

ZUR KOMPOSITION DES PERVIGILIUM VENERIS

Ein Gedicht, dessen Verfasser wir nicht kennen, dessen Entstehungszeit vom 2. bis zum 5. Jh. u. Z. in verschiedenen Epochen gesetzt wird und dessen Ziel und Funktion stark umstritten sind, reizt sicherlich — so würde man vermuten — zu einer Analyse, die nicht um die unsicheren Umstände, sondern lediglich um das Werk selbst sich kümmert. Wenn man jedoch die diesbezügliche, ziemlich umfangreiche Literatur durchblättert, gewinnt man den Eindruck, als ob die Forschung mehr von den Fragezeichen um das Gedicht, als von dem Gedicht selbst gereizt und fasziniert gewesen wäre. Die gewaltsamen Umstellungen des 19. Jahrhunderts sind zwar seltener geworden, aber der Streit um Zeit und Verfasser, Funktion, religionsgeschichtliche und literaturgeschichtliche Beziehungen dauert nicht minder lebhaft fort, und selten wird des Gedichtes als eines Kunstwerkes gedacht. Wir wollten daher jene Probleme — ohne ihre Wichtigkeit zu leugnen — etwas beiseite legen, und etwas zum Verständnis der inneren Form des Gedichtes beitragen.

Das Gedicht fängt mit einer allgemeinen Schilderung des Lenzes an. Die Elemente kehren dann im Gedicht meistens zurück, es scheint also, als ob dieses Proömium, wie eine Ouverture, all die Hauptmotive anstimmte, die dann im Werk entwickelt werden. Die Motive sind aber geerbt — sie sind fast alle (manchmal bis zu den Worten gleich) im berühmten Lob des Frühlings bei Vergil schon zu finden — und ihre Reihenfolge im Gedicht scheint der im Proömium gar nicht zu folgen, sie ist anscheinend gar ziemlich rhapsodisch. Worin besteht also die Kunst des Dichters?

Bei näherem Zusehen stellt sich bald heraus, daß die Reihenfolge der Themen im Gedicht vielleicht doch nicht so rhapsodisch sei. Es wurde richtig bemerkt, daß, obwohl das *ver* gleich am Anfang als *canorum* bezeichnet wird, wir von den Stimmen des Lenzes erst am Ende des Gedichtes hören — da allerdings umso reicher, auch das Beiwort kommt wieder vor. Der Aufmerksamkeit des Lesers kann ferner nicht entgehen, daß der Dichter zweimal verschiedener Elemente

des Uranos-Mythos Erwähnung tut: einmal in Form eines Hinweises auf seine Entmannung (9—11), später (59—62) seine Ehe mit der Erde in der seit Aischylos üblichen Weise interpretierend. Nun, der ersten Erwähnung folgt die Geburt der Dione—Venus, dann die Schilderung ihrer Wirkung: das Treiben der Knospen, das Aufbrechen der Blumen und eine künftige Ehe (13—26), schließlich ein Bild vom schelmischen Amor und den Nymphen (28—38). Die Folge der Ehe von Himmel und Erde ist andererseits die Geburt von *omnis foetus* (62), das führt zur Schilderung der Wirkung der Göttin (offensichtlich Venus) weiter (63 ff.): sie treibt zu Gebären, sie stiftet die Ehe zwischen Paare der römischen Geschichte (69—71), und der Abschnitt wird mit Amors Geburt abgeschlossen (77—9). Nicht nur die Uranos-Geschichte ist also zweimal erwähnt, auch der folgende Gedankengang ist ähnlich, man würde sogar sagen: parallel.

Laßt uns aber die Elemente der beiden Abschnitte auch etwas näher ins Auge fassen! Der Mythos, worauf die Verse 9—11 hinweisen, ist wohlbekannt aus Hesiod, der Dichter konnte sich demnach mit einem Hinweis begnügen. Weshalb war jedoch überhaupt nötig diesen allertümlich rohen Mythos zu erwähnen? Die richtige Antwort war im Wesentlichen schon von R. Schilling gefunden. Da der Himmel nach stoischer Ansicht einen feuerartigen Charakter habe, und da das Blut im Gedicht vom Himmel sei, bedeute die Stelle, daß Dione—Venus aus der Vereinigung der zwei Lebensprinzipien, Feuer und Wasser geboren wäre, was auch durch Varros Worte bestätigt sein dürfe. I. Cazzaniga machte jedoch darauf aufmerksam, daß Dione im Pervigilium Veneris nicht aus dem Schaum um das Glied des Uranos geboren wird, wie bei Hesiod, sondern aus seinem Blut, obwohl daraus bei Hesiod ganz andere Wesen, die Erinyen und die Giganten entstehen. Allem Anschein nach war nicht unser Dichter der erste, der so etwas schrieb, wenn er aber diese, von der allgemein bekannten Tradition abweichende Variante benützte, so mußte er dazu einen Grund haben. Er wollte wohl nicht nur Feuer und Wasser, sondern zugleich auch zwei andere, ebenfalls gegensätzliche, aber ebenfalls auch lebentragende Elemente, Blut und Wasser zusammenbringen. Aus der Vereinigung der beiden Gegensätzen geht etwas Neues hervor: die Göttin, die Tochter, die Neugeborene.

Diese Neugeborene ist gleich auch eine Wirkende. Wie bei Hesiod unter den zierlichen Füßen der ehrwürdigen Göttin, sobald sie in Kypros die Erde betritt, weiches Gras gewachsen war, so spricht auch unser Dichter gleich nach ihrer Geburt davon, wie die Natur sprießt, wie die Knospen ausschlagen, wie die Rosen betaut werden, wie die feuerfarbige Braut-

schleier am nächsten Tag gelöst wird, wie die Göttin in der Natur (dahinter aber vielleicht auch im menschlichen Leben) wirkend ist.

Schließlich noch ein Bild vom schelmischen Amor und die Nymphen, im Hintergrund jedoch auch hier die gebietende Göttin: er ist auf ihr Befehl unbewaffnet.

Die Parallelität zwischen 9 ff. und 59 ff. wird auch durch die parallelen Ausdrücke betont: dort wirkten die *marini imbres*, hier der *maritus imber*. Dieser Parallelismus deutet jedoch gleich auch einen Unterschied an: dort war das Wasser unten, hier kommt es von oben. Die Unterschiede sind aber hiermit noch nicht erschöpft. Dort vereinigen sich Himmel und Meer, hier ein anderer komplementärer Gegensatz: Himmel und Erde. Doch auch der Aether ist feurig, also dort Blut, Feuer und Wasser, hier Feuer, Wasser und Erde. Dieser Ehe Frucht ist jede Geburt, doch dieser Prozeß der Geburten wird von der *procreatrix* Venus regiert. Die Terminologie dieser Partie ist — wie das von Schilling schön gezeigt war — stoisch: der *permeans spiritus* ist das *διήκον πνεῦμα* der Stoiker. Was also in 13 ff. mehr auf die Vegetation und nur hinweisartig auf die Menschen bezogen war, wird hier als kosmisch allgemeingültiger, doch in erster Linie in Anbetracht des Menschen formulierter Gesetz dargestellt, was dort als augenblickliche und (oder) gegenwärtige Wirkung des Neugeborenen betrachtet wurde, ist hier als das stetige, auch in der Vergangenheit, in der Geschichte sich offenbarende Werk der all- und vollmächtig regierenden, fast als Urwesen vorhandenen Göttin gschildert. Demgemäß ist sie hier die Vermählerin nicht bloß von Blumen, sondern die von den Römern, nicht *Aeneadum genetrix*, sondern *Aeneadum copulatrix*.

Der Abschnitt wird wieder mit Amor abgeschlossen, der jedoch hier nicht als schelmischer Knabe, sondern als unschuldiges, neugeborenes Kind erscheint, Venus aber, die am Anfang die neugeborene Tochter war, hier zu gebärender Mutter wird. Die merkwürdige Verdoppelung der Themen ist also keine Folge der Ungeschicktheit des Dichters, nicht auch der Nachlässigkeit eines mittelalterlichen Schreibers, sondern sie ist eine wohldurchgedachte Kompositionsweise. Bevor wir aber nach dem Grund dieser Kompositionsweise fragen wollten, müssen wir die noch nicht behandelten mittleren Teile ins Auge fassen.

Die beiden mittleren Teile ergänzen einander so wie sie jetzt stehen. Diana wird gebeten, um sich von dem Fest fernzuhalten. Sie ist ja das Negative von all dem, was Venus bedeutet: sie ist eine *virgo*, sie kann demnach nie zu Ehefrau, nie zu Mutter werden (wie Venus), sie ist Herrin der Tiere, und — obwohl nicht aus Blut geboren — sie bedeutet unbeugsame

Strenge, Tod und Blut in der Natur, während Venus, die aus Blut geborene, Quelle des Lebens und heiterer Ungebundenheit ist.

Die Komposition ist demnach zweifach. Das Gedicht ist einerseits dem Wachsen der Venus folgend, linear gegliedert. Die Elemente sind im Proömium inhaltlich vorbereitet und meistens auch durch Hinweise nach vorwärts und rückwärts verbunden. Venus, die Tochter wird geboren, sie ist gleich wirksam, mit ihr erscheint ihre Gefolgschaft im Myrtus-Hain: die Nymphen und der Knabe Amor (vorbereitet in Vs. 23). Sie sendet eine Gesandtschaft zu Diana (verbunden durch „Myrtus-Häuser“ in 43 mit 28, ferner in 43 ein Hinweis auf 10: damals war sie *caerulas inter catervas* auf dem Meer, jetzt auf der Erde *congreges inter catervas*), um nach Entfernen des Negativums auch positiv ihre Macht zu entfalten, zunächst in ihrem Gerichtshof (da ihre Gefolgschaft wieder erwähnt, wodurch die Partie mit 28 ff. verbunden wird), dann im Kosmos, sowohl in der Natur wie in der Geschichte, als Ehesterin. Nachdem sie schon als Tochter und als Herrin erschien, wird sie schließlich als Mutter geschildert, deren Schönheit und Macht am Ende ein großartiges *tutti* uns malt.

Viel wichtiger scheint jedoch die andere Gliederungsweise zu sein, wodurch letzten Endes auch die oben umrissene, lineare Reihenfolge bestimmt wird. Sie könnte symmetrische oder Ringkomposition genannt werden, obwohl sie von anderer Funktion ist, als die archaische Ringkomposition gewesen war. Ich fasse die diesbezüglichen Ergebnisse kurz zusammen: A) Allgemeine Schilderung des Frühlings, wo auch seine Tonfülle erwähnt wird. B) 1. Aus der Vereinigung von Himmel (Feuer, Blut) und Meer wird die Tochter Dione geboren. 2. Die der Neugeborenen Macht wird als gleich und gegenwärtig wirkend dargestellt. 3. Ihre Umgebung, Amor, der Knabe, vor dem die Mädchen sich hüten sollen. C) Mittelpunkt: Der Venus Herrschaft negativ (was sie nicht ist: *virgo Delia*) und positiv gezeigt. B') 1. Aus der Vereinigung von Himmel (Feuer, Wasser) und Erde wird alles geboren, worin sich aber 2. die ewige, kosmische Macht der Venus sich zeigt, die sich auch in der Vergangenheit (Rom) offenbarte. 3. Sie wirkt nicht nur im Leben von Anderen, sie ist nicht nur Tochter, sie wird auch selbst zu Mutter, Mutter des kleinen Amors, der da noch kein Knabe, nur ein unschuldiges Kind ist. A') Schluß: Allgemeine Schilderung der Venus Macht im Lenz, die Töne des Frühlings.

Die Komposition ist demnach von der Parallelität der komplementären Gegensätze beherrscht, und zwar so, daß dieses Prinzip in der mittleren Partie zu beobachten ist (BCB'), umgerahmt von zwei, im Wesentlichen gleiche Abschnitten

(AA'). Dieselbe Kompositionsweise ist auch im Kleinen zu bemerken, und wird — wie die Elemente der linearen Komposition inhaltlich — ebenfalls gleich am Anfang stilistisch angedeutet. Das Gedicht beginnt mit einer Zeile, die als Refrain immer wieder erklingt:

qui nunquam amavit,
Cras amet *cras amet —*
quique amavit

die Parallelität der Gegensätze umrahmt von einer Wiederholung. Obwohl nicht so zugespitzt wird die Einheit der Gegensätze (die „Dialektik des Lenzes“) sprachlich — stilistisch auch noch weiter angedeutet: *vere concordant amores... et nemus comam resolvit* (2—3); *implicant casas virentis de flagello myrteo* (6), wo das Wort *flagellum* (das doch auch Geißel bedeutet) auf die Ambivalenz der Dinge hinweist.

Was ist die Funktion dieser Komposition? Die Stoa betrachtete den Weltprozeß als einen Kreislauf, wo das Feuer zunächst zu Luft, dann zu Wasser werde; ein Teil von diesem verdichte sich zu Erde, das übrige bleibe teilweise Wasser, teilweise werde es zu Luft, und das wiederum zu Feuer. Die Mischung aber, wodurch die Gewächse, Tiere usw. entstehen, gehe in Form von Umwandlung der Elemente ineinander vor sich. Die Substanz der Dinge — lesen wir in einem anderen Fragment von Zenon — ist die erste Materie, die als ganze ewig ist, sie nimmt nicht zu und nimmt nicht ab, deren Teile jedoch nicht dieselben bleiben, sondern sich trennen und vereinigen. Im Kreislauf geht demnach ein fortwährender Wandel vor sich, Umschläge in die Gegenteile, die aber vom Ganzen her gesehen immer komplementär sind, und das Weltall besteht eben von Spannung zwischen diesen komplementären Gegensätzen. Die Stoiker — die die Gestalten der traditionellen Mythologie allegorisch interpretierten — meinten, wie es scheint, daß die Kraft, die die Teile miteinander richtig zusammenfügt, Aphrodite wäre. Kurz: Der Weltprozeß geht von Feuer zu Feuer, inzwischen geht der Wandel der komplementären Gegensätze vonstatten, der von einer Urmacht zusammengehalten wird, die Aphrodite heißt. Die Struktur des Gedichtes scheint dem sehr ähnlich zu sein.

Wie es dem aber auch sei, die Welt des Gedichtes ist eine geschlossene: die beiden Hauptteile (B und B') umrahmt von A und A', schließen sich zu einem Ganzen zusammen, wie zwei Schalen einer Muschel. (Venus gelangte je nach ihrer Geburt vom Meer in einer Muschel nach Kypros, oder wurde — nach einigen Quellen — gar aus einer Muschel geboren.) Dieser geschlossenen Welt gegenüber steht in den letzten Zeilen der

Dichter selbst. Diese Zeilen bilden einen äußerst wirkungsvollen Antiklimax. Dadurch wird das Gedicht subjektive Lyrik, dadurch wird das philosophisch und kompositionell auch an sich sehr kunstvoll gebautes Werk auch lyrisch begläubigt. Wäre das Gedicht nicht so geschlossen gebaut (sondern z. B. in einer bloß chronologisch-linearen Weise), so wäre der Kontrast viel schwächer, er bestünde lediglich zwischen der letzten Partie (Frühlingstöne) und dem Epilog. Dem Dichter war aber eben seine Einsamkeit das Wichtige, und das ganze wurde so komponiert, gar manche Worte so gewählt, daß diese umso greller, umso schmerzlicher hervortrete. *Vere nubunt alites* (3), der *puer ales* treibt seine Spiele, *canoros non tacere diva iussit alites* (84, dazu noch zusammenklingend mit *greges* in 83) — aber der Dichter ist auch ein *ales*: und trotzdem, er singt nicht, er spielt nicht, er bleibt still und einsam. Venus heißt deshalb so, weil sie *ad omnes venit*, doch *quando ver venit meum?* Wann kommt sie zu mir? — fragt der Dichter. Vom Fest der Venus wird auch der *poetarum deus* nicht fehlen (45) — auf den Dichter blickt er nicht wieder günstig (91). Die Hoffnung auf Ruhm, auf den „reifen Gesang“, die er einst hegte, ist zerronnen. Das Refrain tönt noch einmal, um das ganze Gedicht abzuschließen: der Dichter steht ja physisch in der Welt, er ist darin einbeschlossen, und doch einsam, als Gegensatz des ganzen bunten, scherzenden und andächtigen, gegenwärtigen und vergangenen, sich trennenden und vereinigenden, singenden Weltalls: ein letzter, schmerzhafter Gegensatz, der nicht in die Harmonie des Weltprozesses aufgeht.

Budapest.

Zs. Ritoók.

Note de la Rédaction: Le rapport de M. Zs. Ritoók „Zur Komposition des Pervigilium Veneris“ parut entre-temps dans *Acta classica Univ. scient. Debrecen* X—XI (1974—1975), pp. 133—138. accompagné par 29 notes (au bas des pages).