

Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique
Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
Band: 2 (1956)

Artikel: Virgil
Autor: Klingner, Friedrich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-660914>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

IV

FRIEDRICH KLINGNER

Virgil

VIRGIL

GRIECHISCHER Einfluss auf die Werke Virgils: was soll man darüber noch sagen, was der Mühe wert wäre? *De furtis Vergilii*¹ hat man durch fast zwei Jahrtausende geforscht. Die Philologie des 19. Jahrhunderts hat es gründlicher und methodischer als je fortgesetzt. Am Ende schien nichts übrig zu bleiben als Nachgeahmtes, Dichtung aus zweiter Hand, griechischer Einfluss. Ist es nach alledem nicht besser, sich an die griechischen Vorbilder und Quellen zu halten statt an das Abgeleitete? Griechische Einflüsse auf Virgil feststellen heisst Virgil überflüssig machen.

Doch Richard Heinze² hat den Blick der Forscher umgewandt und auf Virgil selbst gelenkt. Dass in jeden Vers, den Virgil geschrieben hat, das Griechische eingeflossen ist, ist für uns seitdem das Selbstverständliche; was interessiert, ist etwas Anderes, nämlich gerade das, was trotz allen griechischen Quellen und Vorbildern Virgil an Eigenem, Persönlichem geleistet hat.

Was soll also heute noch dabei herauskommen, wenn wir die längst bemerkten, in Kommentaren und Abhandlungen in erdrückender Fülle verzeichneten griechischen Einflüsse wieder zum Gegenstand unseres Suchens machen, anstatt das Ursprüngliche in diesen Gedichten zu suchen? Wenn wir am Stoff hängen, anstatt die Gebilde zu beachten, die der Künstler daraus gestaltet hat, anstatt die echten Anliegen, die sich darin äussern, den hohen Geist aufzusuchen, der darin auf den Anruf einer bedeutenden geschichtlichen Lage antwortet?

Griechischer Einfluss: das ist Stoff. Das Wort Einfluss besagt, genau genommen, dass ein fremder Stoff in etwas einfliesse wie Wein in Wasser. Aber so chemisch-physikalisch

1. SÜETON-DONAT, *Vita*, S. 10 f. Brummer. 2. *Virgils epische Technik*, zuerst 1902.

geht es in der Dichtkunst nicht zu. Eher verhält es sich so, dass griechische Verse, Motive, Themen und dergleichen für Virgil zum Baustoff für seine Kunstwerke geworden sind. Aber auch diese Vorstellung bleibt noch zu nahe am Materialismus. In Wahrheit ist das Verhältnis eines Virgil zu den griechischen Meistern und Werken ganz anders beschaffen. Eintritt in eine neue Kunstwelt, Wahl, Nachfolge, Mitarbeit an gemeinsamen Aufgaben, Wettkampf und dergleichen: das sind die wahren Bezeichnungen für solche Verhältnisse. Man kann auch sagen: es kommt dabei nicht nur auf das Was an, sondern vielleicht mehr auf das Wie. Sieht man es so an, dann wird das Thema «Griechische Einflüsse» wieder interessant.

Gegen das Ende der vierziger Jahre vor Christus hat Virgil als erster in Rom Hirtengedichte gedichtet. *Prima Syracosio dignata est ludere versu nostra neque erubuit silvas habitare Thalia* (ecl. 6, 1 f.). Der Gedanke, gerade dies zu beginnen, fügt sich in die damals modernen Bestrebungen der *poetae novi* ein. Vergleichbar sind die Versuche Catulls und seiner Kunstgenossen und die der *cantores Euphorionis*. Was Virgil betrifft, so vereinigt sich seine Modernität mit einem gewissen Klassizismus. Nur an den grossen Meister des Hirtengedichts hält er sich, an Theokrit selbst, nicht an die späten Epigonen aus der Schule Bions. Nur solche Gedichte wählt er als Vorbilder, die von Theokrit selbst stammen oder die er doch für theokritisch hält.

Wir merken gleich einen Unterschied zwischen Virgil und Horaz an. Auch Horaz stellt sich mit seinen Epoden zu einem der grossen Alten, aber es ist Archilochos, den er wählt, später Alkaios. Das sind Dichter, von denen keine ununterbrochene Kunstüberlieferung bis zur Gegenwart des Dichters herabreichte; man gelangte zu ihnen nur, indem man sich von der lebendigen Überlieferung der künstlerischen Umwelt entschieden lossagte und über die Kunstübung der

Jahrhunderte hinweg, die wir die hellenistischen nennen, hinüber in eine ferne Vergangenheit griff, – ähnlich wie die Attizisten mit entschiedener Absage damals über drei Jahrhunderte hinweg sich an die alten attischen Redner anschlossen. Diese scharfe klassizistische Reaktion, diese Absage an die Umwelt ist dem Virgil fremd. Seine Kunst ist ohne Bruch mit der Umwelt ganz allmählich über das damals Moderne hinaus zu der 'Klassik' einer neuen Kunst emporgewachsen.

Der Gedanke, gerade dies zu beginnen, Theokrits Kunst in Rom einzuführen, blieb also grundsätzlich im Kreise damaliger Kunstbestrebungen junger Dichter in Rom. Aber welche Bewandnis hatte es mit der Tradition des Hirtengesangs, die von Theokrit herkam? Wie hat sie sich Virgil angeboten? βουκολιάσδειν, βουκολικά ἀοιδά, βουκολιαστής das sind bei Theokrit mehrfach wiederkehrende Ausdrücke, Hirtengesang ist für ihn etwas Bestimmtes. βουκολιασδώμεσθα das klingt in den «Thalysia» (36) etwa wie bei uns «Volkslieder singen». Das tun in diesem Gedicht Simichidas, in dem sich der Dichter verbirgt, und sein Freund Lykidas. Sie haben also etwas mit dem Hirtenlieder-Singen zu tun.

Aber Theokrit ist nicht überhaupt «bukolischer Dichter». Wollen wir seine Gedichte mit einem gemeinsamen Worte bezeichnen, so haben wir die meisten Mimos zu nennen, d. h. Szenen des täglichen Lebens des niederen Volkes, ländliche und städtische Mimos. Interesse am Charakteristischen des Kleinlebens, wie es die Peripatetiker entdeckt hatten, ist bei beiden Arten gemeinsam. Die hellenistische Neigung zur Kleinkunst, die Freude am neu und geistreich erlebten Intimen, herrscht durchaus vor.

Kann man Theokrit nicht Bukoliker nennen, so bewegen sich seine ländlichen Mimos doch alle bis auf einen in der Hirtenwelt. Theokrit hat aus der sizilischen Heimat zweierlei mitgebracht: Sophrons Kunst des Mimos hat er in anderer Form erneuert und die Gesänge der sizilischen Hirten in die

Literatur gehoben. Die sechs Hirtenmimen, von dem späteren Herausgeber der Gedichte Theokrits an den Anfang gestellt, machen zwar noch nicht ein Drittel des ganzen Bestandes, aber doch die grösste einheitliche Gruppe darin aus. Sie sind dem Ordner der Ausgabe als das Eigenste, Charakteristische an Theokrit vorgekommen. Theokrit ist also nicht Bukoliker ohne weiteres, aber er hat in die griechische Kunstwelt gerade mit dem Hirtenwesen etwas Eigenes, Neues gebracht.

Nach Theokrit ist dieses Neue zu einer eigenen Dichtart, einer Gattung, geworden, ein eigener Bereich der Kunstwelt wie Epos, Tragödie, Komödie usw., die einen Dichter jeweils ganz oder doch in der Hauptsache für sich beanspruchten. Im zweiten Jahrhundert ist Moschos von Syrakus, am Ende des zweiten Jahrhunderts Bion von Smyrna, der später in Syrakus gelebt hat, Nachfolger des Theokrit als Bukoliker gewesen. Ihre Werke heissen Bukolika.

Es ist also eine bukolische Tradition entstanden. Einen Blick in die bukolische Dichterschule lässt uns der Epitaphios Bionos tun; ein Schüler Bions spricht; er, der βουκόλος, hat seinen Jüngern die βουκολικὰ ᾠοῖδ'α überliefert. Diese Dichtart ist für den Verfasser «sizilische Kunst», Σικελικαὶ Μοῦσαι, so wie Virgil die *Sicelides Musae* anredet. Sie ist, wie die *Appendix aliorum Bucolicorum* bei Wilamowitz lehrt, bis ins erste Jahrhundert v. Chr. weiter gepflegt worden. Theokrit erschien nun, von dieser Tradition aus gesehen, als der Bukoliker, der Archeget der Gattung.

Der Charakter dieser Bukolika hat sich von dem Theokrits entfernt.¹ Da gibt es nichts Mimoshafte, nichts scharf Beobachtetes, Charakteristisches mehr. Die Hirtenwelt gibt einen Rahmen, eine Szenerie für allerlei, besonders erotische Motive. Als Beispiele können zwei, Bukoliastai² überschriebene Gedichte dienen, die dem Theokrit zugeschrieben waren und sich vielleicht dadurch erhalten haben.

1. W. ARLAND, *Nachtheokritische Bukolik bis an die Schwelle der lateinischen Bukolik*, Leipziger Dissertation 1937. 2. Theokrit 8; 9.

Diese Kunstübung scheint sich bis in die sullanische Zeit erhalten zu haben. Damals hat Artemidoros von Tarsos,¹ dessen Philologie man der Nachblüte Alexandriens nach dem tiefen Fall um 150 v. Chr. zuzurechnen hat, eine Ausgabe der bukolischen Dichter veranstaltet, ihre verstreuten Gedichte «in einer Hürde, in einer Herde» vereinigt.² Und sein Sohn Theon hat, etwa in der Zeit Cäsars, ausser anderen hellenistischen Dichtern von Kallimachos bis Nikander auch Theokrit erläutert. Sein Kommentar ist es, aus dem im Laufe der Zeiten am Ende unsere Theokritscholien entstanden sind.

Es kann kaum Zufall sein, dass bald danach Virgil als erster in Rom *Bucolica* geschrieben und sich dabei an Gedichte gehalten hat, die von Theokrit selbst stammen oder zu stammen schienen. Theons Ausgabe und seine Erläuterungen haben ihm den Anstoss gegeben und den Zugang zu dem Begründer dieser Kunstart erleichtert. Wenn er sich aber an ihn, den Begründer, nicht an die Epigonen, hält, so kann er doch die grössere Nähe zu diesen, die Ferne von Theokrit nicht verleugnen. Viel von dem, was man beim Vergleich zwischen Theokrit und Virgil als Eigenheit des Römers anzusehen geneigt ist, findet man auch bei den späten griechischen Bukolikern: das weiche, gegenständlich vage, gefühlvolle Wesen. Es ergibt sich wohl zum Teil schon aus der ähnlichen Situation. Von der äusseren Wirklichkeit des Hirtenwesens abgeschnitten, auf die Kunstwelt der bukolischen Dichtung verwiesen, bewegen sich sowohl die späten griechischen Bukoliker wie Virgil in einem Traumland, oder, im ungünstigeren Falle, in einer literarischen Scheinwelt. Aber ausserdem, so möchte man vermuten, ist Virgil auch noch von der späten griechischen Bukolik berührt worden. Wenigstens fand er in Theons Theokritausgabe zwei späte Gedichte,³ und es zeigt sich, sie haben ihn ange-

1. Hierzu und zum Folgenden WILAMOWITZ, *Textgeschichte der griechischen Bukoliker*, 1906. 2. Epigramm des Artemidoros; *Scholia in Theocritum* ed. Wendel, S. 6. 3. Theokrit. 8; 9.

sprochen, haben ihm gefallen. Er hat ihnen manches abgesehen.

Auch darin befindet sich Virgil im Banne der bukolischen Tradition, dass er Theokrit nur als Bukoliker nimmt und alles andere von ihm, ausser den Adoniazusen, beiseite lässt. Es fehlt trotz dem klassizistischen Rückgriff viel daran, dass er dem alten Dichter unmittelbar gegenüberträte.

Mit alledem ist vielleicht einiges erklärt, aber noch nicht verstanden, wie Virgil auf den Gedanken verfallen ist, gerade das bukolische Gedicht zu wählen, Theokrit nachzufolgen. Sollen wir glauben, das Erscheinen einer Ausgabe enthalte den zureichenden Grund für Virgils Wahl? Das Auftauchen eines neuen, noch nicht lateinisch nachgedichteten Dichters habe plötzlich dem jungen Virgil eine lohnende Aufgabe, einen noch unbetretenen Weg eröffnet?

Wie Virgil in den Bann der bukolischen Tradition geraten ist, bleibt wohl sein Geheimnis. Was wir wissen können, ist das, was sie und die Welt der Hirten für ihn geworden sind, was sie für ihn bedeutet haben und wert gewesen sind. War das Hirtenwesen für Theokrit noch ein vergleichsweise handfestes Stück Wirklichkeit gewesen, so wurde es für Virgil «Arkadien», entrückter Bereich eines höheren, geweihten Daseins inmitten einer brutalen, mörderisch-seelosen Wirklichkeit, Traumlandschaft, Seelenheimat.¹

Die griechische Dichtung, die griechische Kunst, auch die Wissenschaft, der griechische Gedanke überhaupt, haben damals für manche Römer einen eigentümlichen Sinn gehabt.² Sie sind in eigener, neuer Weise mit dem Leben der Dichter, der geistigen Menschen, und ihren tiefsten Anliegen verbunden gewesen, ein Bereich, worin sich das entfalten

1. B. SNELL, *Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft*; «Antike und Abendland» 1945, 26 = *Die Entdeckung des Geistes*, Kap. x. Hamburg [1946] S. 233 ff. 2. Fr. KLINGNER, *Dichter und Dichtkunst im alten Rom*. Leipziger Universitätsreden 15. 1947. S. 29 = *Römische Geisteswelt* 1², Wiesbaden (1952). S. 142 f.

konnte, was in dem nüchternen römischen Alltag zu kurz kam, Raum ihres höheren Daseins. So ist es bei Catull; der Vergleich der Lesbia-Epigramme mit vergleichbaren griechischen Epigrammen macht das deutlich, der Vergleich der Allius-Elegie mit irgendeiner griechischen Elegie noch klarer. Ja, man darf auch an die römischen Gärten, an die römische Wandmalerei denken, deren Bedeutung P. Grimal¹ und K. Schefold erschlossen haben.² Die griechische Kunstwelt im ganzen ist für diese Römer Raum eines erhöhten, geweihten Daseins.

Das gilt nun auch für Virgils Verhältnis zur bukolischen Kunstwelt. Sie wird ihm zum Raum seines eigenen inneren Lebens. Und in dem Masse, wie die grosse äussere Welt sein Inneres trifft und bewegt, geht auch sie in sein bukolisches Gedicht ein.

Wir entsinnen uns, wie das Hirtengedicht bei den Griechen, je weiter es sich von Theokrit entfernte, im Laufe der Zeit immer leerer an Weltstoff geworden war. Virgil, so mussten wir beobachten, steht mit seinem Mangel an scharf beobachteter äusserer Wirklichkeit dieser späten griechischen Bukolik nahe. Aber indem sich die Tür von seinem Innern in das Kunstwerk hinein öffnet, gewinnt sein Gedicht von einer neuen Seite her Gehalt und Gewicht und mittelbar selbst bedeutenden Weltstoff. So kommt es, dass diese neuen *Bucolica*, so nahe sie in einer Hinsicht dem Epigonentum der spätgriechischen Bukoliker stehen, doch in Wahrheit himmelweit davon entfernt und in erstaunlich neue Dimensionen hinein zu wachsen imstande sind.

Man sollte es nicht glauben, dass schon in dem Gedicht der Sammlung, das zuerst entstanden ist und in dem sich fast Vers für Vers aus dem Kyklops und dem Komos Theokrits belegen lässt, im Corydon-Gedicht (2), trotz ängstlich genauer Nachfolge im Äusseren und Einzelnen insgeheim Form und Gehalt

1. *Les jardins romains*, Bibl. Ecoles franç. d'Athènes et de Rome 155, Paris 1943. 2. *Pompejanische Malerei, Sinn und Ideengeschichte*, Basel (1952).

im Ganzen entschieden ins Virgilische verwandelt sind.¹ Was die Form betrifft, so hat Virgil den Ablauf der Motive so geregelt, dass er den raschen, sprunghaften Wechsel der Gedanken bei Theokrit nicht nachzubilden versucht, sondern eine klar geordnete Folge von Klagen, Werben und Verzicht des Liebenden hergestellt hat, wobei er im grossen und ganzen Theokrits Kyklosgedicht nachbildete und vereinfachte. Dies war ihm noch nicht genug. Er hat nach dem Aufschwung von der Klage zum sehnsüchtigen, hoffenden Werben der Liebe von sich aus, ein bei Theokrit 3, 24 nur kurz aufklingendes Motiv ausgestaltend, einen neuen Teil eingefügt, eine verzweifelte Klage wieder, die zum Ausgangspunkt der inneren Bewegung zurücksinkt. So ist nun der werbende Hauptteil (19-55) von klagenden Versgruppen (6-18; 56-68: je 13 Verse) symmetrisch umgeben. Am Ende der zweiten klagenden Versreihe steht das aus Theokrits *Pharmakeutria* 38 ff. entwickelte, in den Vorbildern der zweiten Ekloge nicht vorgezeichnete Bild des Abendfriedens der Welt einerseits und der rastlosen Liebe andererseits (66-68). Ein Gegenstück dazu, erquickende Mittagsrast und ruhelose Leidenschaft, hat er selbständig am Anfang des ersten klagenden Teiles angebracht (8-13). So umfasst nun die Bewegung des Tages, von Mittagsglut zum Abendfrieden, den Ablauf des klagenden, werbenden Gesanges. Entstanden ist dadurch eine überaus klare, symmetrische, auf und ab steigende Linie der inneren Bewegung, etwas also, was von Theokrit als Vorbild gewählt, ja, von allen seinen Gedichten formal grundverschieden ist. Aber auch der Gehalt entfernt sich weiter von Theokrit, ist virgilischer als man bei so engem Anschluss an die griechischen Vorbilder im einzelnen glauben möchte. Da ist nichts Mimoshafte mehr, dieser Hirt Corydon hat nichts Charakteristisches, nichts mit überlegener Freude am Volkstümlichen scharf Beobachtetes mehr, dafür spricht er

1. Genaueres hierzu und zum Folgenden *Gnomon* 1927, 577 ff.

etwas aus, was offenbar für den Dichter wesentlich und wichtig ist: Ohnmacht und Würde der unbedingten, unerfüllbaren Liebe. Und wenn er in seinem Werben sein Hirtendasein preist, das die Menschen geringschätzen, so wird niemand darüber lächeln, wie über die naiven Anpreisungen des Kyklopen. Denn jeder hört darin etwas urweltlich Schlichtes, Frommes, Reines, von Schalmel und Gesang und einer ursprünglichen Musenkunst durchtönt, wie sie die Hirten vom Gott der Wildnis empfangen haben. Die bukolische Sphäre hat eine Weihe, wie später in den *Georgica* die Welt des Landmanns. Die Hirten-Traumwelt Arkadien ist innig verwandt mit dem geadelten, geweihten Bauernland der *Georgica*.

Dies alles ist im Corydon-Gedicht noch unter der Hülle der Theokrit-Imitation verborgen. Auch im dritten Gedicht der Sammlung verhält es sich noch so. Über dem bunten Wechsel der kleinen Versgruppen des Zwiegesangs der Hirten hat man darum oft die überlegene Komposition verkennen können. Dann im Daphnis-Gedicht (5) ist nur noch die eine Hälfte, die Klage um den Gestorbenen, an Theokrits «Thyrsis» angelehnt; im Menalcas-Gedicht (9) nur noch die Anfangssituation, dass zwei Hirten einander begegnen und auf dem Weg zu einem Ziel einander Proben ihrer Kunst zeigen; im ersten, dem Tityrus-Gedicht, gar nur noch die Begegnung zweier Hirten überhaupt. Und dann gibt es ganz frei gestaltete. Je mehr aber die theokritischen Motive und Verse hinter ihm bleiben, desto mehr lässt Virgil von seinen eigenen Anliegen in das Hirtengedicht eingehen, desto mehr wird der bukolische Bereich dichterisch verklärtes Abbild von des Dichters eigenem Dasein.¹ Und da er ein Mensch ist, den Heil und Unheil eines ganzen Zeitalters, das Schicksal einer zwischen Verderben und Paradieseshoffnung schwebenden, tief erschütterten Welt bewegen, so wird ihm das Hirtengedicht unter

1. Über den Wandel des bukolischen Gedichts bei Virgil. Genaueres *Hermes* 1927, 142 ff.

den Händen beinahe ein universales Gedicht. Bei aller äusseren Verschiedenheit kündigt sich hier bereits die Aeneis an.

Die Georgica nennt Virgil ein askräisches Gedicht (2, 176). Er bekennt sich damit zu Hesiod, dem Dichter der Erga. Mit welchem Recht er sein eigenes Dichten Nachfolge Hesiods nennt, fragt sich. Sieht man genauer zu, so findet man ihn nur in einigen Teilen auf Hesiods Spuren. Und man kann auf den Gedanken kommen, dass er nur dem grossen Stifter der Gattung seine Reverenz erweist, im übrigen aber mehr mit seinen Nachfolgern zu tun hat, die ihm näher liegen.

Ohne Zweifel hat Lucrez gewaltig auf die Georgica eingewirkt, aber er konnte ihn schwerlich auf den Einfall bringen, ein Gedicht Georgica zu schreiben. Wir müssen uns weiter in seiner künstlerischen Umwelt umsehen. Das hellenistische Lehrgedicht, das unterweisende, nicht erzählende Epos, ist offenbar in jener Zeit beliebt gewesen. Ciceros Arat-Übersetzung war schon einige Jahrzehnte alt. Aemilius Macer, Virgils Zeitgenosse, der ihn um drei Jahre überlebte, hat, nach Quintilian XII 11, 27, vor Virgil ein Werk des Nikander von Kolophon, die Theriaka, lateinisch bearbeitet. Das Werk hielt sich mit anderen, einer Ornithogonia und einem Gedicht über die Heilkraft der Kräuter, noch in Quintilians Zeit neben Virgils Georgica (vgl. Quint. X 1, 56). Virgil hat es sicherlich gekannt, und damit berührte ihn die seltsame Produktion Nikanders. *Nicandrum frustra secuti sunt Macer atque Vergilius?*, fragt Quintilian X 1, 56; er hält es also für ausgemacht, dass Virgil sich ihn zum Vorbild gewählt hat. Meint er damit Nikanders Gedicht mit dem gleichen Titel Georgika? Oder denkt er nur an seine Art des Lehrgedichts?

Erhalten sind von Nikander die Theriaka und die Alexipharmaka, die in epischen Versen eine Lehre vom Biss giftiger Tiere, besonders der Schlangen, und von den Gegenmitteln gegen Gift vortragen, von anderen Werken so viel, dass wir uns immerhin einen Begriff bilden können. Da

gab es ein Imkerbuch über Bienen, Jagdbücher, ein Steinbüchlein, endlich die Georgika. In allen triumphierte die Kunst des Dichters, indem sie sich möglichst prosaische Gegenstände suchte, mit ihnen spielte, sie auf altepisch darbot und so in kunstvolle Kostbarkeiten verwandelte.

Dass man diese Gedichte wirklich als Triumphe dichterischer Technik auffasste, bezeugt so deutlich wie man nur wünschen kann Cicero im ersten Buch *De oratore* (I 69). Der Redner, so wird dort behauptet, vermag über beliebige Gegenstände meisterhaft zu sprechen. *Etenim si constat inter doctos homines ignarum astrologiae ornatissimis atque optimis versibus Aratum de caelo stellisque dixisse, si de rebus rusticis hominem ab agro remotissimum Nicandrum Colophonium poetica quadam facultate, non rustica, scripsisse praeclare: quid est cur non orator de rebus iis eloquentissime dicat, quae ad certam causam tempusque cognorit? Est enim finitimus oratori poeta, numeris astrictior paulo, verborum autem licentia liberior, multis vero ornandi generibus socius ac paene par; in hoc quidem certe prope idem, nullis ut terminis circumscribat aut definiat ius suum, quominus ei liceat eadem illa facultate et copia vagari qua velit.* Die Allmacht der Wortkunst triumphiert, der Gegenstand ist gleichgültig.

Was Nikander betrifft, so sind die Gegenstände nicht nur gleichgültig, sondern sogar jeweils so gewählt, dass ihr prosaisch-allzuprosaischer Charakter in die Augen springt. Die Paradoxie, solche Gegenstände, die man in nüchternster Prosa nicht nur ebensogut darstellen konnte, sondern natürlicherweise darstellen musste, nun doch dichterisch auf altepische Art zu bewältigen, gehört mit zum Wesen dieser Dichtung.

Um diese Seltsamkeit zu würdigen, muss man sich der grossen Alexandriner der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts erinnern, des Kallimachos, Theokrit und Arat. Sie hatten ihren ganzen Ernst in die «*Techne*» gelegt. Ihre Gedichte waren durchgeformt wie nie vorher etwas in griechischer Sprache. Feingliedrig, leicht, ohne alles Ungestaltete,

Flaue, in jedem Wort und Vers von hellem Geist funkelnd sollte ein Gedicht sein. Was aber den Inhalt, den Gegenstand betrifft, so hatten sie ihre Freude am geistvollen Spiel, an heiterer Freiheit. Sie wählten ihre Themen nicht ohne eine gewisse Willkür, oft entlegene, solche, die die Dichter bisher nicht beachtet hatten, Dinge, woran sich Kunst und Geist der Dichter erweisen konnten, die ja meist zugleich gelehrte Hüter der alten Dichtung waren.

In diesen Zusammenhang gehören Arats Phainomena, das Gedicht von den Zeichen, die Zeus für Bauern und Schiffer in mancherlei Naturerscheinungen, besonders aber in die Sternbilder gelegt hat. Es stellt in seinem grösseren Teil in gewählter epischer Sprache das dar, was Arat in dem gelehrten Werk des Eudoxos über den gestirnten Himmel gelernt hatte. Die Liebe zu Hesiod und der fromme Sinn des Dichters spielen herein. Aber auch hier ist der Gegenstand mit einer gewissen Willkür gewählt. Die grossen, ersten Anliegen des Dichters bleiben, wenn man von wenigen bekannten Versreihen absieht, ausserhalb des Gedichts, und insofern fehlt es seinem Verhältnis zum Gegenstand an der inneren Notwendigkeit, dem vollen Ernst, die wir in der vorhellenistischen griechischen Dichtung walten sahen.

Erst recht entfernt sich, von Arat ausgehend, Nikanders Kunst von Ernst und innerer Notwendigkeit der älteren Dichter. Die distanzierte Freiheit im Verhältnis zu den Gegenständen geht hier bis zum Paradoxen, bis zum leeren Spiel der Kunst, die sich selbst genügt.

Es wird vielleicht manchem wie eine Lästerung vorkommen, aber es muss ausgesprochen werden: wenn irgend etwas Virgil auf den Gedanken bringen konnte, ein Gedicht *Georgica* zu schreiben, so sind es die hellenistischen Lehrgedichte von der Art Nikanders gewesen. Und nicht nur der erste Anstoss, nicht nur der Einfall des Themas muss von dieser Tradition, die, wie gesagt, in Rom damals lebendig gewesen ist, ausgegangen sein. Auch das Kunstprinzip, das in Hinsicht

auf Nikander Cicero ausgesprochen hat, den Sinn der Gedichte Nikanders interpretierend, hat sich Virgil angeeignet. Er spricht es geradezu im dritten Buche aus:

(289) *nec sum animi dubius, verbis ea vincere magnum
quam sit et angustis hunc addere rebus honorem.*

Die Geringfügigkeit des Gegenstandes wird besiegt, der geringe Gegenstand erhält seine ansehnliche Würde, nämlich durch die Kunst. Mehr noch: Virgil verfährt auch nach dem Prinzip – vielmehr: in der soeben beschriebenen Weise der hellenistischen Dichter überhaupt. Er spielt mit den Gegenständen seines Gedichts, mit dem, was er zwar im allgemeinen wohl gekannt, aber ausserdem und vor allem in naturwissenschaftlichen und landwirtschaftlichen Werken gelesen hat, bei Theophrast über Pflanzen, bei Aristoteles oder einem Aristoteliker über die Tiere, bei Varro über Viehzucht usw. Er spricht, als ob er Landwirtschaft lehren wolle. Dass das nicht allzu wörtlich zu nehmen ist, ergibt sich schon daraus, dass er zwar vorzüglich unterrichtet ist, aber so willkürlich auswählt, dass der praktische Landwirt mit einem solchen Handbuch nicht gut beraten wäre. Es bleibt, wie bei anderen hellenistischen Gedichten ähnlicher Art, beim Als-ob. Daraus ergibt sich von vornherein ein weniger ernstes, weniger notwendiges Verhältnis zum Gegenstand. Das Ganze ist ein Spiel. Jede Lehre wird durch die Kunst des Dichters, durch die Dinge, an die er uns erinnert, durch die Gedanken, die er in uns erweckt, und durch den geistvoll gewendeten Ausdruck zur Kostbarkeit, die man wie ein Werk der Goldschmiedekunst betrachten und geniessen kann. Man freut sich des schönen, abwechslungsreichen Weges durch vielfältige Dinge und Verrichtungen, des überraschenden Wandels, des bald engen, bald weiten Blickes, der bald ernst, bald heiteren Anteilnahme, vor allem des ganz freien Sich-ergehens.

In alledem hat man die Tradition des hellenistischen Lehr-

gedichts anzuerkennen, ihre Licht- und Schattenseiten. Wie weit Nikander selbst eingewirkt hat, bleibt uns unbekannt. Der Titel *Georgica* mag von ihm stammen. Das Wenige, was uns sonst von Nikanders *Georgika* kenntlich ist, hat sachlich nicht das geringste mit Virgil zu tun: eine Menge Rezepte, Stücke über Taubenzucht und Taubensorten, Blumenzucht und Blumensorten, Maulbeeren, Maronen, Pilze und dergleichen. Es ist nicht nur stofflich, sondern auch der Art des Vortrags nach verschieden. Trotzdem gehört das Thema, ein landwirtschaftliches Lehrbuch in epischen Versen, in den Bereich der poetischen Möglichkeiten, die durch die Tradition des hellenistischen unterweisenden Epos eröffnet waren. Dass Arats Wetterzeichen-Verse und die Partie von den Weltaltern, dass der Hermes des Eratosthenes dort, wo die «Himmelsuhr» und besonders die Ekliptik beschrieben sind (I, 231-251), hereinklingt, ist bekannt.

Wie wir Virgils *Bucolica* in gewisser Hinsicht in die Nähe der *späten* griechischen Bukolik zu stellen hatten, so dürfen wir auch vermuten, dass Thema und Titel der *Georgica* nicht nur in den Kreis der hellenistischen Lehrgedichte überhaupt, sondern besonders in den der *späten*, für uns von Nikander vertretenen Art gehören. Allein wir haben gesehen, dass keines von den Fragmenten von Nikanders *Georgica* das Geringste mit denen Virgils zu tun hat. Und lesen wir das, was von Nikander erhalten ist, so fühlen wir uns trotz allem Gesagten in einer anderen Welt. Ja, versuchen wir ernsthaft, Virgils *Georgica* ausschliesslich oder in der Hauptsache auf die soeben vergegenwärtigte Tradition zurückzuführen, so spüren wir, dass der Versuch absurd ist. Wir kommen an eine Stelle unseres Gedankenganges, die derjenigen entspricht, wo es sich zeigte, wie Virgils Inneres sich der bukolischen Tradition bemächtigt und sie durchdrungen und verwandelt hat. In den *Georgica* verhalten sich die Dinge weniger einfach. Wir müssen hier noch eine Weile von Virgil und seiner Eigenart und künstlerischen und menschlichen Kraft

absehen und eine zweite Tradition bedenken, die in Virgils Jugend mit der von Arat und Nikander zusammengetroffen ist.

Lucrezens Gedicht *De rerum natura* kann man nicht verstehen, wenn man es nur auf die bisher überblickte Tradition zurückführt. Niemand konnte von Nikander oder Arat aus auf den Gedanken verfallen, Epikurs Elementenlehre, Weltklärung, Psychologie und Wahrnehmungslehre in epischen Versen vorzutragen. Man wird nicht leugnen, dass von jener Seite dem Lucrez viel Technisches zugekommen ist, vielleicht auch mehr. Aber in einem Kunstbereich, wo man auf Kuriositäten aus war und geniesserisch mit ihnen spielte, konnte man schwerlich angeregt werden, Epikurs Philosophie zum Gegenstand zu wählen. Wohl darf man Lucrezens Lust, den spröden Stoff zu meistern, nicht unterschätzen, und insofern mag man ruhig an Ciceros Worte über Nikander denken. Aber wie? Wird man sich entschliessen, von Lucrez zu sagen: *hominem a philosophia remotissimum*, so wie von Nikander gesagt ist: *hominem ab agro remotissimum*? Wir können es hier auf sich beruhen lassen, ob, wie P. Boyancé gelehrt hat,¹ Lucrez am Anfang nur Künstler gewesen und erst bei der Arbeit gläubiger Epikureer geworden ist. Wir haben es nicht mit einer etwa erschliessbaren frühen Phase der Entwicklung von Dichter und Werk zu tun, sondern mit dem vorliegenden Gedicht im Ganzen und seinem Verfasser. Was diese betrifft, so kann für sie niemand das typische Verhältnis der Dichter der hellenistischen Lehrgedichte zu ihren Themen in Anspruch nehmen: die Willkür, den Mangel an Ernst und innerer Notwendigkeit, das Als-ob. Das rein oder vorwiegend artistische Verhalten mag man von allen anderen römischen Dichtern eher behaupten als von Lucrez. Im Gegenteil: auf manchem Leser wird hin und wieder ein gewisser fanatischer Ernst in Hinsicht auf die vorgetragene Lehre schwer lasten.

1. *Lucrèce et la poésie*, Rev. ét. lat. 1947, 88 ff.

Dieses Verhältnis zum Gegenstand ist in der Geschichte des Lehrgedichts, wenn man sie von Arat bis zu Lucrez überblickt, neu. Neu ist aber auch die Art des Themas. Man würde es sich zu leicht machen, für beides einfach auf die dichterische Urkraft des Lucrez zu verweisen. Wo in aller Welt also gibt es das: dass ein Dichter nicht einen Gegenstand unter anderen, sondern den, der für ihn der wichtigste überhaupt ist, im Gedicht unterweisend vorträgt? Und dann: dass einer Philosophie, philosophische Welterklärung, in epischen Versen lehrt? Beiden Fragen tut eine Antwort Genüge: Empedokles. Dass Lucrez unmittelbar von Empedokles angelehrt und zu seiner Art des Dichtertums erweckt worden ist, dürfte heute unter den Lucrezkennern feststehen. Unser Überblick kann zeigen, wie bestürzend neu das Unternehmen nicht nur in Rom, sondern damals in der Welt überhaupt gewesen ist. Für Empedokles als Erwecker und Vorbild spricht übrigens zweierlei: der Lobpreis des Empedokles im ersten Buche – denn Lucrez ehrt mit solchen Enkomien nur Epikur, Empedokles und Ennius, die Männer also, denen er seinen Glauben, seine Dichtart und seine lateinische Dichtersprache verdankt – und der Umstand, dass er aus der ganzen epikureischen Philosophie, trotz entschiedenem Sinn für Lebensphilosophie, gerade die *Physiologia* als Thema seines Gedichts ausgewählt hat.

Um nun zu Virgil zurückzukehren: in Lucrez, auf den der Dichter der *Georgica* bewundernd, freilich auch selbständig und sich des tiefen Unterschiedes bewusst blickt, hat ihn das empedokleische Dichtertum getroffen – und damit das ältere griechische Lehrgedicht überhaupt. Denn Empedokles kommt von Parmenides her, und dieser von den älteren Kosmogonien und Theogonien, an deren Anfang für uns Hesiod steht. Diesen älteren griechischen Werken, zu denen wir nun auch Hesiods *Erga* nehmen, ist das Eine gemeinsam, dass die Dichter beanspruchen, ein allgemein gültiges Wort auszusprechen. Die gebundene Rede ist nicht so sehr künst-

lerisches Spiel als Mittel, die Rede festzulegen. Was sie sagen, soll verbindlich sein, die lautere, wörtlich zu nehmende Wahrheit, Inbegriff ihrer Erkenntnis, also Gegenstand der Gegenstände. Sie sind eins mit dem Inhalt ihrer Werke, er ist innerlich durchaus notwendig für sie. Das unterscheidet diese früheren lehrenden Gedichte grundsätzlich von den hellenistischen. Und es ist kein Zweifel, wohin in dieser Hinsicht Lucrez gehört. Er ist von Empedokles nicht nur äusserlich oder in Einzelheiten, nicht nur von der Kühnheit seines Themas, sondern von seinem grossen, auf das Ganze gehenden Ernst angerührt und erweckt worden.

Diese alte griechische Tradition erreichte und traf also Virgil mittelbar in dem lateinischen Gedicht des Lucrez. Und wieder ist es nicht nur Zufälliges, Äusseres, was ihn anrührte, sondern der Geist dieser Dichtung, ihr hoher Ernst, der aufs Ganze geht. Aber wie verträgt sich das mit dem, was wir vorhin gefunden haben, als wir die *Georgica* zu den hellenistischen Lehrgedichten stellten? Virgil spielt mit seinen Gegenständen, haben wir gesagt. Er tut so, als ob er ein landwirtschaftliches Lehrbuch für den Gebrauch liefere, und dies ist doch nur ein Vorwand, die Dinge, die er berührt, in poetische Kostbarkeiten zu verwandeln und dem geniessenden Menschen das Schauspiel zu bieten, dass geringfügige, gering geschätzte, höchst prosaische Dinge ansehnlich und dem künstlerischen Genuss zugänglich werden. Wie verträgt sich das mit dem hohen, aufs Ganze gehenden Ernst, mit der inneren Notwendigkeit des Themas, mit der Wichtigkeit des Inhalts, mit dem Geist der älteren griechischen Tradition, die Virgil ebenfalls in sich aufgenommen haben soll? Und doch wird jeder redliche, bereite Leser, auch ohne Philolog zu sein, den Ernst spüren. Nun, dies eben gehört zum Wunderbarsten, was Virgil geleistet hat, und man kann es nicht genug bedenken und bewundern, wie er beides miteinander vereinigt hat, – anders ausgedrückt: wie er die von Arat und Nikander herkommende Weise so verwandelt hat, dass

sein Gedicht nun doch die ernste Würde jener alten Werke hat.

Unsere einseitige und, wenn man so will, gewaltsame Art, uns Virgil mit der Frage nach den griechischen Einflüssen zu nähern, hat es mit sich gebracht, so zu sprechen, als sei sein Eigenstes nichts als Mischung überkommener geistiger Errungenschaften. Darum betonen wir noch einmal das Wort «verwandelt» und weisen es von uns, das Unerforschliche erklären zu wollen. Wir stellen nur fest, was Virgil, der grosse Verwandler, Erneuerer und Vereiniger, im Ergebnis geleistet hat. Es liegt in einer neuen Dimension, in welcher sich das scheinbar Unvereinbare doch vereint, einer Dimension, die in der lateinischen Dichtkunst erst die Zeitgenossen des Augustus erschlossen haben.

Die Freiheit des künstlerischen Spiels bleibt erhalten in Hinsicht auf alle stofflichen Einzelheiten, auf alle einzelnen Gegenstände im Gedicht. Der hohe Ernst, die innere Notwendigkeit, die den Dichter im Tiefsten verbunden und eins mit seinem Thema sein lässt, erscheint erst auf einer neuen, höheren Ebene. Der Gegenstand der *Georgica* ist für Virgil damals, als er dieses Werk schrieb, die grosse Angelegenheit seines inneren Lebens, aber auf andere Weise, als Epikurs Lehre die eine grosse Angelegenheit des Lucrez gewesen ist. Lucrez nimmt den Inhalt seines Gedichts im einzelnen ebenso wichtig wie im ganzen. Denn er hat Epikurs Lehre als Philosophie, zwar auswählend, aber doch in ihrer typisch philosophischen Eigenart und Gliederung übernommen, nicht im Kern verwandelt. Daher auch die im ganzen unfreie Komposition, die Abschnitt für Abschnitt den philosophischen Lehrstücken folgt. Der Gegenstand, der so wichtig genommen ist, ist unmittelbar dem stofflichen Inhalt gleich, und so muss jede Lehre, jeder Teilgedanke, wortwörtlich ernst genommen werden. Das Ganze ist nicht mehr als die Summe aller Teile. Ganz anders verhält es sich bei Virgil. Sein eigentlicher Gegenstand, die grosse Angelegenheit, die

ihn bewegt, ist gar nicht unmittelbar im stofflichen Inhalt der *Georgica* zu fassen, weder in den einzelnen Aussagen noch in ihrer Summe. Der eigentliche Gegenstand besteht nicht in den praktischen Lehren für die Landwirtschaft. In den schlichten Dingen und Verrichtungen, die in den vier Büchern unterweisend berührt sind, offenbart sich ein Bild der Welt und des Daseins überhaupt, wie sie sich der religiös gestimmten Weisheit und der Liebe eines erleuchteten Herzens in ihrer Sinnfülle erschliesst. Und dies ist der eigentliche Gegenstand, das grosse Anliegen Virgils. Hierbei ist es ihm ganz und gar ernst, hier ist er ebensogut eins mit seinem Thema wie Lucrez, wie Empedokles und Hesiod, hier gibt es keine Willkür, sondern innere Notwendigkeit. Von hier aus strahlt nun aber auch Würde und Bedeutung auf die Einzelheiten zurück. Ein jedes unscheinbare Ding wird ja Träger des bedeutenden Zusammenhanges. Darum wird es mit ehrfürchtiger Liebe behandelt, bei aller Freiheit des künstlerischen Spiels. Der Dichter spielt z. B. im vierten Buche mit den Bienen, wenn er sie mit den Menschen, den Bienenstock mit Staat und Heer vergleicht; und besonders dort, wo er ihre Schlachten im epischen Ton beschreibt, spielt er das heitere Spiel mit dem verwechselten Grossen und Kleinen wie irgend einer. Und doch vertieft er sich mit ganzer Liebe in Art und Leben der Bienen, worin ihm die höchste, geistigste, gottnahe Stufe des Lebens im Sinnbild erscheint.

Es ist das sinnbildliche Wesen dieser Dichtung, eine grosse Entdeckung der Dichter dieser Generation, die es erlaubt, freiestes künstlerisches Spiel, die Errungenschaft der von Alexandria kommenden Tradition, mit dem Ernst der grossen Alten, Empedokles und Hesiod, zu vereinen. Ist das erkannt, so zeigt es sich, dass auch das Lehren und Unterweisen sein tiefes Recht hat. Zwar wörtlich will es nicht genommen sein; der Dichter spricht nur, *als ob* er Landwirtschaft lehre. Weil er aber den Menschen doch eine ernste Lehre zu bringen hat,

so hat die Haltung des Unterweisenden wiederum ihr Recht. Schliesslich stellt es sich heraus, dass die Berufung auf Hesiod, die Bezeichnung «*Ascraeum carmen*» und der Anfang mit einer Hesiods Erga nachgebildeten Versgruppe (1, 43 – 49, vgl. Erga 458 ff.) doch mehr sind als literarische Wichtigkeit mit dem Begründer dieser Art der Dichtung.

Wir haben in den Bucolica und beiläufig bei Catull den eigentümlichen Vorgang beobachten können, dass in dieser Zeit hellenistische Arten der Dichtung bei römischen Dichtern das Gewicht eines gewissen Lebensernstes und damit einen Zuwachs an Lebenssinn gewonnen haben. Man könnte diesen Gedanken weiter ausdehnen. In den Georgica ist jedenfalls das Gleiche geschehen. Nur ist hier das helfende Vorbild des Lucrez und durch ihn das Vorbild der altgriechischen Lehrgedichte mit im Spiele. Man erkennt hieran, wie folgerichtig bei den Lateinern dieser Zeit der Weg zu den grossen Alten gewesen ist: diese haben einem tiefen Bedürfnis der Römer entsprochen.

Auch in der Aeneis hat Virgil eine ganze griechische Tradition auf sich genommen, erneuert und verwandelt. Das Verhältnis ist hier noch verwickelter als im Falle der Georgica. Anstatt mit einem grossen Einzelgänger, Lucrez, hat es Virgil hier auf dem Felde des Lateinischen mit Ennius, dem *alter Homerus*, und mit einer ganzen Enniustradition zu tun. Ja, seit Naevius hatte es eine sehr folgerechte Geschichte des römischen Epos gegeben, und diese ist eine Geschichte des Homerisierens in Rom.

Es empfiehlt sich, eben damit zu beginnen. Denn der Plan eines Epos zum Ruhme des Augustus am Anfang des dritten Buches der Georgica, bildlich und deshalb nicht sehr genau vorgetragen, lässt doch so viel erkennen, dass er von der Aeneis, wie sie wirklich geworden ist, weit verschieden war und sich an die Gepflogenheiten der späten Ennius-Epigonon hielt.

Die Geschichte des römischen Epos hatte damit begonnen,

dass ein geborener Grieche, Livius Andronicus, eines der homerischen Epen, die Odyssee – ein Stück des griechischen Unterrichts – latinisiert und damit die Möglichkeit eines grossen erzählenden Gedichts für die Römer eröffnet hatte. Naevius war von da aus kühn zum römischen Gegenstand übergegangen, dem Punischen Kriege, den er selbst erlebt hatte. Dazu hatte er ein Stück Urgeschichte, die Fahrt des Aeneas, gesetzt, also etwas wie eine römische Odyssee. Damit hatte er Typus und Aufgabe des römischen Epos bis zu Virgils Aeneis festgelegt und dadurch zugleich ein gespanntes Verhältnis zwischen Homer und der eigenen Geschichte. Denn die Urgeschichte, die Aeneassage, war in der Weise Homers erzählt, die jüngst erlebte Geschichte aber etwa in der Art von Feldherrenberichten. Ennius hat den Anspruch erhoben, der in Italien aufs neue geborene Homer zu sein, und seinem Vorgänger damit das Recht abgesprochen, sich in Homers Nähe zu stellen. Er hat den epischen Vers Homers nachgebildet, auch den eigentlich geschichtlichen Teil der Erzählung weithin in die Form homerischer Auftritte gebracht und die Odyssee seines Vorgängers durch eine lateinische Ilias übertrumpft. Dieses römische Epos gibt sich in seiner ganzen Länge, mit der es die gesamte römische Geschichte bis in die Tage des Dichters in sich fasst, homerisch. Es scheut sich nicht, Iliasmotive auf Vorgänge etwa des Pyrrhuskrieges, ja, sogar des miterlebten Krieges um Ambrakia zu übertragen. Etwas gewaltsam zwar, aber doch gelöst scheint nun die Aufgabe: die alte Thematik, Urgeschichte und Zeitgeschichte, diese freilich mächtig erweitert zu einer Summe der römischen Geschichte, beizubehalten und doch ein homerisches Epos von Anfang bis zum Ende zu leisten.

Ennius ist denn auch den Römern ihr Homer geworden und geblieben, bis in die Zeit Virgils im Schulunterricht gelesen und auf weite Strecken auswendig gelernt und immer gegenwärtig. Und nicht nur sein Epos selbst ist lebendig geblieben, sondern die Art, wie er in den späten Büchern

Selbsterlebtes homerisch-episch verherrlicht und den Grossen seiner Zeit Ruhm gespendet hatte, hat weitergelebt und ist zu einer beliebten Kunstübung, vielmehr schon zu einem leicht und leichtfertig geübten Kunsthandwerk geworden. Jeder grosse Herr, der als Heerführer mehr oder weniger geleistet hatte, erwartete von dem Dichter, den er beschützte und förderte, ein solches Gedicht. Noch wir können eine ganze Liste solcher Produktionen zusammenstellen, von dem *bellum Istricum* des Hostius zu den «*annales Volusi, cacata charta*» (Catull 36, 1), zu des Q. Cicero Epos über Cäsars britannische Expedition, schliesslich bis zu Ovids Zeitgenossen, des Cornelius Severus, Darstellung des Krieges Octavians gegen S. Pompeius. Wie sehr es sich von selbst verstand, solche Gedichte zu fordern und zu liefern, erkennt man an den immer wiederholten, immer neu abgewandelten höflichen Ablehnungen in den Gedichten der augusteischen Dichter.

Varius, Virgils Freund, galt schon in den dreissiger Jahren als der überragende Epiker Roms. Für die Erkenntnis der Geschichte der römischen Dichtkunst ist es ein empfindlicher Verlust, dass wir über sein Epos so gut wie nichts wissen. Dass er in der Anlage, in der Grundgestalt nicht über Ennius und seine Nachfolger hinausgegangen ist, ergibt sich doch wohl daraus, dass Virgil an der Stelle, von der wir ausgegangen sind, dort, wo er den Plan für ein künftiges Epos zum Ruhm des Augustus andeutet, auch nichts anderes weiss als ein Gedicht des ennianischen Typus zu entwerfen: trojanische Urgeschichte des julischen Geschlechts und Grosstaten des Caesar Octavianus. Es blieb eben gar nichts anderes übrig, wollte man ein typisch römisches Epos unternehmen.

Virgil aber hat den Bann dieser übermächtigen Überlieferung gebrochen. Vielmehr: er hat sie in sich verwandelt und vollendet. Sich der fremden, homerischen Kunst zu öffnen und im Eigenen zu beharren, beides hatte seit Livius Andronicus das römische Epos bestimmt. Ennius hatte sich

als Erfüller gefühlt und war mit seinem Anspruch durchgedrungen. Aber sein Homerisieren war doch auf der Oberfläche seines Gedichts geblieben, hatte nur Redeweise, epischen Schmuck und Motive betroffen. Sogar in diesen Dingen hatte er Homer gewaltsam in einen anderen Stil übertragen. Anlage und Kunstgestalt der homerischen Gedichte unter jener Oberfläche waren ihm, so scheint es, völlig verborgen geblieben, also die Architektonik und Ökonomie der Gedichte, ihre epischen Dimensionen. Seine Annalen hatten nicht Anfang, Mitte und Ende, sie erstreckten sich über Jahrhunderte und konnten also nicht den Vorgängen gleichmässig aus der Nähe zuschauend folgen, wie es für die homerische Weise zu erzählen wesentlich ist. Virgil hat erkannt, wie schlimm es um den Anspruch des Ennius, ein neuer Homer zu sein, bei aller Grossartigkeit in Wirklichkeit bestellt war. Die Kunst Homers hat er als Kunst so tief verstanden, wie es bis dahin in Rom niemals möglich gewesen war. Mit dieser Einsicht hat er es unternommen, die alte, seit Naevius gestellte Aufgabe zu lösen, ein wirkliches Epos zu schreiben, das sich neben den homerischen sehen lassen könnte. Hatte Homer seit Naevius hereingewirkt, so war er doch ein unentdecktes Geheimnis geblieben. Jetzt begann der unbekanntes Homer zu wirken. So verwandelte sich jener erste Plan in unsere Aeneis. Virgil wählte einen episch darstellbaren, überschaubaren Gegenstand, einen Gegenstand, der mit der nun einmal abgeschlossenen Welt des griechischen Epos zusammenhing. Und er stellte einen einheitlichen Handlungszusammenhang mit homerischer Architektonik dar. So hat er z. B. in den Büchern 12 - 16 der Ilias die Einheit der Handlung, die man unter der bunten, verwirrenden Fülle der homerischen Gestalten und Geschehnisse nur schwer erkennt, dennoch gesehen und in seinem 9. Buche in klarer, einfacher Kurve nachgebildet. Auf Schritt und Tritt ist sein Epos eine feierliche Fahrt durch das Reich des neuentdeckten Homer.

Das Erstaunliche dabei ist nun aber, dass dies alles erreicht ist, ohne dass irgend etwas von der römischen epischen Tradition preisgegeben ist. Das scheint unmöglich zu sein. Und doch ist es so geleistet, dass auch diese, die römische Seite, sich erst in der Aeneis erfüllt. Erst hier ist das Ganze des römischen Schicksals, wieder von dem Bewusstsein aus, das Wichtigste selbst miterlebt zu haben, in das Gedicht genommen. Wie das möglich ist? Wieder dadurch, dass ein begrenzter Gegenstand das Ganze potentiell in sich enthält – wie in den *Georgica*. Auf den ins Enge zusammengezogenen Ereignissen der Aeneis ruht das Gewicht grosser Vergangenheit und grosser Zukunft. Das unmittelbar Dargestellte ist auf das Ganze bezogen, das so mittelbar im Erzählten enthalten ist. Eine eng umschränkte Handlung, die episch darstellbar ist, vertritt das Ganze des römischen Schicksals, das seinerseits Teil der Weltordnung ist. Hier erkennt man, um dies nebenbei zu bemerken, wie tief berechtigt und sinnvoll das sinnbildhafte Wesen in bildlichen Vorstellungen und Anschauungen ist, das V. Pöschl in seinem Aeneis-Buch aufgewiesen hat.¹

Indem also der ganze, der bis dahin in Rom unbekannte Homer in das römische Epos hereinwirkt, wird er durch die neue Dimension des Epos, eben die des Sinnbildlichen, seinerseits tief verwandelt.

Sind diese Verhältnisse richtig aufgefasst, so kann es nicht zutreffen, was Wilamowitz behauptet hat, Virgil habe als Nachfolger des Apollonios von Rhodos begonnen und sei erst allmählich zum Homeriden geworden.² Wohl ist auch dieser Teil der epischen Überlieferung, das hellenistische homerisierende Epos, für Virgil wichtig geworden, und in früh entstandenen Büchern ist das besonders häufig kenntlich.³

1. *Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Aeneis*. Innsbruck-Wien (1950). 2. *Hellenistische Dichtung* II, 224. 3. Die Anklänge sind von neuem sorgfältig untersucht von M. HÜGI, *Vergils Aeneis und die hellenistische Dichtung*, *Noctes Romanae* 4, Bern-Stuttgart (1952).

Was ihn an Apollonios anzog, war, so scheint es mir, ausser brauchbaren Motiven, vor allem die Kunst, Nachfolger Homers zu sein und ihm doch nichts ohne eine neue geistvolle Wendung nachzutun, Nachfolger Homers und doch in seinem Fühlen modern zu sein.

Wo aber Virgil den Einfluss des Apollonios verrät, da beobachtet man das Gleiche wie in den *Georgica*. Die Hinterlassenschaft der hellenistischen Kunst verwandelt sich. Die Themen und Motive gewinnen das Gewicht neuen Ernstes und Lebenssinnes. Virgils Dido wäre nicht ohne die Medea des Apollonios, was sie ist. Aber was hat ihre Liebe und ihr Tod noch mit dem Geschick des jungen Mädchens zu tun, das bei Apollonios unter dem Sagenamen Medea das erlebt, was Tausende erleben, die nichts anderes als eben junge Mädchen sind?

DISCUSSION

M. Pöschl: Ich befinde mich mit dem, was vorgetragen wurde, in so weitgehender Übereinstimmung, dass ich nur einiges unterstreichen kann, was mir wichtig scheint und einige kleine Ergänzungen vorbringen möchte. Virgil, so hörten wir, hat sich im Gegensatz zu Horaz nicht gewaltsam abgesetzt von der Tradition, sondern in organischer Entwicklung von ihr entfernt. Das ist in der Tat höchst charakteristisch für den Dichter. Mit der hellenistisch bukolischen Poesie Theokrits hat er begonnen und hat sie doch in einigen Gedichten mit einem ganz neuen, über das Bukolische weit hinausreichenden Sinn erfüllt. Das führte ihn dann dazu, in den *Georgica* über die hellenistischen Vorbilder, von denen er auch hier ausging, auf archaische griechische Muster, auf Hesiod und Empedokles und den in seiner Grundhaltung ebenfalls «archaischen» Lukrez zurückzugreifen, weil er in diesen Dichtern etwas dem Ernst seines eigenen Wollens Verwandtes vorfand. Die wunderbare Vereinigung von beiden, die Herr Klingner mit so befreiender Klarheit aufgewiesen hat, wird dadurch möglich, dass das hellenistisch Spielerische sinnbildlich wird. Dadurch wird es von einem neuen Ernst erfüllt und bleibt doch zugleich Spiel.

Virgil war ein Leser des Homer: das ist ein sehr wichtiger Aspekt, der noch ungenutzte Möglichkeiten der Interpretation auch des Homer eröffnet. Reinhardt hat in einem Heidelberger Vortrag gezeigt, dass Schiller, der in der Montgomeryszene der «Jungfrau» die Lykaonszene der *Ilias* nachbildete, Homer hier besser verstanden hat als Wilamowitz. Und so könnte man auch sagen: Virgil ist in manchen Dingen dem Verständnis Homers näher als viele modernen Forscher. Dies im Einzelnen zu zeigen, wäre eine verlockende Aufgabe.

Zur Corydoneklage möchte ich ergänzend noch auf zwei Dinge hinweisen, in denen sich Virgil von Theokrit unterscheidet.

Der Anfang des Gedichtes enthält in den Versen, die die Ein-

samkeit der Berglandschaft schildern, eine bemerkenswerte dichterische Errungenschaft: die Situation der Einsamkeit des Liebenden findet in der Resonanz der einsamen Landschaft einen grossen und einfachen Ausdruck. Die Art, wie hier die Einsamkeit gefühlt ist, ist neu. Damit aber ist eine Grundsituation des lyrischen Dichters zum ersten Mal massgebend gestaltet worden.

Und das zweite: wie die Verzweiflung neu ist gegenüber Theokrit, so ist auch im Mittelteil des Gedichtes die Werbung über Theokrit hinaus gesteigert bis zur ekstatisch erträumten Gegenwart des Geliebten. In der Herrlichkeit der Blumen spiegelt sich das ersehnte, vorgestellte, ja sich verwirklichende Glück, dann aber versinkt es plötzlich in ein Nichts. Schliesslich noch eine persönliche Bemerkung zum geplanten Augustusepos. Ich glaube nicht, dass Virgil jemals die Absicht gehabt hat, ein solches Epos zu schreiben. «Ich werde es einmal schreiben»: diese Formel die in der lateinischen Literatur immer begegnet, ist nur eine Variation des «Ich würde es machen, wäre ich dazu nur imstande», das wir immer wieder bei Horaz und Propertius und auch bei Virgil selbst im sechsten Hirtengedicht finden. So sagt auch Tacitus: «wenn das Leben reicht, werde ich den Glanz der gegenwärtigen Zeit beschreiben». Aber das Leben hätte gereicht, und er hat es nicht getan. Ich denke, das ist eine raffinierte Form der Evasion gegenüber dem Drängen oder der Erwartung, die von der Seite des Herrschers an den Schriftsteller herangetragen wurde, raffiniert deshalb, weil es ein Weg ist, sich den Wünschen des Mächtigen zu entziehen, ohne ihn zu verstimmen. Aber das ist ein persönlicher Eindruck, der sich mir allerdings immer mehr zu bestärken scheint, je länger ich über diese Dinge nachdenke.

M. Klingner: Dem, was Herr Pöschl über ecl. 2 gesagt hat, stimme ich zu (Einsamkeit in der Landschaft, Ablauf des Gedichtes; vgl. *Gnomon* 1927, 576 ff.). – Ob der Plan eines Augustus-Epos am Anfang des 3. Buches der *Georgica* nichts als eine Ablehnung ist, wird sich schwer entscheiden lassen. Fest steht zweierlei: 1. Virgil ist innerlich längst auf dem Wege zur Aeneis gewesen, insofern, als seine Kunst immer mehr bereit wurde,

das Schicksal der grossen Menschenwelt in sich zu fassen. 2. Sollte die römische «Geschichte» eigener Gegenstand des Gedichts eines Dichters werden, der äusserlich und innerlich im Bannkreis des Caesar Octavianus lebte, so bot sich dafür von selbst die Art und Form von Epen an, die in der Nachfolge des Ennius zahlreich entstanden waren, um Taten der eigenen Zeit zu verherrlichen. Diese Weise ist auch in der Aeneis «aufgehoben», aufgehoben im Sinne Hegels.

M. Rostagni: Desidero esprimere anzitutto il mio compiacimento per la dotta e penetrante conferenza del Sig. Klingner, il quale ci ha dato una perfetta idea della spiritualità di Virgilio, in quanto è tutta di Virgilio, originalissima, lontana dai modelli. Eppure io mi chiedo se, ai fini di fare risaltare questa spiritualità e originalità virgiliana, non sia conveniente cogliere anche le tracce che sussistono, specialmente nelle Bucoliche ma pur nelle Georgiche e nell'Eneide, di imitazione non del tutto ricreata, non del tutto superata dall'arte del poeta, rimasta lì un poco ingombrante ed inerte.

Un'osservazione particolare mi sia infine consentita a proposito delle Bucoliche: se, oltre all'influenza teocritea, non giovi notare quella, pure cospicua, della poesia epigrammatica alessandrina, specialmente di Meleagro e dei poeti della scuola peloponnesiaca, rappresentanti della tradizione arcadica.

M. Klingner: Die Imitationen sind oft bemerkt und registriert, ebenso die grössere oder geringere Freiheit im einzelnen Falle. In Hinsicht auf die Frage, ob es ihm gelungen ist, übernommenen Stoff in eigenes Kunstgebilde zu verwandeln, ist ein Unterschied meist zu wenig beachtet. Bei den griechischen Dichtern, die Virgils Vorbilder abgegeben haben, ist meist das Einzelne stärker. Bei Virgil packt das Detail nicht so stark, und er hat diese Wirkung wohl auch nicht gewollt. Aber die Schwäche des Details ist oft Stärke des übergeordneten Zusammenhangs und von diesem erhält es Würde und Bedeutung. – Der Hinweis auf epigrammatische Vorbilder einiger Stellen der Bucolica hat im Vortrag wie so viel anderes, der Zeit wegen, beiseite bleiben müssen.

M. Bayet: La netteté du point de vue de M. Klingner m'a beaucoup frappé. L'évolution de l'art de Virgile en ressort totalement différente de celle de l'art d'Horace. Sa remontée vers le platonisme et l'homérisme à partir des modèles grecs les plus modernes est en soi très importante. Quant au premier point traité par M. Klingner – le sérieux foncier de Virgile en face de la poésie –, j'irais plus loin que lui, s'il le permet; il s'agit du problème de la continuité et du progrès *suivi* d'une *originalité* à travers des genres très différents dont le poète assume loyalement les conditions particulières. Des *Bucoliques* aux *Géorgiques* et à l'*Enéide*, une soumission objective aux lois de genres de moins en moins subjectifs non seulement n'a pas empêché Virgile d'explicitier de mieux en mieux les richesses intimes de son âme, mais semble paradoxalement l'y avoir aidé. Or cela est d'autant plus étrange que le premier des genres ainsi traités, surtout de la façon dont Virgile s'y était engagé, était le plus approprié à cette effusion personnelle.

Parmi tous les problèmes que posent les *Bucoliques* (et compte tenu qu'elles ne représentent qu'une sélection des poèmes composés entre 42 et 39), une orientation peut être prise en confrontant la seconde – qui est apparemment la plus ancienne – et la dixième – qui, datant de 37, fut ajoutée lors d'une « réédition ». La *Bucolique* II, très théocritéenne en apparence, s'essaie déjà aux contrastes descriptifs discontinus sur lesquels Virgile fondera une forme originale de « lyrisme pittoresque »; elle mêle à des traits d'une extrême précision (le couple tacheté des jeunes chevreuils dérobé au fond d'un val obscur, par exemple), des impressions flottantes, d'autant plus suggestives, qui annoncent sa « Traumwelt »; aux jeux spirituels de la galanterie alexandrine, de brûlants et pitoyables éclairs de passion. Les autres pièces du recueil et leur disposition même révèlent à la fois la recherche d'une voie entre plusieurs possibles et la volonté de prolonger cette recherche en sens divers tout en affirmant *une* originalité. Mais cette remarquable prise de conscience de Virgile s'est faite peu à peu et se trahit inégalement, du fait que certains des thèmes choisis se prêtaient moins que d'autres à l'expression personnelle. On sent

pourtant s'accroître la puissance sensorielle, la véhémence passionnelle et l'expressivité du subconscient. La dixième *Bucolique* permet de préciser que, dans cette conquête de son intériorité, Virgile, comme Catulle, a été aidé par un « Cénacle » de poètes amis, qu'il appelle « Les Arcadiens » ; il a été ainsi conduit jusqu'aux portes d'une « poésie d'aveux ». Mais, à la différence de Catulle, il ne les a pas franchies. Et les œuvres postérieures montrent bien comment il a voulu construire et a construit en fait sa personnalité poétique ; quel mode d'« aveux humains » il a mis au point, qui lui est inoubliablement personnel.

A l'inverse d'Horace, qui a un fond de complaisance pour lui-même, Virgile est toute pudeur. Ne s'est-il pas armé contre son désir d'épanchement intime en s'arrêtant au projet des *Géorgiques* ? Je remercie bien vivement M. Klingner d'avoir montré quel fut le rôle de Lucrèce dans cette orientation vers le « sérieux ». Le rôle de Nicandre me paraît secondaire. J'insisterais davantage sur celui d'Hésiode, que les Alexandrins mettaient si haut. L'habitude (alexandrine aussi) d'un travail très documenté lui a fait utiliser de près Caton et Varron. Mais à travers cette armature d'objectivité voulue, le besoin d'épanchement du poète cherche de nouveaux modes d'expression. Les chants des *Géorgiques* sont différents de dates et de caractère, on le sait bien ; et surtout, je crois, le premier des trois autres. Au premier chant, les effusions personnelles tranchent avec une certaine brutalité sur le fond ; mais déjà, dans des développements fort peu subjectifs, l'âme du poète sait se suggérer par un accent particulier, par une épithète. Dans les autres chants, dans le rythme même qui oppose au labeur du premier le foisonnement dionysiaque du second, et qui fait contraster les thèmes amour-mort du troisième avec ceux de chasteté-immortalité du quatrième, il est impossible de ne pas remarquer que Virgile est devenu maître d'une méthode qui lui permet de sauvegarder sa pudeur tout en faisant participer le lecteur au plus intime de son âme, mais sur un plan généreusement humain. Et je n'ai pas à montrer combien cette expression est devenue plus riche et plus nuancée à travers les homérismes et les

baroquismes de l'*Enéide* : l'épopée permettant – étrange paradoxe – au poète de se livrer tout entier sans jamais s'avouer. Extraordinaire réussite d'explicitation médiate.

M. Klingner : Die Formel, nach der Virgil zu seinem Ziel auf dem Wege über andere kommt, trifft viel Wahres. Die Gruppe der Dichterfreunde – ein anderer Kreis als der, in den Virgil durch Maecenas eingeführt wird – ist in den Bucolica nicht vernehmbar.

Was die Rolle Nikanders beim Werden der Georgica betrifft, so darf ich an einen Satz des Vortrages erinnern: «Trotzdem gehört das Thema, ein landwirtschaftliches Lehrbuch in epischen Versen, in den Bereich der poetischen Möglichkeiten, die durch die Tradition des hellenistischen unterweisenden Epos eröffnet waren».

M. van Berchem : Dans son exposé, que j'ai vivement admiré, M. Klingner a touché un point susceptible d'éclairer la psychologie de Virgile. Il a défini les Bucoliques comme une littérature d'évasion, une «Traumwelt». Elles devaient produire sur les Romains un effet analogue à celui des jardins, qu'ils aménageaient alors dans leurs villas, ou qu'ils peignaient sur leurs murs. Mais la littérature latine compte un autre genre qui se prête à une comparaison utile : la comédie. Les comiques grecs auxquels Plaute a emprunté l'affabulation de ses pièces reproduisaient un monde bourgeois, assez proche de la réalité dans laquelle ils vivaient. En les adaptant à la scène latine, Plaute s'est gardé d'habiller ses personnages à la romaine ; de là, l'aspect exotique et fantaisiste de son théâtre, qui autorise toutes les libertés, toutes les outrances. De même, le monde de Théocrite procède d'un certain souci de réalisme ; transcrit en latin, il devient entièrement fictif et irréel. Or Virgile, nous le savons de façon certaine, était un grand timide. Sa pudeur faisait obstacle à l'expression directe de ses sentiments. La convention bucolique, par ce qu'elle avait d'irréel, lui offrait une possibilité de se faire entendre sans se découvrir. Rien d'étonnant à ce qu'il ait commencé par là sa carrière poétique.

M. Klingner : Ich bin sehr dankbar für diese Ergänzungen. Die *fabula palliata* bleibt griechisch, hat für den Römer den Charakter

einer phantastischen, nicht alltäglichen Welt, die zum Fest gehört. Man sollte das in Gedanken mit dem verbinden, was über Catull und Virgil in dieser Hinsicht gesagt ist. Ein Unterschied: Die Römer der Zeit des Plautus suchten nicht einen Ausweg aus dem Alltag, der sie bedrückte, sondern genossen mit Freude die Verzauberung des Festes.

Dass das bukolische Gedicht Virgil erlaubte, offenherzig zu sein, scheint richtig und wesentlich zu sein.

M. Wilkinson: May I enlarge on two points? What M. Klingner said about the atmosphere of escape into a dream-world is very true. In Horace's Epodes contemporary with the Eclogues we have escape to the country in No. 2, escape to the Isles of the Blest and the Golden Age life in No. 16. But the world of the Georgics is different. By then Virgil has settled into the circle of Maecenas. Instead of dreaming of escape, he now wishes to help in improving the existing world by presenting to the imagination the policy of «Back to the Land». In a passage near the beginning (I, 121-59) which sets the moral tone for the whole work, we hear how Jupiter abolished the old, easy life of the Golden Age, the Arcadian life of the Eclogues, and instituted a new age of work, with the object of sharpening men's wits *curis acuens mortalia corda*...

ut uarios usus meditando extunderet artes.

The result was the wonderful variety of life, its arts and crafts. (Virgil is thus allotting to «The Father himself» the part traditionally played by his adversary Prometheus). Hard work in the country is to be made to seem morally as well as materially valuable; aesthetically too, for the result is *diuini gloria ruris*. It is the opposite of the carefree world of the Eclogues. The only exception is the famous passage at the end of the Second Georgic (458-74) where Virgil, feeling perhaps that he is in danger of defeating his purpose by overstressing the hardships, inserts an idealised picture of the country in which, as in the Golden Age,

fundit humo facilem uictum iustissima tellus.

Secondly, there is still a tendency for people to speak with admiration of agricultural precepts in the *Georgics*, as though it were a didactic work. But it is in fact pseudodidactic. The Romans had no lack of detailed handbooks in prose, the latest being Varro's, which considerably influenced Virgil. He did draw on genuinely didactic Greek poets, such as Hesiod, Eratosthenes, Aratus and Nicander. Aratus could teach him something about the use of vivid detail. But, as John Dryden pointed out in the seventeenth century, the *Georgics* are essentially *descriptive* poetry in the guise of didactic: indeed they are the first important poem which can be so labelled.

M. Klingner: Ich freue mich, mit Herrn Wilkinson übereinzustimmen, wenn er den Unterschied zwischen *Bucolica* und *Georgica* hervorhebt. Es ist ein wesentlicher Schritt von Arkadien nach Italien, aus dem Leben der singenden, liebenden Hirten in das der schwer arbeitenden Bauern.

Herr Wilkinson findet nun, dass dem Charakter der *Georgica* und besonders den dafür bezeichnenden Versen 1, 121 bis 159, das Schlusstück des zweiten Buches widerspricht, worin sich das Leben des Bauern als Überrest der goldenen Zeit Saturns darstellt, leicht und fast mühelos. Wie erklärt sich der Gegensatz? Zunächst bietet sich der Gedanke daran an, dass in den *Georgica* ältere und jüngere Stücke enthalten sind, solche, die vor der Schlacht bei Actium und solche, die darnach geschrieben sind. Dann aber lässt ein Blick auf das ganze Werk erkennen, dass der Gegensatz zwischen den beiden angeführten Versreihen dem der Bücher 1 und 2 entspricht, worin sie enthalten sind. Im 1. Buch überwiegen die ernsten, schweren Themen, im zweiten die schwere-losen, im 1. Not und Plage des Bauern, im 2. die schenkende Fülle der Natur. Der gleiche Gegensatz wiederholt sich, auf höherer Stufe, in den Büchern 3 und 4. Im 3. ist dumpfes, schweres, angefochtenes, animalisches Leben dargestellt, im 4., dem Bienenbuche, eine helle, leichte, dem Göttlichen sich nähernde Weise des Daseins. Aus diesen Gegensätzen baut sich das Werk auf. Die Schlußstücke der Bücher ordnen sich diesem

Gefüge der Gegensätze ein. Die paradiesischen Aspekte im Finale des zweiten sind den finsternen des ersten entgegengesetzt. Im Spiel der Gegensätze haben beide ihr Recht. Daran liegt mehr als an der sachlichen Folgerichtigkeit, zumal bei einem Dichter, der oft im Einzelnen, Sachlichen nicht allzu wörtlich genommen sein will.

Ich bitte, die ängstliche Kürze dieser Andeutungen freundlich zu entschuldigen. Sie auszuführen, fordert ein Buch, das mir vorschwebt.

M. Boyancé: A mon tour j'aimerais exprimer le plaisir que j'ai eu en écoutant Monsieur Klingner; j'ai pu m'instruire en l'écoutant. Il est intéressant de considérer l'attitude de Virgile en présence de Théocrite.

Pour lui, celui-ci n'est qu'un auteur de *Bucoliques*; il ne l'imite que sous ce seul aspect. Un genre s'est constitué dont Virgile ne songe pas un instant à mettre en cause la définition, les limites formelles; il ne voudra écrire lui-même que des *Bucoliques*. Et pourtant en fait ses *Bucoliques* seront tout autre chose et d'aucune d'entre elles on ne pourrait dire qu'elle apparaît simplement comme une bucolique. Le cadre, choisi rigide, éclatera ainsi sous la force de la personnalité. Il y aura donc ainsi à la fois concentration formelle et une sorte d'expansion en profondeur. De cette expansion les moyens appropriés apparaissent en particulier dans le recours aux allusions, dans l'usage du symbolisme: ainsi la poésie apparaîtra sur plusieurs plans. Il me semble que ce double mouvement, cette double attitude sont caractéristiques. Virgile, les Latins pratiquent systématiquement le recours aux sources, et, loin de le dissimuler, s'en font gloire. Mais leur originalité s'exprimera fortement à travers les emprunts, et cela parce qu'ils n'ont jamais rien d'exclusif. Il en sera de même dans les *Géorgiques* et dans l'*Enéide*. Dans les *Géorgiques* Virgile concilie le sérieux hésiodique et le jeu brillant de l'art hellénistique. Mais cette variété de reflets brille sur la profonde unité, la valeur intérieure que Monsieur Bayet a définies. Reconnaissons pourtant qu'il peut s'ensuivre certains manques d'harmonie, certaines dis-

sonances; Monsieur Rostagni a de son côté souligné ce fait. Sans doute, Monsieur Klingner l'a montré pour les chants I et III des *Géorgiques*, la composition littéraire réussit à leur donner l'unité esthétique de la forme. Il reste que dans le fond, il y a désaccord jusqu'à un certain point entre la conception idyllique de la nature qui fait songer à l'Arcadie des *Bucoliques* et qui en est un héritage, et la conception qui vient d'Hésiode, celle qui exige de l'homme un effort rude et difficile. Il y a donc indubitablement heurt d'influences et il serait arbitraire de vouloir les résoudre en un accord parfait. Mais ces influences ne sont pas faits purement littéraires, en un sens trop technique de ce mot. Elles ne sont si fortes que parce qu'elles ne font que traduire des tendances du poète lui-même, tendances entre lesquelles il est déchiré, entre lesquelles il y a tension, ce que les Allemands appellent *Spannung*. C'est parce que la pensée de Virgile est vivante qu'elle n'a pu trouver une unité totale, un équilibre définitif: ici l'unité totale, l'équilibre définitif s'appelleraient la mort.

M. Klingner: Vielen Dank! Was Herr Boyancé gesagt hat, trifft die Wahrheit.

Besonders dankbar begrüße ich den Gedanken, dass die Spannung zwischen Teilen des Inhalts, zwischen denen ein unauflöslicher Widerspruch besteht, zur Lebendigkeit der virgilischen Idee gehört. Auch ich habe nicht nur die literarische Seite der Angelegenheit gemeint, als ich von den Gegensätzen sprach, aus denen sich das Werk aufbaut, sondern eine gespannte Harmonie gegensätzlicher Aspekte, die erst zusammen Virgils Idee ausmachen.

M. Boyancé: Ce que M. Van Berchem a dit me semble très important: il s'agit de l'analogie entre la transposition qui est propre à la comédie de Plaute et celle que nous voyons dans la bucolique virgilienne. Dans les deux cas l'influence du modèle grec nous arrache à un réalisme étroit et nous transporte dans un monde de plus grande liberté. Mais liberté ou fantaisie ne débouchent pourtant pas sur un monde irréel. Ce dépaysement qui nous éloigne de Rome ou de l'Italie vers une Grèce imaginée à travers le mo-

dèle nous fait accéder à une humanité de valeur générale. L'influence grecque agit pour nous détacher de tout cadre trop déterminé et trop étroitement national et nous en retirons une leçon d'humanisme.