



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Die bukolischen Topoi TIERLEID und SYMPATHIE DER TIERE
und deren symbolische Bedeutung in der lateinischen
Hirtendichtung von Vergil bis Nemesian“

verfasst von / submitted by

Claudia WERNER

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 338 406

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UniStG
UF Latein UniSG / UF Mathematik UniStG

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ratkowitsch

fratri carissimo

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	7
2. DIE ENTWICKLUNG DER BUKOLIK	9
3. TIERLEID IN DER BUKOLIK	16
3.1. Publius Vergilius Maro	16
3.1.1. Ecloga I	16
3.1.2. Ecloga IX (Exkurs)	27
3.1.3. Ecloga III	32
3.1.4. Ecloga V	43
3.1.5. Ecloga VIII	52
3.2. Titus Calpurnius Siculus	62
3.2.1. Ecloga VII	62
3.2.2. Ecloga III (Exkurs)	69
3.3. M. Aurelius Olympius Nemesianus	76
3.3.1. Ecloga I	77
3.3.2. Ecloga II	84
4. CONCLUSIO	91
5. LITERATURVERZEICHNIS	98
5.1. Ausgaben, Kommentare	98
5.1.1. Vergil	98
5.1.2. Calpurnius	98
5.1.3. Nemesian	98
5.2. Sekundärliteratur	99

1. Einleitung

Mit der vorliegenden Arbeit soll gezeigt werden, aus welchem Grund die bukolischen Dichter Vergil, Calpurnius und Nemesian das Motiv des Tierleids und der Sympathie der Natur verwendet haben. Dazu werden diese Topoi in der lateinischen Hirtendichtung auf ihren Symbolgehalt untersucht.

Um diese drei Autoren besser einordnen zu können, erfolgt zuerst ein grober Überblick¹ über die Entwicklung der Bukolik, beginnend beim griechischen Vorbild, Theokrit von Syrakus. Vergil, der erste römische Bukoliker (70 bis 19 v. Chr.), hat die Tradition des Griechen übernommen und weiterentwickelt, indem er die Eklogendichtung durch neue Motive (Eingliederung tagesaktueller Geschehnisse, panegyrische Tendenzen) prägt und zum Mittel der Reflexion über Dichtung macht. Der nächste Autor, der sich mit dieser Art der Dichtung beschäftigt, ist Calpurnius, der nach allgemeiner Meinung in die neronische Zeit zu datieren ist. Wie sein Vorgänger öffnet auch er die Bukolik für andere Genera und integriert diese in seine Eklogen, bedient sich dabei auch bei Vergils Lehrgedicht, v.a. dem dritten Buch der Georgica. Nemesian schließlich scheint ein karthagischer Autor aus dem 3. Jh. n. Chr. zu sein, der nach ca. 200 Jahren pastorale Gedichte in Anlehnung an Vergil und Calpurnius verfasste, wobei er sich wieder mehr auf die ursprünglichen Elemente der Gattung konzentriert.

In den folgenden Kapiteln werden die Eklogen, die die zu untersuchenden Motive aufweisen, geordnet nach Autoren einzeln besprochen. Dies geschieht anhand einer kurzen Zusammenfassung des Inhalts, wobei die relevanten Stellen im Kontext im Original zitiert werden. Bei der Analyse wird einerseits die werkimmanente Textbetrachtung herangezogen – mit der Intention aufzuzeigen, dass die Möglichkeit bukolisch zu dichten eine Grundvoraussetzung für das Hirtenleben darstellt, und dass das Fehlen dieser Chance bzw. die Machtlosigkeit der Dichtung nicht nur Auswirkungen auf den Hirten / Dichter selbst hat (das Verstummen des Dichters), sondern auch dessen Tiere betroffen sind, wodurch die Menschen und Tiere in vielen Fällen in ihren Empfindungen gleichgesetzt werden (das Motiv der Sympathie der Natur mit den Menschen). Für die Betrachtungen der Eklogen Vergils im Sinne der Forschungsfrage sind vor allem die Werke von Ernst August Schmidt aus den Jahren 1972 bzw. 1986 und von Evangelos Karakasis (2011) eine große Hilfe gewesen. Für Textzitate im Original wurde die aktuellste Ausgabe von Holzberg (2016) herangezogen. Andererseits sollen intertextuelle Bezüge beweisen, dass Vergil (und nicht nur dessen bukolischen Dichtung) und seine Motive von den bukolischen Dichtern Calpurnius und Nemesian

¹ Dem Abschnitt des Buches von Leisritz, 2004, folgend.

rezipiert wurden. Für diese beiden Autoren erweisen sich noch immer die beiden Werke von Dietmar Korzeniewski (1971 bzw. 1976) als richtungsweisend, weshalb sie die Grundlage von Textzitaten, aber auch intertextuellen Bezügen sowie inhaltlichen bzw. literarischen Kommentaren darstellen. Weiters liefert die Studie von Karakasis (2016) bezüglich generischer Neuheiten innerhalb der Eklogen des Calpurnius wichtige Erkenntnisse, die in diese Arbeit eingeflossen sind. Nicht vernachlässigt werden darf der Kommentar zur dritten Ekloge von Fey-Wickert (2002). Für Nemesian haben sich neben dem elementaren Werk von Korzeniewski die beiden schon etwas älteren Studien von Willy Schetter (1975) und Horst Walter (1988) als Quellen wichtiger Erkenntnisse erwiesen, ebenso wie das schon oben erwähnte Werk von Karakasis (2011) über den Sangesaustausch in der römischen Bukolik.

Den Abschluss der Arbeit bildet die Conclusio, in welcher noch einmal kurz die relevanten Punkte bei den einzelnen Dichtern zusammengefasst werden, um sie dann – nach einem kurzen Überblick über die allgemeine Verwendung des Motives der *συμπάθεια τῶν ὅλων* – in einem Vergleich zueinander beurteilen zu können.

2. Die Entwicklung der Bukolik²

Die Bezeichnung Bukolik leitet sich vom griechischen Wort *βουκολέω* (Rinder hüten) ab. Geschaffen wurde dieses Genus im Hellenismus, der erste Autor war **Theokrit** aus Syrakus (1. Hälfte des 3. Jh.s v. Chr.). Er schrieb ca. 30 Gedichte, sogenannte Idyllen. Seine Intention war es, die kleinen Leute in der Stadt und auf dem Land zu ironisieren. Die bukolische Tradition der Griechen, wie sie uns von Theokrit und seinen Idyllen vertraut ist, wird im lateinischen Bereich zu allererst von **Vergil** aufgenommen, der diese griechische Gattung in untheokritischem Sinn latinisiert. Vergil gilt als der eigentliche Archeget, denn die Eklogendichter der Renaissance und des Humanismus orientieren sich an ihm.³ Die *Bucolica*, bestehend aus 10 Eklogen, stehen zu Beginn seines Schaffens, zählen zum *genus humile*, dem niedrigsten Genus. Er übernimmt von Theokrit die klassischen Themen der Bukolik und bettet sie in das Alltagsleben der Hirten ein. So schildert er Wettgesänge von Hirten, behandelt das Thema Liebe. Er wollte anhand seiner Eklogen die bukolische Dichtung thematisieren bzw. darüber reflektieren. Neben der Nachfolge Theokrits erfolgt eine bewusste Abkehr von diesem bzw. Innovation der Vorgabe. Eine Neuerung Vergils im Vergleich zu Theokrit ist z. B. das Einbinden zeitkritischer Themen, so verarbeitet er die gesellschaftlichen Umwälzungen seiner eigenen Zeit und überlagert die pastorale Fiktion mit Zeitgeschehen oder Mythologie. Die beispielhafte Landschaft, welche Vergil in seinen Gedichten immer wieder schildert, wird später selbst zum Symbol der bukolischen Dichtung, die Landschaft Arkadien. Diese befindet sich keineswegs in der Heimat Vergils oder in Italien überhaupt, sondern sie ist die Heimat des Hirtengottes Pan und liegt im Herzen der Peloponnes. Im Humanismus nannte Jacopo Sannazaro sein bukolisches Werk *Arcadia*. Genau diese Idylle und der imaginäre Frieden Arkadiens werden bei Vergil aber durch das Eindringen realer Missstände gefährdet, dennoch wird durch die Gedichte die Hoffnung auf eine bessere Zukunft – Utopie des Goldenen Zeitalters – aufrechterhalten.⁴ Die Ironie der vergilischen Hirten dient nicht der Kritik und Verspottung seines Publikums, sondern der Bewältigung von Trauer und Verzweiflung der Akteure durch die Dichtung, d.h. Bukolik Vergils ist Reflektieren über eigenes literarisches Genos (in Abgrenzung besonders zur Elegie).⁵

² Diese Einleitung folgt in groben Zügen dem Abschnitt über die Geschichte der Eklogendichtung in: Leistriz, Sigrun, *Das carmen bucolicum des Antonio Geraldini: Einleitung, Edition und Übersetzung, Analyse ausgewählter Eklogen*, Trier (BAC 61), 2004, 164-184

³ Leistriz, 2004, 166

⁴ Leistriz, 2004, 167-168

⁵ Schmidt, 1972, 17

Betreffend Herrscherlob in den Hirtengedichten können bei Theokrit keinerlei panegyrische Äußerungen erkannt werden, das panegyrische 17. Idyll spielt bezeichnenderweise nicht in der Hirtenwelt. Vergil öffnet die Hirtendichtung allmählich für Ansätze der Panegyrik, indem er die reale Welt Roms und des Imperiums einbezieht und Arkadien somit zu einem Ort des Rückzugs, der Besinnung, auch der Lebensbewältigung durch Reflexion über aktuelles Unheil und Leid macht. Er bietet dadurch die Möglichkeit zur Überwindung des Unheils in einer neuen Weltordnung.⁶

Ein wesentliches Charakteristikum der Eklogen Vergils ist das Motiv der Grenzüberschreitung, der Verlagerung und Verflechtung der unterschiedlichsten Ebenen.⁷ In Vergils letzter Ekloge, die dem Begründer der römischen Liebeselegie, Gallus, gewidmet ist, kann man eine Mischung der Gattungen deutlich erkennen.⁸ Der Begriff „Mischung“ ist etwas irreführend, es wäre besser, von einer Absetzung zu sprechen: Gallus, der in der Welt der Bukolik scheitert, kehrt am Ende in seine gewohnte Welt der Elegie zurück.

Die meisten der Hirtennamen, wie z.B. Tityrus⁹, übernimmt Vergil von Theokrit. Es werden die griechischen Namen beibehalten oder auch erstmalig verwendet, obwohl es sich doch um römische Bürger handeln dürfte.¹⁰ So auch Meliboeus, dessen Name bei Vergil erstmals vorkommt, aber in theokritischer Tradition ein griechischer Name mit der Bedeutung Rinderhirte ist.¹¹ „Der sich ums Rindvieh Kümmernde“ ist etwa die Erklärung bei Servius.¹²

Weitere Vertreter der bukolischen Dichtung werden zur Zeit Kaiser Neros greifbar: **Titus Calpurnius Siculus**, der Autor von sieben Eklogen bukolischen und panegyrischen Inhalts. Der Autor imitiert Vergil, seinen direkten Vorgänger im lateinischen Bereich. Doch er imitiert Vergil nicht nur, sondern erschließt auch weitere Horizonte durch Integration anderer Gattungen in die Bukolik: Des erotischen Briefes (ecl. 3) oder auch der Beschreibung lokaler Sehenswürdigkeiten mit Hilfe einer Ekphrasis (ecl. 7). Schon in der 1. Ekloge feiert er den Ausbruch des Goldenen Zeitalters und verwendet so die

⁶ Binder, 1989, 363

⁷ Leistritz, 2004, 168

⁸ Fey-Wickert, 2002, 27

⁹ Der Hirtename Tityrus wird nicht nur hier in der 1. Ekloge verwendet, sondern auch in den Eklogen 3 (Tityrus wird nur kurz erwähnt als Hüter von Damons Vieh), 6 und 8. Bei Theokrit findet man diesen Namen in Id. 3,2-4 (Tityros wird als Vertretung eingesetzt für einen Hirten, der seiner Amaryllis ein Lied singen will, nachdem diese nichts mehr von ihm wissen will) und Id. 7,72 (Wettgesang zwischen Simichides und Lycidas, wobei Lycidas in seinem Lied Tityrus auffordert, er solle singen). Coleman sieht allerdings keinen Anlass, in dieser mehrmaligen Verwendung tiefere Absicht erkennen zu wollen. (Coleman, 1991, 25)

¹⁰ Coleman, 1991, 24

¹¹ Williams, 1979, 91

¹² Loos, 2006, 12

bukolischen Bilder und Motive, um sein Herrscherlob zu präsentieren. Durch Vergils Öffnung der Gattung für die Panegyrik besteht für Calpurnius die Möglichkeit, Herrscherlob in die Gedichte einzubauen.¹³ Dieses Vorhaben kann Calpurnius nur umsetzen, wenn er die Vielfalt des historischen Personals zur Einheit des Kaisers reduziert, die zeitgeschichtliche Komponente gegenüber Vergil verkürzt und verflacht. So wundert es nicht, dass auch die Themenvielfalt darunter leidet, es erfolgt eine Verminderung auf die Einheit des Themas Panegyrik. Calpurnius, der erste bukolische Dichter nach Vergil, stößt somit schon bis an die äußersten Grenzen der Gattung vor, überschreitet sie und formuliert eine Absage an Arkadien. Dies bedeutet das Ende der bukolischen Dichtung im Sinne Theokrits und Vergils.¹⁴ In den höfischen Eklogen scheint Calpurnius das Pferd von hinten aufzuzäumen: Er schreibt panegyrische Dichtung und verpackt diese in das bukolische Umfeld der Hirtendichtung.¹⁵ Den Vorwurf des allzu übertriebenen Herrscherlobs entkräftigt Simon gekonnt, indem er Calpurnius' Eklogen als eine Reihe von Allusionen an thematisch ähnliche Werke augusteischer Dichter deutet. Und aus dieser Kette von Anspielungen sei zu folgern, „dass die panegyrischen Wendungen die Formen des Herrscherlobs in keiner Hinsicht überschreiten, die in der augusteischen Zeit verbreitet waren“.¹⁶

In den Gedichten von Calpurnius kommt die bukolische Utopie fast zum Erliegen: Seine pastoralen Helden sehnen sich nicht nach dem ländlichen Frieden, sondern nach einem geborgenen Leben in der Stadt und sind deshalb bereit, das Idyll des Landlebens aufzugeben.¹⁷

Neben dieser für antike Vorstellungen selbstverständlichen *imitatio* von Vergils Eklogen greift er auch immer wieder auf die Georgica zurück und bezieht Themen dieses Werks in den bukolischen Motivkreis mit ein. So wird neben den Eklogen auch Vergils Lehrgedicht für die weitere Entwicklung der Hirtenpoesie relevant. Gerade das dritte Buch der Georgica spielt in der *imitatio* eine wichtige Rolle, da es sich als besonders bukolisch erweist. Auch die Hereinnahme des didaktischen Elements aus dem Lehrgedicht schafft dem bukolischen Gedicht neue Möglichkeiten (gerade in der späteren christlichen Bukolik spielt die Belehrung eine nicht unwesentliche Rolle, z.B. in den Dichtungen des Endecheius und des Paulinus von Nola wird die Verbindung von Bukolik und christlicher Predigt augenscheinlich).¹⁸

¹³ Binder, 1989, 363

¹⁴ Effe - Binder, 2001, 113

¹⁵ Karakasis, 2016, 117

¹⁶ Simon, 2007, 78-79

¹⁷ Leistritz, 2004, 168

¹⁸ Kettemann, 1977, 99

Keene gibt eine Definition der Hirtendichtung, die seiner Meinung nach durch die Einheitlichkeit von Thema und Behandlung durch alle Zeiten (von Theokrit bis zu den modernen Idyllen) gekennzeichnet ist, und hält es daher auch für keineswegs verwunderlich, dass Calpurnius diesem traditionellen Gebrauch folgt: „A shepherd in search of a lost sheep or heifer meets a brother shepherd, and then in company, forgetting their more prosaic duties, they beguile the noontide hours in singing their mistresses' praises, or in poring over the characters cut in the bark of some neighbouring tree, until the lengthening shadows warn them to water their thirsty flocks, and afford the poet a convenient pretext for concluding his lay. Not unfrequently the love-sick swains engage a vocal and instrumental contest, some passer-by acting as judge.“¹⁹ Kaum jemand brachte die Gattung der Bukolik in wenigen Worten so auf den Punkt wie Keene, er erwähnt viele Topoi der Hirtendichtung.

Calpurnius selbst tritt in seinen Gedichten unter der Maske des Hirten Corydon auf.²⁰ In seinen Gedanken und seiner Art der Dichtung wird der Einfluss durch Vergil in den zeitnahen Anspielungen und in vielen Motiven, die übernommen und erweitert wurden, offenkundig. Theokrit war eher von geringerer Vorbildwirkung für ihn.²¹ Calpurnius war kein großer Dichter, obwohl er in Nemesian sogar einen Nachfolger fand (Die Eklogen des Calpurnius gaben die vergilische Tradition an Nemesian weiter.)²², sondern wird meist als Vertreter der nachvergilischen bukolischen Tradition studiert.²³ Davis hingegen ist von der Komplexität des Arrangements beeindruckt, sieht darin Kunstfertigkeit in hohem Maß: In der Anordnung nach den Themen (politische und pastorale Gedichte), der Form (Monolog und Dialog) und der Länge (die zentrale Ekloge ist die längste).²⁴ Ebenso in die neronische Zeit werden die zwei so genannten **Einsiedler Gedichte** datiert, welche im Jahr 1869 im Codex 266 des Klosters Einsiedeln von Hermann Hagen entdeckt wurden und panegyrische Gedichte im Kleid der Bukolik sind. Die Datierung in die neronische Zeit ist durch Bezugnahme auf diese Zeit innerhalb der Gedichte möglich. Sie entstammen beide vermutlich der antineronischen Richtung, sind aber in Form und Inhalt so verschieden, dass man zwei Autoren annehmen muss.²⁵ Für die Einsiedler Eklogen kann nur bezeugt werden, dass sie zum selben literarischen Umfeld gehören wie die Gedichte von Calpurnius Siculus.²⁶

¹⁹ Keene, 1969, 39

²⁰ Korzeniewski, 1971, 1

²¹ Duff und Duff, 1961, 213

²² Duff und Duff, 1961, 213

²³ Langholf, 1990, 355

²⁴ Davis, 1987, 32

²⁵ Korzeniewski, 1971, 4-5

²⁶ Duff und Duff, 1961, 212

Das nächste greifbare bukolische Werk ist das des Karthagers **Nemesian**, der vermutlich am Ende des 3. Jh.s n. Chr. lebte. Seine vier Eklogen gestaltet er in bewusster Anlehnung an Vergil und Calpurnius, er vollführt eine Adaption, Kombination und Variation der gegebenen Vorbilder.²⁷ Er sucht die Nähe zu Vergil (auch in der verstärkten Wiederaufnahme des Themas Dichtung), zeigt in der Vergiladaption jedoch große Eigenständigkeit. Man findet keine historische Thematik oder politische Panegyrik,²⁸ aber in der ersten Ekloge formuliert er eine persönliche Lobrede auf seinen Gönner Meliboeus. Gegenüber Calpurnius ist seine „Gattungstreue“ hervorzuheben.

Die erfolglose Strategie von Calpurnius, mit seinem Vorgänger in direkte Konfrontation zu treten, vermied Nemesian, stattdessen wählte er einen Kurs von Angleichung ohne Konfrontation, indem er Vergil als seinen literarischen Vater anerkannte, sich ihm aber nicht als Rivale gegenüberstellte. Auffällig an den vier Eklogen des Nemesian sind fehlende Rivalität und Wettkampf – die Welt seiner Hirten ist harmonisch, im Besitz eines gemeinsamen poetischen Erbes. Während Unglück und Enttäuschung in der Liebe hier einen Platz haben, scheinen Uneinigkeit und Zwietracht zwischen Hirten bzw. Poeten völlig zu fehlen.²⁹ Diese einseitige Ansicht Hubbards lässt sich m.E. einfach widerlegen: Man betrachte die 2. Ekloge, in der die beiden Hirten Idas und Alcon sehr wohl Rivalen in der Liebe zu demselben Mädchen sind.

Calpurnius musste als erster bedeutender Dichter von Hirtenliedern nach Vergil seinen Vorgänger direkt herausfordern, was ihm – sogar nach eigenen Angaben – nur sehr mäßig gelang, während hingegen Nemesian die Möglichkeit vorfand, Vergil als einen aus einer Reihe von Vorgängern zu sehen und Calpurnius als Vermittler zu haben. Außerdem war es für Nemesian in seiner Zeit leichter, Zugang zum griechischen Vorgänger Theokrit zu bekommen. Somit war Vergil für ihn nicht die dominante und einschüchternde Vaterfigur, aber er konnte auch nicht außer Acht gelassen werden. Die Rolle Vergils sollte sich noch über Jahrhunderte kaum ändern.³⁰

Zur Zeit der Entstehung bzw. Festigung des Christentums gilt die Bukolik noch als profane heidnische Dichtung und eigenständige Gattung. Erst langsam begannen christliche Autoren, diverse Motive der Hirtendichtung in ihre Werke zu übernehmen. Sie verwenden einzelne Stellen (Centonenpoesie) oder Motive (*imitatio*), um ihre eigenen Thesen zu untermauern.

²⁷ Leistriz, 2004, 170

²⁸ Binder, 1989, 365

²⁹ Hubbard, 2001, 178

³⁰ Hubbard, 2001, 224

Sehr beliebt ist z. B. das Motiv des guten Hirten mit seiner Sorge um die Herde (d. h. die Gläubigen). Die Sorgfalt der Hirten wird hervorgehoben, mit der sie versuchen, den Ausbruch von Krankheiten zu verhindern. So stellt Prudentius vergilisches Gedankengut in den Dienst der christlichen Religion, indem er von der traditionellen Vorstellung des Neuen Testaments ausgeht und diese um Motive aus Vergils bukolischer Welt erweitert.

Hirtenleben und Christentum werden schon früh miteinander in Verbindung gebracht. Ausgangspunkt dafür ist wohl die Vorstellung von Christus als gutem Hirten nach Matth. 18,12, Luk. 15,4 und Joh. 10,11.³¹

Zwischen den profanen, bukolischen Motiven und dem christlichen Verständnis waren aber doch zu große Unterschiede, „um eine Ersetzung im Rahmen der christlichen Bukolik zu ermöglichen“³². Somit blieb den christlichen Bukolikern nichts anderes übrig, als die traditionellen Figuren aus der Bukolik „alltägliche Situationen erleben und im christlichen Sinne bewältigen und kommentieren zu lassen“³³.

Endelechius, ein sich zum Christentum bekennender Redner, der um die Wende vom 4. zum 5. Jh. n. Chr. angesiedelt wird, bringt diese konträren Punkte so in Einklang, dass sein Protagonist innerhalb der bukolischen Thematik eine christliche Hirtenpredigt hält. Aufgrund des verwendeten Versmaßes (asklepiadeische Strophe) vermutet Schmid, dass das Gedicht nur für die literarisch Gebildeten gedacht war, um sie zur Abkehr von der heidnischen Bukolik zu bewegen, und keineswegs für die ungebildete Landbevölkerung konzipiert war.³⁴ Hörtenhuemer hält dies allerdings für einen zu einseitigen Ansatz und meint, dass die Annahme, das Gedicht sei für gebildete Kreise geschrieben, zwar stimme, aber dass es dennoch aufgrund seiner Thematik und Aussagekraft einem missionarischen Zweck diene.³⁵ Auch Leistritz ist der Meinung, dass Endelechius beides miteinander verbinde, er möchte sowohl dem Bedürfnis eines gebildeten Publikums entsprechen, als auch das populäre Genus christlich legitimieren, indem er diese Gattung zum Träger religiöser Inhalte umfunktioniert. Das Element der Unterweisung, bereits bei Calpurnius verwendet, gewinnt in der bukolischen Dichtung immer mehr an Bedeutung: „Die bukolisch-ländliche Szenerie erweist sich nur noch als Folie der Präsentation christlicher Paränese“.³⁶ Endelechius hat mit seinem Werk – charakterisiert durch Adaption vergilischer Motive, christliche Überzeichnung und

³¹ Lenzinger, 1989, 74

³² Hörtenhuemer, 1989, 16

³³ Hörtenhuemer, 1989, 17

³⁴ Schmid, 1953, 147-148

³⁵ Hörtenhuemer, 1989, 21-22

³⁶ Leistritz, 2004, 172

Predigt – zur Entwicklung einer neuen Kunstrichtung beigetragen.³⁷ Er wertete das didaktische Element durch die Christianisierung der Hirtenpoesie auf und eröffnete so der bukolischen Gattung neue Wege.³⁸

³⁷ Leistritz, 2004, 172-173

³⁸ Barton, 2000, 65

3. Tierleid in der Bukolik

3.1. Publius Vergilius Maro³⁹

3.1.1. Ecloga I

Vergil schildert in seiner ersten Ekloge das Gespräch der zwei Landleute Meliboeus und Tityrus: Meliboeus zieht – betroffen von den Vertreibungen aufgrund der neuen Landverteilungen – mit seinen Tieren gerade an Tityrus vorbei, wundert sich über dessen Ruhe und Gelassenheit und fragt deshalb nach dem Grund. Tityrus, ein ehemaliger Sklave, der nach Rom ging, um seine Freiheit zu erlangen, nennt einen göttlichen Jüngling dort als Ursache für seine Gelassenheit, ihm opfere er jeden Monat und könne daher auf dessen Schutz vertrauen. Meliboeus ist zwar nicht eifersüchtig, verfällt aber dann doch ins Schwärmen über seine Heimat, die er verlassen muss. Im Zuge dessen schildert er auch einige Gefahren und Übel, welchen der glückliche Tityrus und seine Tiere, die in der angestammten Heimat bleiben können, nicht ausgesetzt sind.

*non insueta gravis temptabunt pabula fetas,
nec mala vicini pecoris contagia laedent.* (V. 49/50)

In Vers 70 nennt Meliboeus dann auch endgültig den Grund für seine Reise – die Landverteilung an die Veteranen aufgrund der Bürgerkriege.

Meliboeus verleiht seiner Verzweiflung noch mehr Ausdruck, indem er bekräftigt, dass er nach seiner Flucht in der neuen Heimat nicht mehr Hirte sein wird und infolgedessen auch nicht mehr singen wird.

carmina nulla canam; (V. 77)

Als schon der Abend hereinbricht (ein häufig verwendeter Topos in der Bukolik), lädt Tityrus Meliboeus ein, doch noch eine Nacht als Gast in seinem Haus zu bleiben, wodurch für kurze Zeit der Kontrast aufgehoben ist.

³⁹ Textzitate aus Holzberg, 2016

In den Bucolica, welche nach der communis opinio⁴⁰ in den Jahren 42 bis 39 vor Christus entstanden, hat sich Vergil an die Dichtung des Syrakusers Theokrit angeschlossen und dies auch deutlich ausgesprochen:⁴¹

*prima Syracosio dignata est ludere versu
nostra nec erubuit silvas habitare Thalea.* (6, 1-2)

Er beginnt sein Werk, ebenso wie sein Vorbild Theokrit die Daphnisekloge, musikalisch. Das Eingangsthema des Musizierens, Singens und Dichtens ist ein Grundmotiv der bukolischen Dichtung.⁴²

Im ersten Gedicht spielt Vergil – im Gegensatz zu den bukolischen Gedichten Theokrits – auf aktuelle gesellschaftliche Ereignisse an.⁴³ Indem er die politische Realwelt einschließt, schafft Vergil bewusst eine Gegenwelt zur Idylle – es entsteht eine neue Spannung.⁴⁴ Diese Ekloge enthält nur wenige Spuren von Theokrit und zählt somit zu den inhaltlich originalen Gedichten Vergils. Vergil präsentiert in dramatischer Form die Konfrontation zwischen pastoralem Mythos und gegenwärtiger italischer Realität.⁴⁵ Somit dringt die römische zeitgenössische Realität in die Bukolik ein, mit Hilfe eines Themas, das zur Welt der Hirten die größte Verwandtschaft hat, der Vertreibung von Bauern von ihrem Besitz durch die Landenteignungen für Veteranen.⁴⁶ Dazu schildert er den Kontrast der Schicksale und Temperamente zweier typisch italienischer Landleute,⁴⁷ indem er an ihrem Beispiel die Folgen der Landzuweisungen an die Veteranen Caesars erläutert, nachdem die Caesarmörder bei Philippi im Jahre 42 v. Chr. geschlagen worden waren. Octavian sollte daraufhin die Konfiskationen, welche über mehr als ein

⁴⁰ Büchner, 1958, 1191

Für die Festsetzung der Entstehungszeit der Eklogen scheint vor allem die Datierung der 8. Ekloge von Bedeutung zu sein. Diese Datierung hängt wiederum davon ab, wen man für den Adressaten der Ekloge annimmt.

So ergibt sich z.B. für Seng das Jahr 39 oder 38 v. Chr. für die Entstehung, da er sich für Pollio als Widmungsträger ausspricht. (Seng, 1999, 65-75)

Wohingegen Schmidt das Jahr 35 v. Chr. für wahrscheinlicher erachtet. Er sieht in der Ekloge eine Anspielung auf Octavian. (Schmidt, 1974, 9, 31-36)

Dieser Meinung folgt auch Holzberg, 2016, 8

Schmitzer hält eine Entstehung in zwei Phasen für plausibel, er spricht von einer Überarbeitung des Corpus in den 20er-Jahren, weil sich in dieser Zeit – nach der *restitutio rei publicae* – ein viel stimmigeres Gesamtbild ergäbe. Bei einer Entstehung rund um das Jahr 40 sehe er Probleme in der Verwendung politisch signifikanter Schlagworte, sie würden durchaus problembehaftete politische Konzepte vertreten und diese auch in die Welt der Hirten hineinragen. (Schmitzer, 2008, 176)

⁴¹ Lefèvre, 1983, 19

⁴² Schmidt, 1987, 29

⁴³ Coleman, 1991, 17

⁴⁴ Thome, 2000, 97

⁴⁵ Coleman, 1991, 90-91

⁴⁶ Schmidt, 1987, 129

⁴⁷ Coleman, 1991, 31

Jahrzehnt bis nach der Schlacht von Actium gingen, durchführen und ebenso die Distribution an die entlassenen Veteranen übernehmen.⁴⁸ Der Sieg Roms im Bürgerkrieg hat also keineswegs ausschließlich positive Folgen. Die Landenteignungen nach dem Bürgerkrieg werden als Folge der Zwietracht der Bürger betrachtet.⁴⁹ Ihre Auswirkungen sind in zweifacher Weise spürbar: Mensch und Tier sind gleichermaßen betroffen, die Vertreibung birgt Gefahren für beide, die negativen Folgen für die Bewohner und Tiere werden ganz deutlich. Durch die Schilderung des Schicksals von Ziegenzwillingen (V. 14-15), die nach der Geburt zurückgelassen werden müssen, wird die Aufmerksamkeit auf die brisante Situation der Hirten- bzw. Tierwelt gelenkt.⁵⁰ Der Nachwuchs der Ziegen verkörpert für den Landmann die Grundlage seines Lebensunterhaltes und steht für dessen Zukunft. Dadurch, dass die neugeborenen Zwillinge zurückgelassen werden müssen, verdeutlicht der Autor die Gefährdung der Existenz der betroffenen Landmänner.⁵¹ Vergil stellt mit dieser Szene das Leiden der unschuldigen Kreaturen dar und wird so zum Anwalt des Lebens schlechthin. Es wird eine wichtige Eigenschaft der Hirten präsentiert: Die treue Fürsorge für die Lebewesen, die ihrem Schutz anvertraut sind, und die ständige Bereitschaft, mit ihnen Freude und Schmerz zu empfinden.⁵²

In dieser Ekloge hat Vergil beide möglichen Haltungen gegenüber dem augusteischen Regime zum Ausdruck gebracht: Einerseits die loyale Dankbarkeit für die Erhaltung seines Besitzes, aber andererseits auch die Empörung über die ungerechte Landverteilung und die Allmacht des Militärs (man beachte nur die Bezeichnungen *barbarus* (V. 71) und *impius miles* (V. 70) für die Soldaten).⁵³ „Tityrus und Meliboeus stehen sich als vom Schicksal Getrennte gegenüber. Rom ist Ursache für das Glück des Tityrus und das Unglück des Meliboeus.“⁵⁴

Die Bevölkerung war mit den Maßnahmen zur Landverteilung keineswegs einverstanden, aus diesem Grund gab es auch eine Vielzahl von Menschen, die nach Rom reisten, um ihren Unmut kundzutun und über ihre Lage zu klagen (cf. Appian, BC 5.12),⁵⁵ wie dies auch Tityrus bei seiner Romreise gemacht zu haben scheint.⁵⁶ Nur ist nicht ganz klar, ob dieser Weg nach Rom tatsächlich mit den Landverteilungen zu tun hatte oder doch mit dem Freikauf aus der Sklaverei. Er nennt in V. 27 die *libertas* als

⁴⁸ Luther, 2002, 35

⁴⁹ Schmidt, 1987, 130

⁵⁰ Putnam, 1970, 53

⁵¹ Loos, 2006, 13

⁵² Pöschl, 1964, 32

⁵³ v. Albrecht, 2006, 55

⁵⁴ Loos, 2006, 15

⁵⁵ Clausen, 1994, 30

⁵⁶ Wimmel, 1998, 355

Grund für die Reise. Roberts hält den Begriff *libertas* für einen Fremdkörper in der Hirtenwelt, eher sei es ein Schlagwort der römischen Politik, welches in diesem Gedicht in der heilen Hirtenwelt (vergleichbar mit dem später verwendeten Begriff Arkadien⁵⁷) eindringe (ebenso gibt es auch noch die Begriffe *patria*, *fines* und *fugere*, die für die bukolische Tradition fremde Begriffe sind⁵⁸).⁵⁹ Clausen hält den Ausdruck für eine politische Referenz, war er doch das Schlagwort von Octavian und seiner Partei. *libertas* beinhalte eine deutliche politische Anspielung für den damaligen Leser.⁶⁰ Liegle ist davon überzeugt, dass nur der Freikauf Zweck der Romreise war. Er meint, der römische Staat könnte Besitzer des Stück Landes, das Tityrus bewirtschaftete, gewesen sein.⁶¹ Allerdings darf man nicht übersehen, dass Tityrus in den Versen 40f. ausdrücklich zwei Gründe erwähnt, *servitio exire* (V. 40) und *praesentis cognoscere divos* (V. 41). Dass es außer dem Freikauf noch andere Gründe gab, wird auch deutlich, wenn man die Aussage des Jünglings in V. 45 (*pascite ut ante boves, pueri; summittite tauros.*) näher betrachtet, in der Tityrus aufgefordert wird, die Rinder wie früher zu weiden. Auf den ersten Blick erkennt man hier deutlich, dass der Hirte von den Landenteignungen verschont wird, er darf sein Leben wie bisher weiterführen. Setzt man diese Aufforderung weiters in Verbindung mit der Aussage des Meliboeus in V. 77 (*carmina nulla canam*), dann kann man daraus folgern, dass Tityrus nicht nur seine Rinder weiter weiden, sondern auch – so wie bisher – ohne Einschränkung seiner Leidenschaft des Dichtens nachgehen darf, ein Umstand, den man schon in der Einleitung (V. 9f.: *ille meas errare boves, ut cernis, et ipsum / ludere quae vellem calamo permisit agresti.*) finden kann: *ille* erlaubt Tityrus, seine Rinder frei umherschweifen zu lassen und zu singen, was er will.

Aus welchem Grund auch immer Tityrus Rom besuchte, auffällig ist die Reaktion der „Zurückgebliebenen“. Die Quellen, Pinien und Büsche rufen nach Tityrus. Das verweist

⁵⁷ It. Schmidt, 1987, 19-20, spielt das ursprüngliche Hirtenland Arkadien (ein zentralpeloponnesisches Bergland) in der gesamten antiken Bukolik keine Rolle. Erst die Neuzeit habe Arkadien zu einem Symbol gemacht, das die verschiedenen antiken Vorstellungen zusammenfasste und noch durch die Nähe zum Goldenen Zeitalter bereicherte. Für das Arkadien der vergilischen Bukolik genüge als Herleitung, dass Pan, der Gott der Herden und Hirten und der Erfinder der Syrinx, seine Heimat in Arkadien habe. Ähnlich argumentiert Snell, wobei er auch den Historiker Polybios erwähnt, welcher in seinem Werk (4,20) berichtete, dass die Arkader sich von frühester Jugend an im Singen übten und Wettkämpfe mit großem Eifer abhielten. Darauf habe sich Vergil nach Lektüre von Polybios bezogen. (Snell, 2000, 257). Suerbaum sieht das Arkadien der Bucolica (eigentlich ist Arkadien nur Hintergrund der Eklogen 4, 7 und 10) als eine Mischung von drei Bestandteilen: Elemente der Heimat Theokrits aus Syrakus (Sizilien, Unteritalien), Vergils eigener Heimat (Mantua, Oberitalien) und des realen Arkadiens (Peloponnes) bzw. des Bildes, das sich die Menschen zu Vergils Zeiten von dem rauen Landstrich machten. (Suerbaum, 2005, 288)

⁵⁸ Schmidt, 1987, 129

⁵⁹ Roberts, 1983, 195

⁶⁰ Clausen, 1994, 31 bzw. 43

⁶¹ Liegle, 1943, 214-215

auf die 5. Ekloge, in der der Tod des Daphnis ähnliche Auswirkungen wie die Abwesenheit des Tityrus hat.⁶² Die Trauer der Natur um einen abwesenden oder scheidenden Hirten ist laut Pöschl ein altes bukolisches Motiv und erscheint schon bei Theokrit im 1. Idyll.⁶³ Am großartigsten findet er allerdings die Ausarbeitung dieses Motivs in der 5. Ekloge Vergils, begründet diese Aussage aber nicht weiter. Michael v. Albrecht gibt dasselbe Urteil ab und hält dies für einen Hinweis darauf, welchen hohen Wert der sehnlich erwartete Herr für Amaryllis und sein Landgut hat.⁶⁴

Sehr wahrscheinlich hat Vergil im Jahre 41 v. Chr. bei den Landverteilungen an die Veteranen sein Gut in Norditalien verloren. Jedoch muss erwähnt werden, dass der antike Kommentator Servius berichtet, dass Vergil (auf Initiative Octavians) nachträglich von den Enteignungen ausgenommen wurde.⁶⁵ Möglicherweise stellt er aus diesem Grund, da er beide Seiten der Enteignungen zu kennen scheint, den Dank und Preis des Geretteten (Tityrus⁶⁶) der Klage des Vertriebenen (Meliboeus) gegenüber.⁶⁷ Coleman weist darauf hin, dass es infolge der Verschonung Vergils weniger um sein persönliches Leid geht, sondern eher um die Not der ländlichen Bevölkerung Italiens, welche von der Störung des Friedens direkt betroffen ist. Aufgrund seiner Herkunft wirkt der Autor tatsächlich wie eine authentische Stimme der Landbevölkerung, ganz im Gegensatz zu anderen bukolischen Dichtern, die das Landleben aus der schützenden Urbanität schildern. Im Mythos von Arkadien⁶⁸ sah Vergil nicht eine nette Unterhaltung für die nicht betroffenen Städter, sondern die Verkörperung bestimmter Ideale, die er selbst mit dem realen Landleben identifizieren konnte. Diese Werte sind u.a. das einfache Leben, Zufriedenheit mit Wenigem, Freude an der Schönheit der Natur, besonders wichtig (Gast-) Freundschaft und natürlich die Hingabe zur Dichtung. Vergil benutzt das Genre Bukolik, um das Stadtleben seiner Zeit anhand der Hervorhebung der ländlichen Werte moralisch zu kritisieren. Der Gegensatz Stadt-Land spielt in der bukolischen Dichtung eine große Rolle. Die Stadt verkörpert eine ständige Bedrohung der arkadischen Werte (cf. *ingrata urbs*, V.34).⁶⁹ Auch Clausen sieht hier eine Verärgerung der Landbewohner über die Stadt, möglicherweise auch deshalb, weil die Städter für die ländlichen Produkte sehr wenig bezahlen oder sie sogar verweigern.⁷⁰

⁶² Putnam, 1970, 40-41

⁶³ Pöschl, 1964, 40

⁶⁴ v. Albrecht, 2006, 15

⁶⁵ Luther, 2002, 44

⁶⁶ Tityrus wird als ehemaliger Sklave geschildert, der seine Freiheit durch *manumissio* erworben hat: dies war in der Antike möglich, wenn ein Sklave Geld angespart hat (*peculium*). Dann konnte er zu seinem Herrn gehen und sich mit diesem Geld freikaufen. (Clausen, 1994, 31 bzw. 43)

⁶⁷ Büchner, 1958, 1193

⁶⁸ Cf. Anm. 57

⁶⁹ Coleman, 1991, 32

⁷⁰ Clausen, 1994, 46 (Clausen liefert leider keine nähere Erläuterung für seine Vermutungen.)

Vergil zeigt hier – ebenso wie in der 8. Ekloge – den deutlichen Kontrast zweier Charaktere, auf der einen Seite der freundliche, leidende Passive, auf der anderen Seite der einfallsreiche, entschlossene Aktive.⁷¹ Ihm liegt daran, eine „bühnenhafte Exposition der beiden Protagonisten und ihres diametral verschiedenen Geschicks“⁷² zu zeichnen. Diese Konzeption, dass zwei Schicksale (Heil und Unheil, darüber ein Gott gewordener Mensch, der das Unheil in Heil verwandelt)⁷³ einander gegenübergestellt werden, kann man auch in der 5. Ekloge verfolgen. Stilistisch wird diese Antithese zwischen der idyllischen Situation des Tityrus und der Niedergeschlagenheit des Meliboeus deutlich, wenn der Autor in den V. 1-4 die Pronomina *tu* und *nos* chiasmatisch anordnet.⁷⁴ *nos* soll neben seiner Funktion als poetischer Plural auch noch als „Hinweis auf die Schicksalsgenossen des Meliboeus dienen, während Tityrus isoliert ist“⁷⁵. Die Gedanken des Meliboeus in den V. 49/50 sind geprägt von Zukunftsängsten, seine Tiere müssen an ungewohnten Stellen weiden, sind sehr wahrscheinlich gefährdet durch Krankheiten und Seuchen von benachbarten Tieren.⁷⁶ Bei dieser Schilderung benutzt Vergil (Meliboeus) zum ersten Mal den Ausdruck *mala contagia*, welche das Vieh in der neuen Heimat erwarten könnten. Den poetischen Plural *contagia* verwendet Vergil für das unmetrische *contagio*, benutzt ihn noch ein weiteres Mal in den Georgica (3,469), an einer Stelle, wo die norische Viehseuche geschildert wird. Auch bei Horaz kann man diesen poetischen Plural in den Epoden bei der Beschreibung des goldenen Zeitalters finden (16,61: *nulla nocent pecori contagia*).⁷⁷ Ebenso bei Ovid, rem. 613f. (*Si quis amat, nec vis, facito, contagia vites: haec etiam pecori saepe nocere solent*),⁷⁸ wo auf die Ansteckungsgefahr hingewiesen wird, wenn sich ein Liebhaber, der sich von seiner Liebe zu befreien versucht, mitten unter Liebenden aufhält.

Außerdem ist Meliboeus von Zorn getrieben beim Gedanken an die barbarischen Eindringlinge⁷⁹ (es handelt sich dabei ja keineswegs um friedliebende Bauern, sondern um *milites*)⁸⁰, die sich auf seinem Gut breit machen werden, und beschreibt das Gut des Tityrus in den höchsten Tönen, quasi als *locus amoenus* (V. 51-58). Und das, obwohl es einige Zeilen zuvor (V. 47-48) als steiniges und sumpfiges Land beschrieben wurde.

⁷¹ Coleman, 1991, 31

⁷² Schmitzer, 2008, 156

⁷³ Klingner, 1977, 34

⁷⁴ Coleman, 1991, 73; Küppers, 1989, 33

⁷⁵ Schmitzer, 2008, 156

⁷⁶ Williams, 1979, 93

⁷⁷ Clausen, 1994, 50; Coleman, 1991, 82

⁷⁸ ThlL IV, 627, 32-33 (*contagium*)

⁷⁹ Vergil nennt die hochgepriesenen Soldaten des Bürgerkriegs Barbaren und gottlose Krieger (*barbarus, impius miles*) und übt somit herbe Kritik am Bürgerkrieg. Die verheerenden Folgen der Bürgerkriege für den Landbau schildert der Autor auch im 1. Buch der Georgica. Somit ergibt sich eine Ringkomposition über zwei Werke hinweg. (v. Albrecht, 2006, 17)

⁸⁰ Coleman, 1991, 87

Daraus kann man erkennen, dass selbst der bescheidenste Grund und Boden für einen Vertriebenen wie Arkadien erscheinen musste.⁸¹ Auch Schmidt ist der Meinung, dass das Lob des Landes nicht mit dem Hintergrund entstand, einen Kontrast zum Stadtleben zu schaffen oder es mit den Augen eines Städters zu schildern, sondern dass es sich um das Preisen der Heimat durch einen Heimatlosen handelt.⁸²

Diese Heimsuchung von Land und Hirten durch die Veteranen betrifft natürlich postwendend auch die Tiere.⁸³ In der Fremde lauern unbekannte Gefahren für Tier und Mensch, auch die Gefühlslage des vertriebenen Hirten überträgt sich auf seine Herde, wie an vielen Stellen in den Eklogen deutlich gemacht wird. In dieser Passage kann man ganz deutlich eine Änderung in der Gefühlswelt des Meliboeus erkennen: Zuerst stehen Empörung und Bitterkeit des Italikers im Vordergrund, diese sinken dann in die Wehmut des Hirten zurück, das Entsetzen vor dem Gegenwärtigen und Bevorstehenden löst sich allmählich in Erinnerung an das vorherige Dasein auf.⁸⁴ Meliboeus fällt im Zwiegesang die Aufgabe zu, aus dem Gegensatz seines Leides heraus das Glück des Tityrus zu preisen, während dieser den Lobgesang auf den Retter anstimmt. Wenn manche Forscher meinen, dass auf diesem dunklen Hintergrund des Meliboeus Glück und Dank des Tityrus umso strahlender erscheinen,⁸⁵ so muss man sich doch eines vor Augen halten: Gerade in der Gegenüberstellung der beiden Extreme ergibt sich ein schaler Beigeschmack. Das Leid des einen im Hinterkopf, muss der Leser doch wohl die Schilderung des Glücks von Tityrus relativieren und eine subtile Kritik an der Situation zwischen den Zeilen erkennen. In diesem Sinn deutet Wimmel die panegyrischen Ansätze dieser Ekloge, Vergil habe die Panegyrik von Grund auf verändert. Kein Lob könne mehr erfolgen, ohne den Hintergrund zu bedenken, keine Helligkeit ohne Dunkles.⁸⁶ In den V. 74-78 erfolgt dann der endgültige Abschied des Meliboeus von seinem geliebten Land, indem er seine „einst noch glücklichen“ Ziegen antreibt und seine leidvolle Zukunft schildert. Doch dieser Abschied bedeutet keineswegs, nur seinen Grund zu verlieren, ihn trifft noch viel härter – und das wird durch die betonte Stellung am Versanfang noch unterstrichen –, dass er durch seine Abreise auch das wertvollste Geschenk Arkadiens verliert, die Inspiration zur Musik. Das Singen von Liedern ist, wie schon erwähnt, wichtiger Bestandteil des idyllischen

⁸¹ Coleman, 1991, 23

⁸² Schmidt, 1972, 143

⁸³ Putnam, 1970, 30

⁸⁴ Klingner, 1927, 141

⁸⁵ Oppermann, 1932, 216 bzw. Schmitzer, 2008, 161

⁸⁶ Wimmel, 1998, 361

Hirtenlebens (cf. ecl. 9).⁸⁷ Diese Aussage erhält noch mehr Gewicht, wenn man an die V. 9-10

*ille meas errare boves, ut cernis, et ipsum
ludere quae vellem calamo permisit agresti.*

zurückdenkt, in denen Tityrus schildert, dass ER (*ille*) erlaubt habe, seine Rinder zu weiden und auf dem ländlichen Halm zu spielen. Ähnliche Bedeutung hat wohl auch die Weisung in V. 45 (*pascite ut ante boves, pueri; summittite tauros*), hier dürfte es sich unter Berücksichtigung von 9f. und 77f. um den Auftrag handeln, bukolisch zu dichten. Dass *summittite tauros* nicht allein die Aufforderung bukolisch zu dichten darstellt, sondern dass auch eine genaue Aussage bezüglich des Genres dahintersteckt, wird bei der Interpretation von V. 86 der 3. Ekloge näher erläutert werden (s. S. 35). Büchner sieht in dieser Formulierung einen symbolischen Charakter: Die Aufzucht der Stiere soll die Hoffnung auf eine Zukunft, auf ein weiteres sinnvolles Leben andeuten.⁸⁸ Auch in den V. 47-50 kann man einige Anspielungen auf die dichterische Tätigkeit Vergils finden. Der *iuvenis* hat Vergil als bukolischen Dichter anerkannt, er sorgte nicht nur für das physische, sondern auch das psychische Wohlergehen des Hirten, indem er ihm die künstlerische Betätigung ermöglichte.⁸⁹ Der Schenker (*ille*) dieses Glücks (*otium*, V. 6), wird zum Gott. Die *otia* bilden die Existenz des Tityrus, denn der Hirt als Sänger existiert nur im *otium*, es ist Voraussetzung für das Dichten.⁹⁰ Gleich zu Beginn wird der Hirt Tityrus als einer geschildert, der die Waldmusen umwirbt, was Putnam als Abwägen der Bedeutung von bukolischer Dichtung interpretiert. Die Muse diene als Personifikation dessen, wozu sie ihren Dichter anregt. In dieser Weise wäre dann auch die Formulierung *tenui avena* in V. 2 zu verstehen.⁹¹ *tenuis avena*⁹² hat mehrere Bedeutungen: Einerseits die wörtliche des Musizierens (das Herumziehen der Tiere stellt ein sichtbares Symbol für das geistige Spiel des Dichters dar), andererseits steht dieser Ausdruck für den poetischen Stil, der auch in V. 10 beobachtet werden kann, wenn von *calamus agrestis* die Rede ist.⁹³ Pöschl sieht dahinter eine Andeutung auf das zarte Genre der Hirtendichtung. Die Phrase *tenuis avena* bzw. deren Bedeutung wird noch einmal in der 10. Ekloge aufgenommen und bildet somit eine Ringkomposition. Dort sitzt der Dichter und flicht Körbe *gracili hibisco* (V. 71), wiederum ein Synonym für

⁸⁷ Williams, 1979, 95

⁸⁸ Ebenso symbolhaft ist die Formulierung in der 9. Ekloge, V. 50, wo das Pflanzen von Bäumen die Hoffnung ausdrücken soll. (Büchner, 1958, 1185)

⁸⁹ Lefèvre, 1983, 20; Martin, 1946, 104-105

⁹⁰ Schmidt, 1987, 130-131

⁹¹ Putnam, 1970, 21

⁹² Loos, 2006, 12: lat. *avena* = griech. *πρύρινος*

⁹³ Putnam, 1970, 36

die Tätigkeit des Dichtens.⁹⁴ Der antike Kommentator Servius interpretierte beide Stellen so, dass sich die Ausdrücke auf das niedrige Genus der Dichtung (*genus humile*) beziehen.⁹⁵ Die Lizenz zu singen ist im wahrlich arkadisch geführten Leben ebenso wertvoll wie die Sicherheit.⁹⁶ Schmidt listet bei der Besprechung der 5. Ekloge einige Phrasen⁹⁷ auf, die ein Stilurteil über die Bukolik abgeben und die er alle für programmatische Äußerungen hält, mit denen Vergil die beiden Hälften des Eklogenbuches einrahmt.⁹⁸ Die Adjektive in diesen Wendungen sind Synonyme für die Bedeutung „zart“.

Es gibt – ausgehend von den antiken Kommentaren – immer wieder Überlegungen, den Hirten Tityrus mit dem Dichter Vergil gleichzusetzen.⁹⁹ Ein Großteil der Forscher hält das für unangebracht. So unterscheiden sich Vergil zu dem Zeitpunkt, als er die Eklogen verfasste, und Tityrus ganz deutlich im Alter: Tityrus ist ein alter Hirte, Vergil ein junger Autor. Doch kann man sicher sein, dass Vergil Tityrus als Instrument benutzt, seine Dankbarkeit und Verehrung¹⁰⁰ Octavian darzubringen.¹⁰¹ Octavian machte ihn wieder zum römischen Dichter.¹⁰² Liegle sieht Vergil nicht nur im Tityrus der 1. Ekloge (als singenden Hirten, der im ungefährdeten Frieden seiner dichterischen Welt seine Lieder singt, oder als Romfahrer, der zum ersten Mal die größte italische Stadt sieht), sondern auch im Tityrus des Proömiums der 6. Ekloge und als Sänger des Tityrus am Ende der Georgica.¹⁰³ Es gibt auch einige Stimmen, die Vergil hinter beiden Hirten sehen wollen. So Oppermann, der davon ausgeht, dass Vergil durch Meliboeus sich selbst und das Schicksal darstellt, dem er entgangen ist. Der vertriebene Hirte muss seine geliebte Daseinsform verlassen, seine Lieder verstummen (V. 77: *carmina nulla canam*. Eine

⁹⁴ Pöschl, 1964, 11

⁹⁵ Geymonat, 2004, 316

⁹⁶ Coleman, 1991, 88 bzw. 75

⁹⁷ 1,2 (*tenui avena*), 6,8 (*tenui harundine*), 5,85 (*fragili cicuta*), 6,5 (*deductum carmine*), 10,2f. (*pauca carmina*), 10,71 (*gracili hibisco*)

⁹⁸ Schmidt, 1972, 192

⁹⁹ Kollmann, 1973, 69-85, beschäftigt sich in seinem Aufsatz mit Selbsterwähnungen Vergils in den Eklogen. Einzelne Stellen werden analysiert und interpretiert und liefern folgende Schlussfolgerungen: alle Selbsterwähnungen Vergils stehen im Zusammenhang mit Dichtung. Zur Frage der Identifizierung einzelner Hirten mit dem Autor selbst äußert er sich dahingehend, dass keine der Hirtengestalten mit Vergil identifiziert werden könne, sondern Vergil verschiedene seiner Gestalten nur verwende, um seinen eigenen Gedanken Ausdruck zu verleihen. Weiters findet er es undenkbar, in den Hirten konsequente Selbstdarstellung oder Pseudonyme zu sehen. Dies verbiete die Mannigfaltigkeit der Gestalten und die Tatsache, dass gerade Zeitgenossen mit vollem Namen genannt sind.

¹⁰⁰ Dies geschieht aber nicht unreflektiert, denn mit Meliboeus hat Vergil ein Sprachrohr geschaffen, um Kritik zu äußern.

¹⁰¹ Lefèvre, 1983, 20 (bzw. Klingner, 1967, 156f. (27 [o. Anm. 9]), Klingner, 1927, 143 bzw. Klingner, 1977, 31

¹⁰² Oppermann, 1932, 219

¹⁰³ Liegle, 1943, 230

deutliche Anspielung am Schluss der 9. Ekloge, V.53: *nunc oblita mihi tot carmina.*)¹⁰⁴ Auch Schmitzer interpretiert das Schicksal der beiden vertriebenen Hirten aus den Eklogen 1 und 9 in derselben Weise: Sie scheinen „einen Typus zu repräsentieren“¹⁰⁵, einen Typus von vom Land Vertriebenen und daher auch von der „Möglichkeit, (bukolische) Literatur zu schaffen, Ausgeschlossenen“¹⁰⁶. Mit dem Verstummen des Hirten legt Vergil den Fokus auf die Umstände, die das bukolische Leben – und somit den bukolischen Gesang – erschweren oder gar unmöglich machen. Die Tatsache, dass kein Singen mehr möglich ist, zwingt den Hirten dann auch dazu, sein Leben neu zu orientieren und sich auf ein Leben ohne *otium* einzustellen, das ja gerade für die Bewahrung der Idylle so wichtig erscheint.¹⁰⁷ Denn wenn das Umfeld nicht die passenden Voraussetzungen liefert, gibt es keine Möglichkeit für bukolische Dichtung – Singen im Exil, abseits der bukolischen Landschaft, ist unmöglich. Michael v. Albrecht nennt die 1. Ekloge eine Besinnung auf die Möglichkeit des Dichtens in schweren Zeiten:¹⁰⁸ Tityrus, der im *otium* lebt, kann singen, Meliboeus allerdings wird keine Lieder mehr singen können (cf. den verstummenden Moeris in der 9. Ekloge).

An dieser Stelle der 1. Ekloge lässt sich sehr gut erkennen, wie Vergil das Moment der „poetischen Reflexion“ verwendet. Bedingungen, Gesetze, Schönheiten, aber auch Bedrohungen der Dichtung werden hier zum eigentlichen Gegenstand der Dichtung: Dichtung „reflektiert“ also über sich selbst als „Gesang“¹⁰⁹. Denn, so meint Schmidt, die antike Bukolik sei nicht Dichtung über Hirten, sondern Dichtung vom Hirtengesang. Die Bukolik werde zu Poesie, die sich selbst spiegle. Ebenso werden die bukolische Welt und ihre Elemente geradezu Symbole für die Dichtung. Die Raison d’être der Bukolik sei, dass die Hirten singen und Syrinx spielen, dass sie Dichter sind. Das Syrinxspiel selbst, das von Pan begründet wurde, stehe für die Nachfolge von Pan. Ein Hirte, der die Hirtenflöte spielt, begeben sich also auf die Spuren des Ur-Hirten Pan.¹¹⁰

Meliboeus zeigt das am Glück des Tityrus, wenn er beschreibt, vor welchen Unannehmlichkeiten und Gefahren sowohl Tityrus als auch seine Tiere sicher sind. Zu diesen Gefahren zählt natürlich auch der Kontakt zu Außenstehenden, wodurch die Wahrscheinlichkeit einer Krankheit sehr steigt. Das ist wieder ein Rückverweis auf die Krankheit, die Meliboeus und seine Ziegen befallen hat (V. 14: *aeger*). Diese Krankheit,

¹⁰⁴ Oppermann, 1932, 215

¹⁰⁵ Schmitzer, 2008, 164

¹⁰⁶ Schmitzer, 2008, 164

¹⁰⁷ Putnam, 1970, 36

¹⁰⁸ v. Albrecht, 2006, 51

¹⁰⁹ Rupprecht, 2004, 56

¹¹⁰ Schmidt, 1987, 140-141, 145

auch durch die Quälerei der Landschaft ausgelöst, ist somit eine symbolische Reflexion des Unheils, das die gesamte Natur befallen hat.¹¹¹

Die Sprache versagt, so Roberts, in diesem Gedicht auf zwei Ebenen: Einerseits vermag sie nicht, den Hirten vor seinem Schicksal zu bewahren. Die Erfolglosigkeit bewirkt gleichzeitig das Ende der orphischen Welt, der Welt, in der diese Art Sprache aber nur Erfolg haben kann. Andererseits verliert die Sprache selbst ihre eigentliche Funktion als Kommunikationsmittel, sie versagt als Instrument der Überzeugung und der menschlichen Interaktion.¹¹²

Vergil allerdings kann durch seine Sprache bzw. Dichtung sehr viel ausdrücken: So zeigt er nicht nur die Trauer des Meliboeus und im Kontrast dazu das Glück des Tityrus, sondern er schafft es auch, mit Hilfe seiner Dichtung den unsäglichen Schmerz, der zwischen den beiden Hirten steht, die Mauer zwischen ihnen, zu verdeutlichen.¹¹³

Der ehemalige Sklave Tityrus ruht also auf einer Insel der Seligen, während sich um ihn herum die gesamte Natur in Aufruhr befindet. Er verkörpert hier in der 1. Ekloge den perfekten Sänger in der perfekten Szenerie.¹¹⁴

¹¹¹ Putnam, 1970, 30 bzw. 46

¹¹² Roberts, 1983, 193-197

¹¹³ Roberts, 1983, 199

¹¹⁴ Putnam, 1970, 29 bzw. 65

3.1.2. Ecloga IX (Exkurs)

In der neunten Ekloge treffen einander die zwei Hirten Lycidas und Moeris. Moeris ist auf dem Weg in die Stadt, um dem neuen Besitzer, der das Landgut zugeteilt bekam, Böcke zu bringen. Lycidas ist verwirrt, denn er dachte, die Gesänge bzw. Lieder eines gewissen Menalcas hätten ihn vor diesem Schicksal bewahrt. Doch gegenüber Waffengewalt hat Gesang genauso viel Chance wie Tauben gegenüber einem Adler. Beinahe hätten Menalcas und er sogar sein Leben verloren, wäre er nicht von einer Krähe (ein göttliches Zeichen) vor Streit gewarnt worden.

In den nächsten Zeilen malen die beiden Gesprächspartner ein Bild der zu erwartenden Folgen, würde Menalcas tatsächlich nicht mehr unter den Lebenden weilen. Der Gesang würde verstummen, niemand würde die Nymphen besingen oder die Erde mit blühenden Kräutern bestreuen. Zur Verdeutlichung des Verlusts zitiert Lycidas einige Verse des Dichters. Auch Moeris ergänzt noch einige Verse aus einem Gedicht des Menalcas auf Varus. Darauf fordert er Lycidas auf, doch mit seinem Gesang fortzufahren. Gleichzeitig erwähnt er unter Verwendung von Bescheidenheitsfloskeln, dass auch er Dichter (*poeta*) und Sänger (*vates*¹¹⁵) genannt wird. Abwechselnd zitieren die beiden Hirten noch einige Verse aus anderen Werken. Im nächsten Abschnitt erinnert sich Moeris, wie er als Knabe die Tage mit Gesang verbrachte, doch nun habe er so viele Lieder vergessen. Seine Stimme kam ihm abhanden. Mit dieser Entschuldigung reagiert er auf den Wunsch seines Gegenübers, weiter zu singen. Er vertröstet Lycidas auf die Rückkehr des Menalcas. Dieser werde dann die Lieder singen. Lycidas bemerkt das Ausweichen von Moeris und fordert ihn auf, sich an geeigneter Stelle hinzusetzen und zu singen. Doch man könne auch im Gehen singen, falls die hereinbrechende Nacht Regen bringen sollte. Den Abschluss markiert Moeris, der meint, besserer Gesang sei erst wieder möglich, wenn Menalcas zurückkehre.

Ebenso wie in der 1. Ekloge bilden die Landenteignungen die Grundsituation für diesen Gesang. Und auch hier führt diese äußere Einwirkung auf das Leben eines Hirten zum Verstummen des Sängers. War man in der 1. Ekloge noch unsicher, wo die Landenteignungen durchgeführt wurden (in Vergils Heimat? War er selbst betroffen?), werden hier die Orte Mantua und Cremona ausdrücklich genannt.

¹¹⁵ Die Begriffe *poeta* und *vates* begannen die Dichter der augusteischen Zeit voneinander abzugrenzen, indem sie *vates* mit einem göttlich inspirierten Dichter gleichsetzten, der die göttliche Weisheit verkündet. (Newman, 2012, 1503)

Bezüglich des Verhältnisses von Moeris und Menalcas zueinander stellt Karakasis die sehr glaubwürdige These auf, dass er in Moeris den Pächter des Menalcas¹¹⁶ erkennt, der aufgrund der Enteignung von Menalcas seinen Pachtvertrag verloren habe und nun in seiner Verzweiflung versuche, den neuen Besitzer (einen Soldaten) mit Hilfe von Geschenken umzustimmen. So gesehen würde Moeris, dessen Name in der bukolischen Dichtung erstmals erscheint, ein gelungenes Pendant zu Meliboeus, dem Vertriebenen der ersten Ekloge, darstellen.¹¹⁷ Beide, Meliboeus und Moeris, verlieren durch die Vertreibung nicht nur ihren Platz in der Hirtenwelt, sondern auch die Hirtendichtung und deren gattungstypischen Bestandteile.¹¹⁸

Der zentrale Gedanke dieses Gedichts ist ohne Zweifel die Bedeutung der Dichtung. Dieses Motiv wird an drei Eckstellen der gesamten Komposition verarbeitet. Zuerst in Moeris' Klage über den Unwert und die Nichtigkeit der Dichtkunst (V. 11-13). In den V. 32-36, diesmal ein Part des Lycidas, wird das Motiv abgewandelt. Aus dem Unwert der Dichtkunst wird die Wertlosigkeit eigenen Tuns, gemessen an dem anderer Dichter. Beim dritten Mal schließt Moeris die Menalcas-Verse mit einer Variation des Themas ab: An dieser Stelle (V. 51-54) tritt das gegenwärtige Versagen und Verstummen des Dichters in Gegensatz zu seinem früheren Können. Als Argument bringt er sein Alter, in dem er schon vieles vergessen, Gedächtnis und Stimme verloren habe.¹¹⁹

In dieser Ekloge stehen einander zwei Welten gegenüber: Vor der Welt des Gedichtes erhebt sich die Gegenwelt der Wirklichkeit, in der Macht und Gewalt regieren. Der Dichter kann nur seine Kunst entgegenstellen – und diese versagt: Der Hirtengesang ist der zerstörerischen Macht der kriegerischen Gewalt nicht mehr gewachsen,¹²⁰ er vermag nichts als die Natur in orphischer Weise zu beeinflussen und dient rein als Gegenmittel zu pastoraler Liebe. In Bezug auf die neu in ihre Welt eingedrungenen Umstände zeigen die Lieder keinerlei Wirkung.¹²¹ Doch gibt es eine Situation, in der auch die Gegenwelt auf Dichtung angewiesen ist: Zur Erhaltung bzw. Bewahrung des Namens und Ruhmes. Es liegt in der Hand des Dichters, ob der Name in Erinnerung bleibt und zu den Sternen steigt – ein bekannter Topos: Allein Dichtung garantiert

¹¹⁶ Menalcas' Abwesenheit bereitet Lycidas Kummer, nicht nur aufgrund seines Fehlens als Person, sondern vor allem weil seine Dichtung in der Hirtenwelt eine große Lücke hinterlässt. Seine Lieder waren Trost und Heilmittel für Lycidas und alle ländlichen Bewohner, indem er darin eine Art idyllische Landschaft kreierte. Seine in Aussicht gestellte Rückkehr hingegen vermittelt implizit die Hoffnung auf ein Weiterleben der bukolischen Dichtung, wenn auch in veränderter bzw. weiterentwickelter Form. (Karakasis, 2011, 193 und 207)

¹¹⁷ Karakasis, 2011, 184

¹¹⁸ Karakasis, 2011, 189

¹¹⁹ V. 53 (*nunc oblita mihi tot carmina*) erinnert an die schon besprochene Stelle in der 1. Ekloge (V. 77: *carmina nulla canam*), wo dem vertriebenen Hirten keine Chance mehr bleibt, noch weiter Lieder zu singen.

¹²⁰ Holzberg, 2016, 22

¹²¹ Karakasis, 2011, 191

Unsterblichkeit. Und da das panegyrische Werk noch nicht vollendet ist, könnte mit dem Leben des Dichters auch diese Verherrlichung gefährdet sein. So meint auch Schmidt, dass nicht nur der Gesang mit dem Tod des Sängers endet, sondern auch die lebendige Wirkung des Dichtens.¹²² Die in Aussicht gestellten Gedichte zur Verherrlichung des Varus und Caesar sind also mit dem Dasein und dem Besitz des Dichters in Frage gestellt. Wollen die Machthaber einen Poeten zugrunde gehen lassen, an dem ihnen so viel gelegen sein muss? Sollte Mantua nicht gerettet bzw. verschont werden, ist es leicht denkbar, dass der Dichter nicht mehr – sei es äußerlich oder innerlich – in der Lage sein wird, Varus zu preisen.¹²³

In der Schlusspartie steckt hinter dem Vordergründigen wieder das eigentlich Gemeinte, das innere Erleben des Dichters. Im Zusammenhang mit der letzten Rede des Moeris schließen die Worte Vergils Auseinandersetzung mit dem Problem der Ekloge ab: Der Dichter, dessen Welt die realen Mächte des Alltags erschütterten, fügt sich und erkennt ihren Sieg an. Moeris hat das letzte Wort. In ihm verstummt der Dichter angesichts der siegreichen Gewalt des Lebens, das seine Welt zerstört. Er muss sie anerkennen, sich ihr beugen, sich mit den Tatsachen abfinden. Der Stoff der 9. Ekloge, die allgemeine Problematik eines Künstlers, ist durch eine ganz individuelle Erfahrung vorgegeben. Im Jahre 41 erfolgte ein Einbruch der Wirklichkeit in das Künstlerdasein Vergils. Somit wurde seine gesamte Existenz, materiell wie geistig, in Frage gestellt.¹²⁴

Indem Vergil in die idyllische Lebensform der Hirten die Realität des römischen Reiches eindringen lässt, bringt das einen Konflikt für die Bewohner des imaginären „Eklogenlandes“¹²⁵ mit sich, es baut Spannung auf und erzeugt Unsicherheit in der Idylle. Zugleich kann man leicht nachvollziehen, dass diese Verunsicherung – zwischen den Zeilen gelesen – auch für die realen Dichter der 30er-Jahre gilt, die sich aufgrund der politischen Verhältnisse nun auch nicht mehr sicher sein konnten, weiterhin unbeschwert „kleine“ Poesie verfassen zu können. Besondere Bedeutung verleihe diesem Thema, so Holzberg, die Tatsache, dass Vergil sein Eklogenbuch durch zwei Eklogen über Vertreibung gerahmt hat (die 1. Ekloge versteht er als eine Art Koda, da es sich dabei um einen Gattungsdialog zwischen Bukolik und Elegie handle). Die in der ersten Ekloge aufgekommene Verunsicherung steigert sich in der 9. Ekloge zu Hoffnungslosigkeit, das positive Gegenüber in Gestalt des Tityrus in ecl. 1 fehlt in der neunten, es bleibt nur der negative Eindruck, welcher durch die Wirkungslosigkeit der

¹²² Schmidt, 1987, 182

¹²³ Büchner, 1958, 1238

¹²⁴ Oppermann, 1932, 212

¹²⁵ Diesen Begriff kreiert Holzberg für die von Vergil geschaffene imaginäre Welt der Hirten in den Eklogen. (Holzberg, 2016, 18)

Lieder von Menalcas noch weiter verstärkt wird.¹²⁶ Diese negative Interpretation scheint in meinen Augen über das Ziel hinaus zu schießen, denn am Ende könnte Menalcas, auf dessen Rückkehr sehnsüchtig gewartet wird, einen Funken Hoffnung aufkeimen lassen und symbolisch für den Fortbestand der bukolischen Dichtung stehen. Dass hier in der 9. Ekloge dem alternden, vertriebenen und an der Vergangenheit hängenden Moeris kein positiver Protagonist entgegenwirkt, widerlegt Karakasis sehr einleuchtend, wenn er in Lycidas eine Entsprechung zu Tityrus aus Ekloge 1 erkennen will, insofern als er ebenso der bukolischen Welt erhalten bleibt, sich im pastoralen Setting bewährt und sich der rustikalen, kolloquialen Sprache des bukolischen Genus bedient.¹²⁷

Die Frage, welche Ekloge früher entstanden sei, ist bis dato nicht eindeutig geklärt. So beschäftigte sich z. B. Büchner in der Mitte des 20. Jahrhunderts bei der Besprechung der 9. Ekloge mit der Chronologie und folgert, dass zwar beide Eklogen nicht von den Ereignissen des Jahres 41 zu trennen seien, aber man dennoch nichts für die Priorität der 1. oder 9. Ekloge erschließen könne.¹²⁸ In den 70er-Jahren argumentiert Schmidt anhand eines Zitatvergleichs der Verse 1,73 und 9,50 sehr einleuchtend, dass die 1. Ekloge die neunte zitiere, und untermauert diese Theorie noch damit, dass die 9. Ekloge aus den chronologisch vorher entstandenen Eklogen 2, 3 und 5 zitiert und daher unmittelbar nach diesen Eklogen entstanden sein dürfte.¹²⁹ Seng möchte sich nach Vergleich der beiden Verse für keine eindeutige Reihenfolge aussprechen,¹³⁰ schließt aber nach einer langen Reihe von Argumenten (erste Ausgabe von fünf Eklogen im Jahr 41, worin die erste Ekloge, aber nicht die neunte enthalten ist; 9. Ekloge als poetische Reflexion der in den Eklogen 1 bis 5 durchgeführten Synthese von Bukolik und politischer Thematik), dass Ekloge 9 nach der ersten entstanden sei.¹³¹

In den Versen 19-20 erfolgt ein Selbstzitat Vergils (Ekloge 5,40: *spargite humum foliis, inducite fontibus umbras*), welches nach der communis opinio die chronologische Priorität der 5. vor der 9. Ekloge zeigt.¹³² Vretska sieht darin heiteren Inhalt, keine Gedanken an Krieg oder Tod.¹³³ Doch in der 5. Ekloge, woraus das Zitat stammt, geht es um den Tod des Daphnis, der den Auftrag gibt, sein Grab mit Blumen zu schmücken, möglicherweise um die Trauer der Natur zu beenden. Solche Selbstzitate gibt es auch in dieser 5. Ekloge, V.86-87, indem er den Anfang von den Eklogen 2 (*formosum Corydon ardebat Alexim*) und 3 (*cuium pecus? an Meliboei?*) zitiert. Vergil will hier durch

¹²⁶ Holzberg, 2016, 20

¹²⁷ Karakasis, 2011, 212

¹²⁸ Büchner, 1958, 1241

¹²⁹ Schmidt, 1974, 23-24

¹³⁰ Seng, 1999, 98

¹³¹ Seng, 1999, 109-111

¹³² Schmidt, 1974, 23; Seng, 1999, 98; Coleman, 1991, 16

¹³³ Vretska, 1963, 31-36

den Mund des Menalcas die zweite und dritte Ekloge als sein Eigentum bezeichnen, auf die er sehr stolz ist.¹³⁴

Versucht man, diese Ekloge allegorisch zu deuten, so führt das zu einer ganzen Reihe von Widersprüchen. Josef Martin macht das in seinem Aufsatz deutlich, indem er die antiken Kommentare überprüft. Diese wollen Vergil hinter der Gestalt des Menalcas sehen und leiten daraus ab, dass Vergil selbst sein Landgut verloren habe. Das werfe allerdings Probleme auf: Denn stehe Vergil tatsächlich hinter Menalcas, können die Verse auf Varus nicht als Werbung dafür aufgefasst werden, Mantua zu schonen, sondern müssen als Vorwurf erscheinen, dass trotz des Liedes die Hoffnungen des Dichters enttäuscht wurden – eine unmöglich anzunehmende Ungehörigkeit. Weiters wird erwähnt, dass die Verse an Varus noch nicht vollendet seien (*necdum perfecta*), d.h. Vergil stellt Varus ein panegyrisches Gedicht in Aussicht für die erwartete Hilfe – ein doch sehr plumper Versuch. Eine andere mögliche Deutung wäre indessen, dass Vergil die Gefahr der Landenteignungen an sein Heimatgebiet rund um Mantua herankommen sieht und durch das Erheben seiner Stimme – sich seiner Aufgabe als *vates* bewusst – seine Heimat zu retten versucht, und das, obwohl Waffengewalt mehr ausrichten werde als Menalcas' Gesang. Die nationale Not ruft den Dichter auf den Plan, und genau das ist es, was das Gedicht und den Dichter selbst über das griechische Vorbild erhebt.¹³⁵ Bezüglich der Gleichsetzung Vergils mit Menalcas geht man davon aus, dass man Vergil keineswegs allein hinter Menalcas sehen dürfe. Jeder der drei in der 9. Ekloge erwähnten Hirten spiegle einiges von Vergil wider. Alle drei Gestalten sind „Emanationen des dichtenden Ich“¹³⁶. D.h. aus der 9. Ekloge kann man für Vergils Biographie schließen, dass es im Jahr 41 Landverteilungen in Mantua gab und dass Vergil einer der Betroffenen war.¹³⁷ Raabe legt sich nicht wirklich fest, ob Vergil persönlich betroffen war oder es sich um allgemeine Erfahrungen seiner Generation handelte, aber er sieht in den Folgen des Bürgerkriegs zumindest die Motivation, an den göttlichen Friedensbringer Octavian zu glauben.¹³⁸

¹³⁴ Martin, 1946, 101

¹³⁵ Martin, 1946, 99-101

¹³⁶ Oppermann, 1932, 203

¹³⁷ Oppermann, 1932, 201-203; Korenjak, 2003, 71

¹³⁸ Raabe, 1974, 25

3.1.3. Ecloga III

In der dritten Ekloge Vergils scherzen die beiden Hirten Menalcas und Damoetas über einander. Dies steigert sich so weit, dass sie einen Wettstreit beginnen. Als Einsatz für den Sangesstreit bietet Damoetas eine Kuh, Menalcas von Alkimedon geschnitzte Becher, die in einer Ekphrasis (V. 36-42) vorgestellt werden. Als Schiedsrichter wird Palaemon bestimmt. Der Beginn steht Damoetas zu.

Im Wechselgesang behandeln die Hirten die Probleme der persönlichen Liebe und gelangen dann zum Problemkreis der Dichtung und deren Gönner:

*D. Pollio amat nostram, quamvis est rustica, Musam:
Pierides, vitulam lectori pascite vestro.
M. Pollio et ipse facit nova carmina: pascite taurum,
iam cornu petat et pedibus qui spargat harenam.
D. Qui te, Pollio, amat, veniat quo te quoque gaudet;
mella fluant illi, ferat et rubus asper amomum.
M. Qui Bavium non odit, amet tua carmina, Maevi,
atque idem iungat vulpes et mulgeat hircos.* (V. 84-91)

Danach kommen sie zu den Mühen und Sorgen eines Hirtenlebens.

In den Versen 100 – 103 besingen die beiden Hirten nicht nur ihren eigenen Schmerz, den sie aufgrund unglücklicher Liebe erleiden, sondern auch die Folgen für ihre Tiere. Selbst diese leiden wie ihre Hirten.

*D: Heu heu, quom pingui macer est mihi taurus in ervo.
idem amor exitium pecori pecorisque magistro.
M: Hisce arte – neque amor causa est – vix ossibus haerent;
nescio quis teneros oculus mihi fascinat agnos.* (V. 100-103)

Palaemon kann als Richter kein Urteil fällen, weshalb dieser Wettstreit unentschieden ausgeht.

Vergil legt seine dritte Ekloge, welche zu den rein ländlichen Eklogen gezählt wird,¹³⁹ analog zum 5. Idyll Theokrits an. Auch dort entwickelt sich aus der Unterhaltung der beiden Hirten Komatas und Lakon ein Wettgesang.

Für die Einleitung zieht Vergil als Vorbild das 4. Idyll heran, wo der Hüter der Herde, Aigon, zu den Wettkämpfen in Olympia mitgenommen wurde und daher das arme Vieh unter der schlechten Hut seines Vertreters leidet.¹⁴⁰ Bei Vergil zieht Aegon aus, um

¹³⁹ Büchner, 1958, 1190

¹⁴⁰ Karakasis, 2011, 119, sieht Theokrits 4. Idyll (V. 14-27, Sehnsucht der Tiere nach dem abwesenden Hirten) als unmittelbares Vorbild für das Motiv der abgemagerten Tiere.

einem Mädchen den Hof zu machen. Hier stecken also eine Liebesgeschichte und Eifersucht hinter dem Bedauern mit dem armen Vieh.¹⁴¹

Die einleitende Unterhaltung ist, was den Tonfall betrifft, bei Theokrits 5. Idyll und Vergil unterschiedlich konzipiert: Bei Theokrit unterhalten sich zwei reale Hirten miteinander, direkt und ohne Umschweife, bei Vergil allerdings wirkt das ganze aufgesetzter, die Hirten sind subtiler, künstlicher, wirken wie literarische Figuren.¹⁴²

Schultz interpretiert die Ausgangssituation der Ekloge derart, dass die beiden Hirten als pessimistische Landmänner dargestellt werden, und erkennt eine Entwicklung der Feindseligkeit der beiden Hirten untereinander: Obwohl sie zu streiten scheinen, vereine sie im Lauf des Gedichts ihre gemeinsame negative Einstellung zu der sie umgebenden Umwelt und zur Dichtung (zur Hirtendichtung im Speziellen, zur Kunst im Allgemeinen). Der Konflikt verwandle sich dann eher in einen Kontrast zwischen den beiden negativ eingestellten Hirten einerseits und dem positiv gestimmten Richter Palaemon andererseits, der von den Sorgen des Landlebens frei zu sein scheine und eine harmonische Beziehung zu seiner Umwelt habe.¹⁴³ Ähnlich, wenn auch nicht ganz so negativ beurteilt Maurach das einleitende Streitgespräch der beiden Hirten, indem er nachweist, dass das Gespräch zwar von Schärfe und *sal Romanum* durchsetzt sei, aber nicht des Humors entbehre. Er arbeitet einige Anspielungen Vergils¹⁴⁴ auf die alte Umgangssprache, wie sie vor allem Plautus in seinen Komödien verwendete, heraus und empfindet durch diesen manchmal durchscheinenden Humor „das Entstehen der Gemeinsamkeit im Singen und Preisen des zweiten Teils psychisch glaubhaft“.¹⁴⁵ Die sehr negative Deutung von Schultz scheint mir zu radikal, während die Belegstellen von intertextuellen Bezügen zu Plautus die Theorie von Maurach in großem Maße zu stützen vermögen.

Auch für die Wetteinsätze nahm sich Vergil Theokrit zum Vorbild: In seinem 8. Idyll (V. 13-24) setzt einer der Hirten ein Kalb als Preis aus, der zweite – Daphnis – wagt es nicht, ein Tier einzusetzen, und wählt ein Instrument. So auch hier bei Vergil, wo Menalcas lieber von Alkimedon geschnitzte Becher als ein Tier der Herde riskiert. Diese Becher haben einen geistigen, künstlerischen Wert, sie repräsentieren laut Karakasis den höchsten bukolischen Wert (d.h. die *ars* des Hirtenlieds).¹⁴⁶ Ihre Beschreibung¹⁴⁷ ist

¹⁴¹ Klingner, 1977, 54

¹⁴² Williams, 1979, 100

¹⁴³ Schultz, 2003, passim

¹⁴⁴ So z.B. das altertümliche Possessiv *cuium* in V.1, das aus der Palliata stammende *ausim* in V. 32 und das in V. 51 verwendete *posthac*. (Maurach, 2008, passim)

¹⁴⁵ Maurach, 2008, 242-243

¹⁴⁶ Karakasis, 2011, 88

¹⁴⁷ Die Ekphrasis wird seit Homer verwendet (dieser beschreibt in Ilias 18, 478-608 den Schild Achills). (Clausen, 1994, 99; Karakasis, 2011, 88-89)

ein häufig verwendetes episches Motiv. Auf dem Schnitzwerk werden zwei Astronomen (von denen einer nicht namentlich bekannt ist) dargestellt, die den gestirnten Himmel verfolgen und somit einen Hinweis auf die Einteilung des Jahres für die Bauern bzw. Hirten geben – wiederum ein Verweis auf die Bukolik. Auch Damoetas hat von Alkimedon Becher bekommen, mit einem noch viel prägnanteren Motiv im Bereich der Bukolik. Orpheus, für Vergil der Inbegriff der Musenkunst, ist dargestellt, der mit seinem Saitenspiel und Gesang die gesamte Umwelt in seinen Bann¹⁴⁸ zieht. Orpheus gilt, nach Apollo und Pan, in der Welt der Hirtenlieder als der urbildliche Sänger.¹⁴⁹

Zu Beginn des Zwiegesangs erfolgen die Anrufungen der Sänger, worin sie um Beistand bitten. Damoetas, der den Anfang macht, wendet sich an Juppiter höchstpersönlich, der als Göttervater die Welt erfüllt und behütet. Dass Jupiter angerufen wird, verbindet man laut Karakasis nicht mit der Hirtentradition, andererseits sieht er das aber als Nachahmung Theokrits, der sein 7. Idyll (Preis des Ptolemaeus) ebenso beginnt.¹⁵⁰ Anschließend werden auch die Musen angesprochen und um ihren Beistand gebeten.¹⁵¹ Mit Phoebus Apollo, dem Schutzherrn der Musenkunst, beginnt der zweite Hirte seinen Gesang. Bei dieser Form der Responsion kommt es nicht darauf an, dass ein Hirt den anderen übertrumpft, es handelt sich dagegen um eine ergänzende Variation.¹⁵² Dadurch wird die Musenkunst in höchste Zusammenhänge gerückt und hohe Poesie angedeutet.¹⁵³

Im Wettgesang selbst, der sich gegen Ende zu einem Miteinander entwickelt, werden die drei Hauptthemen der theokritischen Hirten behandelt: Die Liebe, der Gesang¹⁵⁴ und das Hirtenleben (Tagesablauf, Gefahr für Hirten und Herden, Ursachen für das Nichtgedeihen des Viehs). Besonders die Wichtigkeit der Dichtung hebt Vergil durch seine beiden Hirten hervor, vor allem wenn sie von den glücklichen wie auch traurigen Aspekten der Liebe handelt. Poesie gehört zum Hirtendasein, die Tätigkeit der Hirten

¹⁴⁸ Dass ein Sänger die gesamte Umwelt in seinen Bann zieht, kann man in mehreren Eklogen beobachten, z.B. in der 6. Ekloge, wo der Gesang des Silen eine ähnliche Wirkung erzielt, oder in der 5. Ekloge (V. 60f.), in der eine neue Glückszeit nach der Apotheose des Daphnis anbricht, welche Menalcas in seinem Lied besingt. Für Orpheus, den Mysterienstifter und Priester der Götter, den leierspielenden Versöhner der Natur und der Menschen, bot sich als Zeichen dieser Macht das Motiv des Tierfriedens im realen wie im übertragenen Sinne geradezu an (Buchheit, 1986, 145-146). Diese Wirkung, die der Gesang von Orpheus hervorruft, wird auch den Hirten nachgesagt, deren Zwiegesang aufs Höchste gepriesen werden soll (cf. ecl. 8). (Klingner, 1977, 57)

¹⁴⁹ Klingner, 1977, 56-57

¹⁵⁰ Karakasis, 2011, 111

¹⁵¹ An die Musen wendet er sich noch einmal in den V. 84-85.

¹⁵² Schöpsdau, 1974, 273

¹⁵³ Klingner, 1977, 58-59

¹⁵⁴ Im Abschnitt der Dichtung wird das „bukolische Gewand plötzlich durchscheinend“ (Büchner, 1958, 1192), es erfolgen Lob und Dank an Pollio für die neue Dichtung und eine Wendung gegen schlechte Dichter (Bavius und Maevius).

wird zum Symbol des Dichtens. Apollon, einer der urbildlichen Hirten, ist Hirte und Dichtergott zugleich.¹⁵⁵

Im Zuge dieser Darstellung wird auch der Gönner, Pollio, genannt. Das Vorhandensein eines urteilsfähigen Förderers der Literatur ist eine wichtige Voraussetzung für eine literarische Blüte.¹⁵⁶ Dass auf Pollio als Leser der bukolischen Dichtung verwiesen wird, ist zwar ungewöhnlich und steht leicht in Widerspruch zu der Fiktion von oralen und improvisierten Wettbewerben,¹⁵⁷ hat aber laut Henderson die Funktion, jeden Leser der Ekloge zum Richter zu machen. Zusätzlich hebt der Autor durch die Nennung eines historischen Namens die Unabhängigkeit der Charaktere von sich als Schöpfer der Dichtung auf.¹⁵⁸ C. Asinius Pollio, Konsul des Jahres 40 v. Chr., war neben seiner politischen Laufbahn auch als Literat tätig, wie Erwähnungen bei anderen antiken Autoren (Seneca maior, Plinius minor und Horaz) bezeugen. Laut Tacitus war Pollios Werk (er galt als Verfasser von Tragödien) altmodisch und trocken. Leider muss man sich auf dieses vielleicht einseitige Urteil der Antike verlassen, da keine der Dichtungen Pollios in unsere Zeit überliefert wurde. Feststeht, dass Pollio ein generöser Patron junger Dichter war. Es ist die Absicht Vergils, Pollio hier nicht als Staatsmann oder Heerführer, sondern als Dichter und Freund aufscheinen zu lassen, um ihn leichter in den bukolischen Zusammenhang einflechten zu können. Der Gönner ist ein Held der Realwelt (Vergil baut das allgemeine Zeitgeschehen durch Nennen der Namen Pollio, Bavius und Maeuius in die Bukolik ein, wie das auch schon in der 1. und 9. Ekloge geschehen ist.), liebt anscheinend pastorale Dichtung und dichtet auch selbst, um Teil dieser Hirtenwelt zu werden oder ein neues goldenes Zeitalter zu kreieren. Die beiden Hirten verbinden das Lob des Patrons mit den guten Wünschen für seine Bewunderer. Mit dieser Formulierung gelingt es Vergil, auch sich selbst zu integrieren. Kegel-Brinkgreve sieht in Pollios Liebe zu den ländlichen Musen ein weiteres Argument für die Annahme, dass Vergil wahrscheinlich von diesem überredet wurde, bukolische Dichtung zu versuchen.¹⁵⁹

Auffällig ist die Formulierung des Verses 86 (*pascite taurum*), welche an den V. 45 (*pascite ut ante boves, pueri; summittite tauros* - Der Gott aus der Stadt fordert Tityrus auf, die Rinder wie zuvor zu hüten.) der schon besprochenen ersten Ekloge erinnert. Die chronologische Reihenfolge, in der diese beiden Gedichte entstanden sind, steht

¹⁵⁵ Der Hirtendichter Apollo wird von Ekloge zu Ekloge aufgewertet: in der 1. Ekloge gibt es keinen Dichtergott, nur die *silvestris musa*. In der 2. Ekloge wird Pan erwähnt, in der 3. Apollo und die Musen, und in der 5. Ekloge ist Apollo in Gestalt des Daphnis zu einem Gott geworden. (v. Albrecht, 2006, 23)

¹⁵⁶ v. Albrecht, 2006, 51

¹⁵⁷ Kegel-Brinkgreve, 1990, 90

¹⁵⁸ Henderson, 1998, 213-214

¹⁵⁹ Kegel-Brinkgreve, 1990, 90

für die Forscher außer Zweifel, die 1. Ekloge zitiert die dritte. Wie auch schon an dieser Stelle der ersten Ekloge besprochen, steckt m. E. wieder die Aufforderung dahinter, sich der Dichtung zu widmen. Dies lässt sich daraus schließen, dass in 1,9f. *pascere boves* und *ludere* parallel bzw. identisch gesehen werden können. Im Vers zuvor (85) sollte noch die *vitula* geweidet werden, hier der *taurus*. Clausen ist davon überzeugt, dass die verschiedenen Tiere auf verschiedene Gattungen der Dichtung zu übertragen sind. Das wichtigere Tier (*taurus*) steht für das wichtigere Genus (möglicherweise für das Epos, denn V. 87 wird in Aeneis 9,629 wiederverwendet).¹⁶⁰ Kegel-Brinkgreve zieht folgende Assoziationen: Die *vitula* kann man eher zur bescheidenen Sphäre zählen, der Bulle wird mit Dionysos, dem Patron der Tragödie, verbunden.¹⁶¹ Die Bezeichnung der Hirtendichtung als *genus humile* konnte schon in der ersten Ekloge erkannt werden.¹⁶² Folglich kann man die Aufforderung an die Musen, die *vitula* zu weiden, so interpretieren, dass die *vitula* für das Genus der Bukolik steht und die Musen sich der Bukolik widmen sollen, d.h. sie dieses vorliegende Gedicht verfassen sollen.

Über eine lange Strecke des Dialogs behandeln Menalcas und Damoetas Lust und Leid in der Liebe, jeweils durch eine priamelartige Figur gesteigert, am Ende bleibt der Eindruck der bitteren Liebe haften.¹⁶³ Das Motiv der „thwarted love“ erscheint in der bukolischen Welt der idealen Liebe als Fremdkörper und ist eigentlich ein Topos der Komödie oder der Elegie.¹⁶⁴ Die Liebesthematik am Ende wird regelrecht zu einer Formel.¹⁶⁵

Die Bedeutung der Liebe, genauer gesagt der Doppelgesichtigkeit der Liebe, wird noch einmal durch die abschließenden Worte des Richters Palaemon betont. Weitaus intensiver als einer der beiden Sänger hakt er beim Thema der bittersüßen Liebe ein: Jeder, der mit einem der beiden Aspekte der Liebe zu tun hat – sei es, dass er die Zukunft fürchte, wenn die Liebe süß ist, oder dass er die bittere Liebe schon gekostet habe –, habe sich eine Belohnung verdient. Durch die Antithese der *amores dulces* und der *amores amaros*, die aber nicht so deutlich ausgedrückt wird, denn er verwendet das Stilmittel der Metathesis der Objekte, spiegelt er die Paradoxie des menschlichen Verhaltens wider, welches mit der widersprüchlichen Natur von Eros korrespondiert. Die

¹⁶⁰ Clausen, 1994, 112

¹⁶¹ Kegel-Brinkgreve, 1990, 90

¹⁶² Clausen, 1994, 111-112; Coleman, 1991, 121-122; Putnam, 1970, 133; Klingner, 1977, 60-61

¹⁶³ Klingner, 1977, 60

¹⁶⁴ Karakasis, 2011, 112-116 (wo er auch weitere Motive der 3. Ekloge, die eigentlich in die Welt der elegischen Dichtung oder Komödie gehören, analysiert)

¹⁶⁵ v. Albrecht, 2006, 22

potentielle Ambiguität von Liebe wird deutlich zum Ausdruck gebracht.¹⁶⁶ Schon bei den griechischen Autoren war der Topos der bittersüßen Liebe gebräuchlich, so etwa bei Sappho oder bei Euripides (der der Meinung war, dass Liebessorgen aus Männern wahre Poeten machen würden, selbst wenn sie zuvor absolut unmusikalisch wären), in der griechischen Bukolik allerdings wurde darauf nur mehr selten zurückgegriffen.¹⁶⁷

In den V. 92-103 werden die Motive des Hirtenalltags behandelt. Zunächst entwirft Damoetas ein positives Bild der ländlichen Idylle, doch die Warnung vor drohender Gefahr folgt auf dem Fuße. Auch der zweite Hirte nimmt dieses Thema der „*pericula et labores vitae rusticae*“¹⁶⁸ auf. Es dominieren nun Imperative, das Motiv der Warnung wird herausgearbeitet.¹⁶⁹ Thema dieses Abschnitts ist das Nichtgedeihen des Viehs. In dem oben hervorgehobenen Stück (V. 100-103) kehren Motive des Gezänks aus Theokrits 4. Idyll (4,13-27) verwandelt wieder, sodass nur noch gemeinsamer, klagender Spott über das eigene Vieh bleibt.¹⁷⁰ Die Sorgen der Hirten um ihre Tiere bezüglich der intensiven Sommerhitze (*aestus*) werden noch gesteigert. Damoetas spinnt die betrübten Gedanken weiter und ist beunruhigt über den Zustand der Tiere.¹⁷¹ Diese Passage mit der Schilderung der gefahrbringenden Sommerhitze will Henderson allegorisch verstanden wissen. Er sieht im *aestus* einen Ausbruch von heißem Temperament, welcher den Fluss der Kreativität austrocknen lasse. Ebenso versteht er die V. 98-99 (die Hitze trocknet die Euter der Ziegen aus) als Voraussage einer unfruchtbaren Zeit für die Poesie, sollte nicht ein anderer Weg eingeschlagen werden.¹⁷² Diese Art der Interpretation dürfte m. E. etwas zu strikt sein, denn – wie später gezeigt wird – Palaemon vermittelt mit seinem Urteil am Ende der Ekloge in verschleierter Form die Aufforderung, bei dieser Art von Gesang zu bleiben.

Das Liebesmotiv klingt hier noch einmal an, wenn Tiere geschildert werden, die ebenso unter Liebeskummer leiden wie Menschen. Nicht ganz nachvollziehbar argumentiert Karakasis, dass Tiere aufgrund ihres konfliktfreien Paarungsverhaltens nicht in der Art wie Menschen von Liebe berührt würden, und nennt ebendiese Stelle und Georgica 3,215-216 als rare Ausnahmen.¹⁷³ Diese Thematik der liebeskranken Tiere ist laut Clausen nach-theokritisch,¹⁷⁴ allerdings muss erwähnt werden, dass Theokrit in seinem 8. Idyll dieses Thema schon anklingen lässt: In den Versen 43-44 bzw. 47-48

¹⁶⁶ Schöpsdau, 1974, 295-297; Schäfer, 2001, 87

¹⁶⁷ Williams, 1979, 100; Coleman, 1991, 127

¹⁶⁸ Schöpsdau, 1974, 285

¹⁶⁹ Schäfer, 2001, 84-86

¹⁷⁰ Klingner, 1977, 61

¹⁷¹ Schäfer, 2001, 85

¹⁷² Henderson, 1998, 225

¹⁷³ Karakasis, 2011, 119-120

¹⁷⁴ Clausen, 1994, 114-115

beschreiben die beiden Hirten die Zustände, wenn die / der Geliebte nicht mehr da sein sollte. Man erkennt deutlich die Sympathie der Natur (Verwelken der Kräuter) und der in der Obhut des Hirten stehenden Tiere (die Kühe welken wie ihr Hirte dahin).¹⁷⁵ Vergil selbst verwendet den Topos noch einmal in der 8. Ekloge (V. 85-89), was ebendort näher erläutert wird (s. S. 57). Die Tiere, die mit ihren Hirten leiden, zeichnen sich durch Magerkeit aus, sie sind nur mehr Haut und Knochen. Auch dazu gibt es bei Theokrit eine Vorbildstelle im 4. Idyll: Dort leiden die Tiere unter der Abwesenheit ihres Hirten Aegon, die Kühe schreien vor lauter Sehnsucht nach Aegon und wollen nicht mehr weiden, sie sind Haut und Knochen, obwohl sich Aegons Vertretung Corydon um sie bemüht. Eine Färsche besteht nur noch aus Knochen (V. 15), und ein Stier ist lediglich ein dürres Gerippe (V. 20).¹⁷⁶ Abgesehen von Vergil kann man auch bei Ovid einige Zeugnisse für *macies* als Symptom von Liebeskummer finden: Einerseits an zwei Stellen der Metamorphosen (13, 871¹⁷⁷ und 11, 793¹⁷⁸), andererseits in den Heroides (11,27-8¹⁷⁹).

In Vergils Ekloge ist Damoetas der Meinung, dass an dem abgemagerten Stier ohne Zweifel die unglückliche Liebe seines Hirten schuld sei. Ganz anders sieht das Menalcas: In seinem Fall komme das nicht in Frage.¹⁸⁰

Ein massiver Stimmungswandel vollzieht sich in dieser Passage. Die Hirtenwelt verdüstert sich, ein „Kranz düsterer Bildelemente“¹⁸¹ (Warnungen der Sänger) führt zum Höhepunkt, und der Gesang endet mit der möglichen Verhexung des Viehs. Der gefahrbringende *aestus*¹⁸² steigert sich zum verzehrenden *amor*, der als zerstörerische

¹⁷⁵ Klingner, 1977, 61; Clausen, 1994, 115

¹⁷⁶ Williams, 1979, 104

¹⁷⁷ Der Zyklop Polyphem ist unglücklich in die Nereide Galatea verliebt und wird wie ein wilder Stier geschildert, dem man die Kuh weggenommen hat.

¹⁷⁸ Aesacus, ein Abkömmling des Priamos, ist verliebt in die Nymphe Hesperie. Doch auch hier handelt es sich um einseitige Liebe, die Nymphe wird auf der Flucht vor Aesacus von einer Schlange gebissen und stirbt. Aus Schuldgefühlen will sich Aesacus das Leben nehmen, indem er sich ins Meer stürzt, wird aber von Tethys gerettet und in einen Vogel verwandelt – den Taucher. Im Zuge der Beschreibungen dieses Vogels nennt Ovid den Grund für seine Magerkeit: *fecit amor maciem*

¹⁷⁹ *macies adduxerat artus, / sumebant minimos ora coacta cibos*: es handelt sich hier um den Brief von Canace an Macareus, eine Frau schreibt an ihren Bruder, zu welchem sie ein sehr intimes Verhältnis pflegt. Sie schildert eine Reihe von Symptomen des Verliebtseins. Der Katalog beginnt mit zwei sehr vertrauten physischen Zeichen eines Liebhabers: Blässe und *macies*. Diese beiden Anzeichen werden auch in der *Ars amatoria* genannt: *Ars* 1,729: *palleat omnis amans* bzw. 1, 733: *arguat et macies animum*. (Reeson, 2001, 54)

¹⁸⁰ Braun, 1971, 402

¹⁸¹ Raabe, 1974, 22

¹⁸² Ein verbindliches Element der meisten Seuchenberichte liegt darin, dass der Ausbruch im Hochsommer oder heißen Frühherbst angesetzt wird: *mortifer aestus* bei Lukrez VI 1138, oder in ähnlicher Verwendung bei Ovid, *Met.* VII 529 [*caelum ... ignavos inclusit nubibus aestus*], *Sil. Pun.* XIV 585ff. [*criniger aestiferis Titan fervoribus auras ... opplevit ... temporabque autumnus ... foedavit*], *Sen. Oed.* 39 [*ignes auget aestiferi canis Titan*], *Liv.* III 6,3 [*conludio ... urbanos et agrestem ... aestu ac vigiliis angebat*], *Apul. Met.* IV 14,2 [*flagrantia ... repentina correptae*]

Macht auftritt und sowohl dem Hirten als auch der Herde das Verderben bringt.¹⁸³ *Amor*, der Vieh und Hirten gleichermaßen ergriffen hat, ist der Grund für die Magerkeit des Stiers. Vergil schildert eine Einigkeit des Gefühls von Mensch und Natur, ganz nach dem Vorbild von Theokrit, der einzige Unterschied besteht darin, dass bei Theokrit die Kräuter und Tiere mit den Hirten nach deren Geliebten schmachten, bei Vergil der Stier aber selbst verliebt zu sein scheint. Denn dieselbe Junktur (*idem amor*) verwendet Vergil auch in den *Georgica* (3,244), wenn er die Raserei eines verliebten Stieres schildert. Dieses Motiv ist ganz besonders geeignet, die Allmacht von Eros zu verdeutlichen.¹⁸⁴ Die Erde wird bedroht, es wird aber nicht deutlich wodurch: Die Hirten nennen einige der möglichen Ursachen, wie z.B. die Landschaft, die oben erwähnte Liebe oder eine Macht, die hinter allem steht.¹⁸⁵ Denn im letzten Vers dieser Passage flüchtet sich Menalcas in den Aberglauben, indem er eine andere, tiefer greifende Ursache als die Liebe für das Dahinsiechen der Tiere erwähnt: Ein „böser Blick verhexe“ die Tiere. Das Verb *fascinare* wird gegen böse Sprüche verwendet, die von einem guten Schicksal angezogen werden können,¹⁸⁶ und ist zum ersten Mal bei Catull 7,12: *mala fascinare lingua* (keine böse Zunge kann das Liebespaar Catull und Lesbia verhexen) belegt. Die Formulierung *mala lingua* verwendet Vergil selbst in der 7. Ekloge, V. 28, allerdings in Verbindung mit dem Verb *nocere*. Das böse Auge wiederum ist bei Horaz, Epistel 1,14, 37-8 (*non istic obliquo oculo mea commoda quisquam / limat*) belegt. Horaz spricht vom *oculus obliquus* (scheelen Blick), während Vergil *oculus* prägnant verwendet, d.h. bei ihm schwingt diese negative Besetzung des Wortes ungenannt mit.¹⁸⁷ Dieses Nichtwissen der Ursache und die Verschiebung der Erklärung in den numinösen Bereich bilden eine gelungene Überleitung zu den Rätseln am Ende des Zwiegesangs. Diese bilden, so Petersmann, den letzten agonalen Versuch, den Wettgesang doch noch zu entscheiden, sind aber (zumindest für die Hirten) unlösbar.¹⁸⁸ Hinsichtlich des ersten Rätsels gibt es einige Vermutungen, doch scheiden sich hier die Geister der Forscher.¹⁸⁹ Allgemein anerkannt ist jedoch, dass sich das zweite Rätsel auf die Hyazinthe bezieht.¹⁹⁰

pestilentia], Amm. Marc. XIX 4,11 [*pestilentia accessit ... vaporatis aestibus*]. (Graßl, 1982, 69-70)

Vergil, *Georg.* 3,478f.: *hic quondam morbo caeli miseranda coorta est / tempestas totoque autumnus incanduit aestu ...*

¹⁸³ Petersmann, 1977, 208

¹⁸⁴ Schöpsdau, 1974, 285-286

¹⁸⁵ Putnam, 1970, 133

¹⁸⁶ Coleman, 1991, 126

¹⁸⁷ Clausen, 1994, 116

¹⁸⁸ Petersmann, 1977, 208

¹⁸⁹ Schöpsdau 1974, 286, Anm. 56 liefert eine Auflistung aller vorgebrachten Lösungsvorschläge. Neuere Literatur dazu nennt Karakasis, 2011, 121, Anm. 138.

¹⁹⁰ Segal, 1967, 298

Mit diesen Rätseln erreicht, so Karakasis, die Verwendung von Elementen der Komödie ihren Höhepunkt. Diesem Wettsingen, das der als Richter eingesetzte Palaemon als Streit (*tantas lites*, V. 108)¹⁹¹ bezeichnet, möchte er ein Ende setzen und dadurch die Verwendung von immer mehr nicht-bukolischen Motiven unterbinden.¹⁹² Als Kontrast zu den beiden Hirten führt Vergil Palaemon ein, der seiner Umwelt positiv gegenübersteht und sich an der Schönheit der Natur und der Lieder erfreuen kann. Seine Anwesenheit hat auf die beiden streitenden Hirten einen gewissen beruhigenden Effekt, denn nur in der Bestellung Palaemons als Richter herrscht Einigkeit, und auch die Entscheidung, dass Damoetas beginnen soll, stellen sie nicht in Frage.¹⁹³ Er stellt die Verkörperung der Hirtendichtung dar und findet daher auch die Einstellung der beiden Hirten unpassend, um ideale Hirtenlieder zu dichten. Der Wettgesang war nicht freundlich, die beiden versuchten sich nicht durch schöne, ideale Bilder von der Einigkeit von Natur und Mensch zu übertrumpfen, sondern beabsichtigten, den Sieg durch immer negativere Bilder zu erringen.¹⁹⁴

Damoetas und Menalcas werden als Hirten geschildert, die von pessimistischer Lebenseinstellung sind. Sie haben kein Auge für die Schönheit ihrer Umgebung - eigentlich eines *locus amoenus*, wie ihn Palaemon schildert, wenn er z. B. von dem weichen Gras (*mollis herba*, V. 55) spricht - also ideale Voraussetzungen für die kreative Tätigkeit, ein Hirtenlied zu dichten. Die beiden Hirten haben nur Gedanken für die Gefahr, die im Gras lauern könnte (*latet anguis in herba*, V. 93). Oder der Fluss, der für die Hirten nicht der übliche Quell von Erholung und Nahrung (allegorisch auch zu verstehen als Quelle der Inspiration), sondern eine Gefahrenquelle für die Tiere darstellt (V. 94-95). Die beiden Protagonisten sehen also Gefahren, wo aktuell gar keine sind, sie sind von einer unglaublich negativen Einstellung gegenüber allen Elementen geprägt, die gemeinhin zur bukolischen Landschaft und auch zum bukolischen Gesang gehören (man vergleiche auch die Schilderung, dass Menalcas Bogen und Flöte von Daphnis zerstörte, V. 12-13). Auch die Angst vor der süßen Liebe, die Damoetas besingt, ist für die ideale bukolische Welt nicht akzeptabel.¹⁹⁵

Man kann hier gewissermaßen von einem Topos sprechen – dem Motiv, Gefahren im ansonsten idealen ländlichen Setting anzudeuten.¹⁹⁶

¹⁹¹ Schultz, 2003, 220, findet diesen Streit „unpastoral“.

¹⁹² Karakasis, 2011, 121-122

¹⁹³ Schultz, 2003, 200

¹⁹⁴ Schultz, 2003, 206

¹⁹⁵ Schultz, 2003, 206

¹⁹⁶ Schultz, 2003, 209

Anders als bei Theokrit, der den Hirten Komatas den Wettgesang im 5. Idyll gewinnen lässt, geht der Wettkampf bei Vergil unentschieden aus. Schöpsdau erkennt darin einen – im Vergleich zu Theokrits Idyll – versöhnlicheren Ausklang der Ekloge und findet sie auch weniger polemisch.¹⁹⁷ Ein kleiner Hinweis auf diesen Ausgang versteckt sich vielleicht schon hinter der Tatsache, dass das Vorgespräch zum Wettgesang von Menalcas, der Wettgesang selbst jedoch – auf Geheiß des Richters Palaemon – von Damoetas begonnen wird.

Palaemon beendet den Wettgesang, indem er resümiert: Die Hirten präsentieren Einigkeit von Thema und Stimmung, sie sagen beide Wahres über die Liebe,¹⁹⁸ und so kann er sich zu keiner Entscheidung durchringen.¹⁹⁹ Obwohl Palaemon kein Urteil fällt, gesteht er den beiden Dichtern trotzdem einen Preis zu, beide hätten eine *vitula* verdient, die Becher erwähnt er nicht. Schultz sieht darin ein Urteil über den Wert der Dichtung: Die *vitula* sei der richtige Preis, weil die beiden Hirten eher zum realen, raueren Bereich des Landlebens zu zählen seien, sie stehe – wie erwähnt – als Symbol für eine eher profane Dichtung.²⁰⁰ Er sieht die Liebe als alleinige Ursache für die Bedrohung der Hirtenwelt. Für ihn gibt es kein unergründliches böses Auge.²⁰¹

Dieses Unauflöslche der Spannungen in dieser Ekloge wirkt sich auf das gesamte Eklogenbuch aus, nämlich auf die Definition des Hirtenliedes und der Wirksamkeit von Kunst.²⁰²

Auf metapoetischer Ebene könnten die oben besprochenen Stellen über Dichtung einerseits und die Bedrohung der Tierwelt durch den verderblichen *amor* andererseits in Relation zueinander gestellt werden. Wie schon erwähnt gilt es die Phrasen *vitulam ... pascite* (V. 85) und *pascite taurum* (V. 86) allegorisch zu verstehen, die Hirtentätigkeit steht für die Tätigkeit des Dichters. In diesem Zusammenhang passt es sehr gut, dass immer wieder die Musen angesprochen werden, wenn es um die allegorisch verschleierte Tätigkeit des Dichtens geht. Die Tatsache, dass auch Palaemon, der Richter dieses Wettgesangs, in seinen Eröffnungsworten die Musen erwähnt, bekräftigt diese Interpretation. Wenn er dann am Ende beiden Hirten als Preis eine *vitula* zugesteht, lässt sich das per se als Anerkennung für die Lieder der beiden lesen, andererseits steht dahinter auch die Aufforderung, bei dieser Art Dichtung (der zum *genus tenue* zugerechneten Hirtendichtung) zu bleiben. Der Stier (*taurus*) verkörpert nun eine andere, ‚höherwertige‘ Art der Dichtung, die zum *genus grande* gerechnet

¹⁹⁷ Schöpsdau, 1974, 274

¹⁹⁸ Schöpsdau, 1974, 297

¹⁹⁹ Putnam, 1970, 134

²⁰⁰ Schultz, 2003, 220

²⁰¹ Putnam, 1970, 135

²⁰² Schultz, 2003, 202

werden kann. Wenn der Stier schon im Sand (bzw. in den Startlöchern) scharrt, dann scheint das ein Hinweis dafür zu sein, dass sich der Autor möglicherweise schon einem anderen Tätigkeitsgebiet als der Bukolik zuwendet. Auf dieses sehr lebendige Bild des Stieres, der schon losstarten möchte, folgt eine Reihe von Gefahren (V. 92-99), vor denen man sich und seine Tiere zu hüten hat (ausgedrückt durch eine Reihe von Imperativen: *fugite*, *cogite*, *parcite*, *reice*). Unmittelbar danach schildern die beiden Hirten, wie ihre Tiere leiden. So leidet ein Stier von Damoetas unter *macies*, einer Folge von Liebeskummer, welcher auch als Erklärung im nächsten Vers genannt wird. Mensch und Tier leiden demnach in gleicher Weise (*idem amor*). Führt man die vorhin beschriebene, allegorische Deutung weiter (d.h. *taurus* stünde für ein höherrangiges dichterisches Werk), könnte die logische Folgerung die sein, dass diese Art der Dichtung krank und nicht erfolgversprechend sein dürfte. Anscheinend ist die Zeit noch nicht reif, für Pollio einen Stier zu weiden, für Pollio ein panegyrisches Werk zu verfassen.

3.1.4. Ecloga V

In dieser Ekloge treffen zwei Generationen von Hirten/Sängern aufeinander: Menalcas, welcher die ältere Generation vertritt, und Mopsus, ein Angehöriger der jüngeren Generation.

Mopsus soll ein begnadeter Sänger sein, der nur von Amyntas geschlagen werden kann – so soll er das beweisen und zu singen beginnen: Es folgt daraufhin ein Trauerlied des Mopsus für Daphnis (V. 20-44). Im Zuge dieses Trauerliedes verstärkt Mopsus sein Bild von der allgemeinen Trauer um Daphnis noch dadurch, dass sogar die Tiere verschiedenster Rassen ihre Nahrung verweigern. Selbst die punischen Löwen würden aufstöhnen und den Tod des Daphnis beklagen.

*non ulli pastos illis egere diebus
frigida, Daphni, boves ad flumina; nulla nec amnem
libavit quadripes nec graminis attigit herbam.
Daphni, tuum Poenos etiam ingemuisse leones
interitum montesque feros silvasque loquuntur.* (V. 24-28)

Anschließend besingt auch Menalcas den Tod des Daphnis (V. 56-80). Er schildert aber – im Gegensatz zu Mopsus – nicht die Trauer unter den Lebewesen nach dem Tod des Hirten Daphnis, sondern dessen Apotheose und die Situation der Natur, die nach dem Wunsch des Daphnis in Frieden und Einklang lebt. Mopsus lobt Menalcas für sein großartiges Lied und fragt sich, welches Geschenk würdig wäre. Daraufhin tauschen Menalcas und Mopsus eine zerbrechliche Flöte²⁰³, das charakteristische Instrument der Hirtendichtung,²⁰⁴ und einen Hirtenstab aus.

In der 5. Ekloge Vergils herrschen die üblichen Rahmenbedingungen eines reinen bukolischen *locus-amoenus*-Idylls. Zwar werden Tod und Bedrohung als Themen angesprochen, sie spielen aber keinerlei persönliche Rolle für die Protagonisten, sondern kommen nur in dichterisch verwandelter Form vor.²⁰⁵

Der für das „neoterische Ideal klassische Beginn“²⁰⁶ der Ekloge – das Treffen zweier Hirten, anfänglicher Austausch von Komplimenten, Vereinbarung eines Wettgesangs (diese erfolgt hier indirekt durch die Aufforderung, sich zu setzen: *cur non ...*

²⁰³ Diese *fragilis cicuta*, die Menalcas dem Mopsus zum Geschenk macht, brachte ihm – so sagt er – (quasi personifiziert) einige Lieder bei (V. 86/87: *haec nos ... docuit*), deren Einleitungsverse im Text zitiert werden. Es handelt sich um den Beginn der Eklogen 2 und 3. Vergil verweist somit in einer seiner Eklogen auf sein eigenes Werk.

²⁰⁴ Suerbaum, 2005, 281

²⁰⁵ Rumpf, 1996, 211

²⁰⁶ Karakasis, 2011, 153

considimus? V. 1-3, ein Motiv, das auch in anderen Eklogen verwendet wurde. Cf. ecl. 3,55; 1,1ff.; 10,70f.)²⁰⁷ – ähnelt dem 8. Idyll Theokrits, der Wettgesang selbst dem zweiten Teil des 1. Idylls, nämlich der Klage von Thyrsis über den Tod des Daphnis²⁰⁸ (V. 64-128), der sich in unglücklicher Liebe verzehrt hatte.²⁰⁹

Im Gegensatz zu Theokrits 1. Idyll, wo die Hirten an Daphnis' Sterbebett kommen und ihn bedauern, wird in der 5. Ekloge die Situation *nach* Daphnis' Tod geschildert. Dazu hat Vergil seine Vorlage adaptiert und erweitert: Er lässt seine Ekloge nicht wie Theokrit mit dem Tod des Daphnis und der Klage um ihn enden, sondern auf die Klage folgt bei Vergil noch die Apotheose.²¹⁰ Das Pathos ist viel intensiver, wenngleich der erotische Hintergrund dieser Katastrophe, der bei Theokrits 1. Idyll und auch bei Vergil in seiner 8. bzw. 10. Ekloge genannt wird, hier eher unterdrückt wird.²¹¹

Im Lied²¹² des Mopsus (V. 20-44) wird der Einfluss des Daphnis auf die gesamte Umgebung offenkundig. Auf die Welt der Hirten legt sich aufgrund des Todes des Hirten allgemeiner Gram, das Erfreuliche hat aufgehört. Nun tritt Schlimmes an dessen Stelle. Durch Daphnis' Tod wurde die ganze Welt krank, es wachsen nur mehr unnütze Pflanzen und Unkraut, das Vieh wird weder gefüttert noch gewässert. Die übliche Routine des Hirtenlebens wird durch so ein Unglück unterbrochen.²¹³ Dieses Bild der fehlenden Vollendung nach dem Tod entspricht einer Form von Hässlichkeit,

²⁰⁷ Schmidt, 1972, 190-191

²⁰⁸ Daphnis ist eine Gestalt der früheren Mythologie: er galt als Sohn von Hermes und einer Nymphe, wurde aber als Baby unter einem Lorbeerbaum (griechisch *δάφνη*) ausgesetzt und erhielt wohl auch daher seinen Namen. Von sizilischen Hirten aufgezogen nahm er ihre Lebensweise an und versuchte sich daher auch in der Hirtenmusik. Vielen Menschen galt er sogar als Begründer der Hirtenmusik. Er war verliebt in die Naiade Echenais, die ihm einen Treueschwur abverlangte. Diesen brach er aber mit einer sizilianischen Königstochter und wurde so mit Blindheit geschlagen. (Coleman, 1991, 158-159; Fink, 1993, 87; Moormann/Uitterhoeve, 1995, 217)

In der bukolischen Mythologie ist Daphnis eine Hauptfigur. Er gilt als oberster Sänger, als Personifikation des Friedens und der idyllischen Freude (in idealisierter Landschaft), ist aber betroffen von unglücklicher Liebe und Tod. (Williams, 1979, 110)

²⁰⁹ Williams, 1979, 109-110

²¹⁰ Thome, 2000, 97

²¹¹ Coleman, 1991, 160, 172

²¹² Mopsus möchte ein Lied vortragen, das er auf eine Baumrinde niedergeschrieben hat. Diese Vorgehensweise ist vergleichbar mit dem Lesen der bukolischen Dichtung, auf das in der 3. Ekloge, V. 85 (*vitulam lectori pascite vestro*), verwiesen wird. (Kegel-Brinkgreve, 1990, 96)

Die Tatsache, dass das Lied auf eine Baumrinde aufgeschrieben ist, verändert das Bild der Hirten in den Eklogen. Aus den Landmännern, die bei einem Treffen spontan zu singen / dichten beginnen, werden jetzt Autoren („writer“). Mopsus und Menalcas vertreten zwei Generationen von Hirtendichtern: Menalcas, der ältere, präsentiert ein mündliches Lied im Rahmen des Genres, während Mopsus, der jüngere und unerfahrene, ein aufgeschriebenes Lied vorliest und somit die Grenzen des Genres überschreitet. Das auf einer Baumrinde aufgeschriebene Lied repräsentiert in diesem Sinn einen Übergang zwischen den Generationen. (Karakasis, 2011, 156, 181)

²¹³ Clausen, 1994, 160; Williams, 1979, 111

wohingegen Daphnis in seiner Vollendung für Schönheit²¹⁴ steht.²¹⁵ Die wichtige Rolle von Daphnis wird besonders in den V. 29-34 betont, wo er als Kultstifter, „Grund und Anfang der Kultur, der musischen Verzückerung und der Ordnung in der Natur“²¹⁶ bezeichnet wird. Durch ihn existiert die Schönheit der Hirtenwelt,²¹⁷ sind die ländlichen Götter anwesend unter dem Landvolk. Daphnis ist der ideale Hirt, besitzt eine seltsame Macht über Tiere, ist gleichsam Zentrum der bukolischen Welt (er vereint in sich die Funktion des Schönsten der bukolischen Welt und des Lehrmeisters des bukolischen Gesangs) und Quelle der Inspiration für die Sänger.²¹⁸ Nun, da Daphnis nicht mehr lebt, wundert es also nicht, dass die Welt krank.²¹⁹ Selbst die Götter, unter ihnen auch Apollo, der Patron der Hirten und Musik, verlassen die Erde, auf welcher das Goldene Zeitalter endete. Mopsus besingt mit seinem Lied die Vergangenheit, das Ende der Bukolik, die mit dem Tod des Hauptvertreters zugrunde ging. Er schildert die Vorstellung, dass Gedeihen und Freude mit Daphnis aus der Welt verschwunden seien. Ebenso wie in der 1. Ekloge wächst im Leser das Bild eines Menschen, ja sogar eines Gottmenschen, an dem das Heil der gesamten Welt hängt, von dem Gedeih und Verderb der Welt abhängen.²²⁰ Das eigentlich Beherrschende dieses Gedichts ist laut Klingner die Idee eines göttlichen Menschen, der das Unheil in der Welt abwendet und Friedensglück bringt, und das Preisen dessen.²²¹

Dieses Lied dient Mopsus dazu, sich als möglicher Nachfolger von Daphnis zu präsentieren. In der folgenden Beurteilung durch Menalcas können die Worte in V. 49 (*tu nunc eris alter ab illo*) in diesem Sinn gelesen werden. Aus diesem Zitat sowie einer Phrase in V. 52 (*amavit nos quoque Daphnis*) lässt sich folgern, dass die beiden vortragenden Hirten bukolische Dichter in der Nachfolge des Daphnis sind.²²² Ein weiterer Erfolg dieses Liedes, das wie erwähnt bei Menalcas große Anerkennung findet, ist die Erlangung der Unsterblichkeit des Dichters. Das einzige Heilmittel, das die Menschen gegen den Tod haben, ist es, die Erinnerung zu bewahren und so eine Art von Unsterblichkeit zu erschaffen. Für jeden Sterblichen bleibt diese Hoffnung auf Gedenken durch die Nachfahren. Und je hervorragender der Sterbliche war, umso gewisser ist ihm diese Art des Fortlebens.²²³ Mopsus hat bewiesen, dass er ein Meister

²¹⁴ Die *formositas* von Daphnis könnte auch auf dessen Qualitäten als Hirtendichter des *genus tenue* anspielen. (Karakasis, 2011, 166)

²¹⁵ Schmidt, 1972, 205-206

²¹⁶ Dönt, 1981, 136

²¹⁷ Büchner, 1958, 1217

²¹⁸ Schmidt, 1972, 188; Raabe, 1974, 16

²¹⁹ Klingner, 1977, 32

²²⁰ Klingner, 1927, 129-153, 146

²²¹ Klingner, 1927, 152

²²² Schmidt, 1972, 187

²²³ Raabe, 1974, 17

auf der Flöte und im Gesang ist. Baumbach sieht in dem Lob bzw. der Beurteilung durch Menalcas auch eine Reflexion über Dichtung generell. Er hält die gesamte Ekloge für einen poetologischen Diskurs über Bukolik, gerade in den Dialogpartien findet eine einzigartige Auseinandersetzung der Hirten mit ihren Werken statt.²²⁴ Schmidt meint, dass die Hirten, indem sie von Daphnis singen, von ihrer eigenen Kunst singen. Gegenstand des Liedes sei die Inspiration der Kunst. In der Macht des Daphnis werde die Macht des eigenen Künstlertums ausgedrückt.²²⁵

Und für die Zeit nach seinem Tod hat Daphnis ebenso gesorgt. Er gibt den Hirten den Auftrag, den Boden mit Blättern zu bestreuen (V. 40: *spargite humum foliis*), den Quellen Schatten zu verschaffen (V. 40: *inducite fontibus umbras*) und einen Grabhügel zu errichten (V. 42: *tumulum facite*), dessen Inschrift er vorgibt. Hinter all diesen Tätigkeiten kann man die Aufforderung an die Zuhörer (Hirten) sehen, sich nach dem Tod des Archegeten der Dichtung weiterhin der Tätigkeit als Hirten und Dichter zu widmen, weiterhin die Kunst des bukolischen Dichtens zu betreiben.²²⁶ Mit diesem für die Gattung der Trostgedichte typischen Motiv gliedert Vergil ein weiteres literarisches Genus in die Bukolik ein und wird dann auch in den V. 19-20 der 9. Ekloge variiert.²²⁷

Das zweite Lied (V. 56-80), jenes des Menalcas auf den zu den Göttern erhöhten Daphnis, lässt erkennen, worauf es Vergil eigentlich ankommt. Ein neuer, glücklicher Weltzustand, ähnlich den Schilderungen des Goldenen Zeitalters, tritt ein.²²⁸ Mit der Apotheose lässt Vergil Entzücken, Jubel und Harmonie zwischen Gott und Mensch, Frieden zwischen Mensch und Tier und den Tieren untereinander erneut beginnen und *otium* gewähren.²²⁹ Es herrscht nun Tierfrieden wie auch in der 4. Ekloge und in einer Vorbildstelle bei Theokrit. Im 24. Idyll, V. 84f., schildert dieser über einen Wolf und ein Hirschkalb dem Tierfrieden ähnelnde Zustände bei der Apotheose des Herakles.²³⁰ Die optimistische Prophezeiung der Unsterblichkeit von Daphnis lässt den hoffnungsvollen Schluss zu, dass der Tod nicht gewonnen hat, sondern das Leben über die Sterblichkeit triumphiert.²³¹ Menalcas will den göttlichen Dichter mit seinem Lied zum Gott machen und verwendet zu seinem Preis die Mittel, mit denen die Wohltäter der Menschheit gepriesen werden. Somit entspricht die Beziehung des „Gottes“ Daphnis zur poetischen Welt der Beziehung eines Wohltäters zur realen Welt. Und dennoch verzichtet Vergil völlig darauf, konkrete Taten von Daphnis zu dessen Lebzeiten zu nennen, welche eine

²²⁴ Baumbach, 2001, 113-114, 120

²²⁵ Schmidt, 1972, 200

²²⁶ Schmidt, 1972, 208; Karakasis, 2011, 165

²²⁷ Karakasis, 2011, 165

²²⁸ Klingner, 1977, 33

²²⁹ Buchheit, 1986, 148

²³⁰ v. Albrecht, 2006, 26

²³¹ Williams, 1979, 110; Putnam, 1970, 191

Apotheose rechtfertigen würden.²³² Vergil lässt den Tierfrieden nicht Voraussetzung für die Apotheose des Daphnis, des Archegeten der Bukolik, sondern Folge dieser Vergöttlichung sein. Solch eine Apotheose samt der daraus resultierenden Heilszeit (man kann hier auch von Stiftung orphischen Friedens sprechen) wird durch das Lied des Menalcas bewirkt und somit von vergilischer Dichtung selbst gestiftet.²³³ Diesem vergöttlichten Daphnis wird die Macht zugeschrieben, die „pastoral order“ wiederherzustellen, welche durch seinen Tod erschüttert wurde. Als Gott mit politischem Status (Anspielung auf Caesar) sichert er die Fortführung des bukolischen Liedes, vergleichbar mit dem *iuvēnis* der schon besprochenen ersten Ekloge.²³⁴

Die beiden Aspekte des Todes, deren Parallelismus besonders deutlich in den Versen 20-28 (Lied des Mopsus: Trauer der Nymphen und der Tiere) und 56-64 (Lied des Menalcas: Vergöttlichung des toten Hirten unter freudiger Anteilnahme der gesamten Lebewesen und unbeseelten Natur)²³⁵ zum Ausdruck kommt, halten einander die Waage.²³⁶ In beiden Fällen wird explizit auf die Sympathie der Natur und der Tiere hingewiesen (cf. die mitfühlenden Tiere im 4. Idyll Theokrits, V. 20, bei der Analyse der 3. Ekloge [s. S. 38]). Der Topos der trauernden Tiere eines toten Hirten ist ein sehr gebräuchliches Mittel in Hirtenklagen und wird in der nach-theokritischen Bukolik zur allgemeinen Gepflogenheit.²³⁷ Auch Theokrit hat in seinem 1. Idyll im Lied von Thyrsis die Hirten und deren Tiere um den sterbenden Daphnis trauern lassen (V. 74-75, 80-81).

Mit der Nennung der punischen Löwen, die ebenso um Daphnis trauern, möchte Vergil die Situation universaler gestalten (cf. Theokrit Id. 1,72²³⁸).²³⁹ Er weist darauf hin, dass Daphnis' Tod bis Afrika bekannt wurde und sogar die wildesten Tiere um den Hirten weinten.²⁴⁰ Diese Universalität der Trauer wird auch durch die unterschiedlichen Landschaften ausgedrückt, wenn er einerseits von *graminis ... herbam*²⁴¹ (V. 26),

²³² Schmidt, 1972, 210-211

²³³ Buchheit, 1986, 148

²³⁴ Karakasis, 2011, 172, 176

²³⁵ Putnam, 1970, 183-185: die Dunkelheit des Todes wird ersetzt durch das Strahlen des Daphnis. Diese Änderung des Daphnis bewirkt infolge auch eine Änderung der Natur (*alacris voluptas*), sie bricht in Jubel aus und „komponiert“ so selbst die Lieder.

²³⁶ Coleman, 1991, 172; Raabe, 1974, 18

²³⁷ Clausen, 1994, 161

²³⁸ Theokrit schildert, dass der Löwe des Waldes um den toten Daphnis klagt. Vergil gestaltet es realistischer, wenn er von den punischen Löwen spricht. (Clausen, 1994, 161)

²³⁹ Thome möchte in der Nennung punischer Löwen auch noch erkennen, dass damit der alte Erzfeind suggeriert werden soll. (Thome, 2000, 100)

²⁴⁰ Williams, 1979, 111

²⁴¹ Clausen, 1994, 160, hält diese Formulierung für eine merkwürdig seltene Phrase, die vor Vergil nur bei Livius bei der Beschreibung eines Vertragsabschlusses (*fetial ritus*) vorkommt – Livius 1,24,5 (*Fetialis ex arce graminis herbam puram attulit*).

Auch bei Ovid, Met. 10,86-7 gibt es die Formulierung: *Collis erat collemque super planissima campi / area, quam viridem faciebant graminis herbae*: Bömer meint zu dieser Stelle, dass es

andererseits von *montesque feros silvasque* (V. 29) spricht. Auch hier dienen sowohl Theokrit (Id. 7,73-74) als auch Lukrez (5,201: *montes silvaeque ferarum*) als Vorbilder.²⁴²

Das Motiv der Freude der Natur (auch der unbeseelten Natur: Selbst Berge und Felsen jubeln und singen) benutzt Vergil hier verbunden mit dem Motiv des Tierfriedens als Gegenstück zur vorherigen Trauer (V. 60-61).²⁴³

Die Apotheose von Daphnis, die die Ursache für den Freudentaumel rundherum darstellt, ist durch die Macht der Dichtung möglich geworden. Die Dichtung bzw. das Lied vermag das Chaos, das der Tod des Daphnis ausgelöst hat, auszugleichen.²⁴⁴ Wenn man diesen Gedanken weiter verfolgt, kommt man zu der Schlussfolgerung, dass der Dichter durch seinen Gesang einen Menschen „unsterblich“ machen kann.²⁴⁵ Vergil lässt das in den Versen 50-52 deutlich anklingen:

*nos tamen haec quocumque modo tibi nostra vicissim
dicemus Daphninque tuum tollemus ad astra;
Daphnin ad astra feremus: amavit nos quoque Daphnis.* (V. 50-52)

Vergils 5. Ekloge stellt infolgedessen „nichts anderes als eine Besinnung des Dichters auf das Wesen und die Aufgabe der Kunst dar: Ihr Wesen ist begründet in einer ewigen Ordnung, ihre Aufgabe ist es, für diese zu zeugen“.²⁴⁶

Für eine Wiedergeburt der Hirtendichtung auch auf stilistischer Ebene spreche, so Karakasis, eine linguistische Auffälligkeit: Anders als Mopsus in seinem Lied verwendet Menalcas kolloquiale Sprache aus dem Bereich der Komödie (V. 66: *ecce* mit Akkusativ).²⁴⁷

Seit jeher wurde versucht, aus den Eklogen Rückschlüsse auf für Vergil tagesaktuelle Ereignisse oder Personen zu ziehen. Dafür hat sich diese 5. Ekloge besonders geeignet, weil man hinter der Apotheose des Daphnis starke panegyrische Tendenzen vermuten kann. Schon seit Servius besteht die Annahme, dass Daphnis mit Iulius Caesar gleichzusetzen sei, obwohl viele Details nicht übereinstimmen. Es kann keineswegs abgestritten werden, dass ein Einfluss auf Vergil bezüglich der Natur der

sich bei Ovid um eine vergilische Junktur obiger Stelle handle, die wahrscheinlich auf die Sakralsprache zurückgehe (cf. oä. Livius 1, 24, 5). Außerhalb dieser altertümlichen Junktur seien *gramen* und *herba* vielfach synonym. (Bömer, 1980, 40)

²⁴² Coleman, 1991, 160-161, 174

²⁴³ Thome, 2000, 102

²⁴⁴ Putnam, 1970, 180

²⁴⁵ Thome, 2000, 103

²⁴⁶ Dönt, 1981, 137

²⁴⁷ Karakasis, 2011, 173

Sterblichkeit vorhanden war.²⁴⁸ So meint auch Clausen, dass Vergil dieses pastorale Motiv aus aktuellem Anlass verwendet haben könnte: Denn laut Sueton, Iul. 81,2 sollen Caesars Pferde, die er geweiht und beim Rubikon freigelassen hat, die Nahrung verweigert und ausgiebig geweint haben, kurz bevor Caesar starb.²⁴⁹ Karakasis sieht das ganz ähnlich, wenn er meint, dass die Apotheose von Daphnis eine bewusste Neuerung von Vergil sei, um Daphnis mit der zu dieser Zeit aktuellen und häufig diskutierten Vergöttlichung Caesars in Verbindung zu bringen.²⁵⁰ Coleman ist sogar davon überzeugt, dass Vergil mit seiner Ekloge auf aktuelle Geschichte anspielen und so seine politische Haltung in bukolischen Bildern zum Ausdruck bringen wollte. Auch hier führe Vergil wieder politische Themen in das bukolische Genre ein. Er meint weiters, dass die beiden historischen Personen Vergil und Caesar durch Menalcas und Daphnis repräsentiert würden. Hinter der Maske des Menalcas verberge sich also Vergil selbst, um die Apotheose Caesars zu besingen. Menalcas' Lied reflektiere den Optimismus, ausgelöst durch den Julischen Kometen im Sommer 44 v. Chr., welcher als Zeichen für die Aufnahme unter die Götter gesehen wurde,²⁵¹ und die Hoffnung auf eine neue Ära des Friedens und Reichtums.²⁵²

Übertragen auf die Welt der Dichtung scheint hier der erfahrene Menalcas dem jüngeren Mopsus eine neue Tradition der Hirtendichtung zu eröffnen, in der bukolische Befindlichkeiten eng verbunden sind mit Herrscherlob, auch wenn dies in allegorischer Weise erfolgt. Hirtendichtung kann unter dem Schutz eines politischen Gottes weiterhin existieren. Bei Vergil kann der panegyrische Unterton relativ leicht erkannt und entschlüsselt werden.²⁵³

Aufgrund dieser Verbindung zu einer gegenwärtigen Person könnte man diese Ekloge mit der ersten vergleichen, wo hinter dem *iuvenis* Augustus gesehen werden konnte. Eine andere Meinung zu diesem Thema vertritt Schmidt. Obwohl er Daphnis auch allegorisch verstanden wissen will, sieht er das allerdings in einem metapoetischen Zusammenhang. Für ihn verkörpere Daphnis den bukolischen Hirten schlechthin, er fungiere – wie schon erwähnt – als Kultstifter. Und als solcher stehe Daphnis sinnbildlich für die bukolische Dichtung, die durch die Apotheose für immer lebe und unsterblich werde.²⁵⁴

²⁴⁸ Williams, 1979, 110

²⁴⁹ Clausen, 1994, 160

²⁵⁰ Karakasis, 2011, 168

²⁵¹ Kegel-Brinkgreve, 1990, 100

²⁵² Coleman, 1991, 28-29

²⁵³ Karakasis, 2011, 177-178

²⁵⁴ Schmidt, 1972, 188

Dass Vergil in seinen Eklogen immer wieder panegyrische Passagen einfließen lässt, steht außer Frage (es ist allgemein anerkannt, dass die – in dieser Arbeit nicht besprochene – 4. Ekloge einen Panegyrikus darstellt). Inwieweit das hier in Ekloge 5 der Fall ist, lässt sich meines Erachtens schwer beantworten. Aufgrund dessen, dass Vergil in diesem Gedicht einige neue Dinge in die bukolische Dichtung integriert hat (z.B. das aufgeschriebene Lied bzw. Lagerungsmotiv in eine Höhle verlegt), wäre es wohl denkbar, Vergil habe beim Verfassen seiner (nach Schmidts Chronologie)²⁵⁵ dritten Ekloge langsam panegyrische Motive eingeführt. Man wird kaum leugnen können, dass die Apotheose Caesars zum aktuellen Tagesgespräch gehörte und daher der Leser geneigt sein müsste, hier eine Verbindung herzustellen. Andererseits ist es Vergil auch immer ein Bestreben gewesen, in seinem Werk indirekte Aussagen über Dichtung zu machen und seine Hirten über die poetische Tätigkeit reflektieren zu lassen. In diesem Sinne könnte die Apotheose quasi als Rückkehr des Daphnis in die bukolische Welt verstanden werden, nachdem er sie – unter der Trauer der Tiere – durch (todbringende) elegische Liebe verlassen hatte. Auf metapoetischer Ebene wäre es demnach naheliegend, diese Ekloge (ebenso wie die 10. Ekloge²⁵⁶, die eine strukturelle Verbindung zur vorliegenden hat) als Abwägen zwischen den beiden Genera Elegie und Bukolik zu deuten.

Zusammenfassend kann man in den beiden Gedichten von Mopsus und Menalcas eine große Parallele erkennen, u. z. die Reaktion der Umwelt auf die jeweiligen Geschehnisse. So schildert Mopsus in seinem Lied in den V. 20-28 bzw. 35-39 die Trauer um den verstorbenen Daphnis in all ihren Facetten, nicht nur Daphnis' Mutter, die Nymphen und die Hirten trauern um den Besten und Schönsten aus ihrer Mitte, sondern auch die Tiere und die unbeseelte Natur. Nichts Schönes gedeiht mehr, die (bukolischen) Götter verlassen die Welt. Auf der anderen Seite beschreibt Menalcas ein genau entgegengesetztes Szenario, wenn er als Folge der Vergöttlichung von Daphnis von Freude bei Pan, den Nymphen und Hirten, und von Gesängen der Felsen, Bäume und Büsche berichtet. Einen größeren Kontrast zweier Szenen kann es kaum geben, wobei es ein verbindendes Element gibt: Daphnis, der Uhrirte, der die Hirten verschiedene Tätigkeiten lehrte, und allen Sängern als Inspiration dient. In diesem Sinn kann auch der von Daphnis gegebene Auftrag verstanden werden, nach seinem Tod Blätter zu verstreuen, einen Grabhügel zu erbauen und darauf das Grabepigramm zu setzen:

²⁵⁵ Schmidt, 1974, 28

²⁵⁶ In Ekloge 10 trauert ebenso die bukolische Welt um den in Liebe dahinsiechenden Gallus.

*„Daphnis ego in silvis, hinc usque ad sidera notus,
formosi pecori custos, formosior ipse.“* (V. 43-44)

Zwei wichtige Fakten werden hier geschildert. Zum einen erfahren wir, dass Dichtung Ruhm und Bekanntheit bis zu den Sternen bringen kann, zum anderen wird nochmals auf die Schönheit des Daphnis hingewiesen. Daphnis ist also der ideale Hirt, das Zentrum der bukolischen Welt, der in sich das Schönste der Welt und die Lehrtätigkeit des bukolischen Gesangs vereint.²⁵⁷ Aus dieser Funktion heraus ist der Auftrag in den V. 40-43 als Aufforderung an die Nachwelt (Hirten) zu verstehen, mit der bukolischen (und nicht der elegischen) Dichtung weiterzumachen.

Im Lied des Menalcas lässt sich erkennen, dass dies (mit der Dichtung fortzufahren) durch die Apotheose möglich ist. Sie steht als Zeichen dafür, dass der Tod nicht gewonnen, sondern das Leben triumphiert hat. Die Dichtung wird daher nicht untergehen, sondern weiterleben. Rund um die Apotheose schließt sich ein Kreislauf, der die Dichtung betrifft: Erst durch die Vergöttlichung des Daphnis wurde ein Fortbestehen der Dichtung möglich, wobei gerade durch die Macht der Dichtung die Unsterblichkeit (d.h. die Apotheose) erfolgen konnte.

²⁵⁷ Schmidt, 1972, 188

3.1.5. Ecloga VIII

Die achte Ekloge Vergils beginnt mit einer Einleitung (V. 1-5), die Sänger und Szenerie vorstellt. Die Sänger Damon und Alphesiboeus befinden sich anscheinend in einem Wettgesang, welchem selbst Rinder und Luchse wie im Bann lauschen.

*immemor herbarum quos est mirata iuvenca
certantis, quorum stupefactae carmine lynces,
et mutata suos requierunt flumina cursus,* (V. 2-4)

Auf diese Einleitung folgt in den Versen 6-13 eine Widmung an einen namentlich nicht genannten Gönner, welcher von seinem Triumph zurückkehrt.

Im Hauptteil erfährt man mehr über zwei kontrastierende Reaktionen von Liebhabern auf Untreue: Damon beginnt den Sangesstreit (V. 17-61) und unterteilt sein Gedicht mit Hilfe von Interkalarversen in Strophen. Er befasst sich mit den Leiden und der inneren Krise eines Mannes wegen unglücklicher Liebe. Die Trauer treibt ihn in den Selbstmord. Nach einer kurzen Überleitung (V. 62-63) bringt Alphesiboeus sein Lied, in dem er eine Frau bzw. Hexe singen lässt. Auch er verwendet einen Interkalarvers, in dem sich die Zauberin ihren ehemaligen Geliebten Daphnis zu sich nach Hause zurückwünscht. Alphesiboeus' Lied verdeutlicht die Wirkung von Bannsprüchen und Magie und vermittelt eine sehr viel positivere Sicht mit Hoffnung auf Wiedervereinigung. Einer dieser magischen Sprüche besagt, dass Daphnis ebenso von Liebe gebannt sei wie eine Färse auf der Suche nach ihrem Stier.

*Talis amor Daphnin qualis cum fessa iuvenum
per nemora atque altos quaerendo bucula lucos
propter aquae rivum viridi procumbit in ulva
perdita, nec serae meminit decedere nocti²⁵⁸,
talis amor teneat, nec sit mihi cura mederi.* (V. 85-89)

Die Ekloge endet mit der möglichen Erfüllung des Wunsches im Interkalarvers – der Hund Hylax scheint durch sein Bellen das Erscheinen von Daphnis anzukündigen.²⁵⁹

Auch diese Ekloge ist – wie schon zuvor Ekloge 5 – eine Zusammensetzung von miteinander korrespondierenden Liedern. Allerdings handelt es sich hier nicht offensichtlich um einen Wettgesang,²⁶⁰ obwohl an einigen Stellen Hinweise darauf

²⁵⁸ Die Phrase *decedere serae nocti* (V. 88) verwendet Vergil später auch in seinem Lehrgedicht (Georg. 3, 467).

²⁵⁹ Lebek, 2008, 210

²⁶⁰ Williams, 1979, 121

gegeben sind. So wird in den Einleitungsversen das Wort *certantis* (V. 3) bzw. in der Überleitung zwischen den beiden Liedern *responderit* (V. 62) verwendet. Clausen ist der Meinung, dass mit diesen beiden Formulierungen der Anschein oder die Fiktion eines Wettgesangs geschaffen werden soll, obwohl die sonst üblichen Voraussetzungen (Entschluss zum Wettgesang, Bestimmen eines Richters und der Einsätze) hier nicht explizit genannt sind.²⁶¹ Braun sieht in V. 55 (*certent et cycnis ululae*) nicht nur einen absurden Gesangs-Wettstreit von Vögeln, sondern eine symbolhafte Anspielung auf einen Sänger- oder Dichterwettstreit.²⁶²

Gleich zu Beginn der Ekloge betont Vergil die Wirkung bukolischer Dichtung, wenn die Lieder der Hirten Damon und Alphesiboeus bewirken, dass das Rind vor Staunen das Weiden vergisst, sogar Luchse gebannt lauschen und die Bäche ihren Lauf innehalten.²⁶³ D.h. der Autor schildert den Einfluss von Sängern auf die Umwelt bzw. die Natur.²⁶⁴ Wieder nehmen die Tiere Anteil an den Empfindungen der Hirten (cf. die schon besprochenen Eklogen 1 und 5, weiters Eklogen 4,6 und 10).²⁶⁵ Indem er sowohl die Reaktion von gezähmten (*iuvencæ*) als auch wilden Tieren (*lynxes*) schildert, möchte Vergil wohl die Gesamtheit aller Lebewesen umfasst sehen.²⁶⁶ Auch die unbeseelte Natur nimmt Anteil, wenn z.B. die Flüsse ihren Lauf einstellen. Kein Sänger bei Theokrit hatte diese Macht,²⁶⁷ die die Schilderungen über Orpheus oder Arion in Erinnerung rufen. So folgert Putnam aus dieser Einleitung, dass die beiden Hirten über orphische Kräfte (cf. den Gesang des Silen in ecl. 6,28-29) verfügen, sie haben die Fertigkeit, die physische Natur durch die geistige Macht ihrer Lieder zu bewegen.²⁶⁸ Die Einleitung beschäftigt sich also, wie auch ein Großteil dieser Ekloge, mit der Macht der Dichtung.²⁶⁹ Die Phrase *immemor herbarum* (V. 2) erinnert an die schon oben besprochene 5. Ekloge, wo das Verhalten der Tiere nach Daphnis' Tod geschildert wird (ecl. 5,26: *nec graminis attigit herbam*), und wird auch bei der Schilderung der norischen Viehseuche in den Georgica wieder aufgenommen, wo ein Pferd mit diesen Worten beschrieben wird (georg. 3,498: *immemor herbae*). Coleman deutet diese Worte in Anbetracht dieser

²⁶¹ Clausen, 1994, 233 bzw. 255

²⁶² Braun, 1969, 293

²⁶³ Buchheit, 1986, 146

²⁶⁴ Williams, 1979, 122

²⁶⁵ v. Albrecht, 2006, 32

²⁶⁶ Theokrit schildert in seinem 1. Idyll (V.71-75), dass sowohl wilde als auch zahme Tiere über die Leiden des Daphnis klagen. (Karakasis, 2011, 162)

²⁶⁷ Clausen, 1994, 240

²⁶⁸ Putnam, 1970, 255

²⁶⁹ Diese Macht der Dichtung bzw. Lieder wird im Weiteren durch die Phrase *non omnia possumus omnes* in V. 63 noch einmal betont. Auch in der 3. Ekloge wollen die beiden Hirten in einen Wettstreit treten, um herauszufinden, was jeder der beiden vermag (V. 28: *quid possit uterque*). (Putnam, 1970, 257, 277)

Zitate so, dass der Autor versucht, Aufmerksamkeit auf das zu ziehen, was normalerweise ein Symptom von Kummer bzw. Krankheit in einer Herde darstellt.²⁷⁰

Im Anschluss an die Schilderung der äußeren Umstände dieses Gesangsduells folgt in den Versen 6-13 ein für bukolische Dichtung ungewöhnliches Element, Vergil hat eine Widmung an einen nicht namentlich genannten Patron, auf dessen Geheiß das vorliegende Gedicht entstanden sein soll, verfasst. Aufgrund der doch überraschenden Verse gab und gibt es auch immer wieder Forscher, die diesen Teil für unecht und/oder später eingefügt erachten. Diese Möglichkeit erwähnt auch Bowersock in seinem Aufsatz zum Thema Datierung der 8. Ekloge, hält die Widmung aber für eine – wenn überhaupt – von Vergil später eingefügte.²⁷¹ Karakasis²⁷² macht es sich in seiner Besprechung der 8. Ekloge zurecht zur Aufgabe zu beweisen, dass der Widmungsteil echt ist und eine Einheit mit der gesamten Ekloge bildet. So versteht er die Widmung als *recusatio*, eine Entschuldigung des Autors im *genus tenue* zu schreiben, obwohl es doch üblich wäre, herausragende Taten einer mächtigen Persönlichkeit in einem dem *genus grande* zugeordneten Werk zu beschreiben. Um dies zu verdeutlichen, schildert er eine Menge von Stilmitteln einer *recusatio*, u.a. auch die Entschuldigung des Autors für das *genus tenue* mit der Anmerkung, sich bald dem *genus grande* zu widmen.

Betreffend den Adressaten der Widmung sind sich die modernen Kommentatoren keineswegs einig. Einige sind fest davon überzeugt, dass es sich nur um Pollio handeln könne, weil dieser im Jahre 39 v. Chr. einen Triumph über die erwähnten Parthini feierte und auch als Dichter im tragischen Fach erwähnt wird.²⁷³ So meint auch Kegel-Brinkgreve, dass von Pollio die Rede ist, obwohl es auffällig sei, dass sein Name nicht erwähnt werde.²⁷⁴ In seiner Studie zur Chronologie und Datierung der Eklogen Vergils gesteht Seng einen tiefgehenden Dissens der Forschung zum Thema und entscheidet sich nach grundlegender Analyse, dass nur Pollio der Adressat sein könne und daher die Ekloge auf das Jahr 39 oder 38 zu datieren sei.²⁷⁵ Cucchiarelli betont in seinem Kommentar die Bedeutung von Pollio und vermutet ihn in diesem Zusammenhang auch als Adressat dieser Ekloge.²⁷⁶ Für Schmidt steht die Datierung der 8. Ekloge eigentlich außer Frage, er bezieht die Widmung auf Octavian und nennt das Jahr 35 v. Chr. als

²⁷⁰ Coleman, 1991, 227

²⁷¹ Bowersock, 1971, 80

²⁷² Karakasis, 2011, 127-128

²⁷³ Coleman, 1991, 228 bzw. 253 und Williams, 1979, 121-122 vertreten z.B. diese These.

²⁷⁴ Kegel-Brinkgreve, 1990, 108

²⁷⁵ Mit Hilfe von sechs Fragen, welche sich einerseits mit Ähnlichkeiten bei anderen Autoren (Quintilian, Horaz), andererseits mit dem tieferen Sinn einiger Verse (11, 11-12, 9-10, 6-7) beschäftigen, arbeitet Seng heraus, dass Pollio angesprochen werde und die Ekloge daher auf das Jahr 39 oder 38 zu datieren sei. (Seng, 1999, 65-75)

²⁷⁶ Cucchiarelli, 2012, 242 bzw. 411

Entstehungszeitraum, als erstes Gedicht einer späten Dreiergruppe an Eklogen, welche nach einer vierjährigen Pause nach ecl. 4 auf Geheiß von Octavian entstanden seien.²⁷⁷ Clausen hingegen sieht das keineswegs so eindeutig und versucht, anhand verschiedenster Argumente zwischen Octavian und Pollio abzuwägen, wobei er sich auf die einleuchtend erscheinende Besprechung dieser Thematik von Bowersock²⁷⁸ und Schmidt stützt. Grundtenor dieser Argumente sind einerseits die vielleicht falsche Datierung der Bucolica, andererseits einige inhaltliche Widersprüche. Warum sollte Pollio nach seinem Triumph über die Parthini bei seiner Rückkehr bis zum Fluss Timavus segeln, der doch ca. 400 Meilen nördlich liegt, und nicht direkt von Dyrrhachium nach Brindisi übersetzen, von wo er auch aufgebrochen ist? Er folgert daraus, dass es sich um Octavian gehandelt haben muss, der im Jahre 35 v. Chr. einige Unternehmungen in Norddalmatien (der Hauptregion des Timavus) startete und laut Sueton sich ebenfalls als Dichter einer Tragödie (Ajax) versuchte, diese aber zerstörte, als er merkte, dass sein Stil nicht adäquat wäre. Clausen folgert weiters, dass die Eklogen 1 und 8 ungefähr zeitgleich entstanden seien, da beide Octavian honorieren.²⁷⁹ Ähnlich wie Clausen argumentiert auch Köhnken. Seine vier Grundgedanken beinhalten ebenso die geographischen Angaben und die Nähe zur 1. Ekloge. Weiters legt er dar, dass Parallelen zu einer Stelle der Georgica bestehen, bei der es sich eindeutig um ein Enkomion auf Octavian handelt. Und schließlich hält er V. 11 der 8. Ekloge für eine formelhafte Wendung (*a te principium, tibi desinam*) in der Tradition eines Herrscher- und Götterhymnus.²⁸⁰ Diese Diskussion wird wohl noch lange kein Ende finden, da es immer wieder gute Argumente für die eine oder andere Meinung gibt. Meines Erachtens klingt die Annahme einleuchtender, dass der Adressat Octavian sein könnte, denn wenn man die chronologische Reihenfolge, wie Schmidt²⁸¹ sie erstellt hat, betrachtet, ergibt sich ein abgerundetes Bild: Er sieht die Entstehung in drei Phasen, wobei – für uns hier wichtig – zwischen der zweiten und dritten Gedichtgruppe (dazu gehören ecl. 8, 10 und 7) ein längerer Zeitraum (ca. 4 Jahre) liege, der sich aus dem Zweifel am *genus tenue* erkläre, den Vergil vermutlich nach Verfassung der 4. Ekloge hegte, welche auf bedeutendere Werke verwies. In dieser Phase soll Vergil sich von der Bukolik abgewandt und seinem Lehrgedicht gewidmet haben, es entstand vermutlich das erste

²⁷⁷ Schmidt, 1974, 28-36

²⁷⁸ Anhand der schon oben erwähnten Argumente folgert er einerseits, dass es sich beim Adressaten dieser Widmung um Octavian handeln muss. Andererseits nimmt er dies als Grundlage für seine Veränderung der Datierung der Eklogen, wenn er die 8. Ekloge nun auf das Jahr 35 v. Chr. datiert, wobei er einräumt, dass auch nur die Widmung aus diesem Jahr stammen könnte. (Bowersock, 1971, 76-80)

²⁷⁹ Clausen, 1994, 234-235; 238

²⁸⁰ Köhnken, 1984, 77-90

²⁸¹ Schmidt, 1974, passim

Buch der Georgica. Danach sei Vergil wieder – u. z. in übersteigerter Form – zur Bukolik zurückgekehrt, die Eklogen seien vereint durch das Zentralthema Gesang (bzw. Macht des Gesangs) und ihren Bezug auf Arkadien.

Die Ordnung der bukolischen Welt, die durch dieses Eindringen eines anderen Genus in die Hirtendichtung gestört wurde, stellt Vergil in den nun folgenden Versen ansatzweise wieder her, indem er die sonst üblichen Voraussetzungen für einen Sangeswettstreit schildert (V. 14-16).²⁸²

Nun folgen die Lieder der zwei Hirten, die beide von der Trennung eines Paares handeln, bei Damon ist ein Mann von seinem geliebten Mädchen Nysa getrennt, bei Alphesiboeus eine namenlose Liebende von ihrem geliebten Daphnis. Einem parallelen Schema folgen auch die Refrainverse: In jeweils neun Versen wird das musikalische Instrument²⁸³ (*mea tibia*) bzw. das Zauberlied (*mea carmina*) zur Mitwirkung (*incipe*) bzw. Hilfe (*ducite*) aufgefordert. Bei der zehnten Wiederholung werden die Refrainverse variiert und entsprechen einander (V. 61 [*desine ..., iam desine*] bzw. V. 109 [*parcite ..., iam parcite*]).²⁸⁴ Vergil verweist durch die Verwendung der Interkalarverse auf die Macht der Dichtung und gibt ihnen eine poetologische Dimension.²⁸⁵

Als erster singt Damon sein Lied (V. 17-61): Es handelt von unerfüllter Liebe, einer Dreiecksgeschichte zwischen einem „(*exclusus*) amator“²⁸⁶, seiner ehemaligen Geliebten Nysa und deren neuem Mann Mopsus. In dieser Passage kann man viele Topoi der elegischen Dichtung erkennen, welche nicht eigentlicher Bestandteil der Hirtendichtung sind. Außerdem wird der Kontrast Stadt – Land stark herausgearbeitet, hat Nysa doch eine gänzlich unpastorale Affäre in der Stadt. Gleichermaßen erfolgt eine Entfremdung von der Hirtenwelt und ihren Werten, was – allegorisch verstanden – den Tod des bukolischen Hirten und auch der bukolischen Dichtung an sich nach sich zieht. Ganz deutlich wird die Verbindung von ‚Entfremdung von der Hirtenwelt‘ und ‚Beenden von bukolischem Dichten‘ in den Versen 32-34, wo Nysa nicht nur das Aussehen ihres

²⁸² Karakasis, 2011, 132

²⁸³ Das Bild des Dichtens nimmt Damon in seinem Lied im Interkalarvers auf, wenn er die Flöte auffordert, mit ihm den maenalischen Hirtengesang anzustimmen. Am Schluss, als sich seine Machtlosigkeit deutlich zeigt, wandelt er diesen Vers ab und bittet die Flöte, ihr Lied zu beenden, zu verstummen (V. 109: *parcite, ..., iam parcite, carmina!*). Das Problem des Verstummens wurde schon in der 1. Ekloge behandelt und in der 9. Ekloge weiterentwickelt. Wie dort verzweifelt der Protagonist über die Unwirksamkeit der Lieder, er sieht die einzige Lösung im Tod. (v. Albrecht, 2006, 32) Allerdings muss man festhalten, dass durch die Nennung von Arion ein paar Verse zuvor eine mögliche Rettung des Protagonisten angedeutet wird.

²⁸⁴ Lebek, 2008, 209

²⁸⁵ Lebek, 2008, 209

²⁸⁶ Karakasis, 2011, 133

ehemaligen Geliebten, des Hirten, verachtet, sondern auch seine *fistula*, d.h. seine Dichtung.²⁸⁷

Selbst der Ausweg des verschmähten Geliebten führt hinaus aus der pastoralen Welt, er kündigt seinen Selbstmord²⁸⁸ an. Gleichzeitig gelingt es Vergil aber, diesen elegischen Selbstmord in die Hirtenwelt zu integrieren, indem er den Protagonisten zum symbolischen Verteidiger der bukolischen Welt und ihres wichtigsten Wertes, der Dichtung, macht (denn vor seinem Freitod verabschiedet dieser sich von Wäldern, einem Symbol der bukolischen Welt, mit dem Wunsch, die bukolische Harmonie möge wiederhergestellt werden).²⁸⁹

Nach einer kurzen Überleitung samt Anruf an die Musen, rezitiert Alpheisiboeus sein Lied, in dem eine Zauberin mit allen Mitteln und Sprüchen versucht, ihren Geliebten Daphnis, der sich in der Stadt aufhält (wieder Kontrast Stadt – Land), zurückzuholen. Vergil betritt für ihn dichterisches Neuland, wenn er erstmals magische Elemente in die bukolische Dichtung einarbeitet. Theokrit hat das in seinen Idyllen sowohl im 2. (Simaetha versucht – ohne Erfolg – Delphis zurückzuerobern) als auch im 7. (Simichdas bittet Pan²⁹⁰, Aratus bei seiner Liebesaffäre zu helfen) schon praktiziert. Genauso wie seine unbekannte Zauberin agiert Vergil als Neuling in Sachen Magie, was dadurch deutlich wird, dass sie nicht an die Wirksamkeit ihrer Sprüche glaubt (V. 93, 107-108), vielleicht ist es daher auch notwendig, die Musen um Beistand zu bitten.²⁹¹

Bezüglich des Aufbaus ist dieses Lied, wie schon oben angedeutet, parallel zum Lied des Damon gestaltet. Auch hier werden die einzelnen Gedanken bzw. Sprüche durch einen Interkalarvers getrennt, der nicht nur den ehebrecherischen Daphnis zu seiner bukolischen Liaison zurückholen soll, sondern in metapoetischem Sinn einen Versuch darstellt, Damons Abweichen von der pastoralen-neoterischen Orthodoxie zu korrigieren.²⁹²

Lebek findet die V. 85-89 dieser 8. Ekloge auffällig, da sie das „einzige echte Gleichnis innerhalb der zehn Eklogen“²⁹³ darstellen. Eingebettet hat Vergil dieses Gleichnis in eine Reihe von magischen Handlungssträngen als eine „gewissermaßen magiefreie Perikope“²⁹⁴ und macht diesen Abschnitt dadurch in zweierlei Hinsicht bemerkenswert:

²⁸⁷ Karakasis, 2011, 136-137

²⁸⁸ Der angekündigte Suizid scheint durch den Hinweis auf Arion (V. 56: *inter delphinas Arion*) wieder aufgehoben, der verzweifelte Liebhaber wie Arion gerettet zu werden.

²⁸⁹ Karakasis, 2011, 143, 151

²⁹⁰ Durch die Anrede an Pan versetzt Theokrit das Lied in das Hirtengenre, weil Pan sowohl einen Hirten verkörpert als auch Teil des pastoralen Götterapparats ist. (Karakasis, 2011, 145)

²⁹¹ Karakasis, 2011, 145, Anm. 88

²⁹² Karakasis, 2011, 146

²⁹³ Lebek, 2008, 205

²⁹⁴ Lebek, 2008, 211

Das einzige Gleichnis innerhalb der Eklogen und das einzige magiefreie Stück innerhalb des Liedes von Alphesiboeus.

Bei der Komposition dieser Verse dürfte Vergil an Lukrez gedacht haben (2, 352-366), wo dieser sehr pathetisch eine Kuh beschreibt, die nach ihrem verlorenen Kalb sucht. Die Einzigartigkeit des Kalbes in den Augen der Mutter wird nun zum Beispiel für die Einzigartigkeit der Geliebten in den Augen des Geliebten.²⁹⁵ Für Vergil scheint die traditionelle Interpretation dieser Passage (dass die Färse ihren Gefährten leidenschaftlich sucht) passend zu sein.²⁹⁶ Die Formulierung konzentriert sich nicht so sehr auf die lange hoffnungslose Suche wie bei Lukrez, sondern präsentiert endgültige Hoffnungslosigkeit und Verlangen, ein Zustand, in den die Zauberin Daphnis zu versetzen hofft.²⁹⁷ Gleichzeitig soll die Sprecherin aber gleichgültig werden. Indem sie aber die Notlage von Daphnis mit solcher Leidenschaft schildert, gibt sie unbewusst ihre eigenen tiefen Gefühle preis. Sie selbst ist vom Verlangen und der Betrübnis einer Suchenden gequält.²⁹⁸

Durch den Vergleich mit der liebestollen Kalbin²⁹⁹ und den Wunsch der Sprecherin wird deutlich gemacht, dass ihre Gefühle auf Daphnis übertragen werden sollen, um so sein Verlangen beinahe unerträglich werden zu lassen. Das Ziel ist es also, die gegenwärtige Situation komplett ins Gegenteil zu verkehren. Diese Umkehrung kann man auch aus einem anderen Blickwinkel betrachten: Die unbekannte Zauberin möchte offensichtlich, dass Daphnis zu einer *bucula*³⁰⁰ wird. Dieser Vergleich scheint unpassend zu sein: Ein Mann wird mit einem weiblichen Tier verglichen.³⁰¹ Lebek sieht in dieser Verkehrung der Welt – denn jedem antiken Leser, der etwas Ahnung von Viehzucht hatte, war klar, dass es keineswegs dem üblichen Verhalten einer *bucula* entsprach, einem Stier hinterherzurennen, sondern genau umgekehrt – einen Hinweis auf die Seelenlage der Sprechenden: Sie ist allem Anschein nach erfüllt von Liebe bzw. spricht aus ihrer eigenen Erfahrung als Liebende heraus, wenn sie ihren Wunsch äußert, Daphnis möge wie eine Färse von Liebe getrieben sein.³⁰² Weiters hat eine *bucula* ihren Lebensmittelpunkt normalerweise inmitten der Herde und nicht die Rolle einer Suchenden in den Wäldern, d.h. die Kalbin befindet sich in einer unbukolischen Lage (in den Wäldern des Wanderns und Unglücklichseins statt in der statischen Stille von

²⁹⁵ Coleman, 1991, 248

²⁹⁶ Williams, 1979, 125

²⁹⁷ Coleman, 1991, 248

²⁹⁸ Coleman, 1991, 249

²⁹⁹ Das Bild der liebeskranken Tiere verwendete Vergil schon in der 3. Ekloge, V. 100.

³⁰⁰ Der Begriff der *bucula* ist bei Vergil nur selten belegt. In seinem Werk gibt es *bucula* noch in den Georgica 1, 375. (Clausen, 1994, 261-262)

³⁰¹ Kegel-Brinkgreve, 1990, 111

³⁰² Lebek, 2008, 214

Heim und Liebe). Dieser Gegensatz von Bewegung und Statik kann auch übertragen werden auf die beiden Protagonisten: Die bukolische Landschaft (Statik), in welcher sich die Zauberin sowie deren Heim und Treue befinden, steht im Kontrast zum Leben in der Stadt (Bewegung), worin sich Daphnis und seine Untreue finden lassen. Der Vergleich mit dem Tier verkehrt die Natur: Der, der zuvor untreu war, wird von Leidenschaft geplagt, er sucht jetzt. Diese Art von Gefühlen ist absolut unüblich für Tiere, Mensch und Tier werden einander angeglichen.³⁰³

Der Wunsch, dass der Mensch wie ein liebeskrankes Tier fühlen soll,³⁰⁴ findet sich auch in einer der Vorbildstellen Vergils, in Theokrits 2. Idyll (V.48-51): Simaetha bittet in ihrem Lied darum, dass Delphis von so rasender Leidenschaft erfüllt sei wie Fohlen und Stuten nach dem Verzehr der Pflanze Roßwuth.

Karakasis sieht in der Tatsache, dass Daphnis – und nicht die Zauberin – aufgrund seiner Sehnsucht leiden soll und sie ihm dann ihre kalte Schulter zeigen kann (ein elegisches Motiv), eine Gefährdung der Hirtengemeinschaft und ihrer Werte.³⁰⁵

Den Abschluss der Ekloge bildet der abgewandelte Interkalarvers, in dem allem Anschein nach die Rückkehr des Daphnis erwähnt wird. Karakasis ist sich nicht sicher, ob Daphnis wirklich zurück ist oder es sich nur um einen Traum der Zauberin handelt. Er meint aber, in der Schilderung des bellenden Hundes in V. 107 (... *et Hylax in limine latrat*) ein Symbol, welches dem Bild des *exclusus amator* zu Beginn gegenübersteht, und daher einen Hinweis auf die Rückkehr von Daphnis in die „green society“ zu erkennen. Sollte Daphnis wirklich seine Affäre in der Stadt beendet haben und zur bukolischen Geliebten zurückkehren, würde das bedeuten, dass im übertragenen Sinn die Sicherheit für die bukolische Welt wiederhergestellt wäre.³⁰⁶ Diese Annahme wird untermauert von Lipka³⁰⁷ linguistischer Analyse des Gedichts: So beobachtet er gegen Ende des Gedichts (ab V. 105) eine eher kolloquiale Färbung der Sprache, während das in den vorangegangenen Versen vermieden zu sein scheint. Offenbar wird der umgangssprachliche Stil dann verwendet, wenn die pastorale Ordnung wiederhergestellt ist, d.h. Daphnis seine städtische Liebesbeziehung beendet und zur ländlichen Verbindung zurückkehrt.

Es gibt hier eine Vielzahl von Reminiszenzen an Theokrit, sowohl inhaltliche als auch formale Kriterien, die von Vergil übernommen und an die Szenerie in seiner Ekloge

³⁰³ Putnam, 1970, 285-286

³⁰⁴ Dass die Liebe auf die Tierwelt übertragen wird, begegnet auch in der 2. Ekloge (V. 63-65): Eine Löwin folgt dem Wolf in Begierde wie Corydon Alexis.

³⁰⁵ Karakasis, 2011, 149

³⁰⁶ Karakasis, 2011, 150-151

³⁰⁷ Lipka, 2001, 140-141

angepasst wurden. Die Verwendung von Strophen und einem Reim- oder Interkalarvers stammt aus den Idyllen 1 und 2, in denen Theokrit die von Liebe – erfüllt oder nicht – verursachten Leiden schildern lässt.³⁰⁸ Inhaltliche Vorbilder für das Lied des Damon sind die Idylle 1, 3 und 11, jedoch ist Damons Lied bei Vergil viel mehr von Pathos geprägt als Theokrits Parallele. Das Lied des Alpheisiboeus basiert eindeutig auf Idyll 2, dem Lied von Simaetha, obwohl die beiden Voraussetzungen variieren: Bei Theokrit spielt die Szene unter freiem Himmel in der Stadt, bei Vergil agiert die Sprecherin auf dem Land, in einem Haus. Und genau dieser Gegensatz von Stadt und Land wird bei Vergil ausgearbeitet. Die unbekannte Heroine wünscht sich ihren Liebhaber zurück, der sich in der „feindlichen“ Stadt aufhält. Der Name des Liebhabers, Daphnis, gibt ebenso Aufschluss über den Kontrast. Daphnis ist der bukolische Hauptheld, und seine Präsenz auf dem Land ist in zweierlei Hinsicht wichtig: Ganz speziell für das Mädchen, welches sich nach ihm sehnt, aber auch im Allgemeinen für die gesamte Bukolik, als deren Kultstifter er gilt. Man erinnere sich nur an die schon besprochene 5. Ekloge, wo der Tod und die Apotheose des Daphnis besungen werden. Auch hier, im Lied der Zauberin, wird wiederum die Wichtigkeit und Macht der Lieder betont (ähnlich wie in V. 63 erfolgt die Betonung durch das Verb *possunt* [V. 69]).³⁰⁹

Nicht nur die Vorbildstellen für die beiden Hirtenlieder bei Vergil unterscheiden sich, sondern auch deren Grundtendenz. Damons Situation wirkt tragisch und hoffnungslos, drückt verzweifelte Nostalgie und Sehnsucht nach der Vergangenheit aus. Die Lage bei Alpheisiboeus bzw. der Landfrau, die eine magische Zeremonie durchführt, um den abwesenden Ehemann nach Hause zu bringen,³¹⁰ vermittelt hingegen einen entschiedenen Blick nach vorne, die Heldin scheint mit ihren Sprüchen Erfolg zu haben, so endet das Gedicht mit Optimismus.³¹¹ Ähnlich wie in der 1. Ekloge sieht auch hier die Zukunft rosiger aus für diejenigen, der zuversichtlich und einfallsreich ist, und nicht in Lethargie verfällt und alles wehleidig und höflich hinnimmt.³¹²

Das für Vergil zentrale Thema der Wirkung der *carmina* zieht sich somit durch das gesamte Gedicht: In der Einleitung rechnet der Sprecher mit einem starken, an Orpheus erinnernden Effekt der Gesänge. Im ersten Lied (des Damon) verzweifelt der Liebende scheinbar beinahe an der (Ohn-)Macht der Lieder. Auch der zweite Sänger hadert zunächst mit der mangelnden Kraft der *carmina*, schlussendlich stellt sich doch eine Wirkung ein. Wie man an den beiden Liedern sehen kann, ist eine wichtige Dimension

³⁰⁸ Thome, 2000, 100; Coleman, 1991, 253

³⁰⁹ Putnam, 1970, 279-280

³¹⁰ Clausen, 1994, 255

³¹¹ Williams, 1979, 121

³¹² Coleman, 1991, 255

der Poetik der Eros. Im Grunde wird die Frage behandelt, ob Lieder in der Liebe nützlich sein können.³¹³

Das gesamte Gedicht ist eine Hymne an die Zauberkraft von Liedern und beinhaltet viele Überlegungen bezüglich bukolischer Dichtung und deren Macht.³¹⁴

³¹³ v. Albrecht, 2006, 33, 54

³¹⁴ Putnam, 1970, 291

3.2. Titus Calpurnius Siculus³¹⁵

Es steht nicht fest, ob Calpurnius tatsächlich aus Sizilien stammte – wie sein *cognomen* vermuten lässt – oder er seinen Namen aufgrund von Notizen am Beginn (*Incipiunt buccolica Theocriti Calphurnii Siculi*) bzw. Ende (*explicunt (carmina bucolicon Theocriti Calpurnii poetae Siculi)*) von Handschriften erhalten hat. Calpurnius' Name könnte als literarischer Bezug auf Theokrit oder die sizilischen Musen Vergils verstanden werden.³¹⁶ Die *communis opinio* datiert ihn in die neronische Zeit, sein Eklogenbuch aufgrund der Anspielungen (z.B. auf den Kometen des Jahres 54 (ecl. 1,77-83) oder das hölzerne Amphitheater (ecl. 7,23-24)) auf die Jahre 54 bis 57. Der Kaiser (Calpurnius verwendet die Namen Caesar und Augustus), dem die panegyrischen Eklogen huldigen sollen, wird mit Kaiser Nero gleichgesetzt.³¹⁷ „Ein Datierungsversuch³¹⁸ in die Zeit der Severer hat sich nicht durchgesetzt.“³¹⁹

3.2.1. Ecloga VII

Corydon kehrt nach längerer Abwesenheit aus der Stadt zurück. Lycotas schildert in den V. 2-3 die Reaktion auf die Abwesenheit.

..., *ut nostrae cupiunt te cernere silvae,*
ut tua maerentes exspectant iubila tauri. (V. 2-3)

Corydon ist überwältigt von den Eindrücken, die er in der Stadt sammeln konnte. Nichts kann ihm so viel Freude bereiten wie das, was er dort erlebt hat. Ihn stört auch nicht, dass während seiner Abwesenheit Stimikon allein sang. Die Erlebnisse der Stadt machten einen anderen Menschen aus ihm. Es folgt eine Ekphrasis mit einer ausführlichen Beschreibung der beeindruckenden Spiele in einem hölzernen Amphitheater. Nacheinander zählt er die verschiedensten (auch exotischen) Tiere der Arena auf. Lycotas bewundert Corydon für seine Erfahrungen, die er schon in jungen Jahren machen konnte, und für den nahen Kontakt zum *deus* in der Stadt. Doch dieser Kontakt war leider gar nicht so nah, da Corydon aufgrund seiner bäurischen Kleidung

³¹⁵ Textzitate aus Korzenkiewski, 1971

³¹⁶ Duff und Duff, 1961, 211

³¹⁷ Langholf, 1990, 356; Duff und Duff, 1961, 211; Fugmann, 1992 (widerlegt in seinem Aufsatz die vorgebrachten Argumente von Champlin (1986)); Mayer, 1980 (spricht seine aufgrund von sprachlich-metrischen Gründen gegen eine Spätdatierung aus)

³¹⁸ U.a. Champlin, 1986; Armstrong, 1986

³¹⁹ Römer, 1994, 95-113, 98

nicht näher an den *iuvēnis deus* herandurfte und ihn nur von weiter Ferne erspähen konnte.

Wie schon bei Vergil, der in seiner ersten Ekloge den einfachen Hirten Tityrus die Stadt Rom bewundern lässt, beschreibt auch hier der aus der Stadt Rom zurückgekehrte Corydon begeistert ein Amphitheater und die darin stattfindenden Spiele.³²⁰ Konträr gestaltet wurden hingegen die Folgen der Reise in die Stadt: Während Tityrus freudig in sein angestammtes ländliches Umfeld zurückkehrt, geschieht das bei Calpurnius' Hirt nur widerwillig. Corydon berichtet über den Glanz der Spiele, ist nun aber durch die gewaltigen Eindrücke aus der Stadt der Hirtenwelt entfremdet. Er freut sich in seiner neuen Begeisterung für die Großstadt, vom Kaiser einen Blick erhascht zu haben, wenn auch nur aus weiter Ferne.³²¹

Für die Behandlung im Zuge der Untersuchungen erweisen sich die V. 2-3 interessant. Analog zu Theokrit Id. 4,12-14³²² und Vergil (ecl. 1,38f.: *ipsae te, Tityre, pinus, / ipsi te fontes, ipsa haec arbusta vocabant*) vermissen die zurückgebliebenen Tiere ihren Hirten auch bei Calpurnius – ein weiteres Mal das Motiv der Natur, die sich nach dem Hirten sehnt.

So wie Lycotas hier jedoch das Bild von den Wäldern und Tieren, die sich nach ihrem Herrn sehnen, zeichnet, klingt das eher nach einem klagenden Vorwurf.³²³ Diesem Unverständnis für die lange Abwesenheit verleiht er dann in den folgenden Versen 7-12 Ausdruck und erklärt in V. 10 (*sine te maestī*), dass die Hirten ebenso von Traurigkeit erfüllt waren, weil sie das bukolische Leben ohne ihren Freund Corydon weiterführen mussten. Auch die Frage nach dem Aufenthalt ist bei beiden Autoren sehr ähnlich formuliert. So fragt Meliboeus bei Vergil nach dem Grund der Reise (ecl. 1,7: *Et quae tanta fuit Romam tibi causa videndi?*) und Lycotas bei Calpurnius nach dem Grund für den langen Aufenthalt in Rom (V. 7: *Mirabar, quae tanta foret tibi causa morandi*).³²⁴

Während des gesamten einleitenden Dialogs wird also von Lycotas auf die Folgen hingewiesen, die diejenigen zu spüren bekamen, die in der bukolischen Welt zurückgeblieben sind, während sich Corydon aufmachte, eine neue Welt in der großen Stadt kennenzulernen. Sowohl die Freunde litten darunter, ihr Leben ohne ihren Freund

³²⁰ Karakasis, 2016, 87

³²¹ Römer, 1994, 95-113, 99

³²² Die (elegische) Formulierung erinnere an die Gefühle von *eros*, welche Aegons Kühe empfunden haben, weshalb man Corydon als grausamen Liebhaber interpretieren könne, nach dem sich alle im ländlichen Umfeld sehnen (Karakasis, 2016, 88, Anm. 7) – eine wohl überzogene These.

³²³ Leach, 1973, 78

³²⁴ Kegel-Brinkgreve, 1990, 162

weiterführen zu müssen, als auch die Herde des abwesenden Hirten. Die Abwesenheit Corydons legte sich gleichsam wie ein Schatten über das ländliche Leben.

Beide Hirten (Tityrus in Vergil ecl. 1 und Corydon in Calpurnius ecl. 7) treffen den jugendlichen Gott bei ihrem Besuch in der Weltstadt Rom. Der Unterschied liegt nun darin, dass die Motivation für die Reise bei beiden eine andere war. Vergils Protagonist kümmerte sich um Freikauf und Wiedererlangung des Landbesitzes, Calpurnius' Hirt ging es rein ums Vergnügen, um den Besuch der Spiele. Das Leben in der Stadt wird über das auf dem Land gestellt, die neue Zeit mit Vergnügungen in der Stadt scheint für die beiden Hirten in der 7. Ekloge von Calpurnius die bessere zu sein. Und diese neue, bessere Zeit mit all ihren Vorteilen bietet die Grundlage für ein uneingeschränktes Herrscherlob. So eindeutig positiv ist das Lob der Stadt bei Vergil ja nicht ausgefallen, die Weltsicht der beiden Hirten war dort doch sehr verschieden: Der eine wurde vertrieben, der andere lebte glücklich – Lob und Kritik liegen dicht beieinander.³²⁵

Das Thema „Tityrus in Rom“, von Küppers in seinem gleichnamigen Aufsatz herausgearbeitet, erfährt hier eine auffällige, neue Ausgestaltung: Die Ausführungen über den Besuch in Rom führen allesamt weg vom bukolischen Genus. Die Distanzierung erfolgt hauptsächlich durch die den Mittelpunkt des Gedichts bildende Beschreibung des Amphitheaters, in welche implizit der Gegensatz Stadt – Land eingebaut ist.³²⁶ Wie die Hirtenwelt den Kontrast zum weltstädtischen Prunk bildet, arbeitet Calpurnius anhand seiner Beschreibung heraus. Mit dieser Ekphrasis³²⁷ hat der Dichter ein genusfremdes Element in die bukolische Dichtung eingearbeitet.³²⁸ Die friedlich grasende Herde der Hirtenwelt wird durch die Tierspiele in der Arena abgelöst, sie werden aber nicht in voller Grausamkeit geschildert. Nur beim Kampf der Robben und Bären erinnert das Wort *certantibus* (V. 65) an tatsächliche Tierhetzen.³²⁹ Bei der Beschreibung der Eindrücke³³⁰ fehlen Corydon fast die Worte, und das im eigentlichen Sinn: Er versucht, alle neuen Dinge mit dem ihm bekannten ländlichen („rustic“) Vokabular zu schildern.³³¹ So verwendet Calpurnius am Beginn der Schilderung der

³²⁵ Loos, 2006, 16

³²⁶ Küppers, 1989, 41-42

³²⁷ Die Ekphrasis wurde schon zuvor von Vergil verwendet (ecl. 3,36-47), dieser integrierte das Element aus einem anderen Genre. Calpurnius widmet seiner ekphrastischen Schilderung derart viel Raum (50 Verse), dass damit die bukolische Dichtung überschritten wird und sich der Dichter dem ansatzweise dem genus grande zuwendet. (Karakasis, 2016, 97-98)

³²⁸ Korzeniewski, 1971, 108

³²⁹ Korzeniewski, 1976a, 251

³³⁰ Karakasis, 2016, 98 vergleicht die Beschreibung des Amphitheaters mit der in der Bukolik üblichen Schilderung eines *locus amoenus*. Der für die Hirten bedeutende ländliche Rahmen für den Gesang wird durch das städtische Bauwerk und seine darin stattfindenden Spiele ersetzt.

³³¹ Davis, 1987, 49; Karakasis, 2016, 98-99

Tierspiele (V. 57: *vidi genus omne ferarum*) eine Phrase, die aus der rein ländlichen 2. Ekloge³³² (V. 10) bekannt ist.

Den Abschluss (nicht nur des einzelnen Gedichts, sondern des gesamten Gedichtbuches) bildet die – so Küppers – „peinliche“ Frage nach dem Aussehen des Herrschers (V. 78: *dic, age, dic, Corydon, quae sit mihi forma deorum*)³³³, die Corydon nicht beantworten kann. „Peinlich“ deshalb, weil es ihm aufgrund seiner Kleidung, seiner *rusticitas* nicht gelungen ist, näher an den *deus* heranzukommen. So scheint sich der Wunsch des Calpurnius in der Figur des Corydon nach Zugang zum Herrscherhaus nicht erfüllt zu haben, sein erhoffter Erfolg als Hofpoet ausgeblieben zu sein.³³⁴ Man erhält ein Bild der Frustration, Ernüchterung und Enttäuschung des Autors selbst.³³⁵ Corydon spürt nach dieser Reise in die Stadt seine Unzulänglichkeit im Vergleich zu den Städtern. Hat er einst seine ländlichen Fertigkeiten als Qualitätsmerkmale verstanden, sieht er jetzt genau darin seinen Makel.³³⁶ Vielleicht steckt dahinter auch der Hinweis auf den Abschied des Calpurnius von der bukolischen Dichtung, um sich – wie sein Vorbild Vergil – einer neuen Art der Dichtung zu widmen. Hierin besteht auch der Unterschied zur nachgeahmten Vergilekloge (ecl. 1): Bei Vergil kehrt der Hirt aus der Stadt zurück, mit dem Wissen, seine bukolische Dichtung aufgrund des Wohlwollens des *deus* fortführen zu können – also eine positive Konnotation. Bei Calpurnius empfindet der wieder ins Landleben zurückgekehrte Corydon („Corydon reversus“³³⁷) nur mehr negativ, er sieht in dieser bäurischen Welt keine Zukunft für sich.³³⁸

Leach zufolge deute die 7. Ekloge somit an, dass die Hirtendichtung im urbanen Umfeld wenig Chance auf Erfolg habe, denn die Neuorientierung im urbanen Raum und die lobende Interaktion mit dem Kaiser sprengte die Grenzen der Bukolik und führe daher zur Abwendung von dieser.³³⁹ Schmieder hingegen empfindet – wie auch andere Forscher³⁴⁰ – diese drastische Sichtweise für überholt, will er doch hinter der Panegyrik in den Eklogen und der „Öffnung der erzählten Welt für den urbanen Raum“ Qualitätsmerkmale einer Gattungsinnovation mit literarästhetischen und kulturellen Merkmalen erkennen. Diese Öffnung erfolge auf zwei Ebenen. Einerseits auf der formalen durch die sprachliche Stilisierung und die narrative Anlage, andererseits auf der inhaltlichen Ebene, wenn die beiden Hirten sich für die städtischen Eindrücke

³³² Calpurnius zeichnet ein Bild orphischen Tierfriedens, welcher vor dem Wettgesang der beiden Sänger (Hirt und Gärtner!) einzieht.

³³³ cf. Vergil ecl. 1,18 (Frage nach dem Gott) (Korzeniewski, 1971, 72)

³³⁴ Küppers, 1989, 42

³³⁵ Davis, 1987, 49

³³⁶ Garthwaite-Martin, 2009, 319

³³⁷ Schmieder, 2018, 116

³³⁸ Karakasis, 2011, 41-42

³³⁹ Leach, 1973, 77

³⁴⁰ Fear, 1994; Magnelli, 2006

begeistern und von den Vergnügungen der bukolischen Welt abwenden.³⁴¹ Wie auch in den anderen Eklogen ersichtlich, öffnet Calpurnius seine Gedichte für andere Genera (Elegie, Komödie, Lehrgedicht), was m.E. einerseits eine Fortführung der bukolischen Dichtung Vergils darstellt, andererseits eine Weiterentwicklung der Gattung selbst zur Folge hat. Dennoch muss keineswegs zwingend davon ausgegangen werden, dass diese Weiterentwicklung mit dem Zugrundegehen der Hirtendichtung oder der Abwendung des Autors von diesem Genre einhergeht. Auch Karakasis meint, dass Corydon nach den Erfahrungen in der Stadt und den Veränderungen bezüglich politischer und poetologischer Bedingungen nicht zur niederen bukolischen Dichtung zurückkehren könne, sondern sich – und das ist wichtig – innerhalb des bukolischen Rahmens weiterentwickeln müsse, so wie es im Zuge der Ekphrasis geschehen sei.³⁴²

In den höfischen Eklogen (1, 4 und 7) kann man die chronologische Entwicklung des Charakters von Corydon über drei Jahre hinweg (Antritt Neros bis Einweihung des neuen Amphitheaters) genau verfolgen, ein einzigartiger Sachverhalt innerhalb der antiken Bukolik.³⁴³ In ecl. 1 (Weissagung einer *aetas aurea* durch Faunus) hofft Corydon – feige und voller Selbstzweifel, überschattet von seinem älteren Bruder Ornytus – noch darauf, dass Meliboeus das Gedicht den Ohren des Kaisers zuträgt. Es liegt die Vermutung nahe, dass hier eine Personenkonstellation entsprechend Vergil – Maecenas – Octavian entstehen soll.³⁴⁴ Im mittleren Gedicht scheint die Prophezeiung des kommenden Glücks erfüllt, sein Patron Meliboeus ist anwesend, und der Dichter kann seine Bitte direkt an ihn richten. Außerdem fungiert er als Lehrer für seinen jüngeren Bruder Amyntas. In der 7. und letzten Ekloge kann der Hirt den Kaiser selbst sehen, er besucht Rom. Dort wird die großstädtische Welt des Kaisers über das Landleben gestellt. Corydon verachtet nach seiner Rückkehr aus Rom die Belange der Hirtenwelt als klein und unbedeutend in Vergleich zu dem, was er in der Stadt gesehen hat.³⁴⁵ Corydons Gefühle in Bezug auf die Hirtenwelt haben sich also grundlegend verändert. Reichtum und Luxus, die traditionellen Feinde des idealen Hirtenlebens, haben die Unschuld des einfachen Hirten korrumpiert. War es ursprünglich für die Hirtensänger von Interesse, einen Preis als Gewinner zu erhalten (nicht um reich zu werden, sondern Achtung zu erhalten), so liegt jetzt der Fokus auf materialistischen Dingen, der Sänger strebt durch seine Poetik Reichtum per se an.³⁴⁶ Simon formuliert

³⁴¹ Schmieder, 2018, 112-113

³⁴² Karakasis, 2016, 107

³⁴³ Simon, 2007, 45

³⁴⁴ Korenjak, 2003, 72

³⁴⁵ Korzeniewski, 1972, 214-5; Hubbard, 1996, 69

³⁴⁶ Karakasis, 2016, 95

dies noch konkreter, wenn er sagt, dass sich die Ursache für das Kaiserlob geändert habe: Zuvor sang ein Hirte „durch die göttliche Ergriffenheit angeregt“, nun erfolgt der Antrieb aus Armut heraus, dem „Wunsch nach finanzieller Sicherheit“ und der „Möglichkeit einer literarischen Karriere“.³⁴⁷ Der Hirt bei Calpurnius wurde – ebenso wie der in Vergils 2. Ekloge durch Alexis – durch eine Gestalt aus der Stadt bezaubert, den Herrscher, der eine neue Welt verspricht.³⁴⁸ Calpurnius legt es darauf an, Corydon nach dem positiv gestimmten Bild der Eklogen 1 und 4 mit Hilfe der 7. Ekloge mit einem Gefühl der Ernüchterung und Isolation zurückzulassen,³⁴⁹ er präsentiert einen „alter Vergilius mit Karriereknick“³⁵⁰. Alle Träume und Wünsche, die Corydon in naiver Weise hegte, scheinen nicht in Erfüllung zu gehen. Der Hirt verspürt, dass er nach dem Besuch in Rom in keine der beiden Welten (mehr) passt. Alle bukolischen Eigenschaften, auf die er anfangs so stolz war, stehen ihm nun im Weg und verhindern eine Zugehörigkeit in die städtische und prunkvolle Welt.

Parallel zu dieser Wandlung vom dem Landleben gegenüber positiv eingestellten zum pessimistisch denkenden Hirten erkennt man eine ebensolche Entwicklung in der Gestaltung der vier rein ländlichen Eklogen (2, 3, 5 und 6). Innerhalb dieser wird die Stimmung unter den Hirten genauso vom Miteinander beim Singen der Lieder bis zum Abbruch eines Wettgesangs aufgrund des Streits der zwei Protagonisten immer negativer gezeichnet.³⁵¹ Das zweite Paar der „*merae bucolicae*“³⁵² zeichnet ein Bild der stetig wachsenden Krise in der pastoralen Welt.³⁵³ Der innere Konflikt der Gedichte führt den Leser zu einer Evaluierung der Beziehung von pastoraler Fiktion und zeitgenössischer Welt.³⁵⁴

Im Hinblick auf die Themenfolge der Gedichte 1, 4 und 7 haben mehrere Forscher Argumente gesammelt, um die Aufrichtigkeit des Kaiserlobs bei Calpurnius zu hinterfragen. Eine Zusammenfassung findet sich bei Römer, in der die beiden Seiten (Ironie bzw. Ernsthaftigkeit) und deren Befürworter genannt werden. So sprechen sich einerseits Leach³⁵⁵ und mehr noch Ahl³⁵⁶ dafür aus, dass die verbale Übersteigerung

³⁴⁷ Simon, 2007, 63

³⁴⁸ Leach, 1973, 85-86

³⁴⁹ Garthwaite-Martin, 2009, 322

³⁵⁰ Korenjak, 2003, 73

³⁵¹ Garthwaite-Martin, 2009, 310

³⁵² Schröder, 1991, 9

³⁵³ Garthwaite-Martin, 2009, 322

³⁵⁴ Leach, 1973, 55

³⁵⁵ Leach, 1973

³⁵⁶ Ahl, 1984, 62-70 leitet den Übergang der Panegyrik in Ironie von der Länge der Bauminnschrift in Ekloge 1 ab, vom Namen des Patrons Meliboeus in der 4. Ekloge, der ja bei Vergil ein Vertriebener ist, und davon, dass das Gedicht in der Mittagshitze endet, und in Ekloge 7 davon, dass Corydon (=Calpurnius) die Freude am Landleben verloren hat

des Kaiserlobs zusammen mit der Durchbrechung der bukolischen Idylle als ironische Negierung der panegyrischen Aussage verstanden werden soll. Andere³⁵⁷ hingegen versuchen eine ernsthafte Form der Propaganda nachzuweisen, welche auf Vergil-*imitatio* beruhe. Die Abwendung des Corydon vom Landleben entspreche der Abwendung des Calpurnius von der Bukolik, um sich wie Vergil höheren Gattungen zuzuwenden. Römer schließt sich letzterer Meinung an, er gibt der „konsequent literarischen Deutung“ gegenüber der „assoziativ-politischen, die auf Ironie führen würde“ den Vorzug.³⁵⁸

Nicht ganz so schwarz-weiß – und für mich sehr gut nachvollziehbar – sehen Garthwaite und Martin die Intention der Eklogen. Sie sehen in den enttäuschten Hoffnungen des Protagonisten nicht einfach einen ironischen Kommentar bezüglich der mitunter naiven und vor allem materialistischen Bestrebungen von Corydon oder in Bezug auf den Wert des bukolischen Genus. Vielmehr wollen sie darin einen pessimistischen Zusatz zu den idealisiert dargestellten Vorhersagen eines wiederauflebenden goldenen Zeitalters wie zu Zeiten des Augustus erkennen.³⁵⁹

³⁵⁷ Küppers, 1985 bzw. 1989; Langholf, 1990; Schröder, 1991

³⁵⁸ Römer, 1994, 99-100

³⁵⁹ Garthwaite-Martin, 2009, 322. Ähnlich Simon, 2007, 64

3.2.2. Ecloga III (Exkurs)

Iollas ist auf der Suche nach seiner Kuh und begegnet dabei Lycidas, bei dessen Stier er sein Tier vermutet.

*Numquid in hac, Lycida, vidisti forte iuvencam
valle meam? solet ista tuis occurrere tauris,
et iam paene apparet, dum quaeritur, eximit horas;* (V. 1-3)

Doch Lycidas hört gar nicht wirklich zu, schweift mit seinen Gedanken ab. Er klagt über Phyllis und seinen durch sie verursachten Liebeskummer. Um den Klagen seines Freundes seine volle Aufmerksamkeit widmen zu können (auch wenn dieser sich anfangs sträubt), schickt Iollas Tityrus los, um die Kuh zu suchen, und fordert gleichzeitig sein Gegenüber auf, sich an einen geeigneteren Ort für die Unterhaltung zu begeben. Ursache für den Liebeskummer des Lycidas ist ein Streit mit Phyllis, in dem er ihr Untreue vorwirft, weil sie mit Mopsus musiziert. Während dieses Streites kommt es auch zu Handgreiflichkeiten von Seiten des Lycidas. Kaum ist der Zorn verraucht, möchte er seine Geliebte wieder zurück. Iollas schlägt vor, eine Versöhnung anzustreben und erklärt sich deshalb bereit, als Bote zu fungieren und mit einem Lied zu Phyllis zu gehen. In dem Lied, das auf ein Stück Rinde geschrieben wird, bekennt Lycidas seine Reue und seinen Wunsch, wieder mit Phyllis zusammen zu sein, weiters schildert er seine Vorzüge gegenüber seinem Rivalen Mopsus. Am Ende des Liedes droht er sogar mit Selbstmord und zitiert sein eigenes Grabepigramm, in dem vor treulosen Mädchen und seinem eigenen Schicksal gewarnt wird. In dem Moment, als Iollas mit dem Lied aufbrechen will, bringt Tityrus die entlaufene Kuh wieder zurück, was als gutes Vorzeichen für die Beziehung von Lycidas und Phyllis gewertet wird.

*Ibimus: et veniet, nisi me praesagia fallunt.
nam bonus a dextro fecit mihi Tityrus omen,
qui venit inventa non irritus ecce iuvenca.* (V. 96-98)

Ekloge 3, eine ländliche, beinhaltet die Schilderung der zerstörerischen Macht der sexuellen Begierde und der alles verzehrenden Liebe,³⁶⁰ Calpurnius integriert in die bukolische Dichtung erneut ein anderes Genos (die Elegie), wenn er Lycidas eine Art Heroidenbrief Ovids singen lässt, verlässt der Protagonist das Genus der Bukolik. Beginn der Beschreibung des Hirtenlebens und der Liebe ist ein Gespräch der beiden Hirten Iollas und Lycidas, innerhalb dessen die Aufmerksamkeit des Lesers auf den

³⁶⁰ Davis, 1987, 34

Charakter des Lycidas gelenkt wird. Der Hirt ist geprägt von frustrierter Leidenschaft und benimmt sich ausgenommen egozentrisch. Diese völlige Ichbezogenheit wird verdeutlicht durch die Gegenüberstellung von Iollas' Selbstlosigkeit.³⁶¹ Obwohl die Namen vergilisch sind, unterscheiden sich die Charaktere von denen Vergils (Tityrus, der die Aufgabe übertragen bekam, die entlaufene Färse zu suchen, ist hier ein Diener des Iollas³⁶², während er in Vergils Eröffnungsekloge der glücklichere Hirt war, der nicht von seinem Landgut weichen musste.).³⁶³ Auch bei Theokrit Id. 3, 1-5 übernimmt ein Tityrus die Hirtenarbeit allein, während sich sein Herr dem Singen bzw. der Liebe widmet.³⁶⁴ Ähnlich dazu auch Vergil, ecl. 3, 20; 5,12; 9, 23-25. Tityrus ist einer der Diener, der für die Hirten von Arkadien die niederen Arbeiten verrichtet und ihnen Zeit für das Singen von Liebesliedern gibt.³⁶⁵

Das Interesse dieser Ekloge liegt in der Reaktion der beiden Protagonisten aufeinander, in ihren unterschiedlichen Charakteren und den daraus resultierenden Spannungen, für die vorliegende Arbeit vor allem im Parallelismus von Iollas' verlorener Kalbin und Lycidas' verlorener Liebe. Iollas hat sich, so wird in der Einleitung geschildert, bei der vergeblichen Suche nach seinem Tier³⁶⁶ Wunden durch Brombeer-Sträucher zugezogen, während Lycidas einen weit schwereren Verlust erleiden musste: Seine Phyllis hat sich als treulos erwiesen und liebt nun Mopsus.³⁶⁷ Hier erfolgt eine Parallelisierung menschlicher und tierischer Liebesbeziehungen, die auf der Vorstellung beruht, dass Mensch und Tier gleichermaßen unter Liebeswahn leiden (cf. Vergil, georg. 3,242-244: Alle Lebewesen auf Erden, seien es Menschen, wilde oder zahme Tiere rasen vor Wut; *amor omnibus idem*).³⁶⁸ Diese Parallelisierung erfolgt vor allem im Einleitungsgespräch, wo die Themen Mensch und Tier einerseits parallel verarbeitet (Iollas hat seine *iuvenco*, Lycidas seine Phyllis verloren), andererseits chiastisch angeordnet sind: Der Beginn erfolgt mit der Suche nach einer entlaufenen Kuh (V. 1-6), wobei Calpurnius Vergils 7. Ekloge als Vorbild gedient haben könnte, dann wird in zwei Teilen über die untreue Phyllis erzählt (V. 7-9 bzw. 10-12), den Abschluss bildet wiederum das entlaufene Tier (V. 13-17). Am Ende des Einleitungsgesprächs findet eine Vereinigung der beiden Themen statt (V. 18-23), Iollas beauftragt Tityrus, nach der

³⁶¹ Davis, 1987, 34

³⁶² Iollas hat eine enge Beziehung zu Phyllis in Vergil, ecl. 3, 76-79; Vergil weist ihm stets eine gehobene Stellung zu. Calpurnius setzt ihn hier als Ratgeber bzw. Vermittler ein, in der 4. Ekloge (V.59) als Überbringer der Flöte des Tityrus. (Fey-Wickert, 2002, 151-152)

³⁶³ Kegel-Brinkgreve, 1990, 156

³⁶⁴ Korzeniewski, 1971, 93; Keene, 1969, 82

³⁶⁵ Keene, 1969, 80; Kegel-Brinkgreve, 1990, 156

³⁶⁶ Die lange Suche einer Färse nach einem Stier wird auch Vergil, ecl. 8,85-88 geschildert. (Korzeniewski, 1971, 27)

³⁶⁷ Garson, 1974, 670

³⁶⁸ Fey-Wickert, 2002, 233

Färse zu suchen und sie unter Schlägen nach Hause zu treiben. Dieser Auftrag an Tityrus erfolgte schon zuvor sowohl bei Theokrit (Idyll 3) als auch bei Vergil (ecl. 9,23-25). Daraus kann man schließen, dass Calpurnius in seiner Einleitung theokritische Motive (Auftrag an Tityrus) mit vergilischen (Suche nach dem entlaufenen Tier) verbindet.³⁶⁹

Die untreue Geliebte wird also mit einer Färse parallelisiert, die ihrem Hirten auf der Suche nach einem Stier entlaufen ist. Auch Phyllis hat Lycidas verlassen und ist zu einem neuen Geliebten, Mopsus, „entlaufen“. Somit ergibt sich die Gegenüberstellung des Mädchens und der Färse bzw. des Geliebten und des Stiers.³⁷⁰

Eine weitere Parallele erkennt man in diesem Einleitungsgespräch auch zwischen den geschilderten Landschaften und den Stimmungen der Hirten.³⁷¹ Bei der Schilderung, wie Iollas seine Kuh im dornigen Gestrüpp sucht (V. 4-5), wird gleichzeitig auch seine hoffnungslose Stimmung ausgedrückt. Das Brennen der Kratzwunden, die er sich bei der Suche in den Dornsträuchern zugezogen hat, steht parallel zum Brennen der Liebe.³⁷² In den V. 14-17, schildert Iollas einen *locus amoenus*, an dem er sein Tier vermutet. Das bukolische Lagerungsmotiv, das gewöhnlich auf Hirten bezogen ist, wird hier auf den Stier übertragen (cf. Vergil, ecl. 6,53f.). Beide Autoren, Calpurnius und sein Vorbild Vergil, zeichnen ein majestätisches Bild des Stiers, der Ruhe und Zufriedenheit ausstrahlt. In Kontrast dazu stehen Pasiphae (bei Vergil) bzw. hier die Färse auf der Suche nach ihrem Stier.³⁷³ Dieser Gegensatz lässt sich auch auf die Stimmung des Hirten übertragen: Zuerst die hoffnungslose Suche, dann aber doch die Zuversicht, die Färse noch zu finden.³⁷⁴ Darüber hinaus wird parallelisiert, wie die beiden „Ausreißerinnen“ behandelt werden: Die *iuvenco* soll den Treibstock spüren, bis dieser zerbricht, Phyllis spürte die Schläge ihres Geliebten, der ihr Gewand zerriss.³⁷⁵ Als Vorbild hierfür dürfte, so Fey-Wickert³⁷⁶, Ovid, Amores 1,7³⁷⁷ gedient haben.

Dass sich Iollas von der Suche nach einem entlaufenen Tier durch Gesang oder Erzählung ablenken lässt, stammt vermutlich aus Vergil, ecl. 7, 6-17.³⁷⁸

³⁶⁹ Fey-Wickert, 2002, 143-145

³⁷⁰ Korzeniewski, 1971, 92

³⁷¹ Fey-Wickert, 2002, 149

³⁷² Korzeniewski, 1971, 92

³⁷³ Fey-Wickert, 2002, 160

³⁷⁴ Fey-Wickert, 2002, 143

³⁷⁵ Korzeniewski, 1971, 92

³⁷⁶ Fey-Wickert, 2002, 27

³⁷⁷ Der Geliebte hat die Hand gegen sein Mädchen erhoben und ihr Haar zerzaust sowie ihre Wangen zerkratzt. Dafür straft er sich mit Selbstvorwürfen und wünscht sich, dass das Mädchen ihm doch verzeihen möge.

³⁷⁸ Korzeniewski, 1971, 93

Die Untreue der Phyllis³⁷⁹ ist vor allem ein elegisches Motiv – eine elegische Situation gehüllt in bukolisches Gewand – und hat Entsprechungen bei Vergil, ecl. 8 und 10. Während Vergil bukolische und elegische Elemente miteinander konfrontiert, geht Calpurnius einen Schritt weiter und integriert die elegischen Elemente in die Bukolik. Die Gattungsmischung aus Bukolik und Elegie erweist sich als konsequente Weiterführung gegenüber Theokrit und Vergil mit der Funktion, den erotischen Themenbereich über die durch die Gattung gegebenen Grenzen hinaus zu ergänzen.³⁸⁰ Statt einer tatsächlichen oder auch vermeintlichen Untreue wie in der Elegie gerät Phyllis hier durch die bukolische Tätigkeit des Singens in eine Verdacht erregende Situation. Der Nebenbuhler aber ist nicht ein reicher Bewerber oder gar der *vir* der Geliebten, sondern ein einfacher Hirte, der noch dazu als schlechter Sänger charakterisiert wird (V. 59f.: *torrida Mopsi / vox*).³⁸¹ In elegischer Eifersucht treibt Lycidas Phyllis weg von sich und singt dann ein elegisches Liebeslied. Trotzdem siegt am Ende die Bukolik: Wenn am Ende des Liedes die Kuh, welche das Genus der Bukolik repräsentiert, zurückkehrt, wird das als positives Vorzeichen für die Rückkehr von Phyllis, wieder eine Verkörperung der bukolischen Dichtung, gewertet, und vermutlich kehrt auch Lycidas aus dem Pathos der Elegie in die harmonische Liebe der Bukolik zurück.

In dieser Ekloge hat Calpurnius ein neues Element zur Bukolik hinzugefügt, und zwar den erotischen Brief, beeinflusst von Ovids *Heroides*. Von Ovid, der sich als *inventor* dieser Gattung fühlte, übernimmt Calpurnius einige Motive, unter anderem die Schlaflosigkeit und das Siechtum des Verlassenen.³⁸² In den V. 45-91 trägt Lycidas ein briefartiges Lied vor,³⁸³ welches er schon lange bei sich überlegt hat. Die Formulierung von V. 40 (*iam dudum meditor, quo Phyllida carmine placem*) klingt sehr ähnlich derer der 4. Ekloge, wo Corydon in V. 5f. berichtet, dass er schon lange über ein Lied nachdenke, welches nicht wie Hirtengesang klingen solle (*carmina iam dudum, non quae nemorale resultent, / volvimus*). Dieses Lied, das Lycidas vorbereitet hat, um Phyllis mit sich zu versöhnen, wird auf einem – „mittlerweile für Hirten üblichen

³⁷⁹ Der Name Phyllis ist in der griechischen Bukolik nicht belegt, auch nicht bei Nemesian. Bei Vergil taucht der Name neun Mal auf, ausschließlich in erotischem Kontext: in Verbindung mit Iollas (ecl. 3,76-79), als Affäre des Mopsus (ecl. 5,10f.), weiters in ecl. 7,14.59.63 und 10,37.41. So kann man bei Phyllis von der „bukolischen Geliebten“ schlechthin sprechen. (Fey-Wickert, 2002, 153)

³⁸⁰ Fey-Wickert, 2002, 28-29

³⁸¹ Fey-Wickert, 2002, 156; 166-167

³⁸² Schlaflosigkeit: her. 8, 109; 11, 31; 12, 169f. – Siechtum her. 11, 29f.; (Kegel-Brinkgreve, 1990, 157)

³⁸³ Korzeniewski, 1972, 215

Notizblock“ – Stück Rinde niedergeschrieben (cf. Calp. ecl. 1,20; 4,130; Vergil, ecl. 5,13-15; 10,53-54; Nem. ecl. 1,29).³⁸⁴

Eine weitere Neuerung führt Calpurnius durch, indem er einen Einzelgesang, einen Werbegesang, durch einen Dialog einleitet. Normalerweise findet man diese dialogische Einleitung in der Bukolik nur, um einen Wettgesang³⁸⁵ oder einen freundlichen Austausch von Liedern³⁸⁶ vorzubereiten. Nur bei Theokrits erstem Idyll führt ein Dialog zu einem Einzelgesang, und zwar zu einem Monolog über die Liebesleiden des Daphnis.

Lycidas beginnt sein Versöhnungslied (V. 45-91) mit einer Klage über seinen jämmerlichen Zustand nach der Trennung von Phyllis. Durch den Vergleich mit Tieren (die nächste Parallele), die an Futtermangel zugrunde gehen, veranschaulicht er sein eigenes Dahinsiechen ohne Phyllis.³⁸⁷ Er schildert sich als Geliebter, der aufgrund des Liebeskummers an den typischen Symptomen leidet: Blässe, Weinen, Schlaflosigkeit, Siechtum. Diese Symptome entstammen nicht bukolischer, sondern elegischer Tradition bzw. sind literarische Gemeinplätze.³⁸⁸ Dieses Verlassen der bukolischen Harmonie bedeutet für die gesamte bukolische Natur und für den Hirten Leiden und Siechtum. Die elegischen Topoi werden „bukolisiert“ durch die Tiervergleiche und das Motiv der Sympathie der Natur (V. 51-54). Der Vergleich des Zustands von Mensch und Tier ist schon vorgebildet bei Vergil, ecl. 3,100f., wo allerdings die Magerkeit des Stiers auf die „für Vieh und Hüter gemeinsame Gewalt der Liebe“³⁸⁹ zurückgeht.³⁹⁰

Anders als Vergils Gallus (ecl. 10) vereint Lycidas in sich erfolgreich die beiden Rollen des elegischen Liebhabers und des Hirtendichters. Es verwundert daher nicht, dass Calpurnius den Erfolg des Liedes andeutet.³⁹¹ Hier am Ende der Ekloge findet sich die letzte Parallelisierung von Mensch und Tier: Iollas' Äußerung seiner Zuversicht, mit dem Lied des Lycidas erfolgreich zu sein, wird von zwei positiven Vorzeichen (V. 96: *praesagia*) begleitet: Einerseits kehrt Tityrus, der den Auftrag erhalten hatte, die Färse zurückzubringen, zurück, und zwar von der rechten, Glück verheißenden Seite (V. 97: *a dextro*), andererseits bringt er dabei noch das entlaufene Tier mit (V. 98: *inventa ... iuvenca*).³⁹² Das Omen³⁹³ von V. 97f. (die Rückkehr der Färse) wird als positives

³⁸⁴ Kegel-Brinkgreve, 1990, 156

³⁸⁵ Theokrit, Idyll 5; Vergil, ecl. 3; Carmen Einsidlense 1

³⁸⁶ Theokrit, Idyll 10; Vergil, ecl. 5

³⁸⁷ Fey-Wickert, 2002, 185-186

³⁸⁸ Karakasis, 2016, 252

³⁸⁹ Friedrich, 1976, 210, Anm. 120

³⁹⁰ Fey-Wickert, 2002, 185-186; 190

³⁹¹ Davis, 1987, 35

³⁹² Fey-Wickert, 2002, 231

³⁹³ Das Motiv eines für eine Versöhnung günstigen Omens findet sich auch bei Theokrit (Id. 3,37-39), wo der *exclusus amator* aus dem Zucken seines rechten Auges schließt, dass er die

Vorzeichen für die Rückkehr der Geliebten gewertet.³⁹⁴ Auf metapoetischer Ebene lässt sich das Bild der zurückkehrenden Kalbin als Gelegenheit für den Dichter verstehen, die Sphäre des elegischen Pathos zu verlassen und sich wieder der Bukolik zuzuwenden. Bemerkenswert ist, dass dies ausgerechnet mit einem elegischen Lied gelingt. Als weitere Folge dieser Rückkehr (der Kalbin zu ihrem Hirten und des Dichters in die Bukolik) erlischt die Notwendigkeit, den angesprochenen (elegischen) Suizid zu vollziehen.

Als Vorbildstelle scheint Ovid, *amores* 3,5³⁹⁵ (V. 25, 27, 29, 42) gedient zu haben.³⁹⁶ Eine Kuh verlässt ihren Stier und schließt sich anderen Stieren an, wohl ein Zeichen dafür, dass die Geliebte den Dichter verlassen wird. Das heißt, bereits bei Ovid wird das tierische Schicksal als Vorzeichen für das menschliche gedeutet.

Das Attribut *bonus* (V. 97, im Gegensatz zu *malus* – V. 73)³⁹⁷ für Tityrus soll diesen als zuverlässig und eifrig kennzeichnen, da er den Auftrag, die Kuh zurückzubringen, ausgeführt hat, und ist andererseits sicherlich auch als Enallage sinngemäß auf *omen* zu beziehen.³⁹⁸ In weiterer Folge bedeutet dies, dass der Erfolg nicht vom Inhalt des Liedes abhängig gemacht wird.³⁹⁹

Diese Vorahnung, dass Lycidas' Lied seinen Effekt hat und er erhört wird, bedeutet weiter, dass er nicht zu seinem Wort stehen muss, d.h. seine Todesdrohung nicht zu erfüllen braucht. Seine Androhung eines Suizids (Erhängen an einem Baum) ist ein herkömmliches elegisches Mittel und konnte schon bei Theokrit 3,9 und Vergil, *ecl.* 2,7 (*nil nostri miserere? mori me denique coges.*) beobachtet werden.⁴⁰⁰ Auch in der 8. Ekloge Vergils verkündete der Sänger im ersten Lied, sich von der Klippe stürzen zu wollen (V. 59-60), und tat es doch nicht. In beiden genannten vergilischen Eklogen verlassen die Hirten durch ihr Pathos die Sphäre der Bukolik.

Geliebte noch zu Gesicht bekommt (diese Hoffnung wird aber nicht erfüllt). (Korzeniewski, 1971, 95; Fey-Wickert, 2002, 232)

³⁹⁴ Korzeniewski, 1971, 92-3; Kegel-Brinkgreve, 1990, 156; Friedrich, 1976, 102

³⁹⁵ Ovid, *amores* 3, 5: Eine schneeweiße Kuh, begleitet von einem Stier, wandert auf einer grünen Wiese und lässt sich dann nieder, um die Mahlzeit zu verdauen. Während der Stier einschläft, setzt sich ein Rabe neben sie und zupft ihr Haare aus der Brust. Nach einigem Zögern verlässt die Kuh den Stier und gesellt sich – jetzt mit einem schwarzen Fleck auf der Brust – zu einer anderen Herde in der Ferne. Diese Geschichte ist ein Traum, der im zweiten Teil des Gedichts gedeutet wird: die Glut der Sonne steht für die Glut der Liebe, die weiße Kuh für das geliebte Mädchen. Die Krähe ist eine alte Kupplerin, die den Sinn des Mädchens ändern wird. Der schwarze Fleck auf der Brust der Kuh besagt, dass sie nicht frei vom Makel der Untreue ist.

³⁹⁶ Fey-Wickert, 2002, 27

³⁹⁷ Keene, 1969, 91

³⁹⁸ Friedrich, 1976, 224, Anm. 172; Fey-Wickert, 2002, 232

³⁹⁹ Garson, 1974, 672

⁴⁰⁰ Korzeniewski, 1971, 34

Die Erwähnung der Färse sowohl zu Beginn der Ekloge als auch am Schluss bildet den Rahmen und bringt eine enge Verbindung der beiden Teile zum Ausdruck.⁴⁰¹ Dieses Omen erhält dadurch noch einen besonderen Reiz, dass in der Dichtung des Öfteren ein Mädchen *iuvenca* genannt oder damit verglichen wird. Korzeniewski nennt hier eine Fülle von Stellen: Aus der elegischen Dichtung sollten vielleicht Horaz, c. 2,5,6 (Bezeichnung für ein Mädchen, das noch unreif für Liebe ist) und Ovid, her. 5, 118. 124 bzw. am. 3,5,37 genannt werden. Ebenso findet sich bei Horaz im carmen 2,8,21 der Begriff des *iuvencus* für einen Knaben, einen *puer*.⁴⁰²

Mitten in seinem Lied für Phyllis schildert Lycidas seine, der Geliebten eigentlich schon bekannten, Vorzüge: zahlreiche Kühe und Kälber. Aber ohne seine Phyllis⁴⁰³ möchte er nicht mehr Körbchen aus Weide flechten oder Käse erzeugen (V. 68f.: *sed mihi nec gracili sine te fiscella salicto / textur et nullo tremuere coagula lacte*). Mit dieser Phrase soll wiederum auf den bukolischen Gesang hingewiesen werden, der ohne Beisein der geliebten Muse unmöglich wird. Man erinnere sich an Vergil, ecl. 1,77, als der vertriebene Meliboeus keinen Anlass mehr zu singen sah. Diverse Umschreibungen des bukolischen Dichtens mithilfe ländlicher Tätigkeiten finden sich auch in Theokrit 1,52f.; Vergil ecl. 10,71 (*gracili fiscellam textit hibisco*); Nem. ecl. 1,1 (*dum fiscella tibi fluviali, Tityre, iunco / textur*); 2,33f..⁴⁰⁴

Dass der Sänger aber nicht immer zum Beenden der dichterischen Tätigkeiten gezwungen wird, kann man in der 2. Ekloge des Calpurnius beobachten (dort wollte der Hirte trotz widriger Umstände weiter Käse und Wolle für sein Mädchen erzeugen). Stanzel möchte festgehalten wissen, dass der Liebesfuror die Sänger bei Calpurnius *nicht* in der Ausübung und Verrichtung ihrer Tätigkeiten behindert.⁴⁰⁵

Eine wichtige Schlussfolgerung zieht Davis nach seiner Besprechung der 3. Ekloge, wenn er meint, dass das Vergnügen der Hirtenwelt zwar Störungen unterliegt, aber dass in Calpurnius' Vision vom Hirtenideal das Lied die Macht hat, Harmonie zwischen Menschen wiederherzustellen.⁴⁰⁶

⁴⁰¹ Fey-Wickert, 2002, 24, 232-235

⁴⁰² Korzeniewski, 1971, 92; 95

⁴⁰³ Mit diesen Zeilen verweist Calpurnius in doppelter Weise auf die bukolische Dichtung: Die zitierten Hirtentätigkeiten können als Metaphern dafür verstanden werden, und auch der Name der Geliebten, die – wie schon erwähnt – als Pendant sowohl zur entlaufenen Kuh als auch zum Genus der Bukolik in metapoetischer Weise zu verstehen ist.

⁴⁰⁴ Korzeniewski, 1971, 32-33

⁴⁰⁵ Stanzel, 1989, 193

⁴⁰⁶ Davis, 1987, 35

3.3. *M. Aurelius Olympius Nemesianus*⁴⁰⁷

Nemesians *Bucolica* wurden lange Zeit unter Calpurnius' Namen überliefert.⁴⁰⁸ Erst Moritz Haupt⁴⁰⁹ gelang es, Mitte des 19. Jahrhunderts die Trennung der Eklogen des Calpurnius von den vier bukolischen Gedichten des karthagischen Dichters Nemesian zu vollziehen. Darüber hinaus können sie ziemlich genau datiert werden. Laut Schetter entstanden sie kurz vor dem Lehrgedicht *Cynegetica*, welches aufgrund des Herrscherlobs auf die Kaiser Carinus und Numerianus in der Einleitung in den Jahren 283 bzw. 284 n. Chr. abgefasst worden sein muss.⁴¹⁰

Das Urteil mancher Kommentatoren über die Gedichte Nemesians fällt mehr oder weniger vernichtend aus. So hält z.B. Keene die Eklogen für weniger wertvoll und interessant als diejenigen von Calpurnius, gesteht dem Autor aber doch zu, einige wunderschöne Passagen gestaltet zu haben.⁴¹¹ Noch drastischer urteilt Verdière, der Nemesian einzig als Abschreiber sieht. Sein alleiniges Talent sei das des literarischen Diebstahls. Aufgrund dieser negativen Sichtweise gesteht er ihm keinerlei Selbständigkeit beim Gestalten seiner Gedichte zu und hält jedes der vier Gedichte für ein Konglomerat aus teils verlorenen Quellen.⁴¹² Gegen die Ansicht Verdières, Nemesians Dichtung sei eine Aneinanderreihung von Plagiaten, stellt sich zu Recht Schetter, der das Werk als eine „Suite von Variationen über vorgegebene bukolische Motive und Versreihen“ liest und Nemesian brillante Virtuosität und artistisches Können attestiert.⁴¹³

Nemesians Rezeption der vergilischen Eklogen ist durch die Vermittlung des Calpurnius geprägt, es gibt aber auch einige gravierende Unterschiede, v.a. betreffend die Intention der Dichter. Nemesian lag es keineswegs im Sinne, Panegyrik⁴¹⁴ auf einen Herrscher zu verfassen, es handelt sich vielmehr um ein Werk, das in den gebildeten, vermutlich aristokratischen Kreisen der Provinz Africa entstanden ist und auf die großen klassischen Dichter rückbesinnen soll.⁴¹⁵ Die Eklogen Nemesians setzen nach einer lange währenden Pause im Bereich der Bukolik neu ein und folgen damit dem wachsendem Interesse an diesem Genre. Diese Entwicklung kann man auch im Bereich

⁴⁰⁷ Textzitate aus Korzeniewski, 1976

⁴⁰⁸ Duff und Duff, 1961, 451

⁴⁰⁹ Haupt, 1875, 358-406

⁴¹⁰ Schetter, 1975, 1

⁴¹¹ Keene, 1969, 40-41

⁴¹² Verdière, 1966, 176-185

⁴¹³ Schetter, 1975, 34-35

⁴¹⁴ In seinen *Cynegetica* hat Nemesian bewiesen, dass er als höfischer Dichter mit dem panegyrischen Genos wohlvertraut war, dennoch fehlt in seinen Eklogen das politische Vorzeichen, wie z.B. bei Vergil und Calpurnius. (Himmelman-Wildschütz, 1972, 345)

⁴¹⁵ Küppers, 1989, 43

der bildenden Kunst erkennen, denn bukolische Elemente begegnen in der Grabkunst (Sarkophagreliefs) des 2. und frühen 3. Jahrhunderts nur sporadisch, doch ab der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts erfolgte auch hier ein sprunghafter Anstieg bezüglich Verwendung von Bildern des Hirtenlebens, während traditionelle Stoffe zurücktraten.⁴¹⁶

3.3.1. Ecloga I

Timetas, ein junger Hirt, fordert Tityrus auf, bei seiner Hirtentätigkeit doch ein Lied anzustimmen, das für die feine Pfeife gemacht wurde.

*Dum fiscella tibi fluviali, Tityre, iunco
textitur et raucis immunia rura cicadis,
incipere, si quod habes gracili sub arundine carmen
compositum.* (V. 1-4)

Tityrus, schon ergraut, erwidert die Aufforderung mit dem Argument, dass der junge Sänger doch zu der Zeit weit bekannter sei und ihm daher der Vorzug gebühre. Er solle doch ein Loblied auf den kürzlich verstorbenen Meliboeus singen, der voller Lob für den Gesang des jungen Hirten war. Vor dem Lied soll noch ein geeigneterer Ort gefunden werden, den Timetas in den folgenden Versen als *locus amoenus* beschreibt. Im Zuge des Gesanges schildert Timetas, wie nicht nur die gesamte Bevölkerung unter dem Tod des gütigen Meliboeus leidet, nein auch alle Elemente der Natur bekunden ihre Trauer, u. a. auch die Tierherden.

*manibus hic supremus honos. dant carmina Musae,
carmina dant Musae, nos et modulamur avena:
silvestris te nunc platanus, Meliboeae, susurrat,
te pinus; reboat te quidquid carminis echo
respondet silvae; te nostra armenta loquuntur.* (V. 70-74)

Es mögen viele unmögliche Dinge geschehen, bevor Timetas des Meliboeus` Ruhm verschweige.

Mit dem Topos, dass die Tiere versorgt werden müssen, endet das Lied.

⁴¹⁶ Himmelmann-Wildschütz, 1972, 344

Nemesians erste Ekloge ist in drei Teile gegliedert, wovon der erste (V. 1-34: Unterhaltung zweier Hirten) und letzte Teil (V. 81-87: Überschwängliches Lob durch Tityrus) die Rahmung bilden und der Mittelteil (V. 35-80) einen Nachruf auf den verstorbenen Meliboeus darstellt.⁴¹⁷

Die Einleitung gibt einen Einblick in die Konstellation: Ein jüngerer und ein älterer Hirte stehen einander in typisch bukolischer Umgebung gegenüber. Diese Personenverbindung konnte schon bei Vergil beobachtet werden, wo ernste und bedeutende Themen behandelt wurden. Vergils derart gestaltete Eklogen haben alle Themen von existentieller Bedeutung zum Inhalt (1: Verbannung und Errettung, 5: Tod und Apotheose, 9: Krieg und Kunst) und erhalten dadurch einen würdigen und weihvollen Anschein.⁴¹⁸ Auch Calpurnius verwendete in seiner 7. Ekloge, den Gegensatz jung – alt, dort allerdings begeisterte der junge Hirte den älteren für die Vorzüge der großen Stadt und führte so zu einer Distanzierung von der bukolischen Welt.

Wie schon seine bukolischen Vorgänger schildert Nemesian im Einleitungsgespräch die typischen Elemente des Hirtenlebens, quasi das „älteste Repertoire der Gattung“⁴¹⁹, unter anderem Einladung zum Gesang, Aufsuchen des *locus amoenus*, Sympathie der Natur mit dem Schicksal des Gefeierten, die (feine) *Syrinx*⁴²⁰, die Tätigkeit des Körbe Flechtens⁴²¹ und dabei der achtsame Blick auf die Herden, der Weg des Dichters in die *domina urbs*, usw.⁴²²

Ebenso traditionell liegt bei Nemesian in seiner 1. Ekloge die Identifikation von Tityrus mit Vergil zugrunde.⁴²³ Küppers folgert aus Nemesians kaum von Vergil abweichender Beschreibung des Tityrus den Schluss, dass der „nemesianische Tityrus letztlich zur Allegorie für Vergil selbst wird“⁴²⁴. Auch Hubbard erwähnt den allgemeinen Usus, Tityrus

⁴¹⁷ Walter, 1988, 6-8; Schetter, 1975, 5

⁴¹⁸ Walter, 1988, 6

⁴¹⁹ Himmelmann-Wildschütz, 1972, 346

⁴²⁰ Die Formulierung *gracili arundine* (V.3) erinnert an Vergil ecl. 1,2 (*tenui avena*) und 6,8 (*tenui harundine*), parallele Verse von programmatischer Bedeutung, welche die 1. und 2. Hälfte des Werks eröffnen. Das Adjektiv *gracilis* ist in seiner Beziehung auf Hirtendichtung von der Eröffnung der Aeneis (*ille ego, qui quondam gracili modulatus avena...*) bekannt, vermutlich auch in Nemesians Zeit. (Hubbard, 2001, 180, Anm. 60) Das Körbchen in seiner Feinheit (*gracilis*) ist Sinnbild der bukolischen Dichtung. (Walter, 1988, 12)

⁴²¹ Das Körbe Flechten ist eine typische Hirtenpose des Tityrus, wie sie schon bei Nemesians Vorgängern (Vergil ecl. 2,72 bzw. 10,71 und Calpurnius ecl. 3,68f.) beobachtet werden konnte. Auch Theokrit ließ seine Hirten Körbe flechten (Id. 1,52 bzw. 11,73). (Walter, 1988, 7) Auf metapoetischer Ebene steht dieses Bild der Hirtentätigkeit symbolisch für bukolisches Dichten.

⁴²² Walter, 1988, 6-8; Himmelmann-Wildschütz, 1972, 347

⁴²³ Korzeniewski, 1976, 110

⁴²⁴ Küppers, 1989, 44-45

mit Vergil und Timetas⁴²⁵, einem bis dahin neuen Namen in der bukolischen Tradition, mit Nemesian zu identifizieren. Allerdings gibt es zu bedenken, dass hinter Tityrus nicht unbedingt Vergil im Speziellen, sondern die Autorität bzw. Instanz früherer Hirtendichtung im Allgemeinen stehen könnte.⁴²⁶ Der Tityrus, wie ihn Nemesian beschreibt, hat viele Züge des vergilischen, doch kann man ihn nicht nur auf diese Eigenschaften beschränken. Denn im Gegensatz zu dem Tityrus aus Vergils 1. Ekloge ist hier von einem „bedeutenden, gottgeliebten Sänger“⁴²⁷ die Rede, welcher aber „aufgrund seines vorgerückten Alters die Dichtkunst endgültig aufgegeben“⁴²⁸ hat. Er betätigt sich noch als Schiedsrichter bei Wettgesängen, unter anderem bei einem Duell zwischen Timetas und Mopsus (V. 15ff.). Diese Neugestaltungen des nemesianischen Tityrus zielen alle auf einen Zweck ab: die Rühmung des Timetas. Mit seinem Lied auf Meliboeus stellt Timetas sich also einem kompetenten Kunstrichter und einer gewichtigen Autorität.⁴²⁹

Timetas bittet den erfahreneren Hirten, bei seiner handwerklichen Tätigkeit des Körbe Flechtens⁴³⁰ ein Lied zu singen. Mit diesem Motiv versinnbildlicht Nemesian den bukolischen Hirten schlechthin und legt eine Verbindung zum Gesang nahe. Tityrus wartet in dem geschilderten Setting geradezu darauf, zum Singen aufgefordert zu werden.⁴³¹

Der Wortlaut der Verse 3 (*incipe, si quod habes*) bzw. 6 (*incipe*) ruft Vergil ecl. 5, 10-12 in Erinnerung, wo Menalcas Mopsus zu einem Lied aufforderte,⁴³² oder auch ecl. 9,32. Der jüngere Hirte Timetas selbst ist in seiner Umgebung dadurch bekannt geworden, dass er einen Mopsus in einem Wettgesang, über den Tityrus urteilte, besiegte.⁴³³ Der Name Mopsus war schon bei Calpurnius in Zusammenhang mit schlechtem Gesang aufgefallen: in der 3. Ekloge (V. 59f.: *torrida Mopsi / vox*) wird die raue Stimme des

⁴²⁵ Schetter verwendet statt des Namens Timetas das emendierte Thymoetas. Diese Schreibweise wurde „durch eine glänzende Emendation von Moritz Haupt gewonnen“, während die „handschriftliche Überlieferung den abgelegenen und in prosodischer Hinsicht problematischen Namen Timetas bietet“. Den Namen eines Sängers des Dionysos (Zeitgenosse des Orpheus) habe Nemesian bewusst verwendet, um sich selbst als Dichter einer dionysischen Ekloge (ecl. 3) zu präsentieren. (Schetter, 1975, 9-10)

Auch Küppers unterstützt die These Schetters. (Küppers, 1989, 45, Anm. 38)

⁴²⁶ Hubbard, 2001, 178

⁴²⁷ Schetter, 1975, 8

⁴²⁸ Schetter, 1975, 8

⁴²⁹ Schetter, 1975, 8-9

⁴³⁰ Bereits bei Vergil findet sich die Tätigkeit des Körbe Flechtens als Beschäftigung des Hirten, wenn er die Herde weidet (ecl. 10,70f.): Vergil spricht von sich als Dichter der Eklogen und präsentiert sich dem Leser bei dieser Tätigkeit. (Walter, 1988, 8) „Das Flechten des Körbchens ist mit der Dichtungsmetapher des Webens und Kränzewindens verwandt.“ (Pöschl, 1964, 12)

⁴³¹ Walter, 1988, 9

⁴³² Hubbard, 2001, 179

⁴³³ Hubbard, 2001, 180

Sängers erwähnt, die dem Mädchen Phyllis sehr gut gefallen hat.⁴³⁴ Die Überlegenheit des Timetas über Mopsus liefert nun einen geeigneten Hintergrund für die Reaktion des Tityrus.⁴³⁵ Der Hirt lehnt es aufgrund seines hohen Alters ab, ein Trauergedicht auf den verstorbenen Meliboeus zu singen und überträgt anstatt dessen diese Aufgabe auf den jüngeren, erfolgreichen Timetas. Er ermutigt ihn, das Lied auf seiner *praedulcis tibia* vorzutragen: Eine auffällige Formulierung, denn die hier genannte Flöte (*tibia*) gehört keinesfalls in den Bereich der bukolischen Dichtung, sondern verweist auf das Genre des Totenkults. Und dennoch wird mit dem Adjektiv *praedulcis* wieder auf die *dulcedo* verwiesen, die als Gattungsmerkmal für die Bukolik gilt.⁴³⁶

Timetas willigt ein, ein Lied vorzutragen, das er schon früher auf einem Stück Rinde (von einem Kirschbaum) festgehalten hat.⁴³⁷ Nemesian greift hier auf eine lange Tradition zurück: So hatte auch Mopsus in Vergils 5. Ekloge sein Lied auf einer Baumrinde festgehalten (Buche),⁴³⁸ und bei Calpurnius schickte Lycidas Iollas mit seinem Versöhnungslied auf einem Stück Rinde zu Phyllis (ecl. 3,43-44), Walter zufolge die unmittelbare Vorbildstelle für dieses Gedicht.⁴³⁹

Das Verzichten des älteren Sängers zu Gunsten des Jüngeren kann als eine Art Dichterweihe verstanden werden. Nemesian tritt in die Fußstapfen seiner bukolischen Vorgänger Vergil und Calpurnius und erhält dafür auch das Wohlwollen seines Vorgängers Vergil durch die Aufforderung, das Lied darzubringen. Die Übertragung des Sängeramts vom Älteren auf den Jüngeren entspricht einer Sängerweihe, wie wir sie schon aus der vergilischen Vorlage in der 5. Ekloge (Mopsus und Menalcas) kennen.⁴⁴⁰

Die Form der Eulogie auf den toten Meliboeus hat ihr Vorbild in der schon besprochenen 5. Ekloge des Vergil, welche ein Loblied auf den verstorbenen Daphnis zum Inhalt hatte.⁴⁴¹ Walter setzt sich vehement dafür ein, dass Nemesian in der Nachfolge Vergils gedichtet habe, möchte aber keineswegs von Plagiat sprechen: Bei dem Lied handle es sich um eine *laudatio funebris*, die erstmals an der Bahre gesungen, dann in eine Baumrinde eingeritzt und jetzt wiederholt wurde. Damit setze sich Nemesian von Vergil deutlich ab.⁴⁴² Korzeniewski bezeichnet diese Lobrede als „erste bukolische Totenklage der römischen Literatur“, obwohl man Entlehnungen aus Vergil (und Theokrit) erkennen

⁴³⁴ Fey-Wickert, 2002, 156

⁴³⁵ Hubbard, 2001, 180

⁴³⁶ Walter, 1988, 13-14

⁴³⁷ Fey-Wickert, 2002, 164

⁴³⁸ Hubbard, 2001, 181; Kegel-Brinkgreve, 1990, 170 (Fußnote 61)

⁴³⁹ Walter, 1988, 15

⁴⁴⁰ Walter, 1988, 14

⁴⁴¹ Duff und Duff, 1961, 452; Keene, 1969, 156; Kegel-Brinkgreve, 1990, 170

⁴⁴² Walter, 1988, 19-21

kann.⁴⁴³ In der Totenehrung verwendet der Autor viele Topoi aus Vergils Hirtendichtung, bezeichnenderweise erkennt man aber keine signifikanten Anklänge. Durch das bewusste Vermeiden von intertextuellen Referenzen hat er sich die Möglichkeit bewahrt, „ein schönes eigenes Lied zu gestalten“.⁴⁴⁴ Bei Vergil (und Calpurnius) brachte der Verherrlichte Frieden (goldenes Zeitalter) und war göttlich (Anrede *deus*), man erhält den Eindruck einer Epiphanie mit großer Wirkung auf Mensch und Tier.⁴⁴⁵

Nemesian zeichnet „in der Gestalt des Meliboeus ein neues, in sich stimmiges Bild“ und entfernt sich dabei weit von seinen Vorbildern.⁴⁴⁶ Im Gegensatz zu Daphnis bei Vergil wird Meliboeus hier nicht als kultureller Held dargestellt, sondern einfach als guter Mann, welcher sein Leben ohne Makel führte. Er schlichtete Dispute zwischen anderen Hirten, fungierte als Schiedsrichter in so manchem Wettgesang und gab die Kunst des Hirtengesangs an die nächste Generation weiter.⁴⁴⁷ Das Loblied soll so ein Bild von Weisheit und Güte, innerer Harmonie, Gerechtigkeit, Geduld, Heiterkeit und Milde schaffen, Meliboeus wird sowohl als Richter geschildert, als auch als Lehrer, der die Jugend zum Musendienst ermahnte.⁴⁴⁸

Natürlich wird immer wieder herauszufinden versucht, ob sich hinter diesem guten Mann Meliboeus eine historische Persönlichkeit aus dem Umfeld des Nemesian verbergen könnte. Timetas singt ein feierliches Epikedion auf eine Privatperson: Meliboeus dürfte ein von Calpurnius übernommenes Pseudonym sein, hinter welchem sich vermutlich ein wohlhabender und einflussreicher Aristokrat und Förderer von Literatur und Künsten verberge.⁴⁴⁹ Schetter ist davon überzeugt, dass auch Nemesian einen Gönner hatte, und bekräftigt diese Theorie ebenso mit der Parallele zu Calpurnius, in dessen 4. Ekloge der Patronus des Corydon denselben Namen trägt. Aufgrund der Beschreibung durch Timetas sieht Schetter hinter Meliboeus einen Vornehmen, möglicherweise mit richterlichen Funktionen, interessiert an der Förderung musischer Neigungen.⁴⁵⁰ Wie auch Himmelmann-Wildschütz sieht er in dem Loblied keine Andeutungen darauf, dass sich vielleicht Kaiser Carus hinter diesem Gönner verbergen könnte.⁴⁵¹ Der Nachruf gilt „der rühmenden Verklärung des gerechten und frommen Privatmannes“. An keiner

⁴⁴³ Korzeniewski, 1976, 3

⁴⁴⁴ Schetter, 1975, 25

⁴⁴⁵ Himmelmann-Wildschütz, 1972, 347-348

⁴⁴⁶ Himmelmann-Wildschütz, 1972, 347

⁴⁴⁷ Hubbard, 2001, 182; Kegel-Brinkgreve, 1990, 170; Himmelmann-Wildschütz, 1972, 349

⁴⁴⁸ Himmelmann-Wildschütz, 1972, 350

⁴⁴⁹ Küppers, 1989, 43; Walter, 1988, 28

⁴⁵⁰ Schetter, 1975, 12

⁴⁵¹ Wenig einleuchtend erscheint die Theorie von Kegel-Brinkgreve, hinter der Maske des Meliboeus Calpurnius zu sehen, weil er dessen Eklogen imitiere, oder einen jüngst verstorbenen Kaiser (würde Kaiser Carus vermuten, weil er der Vater von Nemesians Freund Numerian sei). (Kegel-Brinkgreve, 1990, 171)

Stelle ist von Vergöttlichung die Rede, wie es bei einem Kaiser doch gerade der Fall sein müsste.⁴⁵²

In der Bukolik Nemesians stehe – so Walter – die Politik nicht mehr im Mittelpunkt, die Hauptstadt Rom komme vor, doch nur mehr als fernes Ziel einer geringen Hoffnung. Meliboeus habe keine Beziehung zum kaiserlichen Hof, was den Weg in die große Stadt viel schwieriger mache, der Mäzen könne den Weg Richtung Kaiser nicht mehr ebnen.⁴⁵³

Im Rahmen des in die 1. Ekloge Nemesians eingebetteten Loblieds auf Meliboeus ist für die vorliegende Arbeit der Abschnitt V. 70-74 genauer zu betrachten. In den ersten beiden Versen schildert Timetas die von aller Welt vorgebrachten Ehren für die Toten: Die Musen singen Lieder (bzw. ermutigen zu Liedern), die dann auf der Flöte gespielt werden. Die Phrase *modulamur avena* erinnert an Vergil, ecl. 10,51 (*modulabor avena*), die Ekloge, in welcher Vergil für den elegischen Dichter Gallus ein Trauerlied verfasst, bzw. Calpurnius ecl. 1,93 (*modulemur avena*), direkt nach Ende der Faunus-Prophezeiung (goldenes Zeitalter) und 4,63 (*modulabile carmen avena*), der panegyrischen Ekloge in der Mitte seines Eklogenbuches.

Darauf folgen drei Verse, die geprägt sind vom Mitempfinden der Natur. Alle Elemente behalten Meliboeus in lieber Erinnerung (nicht als wirkenden Gott, der ein neues goldenes Zeitalter brachte, sondern als Menschen, der sein Leben im Zeichen von Weisheit und Milde verbrachte)⁴⁵⁴ und lassen seinen Namen nicht vergessen. Das Motiv der Sympathie der Natur, das bereits von Vergil zur Verdeutlichung der allgemeinen Trauer verwendet wurde (ecl. 5: Trauer um Daphnis, ecl. 10: Trauer um Gallus),⁴⁵⁵ kann hier in zweifachem Sinn verstanden werden: Fauna und Flora beweinen den Tod eines Menschen, der ein vorbildliches Leben geführt hat, und zusätzlich bewahren sie durch ihre Geräusche und Laute die Erinnerung an diesen frommen und weisen Verstorbenen. Diese Mehrdeutigkeit sticht einem ins Auge, wenn man in der Ausgabe von Korzeniewski die deutsche Übersetzung und den Kommentarteil betrachtet: So übersetzt er den Abschluss dieser Sequenz (V. 74: *te nostra armenta loquuntur*) mit „es klagen um dich unsere Herden“⁴⁵⁶, andererseits meint er im Kommentarteil zu V. 74:

⁴⁵² Schetter, 1975, 12

⁴⁵³ Walter, 1988, 29, 108-109

⁴⁵⁴ Himmelmann-Wildschütz, 1972, 349

⁴⁵⁵ Als Zeichen der Sehnsucht nach einem abwesenden Hirten verwenden sowohl Vergil (ecl. 1, 38f.) als auch Calpurnius (ecl. 7,2f.) den Topos der „pathetic fallacy“.

⁴⁵⁶ Korzeniewski, 1976, 23

„Das sonst übliche Klagemotiv erscheint hier umgewandelt: Die Rinder klagen nicht, sie künden sein Lob. Die Klage wird eben nicht direkt geäußert!“⁴⁵⁷

Als Abschluss seines Loblieds schildert Timetas eine Reihe von Elementen einer verkehrten Welt, Ereignisse, die eher eintreten würden, als dass man Meliboeus' Ruhm verschweigen würde. Es erfolgt eine Rückkehr aus der Welt der Trauer in die der Bukolik, wenn er sein Vorhaben schildert, weiterhin mit seiner Flöte Meliboeus besingen zu wollen. Um dieses Zurückkehren in seine angestammte bukolische Dichtung noch zu verdeutlichen, verwendet Nemesian nun wieder *fistula*, einen pastoralen Begriff. Nach Anführen einiger paradoxer Ereignisse kommt noch einmal Tityrus zu Wort. Er ist derart angetan vom Gesang des jungen Hirten, dass er ihm eine ruhmvolle Zukunft voraussagt. Nemesian übersteigert das Urteil hier, denn laut Tityrus wird nicht ein Gönner den Weg in die große Stadt (Rom) ebnen, sondern der Dichtergott Apollo selbst.⁴⁵⁸ Etwas überraschend erfolgt m.E. die Erwähnung der *domina urbs*, denn der junge Dichter hat zuvor mit keinem Wort erwähnt, derartige Ambitionen zu haben – ganz im Gegensatz zum sehr fordernden Hirten Corydon in einer Vorbildstelle bei Calpurnius (ecl. 4,161: *dominam deduxit in urbem*): Da bittet der Hirt seinen Gönner Meliboeus, das panegyrische Lied zu Ehren des auf dem Palatin residierenden Gottes (Kaiser Nero) diesem zu überbringen.⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ Korzeniewski, 1976, 115

⁴⁵⁸ Schetter, 1975, 5-7

⁴⁵⁹ Schetter, 1975, 5

3.3.2. Ecloga II

In der zweiten Ekloge des Nemesian leiden die Hirten Idas und Alcon unter Liebeskummer. Das Objekt ihrer Begierde, das Mädchen Donace, wurde von den Eltern, die hinter die Affäre gekommen waren, weggesperrt. Um ihrem Schmerz Ausdruck zu verleihen, singen die beiden Jugendlichen nacheinander ein Loblied auf Donace. Idas beginnt und schildert sehr ausführlich, in welchem Maß er leidet. Wie schon bei Vergil leidet auch hier die Herde unter dem schlechten Zustand des Hirten. Selbst die Tiere haben weder Wasser noch Gras angerührt.

*Interea, tamquam nostri solamen amoris
hoc foret aut nostros posset medicare furores,
nulla meae trinis tetigerunt gramina vaccae
Luciferis, nullo libarunt amne liquores;
siccaque fetarum lambentes ubera matrum
stant vituli et teneris mugitibus aera complent.* (V. 27-32)

Dann folgt Alcons Gesang, der in gleicher Weise wie sein Vorgänger sein Unglück sehr plastisch darstellt. Er versucht, sich besser darzustellen als Idas, er habe bessere Geschenke gebracht, sei schöner etc.

Das Gedicht findet seinen Abschluss mit dem üblichen Topos: Der Abend bricht herein, verlangt pflichtgetreue Arbeiten der Hirten und setzt somit dem Gesang ein Ende.

Nemesian beginnt seine Ekloge in auktorialer Erzählweise, keiner der beiden Hirten spricht selbst, sondern der Autor schildert die Umstände, die zu dem Wechselgesang führen, er gestaltet einen Erzählrahmen rund um die Lieder der Hirten Idas und Alcon (V. 1-19, 88-90) mit einer Überleitung zwischen den beiden Liedern (V. 53-54).⁴⁶⁰ Sie singen nicht im eigentlichen Sinn im Wechsel, sondern Einzellieder, die einander in Inhalt und Länge entsprechen,⁴⁶¹ wie das zuvor bei Vergils 5. und 8. Ekloge der Fall war. Bereits in den vorbereitenden Worten kann man anhand der verwendeten Motive erkennen, dass in dieser Ekloge ein anderes Genus im bukolischen Rahmen Verwendung findet, denn Nemesian bedient sich der Motivik der Bukolik und der elegischen Dichtung. Er kreiert ein elegisches Setting (die problematische

⁴⁶⁰ Im Gegensatz zu ecl. 1 erfolgt hier eine direktere Aneignung seines unmittelbaren Vorgängers: Die beiden Hirtennamen (aus Vergil unbekannt) kennt man aus Calpurnius, Idas steht in der 2. Ekloge im Wettstreit mit dem Gärtner Astakus um die Gunst desselben Mädchens und Alcons Sieg in einem Wettsingen mit Nyktilus bildet den Hintergrund für einen erbitterten Streit zweier Hirten in der 6. Ekloge. (Hubbard, 2001, 182)

⁴⁶¹ Korzeniewski, 1976, 117-118; Karakasis, 2011, 303

Dreiecksbeziehung passt nicht in die Welt der harmonischen bukolischen Liebe) und baut darin bekannte pastorale Themen ein, wodurch er sie „depastoralisiert“.⁴⁶²

Die einleitenden Verse kann man intertextuell mit zwei Einleitungen anderer Eklogen in Verbindung bringen, u. z. einerseits Vergil ecl. 2,1 und andererseits Calpurnius ecl. 2,1-3.⁴⁶³ In beiden Vorbildstellen erfolgte ein Abdriften in das Genre der Elegie, denn Vergils Corydon wurde als Verehrer elegischer Art geschildert, und auch die Beziehungskonstellation bei Calpurnius passt viel besser in das elegische Themenfeld als in das bukolische. Karakasis folgert aus der Anspielung an diese beiden Eklogen, dass bei Nemesian ebenfalls das Verlassen des bukolischen Genus bevorsteht.⁴⁶⁴ Noch einige weitere Motive der Einleitung bestätigen die These von Karakasis, u.a. die Formulierung in V. 6 bezüglich der körperlichen Beziehung der Protagonisten, die „Schändung“ der Donace ist eine Anspielung an das Genre der Komödie, oder auch der strenge Vater, der das Mädchen wegsperrt. Das von den Eltern weggeschlossene Mädchen erinnert an das elegische Motiv des Paraklausithyron, wenn der Verehrer vor der verschlossenen Tür der Geliebten sein Lied zum Besten gibt.

Ein wenig unpassend zum Themenkreis der Elegie scheint die Einigkeit der beiden Hirten bzw. ihre fehlende Rivalität, wie sie anfangs in den V. 16-17 geschildert wird: Beide gleich an Alter, Sangeskunst und Schönheit wollen im gemeinsamen Singen Trost finden. Hierin unterscheidet sich Nemesians Ekloge deutlich von der Vorbildstelle bei Calpurnius (ecl. 2), wo ebenfalls zwei Hirten in dasselbe Mädchen verliebt sind. Ein weiteres Anzeichen für die Gemeinschaft der beiden Hirten und deren Gleichheit finde sich in der Tatsache, dass beide Lieder von Alcon vorgetragen würden und Idas seinen Partner auf der Flöte begleite.⁴⁶⁵ Hubbard sieht darin sogar die Möglichkeit, dass die beiden Lieder einfach ausgetauscht werden könnten.⁴⁶⁶ Einleuchtender finde ich die Annahme Korzeniewskis, dass Idas bei seinem Gesang „einige Töne vor, nach und während (an passenden Pausen) des Liedes spielt“,⁴⁶⁷ also jeder sein Lied selbst vorträgt. Das Gefühl des einenden Schmerzes wird relativiert, wenn Alcon in seinem Gesang dann doch versucht, sich von Idas abzusetzen und sich besser darzustellen als sein Mitstreiter.

Nach den einleitenden Worten beginnt nun Idas sein Lied mit der typischen Anrufung des bukolischen Götterapparats, der Dryaden, Napäen und Najaden. Es folgt die

⁴⁶² Karakasis, 2011, 297-298

⁴⁶³ Keene, 1969, 168; Korzeniewski, 1976, 26; Williams, 1986, 129; Karakasis, 2011, 298

⁴⁶⁴ Karakasis, 2011, 298

⁴⁶⁵ Hubbard, 2001, 183; Karakasis, 2011, 303 und 313

⁴⁶⁶ Hubbard, 2001, 183

⁴⁶⁷ Korzeniewski, 1976, 118

drängende Frage, wo sich Donace befinde.⁴⁶⁸ Weil er auf sie schon drei Tage vergeblich am üblichen Treffpunkt gewartet habe, leide Idas an Liebesqualen, welche auch seine Herde in mitfühlender Weise verspüre.⁴⁶⁹ In den Versen 27-32 verarbeitet Nemesian das bukolische Motiv der Sympathie der Natur: Idas' Kühe verweigern Nahrung und Wasser, in Folge dessen leiden auch die Kälber, wenn die Euter der Muttertiere eintrocknen und keine Milch mehr geben, und bekunden dieses Leid mit kläglichem Muhen.

Um Nemesians *ars imitandi* zu verdeutlichen, lässt sich in diesem Abschnitt eine offenkundige Junktur aus der 5. Vergil-Ekloge, als Mopsus die Folgen von Daphnis' Tod schildert, hervorheben.⁴⁷⁰ Die Phrase *nulla ... tetigerunt gramina* (V. 29) erinnert an 5,26 (*nec graminis attigit herbam*), wie auch *nullo libarunt amne liquores* (V. 30) Vergil 5,25-26 (*nulla neque amnem / libavit*) wieder aufnimmt. Im Unterschied zu Vergil, wo der Verlust eines Mitglieds der bukolischen Welt betrauert wird, stoppen die Tiere ihre Nahrungsaufnahme bei Nemesian wegen des elegischen Pathos ihres Besitzers, entweder um Trost zu spenden oder das Leiden ihres Meisters zu kurieren.⁴⁷¹ Das Verlassen der bukolischen Thematik hin zum elegischen Pathos klingt vor allem in V. 27-28 (*tamquam nostri solamen amoris / hoc foret aut nostros posset medicare furores*⁴⁷²) an, ein deutlicher intertextueller Bezug zu Vergils Gallus-Ekloge (10,60: *tamquam haec sit nostri medicina furoris*),⁴⁷³ in der der aus der elegischen Welt stammende Gallus in der Bukolik scheitert, weil sich in seinem Fall die bukolische Fürsorge als ungeeignet herausstellt, den Liebhaber von seinem Leid zu heilen.⁴⁷⁴

In den beiden folgenden Versen 33-34 schließt sich der Kreis der Auswirkungen seines eigenen Leidens für den Hirten, er selbst ist aufgrund der fehlenden Milch auch nicht mehr in der Lage, seiner Tätigkeit des Körbe Flechtens nachzugehen, die für die Verarbeitung von Käse nötig wären.⁴⁷⁵ Wie schon bei Nemesians 1. Ekloge besprochen, darf man auch hier nicht nur diese Tatsache an sich bedenken, sondern muss die in solchen Formulierungen poetologische Bedeutung im Sinn haben: Die Hirtentätigkeiten

⁴⁶⁸ Diese Fragestellung erinnere – so Hubbard – an Theokrit Id. 1,66-69 (Beginn von Thyrsis' Lied: „Wo warst du, als Daphnis starb?“), was später von Vergil in seiner 5. Ekloge im Mopsus-Lied (V. 20-23) aufgegriffen wurde. Somit lasse sich das Verschwinden der Donace als symbolisches Äquivalent zum Tod des Daphnis interpretieren. (Hubbard, 2001, 185-186)

⁴⁶⁹ Walter, 1988, 38

⁴⁷⁰ Korzeniewski, 1976, 29; Hubbard, 2001, 186; Schetter, 1975, 29; Williams, 1986, 135; Stanzel, 1989, 200

⁴⁷¹ Karakasis, 2011, 305

⁴⁷² In beiden Eklogen wird die Liebe der Protagonisten als *furor* bezeichnet, den es zu heilen gilt.

⁴⁷³ Korzeniewski, 1976, 29

⁴⁷⁴ Karakasis, 2011, 305

⁴⁷⁵ In den Versen 33f. erfolgt eine deutliche Anspielung an Vergil 2,72. (Stanzel, 1989, 200)

stehen für das Singen bzw. Dichten von Liedern,⁴⁷⁶ der Beschäftigung eines pastoralen Mannes schlechthin. Sein Liebesfurore hat für den Hirten mehr als nur eine Folge, seine Tiere welken dahin und verhindern so auch die täglichen Arbeiten in der pastoralen Welt. Daran schließt sich laut Walter der Gedanke an die eigene Unfähigkeit zu arbeiten.⁴⁷⁷ Diese täglichen Arbeiten bilden den Hintergrund für Wichtigeres, sich in Zeiten der Muße dem Gesang zu widmen. Bukolisches Dichten wird unmöglich, es erfolgt der Rausfall aus dem Genre, in diesem Fall in die für Liebesdinge bedeutende Elegie. Für diese beiden Verse kann man bei Calpurnius eine Vorbildstelle finden, u. z. in der 3. Ekloge, V. 68f., wenn Lycidas in seinem Lied Phyllis um Verzeihung bitten möchte und ihr versichert, ohne sie seinen Arbeiten nicht mehr nachgehen zu wollen.⁴⁷⁸ Die gestörte pastorale Ordnung, wie Nemesian sie hier anhand der leidenden Tiere und seiner paradoxen Wahrnehmung der Umwelt (V. 44-46) schildert, geht einher mit dem Verlust eines zentralen bukolischen Wertes. Diesen Topos kennt man schon seit Vergil, der in seiner 5. Ekloge (V. 37f.) das Chaos nach dem Tod von Daphnis schildert, während bei Nemesian kein Todesfall bzw. Verlust eines bukolischen Gefährten, sondern der elegische Liebesschmerz des Idas dafür verantwortlich gemacht werden kann.⁴⁷⁹

Um Mitleid bei seiner ehemaligen Geliebten zu erregen, schildert Idas, dass er an den typischen Symptomen eines elegischen Liebhabers leide (V. 40-43), an bleicher Gesichtsfarbe, Appetitlosigkeit und Schlaflosigkeit. Letzteres bildet wiederum einen Bezug zur schon erwähnten elegisch beeinflussten Calpurnius-Ekloge (3,47). Abschließend zeichnet der leidende Hirt ein positives Bild, sollte seine Geliebte doch zu ihm zurückkehren, und schwört ihr ewige Treue, zusammen mit einer Anrufung verschiedener Mitglieder des bukolischen Pantheons.

Ein narratives Distichon, in dem Phoebus als Schirmherr des Gesangs angesprochen wird, bildet – als Imitation von Vergil, ecl. 8,62-63 – die Überleitung zwischen den beiden Einzelgesängen.

⁴⁷⁶ Dass die Tätigkeit des Körbe Flechtens für die bukolische Dichtung steht, wurde schon erwähnt, und verweist auf Vergils 10. Ekloge, wo sich der Dichter in dieser Pose zeigt.

⁴⁷⁷ Walter, 1988, 38

⁴⁷⁸ Korzeniewski, 1976, 30; Karakasis, 2011, 306

⁴⁷⁹ Karakasis, 2011, 306

Nun folgt das Lied des zweiten Hirten, Alcon⁴⁸⁰. Nach der Anrufung einiger ländlicher Gottheiten⁴⁸¹ und der rhetorischen Frage, warum denn Donace ihn verlassen habe, erzählt Alcon von seinen dargebrachten Geschenken,⁴⁸² die ihm eigentlich die Gunst des Mädchens sichern hätten sollen, und vergleicht sich dabei mit Idas, der nicht so wertvolle Geschenke gemacht habe. Einmal mehr ruft die Erwähnung des Nebenbuhlers die (elegische) Dreiecksbeziehung in Erinnerung, wobei Alcon in der Rolle des *dives amator* auftritt.⁴⁸³

Alcon kehrt wieder zur Frage „Warum?“ zurück und scheint in seiner eigenen *rusticitas* eine Antwort zu finden. Donace habe möglicherweise die Beziehung beendet, so überlegt er, weil sie eine Abneigung gegen seine ländliche Lebensweise als Viehhirte empfinde. Hier verbirgt sich meines Erachtens einiges an Unterschwelligem dahinter: So könnte der Leser daraus folgern, dass nicht das Land-, sondern das Stadtleben das bessere sein dürfte (Gegensatz Stadt – Land), was in der bukolischen Dichtung immer wieder zum Thema gemacht wurde (vgl. Vergil ecl. 8, Calpurnius ecl. 7). Außerdem liegt es nahe, *rusticus* metapoetisch zu verstehen, also auf die Art der Dichtung zu beziehen: Möglich, dass die Geliebte sich nicht nur am ländlichen Leben ihres Verehrers, sondern auch an seiner ländlichen Weise zu dichten stößt.

Daraufhin bringt er eine Reihe von Göttern, die in der bukolischen Welt leben, als Anreiz und lobt sein äußeres Erscheinungsbild als junger Mann, der noch langes Haupthaar und glatte Wangen besitzt. Als letztes Argument verweist Alcon auf sein musikalisches Talent, seine Kunstfertigkeit auf der Flöte, welche auch schon die Götter gespielt hätten. Er nennt Tityrus⁴⁸⁴, dem es gelungen war, mit seinem lieblichen Gesang in die Hauptstadt zu gelangen, und sein Vorhaben, es ihm gleichzutun. Mit dem Wunsch, in der Stadt gefeiert zu werden, erfolgt – wie schon erwähnt – die Verbindung zu dem Motiv der Bewegung vom Land in die Stadt (und zu deren Genera Elegie, Epos, usw.). Alcon zitiert in V. 85 (*nos quoque te propter, Donace, cantabimur urbi*) eine Zeile aus Ovids Liebesgedichten (*amores*, 1,3,25: *nos quoque per totum pariter cantabimur*

⁴⁸⁰ Alcon wirbt in seinem Lied eher um Donace, im Gegensatz zu Idas' klagenden Zeilen. Nemesian hat in diesem Gedicht die beiden typischen Elemente bukolischer Liebesklage (einerseits an die Gefühle appellierende Klage, andererseits Werbung mit Geschenken und Selbstwert) auf die beiden Dichter aufgeteilt und so Liebesklage und Liebeswerbung in Kontrast zueinander gesetzt. (Walter, 1988, 41 und Anm. 1)

⁴⁸¹ Neben den in der bukolischen Dichtung bekannten Gottheiten erwähnt Alcon auch Dione, die Schützerin der ehelichen Beziehung. (Walter, 1988, 41) Damit spielt er auf ein Thema an, das nicht unbedingt der bukolischen Welt zugeordnet wird, sondern einmal mehr auf das städtische Leben verweist – ein Zeichen dafür, dass Nemesian die ländlichen durch die städtischen Werte zu ersetzen versucht. (Karakasis, 2011, 313-314)

⁴⁸² Durch die Erwähnung der wertvollen Geschenke zeigt Alcon auf, was Donace an ihm verloren hat. Im Gegensatz dazu schilderte Idas in seiner Klage zuvor, was er an Donace verloren hat.

⁴⁸³ Karakasis, 2011, 314

⁴⁸⁴ Dass Tityrus mit Vergil gleichzusetzen ist, wurde schon an anderer Stelle erwähnt. (Keene, 1969, 177; Korzeniewski, 1976, 121)

orbem), dessen elegische Gedichte an Corinna ihnen beiden auf der ganzen Welt Ruhm bereiten würden, so wie Alcon durch Donace in der Stadt zu Ruhm gelangen werde. Donace als Inhalt seiner Dichtung steht als Sinnbild für die Dichtung selbst, und diese Dichtung wird durch Alcon (d.h. Nemesian) erneuert, indem er die Elegie in die Bukolik integriert, ohne ihre Grenzen zu sprengen. Nemesian gelingt somit eine Ausweitung der Genera in spätantiker Zeit, indem er Bukolik und Elegie in Alcons Gesang in höhere Sphären hebt (während bei Idas das Pathos überwiegt).

Gleichzeitig erinnern diese Verse an Nemesians 1. Ekloge, wo Tityrus als Vertreter der bukolischen Tradition den Wunsch äußert, Timetas (repräsentiert die Nachfolge) möge von Apollo in die Stadt geführt werden.⁴⁸⁵

Die letzten drei Verse dieser Ekloge sind in bukolischer Tradition gestaltet und runden das Gedicht ab: Äußere Umstände (der Abend bricht herein) beenden den Gesang, die Pflichten als Viehhirten rufen, die Stiere sind satt (V. 90: *pastos ... tauros*) und müssen in den Stall gebracht werden. Walter stellt zu dieser Stelle die berechnete Frage, ob man daraus nicht folgern könne, dass nun auch die mitleidenden Tiere zur Ruhe gekommen seien.⁴⁸⁶ Allerdings darf man m.E. den Worten in einer als Topos verwendeten Abschlussformel von bukolischen Gedichten nicht zu viel Gewicht verleihen, denn die Lieder der beiden Hirten hinterlassen keineswegs eine positive Stimmung. Stanzel bekräftigt, dass die beiden Hirten von ihrer Liebe keineswegs befreit worden seien, möchte aber dennoch eine Linderung des Liebesleides durch das Singen erkennen, wenn sie pflichtgetreu ihren Arbeiten am Abend nachkommen und das gesättigte Vieh (intertextueller Bezug zu Vergil, ecl. 3,111 und 10,77) in den Stall führen.⁴⁸⁷

Trotz des typisch bukolischen Endes bleibt am Ende dieser Ekloge der Eindruck eines Gedichtes, das sich von der ursprünglichen Hirtendichtung in Richtung Elegie weiterentwickelt hat. Beide Sänger erhofften sich Linderung ihres elegischen Leides durch das Singen über ihre erotischen Probleme, hofften ein Gegenmittel gegen die elegische Not in einem pastoralen Lied zu finden. Aber im Fall von Idas stellt sich – wie bereits bei Gallus⁴⁸⁸ in Vergils 10. Ekloge – das pastorale Linderungsmittel als unzureichend heraus, das elegische Pathos scheint am Ende doch zu überwiegen.⁴⁸⁹

⁴⁸⁵ Karakasis, 2011, 318

⁴⁸⁶ Walter, 1988, 37

⁴⁸⁷ Stanzel, 1989, 201

⁴⁸⁸ In der Gallus-Ekloge vollzieht sich ein Sieg der Elegie über die Bukolik. Nach einem kurzen (vergeblichen) Ausflug in die Bukolik, mit dem Vorhaben, sein elegisches Pathos durch die bukolischen Werte zu lindern, bekräftigt Gallus seine elegische Identität mit der Aussage, dass Amor über allem stehe (V.69: *omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori.*). (Karakasis, 2011, 297 und 317)

⁴⁸⁹ Karakasis, 2011, 319

Nur Alcon kann aufgrund seiner Dichtung an Donace auf Erfolg und den damit einhergehenden Ruhm in der Stadt hoffen.

4. Conclusio

Aus welchem Grund bzw. mit welcher Intention verwendeten also diese drei Autoren die Topoi des Tierleids und der Sympathie der Natur in ihren bukolischen Gedichten? Um dieser Frage im Detail nachgehen zu können, erscheint es angebracht, einerseits noch einmal kurz die einzelnen Stellen der Eklogen zusammenzufassen und andererseits etwas Hintergrundinformation zur *συμπάθεια τῶν ὄλων* zu liefern.

Beginnen wir mit **Vergil**, dem ersten römischen Bukoliker, der diese Motive in folgenden Eklogen verwendet:

In seinem ersten Gedicht des Eklogenbuches, das die Landvertreibungen der italischen Bevölkerung zugunsten der Veteranen zum Thema hat, schildert er in den V. 14-15, dass der vertriebene Meliboeus eine Ziege mit ihren gerade geborenen Zwillingen auf hartem Stein schweren Herzens zurücklassen muss. Dieses eigentlich positive Bild, dass eine Geiß Nachwuchs bekommt und so den Fortbestand der Herde sichert, wird hier ins Negative gekehrt. Der vertriebene Hirte kann die Tiere nicht mit sich tragen und sieht daher seine wirtschaftliche Zukunft gefährdet. An anderer Stelle (V. 36-39) erfährt man von Amaryllis, die sich nach ihrem Geliebten Tityrus, welcher sich auf einer Reise zum Herrscher nach Rom befand, sehnt und ihre Arbeiten vernachlässigt. Diese leidensvolle Szenerie unterstreicht Vergil, indem er auch andere Zurückgebliebene – Elemente der Natur wie Pinien, Quellen und Büsche – vor Sehnsucht klagen lässt. Die Natur teilt die Empfindungen der Menschen. Das Ziel oben erwähnter Reise war, den Erhalt seines Hirtenstandes bzw. Landgutes zu sichern, und es gelang Tityrus. Aus seinem eigenen Leid heraus schildert Meliboeus nun das Glück des anderen durch die Erwähnung einiger Gefahren (V. 49-50), denen dieser „glückliche Alte“ und seine Tiere nicht ausgesetzt sein werden: kein ungewohntes Futter für trächtige Tiere und keine Seuchengefahr durch Aufenthalt in der Fremde. Das geschilderte Leid der Tiere symbolisiert den Verlust der bukolischen Welt. Die Krankheit wird als Symbol für Entfremdung und Bedrohung von außen verstanden – indirekt erfolgt damit eine Idealisierung der Heimat, eine Darstellung als heile Welt. Betrachtet man diesen Abschnitt vom Standpunkt des glücklichen Hirten aus, der von den Vertreibungen verschont blieb und aus diesem Grund einen Panegyrikus auf den jungen Herrscher vorträgt, relativiert sich dieses Lob aufgrund des gleichzeitig geschilderten Leides des zweiten Landmannes, man erkennt unterschwellige Kritik.

Scheinbar ähnlich verhält es sich in der dritten Ekloge, einem Wettgesang zweier Hirten zum Thema Liebe, wenn in den V. 92-103 viele Motive des Hirtenalltags vorerst in

positiver Weise beschrieben werden, die Stimmung dann aber umschlägt und eine Reihe von drohenden Gefahren geschildert wird, vor denen man sich in Acht nehmen sollte (Formulierung mit Hilfe von Imperativen). Am Ende dieses Abschnitts verlassen die Hirten die rein bukolische Welt in Richtung der elegischen Dichtung, man erfährt vom Nichtgedeihen der Herdentiere, die gefährliche brütende Sommerhitze (*aestus*) steigert sich zu einer verderblichen Seuche namens *amor*, welche den Hirten und dessen Tiere in gleicher Weise befallen kann.

In zweifacher Weise wird das Motiv der Sympathie der Natur in der fünften Ekloge verwendet: zwei Hirten bekunden ihre Trauer bzw. Bewunderung für den verstorbenen Daphnis, den Kultstifter ihrer eigenen Hirtenwelt. Im Trauerlied des Mopsus sind so wie die Götter (u.a. Apollo) und die Menschen auch Fauna und Flora von ihren Gefühlen ergriffen (V. 20-28) und bringen dies deutlich zum Ausdruck. Menalcas hingegen verlässt die Gefühlswelt der Trauer, indem er die freudigen Folgen dieses herben Verlustes für die Hirtenwelt anführt: Er berichtet von der Apotheose des Archegeten der bukolischen Dichtkunst, der göttliche Dichter wird gleichsam selbst zu einem Gott. Dazu begibt sich der Autor in das Genre des Panegyrikus, er baut das allegorische Herrscherlob in die Bukolik ein und schildert Zustände ähnlich einem neuen goldenen Zeitalter, unter freudiger Anteilnahme der Tierwelt (V.56-64).

Auch in der achten Ekloge reagieren die Tiere auf die menschliche Welt, sie lauschen anfangs den Sängern, die über orphische Kräfte zu verfügen scheinen (V. 2-4). Zwei Hirten bringen parallele Liebeslieder außergewöhnlicher Art: Einzelne Strophen werden durch einen Interkalarvers getrennt, beim ersten Sänger erfolgt ein Ausflug in das elegische Genus, der Kontrast Stadt – Land wird thematisiert, wenn die entschwundene Geliebte die *fistula* des Hirten verachtet (V. 32-34). Im zweiten Lied, das zum ersten Mal die Zauberei in die römische bukolische Dichtung integriert, erfolgt eine Parallelisierung von Mensch und Tier. Die Sprecherin sagt einen Zauberspruch (V. 85-89), wodurch sie ihren Geliebten Daphnis, der in die Stadt gezogen ist und somit Leid über die bukolische Welt gebracht hat, mit einer Art Fluch belegen möchte: Er solle ebenso von Liebe getrieben werden, wie eine Kuh auf der Suche nach ihrem Stier. In diesem einzigen Gleichnis in Vergils Eklogen dient ein liebeskrankes Tier als Vorbild für menschliches Empfinden. In den bisher besprochenen Situationen teilten die Tiere ihren Kummer mit dem Besitzer oder ahmten dessen leidvolles Verhalten nach, hier aber soll ein Mensch analog zu Tieren empfinden.

Nun zu **Calpurnius**: In seinem siebenten Gedicht, welches viele Parallelen zu Vergils erster Ekloge aufweist, setzt der Autor Tierleid ein, um die Sehnsucht der Zurückgebliebenen nach einem abwesenden Mitglied der bukolischen Sphäre zu

verdeutlichen. Corydon war nämlich in die Hauptstadt gereist, um bei den Eröffnungsspielen des neuen Amphitheaters dabei zu sein. Neben den Hirten, die ihren Freund vermissten, verzehrten sich auch die Tiere in Sehnsucht nach ihm (V. 2-3). Den Hauptteil dieser Ekloge bildet die Ekphrasis des Amphitheaters, welche indirekt für das Lob des Herrschers in der Stadt genutzt wird. In die bukolische Dichtung werden damit zwei Genera (beide aus dem epischen Genre) miteinander verwoben eingebaut, die Beschreibung des Bauwerks und der Panegyrikus. Wiederum wird hier deutlich der Gegensatz von Land- und Stadtleben herausgearbeitet, der zurückgekehrte Hirt ist von den Erlebnissen in der Stadt derart beeindruckt, dass er sich in der bukolischen Heimat keineswegs mehr zu Hause fühlt (anders bei Vergil: Tityrus ist nach seiner Reise sehr wohl wieder in seiner Heimat angekommen, auch gefühlsmäßig).

In das Genre der Elegie versetzt uns Calpurnius mit seiner dritten Ekloge. Wie schon Vergil in seiner achten Ekloge stellt der Autor das Schicksal eines Tieres und eines Menschen in Beziehung zueinander. Konkret werden das Entlaufen einer Kuh und der Verlust der Geliebten an einen anderen als Parallele gewertet, am Ende wird die Rückkehr des eingefangenen Tieres als Vorzeichen für die bevorstehende Rückkehr der Geliebten interpretiert.⁴⁹⁰ Lycidas, der verlassene Geliebte, möchte seine Phyllis wieder für sich gewinnen, indem er ein Versöhnungslied im Stil der Heroidenbriefe Ovids verfasst und darin in elegischer Manier sein Leiden und sein Bedauern zum Ausdruck bringt. Dieses Leiden (typisch elegische Zeichen wie Blässe, Schlaflosigkeit, Siechtum) verstärkt der Verlassene durch das Bild von Tieren, die die Nahrung verweigern (V. 48-50).

Nemesian, der dritte hier betrachtete Autor, verwendet das Motiv der Sympathie der Natur in seiner ersten Ekloge, wenn er im Zuge eines Trauerliedes für den verstorbenen Meliboeus auch Bäume und Tiere erwähnt, die ihrer Trauer durch diverse Geräusche Ausdruck verleihen und gleichzeitig die Erinnerung an den Verstorbenen aufrecht erhalten (V. 70-74). Diese Eloge auf Meliboeus entspricht eher einer Totenklage oder *laudatio funebris* und bildet damit einen Kontrast zu Vergils fünfter Ekloge. Konträr zu verstehen sind auch die beiden Empfänger der Loblieder: Bei Vergil wird Daphnis besungen, der fast göttlichen Status erreicht hat aufgrund seiner kultstiftenden Art, während bei Nemesian ein „normaler“ Mann verehrt wird, der sich durch gute und weise Lebensführung hervortat. Obwohl diese Ekloge einen bukolischen Rahmen aufweist, wenn einander zwei Hirten treffen und einer den anderen zum Gesang auffordert,

⁴⁹⁰ Ovid interpretiert in seinem Gedicht am. 3,5 die Tatsache, dass eine Kuh ihren Stier verlässt, als Vorzeichen für den bevorstehenden Abschied der Geliebten vom Dichter.

erkennt man ein Verlassen der bukolischen Dichtung im Trauergesang. Deutlich wird dieses Verlassen der und dann auch die Rückkehr in die Hirtendichtung durch die verschiedenen Bezeichnungen für die Flöte (V. 22: *tibia*, ein Instrument des Totenkults, V. 80: *fistula*, die bekannte Flöte aus der Hirtendichtung).

In der zweiten Ekloge singen zwei Hirten Lieder für dasselbe Mädchen, in das sie unglücklich verliebt sind (denn die Eltern haben das Mädchen nach Entdecken der Beziehung weggesperrt). Den Beginn macht Idas, der an seinem Leid verzweifelt und unter elegischem Pathos leidet, neben seinem eigenen Dahinsiechen agieren seine Tiere in analoger Weise und verweigern Nahrung und Wasser (V. 27-32). Die Qual der Tiere wird als Instrument verwendet, die Störungen der pastoralen Welt zu verdeutlichen, wenn die Hirten unter elegischem Liebeskummer leiden. Alcon, der zweite unglücklich verliebte Hirt, leidet zwar auch, aber nicht in einer derart desperaten Weise wie sein gegenüber. Er scheint gefühlsmäßig über dem extremen Pathos von Idas zu stehen. Die elegische Färbung dieser Ekloge erkennt man an vielen Motiven, selbst die den Rahmen bildende Dreiecksbeziehung (diese Art der Beziehung passt nicht zu den harmonischen Liebesgeschichten der bukolischen Dichtung) sowie das Leid nach einer einseitig beendeten Beziehung (wenn auch in diesem Fall durch die Eltern beendet) fügen sich in dieses Genre.

Das Motiv der *συμπάθεια τῶν ὄλων*, der Sympathie der Natur mit menschlichen Schicksalen, wird dadurch deutlich, dass Tiere, Menschen und übermenschliche Wesen einem hervorragenden Menschen in einer wichtigen Stunde ihre Anteilnahme beweisen. Es begegnet dem Leser in der gesamten Bukolik in zwei verschiedenen Ausführungen. Einerseits als Klagemotiv, wenn sowohl die belebte als auch die unbelebte Natur den Liebeskummer eines Hirten⁴⁹¹ teilt, seine Abwesenheit⁴⁹² oder sogar seinen Tod⁴⁹³ betrauert. Dieses Klagemotiv wurde von Theokrit eingeführt, aufbauend auf der Grundlage von mythischen Vorstellungen wie Begegnungen zwischen ausgezeichneten Menschen und Göttern. So beweint die zahme und wilde Tierwelt den sterbenden Daphnis in Theokrit Id. 1,71-91: seine Hirtenkollegen, die landverbundenen Götter Hermes und Priapus kommen zu ihm und befragen ihn über den Grund seines Sterbens. Das pastorale Genus verdankt Theokrit die Transponierung in die bukolische Sphäre und die Erweiterung auf die irdische Umwelt der Menschen und Tiere. Für Daphnis, den „Erzhirten“, schafft er eine passende Szenerie, die bei Vergil (ecl. 5, 20-28) in den

⁴⁹¹ z.B. Theokrit 1, 71-91 (Daphnis), Vergil, ecl. 10, 13-30 (Gallus), Nemesian, ecl. 2, 29-32 (Idas), (Fey-Wickert, 2002, 64)

⁴⁹² z.B. Theokrit 4, 12-14 (Fey-Wickert, 2002, 64)

⁴⁹³ z.B. Vergil, ecl. 5, 20-28 (Daphnis), Nemesian, ecl. 1, 64-74 (Meliboeus), (Fey-Wickert, 2002, 64)

Motiven und besonders in der Anwendung erweitert wird. Dem alten Sinn der Klage für den obersten und vornehmsten der Hirten bei Theokrit steht die Motiverweiterung in der Anteilnahme der unbelebten Natur durch Vergil gegenüber (V. 28: *montes feros silvasque*).

Andererseits wird die Anteilnahme der Umwelt als Preismotiv verwendet, wenn ein Hirt seine Umgebung durch Gesang verzaubert,⁴⁹⁴ d.h. die Macht des Orpheus auf ihn übertragen wird. Die Natur bietet nicht nur, wie schon oben erwähnt, eine ideale Szenerie, sondern auch eine perfekte Zuhörerschaft. Sie sympathisiert mit dem Gesang, die gesamte Aufmerksamkeit der Natur ist auf die Sänger gerichtet.⁴⁹⁵ Dem Wettstreit unter den Hirten lauschen alle Arten von Vieh und wilden Tieren,⁴⁹⁶ wie dies bereits in Vergils 5. (V. 24-28) und 8. Ekloge (V. 2-4) geschildert wurde.

Doch diese Übertragung der orphischen Motive auf die Hirten und die Umwandlung vom Klage- zu einem Preismotiv ist laut Friedrich nicht auf alle Hirtenlieder anwendbar: für historische Personen (vgl. ecl. 10, in der Vergil um seinen liebeskranken Freund Gallus klagt, einen besonders hochstehenden Freund und Dichter, einen herausragenden Menschen) wird der Symbolwert des Motivs in einer fiktiven Dichterlandschaft deutlich, im Gegensatz zur Einheit Tier, Mensch und Gott in der bukolischen Sphäre bei Daphnis.⁴⁹⁷

Der neronische Dichter Calpurnius hat dieses Sympathie-Motiv zum ersten Mal auf die Wettkampfsituation übertragen. Somit hat er einem überlieferten Element eine neue Wendung gegeben, indem er die beiden Motive „Anwesenheit der bukolischen Umwelt“ und „Macht des Gesangs“ zu einem umfassenden Gedanken der *συμπάθεια* verbunden hat.⁴⁹⁸

Welche Schlussfolgerungen kann man daher für die Beantwortung der Frage, unter welchen Aspekten die ersten römischen Autoren bukolischer Dichtung das Motiv des Tierleids verwendeten, ziehen? In der Mehrzahl der betrachteten Gedichte erscheint der Topos leidender Tiere in Zusammenhang mit dem Leid ihrer Hirten. Mensch und Tier werden zu einem Verband, deren Befindlichkeiten sind voneinander abhängig bzw. spiegeln einander wider. Weiters erfolgt eine Vermenschlichung der Tiere, wenn diese genauso unter ihrer eigenen Gefühlswelt leiden, was einzig und allein zur Verstärkung der negativen Situation dient. Das Leid des Hirten kann verschiedene Ursachen haben,

⁴⁹⁴ z.B. Vergil, ecl. 6, 27-30 (Silenus), 8, 2-4 (Damon und Alpheisiboeus), Calpurnius, ecl. 4, 66-69 (Tityrus), (Fey-Wickert, 2002, 64)

⁴⁹⁵ Davis, 1987, 33

⁴⁹⁶ Fey-Wickert, 2002, 17

⁴⁹⁷ Friedrich, 1976, 32-33; Fey-Wickert, 2002, 64

⁴⁹⁸ Friedrich, 1976, 34

man begegnet in den Eklogen unglücklich verliebten oder trauernden Personen, die ihren Gefühlen in elegischen Liebesliedern oder Trauergedichten / Totenreden freien Lauf lassen. Und ebendarin besteht die Gemeinsamkeit der verschiedenen Gedichte: Sie alle belegen ein Abweichen aus der Gattung der bukolischen Dichtung in Richtung anderer Genera, vor allem Elegie und Panegyrikus. Anders gesagt: Schilderungen von tierischem Leid gehen immer mit dem Verlassen des Genus einher und symbolisieren somit den Verlust der bukolischen Welt.

Dass Leid (von Menschen und Tieren) zu elegischer Dichtung einen recht nahen Bezug haben kann, ist wohl unbestritten, vermittelt aber auch, dass in diesen Situationen der bukolischen Dichtung Grenzen gesetzt sind, die überschritten werden müssen. Der Autor verlässt also das ursprüngliche Genre, versucht das Leid mit Hilfe elegischer Dichtung zu lindern oder abzuwenden und kehrt am Ende doch wieder in seine Gattung zurück (Vergil ecl. 3 und 8, Calpurnius ecl. 3, Nemesian ecl. 2).

Eine natürlich wirkende und deshalb kaum überraschende Beziehung besteht zwischen der Erwähnung leidender Tiere und dem Vortrag eines das Genus überschreitenden Trauerliedes (Vergil ecl. 5, Nemesian ecl. 1). Auch in diesen Gedichten erfolgt am Ende eine Rückbesinnung auf das bukolische Genre.

Bezüglich der erwähnten Lobreden verhält es sich anders: Hier würde man wohl nichts Negatives erwarten, soll doch ein Mensch oder Herrscher in all seinen Vorzügen und Wohltaten geschildert werden. Meines Erachtens vermitteln Erwähnungen von leidenden Tieren in Zusammenhang mit Lobreden mehr oder weniger subtile Kritik, so z.B. in Vergils Eröffnungsekloge, wo das Lob des göttlichen Jünglings in der Hauptstadt durch das Leid des vertriebenen Meliboeus und seiner Herde relativiert wird. Oder in der 7. Ekloge des Calpurnius, wenn Corydon in seiner Begeisterung über das Leben in der Stadt einen Panegyrikus innerhalb der Ekphrasis des Amphitheaters zum Besten gibt, sich aber gleichzeitig durch diesen städtischen Einfluss so stark verändert hat, dass er sich in seinem ländlichen Umfeld nicht mehr zu Hause fühlt. Ein weiterer Aspekt, der in direkter Verbindung mit dieser Thematik steht, ist der häufig auftretende Gegensatz von Stadt- und Landleben, der in vielen Gedichten (sei es mit elegischer oder panegyrischer Konnotation) den Hintergrund bildet: So sehnen sich z.B. die Zurückgebliebenen auf dem Land nach ihren geliebten Menschen, die sich auf den Weg in die Stadt gemacht haben, um entweder das Leben dort zu genießen (Calpurnius ecl. 7), Angelegenheiten zu regeln (Vergil ecl. 1) oder sich in Liebesdingen neu zu orientieren (Vergil ecl. 8). Egal aus welchem Grund es die Protagonisten in die Stadt gezogen hat, das vereinende und bedeutendste Element ist, dass sie ihr bukolisches Umfeld, das pastorale Setting und vor allem die bukolische Dichtung verlassen haben.

Das alles bedeutet, um die erwähnten Erkenntnisse noch einmal zusammenzufassen, dass die untersuchten Motive TIERLEID und SYMPATHIE DER NATUR keinesfalls isoliert und vom Aufbau und dem poetischen Ziel der Gedichte losgelöst betrachtet werden können. Die hier betrachteten Autoren römischer Bukolik haben diese Topoi immer dann eingesetzt, wenn die Welt der Hirten und ihrer Dichtung verlassen werden musste. Die Abwendung von der bukolischen Dichtung erfolgte in verschiedene Richtungen, seien es Elegie, Panegyrik oder Trauergesang, um unter Zuhilfenahme der anderen Genera die außerhalb der Bukolik liegenden Intentionen zu verfolgen. Am Ende jedoch erfolgte stets eine Rückkehr in das eigentliche Genre, die Gattung der Bukolik.

5. Literaturverzeichnis

5.1. Ausgaben, Kommentare

5.1.1. Vergil

- KLINGNER, F., Publius Vergilius Maro, Bucolica, München 1977 (Klingner, 1977)
WILLIAMS, R. D., Virgil. The Eclogues and Georgics, New York 1979 (Williams, 1979)
COLEMAN, R., Vergil, Eclogues, Cambridge 1991 (Coleman, 1991)
CLAUSEN, W., Virgil, Eclogues, Oxford 1994 (Clausen, 1994)
CUCCHIARELLI, S. – TRAINA, A., Publio Virgilio Marone: Le Bucoliche, intr., comm., trad., Roma 2012 (Cucchiarelli, 2012)
HOLZBERG, N., P. Vergilius Maro. Hirtengedichte = Bucolica, Landwirtschaft = Georgica, lat.-dt., Berlin/Boston 2016 (Holzberg, 2016)

5.1.2. Calpurnius

- DUFF, J. W. und DUFF, A. M., Minor Latin Poets, with Introduction and English translations, London, reprinted 1961 (Duff und Duff, 1961)
KEENE, C. H., The eclogues of Calpurnius Siculus and M. Aurelius Olympius Nemesianus with Introduction, Commentary and Appendix, Hildesheim 1969 (Keene, 1969)
KORZENIEWSKI, D., Hirtengedichte aus neronischer Zeit, Darmstadt 1971 (Korzeniewski, 1971)

5.1.3. Nemesian

- DUFF, J. Wright und DUFF, Arnold M., Minor Latin Poets, with Introduction and English translations, London, reprinted 1961 (Duff und Duff, 1961)
KEENE, C. H., The eclogues of Calpurnius Siculus and M. Aurelius Olympius Nemesianus with Introduction, Commentary and Appendix, Hildesheim 1969 (Keene, 1969)
KORZENIEWSKI, D., Hirtengedichte aus spätrömischer und karolingischer Zeit, Darmstadt 1976 (Korzeniewski, 1976)

5.2. Sekundärliteratur

- AHL, F. M., The Rider and the Horse: Politics and Power in Roman Poetry from Horace to Statius, ANRW II. 32.1 (1984), 40-124 (Ahl, 1984)
- ALBRECHT, Michael v., Vergil. Eine Einführung. Bucolica / Georgica / Aeneis, Heidelberg 2006 (v. Albrecht, 2006)
- ARMSTRONG, D., Stylistics and the Date of Calpurnius Siculus, Philologus 130 (1986), 113-137 (Armstrong, 1986)
- BARTON, M., Spätantike Bukolik zwischen Paganer Tradition und christlicher Verkündigung. Das Carmen de mortibus boum des Endecheius, BAC 48, Trier 2000 (Barton, 2000)
- BAUMBACH, M., Dichterwettstreit als Liebeswerbung in Vergils 5. Ekloge, Philologus 145.1 (2001), 108-120 (Baumbach, 2001)
- BINDER, Gerhard, Hirtenlied und Herrscherlob. Von den Wandlungen der römischen Bukolik, Gymnasium 96 (1989), 363-365 (Binder, 1989)
- BÖMER, F., P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Kommentar. Buch X-XI, Heidelberg 1980 (Bömer, 1980)
- BOWERSOCK, G. W., A Date In The Eighth Eclogue, HSPH 75 (1971), 73-80 (Bowersock 1971)
- BRAUN, L., Adynata und versus intercalaris im Lied Damons (8. Ekloge), Philologus 113 (1969), 292-297 (Braun, 1969)
- BUCHHEIT, V., Tierfrieze in der Antike, WJA 12 (1986), 143-167 (Buchheit, 1986)
- BÜCHNER, Karl, P. Vergilius Maro, RE VIII (1958), 1021-1486 (Büchner, 1958)
- CHAMPLIN, E., History and Date of Calpurnius Siculus, Philologus 130 (1986), 104-112 (Champlin, 1986)
- DAVIS, P. J., Structure and meaning in the eclogues of Calpurnius Siculus, Ramus 16 (1987), 32-54 (Davis, 1987)
- DÖNT, E., Zur Deutung von Vergils fünfter Ekloge. WJA 7 (1981) N.F., 135-137 (Dönt, 1981)
- EFFE, Bernd, BINDER, Gerhard, Antike Hirtendichtung. Eine Einführung, 2., überarb. und erw. Aufl., Düsseldorf/Zürich, 2001 (Effe – Binder, 2001)
- FEAR, A. T., Laus Neronis: the Seventh Eclogue of Calpurnius Siculus, Prometheus 20 (1994), 269-277 (Fear, 1994)
- FEY-WICKERT, Beate, Calpurnius Siculus: Kommentar zur 2. und 3. Ekloge, BAC 53, Trier 2002 (Fey-Wickert, 2002)
- FINK, G., Who's who in der antiken Mythologie, München 1993 (Fink, 1993)
- FRIEDRICH, W., Nachahmung und eigene Gestaltungen in der bukolischen Dichtung des Titus Calpurnius Siculus, Dissertation Frankfurt a. M. 1976 (Friedrich, 1976)
- FUGMANN, J., Nero oder Severus Alexander? Zur Datierung der Eklogen des Calpurnius Siculus, Philologus 136.2 (1992), 202-207 (Fugmann, 1992)
- GARSON, R.W., The Eclogues of Calpurnius. A partial apology, Latomus 33 (1974), 668-672 (Garson, 1974)

- GARTHWAITE, J. - MARTIN, B., Visions of gold: hopes for the new age in Calpurnius Siculus' Eclogues, in: Dominik, W.J. - Garthwaite, J. - Roche, P.A. (Hrsgg.), *Writing Politics in Imperial Rome*, Leiden 2009, 307-322 (Garthwaite – Martin, 2009)
- GEYMONAT, M., "Capellae" at the end of the "Eclogues", *HSPH* 102 (2004), 315-318 (Geymonat, 2004)
- GRASSL, H., Zur "Norischen Viehseuche" bei Vergil, *RhM* 125 (1982), 66-77 (Graßl, 1982)
- HAUPT, M., *De Carminibus Bucolicis Calpurnii et Nemesiani*, in: *Mauricii Hauptii Opuscula I*, Leipzig, 1875, 358-406 (Haupt, 1875)
- HENDERSON, J., Virgil's third 'Eclogue': How Do You Keep An Idiot In Suspense? *CQ* 48.1 (1998), 213-228 (Henderson, 1998)
- HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, N., Nemesians erste Ekloge, *RhM* 115 (1972), 342-356 (Himmelman-Wildschütz, 1972)
- HÖRTENHUEMER, F., *Endelechius. Carmen de mortibus boum*, Diplomarbeit Innsbruck 1989 (Hörtenhuemer, 1989)
- HUBBARD, T. K., *The Pipes of Pan. Intertextuality & Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*, Michigan 2001 (Hubbard, 2001)
- KARAKASIS, E., *Song Exchange in Roman Pastoral*, Berlin/New York 2011 (Karakasis, 2011)
- KARAKASIS, E., *T. Calpurnius Siculus: A Pastoral Poet in Neronian Rome*, Berlin/Boston, 2016 (Karakasis, 2016)
- KEGEL-BRINKGREVE, E., *The Echoing Woods. Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth*, Amsterdam 1990 (Kegel-Brinkgreve, 1990)
- KETTEMANN, R., *Bukolik und Georgik: Studien zu ihrer Affinität bei Vergil und später*, Heidelberg 1977 (Kettemann, 1977)
- KLINGNER, F., Virgils erste Ekloge, *Hermes* 62 (1927), 129-153 (Klingner, 1927)
- KLINGNER, F., *Virgil. Bucolica, Georgica, Aeneis*, Zürich 1967 (Klingner, 1967)
- KÖHNKEN, A., "Sola ... tua carmina" (Vergil, *Ecl.* 8,9f.), *WJA* 10 (1984), 77-90 (Köhnken, 1984)
- KOLLMANN, E. D., Die Stimme Vergils in seinen Eklogen, *StudClas* 15 (1973), 69-85 (Kollmann, 1973)
- KORENJAK, M., *Tityri sub persona. Der antike Biographismus und die bukolische Tradition*, *AuA* 49.1 (2003), 58-79 (Korenjak, 2003)
- KORZENIEWSKI, D., Die Eklogen des Calpurnius Siculus als Gedichtbuch, *MH* 29 (1972), 214-216 (Korzeniewski, 1972)
- KORZENIEWSKI, D., Zur ersten und siebten Ekloge des Calpurnius Siculus. *MH* 33 (1976), 248-253 (Korzeniewski, 1976a)
- KÜPPERS, J., Tityrus in Rom, *ICS* 14 (1989), 33-47 (Küppers, 1989)
- LANGHOLF, V., Vergil-Allegorese in den Bucolica des Calpurnius Siculus, *RhM* 133 (1990), 350-370 (Langholf, 1990)
- LEACH, E. W., Corydon revisited: An interpretation of the political eclogues of Calpurnius Siculus, *Ramus* 2 (1973), 53-97 (Leach, 1973)

- LEBEK, W. D., Das Gleichnis des Varius Rufus und das erste Gleichnis Vergils, in: Freund, St. – Vielberg, M., Vergil und das antike Epos. Festschrift für H.J. Tschiedel, Stuttgart 2008, 205-220 (Lebek, 2008)
- LEFÈVRE, E., Vergil: Propheta retroversus, *Gymnasium* 90 (1983), 17-40 (Lefèvre, 1983)
- LENZINGER, J., Philologische Untersuchungen zu Martius Valerius (Prolog und erste Ekloge), Diplomarbeit Wien 1989 (Lenzinger, 1989)
- LEISTRITZ, S., Das carmen bucolicum des Antonio Geraldini: Einleitung, Edition und Übersetzung, Analyse ausgewählter Eklogen, BAC 61, Trier 2004 (Leistritz, 2004)
- LIEGLE, J., Die Tityrusekloge, *Hermes* 78 (1943), 209-231 (Liegler, 1943)
- LIPKA, M., *Language in Vergil's Eclogues*, Berlin 2001 (Lipka, 2001)
- LOOS, H., Vergils Eklogen im Lateinunterricht, *AU* 49.2-3 (2006), 12-21 (Loos, 2006)
- LUTHER, A., *Historische Studien zu den Bucolica Vergils*, Wien 2002 (Luther, 2002)
- MAGNELLI, E., Bucolic tradition and poetic programme in Calpurnius Siculus, in: Fantuzzi, M. - Papanghelis, T. (Hgg.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden 2006, 467-477 (Magnelli, 2006)
- MARTIN, J., Vergil und die Landanweisungen, *WJA* 1 (1946), 98-107 (Martin, 1946)
- MAURACH, G., Über das Hirtengespräch in Vergils Ecl. 3, *Philologus* 152.2 (2008), 230-245 (Maurach, 2008)
- MAYER, R., Calpurnius Siculus. Technique and Date, *JRS* 70 (1980), 175-176 (Mayer, 1980)
- MOORMANN, W./UITTERHOEVE, E. M., *Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik*, Stuttgart 1995 (Moormann/Uitterhoeve, 1995)
- NEWMAN, J.K., Artikel "Vates", in: Greene, Cushman, Cavanagh, Ramazani, Rouzer (Hgg.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Politics*, Princeton 2012 (Newman, 2012)
- OPPERMANN, H., Vergil und Oktavian. *Hermes* 67 (1932), 197-219 (Oppermann, 1932)
- PETERSMANN, G., Zum Wettstreit der Hirten in Vergils 3. Ekloge, *Hermes* 105 (1977), 202-208 (Petersmann, 1977)
- PÖSCHL, V., *Die Hirtendichtung Virgils*, Heidelberg 1964 (Pöschl, 1964)
- PUTNAM, M. C. J., *Virgil's pastoral art. Studies in the Eclogues*, Princeton 1970 (Putnam, 1970)
- RAABE, H., *Plurima imago mortis: vergleichende Interpretationen zur Bildersprache Vergils*, München 1974 (Raabe, 1974)
- REESON, J., *Ovid Heroides 11, 13 and 14: a commentary*. Leiden/Boston/Köln/Brill 2001 (Reeson, 2001)
- ROBERTS, J. T., Carmina nulla canam: Rhetoric and Poetic in Virgil's first Eclogue, *CW* 76 (1982-83), 193-199 (Roberts, 1983)
- RÖMER, F., Mode und Methode in der Deutung Panegyrischer Dichtung der Nachaugusteischen Zeit, *Hermes* 122.1 (1994), 95-113 (Römer, 1994)
- RUMPF, L., *Extremus labor. Vergils 10. Ekloge und die Poesie der Bucolica*, Göttingen 1996 (Rumpf, 1996)

RUPPRECHT, K., Warten auf Menalcas: der Weg des Vergessens in Vergils 9. Ekloge, AuA 50 (2004), 36-61 (Rupprecht, 2004)

SCHÄFER, A., Vergils Eklogen 3 und 7 in der Tradition der lateinischen Streitedichtung: eine Darstellung anhand ausgewählter Texte der Antike und des Mittelalters, Frankfurt am Main 2001 (Schäfer, 2001)

SCHETTER, W., Nemesians Bucolica und die Anfänge der spätlateinischen Dichtung, in: Gnlika, Ch. – Schetter, W. (Hgg.), Studien zur Literatur der Spätantike, Bonn 1975 (Antiquitas I,23), 1-43 (Schetter, 1975)

SCHMIEDER, L., Non Obesis Auribus Apta – Calp. 7 und das Spiel mit dem Leser, AuA 64.1 (2018), 112-29 (Schmieder, 2018)

SCHMID, W., Tityrus Christianus, RhM 96 (1953), 101-165 (Schmid, 1953)

SCHMIDT, E. A., Poetische Reflexion: Vergils Bukolik, München 1972 (Schmidt, 1972)

SCHMIDT, E. A., Zur Chronologie der Eklogen Vergils, Heidelberg 1974 (Schmidt, 1974)

SCHMIDT, E. A., Bukolische Leidenschaft oder Über antike Hirtenpoesie, Frankfurt am Main 1987 (Schmidt, 1987)

SCHMITZER, U., Wie kam Tityrus nach Rom? Ein Versuch der Annäherung an Vergils Eklogen, in: Freund, St. – Vielberg, M., Vergil und das antike Epos. Festschrift für H.J. Tschiedel, Stuttgart 2008, 149-177 (Schmitzer, 2008)

SCHÖPSDAU, K., Motive der Liebedichtung in Vergils dritter Ekloge, Hermes 102 (1974), 268-300 (Schöpsdau, 1974)

SCHRÖDER, B., Carmina non quae nemorale resultent: ein Kommentar zur 4. Ekloge des Calpurnius Siculus, Frankfurt am Main 1991 (Schröder, 1991)

SCHULTZ, C. E., Latet anguis in herba: a reading of Vergil's third eclogue, AJPh 124 (2003), 199-224 (Schultz, 2003)

SEGAL, C.P., Vergil's *caelatum opus*: An Interpretation of the Third Eclogue, AJPh 88 (1967), 279-308 (Segal, 1967)

SENG, H., Vergils Eklogenbuch. Aufbau, Chronologie und Zahlenverhältnisse. Hildesheim 1999 (Seng, 1999)

SIMON, Z., Frange, puer, calamos... Bukolische Allegorie, Panegyrik und die Krise des Dichterberufs in der vierten Ekloge des T. Calpurnius Siculus, AAntHung 47 (2007), 43-98 (Simon, 2007)

SNELL, B., Die Entdeckung des Geistes: Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Göttingen 82000 (Snell, 2000)

STANZEL, K.-H., Bukolische Dreiecksverhältnisse. Zu Calpurnius' und Nemesians zweiter Ekloge, WJA 15 (1989), 183-201 (Stanzel, 1989)

SUERBAUM, W., Von Arkadien nach Rom: Bukolisches in der "Aeneis" Vergils, Philologus 149.2 (2005), 278-296 (Suerbaum, 2005)

THOME, G., Vergil als alexandrinischer Dichter, Philologus 44 (2000), 90-115 (Thome, 2000)

VRETSKA, K., Vergils neunte Ekloge, AU 6.2 (1963), 31-46 (Vretska, 1963)

WALTER, H., Studien zur Hirtendichtung Nemesians, Stuttgart 1988 (Walter, 1988)

WIMMEL, W., Vergils Tityrus und der Perusinische Konflikt. Zum Verständnis der 1. Ekloge, RhM 141(1998), 348-361 (Wimmel, 1998)

Abstract

Ziel dieser Arbeit ist es, einige Topoi in der lateinischen Hirtendichtung auf ihren Symbolgehalt zu untersuchen. Deshalb werden ausgehend vom ersten lateinischen Bukoliker Vergil Motive wie Tierkrankheiten und Seuchen im Zusammenhang mit dem Thema der bukolischen Dichtung analysiert. Es soll aufgezeigt werden, dass die Möglichkeit bukolisch zu dichten eine Grundvoraussetzung für das Hirtenleben darstellt, und dass das Fehlen dieser Chance bzw. die Machtlosigkeit der Dichtung nicht nur Auswirkungen auf den Hirten / Dichter selbst hat (das Verstummen des Dichters), sondern auch dessen Tiere betroffen sind, wodurch die Menschen und Tiere in vielen Fällen in ihren Empfindungen gleichgesetzt werden (das Motiv der Sympathie der Natur mit den Menschen). Des Weiteren soll anhand von Calpurnius Siculus und Nemesian mit Hilfe der intertextuellen Methode bewiesen werden, dass Vergil (und nicht nur dessen bukolische Dichtung) und seine Motive von bukolischen Dichtern rezipiert wurden. Bei der Untersuchung der einzelnen Autoren wird auf die sog. werkimmanente Textbetrachtung oder intratextuelle Methode zurückgegriffen werden.