnete Fußvolk.
 (vermutetes Gedichtende)⁵

In der Reihung des Gedichtanfangs nennt Sappho Dinge, die allgemein als besonders wichtig und großartig angesehen werden. So gelten etwa bei Pindar Rosse und Schiffe als Sinnbilder für Pracht und Machtfülle. Dieser Reihung imposanter Werte setzt Sappho in überraschender Antithese ihr „doch ich: wonach ein Liebender trachtet“ gegenüber. In der selbstbewußten Behauptung ihrer persönlichen Einschätzung kündigt sich eine Krise des bisher gültigen Wertekanons an und der Niedergang jener Gesellschaft, für die er seine Gültigkeit hatte. Der Affront gegenüber dem traditionellen Urteil, das die repräsentative Schönheit einer die Öffentlichkeit beeindruckenden Militärparade favorisiert, macht deutlich, was die Lyrik vom Epos unterscheidet, das in der Königshalle vorgetragen wurde.

Das, was man liebt und sich wünscht, ist das Wertvolle, das ist eine Grundaussage Sapphos. Nicht das, was allgemein als schön gilt, erscheint ihr als begehrenswert, sondern das Begehrte ist aus sich heraus schön, jeder kann es für sich entdecken. Das individuelle Urteil ist das maßgebliche, der

⁵ Fragment 27. Übersetzung von Zoltan Franyó. In: *Frühgriechische Lyriker*, Bd. 3.

persönliche Wert ist entscheidend. Gemessen an dem, was für Sappho die ferne Anaktoria bedeutet, sind die erzgepanzerten Lyder (immerhin die größte damalige Militärmacht) ein Nichts, so hören wir in der fünften Strophe.

Ist bei Sappho der Mensch das Maß aller Dinge? Ist der Satz des Protagoras bereits in der Lyrik vorweggenommen? Nein, dies wohl nicht, denn für Sappho ist der Mensch mit seinem Denken, Fühlen und Handeln ganz auf den Tag ausgerichtet, ist von ephemerer Natur: Das von den Göttern bestimmte Schicksal führt ihn, nicht sein eigenes Urteilsvermögen. Dennoch erkennen wir aber, wie dicht die Poesie bereits an Denkansätze von Philosophen wie Protagoras heranführt.

Die Abhängigkeit der Menschen von dem Willen der Götter weist Sappho in der zweiten und dritten Strophe anhand des Mythos nach: „Und dies kann man auch jedem leicht verständlich machen“, durch das mythische Beispiel. Helena, die schönste Frau, hatte alles und verließ doch alles, um Paris nach Troja zu folgen. Aber das war eigentlich nicht ihre eigene Entscheidung, Kypris, die listenreiche Aphrodite, führte und verführte sie. Nicht ihre eigene, selbst zu verantwortende Entscheidung ließ Helena nach Troja gehen.

Das Gedicht folgt in seinem Aufbau einer klaren gedanklichen Abfolge. Nach der allgemeinen Überlegung, was das Wertvollste sei (in der Form der Priamel: andere sagen – ich sage), folgt die Reflexion auf den Mythos. Erst danach, in der vierten Strophe, führt Sappho als zweiten Beleg für die These des Anfangs ihr eigenes Erleben an.

Sie spricht in der nur bruchstückhaft überlieferten dritten Strophe von ihrer Erinnerung an jene Anaktoria, deren Gegenwart sie entbehrt. Neben die Gegenwärtigkeit der Erinnerung tritt in schmerzlicher Spannung die Ferne der Erinnerten.

In der letzten vollständig erhaltenen Strophe des Fragments wird die Frage des Anfangs, die Frage, was das Schönste ist, ein zweites Mal beantwortet. Aber jetzt nicht in der Abstraktheit des Anfangsgedankens (das Schönste ist, was man liebhat). Jetzt steigt das geliebte Mädchen fast sinnlich gegenwärtig mit ihrem leichten Schritt und ihrem helleuchtenden Gesicht aus der Erinnerung auf. Sapphos lyrische Reflexion ist in der Lage, Zeit und Raum zu überwinden, das Ferne gegenwärtig zu machen und das Gegenwärtige in mehrschichtiger Fügung, wie sie dies Gedicht zeigt, zu deuten und in seinem Sinn zu verstehen.

Ihre Lieder ermöglichen uns Einblicke in das Leben des Kreises Gleichgesinnter und in sein Selbstverständnis, das sich durch Sapphos Wirken in

dem den Göttern geweihten Musenamt und ihr erzieherisches Bestreben aus Dumpfheit und Wirrnis der Zeit zu erheben sucht und damit dem Leben der Gemeinschaft wie des einzelnen in ihr einen Sinn gibt.

Bereits im frühen Epos des Hesiod (um 700) hat sich die subjektive Attitüde des literarischen Sprechens angekündigt. Seine *Werke und Tage* sind geprägt durch einen Erbschaftsstreit mit seinem Bruder Perses. Das besondere Ereignis und die subjektive Teilhabe daran ist jedoch zugleich in die objektivierende Struktur der Reflexion auf das Allgemeine erhoben, die Reflexion über Gerechtigkeit und die Notwendigkeit der Arbeit. Diese im weiteren für die frühgriechische Lyrik typische Äußerungsform hatte sich in ihrer jeweiligen spezifischen Gestaltung bereits in Solons „Musenelegie“ und bei Sappho gezeigt.

In der römischen Lyrik ist es Horaz (65–8 vor Christus), der sich den objektivierenden Darstellungsstil der klassischen griechischen Lyrik zu eigen macht. Er sagt von sich, daß er in den Kreis der griechischen Lyriker eingereicht werden möchte (*carmen* 1,1,35) und rühmt sich, das äolische Lied in Rom eingeführt zu haben (*carmen* 3,30,13). Mit philosophischem Gestus werden die Affekte gedanklich eingeordnet: aus der Sichtweise des „Schweinchens aus der Herde Epikurs“ oder auch aus der eines stoischen Weisen, der die Trümmer der zusammenbrechenden Welt furchtlos auf sich niederstürzen sieht.

Wie in der griechischen Lyrik werden die Gedichte strukturiert durch ein sprechendes Ich, das sich als solches hervorhebt, aber dennoch in einer Gemeinschaft und für die Gemeinschaft spricht, für den Freundeskreis, für Gesellschaft und Staat. Die Prägung durch das sprechende Ich zeigt in der lateinischen Lyrik am eindrucksvollsten ein nur schwer übersetzbares Distichon des Catull (84–54 vor Christus), das vielbewunderte 85. Gedicht:

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.

O, ich hasse und liebe! Weshalb ich es tue, du fragst's wohl.
Weiß nicht! Doch daß es geschieht, fühl ich – unendlich gequält.⁶

⁶ Catull. *Liebesgedichte und sonstige Dichtungen. Lateinisch und deutsch*, übers. u. hrsg. Otto Weinreich. (Reinbek, 1960).

Nach dem Bekenntnis des Anfangs folgt eine retardierende Ansprache an ein Du. Dessen Frage nach dem Grund für solches Verhalten nimmt das Ich vorweg. Doch es erfolgt keine philosophische Dämpfung oder Erklärung der zwiespältigen Affekte, vielmehr formuliert der Pentameter mit den Aussagen *nescio*, *fieri sentio* und *excrucior* eine Crescendolinie, welche das hoffnungslose Ausgeliefertsein des Ichs an die Situation und seine eigene Subjektivität deutlich macht. Das Aufgehobensein im Vertrauen auf eine Götterwelt, eine Philosophie oder kosmische Instanz, aus der heraus sich Glück und Unglück begründen ließen, das Aufgehobensein in einer Ordnung, das die großen griechischen Lyriker der Klassik auszeichnete, fehlt bei Catull. Seine literarischen Vorbilder sind moderner, er orientiert sich an der Literatur hellenistischer Kunstmetropolen wie Alexandria. Der Kreis der Neoteriker, der Neueren, zu dem Catull gehörte, hat Stilideal und formale Experimente der hellenistischen Literatur in Rom bekannt gemacht, auch deren Subjektivität und Skepsis gegenüber allgemeinen Werten. Wenn Seneca berichtet (Brief 49,5), Cicero habe gesagt, er würde keine Zeit dafür aufwenden, Lyrik zu lesen, selbst wenn er zwei Menschenleben zur Verfügung hätte, so spiegelt das nicht zuletzt die Unzufriedenheit mit dem Subjektivismus der Neoteriker und darüber hinaus das allgemeine Unbehagen am Relativismus der hellenistischen Weltsicht.

*

Den Aufstieg Caesars, den Zusammenbruch der *libera res publica* mitsamt ihrer Wertvorstellungen, hat Catull nicht mehr erlebt. Aus der Zeit unmittelbar nach dem Bürgerkrieg soll hier der Freund des Horaz, der aus Mantua stammende Publius Vergilius Maro (70–19 vor Christus), der Dichter der *Aeneis*, mit dem Anfangsgedicht der Eklogen ausführlicher zu Wort kommen.

Ekloge 1

Tityrus, du ruhst hier unterm Dach der breitästigen Buche
 Übst auf zarter Flöte ein Lied versonnen vom Walde.

Wir aber lassen das Land der Väter, traute Gefilde,

Müssen vom Vaterland fliehn! Du, Tityrus, lehnest im Schatten,

5 Lehrest den hallenden Wald Amaryllis, die liebliche, rufen.

Ja, Meliboeus, ein Gott beglückt uns also mit Muße.
 Denn er gilt mir immer als Gott und seinen Altar soll
 Oft noch netzen das Blut eines Lämmleins unserer Hürden.
 Wenn meine Rinder sich sorglos ergehen, wie du siehst, wenn ich selber
 10 Spiele nach Lust auf ländlicher Flöte, hat er mir's gegeben.

Wahrlich ich neide dir's nicht, doch bin ich erstaunt, denn es tobt doch
 Maßlos Wirrsal rings übers Land. Sieh nur meine Ziegen
 Bring ich nur mühsam voran, mein Tityrus, die hier will gar nicht;
 Warf sie doch Zwillinge eben erst hier im Buschwerk des Hasel.
 15 Hoffnung der Herde und – ach! – verließ sie auf nacktem Gesteine.
 Oft – ich erinnre mich – wär nur der Geist so blind nicht gewesen –
 Sagten uns dieses Verderben voraus blitzflammende Eichen.
 Du aber, Tityrus, sage uns doch, wer ist dieser Gott denn?

Jene Stadt, die Rom sich nennt, Meliboeus, ich wähnte,
 20 Töricht genug, sie sei wie die unseren hier, wohin oft wir
 Hirten treiben zum Markt die zarten Lämmer der Schafe.
 Wußte ich doch, wie das Hündlein dem Hund, den Müttern die Böcklein
 Gleichen; so pflegte ich zu vergleichen dem Kleinen das Große.
 Sie aber ragt so hoch mit dem Haupt über andere Städte,
 25 Wie über zähes Maulbeergesträuch aufragen Zypressen.

Was für ein wichtiger Grund denn trieb dich, Rom zu besuchen?

Freiheit, die sich wenigstens spät noch erbarmte des Trägen,
 Als schon silberdurchzogen mein Bart beim Scheren dahinfiel.
 Doch sie erbarmte sich, ist nach langer Zeit noch gekommen,
 30 Jetzt, seitdem Amaryllis mich hat, Galatea mich aufgab.
 Denn – ich gesteh's – solange mich noch Galatea besessen,
 War keine Hoffnung auf Freiheit, vom Sparen gar keine Rede.
 Ging auch noch soviel Schlachtvieh hinaus aus meinen Gehegen,
 Wurde auch Fettkäs reichlich gepreßt für den Undank der Städter,
 35 Niemals kam ich mit schwerem Geld in der Rechten nach Hause.

Staunte ich doch, wie traurig zu Göttern du riefst, Amaryllis,
 Und für wen du das Obst an seinem Baume noch ließest!
 Tityrus war ja nicht hier! Die Pinien, Tityrus, selbst und
 Selbst diese Quellen, sie riefen nach dir, und selbst diese Reben.

- 40 Was denn tun? Sonst konnte dem Joch ich nirgends entkommen,
Nirgendwo kennenlernen so hilfreich-gewärtige Götter.
Hier, Meliboeus, hier sah ich den Jüngling, dem nun alljährlich
Einmal im Monat dampfen vom Opfer meine Altäre.
Hier gab jener zuerst mir Bittendem jenes zur Antwort:
- 45 ‚Weidet nur, Burschen, wie sonst eure Rinder züchtet euch Stiere!‘
Glücklicher Alter! So werden dir doch deine Länder bleiben,
Und sie genügen dir längst, wiewohl rings bloßer Steingrund
Und mit schlammigen Binsen der Sumpf durchzieht deine Weiden.
Nicht ficht ungewohnt Futter hier an die trächtigen Schafe,
50 Seuchen benachbarten Viehs, die verderblichen, stiften kein Unheil.
Glücklicher Alter! Hier an vertrauten Flüssen und zwischen
Heiligen Quellen trinkst du nun stets die schattige Kühle.
Hier vom Nachbarraine die Hecke wird, wie schon immer,
Wenn an blühender Weide die goldenen Bienen sich laben,
55 Oft mit sanftem Summen zu ruhigem Schlummer dich laden.
Hier am Felshang erfüllt des Laubscherers Lied die Lüfte,
Rauh aber rufen dazu ruhlos, die du lieb hast, die Tauben,
Gurrt die Turteltaube dort hoch im Wipfel der Ulme.
Eher drum weiden, flüchtig beschwingt, im Äther die Hirsche,
60 Und die Fluten lassen die Fische nackt auf dem Strande,
Eher geraten noch Ost und West durcheinander und ferne
Trinkt der Parther vom Arar, vom Tigrisstrom der Germane,
Ehe aus unserem Herzen je sein Antlitz entschwände.
Wir aber ziehen von hier, in Afrikas Gluten die einen,
65 Andre zu Skythen und weiter zum kreidewirbelnden Oxus,
Und zum anderen Ende der Welt, zu den fernen Britannen.
Ob ich wohl je nach langer Zeit mein väterlich Land hier
Und den rasengedeckten, den Giebel der ärmlichen Hütte,
Ob ich’s noch sehe, mein Reich, erstaunt ob der spärlichen Ähren?
70 Ehrfurchtslos übernimmt der Soldat die gepflegten Gefilde,
Er, der Barbar, diese Saaten: wohin hat uns elende Bürger
Zwietracht gebracht! Wir bestellten das Land für diese Menschen!
Jetzt Meliboeus, jetzt pflanze den Birnbaum, setz deine Reben!
Geht meine Tiere, noch jüngst so beglückt, geht weiter, ihr Ziegen!

75 Nimmermehr seh ich euch je, in grüner Grotte gelagert,
 Wie ihr ferne dort hängt am dornumwucherten Felsen.
 Lieder sing ich nicht mehr; bin nicht euer Hirt mehr, ihr Ziegen,
 Wenn ihr blühenden Klee euch rupft und bittere Weiden.

Aber du könntest doch hier bei mir noch heute nacht ausruhn,
 80 Da auf grünem Laub; wir haben reife Äpfel,
 Weiche Kastanien auch und frischen Käse in Fülle.
 Siehe, schon steigt in der Ferne der Rauch vom First der Gehöfte,
 Größer fallen vom hohen Gebirg und dunkler die Schatten.⁷

Die ersten fünf Distichen, mit denen Meliboeus den Dialog mit Tityrus eröffnet, geben die Exposition. Der Ort des Dialogs liegt in der offenen italischen Landschaft, und das Gespräch ereignet sich zwischen zwei Hirten. Die Hirten Tityrus und Meliboeus befinden sich allerdings in Lebenssituationen, die gegensätzlicher kaum sein könnten. Der aus seiner Heimat vertriebene, unter der Last seines Unglücks angespannte Meliboeus trifft Tityrus in der Geborgenheit des *locus amoenus* an, des schönen Ortes, gelassen ausgestreckt unter dem Schatten spendenden Laubdach einer Buche. Der Landschaftsausschnitt zeigt den schönen Ort in seiner literarischen Stilisierung zur Ideallandschaft. Im Zentrum der Darstellung präsentiert sich Tityrus in der Pose des sogenannten Lagerungsmotivs, ein Detail-Topos zur Charakterisierung der Lebensform, die in solcher Umgebung möglich ist. An diesem privilegierten Ort hält sich der Hirtendichter Tityrus auf und kann sich ungestört dem Spiel auf der kleinen Rohrflöte der Hirten widmen. *Tenuis* ist seit der Zeit des Alexandriner Kallimachos (etwa 300–240) ein programmatisches Wort für feinziselierte, sorgfältig ausgearbeitete Dichtung begrenzten Umfangs. Die Situation des Tityrus erscheint als eine von der Wirklichkeit abgehobene literarische Konfiguration.

Die Meliboeus-Figur dagegen steht in engem Kontakt zu der Welt des gerade beendeten Bürgerkriegs (in Vers 70 als *discordia*, „Zwietracht“ angesprochen), der historischen Gegenwart der Jahre 39–42, in denen die zehn Eklogen Vergils entstehen. Die Soldaten Octavians, des späteren Augustus,

⁷ Die Übersetzung folgt weitgehend der von Götte in der Sammlung Tusculum: Publius Vergilius Maro. *Landleben*. Hrsg. Johannes und Maria Götte (München; Zürich, ⁵1987).

sollen nach ihrem Kriegsdienst mit Land belohnt werden. Dafür müssen insbesondere in der fruchtbaren Ebene des Po, die auch Vergils Heimat ist, Ackerflächen enteignet werden. *Undique totis / usque adeo turbatur agris* heißt es in Vers 11–12. Auch Meliboeus muß die Heimat verlassen.

In dem scharfen Kontrast der Lebenssituationen von Tityrus und Meliboeus ist in zugespitzter Weise das Problem von Literatur und Wirklichkeit zur Sprache gebracht. Die Wirklichkeit wird hier – so scheint es – einer mit konventionellen Formen spielenden hellenistisch orientierten Literatur zum neuen Gegenstand. Die Hirtendichtung, die in Alexandrien bei Theokrit vom Kontrast zur städtischen Wirklichkeit der Intellektuellen lebte, saugt bei Vergil die Wirklichkeit der Bürgerkriegssituation in sich auf und verändert sich damit. Umgekehrt finden wir auch die historische Wirklichkeit im Hirtendialog verwandelt.

*

Kann Dichtung die Welt verändern? Wenn wir uns heute die Frage stellen nach dem Einfluß von Poesie oder Literatur allgemein, wird uns sogleich die schwache Position der Literatur in unserer Gesellschaft bewußt, und wir können uns allenfalls indirekte Wirkungsmöglichkeiten des literarischen Wortes in unserer Lebenswelt vorstellen, und auch dies meist nur als Sonderfall. In der frühen römischen Kaiserzeit konnte die Frage nach der Wirkung von Sprache noch ganz direkt gestellt werden, als Frage nach den Möglichkeiten des Eingriffs in die konkrete Lebenswirklichkeit durch das Wort.

Der ältere Plinius (23–79 nach Christus) wirft im 28. Buch seiner *Naturkunde*⁸ im Zusammenhang mit Medizin und Pharmakologie die Frage auf, ob Worte und zauberkräftige Formeln eine Wirkung haben können („*polleantne aliquid verba et incantamenta carminum*“, XXVIII,10). Plinius spricht hier also nicht von Worten als Kommunikationsmittel, sondern sein Thema ist die Heilkraft und Wirkungsmöglichkeit von Zauberformeln („*carmina*“). Zunächst aber behandelt er in einem eigenen Abschnitt ganz allgemein die magisch-religiöse Wirkung des Wortes. So

⁸ Gaius Secundus Plinius maior. *Naturkunde: lateinisch – deutsch*, hrsg. u. übers. Roderich König zus. mit Joachim Hopp u. Wolfgang Glockner (München, 1979 ff.).

spricht er von *verba impetrata*, Worten mit denen man Wahrzeichen erlangt, und von *verba depulsoria*, Worten mit denen man Übel abwendet – direkt oder indirekt performative Sprechhandlungen also. Plinius bringt eine ganze Reihe von Belegen für Magie und Zauber bei den Römern. Er zitiert zum Beispiel das XII. Tafelgesetz mit der Strafandrohung für den, der Feldfrüchte wegzaubert („qui fruges excantassit“ oder „malum carmen incantassit“, 18). Interessant ist auch seine Bemerkung, daß nach allgemeiner Ansicht Opferhandlungen ohne gesprochene Gebete – das heißt ohne Mitwirkung der Sprache – wirkungslos seien (10–11). Die höchsten Beamten sprachen in ihren Gebeten schriftlich fixierte Formeln nach („certis precationibus obsecrassit“), um versehentliche Wortauslassungen oder Umstellungen zu vermeiden („ne quod verborum praetereatur aut praeposterum dicatur“), Fehler, die das Gebet wirkungslos machen würden. Es sind demnach die „richtigen“ Worte, welche die religiös-kultische Situation überhaupt erst konstituieren. So erklärt sich der strenge Formalismus der religiösen Sprache – Cicero spricht von *verba certa* oder *verba concepta*, „festen Formeln“ –, die in ihrer Präzision der juristischen Sprache ähnelt und in ihrer peinlich genauen Beachtung des Wortrituals (Synonymenhäufung, Absicherungsformeln) weit über das im Griechischen Übliche hinausgeht.

Wie konnte Sprache eine so wichtige Funktion im religiösen Leben erlangen? Ein kurzer Blick auf spezifische Eigenheiten der römischen Religion und ihrer Rituale kann hier vielleicht hilfreich sein. Für die frührömische Religiosität scheint insbesondere der Begriff *numen*, der eine unpersönliche Macht bezeichnet, aufschlußreich zu sein. „Numen ist gewissermaßen der Wink (als Willenskundgebung) und die Gewalt des Gottes“, schreibt Festus („numen quasi nutus dei et potestas“, Festus 184 p. 179 Lindsay). Die Gottheit bewegt sich in ihrem „aktuos-Werden“, ihrem Dynamismus auf die menschliche Sphäre zu und gibt sich den Menschen allein durch ihr Tätigwerden zu erkennen. Die für den Menschen bedrohliche Machtfülle der Gottheit wird in der frührömischen Religiosität aufgespalten in jeweils spezielle Wirkungsfelder. So ist zum Beispiel der Gott für das Pflügen der Brache der Vervactor („vervagere“); der für das zweite Pflügen der Reparatur („reparare“), der für das endgültige Umpflügen der Imporcitor („imporcare“, Furchen ziehen), der Occator ist fürs Eggen zuständig und so weiter. So geht also die Gesamtexistenz der Gottheit offenbar nicht in der besonderen Funktion der „Sondergötter“ auf, andererseits wird sie

nur dort – in ihrem speziellen Wirkungsfeld – überhaupt erst erkennbar. Ähnlich ist auch später noch der Iupiter Stator derjenige, der den Angriff der Feinde zum Stehen bringt, als Rediculus („redire“) sorgt er für die Rückkehr und so weiter. Zweifellos steht dies damit in Zusammenhang, daß es in der römischen Frühzeit zunächst keine gestalthaften Abbildungen von Gottheiten, keine Kultbilder gibt, auch nicht von den mit Namen wie Mars oder Vesta benannten Göttern, und entsprechend auch keine Mythologie. Das heißt allerdings nicht, daß Vorstellungen von gestalthaften Göttern grundsätzlich gefehlt hätten. Weil die bildliche Darstellung des Gottes, das Kultbild, fehlt, muß die Imagination allein durch die Sprache hervorgehoben werden. Dies geschieht zunächst durch die Nennung des Namens (wenn die Saatgötter nicht mit ihrem Namen genannt werden durften, bestätigt dies Verbot indirekt gerade die Bedeutung des Namens). Im alten Kultlied der fratres Arvales (C.I.L. VI 2104, 31 ff.; I,2) wird der Gott sogar in Aktion vorgestellt: *satur fu fere Mars / limen sali sta berber* (drei Mal): „Sei satt, wilder Mars, springe auf die Schwelle da, da“. Alles ist kultisches Wort und Evokation von Vorstellungen.

Eine Eigentümlichkeit im religiösen Ritual der Römer besteht in der Funktion des Wortes, das die Handlung beschreibend und interpretierend begleitet. Die sakrale Handlung und ihre sprachliche Beschreibung verlaufen dabei vollkommen parallel. Ich beschränke mich hier auf eine Inschrift zur Altarweihe in Salona (Dalmatien) aus dem Jahr 137 (C I L III 1933; späte Hadrian-Zeit [117–138]). Allerdings bezieht sich die Inschrift von 137 ausdrücklich auf das frühe Gründungsstatut der *ara Dianae in Aventino*, das auf den Beginn des fünften Jahrhunderts datiert wird, und wiederholt dessen Wortlaut. Die Weihe dieses frühen Dianaheiligtums bezeichnete damals die Übernahme der Führung des Latinerbundes durch Rom.

In der Inschrift von Salona heißt es: „Iupiter Optimus Maximus, wenn ich dir heute diesen Altar geben und weihen werde („dabo dedicaboque“), werde ich ihn dir nach jenen Statuten geben und weihen, die ich heute hier öffentlich genannt haben werde („dixero“) (für den Bereich, der dem Boden unter diesem Altar entspricht). Die übrigen Bestimmungen sollen den Statuten für den Altar der Diana auf dem Aventin entsprechen. Gemäß diesen Statuten und für diesen (Altar-)Bereich, so wie ich gesagt habe („dixi“),

gebe, sage und weihe („do“, „dico“, „dedico“) ich dir, Jupiter Optimus Maximus, diesen Altar“.⁹

Do, dico, dedico: Der Ankündigung im Futur („dabo dedicaboque“) folgt jetzt die Beschreibung des Vollzugs im Präsens: *do*, die Handlung selbst, *dico*: die Nennung der Handlung, *dedicabo*: die Interpretation der Handlung. Auch in der sprachlichen Kommentierung und Darstellung der kultischen Handlung überwiegt die Beschreibung der sprachlichen Vorgänge und macht allein schon dadurch deren Bedeutung klar.

Wie Plinius (XXVIII, 10/11) hervorhebt, ist es erst das Wort, das die Handlung zur religiösen Handlung macht. Die sprachliche Form, in der dies vollzogen wird, heißt lateinisch *carmen*. Um derartige sakrale *carmina* – abgefaßt in formelhaft gebundener Prosa – mit poetischen *carmina*, in denen das Wort durch das Versmaß gebunden ist, hinsichtlich ihrer Funktion vergleichen zu können, ist allerdings eine theoretische Unterscheidung verschiedener Sorten von sprachlichen Ausdrucksformen nötig.

Sprache besteht aus Zeichen, die der Kommunikation dienen. Das kommunikative Wort macht eine Aussage über eine bestimmte Einzelercheinung, die der Sprecher gerade im Sinn hat. Von diesem normalen Zeichengebrauch weicht – nach den Beobachtungen des Prager Formalisten Jan Mukařowsky – die poetische Sprache allerdings in wichtigen Punkten ab, und es wäre nun wichtig zu wissen, ob sich beim Vergleich mit den Verhältnissen in der sakralen Sprache Ähnlichkeiten ergeben. Für die poetische Sprache stellt Mukařowsky fest:

1. Es fehlt die übliche Bezeichnungsrelation der Alltagssprache („Ziege“ oder „Hirt“ in den Eklogen Vergils unterscheidet sich dadurch von „Ziege“ oder „Hirt“ im Alltagssprechen oder in einem landwirtschaftlichen Sachbuch).

⁹ *Juppiter optime maxime, quandoque tibi hodie hanc aram dabo dedicaboque, ollis legibus ollisque regionibus dabo dedicaboque, quas hic hodie palam dixero, uti infimum solum huius arae est ... Ceterae leges huic arae eadem sunt, quae arae Dianae sunt in Aventino monte dictae. Hisce legibus hisque regionibus sic uti dixi hanc tibi aram Iuppiter optime maxime do, dico, dedicoque.*

2. Die Aufmerksamkeit des Rezipienten wird auf die Signifikanten, die Ausdrucksmittel, selbst gelenkt, nicht auf die von ihnen bezeichnete Lebenswelt.
3. Wohl hat auch der poetische Text die Fähigkeit, Mitteilungen im Sinne der Alltagssprache zu machen (die Aussagen der Eklogen lassen sich zum Beispiel zum Teil als historische Quelle nutzen). Aber parallel dazu, ja im Widerspruch dazu ist zugleich auch stets mehr gemeint als eine Aussage über eine bestimmte Einzelercheinung der umgebenden Wirklichkeit. Es zeigt sich der nicht konventionelle, als Vorstellung aufrufbare Charakter des Bezeichneten (des Significats).
4. All dies hängt damit zusammen, daß die alltagsübliche pragmatische Handlungsabsicht in einem poetischen Text suspendiert ist.

Vergleicht man nun diese Charaktermerkmale der poetischen Sprache mit denen religiöser Texte im frühen Rom, so zeigen sich in der Tat Gemeinsamkeiten. Zunächst läßt sich in den römischen Gebetstexten die gleiche hervorgehobene Bedeutung der Signifikanten feststellen (zum Beispiel „do“, „dico“, „dedicabo“ in der Altarweihe von Salona). Durch die Lösung der Sprache von jeglicher pragmatisch orientierten Alltagssituation findet der sakrale Charakter von gottesdienstlichen Vorgängen seinen spezifischen Ausdruck: Potentiell profane Dinge oder Handlungen werden durch ihre eigentümliche sprachliche Begleitung zu Vorgängen von sakraler Bedeutung. Die sakrale Sprache bewirkt durch ihren evokatorischen Charakter die Beschwörung, die Epiphanie des Unsichtbaren.

Das über die Sprache erreichte Anwesendsein des Numinosen (vgl. das dreimalige „springe auf die Schwelle, Mars“) läßt sich nur durch die sichere Kenntnis und fehlerfreie Durchführung einer entsprechenden Formulierung herbeiführen (daher die akribische Sorgfalt des Ausdrucks, etwa in der exegetischen Reihung „do“, „dico“, „dedicabo“). Hier hat die Formelhafteigkeit der religiösen Sprache, die *verba certa*, von denen Cicero spricht, ihren Sinn und Ursprung. Das gleiche gilt für Zaubersprüche, die nur wirksam sind, wenn sie „richtig“ ausgesprochen werden.

In den *verba certa* scheint sich zunächst ein unüberbrückbarer Unterschied zum Gedicht zu zeigen, denn die formelhafte Wiederholung ist in der Poesie nur unter bestimmten Bedingungen und in einem begrenzten Rahmen gestattet (etwa in der Formelsprache des Epos oder im Liedre-

frain). Die Bedeutung, die den Signifikanten in der Dichtung zukommt, duldet aber auch im Sprachkunstwerk des Dichters keine Beliebigkeit: Hier wie dort geht es um die Genauigkeit im Gebrauch der Sprache. Auch Vergil darf als *vates*, der in eigener Verantwortung eine gültige Sprachform für sein Anliegen finden muß, keine Fehler machen, ebensowenig wie der alt-römische Priester beim Vortragen der Gebetsformeln.

*

In der ersten Ekloge entwirft Vergil mit den sieben Worten des Anfangs (V. 1) das Bild eines im Schatten einer Buche lagernden Hirten. Mit dieser von einer Aura der Gelassenheit umgebenen Szene gelingt Vergil mitten im Bürgerkrieg ein Heraufbeschwören des Friedens und seine Epiphanie, nicht unähnlich der Beschwörung und Epiphanie des Fruchtbarkeitsgottes Mars, der auf die Schwelle springt. Daß auch die Aussagen des Dichters mit der numinosen Sphäre der Zeustöchter, der Musen, in Beziehung stehen, ist für die Antike eine Selbstverständlichkeit. Wie der Priester mit dem sakralen Wort den Raum des Numinosen erschließt, entrückt das Wort des Dichters in das Reich der Musen. Statt auf die in der Zauberformel eingeschlossene magische Wirkung vertraut der Dichter auf die Bannkraft des durch die Musen inspirierten Wortes. So konnte Orpheus, der sagenhafte Ahnherr aller Dichter, bereits in der griechischen Sage mit seinem zaubermächtigen Gesang Bäume und Felsen tanzen lassen.

Der Vergilinterpret Friedrich Klingner hat im Hinblick auf die Eklogen mit Recht bemerkt, daß das, was „an Welt und Daseinswirklichkeit Einlaß findet, in den Hirtengedichten eigentümlich verwandelt (wird). Die Bukolik ist für ihn (Vergil) ein verwandelndes Medium. Urbild von dessen Kraft ist Orpheus. Sein Name zieht sich durch Vergils Hirtengedichte.“¹⁰

Die Gemeinsamkeiten von religiöser und poetischer Sprache müssen noch empfunden worden sein, als man beide Textsorten mit der gleichen Bezeichnung *carmen* bedachte. Vergil will offenbar auf diese Affinität hinweisen, wenn er sich im Rückgriff auf Frühhömisches (und jene negative Beurteilung des Ennius korrigierend) einen *vates* nennt, „Priester, Wahrsager“: ein Neologismus gegenüber dem eingebürgerten griechischen Lehn-

¹⁰ Friedrich Klingner. *Virgil* (Zürich u. Stuttgart, 1967), 15.

wort *poeta*, ein Wort auch, das den archaischen feierlich-religiösen Ton der Frühzeit bewahrt (Ecloge 9,32–34: „Et me fecere poetam / Pierides; sunt et mihi carmina, me quoque dicunt / vatem pastores.“ Vgl. Ecloge 7,28). Der Begriff *vates* wird konstituierend für die augusteischen Dichtung: Horaz nimmt ihn wenig später in den Epoden auf (Epode 16, Ende; 17,44). Die Erfüllung der Absicht, die mit einer sakralen Formulierung verbunden ist, wird im Gebet an die Gottheit delegiert, dagegen greift das Zauberlied, *carmen*, als magischer Text unmittelbar ein (beim Wegzaubern von Feldfrüchten).

Diese magische Handlungsabsicht des *carmen* meinen wir auch in Vergils Eklogen zu erkennen, wenn er der Aussage „überall auf dem Land herrscht immer noch Chaos“ („undique totis / usque adeo turbatur agris“, Ecl. I,11 f.) bannend und beschwörend entgegentritt mit dem Gegen thema der Geborgenheit im „schönen Ort“, dem *locus amoenus*. Lukrez hatte versucht, durch philosophische Entmythologisierung eine Verbesserung der menschlichen Lebensbedingungen zu erreichen. Gewissermaßen als Arzt reicht er seinen Lesern den mit Honig bestrichenen bitteren Arzneibecher der epikureischen Philosophie (*De rerum natura*, I, 936–41). Vergil tritt den Wirren des Bürgerkriegs mit archaischer Beschwörung und altrömischem Sprachzauber entgegen, mit sprachlichen Symbolformen des *otium* und des Friedens.

In der 4. Ekloge, in der er mit Hilfe der Sizilischen Musen ein größeres Lied singen will („paulo maiora canamus“, Vers 1), tritt Vergil sogar als Verkünder des *Cumaeum carmen* (Vers 4) auf, der Weissagung der Cumäischen Sybille, und prophezeit in priesterlicher Manier das Weltende und die Heraufkunft der Goldenen Zeit. Das Land wird von dem ewigen Grauen („perpetua formidine“, Vers 14) erlöst und das neugeborene Kind wird die Welt in Frieden regieren („pacatum reget orbem“, Vers 17). Die Beschwörung des Weltwendemythos soll auch hier die Schrecken des Bürgerkriegs durch Wortzauber besiegen.

Die Möglichkeit, durch den Zauber von *carmina* die Wirklichkeit zu verwandeln, hat Vergil in seinen Hirtengedichten mehrfach auf der Ebene des Erzählstoffes thematisiert. In der 5. Ekloge wird der Sänger Daphnis durch die *carmina* zweier Hirten zu den Sternen emporgehoben, so daß er von der Schwelle des Olymp Wolken und Sterne zu seinen Füßen sieht („sub pedibusque videt nubes et sidera Daphnis“, [Vers 57]). In der 6. Ekloge haben zwei Hirten den Walddämon Silen überrascht und ihn dazu gebracht,

carmina zu singen. Als er zu singen beginnt, „da hättest du Faune und wilde Tiere sehen können im Takt den Reigen tanzen, und die starren Eichen ihre Wipfel bewegen“ (Vers 27 f). Hier wird explizit von der magischen Zauberkraft dieser *carmina* gesprochen.

Auch am Beginn der 8. Ekloge kann die Welt durch *carmina* verwandelt werden. Die Hirten Damon und Alphisiboeus tragen ihre Lieder vor. Das Jungvieh – *immemor herbarum* – vergißt beim Zuhören die Weide mit ihren Kräutern, voller Staunen (*mirata*). Auch die wilden Luchse sind *stupefactae carmine*, sie erstarren in Aufmerksamkeit, und die Bäche ändern ihren Lauf und bleiben lauschend stehen (Vers 5: „et mutata suos requirunt flumina cursus“).

In den zehn Eklogen Vergils sind verschiedene Aspekte miteinander verschmolzen. So sind sie einerseits Ausdruck eines neuen Literaturkonzepts, berichten zugleich aber auch ungeschminkt von den historischen Veränderungen in der realen römischen Welt gegen Ende des vierten vorchristlichen Jahrzehnts, jener Zeit zwischen dem Zusammenbruch der Republik und der Ausformung des Principats. Octavian war nach Philippi die Aufgabe zugefallen, die Veteranenansiedlungen in der Transpadana durchzuführen. Die Landenteignungen des Jahres 41 stehen in engem Zusammenhang mit den zwischen 42 und 39 abgefaßten Gedichten und werden in der ersten und neunten Ekloge nachdrücklich thematisiert.

Neu und für die augusteische Zeit bedeutend ist aber vor allem der Rückgriff auf das frühe Rom, der in der altrömischen Sprachmagie zum Ausdruck kommt, derer sich Vergil als *vates*, als priesterlicher Dichter, bedient. Hier verbindet sich Poetologie und politisches Handeln, die literarische Tradition alexandrinischer Hirtendichtung und das eingreifende politische Handeln des *vir vere romanus*.

In Tityrus, der glücklich sein *otium* genießen darf, wird allgemein Vergil selbst gesehen. Wenn die positiven Tityrus-Verse des Anfangs aber tatsächlich der Beschwörung glücklicher Zeiten in einem neuen Rom dienen sollen, ein Rom, das an die frühe Vorzeit der *vates* anknüpft, dürfen wir hier in Tityrus nicht den selbstgefällig seine Sonderstellung genießenden Vergil sehen, sondern vor allem die Beschwörung einer besseren Zeit. Zwei chiastisch einander gegenübergestellte Motive bezeichnen den Gegensatz von Glück und Unglück und liegen miteinander in einem dialektischen Kampf, bis am Ende der vom Unglück der Kriegswirren betroffene Hirt Meliboeus in den glücklichen Ort aufgenommen werden kann.

Durch die Abfolge der zwei gegensätzlichen Motive wird der gesamte Aufbau der 1. Ekloge bestimmt. Die Motive sind mit dem unterschiedlichen Schicksal der Dialogpersonen Tityrus und Meliboeus verbunden: Tityrus ist der Hirt, der am schönen Ort verbleiben darf (Motiv A), Meliboeus der unglücklich Vertriebene (Motiv B).

Die ersten 5 Verse der I. Ekloge sind chiasmisch gegliedert A–B–B–A (A [Vers 1–2], B + B¹ [Vers 3 + 3a], A¹ [Vers 4b–5]). Das Lagerungsmotiv A („otium“) schließt das Unglücksmotiv B rahmenartig ein, so wie die A-Thematik im Gesamtaufbau der Ekloge das B-Thema umgreift und bergend in sich aufnimmt.

Auch die Teilelemente von A (Vers 1–2) und A¹ (Vers 4b–5) sind chiasmisch aufeinander bezogen, und zwar so, daß die jeweils allgemeinere Aussage durch eine mehr detaillierte ergänzt wird: Vers 1 wird durch Vers 4 weiter ausgeführt (aus dem statischen Lagerungsmotiv (Vers 1) löst sich gewissermaßen der Mensch mit seiner Tätigkeit (Vers 4): Im 4. Vers tritt er der Landschaft als ein *docens*, ein „Lehrender“, gegenüber, zugleich aber besteht eine Wechselbeziehung durch das Echo des Liedes. Ebenso verbindet sich Vers 3 („*lentus in umbra*“) als allgemeine Aussage chiasmisch mit Vers 2 („*silvestrem tenui musam meditaris avena*“). In dieser verzahnten Anordnung stellen Vers 2 wie Vers 5 jeweils die musische Tätigkeit dem statischen bukolischen Landschaftsbild der Verse 1 und 4b gegenüber. Die parallele Funktion von Vers 2 und Vers 5 wird durch die metonymischen Ausdrücke für „Lied“, „Gedicht“ betont: *musam* (Ursache) und *amaryllidam* (Gegenstand des Liedes). Diese vielfältigen Verbindungsfäden laufen über das B-Motiv hinweg und schwächen durch formale Gestaltungsmittel die ihm gewidmete Aufmerksamkeit ab. Das durch die Aktion des Ankommens zunächst auffälligere B-Motiv wird in den Hintergrund gedrängt.

Die chiasmisch polarisierende Bauweise setzt sich in den nächsten Versen fort. Die Antwort des Tityrus bringt in weiteren 5 Versen eine (vorläufige) Begründung für das in den Anfangsversen schon bildhaft geschilderten Dasein im *otium* (A-Motiv). Im Gegensatz dazu führen die Verse 11–15 – wieder 5 Verse – das schon in Vers 3–4a begründete B-Motiv („*nos patriam fugimus*“) jetzt bildhaft aus: Die Bedrohung des Lebens gilt sogar für die Tiere, sogar für die eben geborenen Lämmer. Hier erscheint das Motiv des Unglücks und dessen politische Ursache (Vers 12: „*turbatur agris*“) zum ersten Mal in seiner vollen Wucht.

In dem folgenden ersten Abschnitt des Mittelteils (Vers 16–45), der mit seinen 30 Versen etwa ein Drittel des Gedichts ausmacht, verläßt Vergil die strenge, kontrastierende Bauweise der chiasmatischen Verklammerung. Der Abschnitt ist nach einer kurzen Überleitung (Vers 16–17) mit mimetischem Charakter aus dem A-Motiv entwickelt. Seine voranstrebende Kraft erhält er aus der Frage des Meliboeus, wer es denn gewesen sei, der Tityrus vor dem Unglück bewahrt habe, so daß man ihm wie einem Gott danken müsse („Sed tamen iste deus qui sit, da, Tityre nobis“, Vers 18, mit Rückbezug auf Vers 7). Durch das Hervorheben mimetischer Züge – die Hirten sind einfache Leute, die beim Reden leicht den Faden verlieren – verschiebt sich das Frageziel alsbald und geht am Ende ganz verloren. Genau in der Mitte des Gedichts, an einem Punkt des Stillstands der dialogischen Bewegung, übernimmt nun Tityrus die Initiative, er ist es jetzt, der die Frage nach dem *deus* von sich aus aufgreift und mit seiner Antwort zu einem Ende führt: *Hic* (das heißt in Rom) *vidi iuvenem* (Vers 42). Dieser rettende *iuvenis* ist nach allgemeiner Auffassung Oktavian, alle Einzelheiten bleiben undeutlich.

Auch der zweite Abschnitt des Mittelteils, die Verse 46–63, wird von dem Glücks- und Geborgenheitsmotiv (A-Motiv) beherrscht, aber der am Gedichtanfang eng umgrenzte heile Bezirk des *locus amoenus* wird jetzt ausgeweitet, wenn der Blick eine steile Felswand hinaufgleitet (Vers 56). Jetzt werden auch die Geräusche der bukolischen Landschaft hörbar: das Summen der Bienen (Vers 55), der heisere Ruf der Ringeltaube und das Gurren der Turteltauben. In den *Adynata* des Verses 62 schweift der Blick bis zu den Grenzen der Welt: Arar und Tigris, Parther und Germanen.

Der Schlußteil wird eingeleitet von Meliboeus. Das noch einmal zu eindrucksvoller Klage und Anklage gesteigerte B-Motiv (Vers 64–78) nennt in seinem Zentrum mit auffallender Direktheit den Grund des Elends: *discordia civium*.

Die gegensätzlichen Themenbereiche A und B erscheinen als individuell definierte, inkompatible Welten: einerseits die glückliche bukolische Welt der Dichtung und des *otium* und auf der anderen Seite der Bürgerkrieg und seine Folgen, die römische Wirklichkeit um 41 vor Christus. Diese einander ausschließenden Daseinswelten sind sogar im Begriff noch weiter auseinanderzurücken: das Futur *ibimus* Vers 64 wird zehn Verse später zu einem Imperativ: *ite meae, ..., ite, capellae*, zum Aufbruchsignal.

Diesem Entschluß des Meliboeus tritt nun in den fünf Versen des Schlußteils (Vers 79–83) vom A-Motiv her eine gegensätzliche Initiative gegenüber: Es ist die Aufforderung zu bleiben, und zwar *hic*, das heißt an dem bukolischen *locus amoenus*, der das Heile symbolisiert. Das Thema des Unheils wird in dem Thema der glücklichen Geborgenheit aufgehoben und zum Verschwinden gebracht, wie dies durch formale Mittel bereits am Anfang der Ekloge in symbolischer Antizipation angedeutet war. Beherrschend wird die Stimmung und das Bild der Geborgenheit im Heilen und der inneren Gelassenheit, das den Anfang bestimmt hatte, bereichert, jetzt aber um den Zug der mitmenschlichen Zuwendung, der Macht der Menschlichkeit in mörderischen Zeiten.

Das Bild der sicheren Geborgenheit im Schatten der Buche vom Beginn der 1. Ekloge benutzt Vergil im Schlußvers der *Georgica*, der Dichtung vom Landbau, selbst zur Kennzeichnung seiner Eklogendichtung: „der ich Lieder der Hirten ersann, kühn aufgrund meiner Jugend, / Tityrus, dich unter dem Dach der breitästigen Buche besang ich“ („*carmina qui lusi pastorum audax iuventa, / Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*“, *Georg. IV*, 565 f.). Mit der ausführlichen Bezugnahme auf das Lagerungsmotiv will Vergil offenbar nicht nur die positive Botschaft der 1. Ekloge, sondern der gesamten Eklogendichtung symbolhaft hervorheben.

Die bisherigen Interpretationsversuche der 1. Ekloge ließen die magisch-religiöse Komponente unberücksichtigt und kamen dann zu einer Auffassung, in der die aktiv eingreifende Intention fehlt. Wenn es heißt, daß Vergil „in der Verfremdung der realen Situation für das eigentlich Poetische einen neuen Raum“ geschaffen habe (Buchheit, 9) oder die Landschaft als „Heilslandschaft“ oder „Arkadien“ gesehen wird, in das der Dichter sich zurückzieht (Pöschl, Snell), so mußte dies stets als Eskapismus und Weltflucht erscheinen. Dabei ergibt sich ein Bruch zwischen den Eklogen und dem übrigen Werk. Die Weltflüchtigkeit der Eklogen steht dann unvermittelt neben dem Ethos der *Georgika*, in denen Vergil der Musenpriester und inspirierte Ratgeber der Gesellschaft ist, jener *agricolae*, die den rechten Weg nicht wissen, und der *Aeneis*, in der Vergil in der Rolle des Propheten seine Auffassung von der weltgeschichtlichen Sendung Roms in eine archaisch-mythische Vorzeit transponiert. So entsteht der Eindruck, daß Vergil erst später, unter dem Einfluß des Augustus und dessen politischem Wirken der große Didaktiker

römischen Sendungsbewußtseins und Deuter römischer Geschichte geworden sei, ja, er kommt in den Verdacht, Werkzeug augusteischer Politik gewesen zu sein, ein höfischer Dichter.

In der ersten Ekloge spricht Vergil in der von Theokrit (erste Hälfte des 3. vorchristlichen Jahrhunderts) übernommenen Form des Hirtengedichts als Wortkünstler auf dem hohen Niveau alexandrinischer Kunstfertigkeit, zugleich aber als römischer Dichter mit dem historisch geweiteten Blick des *vates*, des Sehers von Vergangenheit und Zukunft, zu seinen Zeitgenossen. Als archaischer *vates*, als Zauberer, der mit seinen *carmina* die Welt verwandeln kann, bedient er sich einer Hirtendichtung, die nicht mehr im ästhetischen Reiz eines rustikalen Gegenentwurfs zur hellenistischen Großstadt aufgeht. Die Hirtenwelt Vergils beschwört das einfache Leben einer idealen römischen Frühzeit, die der pervertierten, von Bürgerkrieg zerrissenen Gegenwart als *carmen*, Zaubersong, entgegengehalten wird. Als *vates* will er die explizit benannte *discordia* beseitigen helfen und durch den Zauber seiner *carmina* die *concordia* wieder zur Geltung bringen. Anders als bei Ciceros *concordia*-Entwurf geht es hier allerdings nicht um Verfassungsfragen und Interessenausgleich, sondern um die *corda*, die Herzen, die mit diesen Begriffen angesprochen werden. Es geht um eine neue Ethik: Ich neide Dir Dein Glück nicht, sagt Meliboeus, und Tityrus läßt den unglücklichen Meliboeus bereitwillig an dem Glück des schönen Ortes teilhaben. Das Gedicht schließt mit einer großen humanen Geste, der gelebten *concordia*, der Solidarität. Vergil spricht nicht von der Beseitigung der materiellen Folgen des Bürgerkriegs. Dergleichen ist Aufgabe des politischen Machthabers in Rom und seiner Helfer und ist ohne Zweifel wichtig. Wichtiger scheint Vergil aber die Stimme des *vates* zu sein, und wenn der *iuuenis* in Rom es ermöglicht, daß sie sich vernehmlich machen kann, ist dies – gesehen aus der Perspektive der vergilischen Intention – sehr wohl ein Verdienst. So betrachtet ist das Lob des *iuuenis* kein Zeichen der Unterwürfigkeit, kein „Herrscherlob“ im üblichen Sinne, eher eine bindende Festlegung, denn Lob setzt Maßstäbe.

Horaz hat in seinen Epoden auf die optimistische 4. Ekloge reagiert, in der Vergil als Kündler sibyllinischer *carmina*, Weissagungen, auftritt. Er glaubt nicht daran, daß Rom in seinem derzeitigen Zustand zu helfen ist, auch nicht durch die Worte eines *vates*. Es bleibt für die, die noch Hoffnung haben können, allenfalls die Auswanderung zu den Inseln der Seligen (16. Epode), eine individuelle Lösungsstrategie. Worte können die

Übel der Zeit nicht bannen. In diesem Sinne scheint Horaz auch mit der fünften Epode auf Vergil zu antworten. Offenbar hat er dessen Absicht erkannt, die Schrecken der Zeit durch zaubernde Worte zum Verschwinden zu bringen. Während Vergil bei seiner poetisch-politischen Konzeption der Eklogen auf die positive Zauberwirkung des Wortes baut, stellt Horaz dem die scheußliche Hexe Canidia gegenüber, die einen Jungen ermordet, um dessen *medulla exsecta* und *aridum iecur* (Vers 37) für einen Liebestrank verwenden zu können, ein Gedicht, vor dem die Interpreten bisher ziemlich ratlos stehen. Für Horaz gibt es nur die verhängnisvolle Zauberwirkung des Wortes, Zauber ist böser Zauber, gepaart mit Niedertracht.

Vergil hingegen läßt in der rückwärtsgewandten Utopie, die er als *vates* in seiner Hirtendichtung heraufziehen läßt, seine *carmina* die pragmatische Dimension gewinnen, jene Zauberwirkung der Dichtung, die sogar wilde Tiere im Takt den Reigen tanzen lassen (Ecl. 6). In seinen *carmina* will er seine Zeitgenossen emotional ergreifen und mit psychagogischem Zauber die Wirkung des aufklärerischen Arguments überbieten. Dies ist Zauber, der das individuelle Verhalten der Römer positiv verändern und auf diese Weise Rom wieder auf den von der alten Tradition vorgezeichneten rechten Weg bringen will.

Wollte man in der so verstandenen Programmatik der Eklogen augusteische Propaganda erkennen, so war sie es dann zu einer Zeit, zu der Oktavian/Augustus sich noch nicht entschlossen hatte, sie zu der seinen zu machen. Wir finden bei Vergil jene Macht der Bilder, die man für die augusteische Zeit konstatiert hat, die bei Vergil allerdings literarische Bilder sind, magische Beschwörungen.

Textausgaben

Frühgriechische Lyriker, Bd. 3, übers. Zoltan Franyó, griech. Text bearb. Bruno Snell (Berlin, ²1981).

Catull. *Liebesgedichte und sonstige Dichtungen. Lateinisch und deutsch*, übers. u. hrsg. Otto Weinreich. (Reinbek, 1960).

Christoph Mülke. *Solons politische Elegien und Jamben, Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar*. Beiträge zur Altertumskunde 177 (München, 2002).

Publius Vergilius Maro. *Landleben*, hrsg. Johannes und Maria Götte. Sammlung Tusculum (München; Zürich, ⁵1987).

Literatur

Friedrich Klingner. *Virgil* (Zürich u. Stuttgart, 1967).

Albin Lersky. *Geschichte der Griechischen Literatur* (Bern, ³1993).

Wolfgang Schadewaldt. *Frühgriechische Lyrik* (Frankfurt/Main, 1989).

Michael von Albrecht. *Geschichte der römischen Literatur* (Darmstadt, ²1994).

Hermann Fränkel. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts* (München, ²1962).