

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1956, HEFT 6

FRIEDRICH KLINGNER

Catulls Peleus-Epos

Vorgetragen

am 11. November 1955

MÜNCHEN 1956

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

INHALTSVERZEICHNIS

I. Der Eingang des Gedichts	5
II. Peleus	12
III. Ariadne	31
1. Ariadnes Verlassenheit und Erlösung.	31
2. Die Klage der Ariadne.	51
IV. Einheit.	66
V. ποικιλία	78
Exkurse	82

PAULO FRIEDLAENDER
MAGISTRO AMICO
D. D.
AUCTOR

Virgil und Horaz verstehen wir heute leichter und vielleicht besser als vor einem halben Jahrhundert. Die Mühe und das Umdenken, die dazu notwendig gewesen sind, schienen im Falle Catulls unnötig. Er schien sich dem Verständnis ohne weiteres zu öffnen. Dabei mußte man sich fast allein an die kleinen, die Gelegenheitsgedichte halten und diese obendrein unvermerkt ins Moderne umdeuten. Die kunstvollen großen Gedichte sind dabei vernachlässigt und als Erzeugnisse bloßen Kunstverständes gering geschätzt worden, als hätten sie mit dem eigentlichen, wahren Catull nicht viel oder nichts zu tun. So ist es gekommen, daß ein wichtiges Stück der lateinischen Dichtung, die man mit neuen Augen sehen gelernt hat, noch unentdeckt geblieben ist. Das Peleus-Epos ist eines der am ärgsten verkannten Gedichte des lateinischen Altertums. Obwohl Wilamowitz und Friedländer längst Entscheidendes darüber geschrieben haben, fehlt nach meiner Erfahrung den meisten von uns der rechte Zugang dazu. Hier zu helfen und im Zusammenhang der interpretierenden Arbeit, die den lateinischen Dichtern überhaupt zugewandt worden ist, Versäumtes ergänzend nachzuholen, ist bei den hier vorgelegten Studien die Absicht gewesen.

I. DER EINGANG DES GEDICHTS

Von den ersten Versreihen des Peleus-Epos (1–15) sind wir so glücklich, die hauptsächlichen Vorbilder noch zu kennen, ein römisches und ein griechisches. Der Anfang der Medea-Tragödie hat in der lateinischen Fassung des Ennius (Scen. 246 ff.), nicht nur in der griechischen des Euripides vorgeschwebt. Aus den Versen des Ennius hat Catull die Worte *Argiv(ae)*, *lecti(iuvenes)*, *auratam pellem*, vor allem aber den Anfang mit dem Pelion und der Tanne, nicht mit der Argo. Wilamowitz, der das erkannte,

hat den richtigen Schluß gezogen, Catull selbst, nicht ein hellenistischer Vorgänger, müsse diesen Gedichtanfang mit Hilfe von Motiven aus Ennius und Apollonios von Rhodos frei erdacht haben.¹ Diese Erkenntnis läßt vermuten, Catull wird auch sonst in dem Gedicht ziemlich frei mit seinen Vorbildern verfahren sein, er wird nicht nur ein hellenistisches Epos in das Lateinische übertragen haben.

Es lohnt, die Gunst der Lage noch über diese Einsicht hinaus auszunutzen und zuzusehen, wie Catull vorgegangen ist.

Der Anfang der Euripideischen Medea ist dadurch so eigentümlich, daß knappste Exposition der Vorgeschichte und hochpathetischer Ausdruck eines bedrängten Herzens völlig eins sind. Der alten Amme Medeas genügt es nicht zu sagen: „Wäre dies ganze Unheil doch nicht gekommen!“ Es genügt ihr nicht zu sagen: „Wären wir nie hierher gekommen!“ Auch dies ist noch nicht genug: „Wäre Iason nicht zu uns nach Kolchis gekommen!“ Sie stellt sich vor, wie abenteuerlich, wie schwierig, ja, aussichtslos das Unternehmen damals gewesen ist, das dann eben doch leider gegen alle Wahrscheinlichkeit gelungen ist. Wäre es doch mißglückt! Hätten die Symplegaden doch das Schiff nicht durchgelassen! Auch damit kann sich der Drang des fortwünschenden Herzens noch nicht genug tun; er greift zurück bis zum Anfang, als der Fichtenstamm für das Schiff Argo gefällt wurde. Es drängt sich der Klagenden auf, was alles Außerordentliches, Seltsames hat zusammenkommen müssen und auch wirklich zusammengekommen ist, bis das gegenwärtige Unheil daraus hat werden können. Das Paradoxe ist hervorgekehrt.

Ennius folgt dem Text des Euripides mit einiger Mühe. Denn für den römischen Hörer hat er sich veranlaßt gesehen, dies und jenes zu erklären. Er hat die „richtige“ Reihenfolge der Dinge gegen Euripides wiederhergestellt und darum mit dem Frühesten, dem Fällen des Tannenstammes auf dem Pelion, begonnen; die *πέυκη* ist zur *abiegna trabes* geworden, es ist eigens gesagt, daß das Schiff daraus entstanden ist, der Name Argo ist erklärt: *quia Argivi in ea . . .*, endlich ist das auserlesene Aben-

¹ Hellenistische Dichtung (1924) II 300 A. 1.

teuerliche der Fahrt in den etymologisierenden Begründungssatz hineingenommen: *quia Argivi in ea delecti viri vecti petebant pellem inauratam arietis Colchis*, das einfache Πελία ist weit-schweifig kommentiert: *imperio regis Peliae*; auch *per dolum* ist erläuternder Zusatz.

Mit alledem hat Ennius der Exposition Genüge getan. Aber die Ausdrucksgebärde kommt nicht mehr recht heraus.

Catull hat nicht nur das berühmte Eingangsmotiv der Medea als prächtiges Versatzstück an den Anfang seines Gedichts gestellt und oberflächlich neu aufgeschmückt. Zwar der Prunk der epischen Sprache fällt in die Augen; er geht weit über Euripides, Ennius und vergleichbare Stellen des Apollonios hinaus. Wohl hat auch Apollonios am Ende des zweiten Buches das eben erreichte Ziel der Argonauten prächtig umschreibend mit einem Doppelausdruck so ausgedrückt: Κολχίδα μὲν δὴ γαῖαν ἱκάνομεν ἡδὲ ῥέεθρα Φάσιδος (2, 1277 f.), wie eben nach diesem Vorbild Catull in V. 3 *Phasidos ad fluctus et fines Aeetaeos* (wobei der Versausklang schwerlich ohne den Versschluß Αἰήταο bei Apollonios im nächsten Verse gerade so ausgefallen wäre). Aber er hat nicht sieben Verse mit immer neuen Umschreibungen dieser Art gefüllt: *Peliaco vertice*, *Neptuni undas*, *Phasidos fluctus*, *fines Aeetaeos*, *Argivae pubis*, *robora pubis*, *vada salsa*, *abiegnis palmis*. Diese schwere Pracht ist römisch, gehört zum majestätischen Geben der älteren hohen Dichtung. Im einzelnen klingen *Phasidos fluctus* und *Aeetaeos* modern, aber im ganzen ist der gehäufte ornatus altepisches, und selbst unsere spärliche Kenntnis der Kunst des Ennius erlaubt uns noch, seine Spuren zu bemerken. *prognatae* (V. 1) ist zweimal in den Annalen belegt (37. 521 V.), einmal in den Tragödienfragmenten (357 V.), vorher schon in den Saturniern der Grabinschrift des Scipio Barbatus (cos. 298; CIL I² 6. 7 Dessau 1); Virgil hat es nicht mehr, Horaz dreimal, wohl an allen drei Stellen spottend wie ganz gewiß in s. 1, 6, 78 *semet prognatos*. *liquidus* ist episches Epitheton des Wassers, wahrscheinlich ist nur zufällig *liquidus* . . . *per undas* bei Ennius nicht erhalten, nur das – darüber hinausgehende – *liquidus* . . . *aetheris oras*, Sa. 4 V.; in Virgils Epos ist *liquidus* nicht selten Epitheton von Wasser (dreimal, darunter 5, 859 *liquidus proiecit in undas*) und Lufträumen (sechsmal). Ebenso wird es wohl Zufall sein, daß

*robora pubis*² mit Adjektiv davor bei Ennius nicht erhalten ist; *duri robora ferri* bei Lucrez 2, 449 einerseits und *Attica pubes* bei einem unbekannten Tragiker (Accius? Ribbeck Trag. inc. 33 = Klotz Trag. inc. 33) sprechen dafür und auch der häufige Gebrauch von *pubes* bei Virgil, auch wenn man Aen. 8, 518 *robora pubis/lecta* aus dem Spiele läßt, weil diese Worte allenfalls denen Catulls nachgebildet sein können. *vada salsa* (V. 6) erinnert an die *aequora salsa* und das *mare salsum* des Ennius (scen. 367; ann. 142), dazu kommt *vada* = Meer bei Accius und *vada salsa* bei accius. *decurrere (vada salsa)* hat Kroll im Kommentar ebenfalls auf die Sprache der alten hohen Dichtung zurückgeführt. *verrere* vom Fegen des Meeres mit den Rudern kommt aus dem Epos des Ennius (384 *verrunt . . . mare*), ebenso der Plural *aequora*, vom Meer gesagt (ann. 478), *caerulus*, dies freilich zufällig nicht vom Meer belegt (oder doch ann. 143 *caerula prata*?). *cita puppi* steht *classis cita* (Enn. scen. 65) nahe. Wenn *puppis* = Schiff zuerst in Ciceros Aratea (389) erscheint, so hat es doch Cicero nicht zuerst geprägt.

Ist also die pompöse Ausdrucksweise der älteren lateinischen Dichtung hohen Stils und besonders der ennianischen hier wie übrigens im ganzen Gedicht leicht zu erkennen, so ist doch diese Pracht keineswegs leer und nur äußerlich aufgesetzt. Sieht man nicht wie bisher nur auf Herkunft und gehäufte Anwendung der Ausdrucksmittel, sondern auch auf ihren Sinn im vorliegenden Falle, so zeigt es sich bald, daß alles einer dichterischen Anschauung eigener Art dient. Der erste Vers ist ganz vom Gedanken an die edel in der Höhe geborenen Fichten erfüllt: *Peliaco quondam prognatae vertice pinus*. Im zweiten bewirkt der schwere Prunk des Ausdrucks, daß auch der Gedanke an das Meer sich breit hinlagert: *liquidus Neptuni nasse per undas*. *nasse*, von Fichten vom Pelion gesagt, ist rätselhaft: die im vorigen Vers vorgestellten Bergfichten schwimmen in dem fremden Element des Meeres, Getrenntestes begegnet einander, und so ist damit dem

² *pube praesenti* ist in der Zeit des Plautus wohl noch Formel bei öffentlichen Kundmachungen gewesen: Pseud. 124 ff. . . . *pube praesenti in conitione . . . edico* . . .; vgl. Lorenz z. St. Später hat sich *pubes* = Volk fast nur in der Dichtersprache erhalten; *omnem Italiae pubem* bei Cicero Mil. 61 steht in einem einigermaßen feierlichen Zusammenhang.

Kommenden präludiert, der Begegnung des Wunderschiffes und der Menschen mit dem Meer und seinen Gottheiten. Vom Fällen der Bäume, vom Schiffbau, von den Argonauten noch kein Wort. Die ersten beiden Verse deuten noch rätselnd auf ein Wunder hin. Der dritte bezeichnet das Ziel, die Wunderferne, jedoch nicht schlicht, sondern mit einem Doppelausdruck feierlich und fabulos umschreibend: *Phasidos ad fluctus et fines Aeetaeos*.

Die Pelionfichten sind also nach dem Kolcherland geschwommen. Erst in den Versen 4–7 ist gesagt, bei welcher Gelegenheit das Seltsame geschehen ist, jedoch derart, daß das unvergleichliche, wunderbare Abenteuer erst recht als solches erscheint. Zwar ist V. 4 *cum lecti iuvenes, Argivae robora pubis* dem Enniusversen. 250 *Argo, quia Argivi in ea delecti viri* . . ., von dem er angeregt ist, sehr ähnlich. Aber die Gewichte sind anders verteilt. *Argivae* ist nicht mehr mit dem Dienst belastet, den Namen Argo erklären zu müssen, und so breitet sich eine einzige Vorstellung durch den ganzen Vers hin aus: Erlesenheit und höchste Kraft. Auch V. 5 *auratam optantes Colchis avertere pellem* steht dem ennianischen Verse noch sehr nahe: 251 *vecti petebant pellem inauratam arietis*. Doch dadurch, daß *vecti* für die folgenden Verse aufgespart ist, herrscht auch hier eine einzige Vorstellung im ganzen Vers: χρῦσεῖον μετὰ κῶας (Apollonios 1, 4). *optantes*, von Kroll als schwerfällig getadelt, dient der Klarheit dieses Baus und macht sie erst möglich. Wenn aber Catull den Begriff „zur See fahren“ aufsparen wollte, warum hat er ihn in zwei Versen mit so viel Prunk der Umschreibungen entfaltet? Auch hier ist alles einer dichterischen Anschauung wegen da. Schifffahrt gibt es ja noch nicht; wie soll man das rätselhafte neue Ding bezeichnen?

- (6) ausi sunt vada salsa cita decurrere puppi
caerula verrentes abiegnis aequora palmis.

Etwas von dem Wunder der ersten Seefahrt liegt mit in diesen fast rätselnden Umschreibungen; *ausi sunt* bezeichnet das Abenteuer. Pelias mit seiner Tücke, von dem Iason in die Todesgefahr geschickt worden war, konnte der vorschwebenden dichterischen Anschauung nicht dienen; er ist darum aus dem Spiel geblieben. Nur die zweckdienlichen Züge sind ausgewählt, aber sie entfalten

sich dafür auch und gewinnen Kraft, indem sie versfüllende Motive werden.

Das Wunderbare, Erstaunliche der Fahrt der Argo in unbekannte Weltbereiche: das ist es, dem aller Prunk untergeordnet ist. Das macht die Einheit von Wortkunst und Anschauung aus. Und von der darauf folgenden Versgruppe 8–10 gilt das gleiche. Das Wunder ist möglich gewesen, weil die Göttin Athene im Spiel gewesen ist; darum beginnt die Versgruppe mit *diva*, das dann am Anfang des nächsten Verses durch *ipsa* emphatisch aufgenommen und verstärkt wird. Im übrigen ist alles getan, um das Ursprunghafte des Ereignisses fühlbar zu machen. Ein Wagen, der im leichten Wind dahinfliegt, das Fichtenholzgeflecht, das mit gebogenem Kiel verbunden ist: der Leser sieht das entstehende Schiff mit den Augen von Menschen, die dergleichen noch nicht gesehen haben. Davor ist die Athene Poliuchos so umschrieben, daß der Ausdruck auf etwas Höchstes weist, das nun also das Unternehmen seiner tätigen Beihilfe gewürdigt hat.

Das Ungemeine des Abenteuers ist es auch, das den nächsten Vers bestimmt: *illa rudem cursu prima imbuat Amphitriten* (11).

In der nächsten Versgruppe folgt Catull dem Apollonios. Und auch hier hat er die übernommenen Motive überraschend weitergedichtet.

Es ist eine eindrucksvolle Stelle im Argonautenepos, die es Catull angetan hat (1, 540–558). Die Argo setzt sich in Bewegung. Nach der Musik schlagen die Ruder das Wasser, πόντου λαβρόν ὕδωρ (1, 541), *ventosum aequor* (12). Es schäumt zu beiden Seiten auf, 542 ἀφρῶ δ' ἐνθα καὶ ἐνθα κελαινὴ κήκειν ἄλμη, 13 *spumis incanduit unda*, vgl. 545 ἐλευκαίνοντο κέλευθοι. Götter schauen her, die Himmelsgötter, die Nymphen vom Berg, Chiron unten am Strande mit dem Achilleusknaben (547–558). Die Ausfahrt ist mit Glanz als etwas Außerordentliches geschildert, etwas, was die Aufmerksamkeit auch der Götter auf sich zieht. Eben dies ist es, was Catull für die Ausfahrt seines Wunderschiffes hat brauchen können: das Staunen, νόμφαι . . . ἐθάμβεον εἰσορώσαι (549 f.), *admirantes* (15). Freilich verbindet sich ihm mit der Erinnerung an Apollonios die an ein Vorbild, wo die Nereiden das erste Schiff anstaunen, wie im Isishymnus von Andros (154 ff.):

δαμαζομένας δὲ θαλάσσας
 ὠκυπόροις ἐλάταις ἐλικὴν ἔστασε χορείαν
 Δωρίδος εὐλοχία, περιπάλετο δ' ἐν φρεσὶ θάμβος
 εἰρεσίαν ἀδάχτων ἔτ' ὀθμασι παπταίνουσας.

Die Nereiden schauen nicht nur zu, sie spielen mit, von dem Wunder angezogen.

Soweit bewegt sich Catull in bekannten Gedanken und Bildern. Nun aber kommt etwas erstaunlich Neues. Das Gedicht folgt nicht der dahinziehenden Argo weiter. Das Auftauchen der Meer-göttinnen bedeutet nicht nur, daß sie das Wunder als solches nehmen, sondern daß göttliche Schönheit vor menschlichen Augen sichtbar erscheint. Dem Staunen der Nereiden über die Argo antwortet das Staunen der Menschen. Dieses Gegenstück zu dem bekannten Staunen der Meermädchen erweist sich als Ziel und Hauptsache. Alles Bisherige ist nur dazu dagewesen, um zu dem eigentlichen Wunder hinzuleiten: an diesem einen Tage haben Sterbliche mit Augen unverhüllt die Schönheit der Meergott-heiten gesehen. Hier wird nicht mehr erzählt, sondern rühmend der Tag dieser Begegnung hervorgehoben und gepriesen, die Liebe des Menschen zu der Nereide Thetis, die gewährende Huld der Göttin und das Einverständnis des Göttervaters. Auf dieses Wunder hin sind alle übernommenen Motive umgeschaffen und hingeordnet. Obwohl Catull von der Argo und ihrer Fahrt spricht, obwohl er sich aus dem Bereich der Argonautendich-tungen so vieles aneignet, ist doch im geheimen alles auf das eine große Thema des Gedichts hin angelegt: Preis der Glückseligkeit des Peleus, erfüllte Liebe des Menschen zur Göttin, wunderbare Vereinigung getrennter Bereiche, des menschlichen und des gött-lichen.

Es ist freilich ein überraschender Zugang zur Hochzeit des Peleus mit Thetis. Der Leser richtet sich auf die Geschichte der Argonauten ein, aber sobald Peleus und Thetis einander erblickt haben, hat sie ihren Zweck erfüllt und wird vergessen. Ob sie vor Catull je so mit der Peleushochzeit verbunden gewesen ist? In der alten Sage hat beides nichts miteinander zu tun, und auch Apol-onios verlegt die Hochzeit in eine Zeit lange vor dem Argonau-tenzuge. Die Bizarrerie einer solchen überraschenden und dabei

wohlbedachten Fahrt aus einer Sage in die andere paßt gut zu der Art des ganzen Gedichts.

II. PELEUS

Catulls Peleus-Epos kann dem Leser leicht verwickelt, ja labyrinthisch erscheinen, und den Erklärern und Kritikern geht es zumeist nicht besser. Sie verschreien es als verkünsteltes Spiel³ oder wagen gewaltsame Hypothesen, indem sie es etwa aus zwei eigentlich nicht für einander gedachten Teilen bestehen lassen,⁴ oder sie suchen Wege durch die Wirrnis, ohne über den richtigen einig werden zu können.⁵ Und gewiß ist es auf eine nicht allzu leicht überschaubare, immer mit dem Übergang in etwas völlig Neues überraschende Vielfältigkeit auch wirklich abgesehen.⁶ Trotzdem erscheint die Anlage im großen verhältnismäßig einfach, sobald man beginnt, statt der Abschnitte des Gedichts die großen Themen im Auge zu haben, ihre Geschichte zu verfolgen und Catulls Gedicht vor diesen Hintergrund zu stellen.

Weithin ist in dem Gedicht nichts anderes geschehen, als daß das alte Peleus-Thema weitergedichtet ist. Nach der kurzen hinführenden Eingangsgruppe, die wir analysiert haben, ist Peleus glücklich gepriesen, weil eine Göttin, Thetis, die Jupiter selbst geliebt hatte, ihm vermählt wurde. Die Seligpreisung ist zugleich ein Preis der Zeit, in der das geschehen konnte (22–24). Das Gedicht ist beim Hochzeitsfest angelangt (31 ff.). Lassen wir die

³ z. B. G. Pasquali, *Studi Italiani* N. S. 1 (1920) 18: der Catull des 64. Gedichts „non è il vero Catullo . . . , qui vuol dare sola prova di virtuosità tecnica.“ W. Kroll im Kommentar S. 140: „... so zeigte C. durch sein Lied . . . , daß er die moderne Technik beherrschte.“ S. 142: „... da es (das Gedicht) nichts Persönliches enthält. Weil C. hier nur als Nachahmer erscheint, so möchte man es in die Zeit setzen, ehe die Liebe ihn eigene Töne finden lehrte“.

⁴ Pasquali, a. O., nimmt zwei hellenistische Originale an, ein Peleus- und ein Ariadne-Gedicht; Catull habe beide übertragen und notdürftig zusammengearbeitet. Wilamowitz, *Hellenistische Dichtung* II 301, hält es für möglich, daß Catull beide erst selbständig entworfen und dann einmal nicht ohne Gewaltamkeit zusammengezogen habe, billigt ihm aber mehr Selbständigkeit als Pasquali, Kroll u. a. zu.

⁵ Vgl. unten Kap. IV „Einheit“.

⁶ Vgl. unten Kap. V „ποικιλία“.

Verse jetzt beiseite, worin die Pracht des Festhauses beschrieben ist, mit allem, was sich daraus ergibt (43–277). Zu dem alten Thema lenkt das Gedicht dort zurück, wo es die Ankunft der eigentlichen Gäste, der Götter, feiert (278 ff.). Es erwähnt kurz die Geschenke und verweilt dann bei dem Gesang, der bei jener Hochzeit gesungen worden ist (305–381). Inhalt dieses Gesanges ist, abgesehen von dem Üblichen des Epithalamion, das Leben des Sohnes, der aus dieser Ehe hervorgehen wird. Vom Liede kehrt das Gedicht zu Peleus und zur Glückseligkeit der Zeit zurück, in der Menschen und Götter miteinander Umgang hatten (384–408).

Dies alles macht einen sehr alten thematischen Zusammenhang aus. Peleus ist schon für den Dichter des letzten Buches der Ilias vor anderen Menschen ein Freund der Götter gewesen. Sie haben ihm, dem Sterblichen, eine Göttin zur Frau gegeben (Ω 537), und sie sind alle bei seiner Hochzeit mit Thetis seine Gäste gewesen, Apollon hat die Phorminx gespielt (Ω 62 f.). Das ist nichts Geringeres als das ganze Peleusthema im Keime.

In diesen Versen der Ilias ist nach Wilamowitz u. a. bereits ein altes Lied von der Hochzeit des Peleus vorausgesetzt.⁷ R. Reitzenstein hat gemeint, es seien die Kyprien,⁸ Wilamowitz ein eigenes Gedicht angenommen.

Zum Glück können wir von diesen rückschließenden Versuchen hier absehen. Sie haben es in der Hauptsache mit den verschieden gefaßten Vorgeschichten zu tun, die es zu der Hochzeit des Peleus gegeben hat: den urtümlich-märchenhaften Geschichten von den Schicksalen und Taten des Helden Peleus, und den olympischen Verwicklungen und Ratschlüssen um Zeus, Hera und Thetis. Wir richten den Blick auf ein dichterisches Thema, das die Hochzeit selbst abgegeben hat: den Preis des höchsten Erdenglückes, das sich in Peleus und seiner Vermählung mit der Göttin darstellt.

Die Götter haben das Fest mitgefeiert und Geschenke gebracht.⁹ So hat es der Dichter der Kyprien erzählt. Aber er hat

⁷ Wilamowitz, *Hermes* 14, 201; Pindaros 178 f.; R. Reitzenstein, *Die Hochzeit des Peleus*, *Hermes* 35 (1900) 77; J. Kaiser, *Peleus und Thetis*, *Münchener Diss.* 1911, 29 ff. u. a.

⁸ Siehe vorige Anm.

⁹ Proclus, *Chrestomathia* S. 102, 14 Allen. *Kypria* fr. 3 S. 118 Allen = schol. A et minn. in π 140.

den Plan des Zeus, Thetis einem Sterblichen zur Frau zu geben, in die Reihe der Ursachen des trojanischen Krieges gestellt.¹⁰ Er hat das Fest benutzt, um dabei den bekannten Streit der drei Göttinnen um den Vorrang in der Schönheit ausbrechen zu lassen, das Urteil des Paris und den Raub der Helena vorzubereiten.¹¹ Die Hochzeit beruhte in diesem Gedicht auf dem Plan des Zeus, den überflüssigen Teil der Menschheit durch den großen Krieg auszurotten, und außerdem auf seinem Wunsche, sich an Thetis dafür zu rächen, daß sie sich ihm versagt hatte.¹² Das Fest gab die Gelegenheit zu dem verhängnisvollen Auftritt, der die Dinge weiter dem Unheil entgegengetrieben hat. Ob daneben auch noch der Preis des Peleus im Sinne der Ilias Raum gehabt hat, scheint fraglich. Es sieht eher so aus, als sei die Hochzeit samt den göttlichen Gästen schon vorausgesetzt und in einen neuen, in der Hauptsache unheilvollen Zusammenhang gerückt.

„Den Göttern lieb“ heißt Peleus in einem erhaltenen Stück der hesiodeischen Katalogoi (fr. 81, 3), bei Gelegenheit seines Einzuges in Phthia, nachdem er Iolkos vernichtet und die Braut gewonnen hatte. Die ihn sehen, preisen sein Glück: „Dreimal selig, Sohn des Aiakos, und viermal, glückreicher Peleus, dem der Olympier Zeus die reich ausgestattete Frau gegeben und die Götter selbst die Hochzeit ausgerichtet haben, du, der in diesem Hause das heilige Lager (der Göttin) besteigt.“ Tzetzes hat diese Versreihe ein Epithalamion auf Peleus und Thetis genannt.¹³

Die Götter als Gäste, ihr Aufzug mit den Geschenken und ihr Empfang an der Türe des Hauses, in dem Thetis sitzt, sind im 6. Jahrhundert auf der Vase des Klitias und Ergoteles – der François-Vase – dargestellt worden.¹⁴

¹⁰ Proclus, Chrestomathia S. 102, 13; Kypria fr. 1 Allen = schol. A, Vind. 61, minn. in A 5.

¹¹ Proclus, a. O. S. 102, 15 ff.

¹² Kypria fr. 2 Allen = voll. Hercul. coll. alt. VIII 105.

¹³ Prol. ad Lycophr. I 260 f. M.

¹⁴ Als poetische Vorlage nimmt Wilamowitz, Pindaros (1922) S. 178 f. das von ihm erschlossene Gedicht an, worin die Furcht vor einem neuen Göttersturz dazu führte, daß Thetis mit einem Menschen vermählt wurde. Später (1924) in „Hellenistische Dichtung“ II 302 hat Wilamowitz angenommen, die Kyprien selbst sprächen zu uns auf der François-Vase.

Pindar hat immer wieder Peleus als Beispiel höchsten Erden-glücks gepriesen. Verschwägerung, Fest- und Mahlgemeinschaft mit den Göttern, das ist es, was sein Glück ausmacht. εὐδαίμων γαμβρὸς θεῶν ist er genannt (Isthm. 6, 25). Peleus und Kadmos sind die glücklichsten Menschen: sie hörten die Musen singen und die Götter hielten bei ihnen das Mahl und sie sahen die Söhne des Kronos bei sich und empfangen von ihnen Hochzeitsgeschenke (Pyth. 3, 88 ff.). Er gewann eine der Nereiden zur Frau und sah die schöne Runde der Götter beim Mahl, wie sie ihm Geschenke brachten (Nem. 4, 65 ff.). Der göttliche Gesang ist an einer anderen Stelle hervorgekehrt. Auf der Hochzeit des Peleus sang voll Huld der Chor der Musen um ihren Chormeister Apollon, der in ihrer Mitte stand, von der Standhaftigkeit des Peleus, als ihn die Frau des Akastos hatte verführen wollen, und von dem Lohn, den ihm Zeus dafür gegeben hatte (Nem. 5, 21 ff.).¹⁵

Preist hier der göttliche Gesang den Bräutigam, so prophezeit er die Zukunft in den Versen des Aeschylus, die Platon in der Politeia 383a anführt. Apollon ist Gast bei der Hochzeit, er preist das Mutterglück der Thetis, ihre εὐπαιδία, und sagt Glück und Segen voraus:

νόσων τ' ἀπείρους καὶ μακράϊονας βίους
ζύμπαντα τ' εἰπὼν θεοφιλεῖς ἐμὰς τύχας.

Das alles ist aber ein Stück Klage der Thetis, die ihren Sohn verloren hat, verloren durch den Pfeil Apollons, des gleichen, der damals dabei gewesen und mit der Autorität des wahrsagenden Gottes Mutterglück und lauter Segen für die Zukunft versprochen hatte. Apollon als Chormeister und prophezeiender Sänger beim Hochzeitsmahl des Peleus und Apollon als Schirmherr von Troja, der Achilleus getötet hatte, sind zusammengesehen,¹⁶ so daß der Gott gegensätzlich und als ein schmerzliches

¹⁵ Es geht uns hier nicht darum, wie verschieden Pindar je nach Bedarf diese oder jene Sagengestalt hervorzieht, um die göttliche Huld zu begründen, die dem Peleus zuteil geworden ist; darüber Wilamowitz, Pindaros, S. 174 ff.

¹⁶ Zusammengesehen ist Apollon, der Phorminxspieler beim Hochzeitsmahl des Peleus, und Apollon, der Begünstiger Hektors gegen Achilleus, schon in der Ilias Ω 56–63, und zwar ebenfalls in einer Rede der Thetis, worin sie dem Apollon sein zwiespältiges, treuloses Verhalten vorwirft. Es müßte seltsam zugehen, wenn Aeschylus nicht von dieser vorwurfsvollen Klage der Thetis in der Ilias ausgegangen wäre.

Rätsel erscheint, wie Zeus im „Prometheus“ und im „Agamemnon“.¹⁷ Darin gibt sich der Blick des tragischen Dichters Aeschylus zu erkennen; aber der Preis des Eltern-, des Mutterglückes im Hochzeitsgesang, also der Ausblick auf das Leben des Achilleus, ist in diesem neuen, besonderen Zusammenhang schon vorausgesetzt. Er ist auch später nicht verlorengegangen und verschieden gewandt worden. Euripides läßt in einem Chorlied der Aulischen Iphigenie bei der Hochzeit des Peleus die Kentauren eine Prophezeiung des weisen Chiron verkündigen: ‘Tochter des Nereus! Der Seher Chiron hat es gesagt: Du wirst einen Sohn gebären, der wird helles Licht für Thessalien sein. Er wird mit den Myrmidonenkriegern Troja verbrennen, mit den Hephaistoswaffen gepanzert, die ihm seine Mutter Thetis geschenkt hat’ (1062 ff.). Diese Prophezeiung kommt bei Euripides zu Reigen und Gesang der Musen hinzu; das Chorlied beginnt etwa so: ‘Wie schön ist die Hochzeitsmusik gewesen, als auf dem Pelion die Musen im Reigen beim Göttermahl zur Hochzeit des Peleus gekommen sind, singend vom Ruhm der Thetis und des Peleus’. Es ist beides vereinigt, der Gesang der Musen zum Preis des Brautpaares – wie bei Pindar – und eine Prophezeiung, ein Preis des Sohnes, der aus dieser Ehe hervorgehen wird – wie bei Aeschylus, nur daß Apollon aus dem Spiele bleibt und der Seher unter den Kentauren an seine Stelle getreten ist. Warum das geschehen ist, können wir schwerlich mehr ergründen, aber immerhin fragen, ob die bittere Anklage der Thetis bei Aeschylus schon vor Platons Urteil dazu geführt haben könnte, Apollon, der später Achilleus töten sollte, als Verkünder des künftigen Ruhmes des Achilleus aus dem Spiel zu lassen und die Weissagung dafür dem Chiron in den Mund zu legen, ja, Apollon in diesem Zusammenhang lieber gar nicht zu erwähnen, so wie das euripideische Chorlied ihn nicht erwähnt, der doch seit Homer zusammen mit seinem Musenchor die Hauptrolle darin gespielt hatte. Wir können das nicht wissen. Wie verschieden mögen die Dichter des 6. und 5. Jahrhunderts die Motive gewendet und abgewandelt haben. Aber bei aller Ungewißheit genügt das Erhaltene und

¹⁷ K. Reinhardt, Aischylos als Regisseur und Theologe, Bern [1949] 18 ff.; 72 ff.

Erkennbare zu der Einsicht, auf die es uns hier ankommt. Die Hochzeit des Peleus mit der Göttin macht nicht nur den stofflichen Inhalt einer Geschichte mit diesen oder jenen Begebenheiten aus, sondern ein dichterisches Thema, das zwar mehrfach erweitert und abgewandelt worden, aber in seinem Wesen und Grundbestand während der überblickten Zeit erhalten geblieben ist. Von Anfang an wird nicht nur erzählt, sondern höchstes Menschenglück gepriesen: Gemeinschaft mit den Göttern, Schwägerschaft und Tischgemeinschaft mit ihnen, Hochzeitsgaben von ihnen. Die Musik des Musenchores und Apollons verherrlicht das Fest, und hier hat sich im Lauf der Zeiten der Preis des Peleus oder des Brautpaares oder gar des Achilleus als Inhalt des Gesanges herausgebildet, wobei die Musen und Apollon, die ursprünglich wie Chor und Chormeister zusammengewirkt hatten, ihre gesonderten Rollen bekommen haben und der Sehergott durch eine andere die Zukunft verkündende Gestalt hat ersetzt werden können.

Es genügt, sich so die wesentlichen Züge vor Augen zu halten, um einzusehen, wie getreu sie bei Catull erhalten sind. Das „lyrische“ Gepräge des alten Themas, ich meine: das Preisen des höchsten Glückes am Beispiel des Peleus, die bewegte Anteilnahme an dem Gepriesenen, bestimmt durchaus die Teile des Gedichts, die es mit Peleus zu tun haben. Und wenn man, von den überlieferten Formen der epischen Kunst kommend, befremdet ist, das Epos in einem vorher schwerlich gewagten Maße „lyrisiert“ zu finden, so wird man zwar auch und in erster Linie an das Bestreben hellenistischer Dichter zu denken haben, beim Erzählen alter Geschichten selbst mit ihrem bewegten Ich teilnehmend ins Spiel zu treten. Aber man wird einen tiefen Unterschied nicht übersehen. K. Latte hat an den erhaltenen und herstellbaren Versreihen des „Thrax“ von Euphorion die Manier als solche beschrieben und mit vollem Recht auch an Catulls Peleus-Gedicht erinnert.¹⁸ Was Euphorion betrifft, so hat er gezeigt, wie leer die Formen schon bei ihm geworden sind. Wie leicht das geschieht, kann man sich auch durch den Vergleich einer Stelle des Peleus-Gedichts (22 ff.) mit ihrem Nachklang in der „Ciris“

¹⁸ Philologus 1935, 154.

(195–200) deutlich machen, dabei aber auch mit Freude dessen inne werden, daß Catull die Form nicht mißbraucht, sondern mit empfindlichem Gefühl für ihr Leben und ihre Tragkraft angewandt hat. Der Ausruf des Staunenden bald nach dem Anfang des Gedichts (22 ff.):

O nimis optato saeculorum tempore nati
 heroes, salvete, deum genus, o bona matrum
 progenies, salvete iterum . . .
 vos ego saepe meo vos carmine compellabo,
 teque adeo eximie taedis felicibus aucte,
 Thessaliae columen, Peleu, cui Iuppiter ipse,
 ipse suos divum genitor concessit amores,
 tene Thetis tenuit, pulcherrima Nereine?
 tene suam Tethys concessit ducere neptem
 Oceanusque, mari totum qui amplectitur orbem? –

dieser Ausbruch lockert nicht mit bequemen lyrisierenden Formen eine Erzählung auf, die sich auch und vielleicht besser homerisch-episch hätte vortragen lassen, ohne daß sich der Erzähler mit seinen Gefühlen eingemengt hätte. In diesem hungerissenen Lobpreis ist fast der Inbegriff des Gedichts enthalten, das ja im innersten lyrisch, nicht episch ist. Dieser Seligpreisung der Zeit, in der sich Götter zu Menschen gesellt haben, und der damaligen Menschen und des Peleus, in dem sich dieses Glück darstellt, wird am Ende des Gedichts die Versreihe entsprechen, worin die Vorstellung der Gegenwart der Götter unter den Menschen von dem einzelnen Falle der Hochzeit des Peleus in das Allgemeine geführt ist und von der Vergegenwärtigung des vergangenen Glückes in das Bewußtsein der Unseligkeit eines von den Göttern verlassenen Menschenlebens umschlägt. Beide Stellen machen zusammen ein Ganzes aus, sie bezeichnen am Anfang und Schluß die Situation, in der das Glück des Peleus preisend betrachtet und vergegenwärtigt ist: tiefe Not und das Wissen um höchste Glückseligkeit. Dieses Verhältnis erfordert beinahe das hungerissene, „lyrische“ Sprechen der Versreihe, die wir im Auge haben (22 ff.), und läßt es jedenfalls angemessen erscheinen. Die lyrisierenden Formen der hellenistischen Kleinepen sind jenseits einer bequem zu handhabenden überkommenen Manier als ursprüngliche Möglichkeiten inneren Lebens und seines Ausdrucks er-

faßt und angewandt. Ja, sie helfen dem alten Thema, sein volles Leben zu erhalten, das lyrische, preisende Wesen neu zu verwirklichen, das ihm seit alter Zeit innewohnt. Man ist versucht, von einer prästabilisierten Harmonie des Themas und der Formen dieses lyrisierten Epos zu sprechen. Und man bewundert jedenfalls die dichterische Kraft, die es vermocht hat, zugleich die Form solcher in das Lyrische hinüberspielenden Epik und das alte Peleus-Thema so erstaunlich zu beleben.

Die Ausdrucksformen lassen sich im einzelnen an Früheres anknüpfen und sind längst damit verbunden worden. Den überschwänglichen Ausdruck mit *o nimis* . . . und dann wieder das umschreibende . . . *deum genus, o bona . . . progenies* mag man mit charakteristischen Wendungen im vierten Buch des Apollonios von Rhodos vergleichen (1381 ff.):

Μουσάων ὅδε μῦθος· ἐγὼ δ' ὑπακουὸς αἰίδω
Πιερίδων, καὶ τήνδε πανατρεκέες ἔκλυον ὀμφήν,
ὕμέας, ὧ περὶ δὴ μέγα φέρτατοι υἱες ἀνάκτων,
ἧ βίη, ἧ τ' ἀρετῇ Λιβύης ἀνὰ θῖνας ἐρήμους
νῆα μεταχρονίην, ὅσα τ' ἐνθοῖσι νηὸς ἄγεσθε,
ἀνθεμένους ὥμοισι φέρειν δυοκαίδεκα πάντα
ἧμαθ' ὁμοῦ νύκτας τε.

Die Apostrophe ist aus der altepischen heraus entwickelt, aber mit modernem Überschwang ausgestattet, und dient dazu, ein unglaubliches Kraftstück mit gebührendem Staunen zu begleiten.

Das *salvete . . . salvete iterum* Catulls und die Fortsetzung: *vos ego saepe meo vos carmine compellabo*, das alles läßt sich bei Apollonios mit einer Stelle nahe dem Ende des Epos vergleichen (4, 1773 ff.):

Ἰλατ', ἀριστῶν μακάρων γένος· αἶδε δ' αἰοδαὶ
εἰς ἔτος ἔξ ἔτεος γλυκερώτεραι εἶεν αἰεδεῖν
ἀνθρώποις.

Diese Wendung mit Ἰλατε und dem Gedanken an die Zukunft in Hinsicht auf die eigenen Dichtungen sind aus den Formen der epischen Götterhymnen entwickelt. Catull hängt nicht etwa von Apollonios ab; er hätte sich allenfalls durch ihn ermächtigt fühlen können, Formen des Hymnus in sein Epos zu bringen, wenn

es dessen überhaupt bedurft hätte. Im übrigen hängt sein wiederholtes *salvete* und das Versprechen *vos ego saepe meo vos carmine compellabo* ganz unabhängig von Apollonios mit Formen der homerischen und der kallimacheischen Hymnen zusammen; sogar *salvete iterum* entspricht genau einem χαῖρ' ἄλλοι des Kallimachos (hy. 1, 94). Der Vergleich mit Apollonios kann aber auch und vor allem ermessen lehren, wieviel weiter Catull gegangen ist. Es handelt sich von Haus aus um Schlußformen von Hymnen, um den Abschiedsgruß des Dichters. Daran hat sich auch Apollonios gehalten, er verabschiedet sich von den Heroen wie der Hymnendichter von dem Gotte, von dessen Taten er etwas vorgetragen hat und von dem er sich einen Lohn für die Zukunft erbittet.¹⁹ Catull hat die Form aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und ganz frei nahe dem Anfang des Gedichts zur Trägerin des ausbrechenden Staunens gemacht, aus dem sich erst die Vergewärtigung der Hochzeit des Peleus ergibt. Etwas Ähnliches scheint sonst nicht bekannt zu sein,²⁰ außer der ohne Verständnis gemachten Nachahmung in der „Ciris“. Wahrscheinlich ist erst Catull so unbekümmert gewesen, die lyrische Kraft solcher Hymnenschlüsse für die Seligpreisung mitzuverwenden, die er nahe dem Anfang seines Gedichts hymnisch aufsteigen lassen wollte.

Die alten Formen sind also in diesen preisenden Versen eigenwillig und frei verwendet worden. Und sie sind zum äußersten getrieben. Aber es lohnt auch; es ist ein Wunder, das jeden er-

¹⁹ Vergleichbar sind die Stellen in den Aitia des Kallimachos, wo am Schluß einer Geschichte Götter mit ἔλλατε, ἔλαθι u. dgl. angerufen sind. Es handelt sich um Schlußformeln, wohl auch in fr. 638 Pf., wo Pfeiffer im Kommentar analoge Stellen anführt, die das erweisen. – Dagegen haben gebetartige Anfänge in der Chorlyrik wie Bakchylides 11 (10) 1 ff. – trotz ἔλλαθι in Vers 8 – nichts mit dem Typus zu tun, der uns hier beschäftigt.

²⁰ Auch bei Hesiod Th. 104 ist χαίρετε, τέκνα Διός, δότε δ' ἱερόεσσιν ἀοιδῶν Abschiedsgruß an die Musen, die bisher Gegenstand der Verse – einer Art Musenhymnus – gewesen sind, weiterhin aber nur noch Helferinnen sein sollen; vgl. I. Sellschopp, Stilistische Untersuchungen zu Hesiod, Diss. Hamburg 1934, 51. Freilich geht Hesiod im gleichen Satz vom Musenhymnus zum Musenanruf mit der Ankündigung des folgenden Gedichtes über, eben der Theogonie. Man könnte sich denken, daß diese Stelle oder ähnliche, davon abgeleitete, dazu beigetragen haben, daß Catull sein *salvete* = χαίρετε beim Übergang zum Hauptgegenstand gewagt hat.

greifen soll und darf, worauf der Dichter mit diesem hingerissenen Sprechen antwortet, die Vereinigung von Göttlichem und Menschlichem wie es sich in dem alten Peleus-Thema darstellt.

Das Brautlied ist von jeher ein wesentlicher Bestandteil im Preis des Peleus und seines Glücks gewesen. Wir haben die Geschichte dieses Motivs verfolgt, soweit sie bei den Griechen noch kenntlich ist. Catull schließt sich auch in diesem Stück ziemlich genau dem Überlieferten an. Die Parzen als prophetische Sängereinnen sind freilich neu.

Wir haben es beobachtet, wie sich innerhalb des Motivs der Hochzeitsmusik als Inhalt des Gesanges unter anderem der Preis des Mutterglücks der Thetis eingestellt hatte, also der Ausblick auf das Leben des Achilleus. Es hat sich gezeigt, wie der Weissagende in der frühesten uns erreichbaren Form Apollon gewesen ist, später, bei Euripides, Chiron.

Wer angesichts dieser und vielleicht noch anderer Varianten zuerst die Moiren eingeführt und gerade sie das weissagende Lied hat singen lassen, wissen wir nicht. Daß sie bei der Hochzeit anwesend waren, entspricht altgriechischen Vorstellungen. Dem Zeus haben sie Themis als Gattin zugeführt und Hera; so heißt es bei Pindar (fr. 30) und Aristophanes (Vögel 1731). Zur Hochzeit des Peleus sieht man sie unter den anderen Göttern auf den Bildern der François-Vase kommen. Aber wie kommen sie dazu, die Zukunft des Achilleus singend zu verkünden?

Wenn schon ein Alexandriner Apollon wegen der Anklagen der Thetis bei Aeschylus fr. 350 und wegen des Anstoßes, den Platon daran genommen hat, ausdrücklich der Hochzeit fernbleiben lassen,²¹ dann ist es doch wohl wahrscheinlich, daß es der gleiche gewesen ist, der die in Apollons Munde anstößige Prophezeiung einem anderen – oder anderen – gegeben hat, eben den Moiren. Es ist nicht folgerecht, die erste Abweichung dem unbekannten Alexandriner zuzuschreiben, die zweite aber Ca-

²¹ Vgl. G. Pasquali, *Studi Italiani* N. S. 1 (1920) 20; Wilamowitz, *Hel-lenistische Dichtung* II 302.

tull, wie es Wilamowitz tut;²² die eine hängt von der anderen ab. Und wenn das Motiv singender, ein Schicksalsgeheimnis verkündender Moiren wirklich aus dem Sterngedicht des Hermippos stammen sollte,²³ so hat es ebenso gut wie Catull ein hellenistischer Dichter auf die Hochzeit des Peleus übertragen können.

Doch wer immer als Nachfolgerinnen Apollons oder Chirons oder auch der Musen die Moiren eingeführt hat, gewiß ist, daß er zwei überlieferte Motive des Peleus-Themas, den prophetischen Gesang bei der Hochzeit und die Anwesenheit der Moiren, zusammengelegt hat mit Hilfe eines dritten, anderswoher genommenen Motivs, dem der singenden Moiren. Dieses mag von Hermippos oder sonst einer Darstellung der Prometheussage herkommen. Es mag in einer für uns nicht mehr erkennbaren Weise mittelbar mit der Stelle im Schlußmythos von Platons Politeia zusammenhängen,²⁴ wo der Gesang der drei Moiren die Notwendigkeit bekräftigt, mit der ein Mensch durch den Akt der Lebenswahl über sein Schicksal entscheidet. Gewiß ist, daß das Motiv der singenden Moiren selten gewesen und geblieben ist. Wie oft erscheinen Moiren und Parzen in der Dichtung! Aber sie singen und prophezeien nicht, auch in Virgils prophetischem Hirtengedicht nicht, worin Catulls Parzenlied nachklingt. In Senecas Apocolocyntosis, in der Ankündigung einer neuen Goldenen Zeit unter Nero (5), spinnen sie, wie bei Virgil, das Schicksal, aber Apollon verkündet es singend.²⁵

²² a. O. S. 302.

²³ Nach Hygin astron. 2, 15 hat Prometheus den Gesang der Moiren be-
tauscht und so das Geheimnis erfahren, durch dessen Mitteilung er sich be-
freite. Daß es so im Sterngedicht des Hermippos gestanden hat, hält nach
Robert, Eratosth. 222, Wilamowitz, Aischylos Interpret. 135, Hellen. Dich-
tung II 302 für wahrscheinlich.

²⁴ 617c; Wilamowitz, Hellenistische Dichtung II 302: „Das ist ganz pla-
tonisch“. Aber warum soll es nicht auf einen hellenistischen Dichter Eindruck
gemacht haben? Man beachte die Schilderung der Parzen bei Catull 307–309
vestis candida, vittae und vergleiche damit bei Platon a. O. *λευχειμονού-
σας, στέμματα ἐπὶ τῶν κεφαλῶν ἐχούσας*.

²⁵ Immerhin könnte auch etwas Römisches hereinspielen, wenigstens in
dem Sinne, daß dadurch der Gedanke an singende Moiren leichter annehmbar
geworden wäre. Bei Augustinus De civitate Dei 4, 11 hat sich eine Deutung
der altrömischen Göttin Carmentis oder vielmehr der Carmentes (einer un-

Die singenden, prophezeienden Parzen haben Apollon und Chiron, aber auch die Musen verdrängt. Hierdurch hat sich ein Kontrast ergeben, den der Erfinder dieser Wendung – und Catull – wohl besonders genossen hat. Den Chor der schönen Mädchen kannte jeder und dachte daran, wenn er jetzt die Parzen dargestellt sah, uralte Spinnerinnen, in ihrer Gebrechlichkeit mit Fleiß drastisch bezeichnet: (305) *infirmo quatientes corpora motu*, (307) *corpus tremulum*, mit schneeweißem Haar, das freilich in einen festlichen Farbzusammenklang von weiß und rot aufgenommen ist:

(307) *his corpus tremulum complectens undique vestis
candida purpurea talos incinxerat ora,
at roseae niveo residebant vertice vittae.*

Dazu kommt, daß der *aeternus labor* der Schicksalsspinnerinnen nicht etwa mit dem Nötigsten, also den bewegten Spindeln, wie an der entsprechenden Stelle Virgils, angedeutet, sondern in neun Versen mit allen Einzelheiten beschrieben ist, bis zu den Wollflocken, die an ungleichen Stellen des Fadens abgebissen werden und an den trockenen Greisinnenlippen hängen bleiben,

(316) *laneaque aridulis haerebant morsa labellis.*

So sieht man die singenden Göttinnen nicht idealisiert in die Ferne gerückt, sondern aus nächster Nähe recht als alte Frauen, wie man sie im Alltag sehen konnte. Um so stärker wird der Gegensatz zu dem schönen Chor der Musen.

Was die Parzen singen, ist als Schicksalsgesang bezeichnet:

(321) *talìa divino fuderunt carmine fata.*

bestimmten Mehrheit) erhalten, worin die sonst (Plut. Romulus 21, Quaest. Rom. 56) getrennten Leistungen einer solchen Göttin, daß sie nämlich über die Geburt des Menschen entscheidet oder daß sie die Zukunft weissagt, in eins gezogen sind: die Carmentes, heißt es, singen den Menschen bei ihrer Geburt ihr Schicksal, . . . *illis deabus, quae fata nascentibus canunt et vocantur Carmentes* . . . Gleichviel, ob mit dieser Deutung eine alte Einheit getroffen ist (vgl. Wissowa, RuK 221) oder nicht: es ist möglich, daß Catull sich hat Geburtsgöttinnen vorstellen können, die das Lebensschicksal singend verkündeten.

Doch ist damit ein rechtes Brautlied verbunden; am Anfang und Ende (328–337; 372–381) gibt sich der Gesang schlechthin als Epithalamion.²⁶ Diese Teile entsprechen Zug um Zug den Gedichten, von denen Catull selbst ein berühmtes Beispiel bietet (c. 61). Ein in die Sagenzeit verlegtes Lied dieser Art ist Theokrits Brautlied für Helena (c. 18). Catull hat durch diese Motive auch diesen Teil des Peleusgedichts mit Liebesseligkeit einer neuen Art, die dem Thema von Haus aus fremd gewesen ist.

Doch lassen wir das vorerst beiseite! Halten wir uns an den Schicksalsgesang, der seit alter Zeit vorgezeichnet war! Preis des Sohnes, der aus dieser Ehe hervorgehen wird: das ist von Aeschylus und Euripides bezeugt, wie wir gesehen haben.²⁷ Verwandt damit scheint der Preis des Achilleus in den Strophen des Alkaios, die Thetis rühmen (fr. 74 D.). Hat nun Catull oder der Dichter eines seiner Vorbilder diesen Preis des Achilleus einfach entfaltet? Mut, Schnelligkeit, und dann vor Troja die kriegesischen Taten: das ist wirklich Inbegriff dessen, was auch bei Euripides vorausgesetzt wird. Neu aber ist, daß diese Erhöhung mehr und mehr von ihrer schrecklichen Seite aus angeschaut wird. Es heißt auch bei Euripides von Achilleus (1067 ff.):

ὃς ἤξει χθόνα λογχήρεσι σὺν Μυρμιδόνων
ἀσπισταῖς Πριάμοιο κλεινὸν
γαῖαν ἐκπυρώσων,

aber im Zusammenhang denkt man dabei an den Sieg, dessen Herrlichkeit durch die Bedeutung des Besiegten gehoben wird, zumal da der Preis dann auf die goldenen Waffen hinausläuft, die ein Gott geschmiedet und eine Göttin geschenkt hat, seine Mutter. Bei Catull ist es dagegen, als ob jemand die Vorstellung, die die Worte γαῖαν ἐκπυρώσων erwecken, aufgegriffen habe und mit wilder Leidenschaft höchstgesteigertes Leben nur mehr mittelbar durch Schwelgen in Blut und Tod verherrliche. Denn wenn das alles

(348) illius egregias virtutes claraque facta

²⁶ E. A. Mangelsdorff, Das lyrische Hochzeitsgedicht bei den Griechen und Römern, Diss. Gießen 1913.

²⁷ Oben S. 16

bezeugt, wenn diese Zuordnung auch weiterhin gegenwärtig erhalten ist durch (357) *testis erit magnis virtutibus*, (362) *denique testis erit*, so bleibt doch der Begriff *virtutes* selbst nach den Anfangsversen des lobpreisenden Teiles (nach 341) leer und ohne Anschauung. Die Verse füllen sich (von 344 an) dagegen mit lebhaftesten Vorstellungen von Blutvergießen und Jammer alter Mütter. Das alles steigert sich bis zu der blutigen, grell vorgestellten Opferung der Jungfrau Polyxena am Grabe des Achilleus (362–370).²⁸ Man spürt eine urtümliche Zusammengehörigkeit von gesteigertem Leben und Tod. Aber man erkennt auch den Geist, der dem Verharren beim Einfachen, Eindeutigen das Hinübergleiten zum zugehörigen Gegenteil, die paradoxe Verschiebung der Verhältnisse vorzieht. Er ist es, der in den liebeseligen Hochzeitsgesang, in das Peleus-Thema – das höchste Erdenglück meint – unvermerkt diese Bilder von Untergang und blutigem Leben und Sterben als Gegenthema gelegt hat.

Nicht nur in dem Hochzeitslied ist das alte Peleus-Thema mit einer Liebeseligkeit neuer Art erfüllt. Höchstes Erdenglück: das bedeutet in der alten Zeit Hinaufreichen des Menschen bis in Götternähe; Verschwägerung, Fest- und Mahlgemeinschaft mit den sichtbar gegenwärtigen Göttern, das Hören der göttlichen Musik machen die Seiten am Glück des Peleus aus, die man damals gerühmt hat. Auch bei Catull ist das im großen und ganzen so. Aber es ist nicht alles. Am Anfang der Geschichte begibt sich das Wunder, daß das von der Göttin gebaute Schiff, die Argo, Menschen in die unbekannten Bereiche der See bringt, daß Götterinnen aus dem Meer emportauchen und daß ihrem staunenden Blick auf Schiff und Menschen der Blick der Sterblichen auf ihre unverhüllte Schönheit antwortet, der Liebesblick des Peleus auf Thetis, ja, daß die Göttin sich herabläßt, in die Ehe mit dem Menschen einzuwilligen.

²⁸ Wilamowitz, Hellen. Dichtung II 302 A. 2: „Zu leugnen ist freilich nicht, daß das Verweilen bei Polyxene in das Schicksalslied nicht paßt.“ Dabei ist die Vorliebe nicht bedacht, mit der in dieser Kunst die Kontraste gesucht sind.

- (16) illa atque haud alia viderunt luce marinas
 mortales oculis nudato corpore nymphas
 nutricum tenus extantes e gurgite cano.
 tum Thetidis Peleus incensus fertur amore,
 tum Thetis humanos non despexit hymenaeos.

Davon geht alles aus; daß Jupiter und die ganze göttliche Verwandtschaft der Thetis sie dem Peleus gewähren, erscheint wie das bloße Einstimmen der Götter in die gewährende Huld der Thetis. So wird alles zur Geschichte der Liebe des Menschen zu der Göttin, Geschichte erfüllter Liebe zur Göttin. Gemeinschaft zwischen Göttern und Menschen wird zur bräutlichen Liebesgemeinschaft. Das ist der besondere Aspekt, den das alte Thema bei Catull annimmt.

Ausgespart sind vorhin in der Übersicht über die dem Peleus gewidmeten Teile des Gedichts ausdrücklich die Versreihen, worin erzählt ist, wie Menschen aus ganz Thessalien das Festhaus besuchen und seine Pracht bestaunen, mit allem, was sich daraus ergibt (32–277). In dem Ausgesparten nimmt bei weitem den meisten Raum die Beschreibung der Decke mit den Bildern von Ariadne und Bacchus ein (50–264). Diese Beschreibung ist Teil einer weiter greifenden Schilderung, die, gegensätzlich eingeleitet, gegen das verlassene Land die gedrängte Pracht des Fürstenhauses setzt, in dessen Mitte das Hochzeitsbett der Göttin erscheint (38–49; 265–266). Die wenigen übrigen Verse lassen die menschlichen Besucher kommen, Geschenke bringen, ihre Mitfreude bekunden, staunen und wieder gehen (32–37; 267–277).

All dieses ist voller Rätsel. Was die Bilder von Ariadne und Bacchus im Ganzen des Gedichts bedeuten, haben einzelne Ausleger längst bald genau, bald annäherungsweise erkannt. Wir kommen darauf zurück, sparen aber hier vorläufig diesen ganz gewiß für Catull äußerst wichtigen, schon durch seinen Umfang ausgezeichneten, von manchen für das Hauptstück des Gedichts gehaltenen Teil, noch aus (50–264). Die umgebenden Versgrup-

pen sind es, die zunächst verstanden sein wollen (32–37; 38–49; 265–266). Wie verhalten sie sich zu dem Peleus-Thema? Wie ist Catull auf diese Dinge verfallen?

G. Pasquali hat das Verdienst, darauf hingewiesen zu haben, wie brüchig der Bau dieser Teile ist.²⁹ Er war darauf aus, R. Reitzenstein³⁰ zu widerlegen, zu zeigen, daß Catulls Peleus-Epos nicht ein hellenistisches Epos, sondern deren zwei wiedergibt, ein Peleus- und ein Ariadne-Gedicht – eine dritte Möglichkeit kam für ihn nicht in Frage. Die Einheit des Vorbildes auszuschließen diene ihm der Widerspruch zwischen der Einleitung, wo die Argo als erstes Schiff hingestellt ist, und den Sagenbildern auf dem Brautbett, wo die Fahrten des Theseus als etwas längst Vergangenes vorausgesetzt sind. Außerdem – und darauf kommt es uns hier an – fand er die Versgruppen, die von der Rahmen-erzählung zu der Einlage hinüberleiten, derart, daß sie in keinem griechischen Gedicht ein entsprechendes Verbindungsglied hätten abgeben können. Der allen zugängliche Palast mit dem Ehebett im mittleren Hauptraum spiegelt römische, nicht griechische Verhältnisse ab.³¹ Wenn alle Arbeit auf dem Lande ruhen, der Nacken der Zugochsen schlaff und der Pflug rostig werden soll, während die Landleute das Fest im Königspalast besuchen, so ist das übertrieben, sachlich gar nicht auszudenken und – so meint Pasquali – nichts als ein hierher verpflanztes Stück aus einer „Wiederkehr der Goldenen Zeit“.³² Also die ganze gegensätzliche Schilderung des verlassenen Landes und des prunkvollen Palastes (38–49) ist von Catull, zum Teil mit fremden Einzelmotiven bestritten.³³ Die vorangehenden Verse freilich, worin man ganz Thessalien zum Fürstenhaus strömen sieht (31–37), nimmt Pasquali später von diesem Urteil aus. Dieses Motiv schreibt er dem hellenistischen Peleus-Gedicht zu. Die thessalische Geographie der Verse 35–37 gehe über das bescheidene

²⁹ Stud. Ital. N. S. I (1920) 1 ff.

³⁰ Hermes 35 (1900) 73 ff.

³¹ a. O. S. 3–12.

³² a. O. S. 17.

³³ a. O. S. 18.

Maß der Länderkunde römischer Dichter hinaus,³⁴ und dieses Zusammenströmen in die Stadt setze wahrscheinlich hellenistische Verhältnisse voraus, wie sie sich in Theokrits Adoniazusai abbilden.³⁵ Sind aber die Thessaler schon in dem hellenistischen Peleus-Epos herbeigeströmt und ist ihr Ziel doch nicht das Innere des Palastes und das Anschauen der festlichen Pracht darinnen und der Sagenbilder der Decke auf dem Brautbett, dann fragt es sich, wozu sie in dem hellenistischen Gedicht gekommen sind. Pasquali vermutet, sie hätten wohl den Aufzug der Götter sehen wollen, so wie die Bewohner von Alexandria sich im Demeter-Hymnus des Kallimachos drängen, um die Prozession der Göttin vorbeiziehen zu sehen, und wie die Stadtbevölkerung geduldig gewartet haben mag, um den Gott-König Ptolemaios zu sehen.³⁶ Freilich – das gibt Pasquali zu – ist es verwunderlich, daß die menschlichen Besucher zuerst zugelassen werden, um alles zu besichtigen und erst dann den Göttern Platz machen.

Es ist in dieser Hypothese angenommen, Catull habe in dem hellenistischen Peleus-Epos eine Art hellenistisches Massenfest abgebildet gefunden, die Hauptsache jedoch, den Aufzug der Götter, um der beabsichtigten Bildbeschreibung willen³⁷ weg-

³⁴ Vgl. Reitzenstein, a. O. S. 89. Perrotta, *Athenaeum* 1931, 189ff. wendet mit Recht ein, die Annahme sei an sich nicht nötig; überdies habe Catull doch wohl des Kallimachos Hymnus auf Delos 104 f., 112, 138 gekannt.

³⁵ a. O. S. 22. Wie aber, wenn hinter Theokrits Gedicht hier ein älteres des Sophron steht?

³⁶ Hier wirkt Reitzensteins Einfall nach (a. O. S. 87 f.), der sich durch Catulls Verse vom Zusammenströmen der Thessaler zu Fest und Palast an die Schilderung eines Königsfestes in Alexandria bei Kallixenos von Rhodos (erhalten bei Athenaeus 196 a ff.) erinnert fühlte und sich dadurch ermächtigt glaubte, auf ein hellenistisches Vorbild mit ähnlicher Schilderung zu schließen. In Wirklichkeit gibt es keine Ähnlichkeiten, die das gestatteten. Die ganze Rekonstruktion des alexandrinischen Gedichts auf die Hochzeit eines Fürsten ist darum unbegründet. – Wenn Reitzenstein auf den gärtnerischen Schmuck und besonders auf die Blumenfülle bei Catull 279 und bei Kallixenos hinweist, so wendet Perrotta 200 mit Recht ein, daß man das Motiv von Euripides, *Iphig. Aul.* 1058 ff. herleiten kann. Verwandlung von Speisezimmern in Blumengärten hat es auch in Rom gegeben.

³⁷ Perrotta, a. O. S. 195 wendet ein, wenn Catull nur Betrachter für die Bilder auf dem Teppich gebraucht habe, so seien ja die einziehenden Götter in dem angenommenen griechischen Original dafür ausreichend gewesen.

gelassen und nur das leere Kommen – und Gehen? – der menschlichen Besucher übriggelassen. Der erhaltene dürftige Rest – sieben Verse! – soll es ermöglichen, das Ganze wiederzugewinnen. Dazu brauchte es aber viel mehr, mehr auch als die keineswegs recht entsprechenden angeführten Gedichte Theokrits und des Kallimachos. So bleibt die Hypothese ein Spiel der Phantasie.

Sie hat aber das Gute, zum Nachdenken zu zwingen, nicht nur über die Schwierigkeiten dieser Versgruppe im einzelnen, sondern über das Motiv im ganzen. Wozu denn überhaupt dieses Kommen und Gehen menschlicher Besucher? Wozu menschliche Gäste vor den göttlichen, wenn sie doch nur anstauen und wieder gehen müssen, als die Götter nahen? Sachlich führt das zu nichts. Und die Gemeinschaft von Göttern und Menschen darzustellen ist es höchst ungeeignet. Da müßten schon die Menschen bleiben und wenigstens zuschauen dürfen. Daß Catull sie wieder entfernt, daran kann die Besichtigung des Hauses mit seinen Kostbarkeiten und den Teppichbildern nicht schuld sein; warum sollten die Leute nicht den Göttereinzug danach trotzdem ansehen, wenn es sein mußte, draußen vor der Tür? Kurz, das Kommen und Gehen der menschlichen Besucher ist weder sachlich noch gedanklich aus dem alten Bestand der Peleus-Sage zu entwickeln oder auch nur fest mit ihr verbunden.

Die Hypothese hilft also bei aller Kühnheit der ergänzenden Phantasie nicht dazu, das Kommen und Gehen der menschlichen Gäste im Zusammenhang der Hochzeit des Peleus zu motivieren. Im übrigen verschmäht sie das, was in den Versen steht, während sie nach dem Nichtvorhandenen ausschaut. *dona ferunt prae se, declarant gaudia vultu* (34): so motiviert Catull diesen Besuch der Thessaler: eine Motivierung vielleicht, die den Besuch der Menschen auch nicht besonders fest in den Zusammenhang des Erzählten bindet, aber eben doch eine Motivierung, schlecht und recht.

Geben wir also zu dem, was schon Pasquali verdächtig gemacht hat, ruhig auch noch das Kommen und Gehen der Besucher aus Thessalien preis! Verzichten wir darauf, die wohlver-

Pasqualis Hypothese erkläre also nicht, was sie erklären wolle. – Hier wäre nun freilich zu sagen, daß die Götter sich als staunende Betrachter von menschlichen Kunstwerken und Fürstenpracht kaum eignen würden.

knüpfte Handlung eines griechischen Gedichts ergänzend zu erschließen! Bedenken wir, daß gegenständlich bauende und verknüpfende Phantasie nie die Stärke der Römer in der Dichtkunst gewesen ist! Rechnen wir mit der Möglichkeit, daß hier Catull selbst – vielleicht mit Hilfe vorgeformter Bestandteile – etwasersonnen hat, was allmählich, von unten her, zu Glanz und Hoheit des Festpalastes, zum Anschauen der Bildwerke führen konnte!

Wenn das Motiv sich nicht aus dem alten Bestand der alten Peleus-Sage ergab und sich nicht sehr innig damit vereinigt hat, so berührt es sich doch damit. Die göttlichen Gäste bekommen menschliche Doppelpgänger und auch diese bringen Geschenke.

Trotz allem wird man aber die Frage nicht los, wie Catull auf dieses Motiv hat verfallen können, das nun den Teil des Gedichts, der Ariadne gewidmet ist, in Form einer Ringkomposition umgibt. Hier wird D. Braga³⁸ das Rechte gefunden haben, wenn er auf die Hochzeit des Iason mit Medea bei den Phäaken hinweist, die Apollonios von Rhodos im vierten Buch der Argonautika erzählt (1139–1198). Dort haben wir eine ungewöhnliche Hochzeit, bei der, nebenbei bemerkt, ebenfalls die Lagerstatt eigens mit Glanz und Bedeutung umgeben ist: das goldene Vließ dient als Decke. Am Morgen kommen mit den Städtern auch die Bauern vom Lande herein, mit Geschenken, Schafen, Jungrindern, Weingefäßen, die Frauen mit feinen Geweben, Goldschmuck und anderem Putz für die junge Frau. Hier haben wir das gesuchte Motiv, und zwar bei einem Dichter, den Catull anerkanntermaßen studiert hat. Man kann kaum zweifeln: in diesen Versreihen hat Apollonios dem Catull das Motiv gegeben, das er sich zunutze machen konnte, um seine Darstellung der Hochzeit des Peleus mit menschlicher Teilnahme, mit dem Staunen einfacher Menschen beginnen zu lassen und so allmählich inmitten der Pracht des Palastes zur Betrachtung der Teppichbilder hinzuleiten, zur Ariadne-Sage, die sich im Ganzen des Gedichts als kontrastierendes Spiegelbild der Hochzeit des Peleus erweisen wird. Der Zusammenhang der äußeren Begebenheiten ist schwach, willkürlich im pragmatischen Sinne, schön freilich in der Folge der Bilder und der Töne.

³⁸ Catullo e i poeti greci, Messina-Firenze [1950] S. 160.

Es ist Catull auch nicht darauf angekommen, den Besuch der Menschen am Ende mit dem, was folgt, fest zu verknüpfen. Im Gegenteil, er schließt diesen ganzen Komplex, nachdem er Ariadnes Geschichte aus den Bildern entwickelt hat, zurückgreifend auf V. 32 ff., 47 ff., fühlbar in den Formen einer Ringkomposition ab:

(265) talibus amplifice vestis decorata figuris
 pulvinar complexa suo velabat amictu.
 quae postquam cupide spectando Thessala pubes
 expleta est, sanctis coepit decedere divis.

Der darauf folgende homerisierende Vergleich verweilt nachschauend dabei, wie sich die Menge weithin verläuft. Der Gedanke folgt ihr, einem jeden auf seinem Heimweg; *ad se quisque vago passim pede discedebant* (277). So endet, deutlich ausklingend, das, was mit dem Zusammenströmen von ganz Thessalien begonnen hat (31 ff.). Nur in V. 268 ist ein Verhältnis zu dem Kommen der göttlichen Gäste angedeutet: *sanctis coepit decedere divis*, ein Verhältnis freilich, das sachlich kaum auszudenken ist. Wie leicht wäre es gewesen, die einfachen Menschen, die das zur Hochzeit vorbereitete Fürstenhaus besichtigt haben, nun auch zu Zuschauern des Festes von Göttern und Menschen zu machen! Catull hat, so scheint es, nicht das Bedürfnis gehabt, die lose Bilderfolge zum epischen Zusammenhang zusammenzuschließen. Das bedeutet freilich nicht, daß dem Gedicht die Einheit fehle; es ist schon angedeutet und wird sich weiter zeigen, daß sie anderer Art ist.

III. ARIADNE

1. Ariadnes Verlassenheit und Erlösung Überliefertes und Catullisches

Es gehört gewiß zu den größten Bizarrerien dieses höchst bizarren Gedichts, daß von seinen 408 Versen nicht weniger als 217, mehr als die Hälfte, auf eine Nebensache verwendet sind, auf ein kleines Stück der von den Festgästen angestaunten Pracht des Hochzeitshauses, Bilder auf der Decke des Brautbettes,

welche Ariadnes Geschichte darstellen. Welch ein Gedanke, die Schilderung einer solchen Nebensache, eines kleinen Kunstwerks, zum Inhalt des größeren Teiles des Epos zu machen! Ein freilich seit Homers den Schild des Achilleus beschreibenden Versen übliches, aber doch selbst in dem späthellenistischen Europa-Epos des Moschos immer noch räumlich bescheidenes Requisit der epischen Kunst³⁹ in einem solchen Maße auszuweiten, daß das Verhältnis zwischen Haupt- und Nebensache schwankt und sich umzukehren droht! Man hat wirklich in allem Ernst behaupten können, die Geschichte Ariadnes sei das Wesentliche, die umrahmende Sage von Peleus nur Nebenwerk.⁴⁰

Immerhin, bei aller überraschenden Seltsamkeit des Weges von der einen Sage zu der anderen, bei diesem verblüffenden Verfahren, eine unscheinbare Einzelheit des einen Zusammenhanges so zu öffnen, daß sie den Blick auf einen ganz anderen Sagenzusammenhang freigibt, bei aller solchen mutwilligen Zauberei ist es nicht bloße Willkür, wenn Catull die Sage von Ariadne als Schilderung eines Bildwerkes einführt. Sie ist damals und schon Jahrhunderte vorher den Menschen ebenso, ja, wohl noch mehr aus Bildern als aus Gedichten bekannt und als Bildthema seit dem 6. Jahrhundert v. Chr.,⁴¹ in einem uns

³⁹ Die Geschichte dieses Motivs hat P. Friedländer geschrieben. In der Einleitung zu seinem „Johannes von Gaza und Paulus Silentarius“, Leipzig und Berlin 1912, S. 1 ff., hat er die „Beschreibung von Kunstwerken in der antiken Literatur“ überhaupt von Homer bis an das Ende des Altertums verfolgt. Das Kapitel enthält eine Fülle von grundlegenden Erkenntnissen, die in der Folge nicht genügend beachtet und genutzt sind. Es ist S. 15 gezeigt, daß in der „Europe“ des Moschos zum ersten Male der Gegenstand des beschriebenen Kunstwerks einen inneren Bezug auf den des ganzen Gedichts hat, und dieser Gedanke führt dann S. 16 f. dazu, Catulls Ariadne-Bild richtig einzuordnen und zu beurteilen, so wie auch S. 18 ff. auf die entsprechenden Stücke der Aeneis klärendes Licht fällt.

⁴⁰ G. Ramain, *Sur la signification et la composition du poème LXIV*, *Revue de Philologie* 1922, 135 ff., zitiert von R. Waltz, *Caractère, sens et composition du poème LXIV de Catulle*, *REL* 23 (1945, ausgeg. 1946) 99.

⁴¹ Beispiele: Phineusschale in Würzburg mit Dionysos und Ariadne auf einem Wagen, der von Löwe, Panther und zwei Hirschen gezogen ist; Buschor, *Griechische Vasen*, München 1940, 85 Abb. 97; François-Vase in Florenz: am oberen Halsstreifen u. a. Ankunft des Theseus auf Delos und Reigen der Befreiten, Ariadne reicht dem Theseus eine Blume; Furtwängler-Reichold Tfl. 13.

hier angehenden Sinne aber seit dem 5. Jahrhundert und dann wieder in der römischen Wandmalerei überaus weitverbreitet und beliebt gewesen. Nicht, als ob sie nicht auch in Dichtwerken vorgekommen wäre. Der Dichter, der in der Nekyia der Odyssee die Frauen der Vorzeit dem Odysseus hat erscheinen lassen, hat schon gewußt, daß Ariadne nicht mit Theseus zusammen Athen erreicht hat und daß Dionysos dabei im Spiel gewesen ist (λ 321 ff.).⁴² In den Kyprien hat Nestor ἐν παρεμβάσει die Geschehnisse um Theseus und Ariadne dem Menelaos, der ihn um Hilfe bei der Rache für den Raub Helenas bat, zusammen mit anderen Geschichten von bedenklichen Verbindungen mit Frauen erzählt.⁴³ Und von da an taucht gewiß Ariadne hier und da in Gedichten auf.⁴⁴ Aber ihr Geschick hat, soweit wir sehen, nicht den wesentlichen Inhalt eines Epos⁴⁵ oder einer Tragödie⁴⁶ der alten Zeit ausgemacht, auch wissen wir nichts von Ariadne-

⁴² Siehe außer den Handbüchern Wilamowitz, Glaube der Hellenen I² 402 ff.; F. H. Wogensinger, Theseus, Diss. Zürich 1935, 20 ff.

⁴³ Proclus, Chrestomathia I p. 103, 23 Allen (Homeri Opera V).

⁴⁴ Kurz erwähnt ihre Apotheose und Erhöhung zur Gemahlin des Dionysos in Hesiods Theogonie 947 ff. In einem „hesiodeischen“ Epos soll als Grund dessen, daß Theseus sie im Stich ließ, die Liebe zu einer Athenerin bezeichnet gewesen sein; Peisistratos habe den für Athen peinlichen Vers aus dem Epos entfernen lassen (Hereas von Megara bei Plutarch, Theseus 20).

⁴⁵ Über das kretische Abenteuer des Theseus als Thema früher Dichtungen s. Preller-Robert⁴ II 677 A. 1 (Sappho; Simonides). Vgl. auch die vorige Anmerkung. Aus solchen Zusammenhängen stammt des Bakchylides Dithyrambos Ἡΐθεοι ἡ Θησεύς (17 [16]). Über alte Theseus-Epen überhaupt s. Preller-Robert, a. O., S. 677; 731. Über die Translation der Gebeine des Theseus (468 v. Chr.) im Zusammenhang mit dem Aufleben der Theseus-Sage in Kunst und Dichtung s. Christ-Schmid I 1 (1929) 294 A. 2. Über eine Theseis des Pythostratos aus dem 4. Jahrhundert Diog. L. 2, 59. Isokrates 5, 144 hat die Taten des Herakles und des Theseus mit den Troja-Sagen als die in Versen und Prosa am meisten gepriesenen bezeichnet. Über solche Herakles- und Theseus-Epen s. Wilamowitz, Hellen. Dichtung I 104, 3; vgl. das Urteil des Aristoteles, Poetik 1451a 19. Außer dem Amazonenkrieg mit Antiope Schicksal ist uns kaum etwas einzelnes aus den Theseus-Epen faßbar, vgl. Plut. Theseus 28; L. Radermacher, Theseus, in: „Mythos und Sage bei den Griechen“, Wien² 1942, 252.

⁴⁶ Die Theseus-Tragödie des Euripides spielte in Kreta und muß Gefahr und Rettung der jungen Athener enthalten haben. Ariadne wird nicht darin gefehlt haben.

Gedichten der führenden hellenistischen Dichter. Die Erzähler der attischen Sagen und Geschichte in Prosa haben von Theseus und Ariadne zu berichten gehabt,⁴⁷ Geschichtsschreiber und Mythographen überhaupt sie erwähnt und die auseinandergehenden Fassungen der Sage verzeichnet,⁴⁸ in denen sich nicht selten das Bedürfnis ausdrückt, durch göttliches Eingreifen den attischen Gründerheros vom Vorwurf der Treulosigkeit befreit zu sehen.⁴⁹ Aber es scheint, die Überlieferung durch das Bild ist hier, verglichen mit der Überlieferung durch das Wort, verhältnismäßig wichtiger und wirksamer gewesen als im Falle von anderen Sagen. Und ganz gewiß sind einige Grundzüge von Catulls Ariadne-Darstellung durch Bildwerke vorgezeichnet. Will man sich deutlich machen, was Catull vorgefunden, was er ausgewählt, was er weggelassen hat, so kommt man nicht an der Ikonographie der Ariadne-Sage vorbei.⁵⁰

Von dem kretischen Teil der Geschichte kann man dabei absehen,⁵¹ ebenso von den frühen schwarzfigurigen Bildern, auf denen Ariadne als Gemahlin des Dionysos mit ihm auf dem Wagen steht, begleitet vom Thiasos,⁵² und von Bildern ähnlicher Art, auf denen auch später noch ein reiner Zustand des Götterpaares erscheint.⁵³ Es kommt hier auf die Bilder an, deren Gegenstand die Geschichte auf Naxos ist, von der Abfahrt des Theseus bis zur Ankunft des Dionysos. Eben diese Themen sind es, die

⁴⁷ Über den Gang der Überlieferung von den Atthidographen über Istros zu Plutarch, Diodor und Apollodor s. Preller-Robert ⁴II 677.

⁴⁸ Zusammengestellt unter „Ariadne“ von Stoll bei Roscher und von Wagner in der RE, außerdem vgl. Preller-Robert ⁴II 677. Vgl. auch H. Herter, Theseus der Ionier, Rh. M. 1936, 177; ders., Theseus der Athener, Rh. M. 1939, 244.

⁴⁹ Schon Peisistratos hat versucht, in diesem Sinne in die Sage einzugreifen, s. oben S. 33 Anm. 4. Gute Übersicht über die verschiedenen Versuche, dem Theseus die Verantwortung durch Götter-Regie abzunehmen, bei Preller-Robert ⁴II 685.

⁵⁰ Für archäologische Beratung beim Zusammensuchen der Bilder und der gelehrten archäologischen Literatur sage ich Herrn Privatdozenten Dr. Wilmsen meinen verbindlichen Dank.

⁵¹ Hierüber A. v. Salis, Theseus und Ariadne, Berlin 1930.

⁵² Siehe oben S. 32 Anm. 41 (Phineusschale).

⁵³ Siehe Beazley, Attic Red-Figured Vase Painters, 1942, Index unter „Ariadne and Dionysos“.

seit dem frühen 5. Jahrhundert v. Chr. in der Malerei beliebt gewesen sind.

Auf einer Lekythos in Tarent, die L. Curtius in den Österreichischen Jahresheften Bd. 38 (1950) besprochen hat, hat Athene Theseus an Ariadnes Seite geweckt und ruft ihn zur Abfahrt auf, während sie, von Hypnos eingeschläfert, weiterruhet.⁵⁴ Als Vorbild vermutet Curtius ein Fresko des Mikon im kimonischen Theseion.

Im weiteren Verlauf des 5. Jahrhunderts hat man einen bewegteren Bildtypus erfunden. Theseus eilte nun auf der einen Seite fort, wieder im Bann Athenes, und bestieg das Schiff, während Ariadne schlief. So sieht man es auf einem Stamnos aus Gela, dessen Bild Hauser bei Furtwängler-Reichold auf ein Vorbild im Bereich der großen attischen Kunst des 5. Jahrhunderts zurückgeführt hat.⁵⁵

Die schlafende Ariadne war also auf Bildern des 5. Jahrhunderts auf verschiedene Weise mit Theseus, der sie verließ, verbunden. Andererseits wurde die Begegnung des Dionysos mit der Verlassenen dargestellt. Da gibt es zunächst eine wach dem herantretenden Dionysos gegenüberstehende Ariadne, z. B. auf einem Krater aus Kamarina im Museum von Syrakus.⁵⁶ Sie ist reich bekleidet, und der Gott ist der bärtige, langgewandete Dionysos, wie ihn sich die alte Zeit vorgestellt hat. Metzger hat diesen Typus durch die Vasenmalerei des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. verfolgt.⁵⁷ Außerdem hat man irgendeinmal die Schlafende, wie

⁵⁴ Vgl. Beazley, *Der Panmaler* 1931, S. 24 zu Nr. 57; *Attic Red-Figured Vase Painters*, 1942, S. 369; Art des Panmalers. Zu dem παῖς ἀμφιθαλῆς auf dem Lager s. R. Pfeiffer zu Kallimachos fr. 75, 3 f. und die dort angeführte Literatur. Neuerdings E. Simon, *Österr. Jahreshefte* Bd. 41, 1954, 77 ff.

⁵⁵ Ser. III Text S. 104 f. Auf das gleiche ursprüngliche Vorbild weist ein hadrianisches Relief im Vatikan zurück, das u. a. Hauser a. O. abgebildet hat.

⁵⁶ F. Studniczka, *JdI* 34, 1919, 127; Rizzo, *Mon. Linc.* 14 Tfl. 1; Beazley, *Attic Red-Figured Vase Painters* 451, 2; *Corpus Vasorum*, Italia 824; G. Lippold, *Antike Gemäldekopien*, Abh. München NF Heft 33, 1951, S. 50. – Dazu eine Tübinger Scherbe, Watzinger *Ephem.* 1937, 449; Lippold a. O. S. 50.

⁵⁷ H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle*, Paris 1951 (*Biblioth. les écoles françaises d'Athènes et de Rome*, fasc. 172) S. 110 ff.

wir sie von den Bildern mit Theseus her kennen, mit dem ankommenden Dionysos zusammengebracht. Metzger⁵⁸ erkennt in der klassischen Kunst nur einen vorbereitenden Ansatz dazu an: Satyrn finden die schlafende Ariadne; sie werden ihrem Herrn von ihrem Fund berichten, und bald wird er selbst erscheinen. Diesen Bildtypus hat Metzger von dem der schlafenden Mänade abgeleitet und ihn seinerseits zur Vorstufe des hellenistisch-römischen Bildtypus gemacht, der Bilder mit Dionysos und der schlafenden Ariadne, wo dann also das ältere Schema der Begegnung mit dem von der schlafenden Mänade abgeleiteten vereinigt worden wäre. G. Lippold dagegen fordert, ausgehend von gewissen Grundzügen dieser späteren Bilder, einen Archetypus klassischer Zeit, ein Gegenstück zu dem Bilde, auf dem Theseus Ariadne verläßt.⁵⁹ Beide einander entsprechenden Bilder, das mit der Flucht des Theseus und das mit der Ankunft des Dionysos, könnten zusammen das ausmachen, was Pausanias im Dionysostempel zu Athen gesehen und 1, 20, 2 so beschrieben hat: Ἀριάδνη καθεύδουσα καὶ Θησεὺς ἀναγόμενος καὶ Διόνυσος ἤκων εἰς τὴν Ἀριάδνης ἀρπαγὴν. Ein einziges Bild darunter zu verstehen, worauf die schlafende Ariadne die Mitte eingenommen und der entweichende Theseus auf der einen Seite dem herantretenden Dionysos auf der anderen entsprochen hätte – so wie man es früher verstanden hatte –, das verbiete die Kunstgeschichte. In der Zeit um 400 v. Chr. habe man noch nicht in dieser Weise zwei Phasen einer Handlung auf einem einzigen Bilde behandelt.⁶⁰ Im übrigen weise die bekannte kaiserzeitliche Münze von Perinthos,⁶¹ auf der Dionysos mit dem Thiasos zu der schlafenden Ariadne tritt, auf eine plastische Erfindung großer hellenistischer Zeit zurück. Der unbärtige, nackte Dionysos der römischen Wandmalereien deute auf ein spät-hellenistisches Zwischenvorbild.⁶²

⁵⁸ a. O. S. 113.

⁵⁹ a. O. S. 50–52.

⁶⁰ a. O. S. 49.

⁶¹ Abbildung z. B. bei Baumeister, Denkmäler, S. 126; O. Elia, Monumenti della Pittura scoperti in Italia, Pompeii 1 Fig. 13, zitiert bei Lippold a. O. S. 50 A. 3.

⁶² a. O. S. 52.

Strittig oder fraglich bleibt noch, wann und wie in dem Bild der Begegnung die wache, sitzende Ariadne durch die schlafende ersetzt worden ist, und ob im Dionysostempel zu Athen das Entweichen des Theseus fort von der Ruhenden und die Ankunft des Dionysos auf einem einzigen Bild oder auf zwei getrennten Bildern zu sehen gewesen sind, und ob im zweiten Falle wirklich die Schlafende noch einmal vor Dionysos liegend dargestellt gewesen ist.⁶³ Wie es sich damit in Wahrheit verhält, kann hier nicht entschieden werden. Gewiß ist, daß schon im Athen des 5. Jahrhunderts ein bildlicher Darstellungszusammenhang geschaffen war, zu dem die im Schlaf verlassene Ariadne, der entweichende Theseus und der ankommende göttliche Gemahl Dionysos gehörten. Für die Athener und für die Menschen jener Zeit überhaupt hat sich darin wahrscheinlich etwas wie ein Ruhmestitel ihres Heros ausgedrückt: mit Dionysos durch den bedeutenden Anteil verbunden zu sein, den er an der Vorgeschichte von dessen Gemahlin gehabt hatte.

Aus diesem Zusammenhang stammen die bekannten späteren Ariadne-Bilder auf den campanischen Wandgemälden. Auf einigen⁶⁴ verläßt Theseus die Schlafende und besteigt sein Schiff. Athene ist im Spiel; das eine Mal zieht sie den zurückblickenden Theseus mit sich fort. Auf anderen Bildern⁶⁵ erscheint Dionysos bei der Verlassenen, Schlafenden, und mit ihm die bekannten Figuren des Thiasos, die eine oder die andere bewundernd, ihren Herrn auf die Schöne hinweisend, Pan, Eros oder ein Satyr, das Gewand von ihrem Oberkörper hinweghebend. Daß dergleichen schon in Catulls Zeit und vorher zu sehen gewesen ist, ergäbe sich schon allein aus dem Gang der Kunstgeschichte im allgemeinen. Es ist aber auch bezeugt durch eine tönernerne Giebelgruppe aus Cività Alba im Museum zu Bologna; Dionysos mit

⁶³ Lippold S. 50.

⁶⁴ Helbig 1216–1221; Reinach, *Répertoire de Peintures Greques et Romaines* S. 111; Lippold a. O. S. 47 A. 4.

⁶⁵ Helbig 1233–1240; Reinach a. O. S. 112 f.; Diepolder, *Röm. Mitt.* 41, 1926, 51 ff.; Lippold a. O. S. 50 A. 1 und 2. A. Adriani, *Epifania di Dionisio a Nasso*, *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie d'Alexandrie* No. 39, 1951, weist das Original des Bildes aus der Casa del Citarista dem 3. Jh. v. Chr. zu; s. besonders S. 21 des Sonderabdrucks, der mir durch die Güte des Verfassers zugänglich war.

dem Thiasos findet die schlafende Ariadne. Das Werk stammt aus dem frühen ersten Jahrhundert v. Chr.^{65a}

Es ist nicht anzunehmen, daß im Altertum irgendein Betrachter solcher späten Wandmalereien noch an Ruhm und Götternähe des Theseus gedacht hat. Ariadnes Verlassenheit und die Liebe des Gottes, der sie findet, sind, so scheint es, zur Hauptsache geworden – längst vor den erhaltenen Wandgemälden, aber erst in der hellenistischen Zeit. Mit dieser Wendung, mit dieser Verschiebung der Gewichte könnte es zusammenhängen, daß sich von dem Bildtypus, der das Entweichen des Theseus zum Thema hat, ein anderer abgezweigt hat, der im Kreise der pompejanischen Bilder weit verbreitet ist.⁶⁶ Ariadne, schon allein, aus dem Schlaf erwacht, sitzt auf ihrem Lager, nur von den Hüften abwärts mit dem Gewand bedeckt; das Schiff des Theseus, nicht mehr wie in alter Zeit mit Ariadne in der vorderen Bildebene, ist, wenn überhaupt, nur in der Ferne noch auf dem hohen Meere sichtbar. Einziger Hauptgegenstand ist nur noch Ariadne, Thema die Not ihrer Verlassenheit. Auf einigen dieser Bilder trocknet sie sich die Tränen ab oder Eros tut ihr diesen Dienst.

Bedenkt man diese alte ikonographische Überlieferung und ihren Wandel im Lauf der Zeiten, so wird man finden, die Bildkunst hat dem Dichter Catull schon weit vorgearbeitet. Ἀριάδνη καθεύδουσα καὶ Θησεὺς ἀναγόμενος καὶ Διόνυσος ἥκων εἰς τὴν Ἀριάδνης ἀρπαγὴν: das bezeichnet den alten Grundbestand. Das eine der beiden gegensätzlichen Themen hatte im Lauf der Zeit die Verlassene und die Verlassenheit mehr hervorgekehrt, das andere die Liebe zu der schönen Verlassenen. Wie viel Ariadne bei dem Wandel an Bedeutung gewonnen hat, erkennt man an jenem neuen Bildschema, in welchem die erwachte, weinende und klagende Ariadne allein im Bildvordergrund übriggeblieben und

^{65a} C. Q. Giglioli, *L'arte etrusca*, Mailand 1935, 380; M. Pallottino, *Etruskische Kunst*, Zürich [1955] Abb. 109; dort weitere Literatur.

⁶⁶ Helbig 1222–1232; Reinach, a. O. S. 112; Diepolder, a. O. S. 50; Lippold, a. O. S. 49 f. Diepolder nimmt auf Grund der formalen Analyse der Bilder an, erst die späten Meister unserer Wandgemälde hätten den Bildtypus, der das Entweichen des Theseus zum Thema hat, auf diese Weise umgestaltet. Lippold rechnet mit einer selbständigen Komposition, die freilich nicht der Zeit um 400, aber gewiß noch griechischer Kunst angehört.

Theseus als bloßes Ziel ihrer Blicke in verschwindende Ferne fortgerückt ist. Auch Catull hat, aufs Ganze gesehen, die verlassene, klagend nachschauende Liebende und ihre Verlassenheit auf der einen Seite und das Kommen des liebenden Gottes auf der anderen aus der ganzen Sage herausgegriffen und zu den beiden gegensätzlichen Teilen der bildlichen Darstellung gemacht, die für ihn die Form abgibt, die Ariadne-Sage in sein Gedicht zu bringen. Alles andere, die Vorgeschichte vom Tode des Androgeos in Attika bis zu der Ankunft des flüchtenden Paares auf Naxos und bis zur Abfahrt des Theseus, aber auch die Nachgeschichte, soweit sie Theseus betrifft, die Heimfahrt, das unselige Versäumnis des Theseus und den Tod des Vaters Aegeus, hat er der Darstellung der Verlassenheit Ariadnes ein- und untergeordnet.⁶⁷ Daß sich das keineswegs von selbst verstand, sondern im Gegenteil paradox und nicht ohne Bizarrerie bewerkstelligt ist, liegt auf der Hand. Auch ein noch so „hellenistischer“ Dichter mußte nicht ohne weiteres darauf verfallen, so zu „erzählen“, obschon gewisse hellenistische Formen, in denen Sagen dargeboten wurden, erst die Möglichkeit eröffnet hatten, so zu verfahren.⁶⁸ Catull muß wirklich Bilder von den uns bekannten Typen im Sinne gehabt haben.

Die Schlafende hat er freilich verschmäht. *excita somno*, und zwar *fallaci somno* (56): das und die zwei Zeilen *Praeteritio* 122/3 – *ut eam devinctam lumina somno liquerit immemori discedens pectore coniunx* – weisen allein darauf hin, daß Ariadne schlief, als Theseus sich davongestohlen hat, so wie es die Bilder des einen alten Typus dargestellt hatten. Und was die Ankunft des Dionysos betrifft, so bleibt es unbestimmt, in welcher Lage er Ariadne findet. Mit der vorangegangenen Klage war es ja auch schwer vereinbar, daß sie noch schlief, als der Gott herantrat. Wie ein Dichter verfahren konnte, der keines der überlieferten Motive verloren gehen lassen wollte, kann man bei Nonnos nachlesen.⁶⁹ Da findet Bakchos die Schlafende, sie erwacht, ohne ihn zu bemerken, sieht sich verlassen und gerät außer sich vor Schmerz.

⁶⁷ V. 71–123; 202–248.

⁶⁸ Siehe K. Latte, *Philol.* 1935, 154 über die Art, die Erzählung von hinten aufzurollen.

⁶⁹ *Dionysiaka* 47, 265–471.

Nach ihrer Klage taucht er vor ihr auf,⁷⁰ beschwichtigt ihren Kummer und ruft sie zu höherer Vermählung. So ist nun freilich die Klage der Verlassenen mit der Ankunft des Gottes bei der Schlafenden vereinigt. Dafür ist aber auch ihrer Verlassenheit und Trostlosigkeit aller Ernst und alles Gewicht genommen. Noch ehe sie sich erwachend verlassen sieht und in Wehklagen ausbricht, ist sie schon nicht mehr verlassen. Ihre scheinbare Einsamkeit und ihr Schmerz erhöhen nur ihre Schönheit, sind nur ein Reiz mehr für den zuschauenden, zuhörenden Gott.⁷¹ Catull ist alles darauf angekommen, Ariadne in die ernsteste, ausweglose Not der Verlassenheit zu führen. Er hat alles darauf bezogen, hat alles vermieden, was diesem Anliegen zuwiderliefe – bis das Bild der Verlassenen fühlbar abgeschlossen, das Ende (249 f.) zum Anfang zurückgebogen ist (53 f.; 60–62); dann erst hat er völlig unvermittelt Glanz und Liebe des Gottes und das verzückte Getümmel des Thiasos in die Einsamkeit einbrechen lassen.

Darum also hat er auf die Schlafende verzichtet, darum auch auf die ganze überlieferte Götterregie,⁷² die ja doch auch von der trostlosen Verlassenheit ablenkt, und auf Theseus als Hauptperson verzichtet; wie er sein Schiff in die Ferne gerückt hat, so hat er sein Verhalten und dessen Gründe im Ungewissen gelassen; sie sind an sich selber gar nicht da, sondern nur im Gemüt der ver-

⁷⁰ 419 ff.

⁷¹ 314 ff.; 419.

⁷² Schon in der Odyssee λ 321 ff. wird Ariadne dem Theseus durch göttliches Eingreifen entzogen. Artemis tötet sie Διονύσου μαρτυρήσει (vgl. Wilamowitz, Glaube der Hellenen I² 404). Von da aus gelangt man zu der Fassung der Sage bei Apollodor epit. 1, 7 ff. und Diodor 4, 61, 6: Dionysos entführt Ariadne dem Theseus (bei Diodor eine alte, noch die Odyssee berücksichtigende Fortsetzung der Geschichte: Ariadne stirbt irdisch, vgl. Pherekydes in schol. λ 321 ff.). Noch ein Schritt, und man ist so weit, zu erzählen, Dionysos habe Theseus auf Naxos mit Vergessen verzaubert, so daß er ohne Ariadne die Insel verließ und Dionysos leichtes Spiel hatte; so schol. Theocrit. 2, 45. Hierbei ist das Motiv des Vergessens wichtig, κατὰ Διονύσου βούλησιν λήθη τινὶ χρῆσάμενος. So weit die Sagenformen, in denen Dionysos den Gang der Geschichte lenkt. Eine andere Sagenform läßt Athene dem Theseus gebieten, ohne Ariadne nach Athen zurückzukehren. Wir haben sie durch attische Vasenbilder schon im frühen 5. Jh. bezeugt und dann immer wieder bis zu den campanischen Wandbildern dargestellt gefunden. Wir lesen sie z. B. in den Scholien zu λ 320 und anderwärts.

störten Frau. Es ist alles streng auf die verzweifelte Not der verlassenen Liebenden bezogen. Darum hat Catull auch nicht nur die Klage zur Mitte und Hauptsache des Ariadneteiles gemacht (78 zwischen 48 und 47 Versen)⁷³ und über alles hinaus gesteigert, was wir von Klagereden sonst wenigstens aus der Zeit vor Catull kennen, sondern in den die Klage umgebenden Versreihen alles aufgeboten, um die gegenwärtige Lage Ariadnes in eine hoffnungslose Verstrickung von angetanem und erlittenem Leid, von immer erneuertem finstern Verhängnis eingebunden erscheinen zu lassen. Verschuldeter Tod des Androgeos, Rache des Minos, Ankunft des Opfers Theseus im Palast des frevlerischen Königs, Verheerung einer pflanzen- und blumenhaft herangewachsenen Mädchenjugend im Brand der Leidenschaft, nach Sieg und Rettung des Theseus Preisgabe von Heimat und Elternhaus und schließlich das Entweichen des Theseus von der Seite der Schlafenden: das alles macht eine von lauter Leid erfüllte Vorgeschichte aus, worin auch das Schöne, Helle und sogar das jugendlich Sieghafte alsbald im Schmerzlich-Dunkeln versinkt. Nichts mehr von dem Glanz, der die attischen Theseus-Sagen und besonders die alten Geschichten von den Abenteuern seiner Fahrt nach Kreta von Haus aus durchdringt und auch das Gefährliche, Bedenkliche in den Darstellungen der alten Dichter und Maler noch überglänzt.⁷⁴ Eher noch finsterer der Blick in die Zukunft, auf das herzerreißende Ende des Vaters, in dessen Darstellung die erschütternde Klage beim Abschied von Theseus aus der Vorgeschichte hereingenommen ist, auf das äußerste Herzeleid, das Theseus gerade bei seiner kaum zu erwartenden glücklichen Heimkehr den Allernächsten hat antun müssen. All das ist, keineswegs selbstverständlich, in völlig einheitlichem Sinn gerichtet und gefärbt, der Situation der Verlassenen, Verzweifelten ein- und untergeordnet und hilft ebenso wie die Klage die Gewalt dieses Unheils im Gedicht verstärken. Darauf nämlich hat Catull alles konzentriert, und darum – um es zu wiederholen – hat er die schlafende Ariadne nicht brauchen können.

⁷³ R. Waltz, REL 23, 1945 (1946) 97.

⁷⁴ Z. B. Bakchylides 17 (16); 18 (17); von Vasenbildern eine Auswahl bei Baumeister, Denkmäler, S. 1789 ff.

Er hat sich von der Bildüberlieferung anregen lassen, als er zwei gegensätzliche Bilder als allgemeinste äußere Form des Teiles, der Ariadne gewidmet ist, und Verlassensein und Ankunft des liebenden Gottes als Themen gewählt hat. Aber er hat sich ihr nicht so blindlings angeschlossen, daß er nicht imstande gewesen wäre, um seines eigenen Anliegens willen auf etwas so Eindrucksvolles, wie es die schöne, vom Liebesblick des Gottes getroffene Schläferin ist, zu verzichten. Eher kam seinen Bedürfnissen jener andere, jüngere Bildtypus entgegen, der der erwachten, auf dem Lager aufgerichteten, weinend in die Ferne blickenden Ariadne allein den Bildvordergrund einräumt und das Schiff des Theseus nur klein in der Ferne eben noch sichtbar sein läßt.⁷⁵ Das Bestreben der bildenden Kunst, die Verlassenheit der Liebenden aus dem alten Bilderzusammenhang hervorzuziehen und zum eigentlichen Thema zu machen, traf mit Catulls eigenem Bestreben zusammen. Und doch hat er nicht einfach ein Bild dieses Typus beschrieben. Seine verlassene Ariadne ist zwar am Anfang und Ende der fraglichen Versreihe ganz und gar nur Nachblicken, starr wie ein Marmorbild äußerlich, während ihr Inneres tobt und brandet und wund ist (52–54; 60–62; 249 f.). Aber sie scheint nicht auf ihrem Lager zu sitzen; die Wellen der See kommen spielend an die Stücke ihrer Kleidung heran, die vom Oberkörper geglitten sind (63–68).⁷⁶ Und am Schlusse des nachholenden und so die am Anfang bezeichnete Lage Ariadnes am Strand von Dia nachträglich erläuternden Gedichtteils (124–129), in Versen, deren Inhalt nun freilich mit den ersten von Ariadne handelnden nicht ganz ausgeglichen ist, heißt es gar, sie sei mehr als einmal auf Felsenhöhen gestiegen, um über das Meer zu schauen, und dann wieder mit hochgerafftem Gewand ein Stück ins flache Meer hinausgegangen; sie habe laut geschrien und am Ende unter Schluchzen so geklagt, wie es Catull in wörtlicher Rede dann gedichtet hat. Das ist erst recht nicht die Ariadne der Bilder, die wir kennengelernt haben; das ist überhaupt keine ursprünglich bildnerische, sondern eine dichterische

⁷⁵ Siehe oben S. 38.

⁷⁶ So ist doch wohl Catull zu verstehen, dafür sprechen nicht nur die Ariadne-Bildwerke, sondern auch die Gewohnheiten antiker Bildkunst überhaupt. Eine völlig nackte Ariadne würde aus dem Gewohnten fallen.

Vorstellung. Vielleicht spielt in diesen die Klage einleitenden Versen ein dichterisches Vorbild in das Gedicht herein. Am Anfang (52–57) kann man wohl an die Bilder der eben erwachten, auf dem Lager sitzenden Ariadne denken. Besonders die Worte *tum primum excita somno* passen gut dazu. Doch die Worte, die etwa zehn Verse weiter folgen,

omnia quae toto delapsa e corpore passim
 ipsius ante pedes fluctus salis adludebant –

lassen sich, scheint mir, besser von einer stehenden oder aufrecht sitzenden Ariadne verstehen.

Zu Bacchus auf der anderen Seite gehört der Thiasos, auf den Wandbildern ebenso wie im Gedicht. Ja, bis in die Einzelheiten stimmen auch hierin Bilder und Gedicht überein. Die *cistae* bei Catull 259 gehören wie die *vannus* der Bilder 1235 und 1240 Helbig zu den gottesdienstlichen Geräten der Bacchusmysterien. *tympana* und *cymbala* (V. 261 f.) findet man auf dem Bilde 1240 wieder, die Doppelflöte auf 1239, die gerade und die gebogene (das „Berecyntische Horn“ mit dem dumpfen tiefen Ton, den Catull 263 vergegenwärtigt) auf dem Bilde 1235.

Die Ariadne-Bilder haben uns verstehen helfen, wie Catull darauf verfallen konnte, die Sage von Ariadne und Bacchus in der Form epischer Bildbeschreibung einzuführen, außerdem aber in einem Falle, in dem es uns an dichterischer Überlieferung fehlt, Überliefertes über den mythographischen Rohstoff hinaus greifen gelehrt und damit etwas in die Hand gegeben, was zwischen Überkommenem und Geleistetem zu unterscheiden erlaubt.

Die dichterische Schilderung des Bacchus-Bildes verweilt bei dem Gotte selbst und seiner Liebe nur mit zwei Zeilen (251 und 253) und ist im übrigen mit dem Thiasos befaßt, genauer: mit der Bewegung des Schwarmes und am Ende, in vier Zeilen, nur noch mit der orgiastischen Mänadenmusik, die im Klang der Verse so unheimlich gegenwärtig wird, daß man diese Verse zu den stärk-

sten des Gedichts zu rechnen hat. An alledem hat die Pflicht, eines der vorausgesetzten, dem Dichter bekannten Bilder bis ins Nebenwerk hinein treu und fleißig nachzumalen, gewiß den geringsten Anteil. Die Freude am frei verschobenen Verhältnis zwischen – sachlich gesprochen – Hauptsache und Nebenwerk ist im Spiel, dazu die Freude daran, aus den unbewegten, stummen Figuren des Bildwerks das Gegenteil, heftiges Getümmel und durchdringende Musik, hervorgehen zu lassen.

Die beiden gegensätzlich einander entsprechenden Bilder, die verlassene Ariadne und der liebend nahende Bacchus, hätten wohl auch im Gedicht gleichen Raum für sich beanspruchen können. Anstatt dessen muß sich das Bild des Gottes und seines Thiasos mit vierzehn Versen begnügen, das Bild Ariadnes breitet sich über etwa zweihundert aus. Die mutwillige Freude an der verschobenen Proportion wird auch in diesem Verhältnis wirksam sein, aber nicht ohne weiteres, nicht im Sinne leerer Manier. Als verschoben muß die Proportion nicht nur deshalb gelten, weil die beiden einander entsprechenden Stücke natürlicherweise gleichen Ranges zu sein scheinen. Die Ankunft des Dionysos hat, bedenkt man es recht, sogar den Vorrang. Hat das geschilderte Bildwerk einen Bezug auf das Ganze der übergeordneten Sage, so wie man es seit der „Europe“ des Moschos, nach Friedländers Nachweis, in den hellenistischen und römischen Epen feststellt, dann ergibt sich zuerst als Gleichnis der bräutlichen Vereinigung von Mensch und Göttin die Vereinigung von Ariadne und Dionysos. Erst von da aus gelangt man weiter zum Bild der Verlassenheit Ariadnes. Eines zieht das andere erst nach sich, als ergänzende Hälfte, vor allem aber als Gegensatz. Nun aber ist es der nachgezogene Gegensatz, der sich zu enormen Maßen erweitert, während die andere Seite, die Ankunft des Dionysos, die doch, wie gesagt, Vorrang und Vorrecht beanspruchen könnte, an den Rand des Teiles gedrängt, der Ariadne gewidmet ist, am Ende als geringfügiges Anhängsel erscheinen kann. Das Verhältnis zwischen Haupt- und Nebensache ist, wenn man es so nehmen will, auch hier seltsam verschoben. Ganz abgesehen davon, daß auch in den Bacchus-Versen der Gedanke die Hauptsache, nämlich Ariadnes Erhöhung, überspringt und sich zur Bewegung und Musik des Thiasos wendet. Indessen ist es verständ-

lich, wie dieses seltsame Ergebnis zustande kommen konnte. Kaum ist in Gedanken Ebenbild und Gleichnis der Hochzeit des Peleus gesetzt, so ist es schon Durchgang zu seinem Gegensatz geworden, der sich nun seinerseits erst als Ziel erweist. So erhält dieses Thema, die Verzweiflung der Verlassenen, einen Bezug zweiten Grades auf das der übergeordneten Sage, als Gegensatz nicht nur zur Erhöhung Ariadnes, sondern auch zur Hochzeit des Peleus, gewichtig genug, um sich als Gegenthema im Ganzen des Gedichts behaupten zu können, und dennoch fähig, den Umschlag zum Generalthema des Gedichts, zum Preis der Vereinigung von Gott und Mensch, von sich aus zu fördern und herbeizuführen. Das bloße Ebenbild dessen, was er an Peleus gepriesen hatte, zu wiederholen und Ariadnes Glückseligkeit zu bestaunen, daran hat Catull offenbar nichts gelegen. Er hat sich damit begnügt, es am Ende anzudeuten. Und er konnte es nach dem vorausgegangenen Preis des Peleus, ohne daß es an Wirkkraft einbüßte. Verlassenheit und Liebesklage aber als Gegenthema der Liebesseligkeit der Peleushochzeit anzubringen, das ist, es kann kaum anders sein, sein Hauptanliegen gewesen.

Daß also die Ankunft des Dionysos so unverhältnismäßig kurz dargestellt ist, kann nur in der Rücksicht auf das Ganze des Peleus-Epos seinen Grund haben. Der Ariadne-Teil hat niemals für sich allein bestanden, sondern nur in dem Ganzen, das uns Catull in seinem 64. Gedicht darbietet.

Doch von der Einheit des Ganzen soll an anderer Stelle die Rede sein.⁷⁷ Hier kam es darauf an, nicht nur festzustellen, sondern auch verständlich zu machen, daß Catull in dem Gedichtteil, der Ariadne gewidmet ist, das Verhältnis zwischen den beiden einander entsprechenden Bildern so seltsam verschoben hat. Es ist mehr als leere Manier; es ist, abgesehen von der Freude an der Freiheit, kaum gesetzte Themen zum Durchgang in etwas ganz anderes werden zu lassen, eine künstlerische Anschauung, wonach in einem solchen Gedicht größerer Form, das im Sagenbilde der bräutlichen Vereinigung von Gott und Mensch höchste Liebesseligkeit überhaupt erhebt und preist, auch der Einsamkeit verlassener Liebe als Gegenthema gleiches Gewicht gebührt. Daß

⁷⁷ Siehe unten S. 66 ff., Kap. IV „Einheit“.

hierbei die künstlerische Anschauung vom Gehalt der inneren Welt Catulls nicht getrennt werden kann, bedarf keiner weiteren Worte.

Doch es ist Zeit, eine vereinfachende Redeweise aufzuheben, deren wir uns bisher bedient haben. Der ganze Gedichtteil, der es mit Ariadne zu tun hat, beginnt und endet als Beschreibung des Bildteppichs und kann also im ganzen zusammenfassend so bezeichnet werden. Aber kaum ist am Anfang das Motiv gesetzt, so öffnet es sich und wird zum Durchgang in das, was hinter dem Bildwerk des Teppichs steht, die wirkliche Lage der verlassenen Ariadne. Zuerst merkt es der Leser kaum. Ein erster, zu seinem Anfang zurückkehrender Kreis von Vorstellungen (52–62) breitet die äußere Situation aus und erklärt sie: (Ariadne) *prospectans litore Diae Thesea cedentem celeri cum classe tuetur*. Doch ist gleich am Anfang (54) dazugesetzt: *indomitos in corde gerens ... furores*. Und auch bei der Rückkehr des Gedichts zur Hinausschauenden drängt sich das Innere in die schildernden Verse (61 f.): *maestis ... ocellis prospicit ... prospicit et magnis curarum fluctuat undis*, wobei übrigens der Vergleich *saxea ut effigies bacchantis* zeigt, wie weit der Gedanke den Bildteppich schon hinter sich gelassen hat. Das leidenschaftliche Innere wird nun Hauptsache, und bei der Rückkehr zum Ausgangsmotiv heißt es nicht mehr *prospectans ... tuetur* (52 f.) oder *prospicit ...* (61 f.), sondern nur noch *toto ex te pectore, Thesen, toto animo, tota pendebat perdita mente* (69 f.). Dabei versagt es sich diese immer ins Gegensätzliche auszuweichen bereite Kunst nicht, gerade das leidenschaftlich im Herzeleid gesammelte Innere sich dadurch bezeugen zu lassen, daß von Kopf bis zur Brust Stück um Stück ihrer Kleidung unbeachtet herabgeglitten ihren schönen Leib freigibt (63–69).

P. Friedländer hat in seiner Geschichte der Beschreibung von Kunstwerken in der antiken Literatur⁷⁸ darauf geachtet, ob der beschreibende Dichter wie Homer in der Ilias Bild und Abge-

⁷⁸ Siehe oben S. 32 A. 39.

bildetes ineinander übergehen läßt, ohne das bildlich Darstellbare von körperlichen und seelischen Bewegungen, Lauten und dergleichen sauber getrennt zu halten, oder ob er sich, wie der Dichter des Hesiodischen Schildes und wie Apollonios von Rhodos an das sichtbare Bild als Bild hält und nur dieses beschreibt. Catull gehört, so befragt, auf die Seite Homers, er übersteigert seine Weise: die innere Bewegung wird, wie wir beobachtet haben, sehr bald zur Hauptsache, Bewegung und Musik herrschen in den Versen vor, die eigentlich das Bild des kommenden Bacchus beschreiben sollten.

So weit kann sich also der Leser immer noch im Bereich einer bis zu den Grenzen ihrer Möglichkeiten getriebenen homerisierenden Bildbeschreibung fühlen. Sobald aber die Versgruppen, in denen sich der Gehalt der Worte *prospectans* . . . *Thesea cedentem* . . . *tuetur* . . . *Ariadna* entfaltet (52–70), durch fühlbare Rückkehr zum Anfang abgeschlossen sind und die Bedrängnisse des verstörten Herzens, *furores* (54), *curae* (62), als Hauptsache hervorgetreten sind, bricht das Gedicht ganz aus der Form der Beschreibung heraus; erst nach etwa 180 Versen (71–248) kehrt es zu der Stelle zurück, wo es die Grenzen des beschreibenden Wesens hinter sich gelassen hat.

Es lohnt genauer zu beobachten, was denn dort geschieht, wo es sich aus dem bisherigen Zusammenhang verliert (72 ff.). *curae*, innere Bedrängnisse, sind in der Vorstellung der Verlassenen zur Hauptsache geworden. Darauf verwandelt sich der Sprechende, der eben noch geschildert hat, in einen leidenschaftlich Teilnehmenden, Mitleidenden:

- (71) a misera, assiduis quam luctibus externavit
spinosas Erycina serens in pectore curas.

Bald wird sich das noch steigern:

- (95) sancte puer, curis hominum qui gaudia misces,
quaeque regis Golgos quaeque Idalium frondosum,
qualibus incensam iactastis mente puellam
fluctibus in flavo saepe hospite suspirantem,
quantos illa tulit languenti corde timores,
quam tum saepe magis fulgore expalluit auri,
cum . . .

Beide Male handelt es sich um eigentlich und von Haus aus lyrische Formen des Sprechens. Man vergleiche beispielshalber eine Stelle gegen Ende der Eītheoi des Bacchylides (17 [16] 119 ff.):

φεῦ,
οἵκισιν ἐν φροντίσι Κνώσιον
ἔσχασεν στραταγέταν, ἐπεὶ
μόλ' ἀδιάντος ἐξ ἁλός
θαῦμα πάντεσσι . . .

Diese Formen sind nun freilich längst in Elegie und Kleinepos der hellenistischen Dichter eingebürgert. Aber das bedeutet, daß die darstellenden Dichtungen einen schillernden, in das Lyrische hinüberwechselnden Charakter angenommen haben. Catull geht darin weiter als irgendeiner vor ihm, soweit wir die Dichter überblicken. Sein Peleus-Epos ist ganz in das Lyrische hinübergespielt. Was wir in den eben zu betrachtenden Versreihen von Ariadnes früherer Geschichte erfahren, ist den Ausrufen, den Ausbrüchen des Mitgefühls untergeordnet, in der Weise der Lyrik teils in zeitangebenen Nebensätzen: (73) *illa tempestate, ferox quo tempore Theseus . . . attigit . . . regis . . . tecta*; (101) *cum saevum cupiens contra contendere monstrum aut mortem appeteret Theseus aut praemia laudis*, – teils in der Form eines nachträglich erklärenden, Vergangenes nachholenden Hauptsatzes: (76) *nam perhibent olim . . .* Was die Form der Aussage betrifft, so erzählt dieser Hauptsatz nicht, sondern spricht in der bekannten Weise feststellend von einer Überlieferung, und als deren Inhalt ist in grammatisch abhängiger Form der Anfang der Geschichte angedeutet, der Menschentribut, den Athen als Sühne nach Kreta schicken mußte. Erst daraus geht eigentliche Erzählung hervor (80–93), aber wieder nicht für so lange Zeit, daß man nicht die innere Abhängigkeit von dem vorausgegangenen Ausbruch des Mitgefühls *a misera . . .* (71) und dem erklärenden *nam perhibent . . .* (76) im Gefühl behielte. Kaum ist bei V. 93 die Erklärung zu dem Ziel gelangt, zu dem sie mit *nam perhibent . . .* (76) angesetzt hat, kaum ist also erklärt, wieso Theseus nach Kreta gekommen ist, und wieso damals Ariadnes in der Verlassenheit von Dia betrachtetes und beklagtes Leid begonnen hat (71–75), da bricht die Teilnahme an so viel Leid wieder hervor, diesmal im

doppelten Anruf an die Gottheiten der Liebe, weit ausholend, zuletzt feierlich:

(96) quaeque regis Golgos quaeque Idalium frondosum,

und in dreifachem Ausruf, der sich kaum genug tun kann:

(97) qualibus incensam iactastis mente puellam
fluctibus in flavo saepe hospite suspirantem,
quantos illa tulit languenti corde timores,
quam tum saepe magis fulgore expalluit auri . . .

Sieben Verse braucht der teilnehmende Ausruf, sich zu verströmen (94–100), das Tatsächliche ist danach, in dem schon erwähnten zeitlichen Nebensatz (101 f.), davon abhängig gemacht und so mit in den Schwung hineingenommen, die Rettung des Theseus aus der Todesgefahr durch einen Satz eingeleitet, der eher eine nun naheliegende Befürchtung abweist als einfach erzählt und insofern auch noch subjektiv genug ist (103 f.), und das weitere dann als Erklärung dieses abweisenden Satzes mit dem bekannten (vgl. 76) *nam* . . . eingeleitet und überdies mit einem fünfzeiligen homerisierenden Vergleich unterbrochen, ehe es recht begonnen hat, so daß die sechs Verse, die allenfalls als Erzählung gelten können (110–115), die innere Abhängigkeit von dem subjektiven Gebaren der Rede vorher nicht verleugnen können. Und dann nimmt die Rede eine andere, erst recht subjektive Form an: (116) *sed quid ego a primo digressus carmine plura commemorem, ut linquens . . . vultum, ut consanguineae complexum, ut matris, . . . Thesei . . . praeoptarit amorem, aut ut . . . ad litora Diae venerit, aut ut eam . . . liquerit coniunx?* Der Rest der Vorgeschichte ist so in den Schwung einer sich selbst zurückrufenden, eben dies Angedeutete abweisenden Gebärde hereingenommen. Die Situation, von der die pathetische Betrachtung ausgegangen ist und zu der sich der Sprechende zurückgerufen hat, ist ein wenig verwandelt (124–129). Ariadne blickt nicht mehr, eben erwacht, im ersten Schrecken starr dem Schiffe nach, sie schreit, innere wird zu äußerer Bewegung, all dies kulminiert in ihrer Klage, den letzten Worten einer Sterbenden.

Es wäre also ungenau zu sagen, die Beschreibung eines Bildes gehe in Erzählung über und diese enthalte in sich eine direkte

Rede. Noch da, wo wir meinen könnten, Ariadnes Bild werde beschrieben, ist ihr Inneres Gegenstand geworden. Mitleidende Betrachtung nimmt sich der Schmerzen an und betrachtet im Geist ihren Ursprung, bricht wieder in schmerzvoll verwunderte Ausrufe aus, als sie an den Fortgang der Geschichte zu Gefahr und Sieg des Theseus denkt, ruft sich, den Rest in einer großen *Praeteritio* andeutend, an den Strand der Insel Dia zurück, erwähnt eine Überlieferung über das Gebaren der Verzweifelten und läßt dies in die Klagerede auslaufen. Dabei hat sie ungeheuerliche Zustände, Taten und Leiden immer in großen Gegensätzen durchmessen und auch die altepische Weise der Darstellung herinzuziehen nicht versäumt, aber so, daß weithin alles Objektive dem Subjektiven untergeordnet erscheint; miterlebend, mitgerissen und auch wieder eingreifend in den bewegten Gang seiner Worte ist der Sprechende immer mit gegenwärtig. Am Ende dieses immer wiederholten Wechsels nicht nur der Gegenstände, sondern auch der Formen und Darstellungsweisen kann der Leser meinen, alles könne schließlich aus allem hervorgehen, kein Durchgang sei verwehrt, grenzenlose Freiheit alles zu öffnen und zu überschreiten berufen.

Eben dies gehört, so scheint es mir, zum innersten Wesen der dichterischen Phantasie und des Kunstsinnes des Dichters Catull. Der Umschwung der Dichtkunst, Epos und Elegie, der im 3. Jahrhundert v. Chr. dazu geführt hat, der homerischen Weise des Erzählens eine andere entgegenzusetzen,⁷⁹ bei der, von allem anderen abgesehen, der gleichmäßige Gang der Dinge in der Zeit aufgehoben wurde und in Auswahl, Zeitmaß und vor allem in unmittelbarer Äußerung das Subjekt des sprechenden Dichters seine Freiheit geltend machte – dies alles und die dabei entwickelten Einzelformen, der leidenschaftliche Ausruf, die emphatische Wiederholung, die Umkehr der Zeitverhältnisse, die Unterordnung objektiver Bestandteile unter die subjektive Seite,⁸⁰ all dies und dergleichen mußte entdeckt und erprobt sein, damit Catull ein solches Gedicht erdenken konnte. Kallimachos und, wie es scheint, der damals in Rom von den „Neuen“ entdeckte

⁷⁹ Vgl. Latte a. O. (Philologus 1935) S. 155.

⁸⁰ Vgl. Latte a. O. S. 153–155.

Euphorien sind darin mit ihren Errungenschaften gegenwärtig. Aber eine solche Folge von lyrischen Gebärden und Verwandlungen, an deren Anfang ein Bildteppich und an deren Ziel eine Klagerede steht, geht so weit über alles Bekannte und Vermutbare hinaus, daß man darin mehr als einen Gradunterschied sehen möchte. Und im formalen Überschwang bezeugt sich eine Kraft, eine Freude an dem neu entdeckten freien Formenwesen, an den darin enthaltenen Möglichkeiten innerer Bewegungen, daß man bei aller äußeren Verschiedenheit den wahren Catull auch darin, ebenso wie in den kleinen Gedichten, sehen sollte. Und so wären denn auch diese gewagten, kühnen Formen nicht leer, ganz abgesehen von der Kraft der altepischen, von Ennius her kommenden Sprache und dem inneren Anteil des Dichters an den Themen.

2. Die Klage der Ariadne

Catulls Klage der Ariadne ist zu einem guten Teil nach zwei erhaltenen griechischen Vorbildern entworfen, zwei Reden der Medea bei Euripides und bei Apollonios von Rhodos. Bei Euripides in der Medea-Tragödie ist die Rede Teil eines geistigen Kampfes mit Iason, dem bisherigen Gemahl Medeas (465–519). Medea sieht sich verraten, verstoßen und des Landes verwiesen, Iasons Angebot, ihr Auskommen zu sichern, gibt ihr die Gelegenheit, ihn zu schmähen. Sie hält ihm vor, daß sie ihn aus den tödlichen Gefahren in Kolchis gerettet, Vater und Verwandte verraten, die Heimat verlassen, Pelias getötet und sein ganzes Haus vernichtet hat und nach alledem von ihm um einer neuen Ehe willen verraten sei, obwohl Eide ihn binden. Und um seine Schande noch mehr zu offenbaren, legt sie ihm ihre ganze Hilflosigkeit offen vor Augen; Vater, Verwandte, die Töchter des Pelias: mit allen hat sie sich um seinetwillen verfeindet, hat niemanden mehr, an den sie sich wenden könnte.

Medea will mit dieser Rede nichts bewirken als dies: ihr Herz erleichtern und Iason kränken. Die Medea des Apollonios sieht sich auf ihrer Fahrt den Istros hinauf in Gefahr, den verfolgenden Kolchern ausgeliefert zu werden. Schon ist ein Vergleich zwischen ihnen und den Argonauten geschlossen. Sie soll im Gewahrsam

eines Artemis-Heiligtums bleiben, bis ein benachbarter König entscheidet, ob sie zurück zu ihrem Vater oder weiter mit den Griechen in deren Land fahren soll. In dieser Lage, fast schon als Verlassene, bestürmt sie Iason mit Vorwürfen, Klagen, fordern und schließlich drohenden Worten (4, 355–390). Die Rede beginnt mit hartnäckig zusetzenden Fragen: Ist alles vergessen? Das Versprechen damals in der Todesnot, die Schwüre? Das ist der Übergang zur Klage darüber, daß sie sich hat verlocken lassen, Eltern und Heimat zu verlassen, über die Verblendung, in der sie den Iason vor dem sicheren Tod bewahrt und sich in diese hilflose Lage gebracht hat. Aber auch Rechte gehen aus alledem hervor. Medea kann fordern, gerettet – oder doch getötet zu werden zum Lohn für ihre leidenschaftliche Verkehrtheit. Zum Recht, das sich aus dem Vergangenen ergibt, kommt der Zwang einer ausweglosen Lage, angesichts einer drohenden Zukunft, und verstärkt die Nötigung; ihr, Medea, würde ein furchtbares Strafgericht bevorstehen, wenn sie zurück vor ihren Vater gebracht würde, ihm aber, Iason, noch Schrecklicheres. Hera würde ihm die Heimkehr verwehren, Rachegöttinnen (Erinyen) ihn verfolgen; der Eidbruch müßte sich rächen – womit denn die Rede zu den Eingangsmotiven zurückgekehrt wäre.

Mit dieser Rede will Medea in den Gang der Dinge eingreifen, will Iason und die Argonauten nötigen, nach ihrem Willen zu handeln.

Catull hat die Klage seiner Ariadne auf weite Strecken an diese beiden Reden angelehnt, genauer: seinen Motivschatz daraus genährt und sich auch bei der Anlage davon anregen lassen. Das ist im einzelnen zum Teil in den Kommentaren und in Perrottas Abhandlung über unser Gedicht⁸¹ nachgewiesen. Ariadne beginnt mit anaphorisch verstärkten, nicht nachlassenden vorwurfsvollen Fragen: 132 ff. *sicine me . . . liquisti? sicine . . . domum periuria portas? nullane res potuit . . . flectere . . .? tibi nulla fuit clementia praesto . . .?* Das entspricht der vier-

⁸¹ Athenaeum 1931, 382 ff. Perrotta geht der Ähnlichkeit mit Apollonios nach. Wichtig S. 392 f. der Gedanke, daß in Iasons Rede Argon. 3, 996 ff. der Keim von Catulls Gedanken enthalten sei. Iason vergleicht dort das, was er der Medea rät, mit dem, was Ariadne einst für Theseus getan.

fachen Frage, mit welcher Medea bei Apollonios beginnt, dem Iason zuzusetzen (4, 355–359). Außer der Form entspricht auch der Inhalt: insofern, als in beiden Fällen dem Manne vorgeworfen wird, jetzt denke er nicht mehr⁸² an das, was war, nicht an das, was er versprochen hat⁸³ – ein Motiv, das sich bei Catull im weiteren bis Vers 148 entfaltet, verstärkt durch den Vorwurf der Grausamkeit (136–138) und die Verallgemeinerung (142–148). Die vorwurfsvolle Erinnerung hat bis hierher nur Schwur und Versprechen des Theseus genannt und Not und Rettung aus Gefahr ausgespart; bei Apollonios hieß es (357): ὅσσ' ἀγόρευες χρειοῖ ἐνισχύμενος. Eben dies ist im folgenden hervorgezogen und gesondert durchgearbeitet, der Vorwurf des Undanks (149–157): *certe ego te in medio versantem turbine leti eripui . . . pro quo . . . feris dabor . . . praeda . . . (157) talia qui reddis pro dulci praemia vita*. Dieser Vorwurf ist an die Anklage der euripideischen Medea angelehnt (476 ff.). ἔσωσά σε . . . 488 καὶ ταῦθ' ὕφ' ἡμῶν . . . παθὼν προὔδωκας ἡμᾶς . . . Verstärkt ist dieser Vorwurf – bei Euripides eine Rechnung – wieder mit dem Vorwurf der Grausamkeit: (154 ff.) *quaenam te genuit . . . leaena . . .*

Um ihrer Rettertat recht großes Gewicht zu geben, stellt Ariadne sie als etwas Ungeheuerliches hin:

(150) . . . potius germanum amittere crevi
quam tibi fallaci supremo in tempore dessem.

Wahrscheinlich hat auch dabei dem Catull ein Zug der Medea-Sage vorgeschwebt. Medea gibt um des Fremden willen ihren Bruder Apsyrtos dem Tode preis (Eurip. 167, Apoll. 4, 450). Wenn Ariadne sich der gleichen Untat beschuldigt, sie habe, um Theseus in der Todesnot zu helfen, ihren Bruder, d. h. den Minotaurus, preisgegeben, so ist das ein Gedanke, auf den so leicht niemand hätte verfallen können, wenn nicht die Medea-Dichtungen dazu verführt hätten.⁸⁴ Die Übertragung des Motivs aus der einen Sage, wo es am Platze war, in die andere erklärt die

⁸² Catull 135 *immemor*: Apoll. 4, 356 λαθιφροσύναις.

⁸³ Catull 139 f. *blanda promissa dedisti voce*: Apoll. 4, 359 μελιχραὶ ὑποσχέσθαι.

⁸⁴ Kroll zu 150; Perrotta weist auch auf 180 f. hin: *respersum iuvenem fraterna caede secuta*.

befremdliche Wendung. Daß wirklich die Medea-Sage dahintersteht, ist um so eher glaublich, als die fraglichen Verse 150 f. von sicheren Medea-Motiven umgeben sind. Vorher geht das Motiv $\xi\sigma\omega\sigma\alpha\ \sigma\epsilon$. . . (Eurip. Medea 476, vgl. Apollon. 4, 364), bei Vers 154 folgt der Vorwurf unmenschlicher Grausamkeit in Vorstellungen und Worten, die an Euripides' Medea 1342 f. angelehnt sind.⁸⁵

Doch darf man nicht meinen, Catull habe nicht gewußt, was er wollte, als er sich des Apsyrtos-Motivs aus der Medea-Sage bediente. Das Bestreben, die Dinge um des Pathos willen auf die äußerste Spitze zu treiben, ist unverkennbar. Wenn bei Euripides Medea dem Iason ihren Verrat an Vater und Vaterhaus und ihren Beistand beim Kampf mit den Ungeheuern vorhält (476–483), so verschiebt sich in den Gedanken der verzweifelnden Ariadne ihr schüchternes Beten für die Rettung des Theseus einst beim Kampf mit dem Minotaurus (104) zum Hingeben des leiblichen Bruders für den Fremden. Es ist die Dialektik der Leidenschaft,⁸⁶ die sich zu diesem Äußersten versteigt.

Bis dahin ist Ariadnes Rede von bitteren Anklagen erfüllt. Bis dahin redet sie Theseus an. Die Anrede reicht noch einige Verse weiter (158–163), weich ausklingend: Hättest du mich wenigstens als Magd mitgenommen! Ich hätte dir Bad und Bett gerichtet. Damit bereitet sich nach der heftigen Anklage der Zusammenbruch vor, der dann folgt (164 ff.). Fast bis zu diesem Umschlag reichen, zugleich mit der Anrede an Theseus, die leidenschaftlichen Vorwürfe; bis dahin ist die Klagerede an die Reden der Medea bei Euripides und Apollonios angelehnt.

Daß Ariadne Theseus, dem entfernten, den sie vielleicht noch sehen, aber nicht mehr mit der Stimme erreichen kann, anredet, ist, an den Gepflogenheiten griechischer Epen – und auch Tra-

⁸⁵ Siehe Exkurs S. 84ff.

⁸⁶ Ähnliches gilt von V. 117–120 und 88: die leidenschaftliche Situation fordert als Gegensatz die zärtliche Mutterliebe, gleichviel, ob man es sich sachlich ausdenken kann, daß gerade Pasiphaë es ist, der diese Rolle zugeordnet ist. – Ob ein griechischer Dichter so weit darin gegangen wäre, die sachliche Ausdenkbarkeit der Dialektik der Leidenschaft zu opfern, scheint zweifelhaft. Ich glaube es nicht, daß er das $\pi\rho\acute{\epsilon}\pi\omicron\nu$ so arg verletzt hätte. Gerade darauf achtete man: Panaitios bei Cicero off. 1, 114.

gödien – gemessen, ungewöhnlich und versteht sich keineswegs von selbst. Es zu erklären hat man auf die Vorbilder verwiesen. Bei Euripides und Apollonios hat Medea Iason vor sich. Ariadne redet zu Theseus, als ob er gegenwärtig wäre, weil in den beiden Vorbildern der Partner wirklich gegenwärtig war.⁸⁷ Das ist richtig, genügt aber nicht. Wäre damit alles gesagt, so hätte Catull, sklavisch abhängig, Medeas empörte Rede auf Ariadne, die andere Helferin in der Fremde, die um des geretteten Schützlings willen Heimat und Elternhaus verlassen hat und sich enttäuscht sieht, gedankenlos übertragen, obwohl so ein Unding zustandekam. In Wirklichkeit hat er den Sinn der übernommenen Motive verwandelt. Sie dienen bei ihm nicht mehr dazu, geistig zu vernichten und zu kränken wie bei Euripides, oder zu einem Entschluß zu nötigen wie bei Apollonios. Mit der Anwesenheit des Angeredeten ist jeder äußere Zweck weggezogen. Ausdruck des Innern kann allein noch der Sinn der einsamen Klage sein. Die Ausdrucksgebärde der Rechtenden ist Selbstzweck, während sie bei Euripides und Apollonios nur eine reale Handlung, die ihren äußeren Zweck hat, begleitet. Die Rede ist ganz und gar „lyrisch“ geworden. In dieser neuen Sphäre bedeutet die Anrede an Theseus, das Rechten mit ihm, daß das Gefühl die Einsamkeit noch nicht wahrhaben will, der Wille sich noch dagegen aufbäumt. Auf diese Phase der Klage folgt, vermittelt durch die weich nachgebenden Worte der Verse 158–163 („als Magd wenigstens . . .“), eine Art Zusammenbruch; die Verlassene wird sich dessen bewußt, daß ihre Klagen niemand mehr erreichen, daß sie sich an niemand und nirgendwohin mehr wenden kann, daß sie verloren ist (164–187). Aus diesem inneren Zusammensinken erhebt sich wieder mächtig der Hilferuf an die Eumeniden, die Bitte, ihr Leid an Theseus zu rächen (188–201).

Diese Folge von Aufbegehren, Zusammensinken und Fluch, von Anreden, die ihr Ziel verfehlen, Zurücksinken in sich selbst und Gebet an die rächenden Gottheiten ist, als Ausdruck des bewegten Innern verstanden, sinnvoll, ja, großartig. Die von Euripides und Apollonios übernommenen Motive haben darin etwas anderes zu leisten als in ihrem ursprünglichen Zusammenhang.

⁸⁷ Kroll zu 132–201.

Sie zeigen einen Willen an, der sich noch nicht in die Einsamkeit gefunden hat, dem der ferne Theseus noch innerlich gegenwärtig ist.

Die Anklage, dem Entschwundenen über das Meer nachgerufen, als könnte er sie hören, entspricht, wie gesagt, den Gepflogenheiten der epischen und dramatischen Dichtung vor Catull, soweit wir sie noch übersehen, durchaus nicht. Das einzige, was sich vergleichen läßt, scheint des Kallimachos Darstellung der Phyllis-Sage zu sein. Daraus ist der Ruf der Verlassenen am Strande erhalten: *νυμφίε Δημοφῶν, ἄδικε ξένε;*⁸⁸ und die Lage, in der diese Worte gesprochen sind, ergibt sich aus einem Brief Prokops, worin auf sie angespielt ist (epi. 86, p. 565 H.) *καὶ πρὸς τὴν θάλατταν ὀρώμεν οὐχ ἦττον ἢ Φύλλις τὸν Δημοφῶντα καλοῦσα τὸν ἄδικον ἐκεῖνον ἣ δὲ πρὸς τὴν θάλατταν ἐδάκρυσε . . .* Dazu kommen, neben anderen Zeugnissen, vor allem zwei Ovidstellen, in den *Remedia amoris* (593–596) und im Briefe der Phyllis (epi. 2, 121–127). Es spricht einiges dafür, daß der Dichter von Ariadnes Klage unmittelbar oder mittelbar von Kallimachos abhing, wenigstens mit seinem Einfall, Ariadne dem entschwundenen Theseus ihre Vorwürfe – *perfide . . . Theseu* usw. – über das Meer nachrufen zu lassen, als ob er sie hören könnte – denn im übrigen hat er ja die rechtende Klage zum guten Teil mit Motiven bestritten, die von Euripides und Apollonios stammen. Dafür spricht, außer der ungewöhnlichen Kühnheit einer Anrede an einen entfernten, nur innerlich gegenwärtigen Menschen in solcher Lage, einiges in der Schilderung Ariadnes unmittelbar vor der Klage (124–131):

saepe illam perhibent ardenti corde furemtem
clarisonas imo fudisse ex pectore voces,
ac tum praeruptos tristem conscendere montes,
unde aciem in pelagi vastos protenderet aestus,
tum tremuli salis adversas procurrere in undas
mollia nudatae tollentem tegmina surae,
atque haec extremis maestam dixisse querellis,
frigidulos udo singultus ore cientem.

Es ist uns aufgefallen, daß sich das nicht aus dem Beginn der

⁸⁸ fr. 556 ff. mit Kommentar. Den Hinweis verdanke ich R. Pfeiffer.

Schilderung (52 ff.) ergibt, wo Ariadne, eben erst erwacht, sich verlassen sieht.⁸⁹ Man wird gewiß sagen dürfen, daß nach der inzwischen nachgetragenen Vorgeschichte (71–123) das Gedicht zwar zu der Verlassenen zurückkehrt, aber, ohne Rücksicht auf das beschriebene Bild, jetzt nicht mehr die eben Erwachte, sondern die danach von ihrer Unruhe Umhergetriebene schildert. Immerhin geht dieses oft wiederholte (*saepe*) Gebaren weniger natürlich aus Ariadnes Lage hervor als aus der der Phyllis, die, noch hoffend, immer wieder nach Demophon ausschaut, jedes auftauchende Schiff für das seine hält und deshalb, weil sie ihm entgegeneilen will, ein Stück in das Meer hineinläuft:

maesta tamen scopulos fruticosaque culmina calco
 quaeque patent oculis litora lata meis.

.....

et quaecumque procul venientia lintea vidi,
 protinus illa meos auguror esse deos.
 in freta procuro . . . (Ovid ep. 2, 121ff.).⁹⁰

Es könnte also sein, daß die Phyllis des Kallimachos auf Catulls Ariadne eingewirkt hat. Das Motiv der in das Leere hinausgerufenen vorwurfsvollen Klagen käme dann an und für sich dorthier, aber auch die Schilderung der oftmals auf einen Hügel steigenden und dann wieder in das Meer hinauseilenden Ariadne.

Sicher kann man das nicht fassen, zumal da Ovid in der angeführten Versreihe wenigstens zum Teil auch von Catull abhängen kann.⁹¹ Aber nehmen wir immerhin an, eine der Voraussetzungen der Klage Ariadnes sei die Klage der Phyllis bei Kallimachos gewesen. Dann ist Catulls Klagerede noch lange keine Kopie der kallimacheischen, genau so wenig wie sie eine Kopie der Reden des Euripides und des Apollonios ist. Etwas Neues kommt dazu, was es erst möglich macht, all das Überlieferte so zu vereinigen. Es ist die Bereitschaft und das Bedürfnis,

⁸⁹ Oben S. 42 f.

⁹⁰ Vgl. auch Prokop a. O.: Phyllis zählt die auftauchenden Schiffe.

⁹¹ Vgl. Ovid a. O. 121 *maesta tamen scopulos fruticosaque culmina calco* mit Cat. 64, 126 *ac tum praeruptos tristem conscendere montes*. Ov. 127 *in freta procuro*, vgl. Cat. 128 *tum tremuli salis adversas procurrare in undas*.

die Grenze zwischen äußerer und innerer Gegenwart unberücksichtigt zu lassen, dem bewegten Gemüt das Fernste innerlich so gegenwärtig sein zu lassen, daß das Du der Anrede möglich wird, und zwar sogar wie hier, in langer klagender und rechtender Rede. Das ist etwas anderes als wenn in der attischen Tragödie ein Toter klagend angeredet ist⁹² – obwohl auch da schon die Anrede beginnt Ausdrucksgebärde zu werden –, oder wenn, ebenfalls in der attischen Tragödie und in der Neuen Komödie, Menschen ihre Leiden Himmel und Erde oder dem Äther vortragen.⁹³ Aber es ist das gleiche, wenn in Virgils letztem Hirtengedicht der klagende Cornelius Gallus die weitentfernte Lycoris anredet:

- (46) tu procul a patria – nec sit mihi credere tantum –
 Alpinas, a, dura, nives et frigora Rheni
 me sine sola vides. a, te ne frigora laedant!
 a, tibi ne teneras glacies secet aspera plantas!

Hierin klingen Verse und Motive des Cornelius Gallus nach,⁹⁴ und zwar sicher Motive der Lycoris-Elegien. Und es ist das gleiche, wenn in der zweiten Ekloge Corydon klagend und werbend den Alexis anredet, der ihn doch nicht hören kann. In den beiden Gedichten Theokrits, die als Vorbild gedient haben, dem „Kyklops“ und dem „Komos“, kann der Werbende die Angeredete mit der Stimme erreichen, bei Virgil ist er allein mit Berg und Wald. Es waltet also das gleiche Verhältnis wie bei Catull im Vergleich zu Euripides und Apollonios. Der klagende, werbende Gesang ist reiner Ausdruck des Innern ohne äußeren Zweck geworden, ganz lyrisch, wenn man dieses Wort in einem geläufigen neuzeitlichen Sinn anwenden darf.

Für diese Art „Lyrik“ muß damals in Rom der Sinn wach gewesen sein. Die Liebeselegie des Tibull und Propertius hat später

⁹² F. Leo, Monolog im Drama S. 10; Schadewaldt, Monolog und Selbstgespräch S. 55 ff., 178 ff.

⁹³ R. Pfeiffer zu Call. fr. 714 überblickt die Beispiele aus der griechischen und lateinischen Literatur. – Catull 64, 164 *sed quid ego ignaris nequiquam conqueror auris* scheint den Kallimachosvers 714, 3 f. wiederzugeben: . . . ὅτε κωφαῖς ἄλγεα μαψαύραις ἔσχατον ἐξερύγη – und dabei nicht μαψαύραις, sondern μάψ αὔραις verstanden zu haben.

⁹⁴ Servius z. St.

den weitesten Gebrauch davon gemacht. Ob die Angeredeten räumlich oder nur innerlich gegenwärtig sind, danach fragt der unbefangene Leser vielfach nicht; oft sind sie weit entfernt und nur dem Innern gegenwärtig, wie etwa Delia, die in Rom zurückgebliebene, dem in Kerkyra krank liegenden Tibull (1, 3). R. Heinze ist geneigt, diese Möglichkeit, Entfernte anzureden, für eine Eigenheit der Elegie – wie auch des Iambos – zu halten. Ursprünglich wie das äolische Lied an das Gesetz der Anrede an eine als gegenwärtig zu denkende Person gebunden, habe sie sich nach frühen Ansätzen zur Freiheit in der hellenistischen Zeit ganz davon emanzipiert.⁹⁵ Es scheint, daß das vor allem aus der Freiheit des Tibull und Properz erschlossen ist, und Erscheinungen wie die Anrede, die Solon (fr. 22 D.) an den fernen Mimnermos richtet, mögen den Gedanken nahelegen, daß in der Elegie die Anrede an Entfernte leicht hat gebräuchlich werden können. Sicher ist der Schluß nicht. Nimmt man ihn an, so muß Ariadnes Anrede an den fernen Theseus als elegische Form innerhalb des Epos erscheinen, so wie die Klage überhaupt, insofern als sie nicht wie die Monologe in Epos und Tragödie zu einer Handlung führt, sondern nur Verzweiflung ausdrückt, für Heinze von Rechts wegen in die Elegie gehört und bei Catull den Einfluß der Elegie auf das späthellenistische Kleinepos anzeigt.⁹⁶

Einbruch der Elegie in das Epos: damit will Heinze erklären, daß das Epos des Catull so weit lyrisiert ist, daß in Ariadnes Klage die übernommenen Motive zum bloßen Ausdruck des schmerzlich bewegten Innern geworden sind, daß die Anrede von der räumlichen Gegenwart des Angeredeten unabhängig geworden ist. Aber eine hellenistische Elegie, von der man diese wesentlichen Neuerungen herleiten könnte, gibt es nicht, wenigstens für uns nicht. Daßessie gegeben habe, ist bloßes Postulat auf Grund des Vorurteils, alles Wesentliche in der lateinischen Dichtkunst müsse sein Vorbild in der griechischen haben. Dieses Urteil hat sich, so allgemein ausgesprochen, unterdessen längst als

⁹⁵ „Vom Geist des Römertums“, Leipzig und Berlin 1938, 190 (der Aufsatz „Die horazische Ode“ zuerst in *Neue Jahrb.* 51 [1921] 153 ff.).

⁹⁶ Ovids elegische Erzählung (in: *Sächs. S.-Ber. phil.-hist. Kl.* 71 [1917] 7. Heft) S. 60 f.

Irrtum erwiesen. Wir haben uns also daran zu halten, daß uns in Catulls Klage der Ariadne eine neue, überaus folgenreiche Möglichkeit, bewegte Seele auszudrücken, im Gang der Dichtkunst sichtbar wird, eine Art lyrischer Aussage, die wir dann bei Cornelius Gallus, bei dem Virgil der Hirtengedichte und bei den Dichtern der Liebeselegie finden, auf die aber Horaz in der Lyrik seiner Oden streng verzichtet hat. Die Lyriker des Mittelalters und der Neuzeit haben es in dieser Hinsicht so allgemein mit der Elegie der Römer gehalten, daß wir eigens darauf aufmerksam werden müssen, daß in Catulls Klage der Ariadne zum erstenmal etwas Bedeutendes, Neues erschienen ist.

Zum Gebet setzt Ariadne zum erstenmale dort an, wo sie ihre Begegnung mit Theseus verwünscht (171 ff.), doch der feierliche Beginn *Iuppiter omnipotens* trägt noch nicht zum Ziel. Erst als danach die Klage zur ausweglosen Gewißheit des bevorstehenden Todes gelangt, holt sie zur Bitte an die Götter aus (188–191). Diese selbst entwickelt sich mit dem ganzen schweren Prunk, dessen dieser Stil fähig ist, in zwei langen Perioden (192–201). Angeredet sind die Eumeniden, mit denen die Medea des Apollonios in der schon öfters als Vorbild angeführten Rede den Iason bedroht hat, während nachher, nach homerischem Vorbild (A 528), Jupiter die Bitte durch Nicken mit dem Haupte gewährt. Das Gebet gipfelt in den folgenden Versen (200 f.):

sed quali solam Theseus me mente reliquit,
tali mente, deae, funestet seque suosque.

Das bedeutet, wie sich aus den zurückgreifenden Versen 246–248 ergibt: *sed quomodo immemori mente solam me relinquens morti obiecit, ita ipse immemori mente se suosque morte funestet*, mit dem gleichen Uneingedenksein soll er sich und sein Haus ins Unglück bringen, mit dem er mich ins Unglück gebracht hat.

„Uneingedenksein“ hat sie dem Theseus in der ersten Phase ihrer Klagen vorgeworfen (134 f.):

sicine discedens neglecto numine divum
 immemor, a, devota domum periuria portas ?

Dort ist das, was sie ihm vorwirft, sträfliches Vergessen von empfangenen Wohltaten, gegebenen Versprechungen, Pflichten. Also der Fluch bedeutet etwa: Auch den Seinen gegenüber soll er ein sträflich pflichtvergessener, treuloser Verräter sein, und damit soll er Tod über sein Haus bringen. Das aber trifft nicht ein, sondern etwas ganz anderes, was mit den Vorwürfen und Gedanken Ariadnes nichts zu tun hat. Keine Treulosigkeit, kein Verrat, nichts Böswilliges, nichts, wogegen so wütende Vorwürfe am Platze wären, sondern ein wirkliches Vergessen ohne Absicht, Gedankenlosigkeit, *immemor mens* im Sinne der *oblivio*. Der Fluch mit seinem Haß auf die Verräterei stimmt mit seiner Erfüllung durch ungewollte Vergeßlichkeit nicht überein.

Nun liegt durch die überlieferte Geschichte das Versäumnis aus Vergeßlichkeit fest. Man hat allgemein erzählt, weil Theseus das weiße Segel zu setzen vergessen hatte, habe sich Aegeus von dem Felsen herabgestürzt, wo er das Meer beobachtete. Wenn also die Bedeutung von *immemor mens* im Fluch nicht mit der in seiner Erfüllung übereinstimmt, so liegt es gewiß nicht daran, daß der Sinn des Vergessens bei der Ankunft vor Attika herabgemindert worden wäre, sondern vermutlich daran, daß er in dem Fluch mit dem Begriff des böswilligen Uneingedenkseins zu schwer beladen worden ist. Wie aber kann es zu der *immemor mens* als Hauptmotiv des Fluches gekommen sein? Schwerlich hat jemand von dem in der Sage fest gegebenen Vergessen des heimkehrenden Theseus aus unmittelbar auf den Gedanken verfallen können, es mit dem ebenfalls gegebenen treulosen Entweichen des Theseus durch den doppelsinnigen Ausdruck *immemor* zu verknüpfen, wenn der treulose Verrat nur eben als solcher bekannt war. Wenn aber das Motiv des Vergessens schon bei der Abfahrt des Theseus von Naxos eine Rolle gespielt hätte, dann allerdings wäre der Weg zu Catulls Formulierung des Fluches verständlich.

In der Tat findet man bei Catull Spuren eines solchen Zuges der Sage. Er erzählt (58 f.):

immemor at iuvenis fugiens pellit vada remis
inrita ventosae linquens promissa procellae.

Er rekapituliert (122 f.):

ut eam devinctam lumina somno
liquerit immemori discedens pectore coniunx.

In beiden Fällen kann oder muß man jedoch *immemor* in dem gleichen Sinne verstehen, wie es Ariadne in ihrer Klage tut (134f.):

sicine discedens neglecto numine divum
immemor, a, devota domum periuria portas? –

wo der Zusammenhang nur die Bedeutung „undankbar, pflichtvergessen“ zuläßt. Doch ist der Ausdruck *immemor* auffällig. Das Motiv scheint von Catull verschoben. Vor Catull scheint das Motiv des Vergessens beim Entweichen des Theseus in einem Sinne vorgekommen zu sein, der sich mit dem Vergessen bei der Ankunft in Attika sinnvoller verknüpfen läßt. Zwar das, was Kroll zu V. 58 annimmt, Theseus habe Ariadne einfach mitzunehmen vergessen, scheint unausdenkbar. Liegen gelassen hätte er sie wie ein vergessenes Gepäckstück? Das ist doch wohl komisch und peinlich, nicht mehr. Und auch das Einwirken des Dionysos (Schol. Theocr. 2, 45), der Theseus entfernt, um Ariadne für sich zu nehmen, hilft darüber nicht hinweg.

Philostrat in seiner Beschreibung des Bildes mit Theseus, Ariadne und Dionysos (imag. 1, 15) weist den Gedanken auf eine weniger grobe Form dieses Zuges der Sage. Theseus war innerlich wie ausgewechselt, mit den Gedanken nicht mehr bei Ariadne und den kretischen Erlebnissen, sondern nur noch bei der Heimkehr nach Attika. An Ariadne konnte und mochte er gar nicht mehr denken. Durch diesen Sinneswandel wäre es zu erklären, daß er Ariadne abgetan hatte wie etwas, womit man nichts mehr zu tun haben will. – Auf ähnliche Vorstellungen scheint Theokrit 2, 45 zu führen, wo Theseus geradezu klassisches Beispiel eines Sinneswandels ist, der eine eben noch lebendige Liebe im Nu innerlich weggleiten und verschwinden läßt. Der Unterschied im Vergleich zu Catull ist nicht sehr groß, aber fühlbar und nicht

unbedeutend. Bei Catull ist mit *immemor* nur eine Perfidie gemeint, die sich über alles Vorausgegangene böswillig hinwegsetzt. „*immemor mens*“ ist empörter Vorwurf der Treulosigkeit. „Hast du etwa vergessen? Du scheinst ganz vergessen zu haben. Du bist undankbar treulos.“ Denkt man sich die Geschichte nach Philostrat aus, so ist das Vergessen Ergebnis eines Sinneswechsels in neuer Lage, der plötzlich alles ausgelöscht hat, was vorausgegangen war. Das ist zwar ein verhängnisvoller, keineswegs lobenswerter, aber doch verständlicher Vorgang. Wer so erzählt hat, hat Theseus als eine Figur der Erzählung ernst genommen und ihm überhaupt eigenes Dasein darin gelassen. Bei Catull erscheint er nur in der Perspektive Ariadnes, ohne eigenes poetisches Dasein, und daher mag es kommen, daß das Motiv des Vergessens bei seiner Abfahrt so verschoben ist, daß man bei dem Worte *immemor* nur an niederträchtige Pflichtvergessenheit denken und das Motiv nicht mehr recht mit dem Vergessen bei der Ankunft vor Attika vereinigen kann. Doch fällt, wie gesagt, das schon in der Erzählung gesetzte und wiederholte Wort *immemor* auf; es deutet wohl auf die vor Catull liegende Gestalt der Erzählung hin, die wir, hauptsächlich von Philostrats Beschreibung und dem Theokritscholion aus, in Gedanken wiederherzustellen versucht haben.

Es ist ein bemerkenswerter, sonst nicht überlieferter Versuch gewesen, die zusammenhanglosen Episoden um Theseus und Ariadne zur Einheit zu verknüpfen. Das „Vergessen“ des Theseus ist zum einheitgebenden Motiv erhoben gewesen. Der leichtfertige Sinneswandel hatte in Theseus alles Vorangegangene ausgelöscht. So stahl er sich von Ariadne fort und dachte auch nicht weiter an sie. Das Leid aber, das er der Liebenden damit angetan, die doch um ihn Vater, Haus und Heimat verlassen hatte, sollte alsbald an ihm vergolten werden. Die neue Lage ließ ihn das bisher wohl im Gedächtnis bewahrte Gebot des Vaters, bei glücklicher Heimkehr weiße Segel zu setzen, vergessen; sein Vater meinte, das Schiff komme ohne ihn zurück, und stürzte sich von dem Felsen, auf dem er die See beobachtete hatte, herab. So wurde ihm das gleiche Uneingedenksein, mit dem er Ariadne in Todesnot gebracht hatte, zum Verhängnis und machte ihn zum Mörder seines Vaters.

Eine solche Erzählung mit der abschließenden Betrachtung über das gleiche Uneingedenksein, mit dem er Ariadne Leid angetan und über sich selbst gebracht, das gleiche Uneingedenksein, mit dem er sich vergangen und die Vergeltung auf sich gezogen hatte, ist so völlig verständlich, natürlich und in ihrer Art bedeutend. Erst dadurch, daß Erzählung in direkte Rede umgesetzt, das Motiv des Uneingedenkseins aus der Erzählung und Betrachtung in die leidenschaftlichen Worte Ariadnes versetzt und Theseus, der selbständigen poetischen Existenz beraubt, ganz in die Perspektive Ariadnes gerückt wurde, ist die tragische Verknüpfung der Vorgänge durch das Motiv des Uneingedenkseins verlorengegangen oder wenigstens schief geworden. Vollends in die Brüche gegangen ist der Bau der Fabel dadurch, daß das Uneingedenksein in Ariadnes Klage zum Hauptmotiv des Fluches geworden ist.

Die geistvolle Verknüpfung der beiden Theseusgeschichten durch das Motiv des Vergessens, die deutlich die Hand eines Dichters oder doch eines Erzählers verrät, der eine Fabel natürlich weiterzudichten versteht, möchte ich gerade deshalb dem Catull nicht zutrauen. Er verrät diese Fähigkeit sonst nirgends. Andererseits kann diese Fassung der Geschichte wohl auch nicht attisch sein. Sie führt ja Theseus in Schuld und läßt ihn gerechte Strafe erleiden. Und wir wissen doch, wie sorgfältig die Athener seit der Zeit des Peisistratos sich bemüht haben, Theseus von aller Schuld zu reinigen, die man ihm auf Grund dessen vorwerfen konnte, daß er Ariadne im Stich gelassen hatte.⁹⁷ Die vermutete Form der Geschichte mag also in der hellenistischen Zeit erdacht worden sein, zumal sie für eine Liebende Partei nimmt und ein Vergehen gegen die Liebe so schrecklich vergelten zu lassen beflissen ist.

Catulls Anteil aber würde darin bestehen, daß er Ariadnes Klage zur Hauptsache gemacht oder gar erst eingeführt, im Zusammenhang damit dem Theseus seine eigene dichterische Existenz und eine verständliche oder auch nur für sich selbst genommene Handlungsweise geraubt, alles in die Perspektive der

⁹⁷ Preller-Robert II⁴ 677 ff. – 685. Über des Peisistratos Tilgung eines Hesiodverses, der Theseus in ein ungünstiges Licht hätte stellen können, siehe Hereas von Megara bei Plutarch Theseus 20 (vgl. oben S. 33 Anm. 44).

Ariadne gerückt und dadurch das Motiv des Vergessens im ersten Teil der Geschichte bis zum Schiefen verschoben und schließlich dieses Motiv zum Hauptmotiv des Fluches und damit zum Gipfel der Klagerede gemacht hat.

Gestützt wird diese Vermutung, abgesehen von dem bisher Vorgetragenen, durch zwei weitere Gründe. Die erste Phase der Klagen hat sich auf zwei erhaltene griechische Vorbilder zurückführen lassen. Diese Vorbilder sind so benutzt, daß sachlich Schwieriges, allen griechischen epischen Gepflogenheiten durch die Anrede an einen Entfernten Widersprechendes, andererseits etwas Neues, zustande gekommen ist, was in römischen Werken der nachfolgenden Generation seine nächsten Analogien hat: der Lyrismus, d. h. die Umdeutung sachlicher Motive in bloßen Ausdruck des Gefühls, das Sprechen zu einem nur seelisch Gegenwärtigen als Mittel, das Innere auszusprechen, schließlich die Freude daran, das Auf und Ab heftiger innerer Bewegungen in großgeformten Bewegungsbögen zu führen. Wahrscheinlich ist also die Rede Ariadnes wenigstens in ihrem ersten Teil unter Benutzung vorgeformter Motive frei ersonnen. Dann aber spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß auch sonst die Rede das Werk Catulls ist. Der zweite Grund ist der, daß sachlich die Fabel rings um den Fluch sehr lose gefügt ist. Der Widerspruch zwischen der Form des Fluches und seiner Erfüllung ist vorhin ausführlich besprochen. Dazu kommt das Seltsame, daß in V. 170 Ariadne mit den Worten *Iuppiter omnipotens* zu etwas Gewaltigem ansetzt, was dann nicht kommt, während sich dann das Gebet um Vergeltung an die Eumeniden richtet, von Jupiter aber erhört wird. Das sind Ungeschicklichkeiten, die man einem ganz auf das Lyrische bedachten Dichter wie Catull, der auch sonst wenig Verständnis für den sachlichen Bau einer Handlung beweist, eher zutrauen mag als einem Griechen, für den sich gewisse Erfordernisse der Epik von selbst verstanden.

Was aber mag Catull gelockt haben, als er das Motiv des doppelten Vergessens aus Erzählung und Reflexion in die Klage Ariadnes verpflanzte und es sogar zu deren Gipfel machte? Es genügt nicht, das episch Schiefe, das sich so ergeben hat, ganz im allgemeinen dem episch unbekümmerten, nur auf das Lyrische bedachten Dichter zur Last zu legen. Man muß angeben

können, auf welche lyrischen oder musikalischen Vorteile er ausgegangen ist, was ihn gelockt haben kann. Erst dann kann unsere Annahme einleuchten.

Wieviel Catull getan hat, um der Klagerede Ariadnes im ganzen und dem Fluchgebet im besonderen Macht und Würde zu verleihen, haben wir mehrfach erkannt. Die Gewalt der Rede hat nun aber durch nichts so gewonnen wie durch das Motiv des verhängnisvoll verknüpften doppelten Vergessens im Fluchgebet. So wie er bei Catull gefaßt ist, zieht der Fluch nicht nur im allgemeinen gerechte Vergeltung auf Theseus, sondern nimmt auch die Art der Vergeltung geheimnisvoll vorweg. Daß Theseus durch das „Uneingedenksein“, mit dem er Ariadne Leid angetan hat, sich selbst bestraft, erscheint nun nicht mehr nur von unbekannten Mächten verhängt, sondern auch von Ariadne bewirkt. Die tragisierende Unheimlichkeit jenes Verhängnisses, das die beiden Stücke der Theseusgeschichte, Entweichen von Naxos und verschuldeten Tod des Vaters, miteinander verknüpfte, ist für die gesteigerte Gewalt des Schlusses von Ariadnes Klagerede gewonnen. Und damit ist erst die musikalische Bewegung von Ariadnes Rede zu dem geworden, was sie ist und was so stark auf die späteren, besonders aber auf Virgil gewirkt hat – denn in gewissen Reden Didos klingt Ariadnes Klage wider. Ariadne beginnt mit wildem Aufbegehren gegen ihr Schicksal, mit Vorwürfen gegen den Treulosen, der „uneingedenk“ ist, sie sinkt darauf in sich, in ihre Hilflosigkeit zurück. Daraus erhebt sie sich, zu den Göttern gewandt, in den verwünschenden Versen des Schlußteiles hoch über ihre Hilflosigkeit und über die rechtenden Klagen des Anfangs empor zu der machtvollen Größe des Fluches, in dem nun das Motiv des Anfangs, das mit dem Worte *immemor* bezeichnet ist, verwandelt wieder erscheint und das Leid Ariadnes zur Himmel und Erde bewegenden Macht wird.

IV. EINHEIT

Catull hat die Ariadne-Sage in die Peleus-Sage eingelegt, ohne daß die eine mit der anderen im Sinne von miteinander verketteten Handlungen zusammenhinge. Ist also die Einheit zerrissen?

So hat man gemeint;⁹⁸ der Mangel hat sogar eine genetische Erklärung nach dem Muster der Homer-Analyse herausgefordert: es sei möglich, daß Catull erst einmal beide Gedichte selbständig entworfen habe; ein andermal habe sich die Stimmung eingestellt, die am Anfang und Ende herrscht, und alles sei nicht ohne Gewaltbarkeit zusammengezogen.

Stellt man die Frage nach der alles umfassenden Einheit zunächst noch einmal beiseite, so kann sich Catull auf den Brauch der epischen Dichtkunst berufen. Nicht nur Bildwerke sind seit Homer immer wieder beschrieben, sondern auch erzählte Geschichten eingelegt worden. Nestor erzählt in der Ilias den jüngeren Männern um des Beispiels willen Krafttaten aus seiner Jugendzeit, in der Odyssee dem Telemach einen Teil der Geschichten der Heimkehrer von Troja (γ 103–200). Menelaos erzählt mehr von den Heimkehrern, in seine Erzählung ist wiederum die Auskunft des Proteus eingefügt (δ 351–586). Demodokos singt bei den Phäaken von Ereignissen vor Troja (θ 73–82), später den Götterschwank von Ares und Aphrodite (ρ 266–366). Eumaios erzählt dem Odysseus sein seltsames Leben (ο 403–485). Von den erfundenen Geschichten, die der unerkannte Odysseus über sich selbst erzählt, sehen wir hier ab. In den anderen erwähnten Fällen handelt es sich einmal um den lustigen Vortrag eines Sängers bei Fest und Spiel. Sonst dienen die eingelegten Geschichten der Ilias als Beispiel, in der Odyssee öffnen sie Ausblicke aus dem begrenzten Bereich des unmittelbar Erzählten auf weitere Horizonte. Es ist erstaunlich, wie Weites, Fernes die Odyssee auf diese Weise mittelbar in sich zu fassen vermag, ohne die Gangart homerisch-epischer Erzählung zu verlassen. Schließlich gehört ja der Bericht des Odysseus bei den Phäaken in die Nähe solcher Einlagen.

⁹⁸ R. Ellis, A commentary on Catullus, Oxford 1876, S. 227 in der allgemeinen Einleitung zum Peleus-Gedicht: jeder Teil sei in Wirklichkeit für sich erdacht; der Gesamteindruck sei eher der von zwei Gedichten als von einem. W. Kroll zu Catull 64 Vorbemerkung ² S. 140: „In die Haupterzählung ist eine zweite, innerlich nicht mit ihr verbundene, eingeschachtelt . . .“ Wilamowitz, Hellen. Dichtung II 301, mit Verweis auf Tibull 1, 7, wo es ebenfalls eine unorganische Einlage gebe. Zu Tibull s. jedoch Klingner, Eranos 49 (1951) S. 129 ff. und „Römische Geisteswelt“ ³ (1956) S. 418 ff.

Mit der Art der Odyssee, mittelbar den Bereich des Dargestellten zu erweitern, darf man es vergleichen, wie Kallimachos in der Hekale verfahren ist. Der junge Theseus rastet auf dem Wege zu seinem Kampf mit dem Stier von Marathon, vom Unwetter überfallen, in der Hütte der armen Alten. Etwa wie Odysseus und Eumaios sind sie beisammen, weitab von aristokratischer Großartigkeit. In ihren Gesprächen öffnen sich Ausblicke auf Früheres, die Alte kann z. B. von einem jungen Helden erzählen, der früher einmal so bei ihr gewesen ist wie jetzt Theseus; vielleicht ist es Aegeus.⁹⁹ Die Ausblicke auf die attische Sage erweitern sich noch beträchtlich, als im weiteren Verlauf des Gedichts eine alte Krähe einem anderen Vogel die Jahrhunderte zurückliegende Geschichte von Erichthonios aus Athens Urzeit, aus den früheren Erinnerungen ihres langen Lebens erzählt.¹⁰⁰ Das ist die Weise, wie Kallimachos das alte Attika episch feiert: kurz eine Jugendtat des Stammesheros Theseus unmittelbar berichtend, mittelbar aber aus der Rast bei einer gastfreundlichen armen Frau heraus den Blick auf weiteres freigebend, schließlich in der Erzählung der Krähe – noch weiter von der aristokratischen Hoheit epischer Helden entfernt – die fernste Vorzeit einbeziehend.

Kann man dies alles noch mit der Odyssee zusammensehen, so ist die Bizarrerie doch kallimacheisch und gehört einem anderen Zeitalter an. Wohl kann man die betreffenden Teile der Odyssee so lesen, daß man den Ausblick aus einer engen oder beruhigten Sphäre in bewegte Weiten als solchen genießt, daß man sich freut, die große Welt aus der Verborgenheit des Schweinehirten zu betrachten. Aber daß der Schwerpunkt des epischen Gedichts in die Gespräche bei Eumaios fiel und alles andere bis auf einen kleinen Abschnitt der Handlung nur in der Perspektive dieser Gespräche auftauchte, davon ist die Odyssee weit entfernt. In der Hekale ist etwas Derartiges geschehen. Gleichviel, wie sich die Erzählung der Krähe in das Ganze gefügt und zu den übrigen Rück- und Ausblicken verhalten hat: Hekale ist zur Hauptperson, die Rast bei ihr, die Gespräche mit ihr, ihr Tod, Begräbnis und Gedächtnisfest zur Hauptsache ge-

⁹⁹ Fr. 253, 8 Pf. mit Kommentar.

¹⁰⁰ Fr. 260, 17 ff. Pf. mit Kommentar.

worden, das Verhältnis zur heroischen Handlung verschoben. Verschieben ist auch das Verhältnis zwischen dem unmittelbar Erzählten und dem darein Eingelegten, mittelbar Dargestellten.

Da die Epen der griechischen Dichter, die sich an Kallimachos und seine Dichtart hielten, kurz gewesen sind, so konnte sich das Verhältnis von Haupt- und Nebenerzählung leicht zugunsten der Einlagen verschieben. Wir können es im Falle des Euphion ahnen,¹⁰¹ erkennen läßt sich die Geschichte dieser Dichtungen nicht mehr. Einlagen der Art, daß die eingelegten Sagen auf Kunstwerken abgebildet erscheinen, haben wir bei Gelegenheit der Ariadne-Bilder kennengelernt.¹⁰²

Römische Dichter, deren Kunst von der der hellenistischen herkommt, verraten Vorliebe für eingelegte Nebenerzählungen. In der „Ciris“ ist mit gesuchter Willkür – und mit wenig Glück – ein Ausblick auf die Britomartissage geöffnet. In die Aristaeusgeschichte am Ende von Virgils *Georgica* ist die von Orpheus und Eurydike eingelegt. Ovids *Metamorphosen* bestehen zu einem guten Teil aus Erzählungen, die in andere eingelegt, an andere angeschlossen sind, wobei die Willkür geistvoller, überraschender Übergänge von einem zum andern keine geringe Rolle spielt. Was hier ins unübersehbar Weite eines großen Epos in fünfzehn Büchern getrieben ist, muß in verlorenen Vorbildern der Römer in Kleinen nicht nur vorgekommen, sondern sogar typisch gewesen sein. Catull muß an sein Werk geradezu mit dem Gedanken gegangen sein, ein solches Epos könne eine Art Doppelgebilde sein, bestehend aus umfassendem und eingelegtem Teil, von denen jeder außerdem noch mannigfach durch Rück- und Ausblicke geöffnet sein dürfe. Ob freilich Griechen schon bis zum äußersten gegangen sind und den Einlagen gleiches Gewicht wie dem umfassenden Teil zugemessen haben, ob Sagenelegien und etwa durch sie die alte Chorlyrik eingewirkt haben, kann man nicht wissen. Verwunderlich wäre es nicht, wenn erst der poeta barbarus eine hellenistische Möglichkeit schwelgerisch so weit übertrieben hätte.

Was das innere Verhältnis der beiden ineinandergefügten Hauptteile seines Gedichts zueinander betrifft, dessen, der Peleus,

¹⁰¹ Siehe K. Latte, *Philol.* 1935, 154 f.

¹⁰² Oben S. 32.

und dessen, der Ariadne gewidmet ist, so hat schon P. Friedländer gesehen, daß die Einlage das Motiv des umgebenden Teiles, die Verbindung von Gott und Mensch, wiederholt, dabei aber zugleich 'mit der Not der Verlassenen eine kräftige Dissonanz hineinbringt, die erst durch das Erscheinen des göttlichen Gemahls aufgelöst werden muß, damit das Ganze zusammenstimme'. Er hat auch erkannt, daß schon in der „Europe“ des Moschos die Einlage, die Beschreibung der Bildnereien auf dem Korb der Europa, das Hauptthema des Gedichts wiederholen:¹⁰³ im Schicksal der Io ist das der Europa vorgebildet. Hier überquert die Kuh das Meer, dort der Stier, in beiden verbirgt sich ein anderes, nur einstweilen verwandeltes Wesen.¹⁰⁴

Wir haben ferner erkannt, wieviel scheinbar Verworrenes in dem Gedicht sich von einem alten Thema aus, Peleus als Beispiel höchsten Glückes der Menschen, als Einheit verstehen läßt.¹⁰⁵ Der Ariadne gewidmete Teil erweist sich als umgekehrtes Spiegelbild des Peleusteiles, und zwar in einem doppelten Sinne: „Brautfest von Menschen und Göttern“ ist hier wie dort das Thema; hier neigt sich die Göttin zu dem Menschen herab, dort hebt der Gott die sterbliche Frau zu sich empor. Doch der Erhebung Ariadnes geht ihre Verlassenheit voraus. Die Not verlassener, verzweifelter Liebe ist das, was sich in dem Ariadne-Teil allein entwickelt, während ihr Glück, an den Rand der Darstellung gedrängt, nur kurz am Ende angedeutet ist. Und so ist der Ariadne-Teil fast ganz ein Gegensatz zu der Liebesseligkeit des Peleusteiles geworden.¹⁰⁶

Bedenkt man, daß diese es gerade ist, die bei Catull zu dem alten Peleus-Thema hinzugekommen ist,¹⁰⁷ bedenkt man weiter, wie sehr Lust und Qual der Liebe die Thematik seiner Gedichte

¹⁰³ Friedländer, a. O. S. 15.

¹⁰⁴ Zwischen „Europe“ und Catull hat seinerzeit Friedländer eine Zwischenstufe gefordert, wo die Einlage noch größere Bedeutung und den Sinn gegensätzlicher Entsprechung gewonnen hätte. Heute würde er es kaum noch tun, nachdem man in der lateinischen Dichtung hat unterscheiden lernen, wofür man griechische Vorbilder anzunehmen hat und wofür nicht.

¹⁰⁵ Oben Kap. II S. 12ff.

¹⁰⁶ Vgl. oben S. 44 f.; Friedländer a. O. S. 16f.

¹⁰⁷ Oben S. 25 f.

überhaupt weithin erfüllt und beherrscht, so wird man in den beiden ineinandergefügten Teilen des Gedichts die beiden zueinandergehörigen Seiten des Themas erkennen, das ihm vor anderen am Herzen gelegen hat.¹⁰⁸ Ja, man darf schließlich das gegensätzliche Ganze mit dem innersten Leben des Dichters als heroisiertes Abbild zusammenbringen.

Daß die beiden Hauptteile des Gedichts einander in dem eben bezeichneten Sinn ergänzen, lehrt der Augenschein. Daß sie auch wirklich so gemeint sind, kann nur der bezweifeln, der es aus Grundsatz ablehnt, im Gefüge eines Kunstwerks außer dem pragmatischen Zusammenhang der Gegenstände und Handlungen und außer der sogenannten Stimmung auch die Analogieverhältnisse aller Art in Betracht zu ziehen, die innerhalb des Werkes einen Teil auf den anderen zu beziehen vermögen, also gerade recht eigentlich künstlerische Verhältnisse.

Sollte man es dennoch erstaunlich und schwer glaublich finden, daß die Einheit eines solchen Epos darin bestehen soll, daß der eingelegte Teil ein umgekehrtes Spiegelbild des umgebenden ausmacht, während der sachliche Zusammenhang nur willkürlich und äußerst lose an einer nebensächlichen Einzelheit des um-

¹⁰⁸ Richtig und schön hat L. Alfonsi, *Poetae novi*, Como [1945] S. 62; 88; 189 ff. über die Verflechtung analoger und kontrastierender Themen und Abläufe gesprochen und die innere Verwandtschaft mit der *Allius*-Elegie erkannt. Nicht zu folgen vermag ich ihm, wenn er meint, die reinigende, klärende *Erkenntnis* der Wandelbarkeit des Daseins sei Catulls Anliegen, der beklagte Verlust sei der Verlust der Möglichkeit, jene Wahrheit zu erkennen. Die Gesetzmäßigkeit des Daseins und seine Erkenntnis sind nicht Catulls Sache; im Gedicht steht nichts davon, weder unmittelbar noch mittelbar. Auch sind Wechsel und Wandel nicht das geistig Angesehene, Erkannte. Die Gegensätze, Lust und Leid, sind ineinander komponiert. Der eine tritt im Gedicht aus dem andern hervor. So erfährt Catull das Dasein, und so bewegt sich seine dichterische Phantasie. Aber zu einer *Idee* der Zwiesichtigkeit des Daseins kommt es nicht. Auch ist Dionysos keineswegs Symbol dieser Zwiesichtigkeit, sondern nur der Gott, der erhöhen und beseligen wird. Vereinigung, und zwar Liebesvereinigung von Göttern und Menschen, angeschaut aus einem darbenenden Dasein, Seligkeit erfüllter und Verzweiflung verlassener Liebe machen eindeutig das Thema des Gedichts aus. – Zum Verhältnis der beiden Hauptteile vgl. auch G. Romain, *Revue de Philologie* 1922, 135 ff. und R. Waltz, *REL* 23 (1945, ausgeg. 1946) 99 ff. und die dort angeführte ältere französische Literatur.

gebenden Stückes hergestellt ist, so wird man durch den Blick auf ein auch sonst verwandtes Stück Catulls darin bestärkt werden, dem Augenschein zu trauen. Es ist die Elegie an Allius (68b). Ist sie kein Epos, so nähert sie sich doch mit den Vergleichen aus der Sage, woraus sie zu einem guten Teil besteht, und durch die Pracht ihrer Ausdrucksformen der gleichen Höhenlage. Auch dort hat Catull ein Gedicht aus äußersten Gegensätzen von Lust und Leid derart zusammengefügt, daß das Thema des ärgsten Schmerzes, der Tod des Bruders, mitten in das Thema des höchsten Glückes, das erste Kommen der Gebieterin, eingelassen ist, und daß der Übergang ebenso willkürlich bewerkstelligt ist: im Bereich des übergeordneten Themas ein breit entwickelter Vergleich – Laodamia, die liebeichste Frau der Sagenzeit – gibt unversehens den Blick auf etwas ganz anderes frei und wird zum überraschenden Durchgang: Troja, das der Laodamia den Gemahl genommen hat, das „Grab von ganz Asien und Europa“, birgt auch den Bruder des Dichters in fremder Erde (89 ff.); die Trauer um ihn und die Klage macht das gegensätzliche Thema aus, das der Dichter mitten in Jubel und Liebesseligkeit des übergeordneten eingelegt hat.

Hat es für dieses dichterische Verfahren, aus ineinandergefügten gegensätzlichen Themen, die äußerlich, d. h. ihrem sachlichen Inhalt nach, nichts miteinander zu tun haben, Gebilde von einer höheren Einheit zu formen, Vorbilder vor Catull gegeben, so kennen wir sie nicht. Aber nach Catull ist Virgil in dem erzählenden Finale der *Georgica* (4, 317 ff.) ähnlich verfahren, ohne daß das Einzelne seines Gedichts Anlaß gäbe, ihn von Catull abhängig zu denken.

Das Leben der Bienen, Gegenstand des vierten Buches der *Georgica*, erscheint vor diesem Schlußstück von Krankheit und Tod bedroht (251 ff., 281 ff.). Aber während an der entsprechenden Stelle des dritten Buches Krankheit und Tod triumphieren und die große Seuche das Thema des herausgehobenen Finale ausmacht (3, 478 ff.), folgt im Bienenbuch eine Sage, die nicht beim Tode stehenbleibt, sondern von neuem, wiedergeschenktem Leben erzählt. Aristaeus, Schutzpatron der Bienenzüchter, hat nach dem Verlust seiner Bienenvölker neue Schwärme aus dem toten Leib eines jungen Rindes entstehen sehen. Es ist die

Geschichte vom Ursprung der Bugonie, eines kuriosen, weithin geglaubten Verfahrens, wie Aristaeus Bienen aus Aas neu entstehen zu lassen.

Aristaeus steigt in das Wasserreich seiner Mutter Cyrene hinab und klagt ihr seine Not. Sie nimmt ihn mit zu Proteus, der die Ursache des Übels enthüllen und guten Rat geben soll. Der aber bezeichnet nur kurz die Ursache, den Groll des Orpheus und der Nymphen: deren Gefährtin, Eurydike, Orpheus' Gemahlin, ist, von Aristaeus verfolgt, auf eine Schlange getreten und an deren Biß gestorben (453–459). Im übrigen wird das, was als Orakelspruch des Proteus begonnen hat, zu einem episch-lyrischen Orpheus-Gedicht im kleinen (460–527). Es beginnt mit Trauer und Klage des Orpheus, begleitet ihn in die Unterwelt, ihn und die wiedergeschenkte Eurydike auf dem Weg zurück bis zu dem Augenblick, in dem er sie von neuem verliert, und endet mit der Klage des Orpheus noch in seinem Tode. Proteus hat sich, so scheint es, in etwas verloren, was mit der Sache nur lose durch die Person und den Tod der Eurydike zusammenhängt, im übrigen aber einen dichterischen Gegenstand für sich ausmacht.

Ohne den Orakelspruch durch einen Rat zu vollenden, verschwindet Proteus danach im Meer. Cyrene ist es, die zufrieden damit, die Ursache der Not zu wissen, ihrerseits die Sühnopfer anrät, die den Groll der Nymphen und des Orpheus besänftigen sollen. Aristaeus befolgt ihren Rat, opfert – das einzelne sei übergegangen – und, o Wunder! alles ist wieder gut. Bienen schwärmen wolkenweise dahin, und schon läßt sich der Schwarm hoch in einem Baum nieder.

Es ist sehr leicht zu sehen, wie locker das alles gefügt ist, achtet man nur darauf, ob eines in das andere nach dem Gesetz von Ursache und Wirkung greift. Kein Wunder also, daß man auch hier, und hier erst recht, versucht hat, das Vorliegende, da es nun doch nicht zusammenstimmen wollte, wenigstens genetisch zu erklären, zumal da Servius zu bezeugen scheint, daß der Orpheus gewidmete Teil erst später hinzugefügt sei, als alles andere schon fertig war. Er schreibt am Anfang des Kommentars zum vierten Buche: *... sane sciendum, ut supra diximus, ultimam partem huius libri esse mutatam. nam laudes Galli habuit locus ille qui nunc Orphei continet fabulam; quae inserta est,*

postquam irato Augusto Gallus occisus est. Freilich an der Stelle, auf die er sich hier beruft, im Kommentar zu ecl. 10, 1, behauptet er, die Sage von Aristaeus, also nicht nur die von Orpheus, habe die Verse auf Gallus ersetzt. Servius hat also nicht genau Bescheid gewußt. Wie sollte er auch? Etwa vier Jahrhunderte lang, von der Zeit des Dichters bis zu der des Servius, hat wahrscheinlich niemand die Nachricht von den Gallus-Versen nachprüfen können, wenn sie alt gewesen ist. Wie leicht haben sich in dieser Zeit die Dinge verschieben können!

Es ist hier nicht der Ort, dieser Schwierigkeit weiter nachzugehen und zu zeigen, wie unwahrscheinlich das ist, was Servius behauptet, mag es sich nun auf die Orpheus-Verse allein oder auf die ganze Aristaeus-Episode beziehen.¹⁰⁹ Früher oder später, in einem Zuge oder in zwei Anläufen entstanden, mit allen seinen Wunderlichkeiten des sachlichen Zusammenhanges, macht das Finale, so wie es uns vorliegt, jedenfalls ein sinnvolles Ganzes aus. In der Aristaeusgeschichte ist Leben verlorengegangen, aber es wird ersetzt durch neues, sich aus dem toten Rind erhebendes Leben. Der Tod hat nicht das letzte Wort. In der Orpheusgeschichte gelingt beinahe der Versuch, dem Tode das Leben wieder abzugewinnen; gerade dadurch wird das Umsonst, die Unwiderruflichkeit des Todes erst recht fühlbar. Das Orpheus-Thema ist, als schmerzliches Widerspiel, mitten in die Aristaeusgeschichte eingelegt. Beide bewegen sich um das Geheimnis von Tod und Leben, Verlust und Erneuerung des Lebens. In ihrer Gegensätzlichkeit ergänzen sie einander.

Wie innig der so begriffene Gehalt des Finales mit dem des ganzen Gedichts zusammenhängt, soll später einmal an anderer Stelle dargelegt werden.^{109a} Hier kam es darauf an, daß in diesem – ebenfalls in das Lyrische hinübergespielten – epischen Stück wie in Catulls Peleus-Epos zwei sachlich nur lose miteinander verknüpfte ineinandergefügte Sagen als gegensätzlich entspre-

¹⁰⁹ Daß freilich eine Erwähnung des Cornelius Gallus gestrichen ist, halte ich für möglich. – Über diese schwierigen Fragen vgl. vor allem E. Norden, *Orpheus und Eurydike*, S.-Ber. Berlin 1934, 626 ff.; A. Klotz, *Die Umarbeitung* . . ., Würzb. Jahrb. II (1947) 140 ff.; K. Büchner, RE 'Vergilius' 293 ff.

^{109a} Vgl. W. Schadewaldt, *Sinn und Werden der vergilischen Dichtung*; in: *Das Erbe der Alten* II 20 (1931) S. 87.

chende Themen, schmerzlich und freudig, sich zu einem Ganzen höherer Ordnung verbinden.

In allen drei überblickten Gedichten Catulls und Virgils ergibt sich die Einheit, die innere Notwendigkeit der Zusammenfügung erst aus Spiel und Widerspiel der Teile auf einer höheren Ebene, während im Bereich der sinnlich unmittelbar faßbaren dargestellten Dinge der Zusammenhang fragwürdig ist. Der Leser muß sich von dem stofflichen Inhalt so weit freimachen, daß er die aus Spiegelbildern und Gegensätzen geformte Harmonie innerlich anzuschauen und wichtig zu nehmen vermag. Dabei sieht er sich keineswegs auf ein leeres Formenspiel verwiesen. Das Formgefüge als Ganzes läßt einen Gegenstand höherer Ordnung vor dem Blick auftauchen. Mit und in den gegensätzlichen Teilen von Catulls Epos – dem von Peleus und dem von Ariadne – wird Lust und Leid der großen Passion überhaupt gegenwärtig, wie sie ein Catull zu fassen vermochte. In Virgils gegensätzlichem Gebilde ist das Geheimnis von Tod und ewigem Leben nahe, mit allen Schmerzen und allen Ahnungen, von denen es umgeben sein kann. Die Elegie an Allius endlich enthält den Inbegriff des Daseinsgehaltes ihres Dichters zu der Zeit, als er sie schrieb, zwischen Liebesglückseligkeit und Liebesnot, Freude an der „Gebierterin“ und Trauer um den Tod des Bruders in charakteristischen Dimensionen gespannt.

Das Verhältnis zwischen dem unmittelbar dargestellten Inhalt, dem Beziehungsgefüge, das aus seinen analogen und gegensätzlichen Teilen aufgebaut ist und dem darin erst erscheinenden Gegenstand höherer Ordnung¹¹⁰ ist nun aber dem verwandt, was man, in anderer Weise ausgeprägt, auch sonst in Werken der frühaugusteischen Dichtkunst beobachtet hat. Virgils *Georgica* machen im ganzen ein formal überaus beziehungsreiches Kunstgebilde aus. Erkennt man es einmal, so scheinen die einzelnen vorgestellten Dinge und die Weisungen des lehrenden Dichters nicht zum wenigsten dazu da zu sein, die übergeordnete Harmonie zu tragen und zu verwirklichen. Und damit zugleich taucht ein Gegenstand höherer Art auf, eine An-

¹¹⁰ „Höher“ ist gesagt im Vergleich zu dem pragmatischen Handlungszusammenhang.

schauung der heiligen Ordnung von Natur und Leben überhaupt; in dem eng begrenzten, unmittelbar dargestellten Gegenstand, der Arbeit des Landmanns und seinem Umgang mit Erde, Wetter, Pflanze und Tier, ist der größere mittelbar mitgegeben. Ähnlich ist es in der Aeneis: in den unmittelbar homerisch erzählten Begebenheiten ist das Ganze der Geschichte und Bestimmung Roms mittelbar enthalten.

Der Bezug auf eine übergeordnete künstlerische Harmonie, auf einen in und über allem einzelnen mittelbar anwesenden Gegenstand höherer Ordnung ist den Dichtern so wesentlich gewesen, daß sie sogar einen gewissen Mangel an Dichte im stofflich-sachlichen Vordergrund dafür hie und da in Kauf genommen haben. Die Ereignisse und Gestalten der Aeneis haben in sich nicht so viel sinnlich faßbare Wirklichkeit wie die der homerischen Epen. Ähnliches läßt sich von jedem Werke Virgils und Horazens sagen. Bedeutsamkeit, sinnbildhafte Tiefe im Bezug auf den übergeordneten Gegenstand adelt jede Gestalt, jedes Ding, nimmt ihnen aber etwas von ihrer plastischen Geschlossenheit und sinnfälligen Anschaulichkeit.

In Catulls beiden größeren Gedichten, die wir vorher betrachtet haben, finden sich vergleichbare Verhältnisse wohl zum ersten Male, wenigstens innerhalb unseres Blickfeldes. In Gedichten der Zeit vor Catull hat man dergleichen bisher nie aufgewiesen. Sie scheinen eine Errungenschaft der Dichter von Catull bis Virgil zu sein, vielleicht spricht sogar etwas dafür, daß es sich dabei zwar gewiß auch um einen Gipfel im Auf und Ab der griechisch-römischen Dichtkunst insgesamt handelt, daß aber auch römische Eigenheiten mit im Spiele sind. Unterordnung des einzelnen unter Formgedanken und Themen höherer Ordnung kann in der Art, wie wir sie beschrieben haben, doch wohl nur da stattfinden, wo das Verhältnis zu den sinnlich erfahrenen Dingen nicht so eng und genau, in jedem Falle aber anders beschaffen ist als das der uns bekannten griechischen Dichter, auch noch des Hellenismus. Die bekannte schwächere plastisch-gegenständliche Einbildungskraft der Römer ist eine Vorbedingung dieser Kunst gewesen, in der übergeordnete Themen und Motive sich von den unmittelbar dargestellten Gegenständen ablösen, um sie selbständig zu überlagern.

Hier ergibt sich in Hinsicht auf Peleus-Epos und Aristaeus-Sage eine Vermutung, die mit dem gebührenden Vorbehalt immerhin vorgebracht werden darf. Der Übergang von der Argonauten-fahrt zur Peleus-Hochzeit, der Aufzug der Glückwünschenden, zu dem Zweck ersonnen, daß in der angestaunten Pracht des Hochzeitshauses der Bildteppich Ariadnes Schicksal darstellen kann: das ist, an den Regeln einer folgerecht fortschreitenden, glaubwürdigen Handlung gemessen, so mangelhaft, daß ich es schon deshalb in diesem Beieinander keinem griechischen Epiker zutrauen möchte; deren Figuren und Handlungen haben doch immer etwas von Pygmalions Bildwerk an sich, das sich von selbst bewegte. Ebenso ist von Virgil der Übergang von der bloßen Auskunft des orakelnden Proteus zu der selbständig gewordenen Orpheus-Geschichte in seiner Rede im Sinne der Motivierung so mangelhaft bewerkstelligt, daß ich nicht an ein griechisches Vorbild glauben kann, worin die Orpheus-Geschichte ebenso in die von Aristaeus eingelegt gewesen wäre.

Alles, was auf den vorigen Seiten über Eigenheiten der wesentlichsten römischen Dichterwerke des ersten Jahrhunderts v. Chr. geschrieben ist, trifft mit Beobachtungen K. Schefolds über römische Werke der bildenden Kunst zusammen und gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit. „Erst in der römischen Kunst“, so faßt er einen seiner Hauptgedanken zusammen, „wird jedes Werk formal und ideell einem größeren Zusammenhang eingeordnet, wird zum Glied eines räumlichen Kontinuums...“ (S. 28). Ein wesentlicher Teil seines Buches über die „Pompejanische Malerei“ (Basel 1952) ist dem Nachweis von Fällen gewidmet, in denen die Wandbilder römischer Zimmer ein übergeordnetes, ideelles Thema in Sagenbeispielen abwandeln. Nicht selten scheint es ihm gelungen sein, zu zeigen, daß die Rücksicht auf Gegenstücke, die dem gleichen Raum, dem gleichen thematischen Ideenzusammenhang angehören, sogar die Anlage der einzelnen Bilder bestimmt hat, deren griechische Vorbilder einst frei für sich,

ohne Bezug auf eine übergeordnete Einheit, bestanden und in sich selbst geruht hatten (S. 96 ff.). Gehören die Bilder auch einer etwas späteren Zeit an, der augusteischen, so darf man darin doch die gleiche Vorliebe erkennen, die die Anlage von Catulls Peleus-Epos bestimmt hat.

V. ΠΟΙΚΙΛΙΑ

Die schwer faßbare, immer wieder vermißte und angezweifelte innere Einheit des Peleus-Gedichtes zu erweisen und zu charakterisieren ist in den vorgetragenen Gedanken die Hauptabsicht gewesen. Nachdem man sich ihrer versichert hat, darf man sich mit um so besserem Gewissen dem Genuß der Mannigfaltigkeit und des bunten Wechsels hingeben, die den ersten Eindruck, den das Gedicht auf den Leser macht, bestimmen und die Einheit so schwer erkennen lassen.

Überläßt man sich dem Zug des Gedichts, ohne zurück und voraus zu denken, so ist das wie die Fahrt durch ein Inselmeer, in dem sich hinter jedem Landvorsprung neue, überraschende Durchfahrten und Räume auftun. Von dem Wunder der Argo und ihrer Fahrt geht es zu der Liebe des Peleus und zum Preis von dessen Glück. Den Weg zur Hochzeit bahnt sich der Dichter über das Bild der Pracht des Palastes und des Gedränges der schaulustigen Thessaler, und dazu wieder über den Kontrast zu der festlichen Pracht, das verlassene Land Thessalien, worin am Ende das rostige Eisen der Pflugscharen gegensätzlich auf den blinkenden Metallglanz im Fürstenhause vorbereitet (41, vgl. 44). Die Schilderung der Pracht hat kaum das Ehebett und damit fast schon die Vermählung erreicht, da erweist sie sich als Übergang zu einer Bildbeschreibung, mit der sich das Gedicht mitten in der Not einer verlassenen Liebenden befindet, im schroffsten Gegensatz zu der vorbereiteten und erwarteten Hochzeit. Zum Fest wird es erst nach mehr als zweihundert Versen (265) zurückkehren. Aber auch der Teil, der Ariadne gewidmet ist, bringt von Versgruppe zu Versgruppe immer neuen, womöglich gegensätz-

lichen Wechsel, und einmal darauf aufmerksam geworden, wird man diese Erfahrung auch weiterhin stets wiederholen. Man erinnere sich etwa der Versgruppe 311–319, worin die Arbeit der Spinnerinnen bis ins kleinste geschildert ist, und der feierlichen Prophezeiungen danach (323 ff.), und in dem Schicksalslied der zärtlich-liebesselligen Brautnachtomotive (317–336, 372–380), die ein Bild des gewaltigsten, und zwar in das Grauenhafte getriebenen Heldentums umgeben (338–370). Man denke an den unvermittelten Übergang von der einsam verzweifelten, starren Ariadne zu dem heran-, „fliegenden“ Bacchus und seinem Schwarm, an die Versgruppe 261–264, einem kleinen Kunstwerk für sich, worin sich nichts als die orgiastische Musik des Thiasos darstellt.

Das Gedicht durchfährt weite Bereiche der griechischen Sagenlandschaften von Thessalien bis Kolchis, von Kreta bis Athen. Es gibt darin Übergänge und Durchblicke von einer Sage zur anderen. Argonauten, Zeus und Thetis, Peleus, Achilleus, Troja, Theseus und Ariadne: wie könnte ein so kleines Gedicht mehr in sich fassen? Schließlich sind Phaethon, Prometheus und Pelops wenigstens erwähnt.

Dabei hat freilich der Dichter auf entlegene Sagen verzichtet; denn auch die Geschichte Ariadnes kann man nicht dafür nehmen. War sie in Dichterwerken vielleicht selten erzählt, so waren bildliche Darstellungen um so vertrauter. Vergleicht man die Auswahl Catulls mit der Vorliebe des Kallimachos und Euphoriön für entlegene, ausgegrabene Sagen, aber auch mit dem, was noch in der Zeit Catulls Parthenios dem Cornelius Gallus für dessen Gedichte zur Verfügung gestellt hat, mit Zmyrna, Ciris und der Mehrzahl der Geschichten, die Ovid in den Metamorphosen erzählt hat, so stellt er sich keineswegs zu den gelehrten Liebhabern von Kuriositäten; fast steht er, in Hinsicht auf die Auswahl der vielfältigen Sagen, als Klassizist da: er geht nicht über den Kreis der kanonischen Sagen hinaus.

Im übrigen hat er den bunten Wechsel und die Vielfalt bis zum äußersten getrieben. Er hat nicht nur verschiedene Sagen ineinandergefügt, sondern auch die einzelnen Sagen zerlegt. Was von der Geschichte des Theseus mitgeteilt ist, verteilt sich, abgesehen von der Flucht von der Insel Dia, wovon der Ariadne gewidmete Teil ausgeht und wohin er wieder zurückkehrt (53;

249), auf drei Versreihen (74–85; 101 f.; 105–115; 202–248). Die Vorgeschichte vom Tod des Androgeos bis zur Landung des Theseus in Kreta, der Sieg über den Minotaurus und die Rettung aus dem Labyrinth, die Heimkehr nach Athen und der Tod des Aegeus erscheinen so voneinander getrennt im Gedicht, als Vorgeschichte und als künftige Folge aus der durch etwa zweihundert Verse (52–250) festgehaltenen Lage der verlassenen Ariadne aus angeschaut. Aus der Vorgeschichte wieder ist der Abschied des Theseus von seinem Vater ausgesondert und in die „Nachgeschichte“ von der Heimkehr nach Athen eingelegt, und zwar bezeichnenderweise so, daß die Einlage (212–237) die Geschichte des verhängnisvollen Vergessens bei der Heimkehr (204–211, 238–248) überwiegt, zumal da sie ihrerseits mit einer langen Rede ausgestattet ist (215–237). So ist dafür gesorgt, daß nichts Begonnenes sich lange fortsetzt, sondern bald in etwas anderes hinein öffnet. Was ist es schließlich anderes, wenn der begonnene Preis der Hochzeit des Peleus und seiner Glückseligkeit von der langen, in sich wieder vielfach durchbrochenen und in der Form der Ringkomposition schließlich zurückgebogenen Einlage unterbrochen ist, worin sich nach Zwischenstufen die Darstellung Ariadnes ausbreitet? Wenn die Darstellung des Festes durch das Parzenlied geteilt ist? Und wenn Glückseligpreisung der götternahen und Klage über die götterferne Zeit, auf Anfang und Ende des Gedichts verteilt, durch den ganzen Irrgarten der sich dazwischen erstreckt, voneinander getrennt sind?

Auf diese Weise ist das Gedicht ein kleinteiliges Gebilde voll bunten Wechsels geworden, dessen übergreifende, einheitgebende Ordnung verborgen ist. Man darf darin die *ποικιλία* wiedererkennen, die R. Pfeiffer einmal als Merkmal der Poesie des Kallimachos und seiner Kunstgenossen erkannt und aus dem Bestreben, jeden Einzelzug mit letzter Intensität herauszuarbeiten, erklärt hat. „Diese Einzelzüge, die eine eigentümliche *ποικιλία* ergeben, werden bewußt aufeinander abgestimmt zu einem neuen Ganzen: es herrscht keine innere Tektonik des Aufbaus, sondern eine rationale *compositio* der Teile“ (Philologus 1932, 217). Vergleicht man aber Catulls Werk mit erhaltenen Gedichten des Kallimachos und Theokrit, so geht seine *ποικιλία* weit über die der anderen, und dies gilt ebenso für die Allius-Elegie (68b). Man

könnte das Vorbild für dieses Maß des bunten Wechsels bei Euphorion oder irgendeinem unbekannten Dichter der Zeit zwischen Kallimachos und Catull suchen und dabei an die Hinweise von K. Latte auf formale Ähnlichkeiten zwischen den Fragmenten des „Thrax“ des Euphorion und Catulls Epos verweisen. Und freilich ist es schwer, solche Vermutungen abzuwehren, weil wir nicht wissen können, wie alle die vielen nicht erhaltenen hellenistischen Gedichte beschaffen gewesen sind. Und doch spricht manches dafür, daß Catull auch in dieser Hinsicht hellenistische Formen schwelgerisch übertrieben und dabei verwandelt hat. Wir haben es im Laufe dieser Arbeit wahrscheinlich zu machen versucht, daß er beim Anruf an die Heroen (22 ff.) Formen der Hymnensprache ganz frei verwandt und als „lyrische“ Ausdrucksmittel weit über alle griechischen Möglichkeiten hinausgeführt hat. Auch haben wir jene Folge von lyrischen Gebärden und Verwandlungen der Gegenstände und Sageweisen, an deren Anfang ein Bildteppich und an deren Ende die Klagerede der Ariadne steht, mit dem Überschwang ihrer Freiheit nicht für griechisch halten können. Es schien uns, die Lust daran, alles aus allem hervorgehen zu lassen, das kaum Begonnene in etwas ganz anderes hinein zu öffnen – so wie man Wände durch Türen und Fenster, wirkliche oder gemalte Durchblicke in andere, ihrerseits sich ähnlich öffnende Zimmer, Säle und freie Landschaften öffnet –, gehöre zum Wesen der dichterischen Phantasie und des Kunstsinns des Catull. Die Allius-Elegie bietet erstaunliche Beispiele. Und hier wird es vielleicht sichtbar, worin sich Catulls *ποιικιλία* von der seiner hellenistischen Vorbilder unterscheidet. Zwar hängt auch die des Kallimachos mit der Freiheit des dichtenden Subjekts zusammen, die sich dem Objekt gegenüber spielend in Auswahl, Zeitmaß, unmittelbarer Äußerung von Gefühlen u. dgl. geltend macht. Aber diese Freiheit ist die des überlegenen Geistes, der über die Dinge spielend verfügt. Catulls Freiheit im bunten Wechsel ist mehr die einer sich unendlicher Bewegung freuenden Seele, die das Erlebnis der Verwandlung, des Übergangs, des Überschreitens des jeweils Gesetzten, immer wieder genießt.

EXKURSE

V. 86–90

Das behütete Mädchendasein Ariadnes vor der Ankunft des Theseus in Kreta bezeichnet Catull mit den folgenden Versen (86–90):

virgo
regia, quam suavis expirans castus odores
lectulus in molli complexu matris alebat,
quales Eurotae progignunt flumina myrtus
aurave distinctos educit verna colores.

Vorstellungen und Ausdrücke sind nächstverwandt mit denen an einigen Stellen von Catulls Hochzeitsgedichten. 62, 21–23 von Hesperus: *qui natam possis complexu avellere matris, | complexu matris retinentem avellere natam | et iuveni ardenti castam donare puellam*. 61, 56–59 von Hymenaeus: *tu fero iuveni in manus | floridam ipse puellulam | dedis a gremio suae | matris*. Zu diesen beiden untereinander zusammenhängenden Stellen kommen zwei andere, ebenfalls untereinander nahe verwandte; sie bezeichnen zärtlich das blumenhafte Dasein des jungen Mädchens vor der Hochzeit. 6, 21–25 *floridis velut enitens | myrtus Asia ramulis, quos Hamadryades deae | ludicrum sibi roscido | nutriunt umore*. 62, 39–41 *ut flos in saeptis secretus nascitur hortis, | ignotus pecori, nullo convolsus aratro, | quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber* . . . Es sind zwei Vergleiche; der Vergleich im Epos faßt beide insofern zusammen, als er Rose und Myrte vereint und im übrigen die charakteristische Ausdrucksweise aus beiden beibehält. Nur diese Vergleiche schildern in den Hochzeitsgedichten. Arm und Schoß der Mutter dagegen lassen nur als Gegensatz das Tun des Bräutigams als Brutalität fühlen. Im Epos ist auch dies, *in molli complexu matris*, ein Stück der Schilderung. Dazu kommt *quam suavis expirans castus odores lectulus . . . alebat*. Der Ausdruck ist sehr eigen und wäre wohl kaum zu erklären, sähe man darin nicht eine Analogie zu den charakteristischen Wendungen der Vergleiche: *quos . . . roscido nutriunt umore; quem mulcent aurae, educat imber*. Die Vergleiche mit ihren eigentümlichen

Vorstellungen von sanften Winden, Tau und dergleichen, die die Blumen mütterlich nähren, hegen und pflegen, haben in die direkte Aussage hineingewirkt und dort zusammen mit dem Gedanken an die Mutter einen Gedanken und einen Ausdruck von eigentümlicher und – wenn der Ausdruck erlaubt ist – barocker Sinnfülle hervorgebracht, worin die Vorstellung von Gemach, Bett und mütterlicher Hut mit der von Duft und lebenspendendem Hauch wie sonst nirgends verbunden sind.

Daß die Elemente der ganzen Versreihe (86–90) aus der Hochzeitspoesie stammen, darf man für gewiß halten. Auch der Vergleich des jungen Mädchens mit etwas Pflanzenhaftem im allgemeinen kommt von dorthier. Das zeigen die von den Catull-Erklärern zu den angeführten Stellen der Hochzeitslieder beigebrachten Vergleiche der Braut mit dem Apfel, den die Pflücker vergessen, oder vielmehr nicht haben erreichen können (Sappho fr. 116 D.) – oder mit der Hyazinthenblüte, die die Hirten auf den Bergweiden rücksichtslos niedertreten (117 D.). Doch kann man Catulls Stellen nicht unmittelbar mit den erhaltenen der Sappho zusammenbringen. In diesen ist nicht das zärtliche Schildern und Preisen die Hauptsache wie bei Catull, sondern einmal das Vergessen- oder vielmehr Unerreichbar-gewesen-sein, das anderemal die Brutalität des Zerstörens – ähnlich wie bei Catull 61, 55–59: *tu (Hymenaeus) fero iuveni in manus | floridam ipse puellulam | dedis a gremio suae | matris*; an dieser Stelle kann man den Zusammenhang zwischen dem vergleichenden Preisen des Mädchens und der Klage über die Brutalität der Hochzeit erkennen.

Der Gewinn, wie er sich aus dem Vergleich aller der angeführten Stellen ergeben hat, ließe sich so zusammenfassen: Das Entstehen eines der eigenwilligsten dichterischen Ausdrücke Catulls hat sich deutlich beobachten lassen. Und man hat verfolgen können, wie Catull im Epos das zärtliche Bild der jungen Ariadne, das er als Kontrast zu dem Sturm der Leidenschaft gebraucht hat, aus Motiven nicht des Epos, sondern der Hochzeitspoesie gewonnen hat.

V. 154–156

Patroklos wirft in der Ilias II 32 ff. dem unerbittlich grollenden Achilleus vor:

νηλεές, οὐκ ἄρα σοί γε πατήρ ἦν ἱππότα Πηλεὺς
οὐδὲ Θέτις μήτηρ· γλαυκῇ δέ σε τίκτε θάλασσα
πέτραι τ' ἡλίβατοι, ὅτι τοι νόος ἐστὶν ἀπηνής.

Aus dem Felsgestein ist bei Catull eine felsige Wüstenlandschaft geworden, grausiger Hintergrund, vor dem die Löwin, mit der „Tyrrhenischen Skylla“ zusammen das Bild unmenschlicher vernichtender Grausamkeit in der „Medea“ des Euripides (1342), den grausamen Theseus geboren haben soll. So sind beide klassischen Pathosformeln zu einem barock übersteigerten Ausdruck übereinandergetürmt, wobei die Skylla überdies, um die Schrecken vollzumachen, die Charybdis nach sich gezogen hat und diese schließlich die Syrten. Die wilde Bewegung, ohne die man sich wenigstens die Charybdis nicht denken kann, hat auf das Meer überhaupt übergegriffen, das in den Iliasversen nur das völlig unansprechbare Gegenüber bezeichnet, und dieses wildbewegte Meer hat seine Mißgeburt, den Grausamen, in wildem Toben ausspeien müssen. Der Ausdruck im ganzen ist aus der schlichten Aussage in keuchend aufeinanderfolgende Fragen umgesetzt, und zwar derart, daß drei Verse mit Frageworten beginnen und im dritten diese Folge von drei Einsätzen der Frage sich im kleinen wiederholt. Die Epitheta *rapax* und *vasta* tun ein übriges, dazu die Dreierreihe wachsender Glieder im letzten Vers. Das Ergebnis ist dies:

- (154) quanam te genuit sola sub rupe leaena?
quod mare conceptum spumantibus expuit undis?
quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae vasta Charybdis?

Man wird nicht häufig das Entstehen eines hochgesteigerten dichterischen Ausdrucks so bis ins einzelne verfolgen können.

Catull selbst hat ihn ein andermal in einem kurzen Gelegenheitsgedicht in Hinkjamben (60) abgewandelt:

num te leaena montibus Libystinis
aut Scylla latrans infima inguinum parte
tam mente dura procreavit ac taetra,
ut supplicis vocem in novissimo casu
contemptum haberes a! nimis fero corde?

Das euripideische Motiv – Löwin und Skylla – ist auch hier mit dem homerischen – Abstammung vom Unmenschlichen – verquickt. Die Aussage ist in beiden Fällen in Frage umgesetzt. Welche Verse sind früher entstanden? Wären es die einfacheren des Gelegenheitsgedichts, so wäre *montibus Libystinis* bloßer Schmuck, der sich beim Gedanken an die Löwin von selbst eingestellt hätte wie *latrans infima inguinum parte* im nächsten Vers beim Gedanken an Scylla. Die „Afrikanerberge“ hätten sich im Peleus-Gedicht in *sola sub rupe* verwandelt, dies aber hätte sich mit dem Gedanken an Homers πέτραι verbunden und so das Hereinnehmen von Homers Felsgestein und Meer vermittelt. Das ist höchst unwahrscheinlich. Der umgekehrte Vorgang scheint mir sehr wohl denkbar und wahrscheinlich.

Als Catull um des Überschwangs der Klage Ariadnes willen die beiden Pathosmotive miteinander verband und die reißende Wildheit der Löwin vorherrschen ließ, wurde das Felsgestein von der Stelle des Subjekts auf die der Ortsbestimmung hinabgedrückt: *sola sub rupe*. Die einmal geprägte Form und Vorstellung der Ortsbestimmung hat ihn auch im Falle der Afrikanerlöwin sagen lassen: „... hat dich im afrikanischen Gebirge geboren.“

Sicherer und wichtiger ist die Erkenntnis der weiteren Geschichte des Motivs nach Catull. Bei Virgil schleudert die klagende Dido dem Aeneas, der im Begriff ist, sie zu verlassen, fast den gleichen Vorwurf unmenschlicher Grausamkeit entgegen (4, 365 ff.):

nec tibi diva parens generis nec Dardanus auctor,
perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.¹¹¹

Im Vergleich zu Catull ist das Motiv hier zu Homer zurückge-

¹¹¹ *duris in cotibus* hatte Virgil selbst schon ecl. 8, 43 geschrieben. In der Aeneis hat er bei aller Ähnlichkeit die unhomerische Ortsbestimmung vermieden.

führt: von der empörten Frage zur behauptenden Aussage, wodurch auch die Rückkehr zu dem zweiteiligen gegensätzlichen Gebilde möglich geworden ist: „Nicht diese sind deine Eltern, sondern . . .“. Der Fels ist nicht Landschaftshintergrund wie bei Catull, sondern Ursprung wie bei Homer. Die euripideische Löwin hat als Mutter nichts mehr in dem homerisierten Zusammenhang zu suchen. Und doch erscheint sie wenigstens, zur Tigerin verwandelt, als Amme! Und ist das Felsgestein wieder an die Stelle der Eltern gerückt, wo es bei Homer stand, so bildet es doch wie bei Catull eine öde Landschaft voll Entsetzen, wovon bei Homer keine Rede ist. Eins ist so wichtig wie das andere: das Motiv ist nach Bizarrerie und Überschwang Catulls in das Homerische zurückverwandelt, aber der neue homerisierende Stil hat auf Catulls Errungenschaften keineswegs verzichtet.

Ovid schließlich in seinem Brief Ariadnes an Theseus, worin er sich im ganzen an Catull hält, hat das Motiv ganz rücksichtslos auf seinen homerischen Bestand zurückgeführt und, indem er auch noch alles Epische abtat, ganz schlicht und knapp formuliert (131):

nec pater est Aegeus nec tu Pittheidos Aethrae
filius: auctores saxa fretumque tui.

In den Metamorphosen hat er das Motiv noch einmal abgewandelt in Scyllas Klage (8, 108 ff.), einem Gegenstück zu der der Ariadne. Dort ist er darauf verfallen, das alte homerische Motiv zu spalten: (120) *non genetrix Europa tibi, sed . . .* (122) *nec Iove tu natus . . .*, seine Erfindergabe hat er der zweiten Hälfte zugewandt: nicht Jupiter in Stiergestalt, sondern ein wirklicher Stier, eine wilde Bestie. In der ersten hat er schlicht Catull variiert:

non genetrix Europa tibi, sed inhospita Syrtis
Armeniae tigresque austroque agitata Charybdis.

Dabei ist die Löwenmutter nach Virgil in eine Tigerin verwandelt. Epitheta und Wortwahl heben diese epische Stelle fühlbar über den einfacheren Ausdruck des Ariadnebriefes (Elegie!) hinaus.

V. 269-277

Hic, qualis flatu placidum mare matutino
 horrificans Zephyrus proclivas incitat undas
 aurora exoriente vagi sub limina solis,
 quae tarde primum clementi flamine pulsae
 procedunt, leviterque sonant plangore cachinni,
 post vento crescente magis magis increbescunt
 purpureaque procul nantes ab luce refulgent,
 sic tum vestibuli linquentes regia tecta
 ad se quisque vago passim pede discedebant.

Die Kommentare verweisen auf die homerischen Vorbilder. „Der Vergleich beruht auf Il. 4, 422,“ bemerkt Kroll und zitiert in Klammern außerdem Il. 2, 147 und Apollonios Rhodios 4, 215.¹¹²

Das versammelte Heer ist im zweiten Buch der Ilias unbeweglich gestanden und hat angehört, was seine Anführer ihm gesagt haben. Als Agamemnon zur Heimkehr nach Griechenland aufgefordert hat, kommt Bewegung in die Menge; sie fängt an auseinanderzugehen; κινήθη δ' ἄγορή: so heißt es vor und nach dem Vergleich (2, 144. 149), und der Vergleich selbst enthält die Anschauung einer Meeresfläche, die geruht hat und in Bewegung gerät, und die eines Ährenfeldes, das ebenfalls beim Einfall des Windes in Bewegung gerät. Vorgänge, die viele einzelne umfassen, werden bei Homer oft durch Vergleiche anschaulich gemacht; unmittelbar kann sie der homerische Erzähler im allgemeinen nicht anschaulich fassen. Hier setzt nun das Spiel Catulls ein. Auch er hat es mit einer Menge, die sich verläuft, zu tun, mit den Thessalern, die den Palast des Fürsten verlassen. Am Tor beginnt eine Bewegung in der ruhenden Landschaft, die sich allmählich immer weiter ausbreitet.

In der Vorstellung einer vom Wind bewegten Meeresfläche berührt sich der eben betrachtete homerische Vergleich mit dem anderen im vierten Buche. Dort (422 ff.) ist die Hauptsache nicht, daß eine unbewegte Masse in Bewegung gerät, sondern daß eine

¹¹² Auf die ennianischen Stilelemente brauche ich hier nicht einzugehen; vgl. Perrotta, Athenaeum 1931, 199 und Krolls Kommentar.

herannahende Welle anschwillt, in der Brandung umkippt und am Strande mit Getöse aufschlägt. Damit ist das Herannahen der griechischen Schlachtreihen zum Kampf verglichen. Hier ist es nun das Anschwellen und Fortschreiten der Bewegung, das Catull aufnimmt und woran er weiterdichtet, dazu die Form. Und so kommt eins zum andern, beginnende Bewegung in einer bis dahin ruhend daliegenden Fläche und lebhafter werdende, fortschreitende Bewegung. Beides tut sich zu einem Ganzen neuer Art zusammen, wobei wohl auch der Kontrast zu Homer genossen werden soll. Bei Homer ist es die herankommende Wellenkette, worin sich die Bewegung steigert. Sie schwillt und überschlägt sich mit Gischt und schlägt dröhnend auf. So kommt das Griechenheer drohend näher; man wartet auf das Getöse des Aufeinanderprallens. Bei Catull beginnen sich irgendwo draußen auf dem Meere die Wellen unter dem Wind zu kräuseln, man hört ein leises „Auf-lachen“, *cachinni*, beim Aufklatschen. Dann zieht das Wellenspiel weit hinaus und wird zum bloßen Licht- und Farbengeflimmer, nur noch für die Augen vorhanden. Hier entfernt und erleichtert sich alles, während es bei Homer drohend näherrückt.

Das alles ist zustandegekommen, indem die beiden homerischen Vorstellungen, die der Menge, die sich verläuft, und die der Bewegung auf dem Meere, die sich steigert und fortschreitet, in einem dichterischen Geist aufeinander eingewirkt haben. Er selbst hat Licht und Farben dazugetan, und freilich ist eben dadurch dieser Ausklang zustandegekommen, worin sich alles in Glanz auflöst. Homerisch ist auch dabei das Verfahren, das den Inhalt des Vergleichs weithin selbständig werden läßt, ohne unmittelbaren Bezug auf das *tertium comparationis*, und das ganze kleine Kunstwerk auf etwas anschaulich Schilderndes hinauslaufen läßt. Catull schwelgt sogar darin. *purpureaque procul nantes ab luce refulgent* (275): das ist ein voller Ausklang, es wirkt als Ziel, daß das Licht nun weithin ausgegossen ist, während die Bewegung auf der Oberfläche in ein untergeordnetes Glied der Aussage, das Partizipium *nantes*, hinabgedrückt ist.

Schwelgendes und darum übertreibendes Homerisieren liegt wohl auch in der Incongruenz des Ausdrucks in der verglichenen Periode mit ihrem Subjektwechsel und der syntaktischen Verschleierung des *tertium comparationis*: *qualis Zephyrus incitat*

undas (quae procedunt primum tarde, post increbescunt [statt etwa crebrius ac velocius procedunt] . . . et procul nantes ab luce refulgent [statt longius procedunt]), sic discedebant (scil. Thessali!).

Kroll zu 269 meint, zwischen Homer (Il. 4, 422) und Catull müsse man ein Zwischenglied annehmen. Man habe diesen homerischen Vergleich später auf Volksversammlungen übertragen, davon hänge Catull bereits ab. Auch J. Svennung (Catulls Bildersprache, Uppsala-Leipzig 1945 [Uppsala Universitets Årsskrift 1945, 3] 82) schließt sich dem an, indem er, freilich stillschweigend berichtigend, schreibt, das Gleichnis sei „sodann auf das Volk überhaupt“ (nicht Volksversammlungen) „übertragen“. Beide berufen sich auf die von F. Marx zu Lucilius 40 gesammelten Beispiele eines Vergleichs, der in der griechischen und lateinischen Prosa beliebt ist und etwa so aussieht: Cicero, pro Cluentio 138: . . . *ut mare, quod natura sua tranquillum sit, ventorum vi agitari atque turbari, sic populum Romanum sua sponte esse placatum, hominum seditiosorum vocibus ut violentissimis tempestatibus concitari.* Der Zusammenhang dieses Topos mit Homer mag unerörtert bleiben. Catull hat mit alledem nichts zu tun; er erklärt und entschuldigt nicht die gefährliche innere Bewegung eines unruhig oder aufsässig werdenden Volkes durch den Vergleich mit dem stürmischen Meer, bei dessen Aufruhr immer nur der Wind die Schuld trägt. Er schaut eine in Bewegung kommende – und zwar eine auseinandergehende – Menschenmenge an und vergleicht sie mit dem Meer, das sich zu bewegen anfängt.

quandoquidem

- (218) *quandoquidem fortuna mea ac tua fervida virtus
eripit invito mihi te . . .*

„*quandoquidem* ist prosaisch“, bemerkt Kroll zu 40, 7, zu 101, 5: „*quandoquidem* gehörte der älteren Umgangssprache an und war wegen des daktylischen Rhythmus beliebt“, und endlich zu 64, 218: „als Versanfang oft bei Lucrez“. Danach dürfte Kroll nicht viel von der Stelle in der Klage des Aegeus gehalten haben. Auf den gleichen Gedanken kann das bringen, was J. B. Hofmann

in der Syntax (1928) S. 740 über das kausale *quandoquidem* bemerkt: es finde sich häufig bei Plautus und Terenz, in der klassischen Zeit bei Cicero, doch nie in den Reden, nicht bei Caesar, Sallust und Nepos, seltener bei Livius (nur in direkten und indirekten Reden) und in der silbernen Latinität; häufiger im Spätlatein.

Bei alledem ist mehrerlei nicht beachtet, was über das Verständnis der Stelle, von der wir ausgegangen sind, entscheidet. Zunächst Catulls eigener Sprachgebrauch. In den zwei Gedichten in Hendecasyllabi, worin es vorkommt, holt das Wort zu etwas Gesteigert-Nachdrücklichem aus, nämlich zu der Pointe des Gedichtschlusses. 40, 7 . . . *quandoquidem meos amores | cum longa voluisti amare poena*. 33, 6 . . . *quandoquidem patris rapinae | notae sunt populo et natis pilosas, | fili, non potes asse venditare*. Der eine Gedichtschluß droht, der andere prangert an, beides geschieht mit gesteigerter Wucht. In dem epigrammatischen Trauergedicht auf das ferne Grab des Bruders (101) schreibt Catull gegen das Ende der langen Periode, die sich über die ersten drei Disticha erstreckt, an der Stelle, wo der Gedanke auf das Unwiederbringliche stößt und der Schmerz auszubrechen im Begriff ist, *quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum, | heu miser indigne frater adempte mihi* (5 f.). Auch hier holt *quandoquidem* zu etwas Gesteigertem aus. Mit dieser pathetischen Stelle ist nun aber die fragliche im Peleusgedicht nahe verwandt. *quandoquidem fortuna mihi te abstulit (eripit)*: in diesen Worten stimmen beide miteinander überein.

Mit ähnlich schwerem Nachdruck ist *quandoquidem* in der Aeneis verbunden, und das ist das zweite, was Kroll und Hofmann nicht beachtet haben. In Jupiters Rede 10, 104 ff. heißt es nach ein paar ankündigenden Worten 105 ff. *quandoquidem Ausonios coniungi foedere Teucris | haud licitum nec vestra capit discordia finem, | quae cuique est fortuna hodie, quam quisque secat spem, | Tros Rutulusne fuat, nullo discrimine habebo* . . . Im elften Buche klagt Diana um Camilla, deren Ende bevorsteht. „Ich wollte,“ sagt sie zu ihrer Gefährtin Opis, „Camilla wäre nicht in den Krieg gezogen; (587) *verum age, quandoquidem fatis urgetur acerbis, | labere, nymphe, polo* . . .“. Damit gibt sie ihr den Auftrag, Camillas Tod zu rächen. Im siebenten Buche hat Allecto ihr Höllenwerk getan, sie berichtet Juno, die es ihr auf-

getragen hat, und er bietet sich, den Krieg weiter auszubreiten. (547) *quandoquidem Ausonio respersi sanguine Teucros, | hoc etiam his addam . . . : finitimas in bella feram rumoribus urbes.*

In allen drei Fällen sind es Götterreden, worin *quandoquidem* an wichtiger Stelle vorkommt, Verse also, deren Majestät von vornherein feststeht und – bei Virgil! – auch von keinem Unvermögen, von keiner Versnot beeinträchtigt sein kann. Immer holt auch *quandoquidem* dazu aus, etwas Schweres, Unglückseliges, Unabänderliches auszusprechen, ähnlich wie in den beiden pathetischen Versgruppen Catulls, in denen *quandoquidem* eine so wichtige Rolle spielt. In Jupiters und Dianas Worten ist mit *quandoquidem* ein schwerer, schmerzlicher Verzicht eingeleitet, wie an den beiden Catull-Stellen. Ob man Virgil unmittelbar mit diesen zu verbinden hat oder mittelbar, durch gemeinsame Vorbilder, fragt sich vielleicht; aber untereinander eng verwandt sind die Stellen. Gewichtige Macht des Ausdrucks, ὄγκος, und etwas Gebärdenhaftes, das Ausholen zu etwas Schwerem, Verhängnisvollem zeichnet sie alle aus. Es kann keine Rede von prosaischem Charakter sein.¹¹³ So hat es auch Ovid empfunden; sonst hätte er das Wort in den Metamorphosen gewiß gemieden. Aber er hat es dreimal, und zwar an hochgesteigerten Stellen gesetzt. 5, 93 *quandoquidem in partes, ait, abstrahor, accipe . . . hostem.* Idas hat es nicht gewollt, aber da es nun so sein muß, so sei es! 9, 115 setzt Herkules dazu an, den Euenusfluß zu durchqueren; mit Bezug auf den Kampf mit Achelous sagt er großartig: *quandoquidem coepi, superentur flumina.* 12, 484 f. *medio iugulaberis ense, quandoquidem mucro est hebes:* so sagt Latreus auf dem Höhepunkt seines Kampfes mit Caeneus.

Mit feierlichem Nachdruck sagt auch bei Livius 2, 12, 15 Mucius Scaevola vor Porsenna, als der ihm Leben und Freiheit schenkt: *quandoquidem . . . est apud te virtuti honos, ut beneficio tuleris a me quod minis nequisti: trecenti coniuravimus . . . ut in te hac via grassaremur.*¹¹³

¹¹³ Ähnlich die anderen Stellen bei Livius, an denen das Wort vorkommt. Immer handelt es sich um dramatische Höhepunkte, auf denen jemand zu einer gewichtigen Äußerung ausholt: 2, 56, 9; 2, 59, 6; 6, 35, 8; 6, 38, 5; 7, 31, 3; 8, 33, 7; 26, 15, 15; auch 3, 54, 2 schließt sich an. Livius beschränkt sich durchaus auf diesen Typus, der dem virgilischen sehr nahe steht.

Es ist wahr, der alte, unbekümmerte Gebrauch des Wortes *quandoquidem* ist im 1. Jahrhundert v. Chr. zurückgegangen.¹¹⁴ In der hohen, gewählten Prosa einiger klassischer Autoren ist es verschwunden; wenn Cicero es in den Lehrschriften nicht selten verwendet hat, so ist es ihm darin vielleicht ebenso gemäß vorgekommen wie ἐπειδὴπερ in erörternden Schriften der Griechen. Die Dichter haben es zwar auch zurückgedrängt, sind aber nicht so weit gegangen. Teils haben sie sich weiter an den alten Gebrauch gehalten – Lucrez, der junge Virgil –, teils haben sie sich auf bestimmte Typen beschränkt, diese erhalten und ausgebildet – Catulls nachdrückliche Gedichtschlüsse mit *quandoquidem*, seine pathetischen *quandoquidem*-Sätze. Nach Lucrez und Catull gab es zwei Möglichkeiten: entweder ließ man das aussterbende Wort fallen wie Horaz, oder man verwendete es ganz sparsam als eine nun schon fast altertümliche, auszeichnende Redeform; so hat es Virgil in drei Götterreden der Aeneis gemacht und ähnlich unter den Prosaikern Livius. Ovid hat sich dann wieder durch Virgil ermächtigt gefühlt, das Wort an drei epischen Höhepunkten zu setzen.

¹¹⁴ In der alten Weise ohne besonderen Nachdruck hat Virgil das Wort noch in einer frühen Ekloge gesetzt (3, 55). Es ist also um das Jahr 40 v. Chr. keineswegs als unpoetisch empfunden worden.