

Grundzüge der Dichtung Vergils

Autor(en): **Wili, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): - **(1930)**

Heft 10

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-760175>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Grundzüge der Dichtung Vergils

von *Walter Wili*

I.

Der Augenblick, der die zweitausendste Wiederkehr eines Dichters feiert, ist einzigartig, und doch kümmert er sich nicht eben um die Zahl 2000, sondern er steht groß da und sagt: wie immer dieser Dichter ist, er trägt Ewiges in sich. Daher verlangt dieses Jubiläum nicht die Untersuchung der dichterischen Stärken und Schwächen, es verlangt noch viel weniger die üblichen Worte fachlicher Parteinahme, am wenigsten Begeisterung um jeden Preis, sondern ganz einfach die Rede dessen, der die Jahrtausendwerte des Dichters erfahren hat, der nicht um sie weiß, oder wenigstens vielklug zu wissen vorgibt, sondern der sie als Überzeugung besitzt. Denn die Vergilfeier ist keine Philologenangelegenheit, jedenfalls dann nicht, wenn der Philologe sich nur der Antike bewußt sein sollte, wohl aber ein Augenblick großer abendländischer Besinnung für alle jene, die sich um die wesentlichen Kräfte des abendländischen Geschehens mühen. Und zwar tun sie es ganz einfach deshalb, weil ihnen dieses Mühen, möge es glühend, irrend, erfahrend und warnend sein, Mitte menschlichen Verhaltens bedeutet, und weil sie nicht anders können.

In diesem Geist sei im folgenden von Vergil das dargestellt, was die zwei Jahrtausende wirklich überdauerte; nicht etwa, wie es in diesem Zeitraum wechselnd wirkte, sondern wie es im Dichter und seiner Kunst als Wesen vorhanden ist. Mit allem Bewußtsein sei dabei jede Ablehnung früherer Vergilbetrachtungen unterdrückt; denn was in ihnen verkümmert und verkrüppelt dargestellt wurde, stirbt seinen Tod genau so, wie das groß und natürlich Gesehene in ihnen sein eigenes Leben lebt.

II.

Es gibt ein Wort, das das gesamte Schaffen Vergils so scharf umleuchtet, daß jeder Schattenwurf des Lichtes fehlt: « Das Unbedingte wird nur durch Willkür erreicht. » Der Satz mag vielleicht klein erscheinen, die Klärung seines Sinnes aber wird ganz anderes erweisen.

Für den Franzosen (und den Romanen überhaupt) ist er eine Binsenwahrheit, die in Staat, Kirche und Kunst unendlich oft erfahren wurde.

Für die Deutschen dagegen (wenigstens soweit diese nicht innerhalb katholischer Kultursphäre sind) ist er ein Aphorismus, dem sie nur sehr bedingt glauben. Denn mit einer erschreckenden Wucht setzen sie in der ichhaften Erfassung des Staates, in der mystischen und verpersönlichten Kirche, in einer Kunst, die voran Werden und Entwicklung feiert, jenem romanischen Satz *ihre* Binsenwahrheit entgegen, die nun umgekehrt für den Romanen ein schwerverstehbarer Aphorismus ist: « Das Unbedingte wird allein von der Natur erreicht. » In diesen wuchtigen Gegensätzen, die bewußt grob festgehalten worden sind, streiten zwei höchst differenzierte Kulturmenschen widereinander. Sie wiederholen sich in der künstlerischen Gegnerschaft, wie sie Vergil, Dante und Racine gegen Shakespeare und Goethe verkörpern. Vergilische Kunst verstehen heißt daher romanische Kunst in ihrem Ursprung und Wesen erkennen. Wie der Dichter Vergil jene Binsenwahrheit « das Unbedingte wird nur durch Willkür erreicht » als erster Romane fand – sie war daher in seiner Zeit eine wunderbare Neuheit und die Verwirklichung eines großartigen Aphorismus! – und wie er sie lebte, dies sei nunmehr erzählt.

III.

Das Unbedingte wurzelte und wuchs in Vergil, wie etwa in Platon die Idee der Gerechtigkeit, wie in Archimedes die Mathematik. Denn wie bei diesen eine lebenslängliche Überwertigkeit des Denkziels unverwundbar Gedanken um Gedanken hervortrieb und Sicht um Sicht eröffnete: so trieb bei Vergil eine lebenslängliche Überwertigkeit des « Vollkommenen » Wandlung um Wandlung in seinem Gemüt und in seiner Kunst empor. Die Eigenart dieser vergilischen Überwertigkeit sowie ihre Bedeutung möge ein Vergleich näher erhellen. Berühmt ist die Tatsache, daß dem griechischen Menschen vor Platon der Gedanke, der Denkweg und die Denkkraft eine Einheit waren. Dies ist in der Entwicklung des menschlichen Bewußtseins eine Jahrtausendscheide, gleich wie etwa jene, daß der primitive Mensch einmal den Zusammenhang von Zeugung und Geburt nicht kannte. Eine Tatsache von ähnlicher Stärke liegt bei Vergil vor, sie ist nicht im Bereich des Denkens, noch im Bereich des Biologischen, sondern von psychischer Art: für den Dichter ist das Objekt seiner Vollendungssehnsucht, eben das Vollkommene und Unbedingte, sowie der Weg, der zu ihm führt, und die Sehnsucht selbst, eine kaum geschiedene Dreiheit, und zwar trotz aller Techniken der Philosophie und trotz aller Hochentwicklung des Verstandes. Der vorplatonischen Jungfräulichkeit des Denkens ant-

wortet hier in römischem Bereich die seltsamste Jungfräulichkeit der Psyche.

Diese drei Erscheinungen, ich meine die vergilische Vollendungssehnsucht, ihr Weg und ihr Ziel, in ihrem Wesen zu erfassen sei nunmehr versucht.

Die Vollendungssehnsucht ist die erste und eigenartigste Tatsache der vergilischen Seele. Ihr Dasein nach Ursachen zu befragen ist müßig, denn diese Existenz ist als reines Leben selbst Ur-Sache. Sie ist indessen trotz ihrer Eigenart von unübersehbarer Verwandtschaft mit der Vollendungssehnsucht der Römer überhaupt. Sie muß den Abendländer überraschen, denn sie taucht nicht ein in das Denken wie jene der griechischen Weisen, sondern sie verkörpert sich ganz in Haltung.

Unter den ganz großen Vollendungssüchtigen der Römer, ich meine den jüngeren Scipio, Lucrez, Cicero und Augustinus, ist Vergil der stillste, ohne die Härte des Karthagozerstörers, ohne die explosive Gewalt des Epikureers und des Christen, aber mit nicht minderer Gläubigkeit und mit einer überraschenden, körperbesiegenden Zähigkeit. Er ist durch diese seine Sehnsucht trotz aller Träume nie ein träumerisch Versuchender, sondern immer ein Wollender. Seine Grundkraft richtete indessen nicht nur seine Zähigkeit auf ein Ziel, sie ordnete auch die anderen Kräfte seiner Natur: seine Sympathie, die die Freundschaft hätte erfinden müssen, wenn sie keine Freundschaften gefunden hätte; sein dunkles Erdgefühl, das immer wieder zum « Bekenntnis » drängte, seine Ehrfurcht vor der Gottheit, vor der ihm auch das bewußteste Wort des größten römischen Aufklärers, Lucrezens, klein wurde. Ja noch mehr: diese Kraft trieb ihn zu immer neuen Variationen seines Ichs: sie entführte ihn aus der lauten Eleganz des rhetorischen Studiums in die Stille der epikureischen Gärten, sie näherte ihn den griechischen Mythen und östlichen Träumen, aber auch dem Liede Theokrits, sie stärkte und verfestigte die Formen seines Erdgefühls und machte ihn zum durchdachtsten römischen Pfleger des Landes; sie trieb ihn schließlich zur höchsten Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft und Sorge um sie; sie wandelte also den stillen, scherzfrohen Dichter um zum erhabenen Führer des Volkes.

IV.

Das letzte Ziel nun der vergilischen Vollendungssehnsucht war die *aetas aurea*, das goldene Zeitalter. Es war vom Dichter schon früh und

ganz eindeutig im 5. und 4. Hirtenlied gefunden worden und blieb von da ab das Unbedingte in seinem Leben wie in seiner Kunst. Der Dichter reihte sich damit ein in die erhabenen Sucher des goldenen Zeitalters.

Der Mythos der goldenen Zeit ist der größte und hartnäckigste Traum der menschlichen Sehnsucht nach Glück und Vollendung. Denn die Religionen und Kirchen, die Staaten und Staatsutopien sind voran seine Erstarrungen und Vereisungen. Daß er im Märchen allherrscherlich waltet, ist selbstverständlich. Daß er in seltsamen Tarnkappen ins Drama und in die Formen des Romans sich eingeschlichen hat, ist sicher. Es sei damit ja nicht etwa eine eilige Abhängigkeit künstlerischer Grundformen herausgestellt, sondern etwas unvergleichlich Wichtigeres festgehalten: daß die Sehnsucht nach dem Glück und nach dem Vollkommenen als Urbewegung des menschlichen Seins immer neue künstlerische Formen erzeugt und nährt. Der Traum nach der schönsten Zukunft ist freilich zugleich eine Flucht aus der Gegenwart; so steht neben der goldenen Zeit, die man ersehnt, stets die eiserne, die man verneint. Der Ablauf und Verfall der Zeitalter ist daher nicht minder eine Geburt des menschlichen Herzens, als er die unbewußte Erfassung des Weltenrhythmus ist. Es ist weiter eine einfach hinzunehmende Tatsache, daß der Mensch die Wiederkehr der goldenen Zeit mit einem Herrscher stets verbunden hat: dem Mythos der *aetas aurea* vereinigt sich untrennbar der des Weltenherrschers, der Buddha, Zarathustra, Alexander, Augustus, Christus.

Diese Hinwendung zur *aetas aurea*, diese Abwendung von der *aetas ferrea* fand in griechisch-römischen Bereich ihren gläubigsten Propheten in Vergil. Sein Traum ist nach dem Gesagten nur aus der Erfahrung des eisernen Zeitalters möglich, dessen Glut nur aus ihr verstehbar. Er ist der glühende Empfinder jenes Jahrhunderts, das fraglos das eisernste der antiken Welt war, jenes Jahrhunderts nämlich, das die Gracchen beginnen, und M. Antonius schließt. Denn in ihm war das Auf und Ab der Geschlechter und Besitze eilig und wirr wie nur in den großen Revolutionen des Menschengeschlechtes; in ihm war alter Glaube sowie die Größe der Tradition und das verantwortungsloseste Schlagwort naiv nebeneinander. In ihm war nach einem Ausspruch Ciceros das oberste Symbol der eisernen Zeit, die Ungerechtigkeit, Gesetz geworden; ja derselbe Cicero nannte die ganze Epoche ebenso wörtlich « die vollendete Verkrüppelung des Staates ».

Wie die *aetas aurea* das Ziel der vergilischen Psyche ist, so ist sie

auch die Mitte des künstlerischen Schaffens. Sein ganzes Werk ist der Preis der goldenen Zeit: die *Bucolica* feiern diese Mitte träumerisch und mit allen Märchenzügen eines gläubig-einfachen Herzens, das sich über den Augenblick, da die Sehnsucht zu Ernst oder Spiel sich entschließt, mit den Erschütterungen einer Naturkrise zum ersten entschieden hat. Die *Georgica* dagegen feiern das Land als den einzig gültigen Raum des Goldenen Reiches. Und hier bricht deutlich die Größe des Unbedingten durch: dieses Land mußte nämlich nicht erst geschaffen werden, wie in den Träumen anderer, es mußte nur zu seiner ursprünglichen Schöne erneuert werden, und das war ein Leichtes, denn für Vergil hatte Herz und Wille und Wissen längst entschieden; er stellte Italien dar als die reichste Mischung goldener Kräfte, als Urmutter der Feldfrucht und der besten Helden. Der Preis dieses Landes ist nicht nur Verneinung Griechenlands, des Ostens und der übrigen bewohnten Erde, er ist zugleich die Feier der Mutter Erde in ihrem besten Kind. Der Erde nun eignete nach vergilischem Glauben voran die Gerechtigkeit, ja die Erde selbst ist die gerechteste Mutter. Das ist ein unabsehbar wichtiger Satz und bedarf einer kurzen Erläuterung.

Die Gerechtigkeit war seit je das Symbol der goldenen Ewe (und dementsprechend die Ungerechtigkeit das der eisernen). In der Entwicklung wurde sie indessen aus ihrem religiösen Grund gelöst, und immer stärker ein Vorwurf des Denkens: die Schergin des Zeus wurde zur Ordnerin aller Beziehungen zwischen Ich und Gemeinschaft. Diese letzte Gerechtigkeit hielt Platon fest, sie ins Griechischste kristallisierend. In ihr ist alles griechische Staatsdenken so fest verankert, wie das mittelalterliche religiöse Denken in Gott und seinem ordo.

Vergil kannte die religiöse wie die geistig-platonische Überlieferung der Gerechtigkeit, noch mehr: er kannte auch die zwei selbständigen Lösungen dieses Vorwurfs außerhalb Platon, nämlich jene Epikurs, in der die Gerechtigkeit eine Übereinkunft aus Furcht vor dem Unrecht ist; und jene Ciceros, in der der gesunde Menschenverstand die Gerechtigkeit als das erste Mittel der staatlichen Ordnung ebenso zugrundelegt, wie sein römischer Herrsinn sie bewahrt als Mittel des Herrschens.

Vergil weiß um diese Überlieferungen und bewahrt davon eine Mischung, die kein Verstand ergründet. Die Gerechtigkeit ging ihm nämlich, wie oben angedeutet wurde, in die Erde ein, und diese wurde also, da sie begnadetes Saturnisches Land war, selbst die gerechteste und lohnte demgemäß den Bauer und seine Arbeit. Die aetas aurea,

das Land und die Gerechtigkeit stritten so als die rettende Trias wider die eiserne Zeit und ihre Symbole: Stadt und Ungerechtigkeit. Dies ist die Wandlung des Unbedingten zur Zeit der *Georgica*; in der Erdschwere des obersten Symbols versank der östliche Traum wie die griechische Spekulation.

Noch einmal wandelte sich das Unbedingte Vergils in seinem letzten Werk, in der *Aeneis*. Hier stößt der Wille zum Vollkommenen mit ungeheurer Kraft in die Vergangenheit und gestaltet im Epos die Wesensgeschichte des römischen Volkes. Das neue Goldene Reich entbehrt nicht der früheren Eigenschaften und Symbole, es ist nicht minder der Erde und ihrer Gerechtigkeit verhaftet; aber in ihm ordnet der Dichter die alten Eigenschaften und den Menschen mit all seinen Kräften um eine neue Größe, das *Fatum*. Was das gerechte Walten der Mutter Erde für den Bauern bedeutete, das bedeutete nunmehr in der *Aeneis* das unabänderliche Schicksal der höchsten Gottheit für das Volk, das Jahrhunderte zu durchwandern hatte. Diesem Gedanken gab sich Vergil mit unergründlichem Enthusiasmus hin und gestaltete ihn im Epos. In ihm wurde der Mensch trotz aller Erregung und Ängste ruhig; in ihm floh eine ursprüngliche Unsicherheit in die göttlich bekräftigte unumstößliche Sicherheit. Das *Fatum* verfestigte Wünsen und Sehnen zu untrüglichen Verheißungen. Es betreute endlich Volk und Führer als die Auserwählten vor allen Völkern und Großen der Erde.

In diesem Augenblick gewann die Geschichte neuen Sinn. Sie war nicht mehr das Auf und Ab der Geschlechter und Stämme, noch das wechselnde Ringen der Nation. Sie wurde jetzt eine einzige Vorbereitung auf die *aetas aurea*, die eben ein Herrscher heraufführen sollte. Die Vergangenheit wurde jetzt das verehrungswürdige Monumentum, das vom Schicksal seinen Lieblingen vorgewiesen wird. Und demgemäß wurden die Helden der Vorzeit die Wegbereiter des Größten, der da kommt: des Augustus. Für den gewöhnlichen Menschen aber waren sie jetzt nicht mehr Wagende, Lebende und Irrende, noch Helden mit der Fülle widerstreitender Eigenschaften und Gebärden, sondern Beispiel und Vorbild. Hatte schon der 30jährige Vergil den 23jährigen Oktavian mit dem goldenen Zeitalter andeutungsweise vereinigt, hatte er ihn 10 Jahre später in den *Georgica* als den Weltensieger gefeiert, so pries er ihn jetzt ganz eindeutig und wiederholt als den Herrn des goldenen Reiches, als die höchste und schönste Erfüllung der römischen Geschichte. Damit vollzog sich, und zwar innerhalb des vergilischen

Unbedingten, die wichtigste Geschichtsumbiegung der römischen Geschichte. Vor dieser Staatsutopie, die im *Fatum* und in der Vergangenheit als längst vorhanden hinstellte, was sehnlichst erwünscht wurde, ist alles national-römische Geschichtserzählen klein, verblaßt selbst das Wort eines Livius. Vergleichbar ist diese Geschichtserfassung nur der Konzeption Herders, dem die römische Geschichte ihre Erfüllung in Cäsar findet. – So entsprechen und übersteigern in der *Aeneis* Geschichte und *Fatum* als Symbole des Unbedingten das Land und die Gerechtigkeit der *Georgica*.

V.

Der unbedingten Herrschaft des Vollkommenen im Geiste und im Schaffen Vergils entspricht in der künstlerischen Technik ein gezwungener Wille, der jener Mitte gleichsam jedes Mittel, jedes Motiv, jedes Wort opfernd darbringt: er sei die vergilische Willkür benannt. Sie beherrscht jede einzelne der handelnden Personen sowie ihr Tun. Diese sind daher nicht nur vom *Fatum* und den Weissagungen geleitet, sie sind voran von Natur vollkommen, Statuen, dem Werden und Wachstum fremd. « Der Mensch, von Geburt ein moralisches Kunstwerk »: das ist die Natur der vergilischen Menschen (mit der einen großen Ausnahme des geborenen Übeltäters Mezzentius). Man muß sich wundern, daß sie trotzdem noch so verschieden sein können. Ihre Verschiedenheit ist ein großartiges Zeugnis des dichterischen Könnens, das durch sorgsamste Auswertung der Umstände, des Alters, des Geschlechts variiert, was sonst von gleichfarbener Vollkommenheit wäre. Nur hierdurch wird eine höchst gefährliche Eintönigkeit vermieden.

Der Dichter war sich seines Tuns bewußt; denn er bewahrte die hellenistischen Techniken der Charakterzeichnung, aber verminderte ihren Reichtum und ihre Natürlichkeit um seines Zieles willen wesentlich. Eben in dem Anders dieser Vereinfachung liegt die Kraft seiner vom Unbedingten beherrschten Willkür.

Sie zeugt sodann ebenso stark die Vereinfachung jener Tugenden, die den ersten Helden des Epos, den Aeneas, wie sein gesamtes Volk auszeichnen: Tüchtigkeit, Gerechtigkeit, Milde, Frommheit. Es sind die vier Eigenschaften, die das römische Volk dem Herrscher Augustus dankbar auf goldenem Schild zuerkannt hatte als die Kräfte, durch die er den Staat gerettet hätte. Hier wird es jedem klar, daß dem Dichter die Gestalt des Augustus mit der des Aeneas verschmolzen war. Zugleich

aber ist in den vier Grundtugenden das ganze vergilische und augusteische Evangelium beschlossen. Sie sind von einer Einfachheit, die von keiner Einfalt des Mittelalters überboten werden kann, von einer klaren Härte, die weder im Östlichen noch im Griechischen eine Entsprechung hat. Denn die *Iustitia* ist schlechthin die Ordnung des Goldenen Reiches und das Mittel, um zu herrschen; die *Virtus* aber die heldenhafte Mannheit, die vom *Fatum* geleitet ist; die *Frömmigkeit* ist der Ausdruck uralter Scheu und Furchtsamkeit vor der Gottheit und die *Milde* das Zeichen des menschlichsten Volkes. So ist in diesen Tugenden gleichsam das Opfer jeder ethischen Phantasie gebracht trotz des Wissens um die reichen Tugendlehren der nachplatonischen Philosophien und Ciceros. Es ist gebracht in der Einsicht und der Erfahrung eines bittersten Jahrhunderts, daß die einfachste verwirklichte Ordnung des Seelenlebens weit höher sei als der Traum eines vielfältig geschmückten; daß der Reichtum des Denkens stets die Verwirklichung gefährde.

Stärker indessen als in den ethischen Personen, als in ihren Tugenden, als in ihrem reichen Tun verwirklichte sich die vergilische Willkür in der *tertia imitatio*: sie ist des Dichters oberstes Stilprinzip. Ihr Sinn sei mit einigen Worten erhellt. –

Die römische Kunst steht in strenger, durch das Leben ebenso wie durch den Willen gekennzeichneter Abhängigkeit von Griechenland. In der ersten Freude ob dieser Entdeckung bezeichnete man in früheren Generationen die lateinische Literatur schlechthin als Übersetzerliteratur, später mit dem vornehmeren Namen einer *Renaissancekunst*. Indessen sah man sich genötigt auch diese Bezeichnung zu erweitern, denn man entdeckte immer mehr gerade in der Nachahmung des griechischen Vorbildes die Eigenart des Nachahmenden. Paradox gesagt, offenbarte sich in der Art der *Imitatio* die Originalität. Ihr Sinn war (jedenfalls in den besten Erzeugnissen), die Güte der vergangenen und fremden Kunst zu bewahren, in der eigenen Kunst nicht unter ihre Größe zu steigen. Während für die Griechen der Grundsatz galt: « Die Kunst ist Nachahmung der Natur, » galt für die Römer der Satz: « Die Kunst ist nachahmender Wettkampf mit griechischem Können. » Dies gilt selbst, wenn auch bedingt, für manche Frühformen der *Imitatio*; für jene, die Übersetzung war, wie für jene, die wesentlich *Kontamination*, *Vermischung* und *Klitterung* verschiedener Kunstwerke zu einem einzigen war. Aber noch die so strenge Schule der *Neoteriker*, deren Wirksamkeit in die erste Hälfte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts fällt, ragte hervor durch die Übertragung griechi-

scher Kunstwerke. Es waren Übersetzungen von hohem Wert, ihr Gewinn wohl nachhaltiger, als er bei ähnlichem Ziel und letzter Werthöhe für einen Dichter von heute sein mag, etwa für die Übertrager R. A. Schröder, George und Rilke.

Vergil ging aus diesem Kreise der Neoteriker hervor. Er war mit einem der Führer, Helvius Cinna, sicher befreundet. Sein eigener dichterischer Beginn, das *Catalepton*, steht unter dem Bann des weitaus Begabtesten der Runde, des Valerius Catullus. Und doch entfernte er sich in seinem ersten größeren Werk, den *Bucolica*, ganz von der bisher üblichen Form der Imitatio, er schuf geradezu eine neue dritte: die Übernahme kleiner und kleinster Motive; sie konnten oft in ganz eigenen Worten ertönen; sie wiederholten gewöhnlich im lateinischen Wort eine griechische Wortgruppe oder klangen mindestens an sie an; sie wurden jedoch selten für die Dauer eines Verses wörtlich übertragen. Diese Form pflegte der Dichter immer feiner und überlegter. Sie blieb in den *Georgica* nicht mehr im engen Kreis der ländlichen und elegischen Motive, sie wurde vielmehr ungeahnt bereichert um jene fremder Landschaften, der Natur, des Kosmos und der Geschichte. Sie gewann in der *Aeneis* noch ein mächtiges Reich dazu: das griechisch-altrömische des Mythos und der Sage, der Gottheit und ihres Kultes. Durch die dritte Imitatio bewahrte Vergil die schönsten Motive berühmter Dichter, Griechen wie Römer, und schuf also eine höchstwertige Auswahl des künstlerischen Sagens. Er gab damit in fortwährendem Andeuten und Anklingen an Worte, Gebräuche und Szenen die Fülle der Vergangenheit wieder; er erzählte in den eigenartigsten Verkürzungen neben seiner Hauptgeschichte Sagen und Ereignisse der Vorfahren. Daher ist sein Wort von einer steten, verwirrend-großen geschichtlichen Kraft und wirkte auf den Römer entsprechend vielfältig und nah. Der Dichter pflegte ursprünglich diese Form aus Bewunderung des fremden Könnens und aus Furcht vor der eigenen Schwäche. Wie sich in den drei Jahrzehnten seines Schaffens beide Antriebe auswuchsen, so entfaltete sich seine Imitatio fast tropisch in dieser Doppelkraft: als Pietas, als bewundernde und willentliche Pflege bester Vergangenheit, und als Flucht der eigenen Unsicherheit in die Sicherheit der unbedingt Bewährten. Das ist die klare Wirkung jener Vollendungssehnsucht, die zu einer reinen, stets geübten Kunstform umwandelte, was sonst nur notwendiges Handwerk gewesen und geblieben wäre.

Es wurde bis jetzt dargelegt, welcher vergilische Sinn dem Satz zukommt: Das Unbedingte wird nur durch Willkür erreicht. In ihm

erschien die Eigenart des Dichters und seiner Kunst, und die Größe der beiden mußte wesentlich angedeutet werden. Sie liegt nicht in der Größe des Ziels, sondern in der Wucht des Unbewußten, der unbekanntesten Löwen« hälfte » der Menschennatur und der dämonischen Mutter aller Kunst. Da darf nun freilich über die Wucht der vergilischen Vollendungssehnsucht als dem tiefsten Ausdruck des Unbewußten weiter kein Wort mehr verloren werden. Sie wird überdies durch zwei Kräfte der « dunklen Mütter » nie aus dem festen Bereich der Natur gelöst (trotz aller willkürlichen Formbildungen), nämlich durch das Gefühl für Erde und Gottheit.

In ihnen beiden ist Vergil das Kind seines Landes. Sie sind bei ihm so innig vereint, als wären sie derselben Mitte entsprossen. Denn die Pflege des Landes geschah dem römischen Bauer nie ohne die heimlichen Schauer vor dem Walten der Gottheit. Landschaft und Natur waren ihm daher auch nie Gegenstände geruhamer Betrachtungen und « liebenden Sichversenkens », sondern die Natur war ihm Warnung der Gottheit zur Bitte und Aufruf zur Arbeit. Landschaft, Arbeit und Gottheit sind denn auch nirgends römischer am Werk als in Vergils *Georgica*. Voran ist es die tiefe Scheu vor den Göttern, die hier ihre letztrömische Kristallisation erfährt. Sie zeichnete als abgründige Furchtsamkeit den Römer aus und erneuerte immer wieder mit der Kraft des Tiefstirrationalen die Götter, die ein unvergleichlich schwächerer Verstand längst vernichtet hatte. Hierin tritt klar zu Tage eine psychische Spaltung, in der der Römer seit dem Einbruch der griechischen Philosophie und ihrer eiligen rationalen Aufklärung lebte. Vergil hatte sie einzig in sich. Daher sagt das Nacheinander seiner philosophischen Erkenntnisse über seinen inneren Bios wenig aus. Daher ist das Nebeneinander dieser dunklen Kräfte und der weltanschaulichen Überzeugungen, das Zurücksinken der letzteren in die chthonischen Gründe so einzig bedeutsam und so ganz anders als je bei einem Griechen oder späteren Europäer. (In Rußland dürfte um 2000 herum eine Kunst von ähnlicher psychischer Spaltung, die eben jetzt dort eingebrochen ist, möglich sein.) Gerade mit Hilfe der dunkelsten Kräfte also erzeugt und erzwingt Vergil in seiner Vollendungssehnsucht alle Sicherheiten des Fatums, der Auspizien, der Geschichte und des Staates, ja er findet sie vorerst *wider* die Künste seines Denkens. Dies ist das Urschöpferische Vergils, das vor und über der üblichen schöpferischen Begabung steht.

Ich komme damit zur letzten entscheidenden Frage: es gilt als selbstverständlich, den Römern das Dämonische, das Schöpferische und die

Phantasie abzusprechen. In der plastischen Kunst scheint der Beweis besonders eindringlich. Kein Besucher Italiens vermag einen römischen Tempel gegen die Gewalten einer dorischen Säule zu stellen. Aber auch keiner bleibt im Museo nazionale in Neapel im Ungewissen, daß die Wirklichkeit eines römischen Gesichts kein griechisches Gegenstück hat; daß wiederum die zur Schau gestellte Moralität der togaumhüllten Gestalt und die gotthaften Gebärden einer Kaiserstatue den reinen Menschen der griechischen Kunst nicht aus Unkönnen und Unkenntnis, sondern mit kollektiven Geheimkräften verwandeln und verregeln. So ist gerade die plastische Kunst ein Zeugnis für die schizothyme Art des Römers; die Natur rücksichtslos auf *eine* Sehweise einzufangen, auf *eine* Haltung zu verdichten. Diese Art hat ihre unvergleichlich größere Erfüllung in Vergil. An sich bedingungslos, wie das Unbedingte und die Willkür zeigten, steigert sie sich hier durch das merkwürdigste Ereignis römischer Geschichte, durch die psychische Spaltung, in der noch einmal ein jugendlicher Sinn in die Fremdheit reifster Denk- und Kunstform sich hüllt. – Da dieser schizothymen Art das Natürliche als zu ichhaft verdächtig ist, wird das Wort den Gefahren des Individuums entrissen, indem es für die Gemeinschaft fest geprägt wird. So verkündet Vergil zum erstenmal im römischen Bereich der Gemeinschaft ihre Ideale. Seine Kunst ist Gemeinschaftskunst, und zwar in dem ungriechischen Sinn, daß sie alle ihre Strebungen willentlich auf das ganze Volk richtet und ihre Mittel danach berechnet. Gerade deshalb mußte dem Dichter das Schöpferische, das dämonisch und unmittelbar sich ausgestaltet, als eine Explosion des Ich erscheinen, die die Gemeinschaft gefährdet und das Erbe der Vorfahren widersinnig sprengt. So betrachtete der Römer das Schöpferische der Griechen; so drängte Vergil bewußt das Ichschöpferische zurück und opfert es den bindenden Gewalten der Gemeinschaftskunst.

VI.

Es ist jetzt möglich, eine geistesgeschichtliche Erscheinung von höchster Bedeutung in ihrem Wesen zu fassen: den augusteischen Humanismus. Man rühmte ihn als die erste große Rückwendung des Abendlandes zu den Griechen, als das willentliche Bekenntnis zu jenen, die die «Erzieher» des Abendlandes in der Formung des Menschen wie in der Kunst gewesen wären. Dabei ergab freilich die innige geistige Nachfolge eine oft peinliche Ähnlichkeit und verzweiflungsvoll Unneues.

Wie verschieden ist doch hiervon das gewachsene Anders, das jene Imitatio trotzdem nicht verneint! Der augusteische Humanismus ist, so muß jetzt festgehalten werden, zuerst vergilischer Humanismus: Übergriechisch in Form und Willen, widergriechisch in seinem Unbewußten, überreif in der Kunst und voll des ungriechischsten Drängens und Sehns der Seele – und also die reine Wirkung jener « psychischen Spaltung ». Die folgenden Jahrhunderte bekannten sich nur noch zu der von Vergil geschaffenen Gemeinschaftskunst. So wurde sie Grund und Urform der romanischen Kunst überhaupt, in Dante wie in Racine von einem neuen, wesensverwandten Unbedingten und von ähnlicher Willkür genährt. Nicht minder bedeutsam und wirkungsreich war die Mitte dieser Kunst. Durch die aetas aurea war zwar bisher geschichtlich nur die augusteische Epoche als rasche Renaissance bestimmt, aber dieselben widergriechischen Kräfte der Erde nährten, durch Vergils Schaffen gewachsen und gestärkt, die wirkungsmächtigste Form des Weltherrschermythos: die christliche. Das Christentum ist daher im tiefsten geschichtlichen Sinn römisch. In der tatsächlichen Abhängigkeit wie vor allem in der seelischen Verwandtschaft steht denn auch kein Humanismus dem vergilischen so nah, wie das Frühchristentum und die mittelalterlichen Erneuerungen, keiner so fern wie der deutsche Humanismus des 18. Jahrhunderts.

Mit Vergil beginnt ein Abendland, nicht das des Bewußtseins und der dämonischen Ichprovinzen, sondern das der Seele und der Gemeinschaftskunst. Dieses zweite Abendland zu verneinen, war eine Krankheit des 18. Jahrhunderts. Es wurde geboren in einem Augenblick, da die Schönheiten der Individualität zu den Gelüsten Primitiver zerfielen. Heute, in einer anderen aetas ferrea mit den irrsinnig nordöstlichen Zersetzungen des Individuums, sei keine aetas aurea dagegen geträumt, sondern nur dies festgehalten: daß die Weisheiten der vergilischen Art und ihre Überlieferung nicht minder denk- und lebensnotwendig sind wie die des griechisch-germanischen Abendlandes.