

KLAUS SALLMANN
Seminar für Klassische Philologie
Universität Mainz
Deutschland

UDK 871-133.09

POESIE UND MAGIE: VERGILS 8. EKLOGE

Das Buch der zehn Eklogen Vergils, nach der auf Sueton zurückzuführenden *Vergilvita* (§ 25) in den Jahren 41, 40 und 39 v. Chr. verfasst¹, eröffnet mit einem überraschenden Schlag die Epoche der augusteischen Klassik. Diese Eröffnung gelingt mit unglaublicher Präzision. Vergil lässt die Glätte der sprachlich-metrischen Form, die Bildhaftigkeit der Inhalte und die Zartheit der Stimmung selbst in Schmerz und Tod zu einem untrennbaren Ganzen verschmelzen, dem man noch die Tiefe der menschlichen, politischen, ja sogar der biographischen Hintergründe hinzufügen könnte. Für *Ecl. 8* sind allerdings Einheitlichkeit und Sinndeutung bisher strittig oder offen geblieben; eine erneute Lektüre erscheint gerechtfertigt.

I. Struktur

Das Eklogenbuch sollte nach dem Willen seines Verfassers von vorn nach hinten gelesen werden². Dabei treten, so der allgemeine Eindruck, die Eklogenpaare 2 – 3 und 7 – 8 hinter die berühmten *carmina maiora* (besonders *Ecl. 4, 5* und *6*) etwas zurück, oder anders gesagt: Auf der Folie jener *carmina minora* treten die anderen um so strahlender hervor. Von den vier *minora* scheint *Ecl. 8* als die schwächste zu gelten und hat in der Tat die relativ geringste philologische Beachtung gefunden; die meisten Studien befassen sich nur mit einzelnen Teilen, vor allem mit der von der Norm so abweichenden

¹ *Bucolica triennio . . . perfecit* (§ 25). Dass die ersten Eklogen im Jahre 41 entstanden, folgt aus dem Vorausgehen der Landenteignung nach der Schlacht von Philippi 42, bestätigt in der *Probusvita* § 22 (*scripsit bucolica annos natus VIII et XX*).

² So prozediert mit Recht M. C. J. Putnam, *Virgil's Pastoral Art*, Princeton 1970 (pref. x). Vgl. dazu die etwas wirren Überlegungen in der *Suetonvita* § 69, wo ein *ordo naturalis et consertus* gelegnet wird.

Widmung (6–13)³ oder nur einem der beiden vorgetragenen Lieder⁴. Ich glaube allerdings, dass *Ecl.* 8 trotz gewisser Eigentümlichkeiten an Ästhetik und poetischer Kunst ebenso wenig hinter den anderen zurücksteht wie an Aussagekraft und bezwingendem Charme.

Ziemlich einig sind sich die Fachleute darin, dass diese Ekloge zu den späten Gedichten der Sammlung gehört,⁵ vielleicht das vorletzte (nämlich vor *Ecl.* 7) oder das letzte überhaupt, wenn auch die absolute Datierung (39 oder 35 v. Chr.) umstritten bleibt. Sollte Vergil wirklich, vielleicht um die Überwindung der *Bukolik* zu demonstrieren⁶, nach Vollendung der *maiora* am Ende eine so schlechte Arbeit geleistet haben, wie A. Cartault⁷ schon 1897 behauptete, als er entsetzt feststellte, dass der etwa Dreissigjährige weitgehend verbrauchte Allgemeinplätze der früheren *Eklogen* und theokritischen *Idyllen* zusammengeflickt habe? Ein Dichter, der Sueton zufolge nur *paucisimidos versus* je Tag komponierte?⁸

³ Neuere Arbeiten zum Proöm (Datierung, Widmung an Pollio oder Octavian, Bedeutung von *tua carmina* V. 10) übersichtlich bei A. Köhnken, 'Sola . . . tua carmina' (Verg. *Ecl.* 8, 9 f.), *WJbb* 10, 1984, 77–90, bes. 84 A. 3. Die *communis opinio*, das Gedicht sei Pollio gewidmet und 39 entstanden (z. B. P. Levi, *Hermes* 94, 1966, 73–79), erschütterte – nach Servius (dessen Hinweis auf Octavian auf irrgen Voraussetzungen beruhte, s. J. E. G. Zetzel, *CPh* 79, 1984, 139–142) – G. W. Bowersock, "A date in the eighth eclogue", *HSCPb* 75, 1971, 73–80, der für Octavian und das Jahr 35 plädierte. Seitdem halten sich die Vertreter beider Theorien etwa die Waage; für Octavian: W. Clausen 1972 (s. Anm. 19), E. A. Schmidt 1974 (*SHAW* 1974/6), E. Coleiro, *An Introduction to Virgil's bucolics*, Amsterdam 1979, bedingt J. Van Sickle, 1981 (s. Anm. 46), A. Köhnken 1984 (s.o.), D. Mankin 1988 (*Hermes* 115, 63–76); für Pollio: Coleman 1977 (s. Anm. 15), V. Buchheit 1977 (*Gnomon* 49, 800–803), R. J. Tarrant 1978 (*HSCPb* 82, 197–199 mit Antwort Bowersocks, ib. 201 f.), R. D. Williams 1979 (*The Eclogues and Georgics*, London 1979, 121 f.), R. Mayer 1983 (*BICS* 30, 1983, 17–30); skeptisch gegenüber beiden Theorien J. Farrell 1991 (*CPh* 86, 204–211).

⁴ So B. Otis, *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford 1963, und E. Leach, *Vergil's Eclogues*, Ithaca/London 1974, die nur das Damontlied behandeln, während sich H. J. Rose, *The eclogues of Vergil*, Berkeley 1942, fast nur mit dem Alphesiboeuslied befasst.

⁵ Allerdings gilt gelegentlich das Alphesiboeuslied als früh, nachdem N. O. Nilsson (*Eranos* 58, 1960, 80–91) darin eine höhere Frequenz schwerer Elisionen festgestellt hatte; nach Plin. NH 28, 19 (*hinc Theocriti apud Graecos, Catulli apud nos proximumque Vergili incantamentorum amatoria imitatio*) könnte bereits Catull Theocrits 2. Idyll latinisiert haben, so dass auch Vergils *imitatio* ein Frühwerk gewesen sein könnte (Clausen [Anm. 19] 239). Indes folgt aus einem Textcorpus von nur 36 V. nur eine bedingte metrische Aussage.

⁶ Die Ansicht, *Ecl.* 8 läute das Ende der *Bukolik* ein, ist weit verbreitet, in der Formulierung L. B. Solodows (Latomus 36, 1977, 771): "The pastoral refuge is not merely powerless and empty, it is also unsafe." A. J. Boyle, "A Reading of Virgil's Eclogue", in: A. J. Boyle (ed.), *Ancient Pastoral*, Berwick 1975, 105–121, spricht von "Virgil's pessimism" und der "irrelevance and inefficacy of song".

⁷ *Étude sur les Bucoliques de Virgile*, Paris 1897, 288–323.

⁸ So berichtet es die *Suetonius* § 22 für die *Georgica*: *Traditur cotidie meditatos mane plurimos versus dictare solitus ac per totum diem retractando ad paucisimodos redigere*.

Zu den sachlichsten Methoden, die poetische Technik eines Gedichts aufzuzeigen, gehört die Analyse der äusseren Form; man kann dabei sozusagen mathematisch-operational vorgehen. So bietet sich die Möglichkeit an, in der arithmetischen Mitte eines Gedichts das Aussagezentrum zu finden, – für *Ecl.* 8 zunächst ohne jede Evidenz –, oder die Plazierung auffälliger inhaltlicher Einschnitte zu prüfen. Solche springen bei *Ecl.* 8 geradezu ins Auge: Auf einen Einleitungsteil, der Themaankündigung, Widmung (und Huldigung des Adressaten) und Szenerie mitteilt, folgt das Lied des Schäfers Damon in der Rolle eines (namenlosen) Ziegenhirten⁹, der seine Frau Nysa an den Rivalen Mopsus verloren hat und angesichts des völligen Zusammenbruchs seiner Persönlichkeit in den Tod geht. Danach singt der Schäfer Alphesiboeus in der Rolle einer Magierin von einer verlassenen (namenlosen) Frau, die ihren Geliebten Daphnis von der Stadt ins bukolische Land zurückholt.

Die Proportionen sind evident. Damons Lied (Teil B) umfasst 46 Verse (17–61 einschl. 28a), Alphesiboeus' Lied (Teil C) ebenfalls 46 Verse (64–109), der Einleitungsteil (Teil A) allerdings nur 16 Verse, und die Zwischenverse 62–63 bleiben heimatlos. Die in den meisten Ausgaben ausgewiesene Gesamtverszahl 110 ist nicht durch 3 teilbar. Wenn die beiden Lieder gleich lang sind, muss der von O. Ribbeck u. a. athetisierte Vers 50, der die Wendungen der Verse 48 und 49 seltsam bohrend wiederholt, gehalten werden. Man spürt, dem Einstieg in die arithmetische Struktur der *Ekloge* nahe zu sein, ohne ihn schon gefunden zu haben.

Indes weisen die beiden Schäferlieder eine gemeinsame formale Eigenart auf, die, ohnehin selten in der antiken Dichtung¹⁰, keine der anderen *Eklogen* hat: einen *versus intercalaris* (Kehrvers). Der des Damon lautet: *Incipe Maenalios tecum, mea tibia, versus* (nach Theocr. 1, 123f.¹¹), eine Aufforderung an die Flöte – *tibia* ist sozusagen die Konzertflöte im Gegensatz zur kleinen Hirtenflöte *fistula, calamus* oder *avena*¹² –, mit ihm, dem Sänger Damon (nicht dem Ziegenhirten, dessen Rolle er verörpert und der nur eine *fistula* bläst, V. 33) "mänaische Verse", d. h. ein arkadisch-bukolisches Lied anzu-

⁹ *capellae* gelten V. 33 als sein Besitz. Putnam (Anm. 2) 259 nennt ihn seltsamerweise Tityrus, in gewaltsamer Interpretation von V. 55.

¹⁰ Die wenigen Beispiele in der griechischen Lyrik bei L. Braun, "Adynata und *versus intercalares* im Lied Damons (Verg. *ecl.8*)", *Philologus* 113, 1969, 292–297. In der lateinischen Dichtung ausser in Catulls Hochzeitsliedern und dem berühmten Peravigil Veneris etwa Ov. am. 1,6.

¹¹ Die zahlreichen direkten und gebrochenen Theokritzitate in *ecl.8* (s. die Kommentare) untersuchte F. Klingner, Virgil, *Bucolica – Georgica – Aeneis*, Zürich/Stuttgart 1967, 134f, und A. Richter, *Virgile, La huitième bucolique*, Paris 1967, 27–35. Zu V. 53–59 s. L. P. Wilkinson, CR 50, 1936, 120f.

¹² Putnam (Anm. 2) 261f. verweist auf Lucr. 4, 585f., wo die *tibia* allerdings nicht die Elegie, sondern als Instrument des Pan die Bukolik symbolisiert.

stimmen; beim zehnten und letzten Mal erscheint der Kehrvers tragisch variiert, um das tödliche Ende des Gesangs anzudeuten: *Desine Maenalios, iam desine, tibia, versus*. Alphesiboeus' Kehrvers ist Teil des Zaubers und wird vom Sänger seiner Magierin in den Mund gelegt: *Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnem* (nach Theocr. 2, 17ff.): Die Frau fordert ihre Zaubersprüche (*carmina*) auf, den Ersehnten (aus der Stadt) ins Haus (auf dem Land) zurückzuführen, also nicht ihn zum eigenen Entschluss, heimzukehren, zu überreden oder ihn an seine Liebe zu erinnern, sondern als *dux* ihn wie einen wegunkundigen oder Gefangenen herzubringen. Der kaum noch erhoffte, aber dann doch überraschende Erfolg lässt die Magierin ihre Sprüche bitten, nunmehr von ihrem Bann abzulassen: *Parcite, ab urbe venit, iam parcite, carmina, Daphnis*.

Beide Schäferlieder sind, wie oben gezeigt, gleich lang, und wenn man die formelhaften 2x10 Kehrverse auslässt, sind es jeweils 36 Verse, also ein Drittel des ganzen Gedichts¹³. Für Teil A (16 Verse), Kehrverse (20 Verse bzw. ohne die Schlussvarianten 18 Verse) ergeben sich wieder 36 Verse (bei 18 Intercalares wären die Zwischenverse 62/63 zu addieren), die nun nicht als Block erscheinen, sondern zur Hälfte (die 18 bzw. 20 Intercalares) mit den beiden Liedern verzahnt und bei diesen wieder ein genaues Fünftel ausmachen (36:45 = 4:5). Die auktorialen Verse und die Einleitung entsprechen mit der Zahl 18 wieder der halben Normgrösse 36. Diese Proportionen können nicht Zufall sein, das ganze Gedicht sicher nicht das Ergebnis poetischer Lässigkeit¹⁴. Und man könnte die arithmologische Untersuchung weiter ausdehnen (z. B. auf die Proportionen der durch die Kehrverse abgetrennten Strophen); doch kommen wir zu den Inhalten.

Wieder empfiehlt es sich, mit den in sich geschlossenen Schäferliedern zu beginnen und sie zunächst nur werkimanent zu befragen, um erst später das gesamte Eklogenkorpus einzubeziehen. Die beiden Lieder sind nicht nur formal parallel gebaut, sondern auch inhaltlich, wenn auch kontrastiv, aufeinander bezogen. Im ersten Lied

¹³ O. Skutsch ("Symmetry and sense in the Eighth Eclogue", *HSCP* 73, 1969, 153–169) stellte die Symmetrie der Schäferlieder nicht durch Einschub des Intercalaris V. 28a her, sondern durch Athetese des einhellig überlieferten Intercalaris V. 76 (übernommen von Klingner, Anm. 11) und erhält somit die fast allzu glatte Relation der Verszahlen 36:36:36 (= 108 V.), ohne eine tiefere Bedeutung darin zu sehen ("just a pretty pattern", 156).

¹⁴ Die Unsicherheit der Gesamtverszahl (109 oder 110 V.: zu 108 s. vorige Anm.) lässt folgende alternativen Aufbausysteme zu, ohne indes die Gesamtsymmetrie des Gedichts in Frage zu stellen: System I: Teil A (V. 1–16 + 20 Intercalares) = 36 V., Teil B (V. 17–61) – 10 Intercalares = 36 V., Teil C (V. 64–109) – 10 Intercalares = 36 V. Rest: 2 V. (V. 62–63), total 110 V. System II: Teil A (V. 1–16 + V. 62–63 + 2x9 Intercalares) = 36 V., Teil B (V. 17–61 – 9 Intercalares) = 37 V., Teil C (V. 64–109 – 9 Intercalares) = 37 V., total 110 V. Bei den Kehrversen ergibt sich die Schwankung 9 oder 10, je nachdem ob der variierte letzte Kehrvers mitgerechnet wird oder nicht.

spricht ein von seiner Frau verlassener Mann, im zweiten eine von ihrem Mann verlassene Frau. Der Mann des ersten Liedes stimmt eine verzweifelte Weltklage und Anklage an die Götter an, die Frau des zweiten Liedes setzt magische Praktiken in Bewegung, um den Geliebten nicht zu verlieren. Das erste Lied endet paroxystisch mit dem Tod des Verzeifelten, das zweite triumphal mit der Vereinigung des Paars. Man sollte sich aber davor hüten, vorschnell auf die Botschaft dieser Kontrastparallelen zu schliessen, etwa in dem Sinne, dass Damon die Ohnmacht der Poesie vorfüre, Alphesiboeus die Macht der Magie¹⁵, oder dass Vergil gar überhaupt das Ende der *Bukolik*¹⁶, in diesem Sinne fortgesetzt in *Ecl.* 9 und 10, habe offenbaren wollen. Wir fragen zunächst nach der inneren Verfasstheit der Hauptakteure und folgen dabei streckenweise den Spuren von Guillaume Stégen¹⁷, der den Text sehr sorgfältig verhört hat.

II. Damon

Damons Lied gehen drei vorbereitende Verse voraus: Es ist ganz früher Morgen, der kalte Schatten der Nacht beginnt zu weichen, das Vieh steht auf der noch vom Tau nassen Wiese. Von der 'Tamariskenbukolik' ist man anderes gewöhnt: heißer Mittag, der erträgliche Schatten eines Baumes oder Busches wird aufgesucht, das Vieh dem Hütejungen oder sich selbst überlassen, bis der Sonnenuntergang zur Arbeit ruft.¹⁸ In der Nüchternheit der Morgenfrische – der Morgenstern (*Lucifer*) wird angerufen – beginnt Damon als namenloser Hirt, wegen der Feuchte nicht unter einem Baum sitzend, sondern gestützt auf einen geglätteten Olivenstab – ungewohntes Bild in der

¹⁵ Nach Stégen (Anm. 17) und Otis (Anm. 4) auch W. Berg, *Early Virgil*, London 1974, 184: Alphesiboeus' Lied sei ein 'Heilgesang' wie Dido es (*Aen.* 4, 487ff.) bestelle, vgl. Pind. *Nem.* 8,3f.; 8, 49. R. Coleman, *Virgil, Eclogues*, Cambridge/London 1977, 27, denkt sich Alphesiboeus' Lied als *praeceptum amoris*: nur "resourceful boldness" helfe im Gegensatz zu Corydons larmoyanter Träumerei (*Ecl.* 2) und Damons philosophischem Märtyrertum. Auch Putnam (Anm. 2) sieht Damons Welt "von innen kaputt", während im Alphesiboeuslied die *Bukolik* (in der Gestalt des Daphnis) heimgeholt werde. Ähnlich wieder D. R. Slavitt, *Virgil*, New Haven/London 1991, 33–35: Da die Welt (in der Gestalt Nysas) die hohe Kunst nicht akzeptiere, bleibe nur die Flucht in die Magie. Doxographic bei E. Coleiro, *An Introduction to Vergil's bucolics*, Amsterdam 1979, 255–267.

¹⁶ In der Tat ist ein gewisse Melancholie in den drei letzten Eklogen nicht zu erkennen, vgl. o. Anm. 6.

¹⁷ "Commentaire sur cinq Bucoliques de Virgile (3, 6, 8, 9, 10) suivi d'un vue d'ensemble sur tout le receuil", Namur 1957, 57–91; trotz einiger Fehlurteile (z. B. über die Eingangsverse) eine sensible und in ihrer Zeit moderne Studie.

¹⁸ *Ecl.* 1, 1–2 (Nachmittag?), 82f. Abend; *Ecl.* 2, 3 (*inter densas umbrosa cacumina fagos*); *Ecl.* 3 hat kein setting, aber 96f. 98f. Mittagsglut; *Ecl.* 5,3–5 *sub incertas umbras*, daher Ortwechsel zur Grotte; *Ecl.* 6, 27f. nur andeutend; *Ecl.* 7, 10 *qui esce sub umbra* (trotz der Frostgefahr V. 6); *Ecl.* 9, 57f. nur andeutend Windstille am Meere; *Ecl.* 10, 7 Weidezeit, V. 75ff. Abend.

Bukolik und eher eine tragische Bühnenfigur –, sein Klagelied von der enttäuschten und getäuschten Liebe, ein bitterer Kontrast zur Tageszeit: während der "holde Tag" (*dies almus*) kurz bevorsteht, spricht er selbst zu den Göttern als Sterbender (*moriens*) und zwar in der letzten Stunde seines Lebens (*extrema hora*). Die Bitterkeit steigert sich: Er klagt sein Leid den Göttern, ohne etwas von ihnen zu erhoffen. Dass sie bei der Hochzeit mit Nysa zu Zeugen angerufen worden waren, hat nichts genützt (*nil testibus illis profeci*). Das ist wichtig: Es gibt weder eine Bitte um Trost und Beistand noch gar den Versuch, Nysa *coniux* zur Rückkehr zu bewegen. Nach dem 'Erfolg' der Poesie (im Vergleich zur erfolgreichen Magie) zu fragen, ist also unrichtig: ein Erfolg im Sinne der Wiedergewinnung Nysas war nie intendiert. Damon lässt seinen Hirten ohne Gegenüber, ohne Echo und Zuhörer singen. Ja, auch Damon selbst singt offenbar allein¹⁹. Ob der im Prolog genannte Alphesiboeus zuhört, erfährt der Leser nicht. Zwar waren beide als *certantes* (V. 3) vorgestellt worden; aber das ist auch als Konkurrenz auf höchstem Niveau verstehbar. Immerhin wird Alphesiboeus' Lied als Antwort (*responderit*, V. 62) deklariert, freilich auktorial durch den Dichter. Alphesiboeus' Zauber-Gesang erklingt dann aber ebenso isoliert und autonom wie Damons Elegie. Beide Sänger nehmen nie auf einander Bezug, sprechen sich nie gegenseitig an²⁰. Es ist der Leser, der den Vergleich beider Lieder zu ziehen hat.

Damon lässt nun (V. 20) erstmals den Kehrvers hören: *Incipe Maenalios mecum, mea tibia versus*. Die folgende Strophe erläutert: Der Berg Mainalos in Arkadien ist der unverlierbare Partner der bukolischen Sänger; *semper habet* den rauschenden Hain und die flüsternden Wälder; *semper audit* die Liebeslieder der Hirten und das Spiel der von Pan erfundenen Rohrflöte. *Maenalei versus* sind demnach bukolische Gedichte in dem von E. A. Schmidt²¹ am tiefsten erschlossenen Sinn: Verse im Bereich der absoluten, 'abgehobenen' Lyrik, die alles von aussen eindringende Leid der Liebe, des Schicksals, der Politik in Kunst verwandelt, ohne ihr aber den Realitätswert zu nehmen. Bukolik verklärt, sublimiert, aber verdrängt nicht. Stégen hat gemeint, der todtraurige Sänger suche Trost in der Poesie²². Das

¹⁹ So auch Slavitt (Anm. 15), 33 ("no competition"). Anders W. Clausen, *A Commentary on Virgil, Eclogues*, Oxford 1994, 238, der an einem Sängerwettstreit festhält.

²⁰ Schon deshalb kann die *Ekloge* nicht als 'dramatisch' gelten; es werden auch nicht Tragödie (Damonlied) und Komödie (Alphesiboeuslied) gegenübergestellt (Van Sickle, Anm. 46, 23f.; Otis, Anm. 4, 106, 119, "novel" 109; Putnam Anm. 2, 292; Mankin, Anm. 3, 70). Dafür, dass *Ecl. 8* die Keimzelle des Pastoralspiels der Renaissance sei, bleibt E. K. Rand, *The Magical Art of Virgil*, Cambridge(Mass.) / London 1931 [1966] 128, den Beweis schuldig. Eine deutliche Dramatisierung versucht aber die Imitation bei Nemes. *Ecl. 2*.

²¹ *Poetische Reflexion, Vergils Bukolik*, München 1972, 89, wo allerdings *Ecl. 8* nicht explizit behandelt wird.

²² So Stégen (Anm. 17) 89; wegen der Erfolglosigkeit übergebe er nicht die *fistula*, sondern sich selbst dem Meere.

ist so dem Text nicht zu entnehmen, mag aber Vergils Intention nahekommen. Der Imperativ (*incipe*) zielt auf das Muskinstrument, das mit dem Sänger gemeinsam den Gang in die arkadische Bukolik antreten soll, den Weg in die Süsse der Kunst, da ja die Götter als Zuflucht ausfielen. Auf dieses gewichtige (Binnen-) Proömium folgt die *narratio*. Was war geschehen? Die lapidare Mitteilung bedarf nur dreier Worte: *Mopso Nysa datur*. Danach der emotionale Aufschrei: *Quid non speremus amantes?* Adynata geben im Sinne des Rivalen Mopsus die Antwort: Liebende erhoffen alles, auch dass Unmögliches möglich wird: Dass sich Greife mit Pferden paaren, dass Hunde und Rehe gemeinsam zur Tränke gehen (oder spielt *pocula* auf ein Gelage, z. B. ein Hochzeitsgelage an?)²³. Die Bitterkeit dieses auf den Kopf gestellten Tierfriedens wird grimmiger im folgenden Glückwunsch an Mopsus (*sparge, marite, nuces*) am Abend der Brautnacht (der Verlassene singt in der Morgenfrühe), und sie schlägt in selbstquälerischen Sarkasmus um im Glückwunsch an die Braut (*o digno coniuncta viro!*), da sie die *rusticitas* des Verlassenen verachte (der Neue ist indes dem Namen nach ebenfalls ein Hirt) und die, noch schlimmer, nicht an die göttliche Führung des Menschenlebens, d. h. den göttlichen Schutz der Ehe glaube.

Dieser Vorwurf lässt aufhorchen. Hatte der Sprecher nicht vorher selbst gesagt (V. 19f.), dass er vom Gottvertrauen nichts gehabt habe? Immerhin hat er sich *tamen* dazu durchgerungen, sich an die Götter zu wenden (*divos adloquor*), während Nysa extremer Asebie bezichtigt wird: Sie achtet weder Götter noch Menschen. Der Sänger sieht keine Schuld bei sich, auch nicht (V. 32–34) in seinem unkultivierten, kyklopenartigen Äusseren (wie der Corydon der 2. *Ekloge*, der vermutet, wegen seiner Ungepflegtheit Alexis an einen Städter verloren zu haben): *despicis omnes / dumque tibi est odio mea fistula ...*, wirft er Nysa vor.

Damit ist ein erster Höhepunkt des Affekts erreicht. Vor dem Aufstieg zum zweiten malt der Klagende in scharfem Kontrast den sentimentalnen Rückblick auf die erste Begegnung mit der Geliebten in der Kindheit, als er im zwölften Lebensjahr stand und Nysa an der Hand ihrer Mutter *in saepibus nostris* ("in meinem Machtbereich") Äpfel auflas, die der stolze, schon etwas grössere Kavalier greifgerecht herabbog. Nach den *roscida mala* kam der *malus error*, – wie nachträglich festzustellen ist. Damals war es Liebe auf den ersten Blick: *ut vidi – ut perii*. *Perii* ist ein Terminus der Liebeseliege, hat hier aber einen fatalen Doppelsinn.

Mit der Verfluchung des Amor steht Damons Hirt auf dem nächsten emotionalen Gipfel: Amor als Mörder, als Anstifter zum Mord

²³ Die Verheiratung Nysas mit Mopsus ist also ein Adynaton; dazu sehr feinsinnig L. Braun, (Anm. 10) 292ff.

Medeas an ihren Kindern. Auch Amor ist 'unmenschlich', ein Produkt von der barbarischen Randzone der Oikumene – wie Nysa selbst²⁴. Amor ist *saevis* (wie in der Elegie), und wenn die *mater crudelis* ist, verweist die Magierin Medea auf Amors destruktive Mutter Venus. V. 50 könnte zwar eine in den Text geratene, spielerische Glossenvariante sein²⁵. Er muss aus demselben Grund beibehalten werden, aus dem V. 28a einzufügen ist, nicht nur aus Gründen der Parallelität zum Alphesiboeus-Lied, sondern aufgrund der arithmetischen Gesamtsystematik.

Nun könnte gleich das tragische Ende als dritte Aufhöhung der Emotion anschliessen; aber Vergil schiebt abermals retardierende Verse mit dem paradoxen (konditionalen) Bild der verkehrten Welt ein: "Wenn es so mit Amor steht" (dass er die Weltordnung aufhebt), so können Wölfe vor Rehen fliehen, Eichen goldene Äpfel tragen, die Erle Narzissenblüten treiben, Bernstein aus Tamarisken fliessen und die Eule mit dem Schwan um die Wette singen²⁶, und: Tityrus mit Arion bzw. als Landwesen mit Orpheus gleichziehen. Ohne Konstanz der Gattungen gerät die Natur aus den Fugen und die Bukolik erhält den Rang der hohen Lyrik²⁷. Für den Sänger ist diese Unglaublichkeit durch den Eingriff des *durus Amor* eingetreten, das Chaos bricht aus: Die durch Grenzen und Gesetze differenzierte Natur zerfliesst im zentralen Meer des Seins. Das heisst für den Todwunden: Abschied von den *silvae* (von der Bukolik), Sturz in die Tiefe (ins Chaos) von der "Warte hoch in den Lüften". Die nüchterne Morgenweide hat sich in einen leukadischen Felsen, in eine ekstatische *specula aërii montis* verwandelt, von der aus das ganze Elend der gottverlassenen und von Amor verwüsteten Welt zu sehen war und die mit Arkadien, den Mai-nalosversen, nicht vereinbar ist.

Die innere Linie des Damonliedes geht aus vom Einssein mit der arkadischen Welt (*semper audit amores pastorum*, V. 23), schwingt sich über die bittere, dann sarkastische Reflexion über Nysas neue Bindung empor zum grossen Gefühlsausbruch, der die Klage zur Anklage werden lässt: Amor ist durchschaut: *Nunc scio quid sit Amor* (V. 43): ein zerstörerischer Eindringling aus fremden Welten (*nec generis nostri*, V. 45); schliesslich erreicht der Weg über die wehmütige Kindheitserinnerung die Erkenntnis des Zusammenbruchs der gesamt-

²⁴ Sehr weit geht Otis (Anm. 4) 115, wenn er Nysa in metaphysischer Überhöhung als *crudelis Venus* demaskiert sieht.

²⁵ *improbus ille puer, crudelis tu quoque, mater*, variiert V. 49 *crudelis mater magis, an puer improbus ille?*, ein Zitat aus dem *Culex* (V. 292): *sed tu crudelis, crudelis tu magis, Orpheu*; vgl. *Ciris* 133 und *Aen.* 4, 412; dazu E. K. Rand, *HSCP* 30, 1919, 118.

²⁶ Das gleiche Motiv benutzt der anonyme Dichter der 'Octavia' 222ff. mit Blick auf Nero, mit dessen *impia mens* sich zu verbinden unmöglich ist als das Eintreten der Dynnata in der Natur.

²⁷ Irrig interpretiert von Coleman (Anm. 15) 241f.

en Weltordnung, auf die auch die bukolische Welt gebaut war, und führt, im Moment der tiefsten Erkenntnis (*sit Tityrus Orpheus*)²⁸ zur finalen Vereinigung mit dem Urelement²⁹ und damit zur Aufgabe der eigenen Individualität. Wäre Amor der *blandus deus*, für den man ihn fälschlich hält, hätte sich dieser Ausstieg erübrigkt und Tityrus hätte wie Orpheus und Arion sein Leid mit der Musik bezwungen.

III. Alphesiboeus

Ein ähnlicher Bogen durchzieht das Lied des Alphesiboeus, das ungeachtet seiner Eigenständigkeit und umgekehrten Stossrichtung ja ausdrücklich als Responsor konzipiert ist (*quae responderit*, V. 62) und wegen seines magischen Inhalts die übermenschlichen Kräfte der Musen erfordert (*non omnia possumus omnes*, V. 63)³⁰. Der neue Intercalaris beginnt ebenfalls mit einem Imperativ (*ducite*), der wieder an die eigene Dichtung gerichtet ist (*mea carmina*), aber anders als im Damonlied konkret das Ziel nennt: *domum ducite Daphnem*. Textimmanent gesprochen, handelt es sich nicht um absolute Poesie, sondern um Zweckdichtung, genauer: um einen Zauber im Vollzug; denn die *carmina* sollen eine Handlung bei einem anderen Menschen erzwingen³¹. Die anonyme Zauberin, Nachfahrin der theokritischen Simaitha aus den 'Pharmakeutriai' (Id. 2), befiehlt ihrer Gehilfin gleich

²⁸ Diese zentralen Verse 55–56 (Gedichtsmitte!), verkannt schon von Servius (*vilissimus rusticus Orpheus putetur in silvis, Arion vero inter delphinis*) als Verkleinerung der legendären Meistersänger (allerdings ist Servius ebenso doppeldeutig wie Vergil), sind erstaunlich wenig beachtet worden; Ausnahme: B. Kytzler, In medio mihi Cacsar erit, *JAC* 9, 1994, 75–81, hier 79. Es geht nicht einfach um das 'Orpheus-motiv' (Pöschl) wie in den Eingangsversen der Ekloge, sondern um das 'Orpheus-sein' im Sinne höchster Wortmächtigkeit. Die vergilische Orpheus-Symbolik erläutert G. Lieberg, Virgile et l'idée de poète créateur, *Latomus* 41, 1982, 255–284, hier 275 ff. Putnam (Anm. 2), 276f. interpretiert allzu realistisch: Nur wer über magische Kräfte wie Orpheus verfügt, könnte diese Verkehrung der Welt (Adynata) aushalten. Richter (Anm. 11), 71 verweist auf *Ecl.* 4, 55: *Non me carminibus vincet nec Thraci Orpheus*, sagt Vergil im Blick auf die *aurea aetas*, als positives Pendant der Adynata des Damonliedes. Doch geht eine Interpretation "Befreit von Leid und Tod würde Tityrus die Wortmacht des Opheus besitzen" am Ziel des Textes vorbei.

²⁹ Ähnlich M. Desport, *L'incantation Virgilienne*, Bordeaux 1952, 50f.: Verschmelzung in neuer Freiheit mit der Natur, in welche durch Alphesiboeus' Zauberin auch Daphnis hineingezogen werde, die aber Nysa verlasse.

³⁰ Anders Stégen (Anm. 17), 79: Alphesiboeus fühle die übermenschliche Herausforderung, Damon künstlerisch zu übertreffen. Gelingt ihm bzw. seinen Musen dies?

³¹ Fachmännische Interpretation des Rituals bei G. Luck, *Hexen und Zauberei in der römischen Dichtung*, Zürich 1962, 6–15, mit der richtigen Feststellung, dass Vergil die *carmina*, von denen die Magierin spricht, selbst nicht vorbringt. Aus diesem Grunde hatte I. Bruns, "Der Liebeszauber bei den augusteischen Dichtern", in: I. B., *Vorträge und Aufsätze*, München 1905, 321–356, auf die Auswertung von Vergils "objektiver Darstellung" verzichtet. Erklärungen bei Rose (Anm. 4) und V. Tandoi, "Lettura di ottava bucolica", in: M. Gigante (ed.), *Lecturae Vergilianae I*, Napoli 1981, 265–317.

in der ersten Strophe die Zurüstung derselben magischen Praktiken (*effer, cinge, adole*), die Medea einst anwandte³², und behauptet, dass die Sprüche erst das Wesentliche ausmachen (*nihil hic nisi carmina desunt*, V. 67)³³. Im Hymnenstil preist die zweite Strophe die Macht der Magie – *carmina* im Dienst an sich selbst – über die Natur (wo bei Kirke den Liebeszauber verkörpert), während die dritte Strophe die magischen Handlungen der Sprecherin kommentierend beschreibt (*circumdo, circumduco*): die Dreizahl spielt dabei eine entscheidende Rolle und schlägt die Brücke zur vierten Strophe. Die Gehilfin Amaryllis – warum fällt gleich zweimal ihr Name? – soll mit drei Farben drei Knoten knüpfen (*necte – necte*) und dazu sprechen: *Veneris vincula necto* (V. 78). In der fünften Strophe scheint das Ritual vollendet (*durescit – liquescit*, gesagt von Ton- und Wachsmassen, vielleicht in Puppenform, V. 80), die sympathetischen Vorgänge am Altar, so will es die Magierin, müssen auf Daphnis einwirken: der Lorbeer brennt wie das eigene Herz und wie Daphnis selbst (*malus Daphnis?*, V. 83) vor Liebe brennen soll. Den plötzlichen Stillstand der hektischen Geschäftigkeit untermalt das bukolische Bild der Färse, die von der vergeblichen Suche nach ihrem Stier im Schilf ausruht (nach Lucr. 2, 355–366, wo das Muttertier nach dem Kalb sucht), in der sechsten Strophe, die zugleich anzeigt, dass Daphnis nicht erscheint. Die zornige Magierin muss einen neuen Anlauf nehmen und begräbt rituell Daphnis' zurückgelassene Kleider (siebte Strophe): *Terra, tibi mando...* (V. 93). Die achte Strophe fordert die ('medeischen') Giftkräuter des Berufsmagiers Moeris vom Schwarzen Meer an, die Menschen in Wölfe verwandeln können, und in der neunten Strophe – dramatischer Gipfel des Zaubers – soll Amaryllis die Lorbeerasche rückwärts in den Fluss werfen. Und wieder muss die hart arbeitende Zauberin feststellen: *Nihil ille deos, nil carmina curat?* Daphnis ist offenbar nicht anders als Damons Nysa immun gegenüber den Göttern (hier: der Unterwelt) und Zaubersprüchen. In diesem Augenblick, noch bevor der neue Zauber eingesetzt wird, lodert die scheinbar erloschene Lorbeerasche von selbst auf (die Asche wollte sich nicht entfernen lassen), der Hund Hylax bellt, Daphnis tritt ein. Mit dem Befehl an die Zaubersprüche, ihre Wirkung nun einzustellen (*parcite*), schliesst kommentarlos Alphesiboeus' Lied und die ganze Ekloge.

Aller thematisch bedingten Unterschiede zum Trotz weist die Linie dieses Liedes klare Parallelen zum Damon-Lied auf³⁴. Jeweils

³² Die auf Medea (auch im Damonlied 47) hinweisenden Züge arbeitet Solodow (Anm. 6) 759 gut heraus.

³³ Betont von Desport (Anm. 29) 114: Nicht die magischen Praktiken interessieren, sondern der "chant d'écho", also die Magie des Wortes und damit die Kompetenz des Dichters. Richtig weist auch A.-M. Tupet, *La magie dans la poésie Latine*, Paris 1976 (hier 223–232) auf das Schlüsselwort *carmen* hin, das Poesie und Magie auf den gemeinsamen Begriff bringt (227).

³⁴ Weitere Bezüge bei Coleman (Anm. 15), 254f.

die sechste Strophe retardiert mit lyrischer Fermate (Damons Erinnern an die Gartenszene, die ermattete Färse am Bach). Bis dahin geht die Handlung rasch voran bis zur ersten Klimax, danach die drei Strophen, die zur Peripetie führen: Vereinigung mit dem Urelement bzw. mit dem Geliebten. Die vom Inhalt her nicht unbedingt erforderliche Hirtenwelt wird durch die Namen (Nysa, Mopsus, Amaryllis, der Kräutersammler Moeris) und gelegentliche Tableaus gewahrt (Selbstporträt des Ziegenhirten V. 33ff.; Gebell des Schäferhundes Hylax, V. 107). Aber schon die Parallele der mangelnden Götterverehrung Nysas (V. 35) und Daphnis' (V. 103) betont auch die Gegensätze: Was von Nysa als menschlich-religiöse Grundhaltung erwartet wird (Glaube an einen fürsorgenden Gott), bezieht sich bei Daphnis nur auf dessen Beeinflussbarkeit durch die Mächte der Unterwelt (vielleicht glaubt er an die olympischen Götter?), und war Nysa für den Ziegenhirten der Lebensinhalt, gilt bei der Magierin nur der bare Besitz des Geliebten (*talis amor teneat, nec sit mihi cura mederi*, V. 89), nicht der seelische Zustand des Gebannten.

Es geht also um zwei Arten der Liebe – und hier sehe ich Vergils Botschaft³⁵ –: um die den ganzen Menschen existentiell erfassende Liebe zu einem fast göttlich verehrten Menschen, die, wie die Elegiker ausführen werden, von, oder besser: in ihrer Erniedrigung am intensivsten lebt, andererseits um die besitzergreifende, das eigene Glück und Selbstgefühl konstituierende Liebe, die den geliebten Partner als bestätigenden Beweis braucht, nicht aber dessen Gegenliebe (von Daphnis' Gefühlen erfährt man nichts). *Durus* ist *Amor* (vom Elegiker als göttliche Macht hypostasiert) in beiden Fällen; er degradiert die Liebenden zu passiven Marionetten seines Spiels von Vereinigung und Trennung. Man hüte sich wieder vor vorschnellen Ausweiterungen dieser Feststellung, z.B. bezüglich der Opposition von Männer- und Frauenliebe³⁶, des elegischen Eros und der satirischen Sexualität, der seelischen und der körperlichen Verfallenheit. Aber als wesensoffenbarenden Test konstruiert Vergil in beiden Liedern die Situation des Verlassenseins. Dass Damon seinen Ziegenhirten in den Tod gehen lässt, Alphesiboeus seiner Zauberin Erfolg zuspricht, bedeutet ja nicht Sieg oder Niederlage, schon gar nicht der *certantes pastores* selbst³⁷, deren poetische Qualifikation (und damit auch ihr Denken

³⁵ Ähnlich Berg (Anm. 15), 184ff. im Sinne der Überwindung theokritischer Liebesromantik. Auch P. Maury, "Le secret de Virgil et l'architecture des Bucoliques", LH 1, 1944, 71–147 "bucolique d'amour" und Richter (Anm. 11), 36: "double thème: . . . la tyrannie de l'amour et l'efficacité du chant." Auch die etwas saloppe Interpretation von Slavitt (Anm. 15), 33 spricht vom "special view of love".

³⁶ Andeutend Stégen (Anm. 17), 90 mit Hinweis auf Ov. a. a. 1, 279ff.; nach seiner Ansicht liegt die Schönheit des Alphesiboeusliedes gerade in seiner Gewaltsamkeit.

³⁷ Clausen (Anm. 19), 238 erwägt, ob nicht Alphesiboeus wegen der vom Daemonlied abweichenden Versfolge in der letzten Strophentriade der Unterlegene sei. Aber wer sagt, dass in *Ecl.* 8 die für *Ecl.* 3 aufgestellten Regeln gelten?

und Fühlen) gleich überdurchschnittlich, ja übernatürlich eingeschätzt worden war (V. 2), sondern demonstriert die furchtbare Allmacht der *crudelis mater*, der Venus – und der sanften, bukolischen Kunst, deren magische Kraft den Leser in ihren erotischen Bann zieht. Beide Lieder sind reine Poesie, von ihren Autoren gesungene Pastorali, und beide sind in ihrer Art magisch, wenn auch Vergil das Wort *carmen* (Bannspruch) nur für Alphesiboeus verwendet und Damon neutral lieber *versus* singt. Die Magie des Damon-Liedes zieht seinen Sänger von der Klippe ins Meer, im anderen Lied den Besungenen von der Stadt auf das Land. Das ist der Grund, weshalb die Intercalares, eigentlich nur im Zauberlied zu Hause, auch in der Liebesklage auftreten³⁸. Dort wird zwar nicht die Götterwelt beschworen, wohl aber an die von den Göttern gesetzte, aber von Amor gestörte, ja zerstörte Weltordnung appelliert. Man mag Damons Lied als 'tiefer', philosophischer, edler empfinden³⁹, das Zauberlied als lächerlichen Humbug abtun, zu Unrecht, glaube ich; oder sind Horazens Canidiagedichte, Lukans Erichthoszene auch lächerlich⁴⁰? An der Intensität des Liebesverlangens der Magierin besteht kein Zweifel; setzt sie doch für ihre Liebe Himmel und Hölle in Bewegung.

Der Zauber der Poesie dehnt sich aber auch auf den Leser aus und transzendierte. Vergil erreicht dies durch einen einfachen Kunstgriff: Weder der Ziegenhirt noch die Zauberin haben einen Namen, vielmehr singen Damon und Alphesiboeus im eigenen Namen, so dass sich das Rollenspiel erst allmählich aufklärt⁴¹. Dass im zweiten Lied eine Frau spricht, muss sich der Hörer erst scharfsinnig errechnen (eine sprachliche Femininform fehlt absichtlich). Der Sprecher/die Sprecherin will den Sinn des *coniux* zu sich wenden (V. 66), und dieser hat dann den männlichen Namen Daphnis (V. 68; *coniunx* ist in homoerotischen Beziehungen unüblich). Und Hexerei mag a priori Frauensache sein. Aber dass sich Damon nicht selbst umbringt (*deferar*, V. 60), wird dem Hörer erst wieder in den auktorialen Zwischenversen 62/63 (*haec Damon*) bewusst.

³⁸ Das verkennt Clausen (Anm. 19), 238, der den Kehrvers des Damonliedes als sinnlos und formfremd verwirft.

³⁹ Cartault (Anm. 7), 301 pass. und Leach (Anm. 4), 153f. 158 sehen in der Verernstung des Liebesleides gegenüber dem Liebeskummer bei Theokrit (den Vergil in *Ecl.* 2 nur parodiert habe) die Hauptaussage; ähnlich Otis (Anm. 4) im Vergleich mit Corydon in *Ecl.* 2.

⁴⁰ Dazu Putnams (Anm. 2, 292) Analyse des Alphesiboeusliedes, wenn das Magiethema auch übergewichtet wird: "The poem is a hymn to the magic power of song".

⁴¹ Dass Damon sich selbst singe und sich am Ende ins Meer stürze, nimmt noch Clausen (Anm. 19) 245 an; ähnlich Otis (Anm. 4), 108, der irrigerweise den Bericht auch als Vollzug des Geschehens auffasst.

IV. Das Proömium

Die magische Macht der bukolischen Poesie, ebenfalls stark in *Ecl.* 6 und 10 evoziert, wird programmatisch zu Beginn des Gedichts mitgeteilt⁴². Die Verse 1 und 5 sagen als fast priesterliche *praefatio* feierlich an, dass nunmehr die Muse (d.h. das Werk) der Hirten (also das bukolische Werk) Damon und Alphesiboeus verkündet werde (*dicemus* V. 5): zwei konkurrenzlose, nur einander vergleichbare Künstler (*certantis*), bei deren Singen die Kühe ihre Weide vergessen, deren Lied (*carmen*, V.3) die Luchse in Bann schlägt und die Flüsse stillstehen lässt. Ein solches Vorausprädikat wird den Wettsängern der 7. *Ecl.*, Meliboeus und Corydon, nicht zuteil. In *Ecl.* 8,2ff. erzeugen sie magische Wirkung, nicht im Sinne eines gezielten Zwingzaubers, aber als unausbleibliche Wirkung auf die Natur wider die Natur. Genau das wäre die Definition der poetischen Magie, die im Gegensatz zur kultischen Magie auf Handlungen und dingliche Manifestation verzichten kann. Das Gebanntsein der Natur ist nur die als Wunder erscheinende 'natürliche' Folge der Poesie, keine gewollte Beherrschung für bestimmte Zwecke⁴³.

Unvermittelt folgt die vielumstrittene Widmung *tu mihi* (V. 6–13) an einen nicht mit Namen genannten, noch an der dalmatinischen Küste segelnden Sieger (V. 13), die man entweder auf C. Asinius Pollio bezieht (Parthinerfeldzug 39 v. Chr.) oder auf den jungen Octavian, der 35 v. Chr. in Illyricum operierte⁴⁴. Hier sei nur festgehalten, 1. dass es wieder um die Grundsituation der Trennung geht (*seu saxa Timavi superas, sive oram Illyrici legas*, V. 6f.)⁴⁵, 2. dass auch hier der Name des Fernen nicht genannt ist (wie im Falle von Damons Ziegenhirt und Alphesiboeus Magierin), 3. dass es wieder um *carmina* geht, sowohl um die, mit denen die Taten des Geehrten zu besingen sind (V. 10), als auch um solche, die der Dichter auf Anregung des

⁴² Dazu ausführlich Putnam (Anm. 2), 255–292 ("mesmerizing", "hypnotic"). Vgl. auch G. Lieberg (Anm. 28), 79.

⁴³ Das ist weitaus mehr als nur der "augusteische Topos" von der Macht des Wortes (Clausen, Anm. 19, 257). Auch Horaz beschwört im Augustusbrief hintergrünig die besondere Wortmagie des Dichters: *carmine di superi placantur, carmine Mares, Epist.* 2, 1, 138).

⁴⁴ Es ist hier nicht erforderlich, auf die durch Bowersock (Anm. 3) aufgeworfenen Kontroverse einzugehen. Die Parteien Octavians und Pollios sind annähernd gleich stark, s. o. Anm. 3. Die Widersprüchlichkeit der Textaussagen erlauben nur ein Abwägen der Argumente, keine evidente Lösung. Für Octavian fällt m. E. am stärksten die Nichtnennung des Namens ins Gewicht (wie in *Ecl.* 1), – wenn man nicht mit Levi (Anm. 3) an den Ausfall eines Widmungsverses mit Pollios Namen glauben will. Der Bezug auf Octavian muss aber nicht zwangsläufig eine Datierung auf 35 nach sich ziehen. Wenn *a te principium* (V. 11) und *tuis iussis* den Beginn der Eklogendichtung meint, muss Vergil schon viel früher seinen Gott in Octavian gesehen haben.

⁴⁵ Schon der Ausdruck *saxa Timavi* (V. 6) verursacht erhebliche sachliche Schwierigkeiten, zumal Vergil in der Äneis (1, 243ff.) die Timavusmündung korrekt zu beschreiben weiss; hierzu Levi (Anm. 3), 74.

Angeredeten (*tuis iussis*) verfasste und diesem nunmehr überreicht (*accipe*, V. 11). Der hohe Ton der Huldigung verbietet es, von *amor* zu sprechen; aber der Angeredete bedeutet in gleicher Weise Lebensinhalt für den Dichter wie Nysa in Damons Lied: *a te principium, tibi desinam* (V. 11), und er soll ähnlich mit Efeu und Lorbeer umwunden werden (*lauros circa tempora serpere*, V. 13) wie der Altar für Daphnis (*cinge haec altaria vitta*, V. 64; *fragilis incende lauros*, V. 82). Ohne die Parallelen pressen zu wollen, ist nicht zu bestreiten, dass ungeachtet der Frage, ob diese acht Verse ursprünglich für dieses Gedicht konzipiert wurden, sie sich doch hervorragend dem Gesamttenor fügen⁴⁶; ihre unbukolische Diktion wird durch die 'arkadische Klammer' (V. 1–5; 14–16) sozusagen internalisiert. Das überleitende 'setting' (V. 14–16) zielt schon auf die Situation der Rolle, in die sich Damon hineinkleidet. So wird das eigentümlich Fliessende und Verfliessende der vergilischen Bukolik erreicht.

Textübergreifend ist nun zu fragen, in welchem Verhältnis *Ecl.* 8 zu den übrigen Eklogen steht. In einer noch in Druck befindlichen Studie hat Helmut Seng⁴⁷ durch Kombination formaler, inhaltlicher und metrischer Kriterien die relative und absolute Chronologie der *Eklogen* neu zu bestimmen versucht. Danach gehören *Ecl.* 8, 10 und 7 zu den letzten⁴⁸ und wurden, dem Zeugnis Suetons gemäss, im Jahre 39 verfasst. Bis zum Ausbruch des Perusinischen Krieges am 15. Oktober 41 habe Vergil einen ersten Zyklus mit den ersten fünf Eklogen veröffentlicht mit der Daphnis-Ekloge als Finale; später habe er weitere fünf in bewusster Parallelität hinzugeschaffen: Dem 'theokritischen' Eklogenpaar 2 und 3 entsprechen die 'arkadischen' Eklogen 7 und 8, und zwar chiastisch: *Ecl.* 3 und 7 sind Amoibaia, *Ecl.* 2 und 8 bieten Langvorträge, *Ecl.* 2 das dem Damonlied entsprechende Klagelied Corydons um den (wie Daphnis in *Ecl.* 8) an die Stadt verlorenen Alexis mit dem Ausbruch *Me tamen urit amor; quis enim modus adsit amori?* (V. 68) und mit der Rückkehr zum common sense der Hirtenwelt (*quis te dementia cepit?* V. 69), *Ecl.* 8 das doppelte Ende: zunächst das Herausfallen aus der Hirtenwelt (*vivite silvae*, V. 58), dann das Hineinzwingen in die Hirtenwelt (*ab urbe venit Daphnis*, V. 109), dargestellt an den Liebeskonstellationen Mann-Mann (*Ecl.* 2), Mann-Frau (*Ecl.* 8 Damon) und Frau-Mann (*Ecl.* 8 Alphe-

⁴⁶ Geistreich der Hinweis bei J. Van Sickle, ("Commentaria in Maronem commenticia", *Arethusa* 14, 1981, 17–34), dass die Definition des dem Geehrten allein würdigen Stils durch *Sophocleo coturno* (V. 10) sich mittelbar im dramatischen Hirtengesang realisiere; vgl. aber Anm. 19.

⁴⁷ *Vergils Eklogenbuch: Aufbau, Chronologie und Zahlenverhältnisse*, Stuttgart 1997 (im Druck ab Hermes-Einzelschrift).

⁴⁸ So auch E. A. Schmidt (Anm. 21), 174f. Schmidt hat später unter Bower-sockes Einfluss seinen chronologischen Ansatz geändert, s. Anm. 3.

⁴⁹ So auch Seng (Anm. 47), der hierin die "drei Seiten des amor" dargestellt sieht. Allerdings gehören die in *Ecl.* 8 vorgeführten Arten einer höheren Dimension an

siboeus)⁴⁹. Die Liebesthematik von *Ecl.* 2 ist also in *Ecl.* 8 wieder aufgenommen, aber gleichsam veredelt und schon durch die Intercalares rituell entrückt. Dazu stimmt, dass in der 8. *Ekloge* erstmals das Ende der Bukolik, fortgesetzt in den 'pessimistischen' *Eklogen* 9 und 10, angekündigt wird, zum einen in der Überschreitung des genossen gemässen Inhalts in den beiden nur noch mit pastoralem Dekor versehenen Hirtenliedern, zum anderen in dem – seltsam fatal formulierten – Wunsch, dereinst im erhabenen Stil grosser Dichtung hervorzutreten (V. 7–10). So führt *Ecl.* 8 die Poesie der Liebe und die Magie des Liebesschmerzes in geradezu absoluter Form vor, wie es die Antike eben nur durch die arkadische Verfremdung vermochte, d.h. in einem der Realität entzogenen Raum. Es sind *carmina* im umfassendsten Sinn, Kunstlieder und Zauberlieder zugleich. Später hat Ovid mit dieser die Existenz des Dichters berührenden Dialektik poetisch gespielt, da seine eigene Dichtung ihre Zauberkraft gegen den Autor selbst richtete: *An prosint, dubium; nocuerunt carmina semper* (*Am.* 3, 12, 13)⁵⁰. So schon vor der Verbannung, und bitterer am Schwarzen Meer: *Carmina nil prosunt, nocuerunt carmina semper* (*Ex Ponto* 4, 13, 41). Bukoliker konnte Ovid nicht werden, aber in der magischen Macht der Poesie war er ebenso erfahren wie Vergil.*

als Corydons Lamento in *Ecl.* 2. Bezüge von *Ecl.* 8 zu *Ecl.* 2 und 7 bei Seng, Kap. I B 2a und I C 1b.

⁵⁰ Von der Macht der Zaubersprüche ist Ovids Jason überzeugt: *Quid enim non carmina possunt?* (*Met.* 7, 167) fragt er Medea, die Aison verjüngen soll.