

Sonderdruck aus

Nicht im Handel erhältlich

Antike und Abendland

Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer
und ihres Nachlebens

herausgegeben von

Albrecht Dihle · Wolfgang Harms · Alfred Heuß
Ernst A. Schmidt · Ludwig Schrader · Rudolf Sühnel

Band XXXV

1989

Walter de Gruyter · Berlin · New York

JÜRGEN BLUSCH

Vielfalt und Einheit

Bemerkungen zur Komposition von Catull c. 64¹

Wenn Catull c. 64 im Sinn der Überschrift erfragt wird, dann hat bereits ein derartiger Titel, bei dem es — natürlich — um die Einheit *in* der Vielfalt geht, etwas Vermessenes an sich: Mehrere taugliche — hauptsächlich seit 1956 — und eine Reihe weniger tauglicher — meist älterer — Versuche haben diesem Gedicht gegolten. Arbeiten wie die von F. Klingner, M. C. Putnam, J. C. Bramble, G. W. Most² u. a. haben das Verständnis von c. 64 zweifellos entschieden gefördert, jedoch so, daß in einer der neuesten Abhandlungen, dem Catull-Buch von E. A. Schmidt³, im Hinblick auf c. 64 eine wirkliche Gesamtdeutung weiterhin als Desiderat bezeichnet werden kann. In betont zurückhaltender Form hat dieser Autor es sich zur Aufgabe gemacht, neben einer Beschreibung des Gedichts *Elemente* einer Gesamtdeutung zu geben, und bezüglich der ausstehenden *Gesamtdeutung* einigermaßen pessimistisch sich dahingehend geäußert, man könne an dieser Aufgabe «heute nur scheitern: wir verstehen c. 64 nicht»⁴. Das klingt nicht gerade ermutigend, auf der anderen Seite kann eine solche Äußerung sehr wohl auch als Herausforderung aufgefaßt werden.

Stellt man die Frage nach der Einheit innerhalb der geradezu verwirrenden Vielfalt von c. 64, dann bedarf es einiger Vorüberlegungen, ja wohl sogar Vorentscheidungen, etwa in dem Sinn, daß man schwerlich umhinkommt, bestimmte Relationen, die das Interpretieren notwendigerweise (immer) begleiten, nicht bloß in Kauf zu nehmen, sondern (natürlich mit aller gebotenen Vorsicht) bewußt miteinzubeziehen: Relationen nämlich zwischen dem, *was* man eigentlich sucht (bzw. als *Einheit* zu finden erhofft), *und* der Bereitschaft, jene *Vielfalt* in irgendeiner Form zu «bändigen». Reduktion der Phänomene? In gewisser Weise ja. Der Verfasser ist sich der hier angedeuteten Gefahren durchaus bewußt, aber auch der Chancen — allemal wenn man den Begriff der Reduktion gegen den der Abstraktion austauscht. In

¹ Überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrags, der am 30.8.1988 im Rahmen des 18. Internationalen Eirene-Kongresses in Budapest gehalten wurde.

² F. Klingner, Catulls Peleus-Epos, Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wiss., München 1956; wieder abgedruckt in: Studien zur griechischen und römischen Literatur, Stuttgart — Zürich 1964, 156—224 [zitiert wird nach der letztgenannten Ausgabe]; M. C. Putnam, The Art of Catullus, Harvard Studies 65 (1961) 165—205; wieder abgedruckt in: Essays on Latin Lyric, Elegy, and Epic, Princeton 1982, 45—85 [zitiert wird nach der letztgenannten Ausgabe]; J. C. Bramble, Structure and Ambiguity in Catullus I.XIV, Proceed. Cambr. Philol. Soc. 196 [NS 16] (1970) 22—41; G. W. Most, On the Arrangement of Catullus' Carmina Maiora, Philologus 125 (1981) 109—125.

³ E. A. Schmidt, Catull, Heidelberg 1985 (Heidelberger Studienhefte zur Altertumswissenschaft).

⁴ Schmidt, S. 77.

dieser etwas mißlichen Situation ist nur eines klar: Wenn man inmitten der Phänomene wie angewurzelt stehenbleibt, werden Elemente der Einheit sichtbar, weniger die Einheit selber.

Bei der im folgenden vorgelegten Deutung handelt es sich um den *Versuch* einer Gesamtdeutung. Dieser ist so angelegt, daß ein bestimmter Rahmen für eine einheitliche Interpretation vorgeschlagen wird, ein Rahmen, der verhältnismäßig wenig präjudiziert, d. h. der Interpretation des Einzelnen einen gewissen Spielraum läßt. — Es sei eingeräumt, daß der Verfasser das, was er neu entdeckt zu haben meint, möglicherweise überbewertet. Jedoch: in dem Maße, in dem jene neuartige Beobachtung den bisherigen Interpreten, wie es scheint, entgangen ist, darf wohl angenommen werden, daß, sollte die in diesem Beitrag vorgeschlagene Deutung als *Gesamtdeutung* eher reserviert aufgenommen werden, mit ihr doch immerhin ein weiteres *Element* der Gesamtdeutung in die Diskussion um c. 64 eingebracht wird. —

Bevor auf den Aspekt der Vielfalt näher eingegangen wird, sollen — und zwar im Sinn einer für das folgende wohl notwendigen Orientierungshilfe — Inhalt und Aufbau des Gedichts stichwortartig skizziert werden⁵:

- A. *Peleus — Thetis* («Rahmenerzählung»); **1—21:** 1. «*Bild*» (Argo; Peleus erblickt Thetis); **22—30:** «*Hymnus*» (auf bevorstehende Hochzeit; Verbindung von menschlicher und göttlicher Ebene); **31—42:** 2. «*Bild*» (Zug der menschlichen Hochzeitsgäste zum Palast); **43—49:** 3. «*Bild*» (der königliche Palast; das Hochzeitsbett); **50—51:** *Übergang* zu:
 - B. *Theseus — Ariadne* («Binnenerzählung»), **52—70:** 4. «*Bild*» (Ariadne auf Naxos — Teil I: innere Bewegung, äußere «Standbildhaftigkeit»); **71—75:** *Übergang* (wie es zu der Situation auf Naxos kam); **76—115:** *Rückblende* (Ankunft des Theseus auf Kreta, Ariadnes Liebe, Tod des Minotaurus usw.); **116—123:** *Praeteritio* (zurück zum Ausgangspunkt des B-Teils); **124—131:** 5. «*Bild*» (Ariadne auf Naxos — Teil II: äußere Bewegtheit); **132—201:** «*Lamento d'Arianna*»; **202—214:** *Überleitung* (darin weitere *Rückblende*: Theseus' Abfahrt von Athen nach Kreta); **215—237:** «*Rück-Rückblende*» (Abschiedsworte des Aigeus an seinen Sohn Theseus); **238—248:** «*Vorblende*» (chronologisch Ende des B-Teils: Ariadnes Rachegebet geht in Erfüllung); **249—250:** *Überleitung* (Strand von Naxos); **251—264:** 6. «*Bild*» (Bacchus naht mit seinem Satyr-Thiasos); **265—266:** *Übergang* zu:
 - A. *Peleus - Thetis* («Rahmenerzählung» — Fortsetzung); **267—277:** 7. «*Bild*» (die sterblichen Hochzeitsgäste müssen den göttlichen Gratulanten weichen); **278—302:** 8. «*Bild*» (Ankunft der göttlichen Hochzeitsgäste); **303—322:** 9. «*Bild*» (die Parzen; Beschreibung ihres Waltens); **323—381:** *Lied* der Parzen; **382—383:** *Übergang* zu:
- A¹:** *Catulls Anmerkungen* zum Gedicht (Teil I); **384—396:** Reflexionen zum «früheren» Weltzustand.
B¹: *Catulls Anmerkungen* zum Gedicht (Teil II); **397—408:** Reflexionen über den «heutigen» Weltzustand.

Diese — schon ob ihrer baren Fülle leicht irritierende — Übersicht gilt *einem* Gedicht (was zu «analyse-freudigen» Zeiten durchaus nicht selbstverständlich war), einem Gedicht, das aus zwei oder — unter besonderer Heraushebung von Catulls Schlußreflexionen — gar drei verschiedenen Gedichten zu bestehen *scheint*. Die mythologischen Partien (A und B) sind allem Anschein nach gegensätzlich aufeinander bezogen, die Schlußreflexionen (A¹ und B¹)

⁵ Eine erste durch Großbuchstaben angedeutete Strukturierung spiegelt Gegebenheiten, die heute wohl nicht mehr in Frage stehen; siehe z. B. Bramble, S. 41. — Einteilung im einzelnen und bestimmte Bezeichnungen wie *Bild*, *Hymnus*, *Lied* in Anlehnung an Klingner.

offenbar ebenso — und zwar (aufs Ganze gesehen) in der Weise⁶, daß der erste Teil der Schlußreflexionen (A¹) auf Gegebenheiten der Peleus-Thetis-Erzählung (A), der zweite Teil (B¹) auf Gegebenheiten der Theseus-Ariadne-Erzählung (B) Bezug nimmt⁷. In der *Makrostruktur* des Gedichts spielen also bestimmte *Gegensätzlichkeiten* eine wie auch immer geartete Rolle.

Betrachtet man einzelne — vom Sujet her ggf. sogar kohärente — Passagen des Gedichts, ist man nicht minder irritiert angesichts der Vielfalt der *Formen*: «Bild» (1–21, 31–42, 43–49, 52–70, 124–131 usw.), «Hymnus» (22–30), «Lamento»⁸ (132–201), «Lied» (323–381), «gedankliche Reflexion» (384–408). Diese Vielfalt der Formen wird nur noch übertroffen durch die — wiederum irritierenden — überaus raschen «Szenenwechsel»⁹. Dazu einige Beispiele:

In der Theseus-Ariadne-Erzählung (B), also der Binnenerzählung (ab 52), zeichnet sich folgende Sequenz ab: Ariadne am Strand von Naxos (ab 52), dann (als Rückblende, ab 76) Ankunft des Theseus in Kreta usw., wiederum Ariadne am Strand von Naxos (ab 124), nach dem «Lamento» (ab 132) als neuerliche Rückblende (zeitlich noch *vor* der ersten Rückblende) die Abfahrt des Theseus von Athen nach Kreta (ab 212), sodann (zeitlich *noch* früher) die Abschiedsworte des Aigeus an seinen Sohn Theseus (ab 215), schließlich (zeitlich *nach* Naxos) die Rückkehr des Theseus nach Athen und der von ihm (aus «Vergeßlichkeit») verschuldete Tod des Vaters (ab 238), letztlich wiederum Naxos: Bacchus nähert sich mit seinen Satyrn (ab 251).

In der Peleus-Thetis-Erzählung (A), also der Rahmenerzählung (1–51 + 267–383), sieht es ähnlich aus. Dafür hier nur ein Beispiel (für sogenannten «Szenenwechsel»): Das 2. Bild (31–42) schildert die *Ankunft* der (menschlichen) Hochzeitsgäste. Von diesen ist erst wieder weit über 200 Verse später (*nach* der Binnenerzählung) die Rede, nämlich im 7. Bild (267–277) mit der in ihm gegebenen Schilderung des *Abgangs* jener Hochzeitsgäste. Was jeweils *direkt* auf diese beiden Bilder folgt, ist im einen Fall (3. Bild: 43–49) die Beschreibung des leuchtenden Königspalastes und im anderen (8. Bild: 278–302) die Darstellung der *Ankunft* der (göttlichen) Hochzeitsgäste. Abgang einerseits, Ankunft andererseits — hier scheint sich etwas anzudeuten im Hinblick auf eine Beziehung zwischen dem 7. und dem 8. Bild. Die Frage, ob sich dergleichen auch beim 2. und 3. Bild abzeichnet, sei einstweilen dahingestellt — zugunsten einer ersten Bewertung des geschilderten Befundes:

In den mythologischen Teilen (A und B) von c. 64 werden Gegebenheiten, die — sei es sachlich oder chronologisch — zusammengehören, separiert, in Einzelteile zerlegt, *hyperbatonhaft* auseinandergerückt und schließlich zu einem neuen kontrastreichen Bilder-

⁶ Siehe vorige Anm.

⁷ Siehe auch Putnam, S. 77.

⁸ Diese Bezeichnung (hier und kurz zuvor) vom Verfasser eingebracht im Gedanken an Monteverdis *Lamento d'Arianna* aus der (bis auf dieses berühmte Stück im übrigen verlorengegangenen) Oper (1608) *L'Arianna* [Textdichter Ottavio Rinuccini (1562–1621)], das — in Text wie Musik — den großen Atem und das Pathos der Dichtung Catulls hat (und zweifellos auch von diesem angeregt ist) und das — auf musikalischem Gebiet — wiederum eine beachtliche Wirkungsgeschichte gehabt hat (u. a. Francesco Cavalli, Henry Purcell).

⁹ Siehe auch Schmidt, S. 81.

bogen wieder zusammengesetzt¹⁰. Was auf diese Weise zustandegekommen ist, liest sich wie eine Folge rasch wechselnder ‹Momentaufnahmen›. Hier könnte man ein neuzeitliches Medium vergleichend heranziehen, nämlich den Film und seine spezifischen künstlerisch-technischen Möglichkeiten: Mithilfe der Filmschnitt-Technik lassen sich ‹natürliche› Abläufe zerlegen und die so separierten Elemente der Wirklichkeit – und dies nicht nur in Form der (unmittelbar augenfälligen) Vor- und Rückblenden – zu einer neuartigen (ggf. künstlerisch verdichteten) Wirklichkeit wieder zusammenfügen. Mit einer vergleichbaren Technik hat Catull also den ‹natürlichen› Kontext gleichsam zerstört und einen neuen ‹künstlichen› Kontext geschaffen. Das führt zu der Frage, von welchem – womöglich gar einheitlichen – Prinzip Catull sich bei dieser Art der Komposition hat leiten lassen.

Die Antwort ist schon kurz angeklungen: Es handelt sich um das Prinzip des *Kontrasts*, der *antithetischen* Gegensetzung¹¹. Diese ist allerdings, wie nachher klar werden dürfte, an mehr als einer Stelle relativiert, nämlich als eine Gegensetzung im Sinn der *Polarität*, die bei aller Gegensätzlichkeit im Einzelnen, aufs Ganze gesehen, jedoch *komplementär* auf etwas *Einheitliches* hin ausgerichtet ist.

Zum Beleg für das hier Gesagte sei eine bestimmte Beispiel-Sequenz näher erläutert, deren Ausgangspunkt der Vers 31, also der Anfang des sogenannten 2. Bildes (31–42), sein soll: Ganz Thessalien strömt zum Palast, in dem die Hochzeitsfeier stattfinden soll (jene Szene also, die, wie gesagt, erst im Anschluß an die Rahmenerzählung mit dem Abgang der menschlichen Hochzeitsgäste ihre – gegenläufige – Entsprechung findet). Allerdings ist in diesem Bild nicht allein vom Ziel jener ‹fröhlichen Scharen› die Rede, sondern auch von dem, was sie zurücklassen. Auf diese Weise kommt es im 2. Bild sozusagen zu einem internen *Gegenbild* (ab 35, bes. 38–42), einer Darstellung des öden, verlassenen Landes, in dem alles brach liegt und der Pflug rostet (*squalida rubigo*)¹². Dieses Bild wiederum, das Stillstand ausdrückt und in gedämpften Farben sich präsentiert, wird direkt anschließend abgelöst durch das 3. Bild (43–49), das als *Gegenbild* zum vorausgegangenen den belebten, strahlenden Palast vor Augen führt. – Dieser Wechsel von Bild zu Gegenbild überspringt sogar die starke Zäsur zwischen Rahmen- und Binnenerzählung; denn auf das Bild der Fülle und des Glanzes im Palast folgt das *Gegenbild* der von Theseus verlassenen einsamen Ariadne am kahlen und leeren Strand von Naxos (4. Bild: 52–70). Doch damit nicht genug: An dieses Bild, das Ariadne in *innerem Furor* und *äußerer Starrheit* zeigt, schließt sich nach einer längeren (hyperbatonartigen) Unterbrechung wiederum ein nunmehr fast schon erwartetes *Gegenbild* an (nämlich das 5. Bild: 124–131): Ariadne nach wie vor am Strand von Naxos, aber jetzt auch in *äußerem Furor*, in heftiger Bewegtheit. Das 4. und das 5. Bild veranschaulichen – psychologisch durchaus stimmig – die *zwei Phasen eines großen Entsetzens*: innere Aufgewühltheit (‐Betroffenheit), die sich, wenn das Unfaßliche allmählich Gestalt annimmt, in einer Art Bewegungsimpetus zu lösen versucht.

¹⁰ Siehe auch Klingner, S. 214/15.

¹¹ Das ist im Grunde nicht neu; indes: wenn dergleichen lediglich unter dem Titel ποικιλία erschlossen wird, dann gerät das Durchgängige, Systematische der antithetischen bzw. polaren Anordnung nicht in den Blick (vgl. Anm. 15).

¹² Zum ‹Zeitalterspekt> siehe weiter unten.

Vor allem die beiden letzten Szenen (bzw. Bilder) dürften ein deutlicher Beleg für das sein, was eben mit den Begriffen *polar* einerseits und *komplementär* andererseits gemeint war.

Selbst in der *Mikrostruktur* des Gedichts lässt sich Vergleichbares beobachten. Dazu seien die Verse 38–42 angeführt:

rura colit nemo, mollescunt colla iuvencis,
non humilis curvis purgatur vinea rastris,
non glebam prono convellit vomere taurus,
non falx attenuat frondatorum arboris umbram,
squalida desertis rubigo infertur aratris.

Hier geht es, da die Landbevölkerung anlässlich der Hochzeit in die Stadt gezogen ist, um die dadurch bedingte Vernachlässigung von Ackerbau (38), Weinbau (39), Ackerbau (40), noch einmal Weinbau (41) und *wiederum* Ackerbau (42), nämlich – nach einer eher generalisierenden Feststellung bezüglich des Ackerbaus (38) – zuerst um den Weinbau auf freiem Feld, dann um das Pflügen, anschließend um Wein, der an Bäumen hochrankt und zuletzt – angesichts der Erwähnung des rostenden Pflugs – noch einmal um Ackerbau¹³. Also auch hier – auf der Ebene einzelner Verse – das (fast) schon erwartete Bild, nämlich Polares und Komplementäres in *einem*: In sich sind die *beiden* – für die Antike typischen – Arten des Weinbaus gegensätzlich (*polar*), insgesamt gesehen sind sie eben *Weinbau* (also *komplementär*). Daneben der Ackerbau, der – in polarer Weise – gegen den Weinbau gesetzt wird, aber zusammen *mit* ihm – d. h. *komplementär* – das *Ganze* der Landwirtschaft (von Viehzucht abgesehen) ausmacht.

In der Makrostruktur des Gedichts (A und B sowie A¹ und B¹), in der Abfolge einzelner «Bilder» (sogar über die Zäsur zwischen A und B hinweg) und schließlich in der Mikrostruktur (d. h. in einzelnen Versen), also auf *allen* Ebenen des Gedichts zeigte sich jene merkwürdige polare, oft auch polar-komplementäre Ausrichtung.

Wenn hier von *allen* Ebenen des Gedichts die Rede war, dann darf natürlich auch die Frage nach dem jeweiligen Ende der beiden mythologischen Partien (A und B) nicht außer Betracht bleiben. In dieser Hinsicht *scheint* dasselbe – polare (oder polar-komplementäre) – Prinzip sich abzuzeichnen: im einen Fall das Erscheinen des (Trösters?) Bacchus, im anderen die in der Zukunft (Parzen) sich abzeichnenden furchterlichen *virtutes* des Achilles, eben des Sohnes aus jener glückhaften Verbindung zwischen Peleus und Thetis. Dies hätte die merkwürdige Pointe, daß – so gesehen – die positiv gemeinte Erzählung negativ (Achill), die negativ gemeinte dagegen positiv (Bacchus) endete. Über Achill wird weiter unten, wenn weitere Daten ausgewertet worden sind, noch die Rede sein. An dieser Stelle sei nur so viel gesagt, daß die – gerade versuchsweise – angenommene Polarität (im Hinblick auf das jeweilige Ende von A und B) allein schon insofern ohne jede Basis sein dürfte, als die Epiphanie des Bacchus (Ende des B-Teils) möglicherweise alles andere als ein positiv zu interpretierendes Faktum ist¹⁴. Bei der gleich anschließenden Überlegung, welchen Stellenwert der Mythos für Catull wohl

¹³ Zu dieser in gewisser Weise ironischen Anspielung auf Gegebenheiten des «Goldenen Zeitalters» siehe Bramble, S. 38/39.

¹⁴ Putnam (S. 67/68) scheint anderer Meinung zu sein. Jedoch: das *kolossale* Auftreten des Bacchus mit seiner tobenden Horde (treffender eingeschätzt von Bramble, S. 40) paßt so überhaupt nicht zu jener *Sensibilität*, die man bei Ariadne wahrzunehmen meint, z. B. wenn es um die von ihr *verratenen* Angehörigen geht oder wenn sie – V. 161 ff. – die (allerdings gegenstandslose) Bereitschaft zu erkennen gibt, Theseus ggf. als Sklavin

gehört haben mag, fällt es jedenfalls nicht schwer, für diesen Dichter eine Position zu reklamieren, wie man sie etwa bei André Gide nachlesen kann, der im Hinblick auf *seinen* Theseus (im 11. Kapitel der gleichnamigen Erzählung) sagt: *Cet îlot fut Naxos. L'on dit que, quelque temps après que nous l'y eûmes laissée, Dionysos vint l'y rejoindre et qu'il l'épousa; ce qui peut être une façon de dire qu'elle se consola dans le vin.*

Die zuvor angesprochene polare oder polar-komplementäre Ausrichtung wird ja wohl kaum auf Zufall beruhen. Zu fragen ist also nach dem Sinn einer solchen Installation. Dieser Sinn wird hier – und zwar in dem Maße, wie jene Ausrichtung etwas ‹Ausgeklügeltes› an sich hat – unter dem Aspekt der *Ratio* einer solchen Installation erfragt¹⁵. Es geht also darum, das strukturelle bzw. *gedankliche* Komplement der polaren Anordnung herauszufinden, d. h. es geht um die vom Autor wie auch immer (gedanklich) bewältigte Einheit in der Vielfalt (der Phänomene).

Hierzu sollen, was in der Tat kein neuartiges Verfahren ist, Catulls Schlußüberlegungen zu den beiden mythologischen Partien miteinbezogen werden. Für die sich anschließende Deutung bedarf es dann noch lediglich *einer* Voraussetzung, die ebensowenig neu ist¹⁶, nämlich daß der Mythos – ob der von Peleus-Thetis oder Theseus-Ariadne – für Catull keine Sache ist, die irgendwem ‹Glauben› abverlangt. Der Mythos ist für ihn Form, Ausdrucksform oder auch ‹Einkleidung› für etwas, das an keine bestimmte Zeit gebunden ist, sondern als eine Art Urfahrung immer wieder von Menschen erlebt wird. Also muß das, was in Catulls Schlußüberlegungen als Gegensatz zwischen dem Früher und dem Heute, zwischen der ‹früheren Götternähe› und der ‹heutigen Götterferne› erscheint, irgendwie gleichzeitig sein, etwa so wie – um hier gleich einen konkreten Vorschlag zu unterbreiten – Ideal *und* Wirklichkeit oder Norm *und* konkrete Gegebenheiten gleichzeitig zu sein pflegen¹⁷.

Hier in aller Kürze einige Anmerkungen zur ‹mythologischen Chronologie›: Dem Verfasser wäre es an und für sich eher recht, wenn das Ende der von Catull positiv bewerteten Peleus-Thetis-Erzählung (Achill) auch chronologisch als das Ende des Heroen-Zeitalters, der ‹glücklichsten Weltzeit› (V. 22 innerhalb des sogenannten Hymnus), aufgefaßt werden könnte. Aber so ist es nicht. Positiv (im Sinn des Hymnus) ist offenbar nur *der* Teil der – glücklichen – ‹Urzeit›, der mit Peleus und

zu dienen, ihm u. a. das Lager zu richten (und damit womöglich einer anderen Frau als Gattin des Theseus); zu letzterem Schmidt, S. 81. – Noch einmal zu Bacchus: In älterer Literatur wird gern von (hierarchisch) ‹Festgefügtem› ausgegangen: Da ist ein (antiker) Gott eine feste Größe, er wird wie Bacchus ggf. zum ‹göttlichen Gemahl›, angesichts dessen Ariadne sich eigentlich geschmeichelt vorkommen müßte, was schließlich (u. a. bei Klingner, S. 206/7) dazu führt, daß man sich verwundern zeigt angesichts der Tatsache, daß die Epiphanie dieses Gottes so kurz abgehandelt wird. Jedoch: was spricht eigentlich ernstlich gegen die Annahme, daß Catull hinter Bacchus und seinem Kult mehr gesehen haben sollte als eine Art Faschingstreiben (auf das Ariadne in *ihrer* Lage womöglich gar nicht besonders erpicht war)? Grundsätzlich gefragt: *Müssen*, wenn es um die Interpretation antiker Literatur geht, deren Ergebnisse ausnahmslos *todernst* sein?

¹⁵ Damit werden hier – selbstverständlich – die psychologische Komponente in c. 64, die (gegenläufigen) Verhaltensmuster, Bewegungsabläufe, ‹Stimmungen›, ‹Lyrisierung› (vgl. u. a. Klingner, S. 198/99), Hell-Dunkel-Abtönungen nicht in Abrede gestellt. Im Gegenteil. Nur: die für *diese* Deutung vorrangige Frage ist, wieso das alles – doch wohl bewußt und gezielt – in der (psychologisch durchaus nicht unwahrscheinlichen) *Form* der antithetischen Gegensetzung geäußert wird (vgl. Anm. 11).

¹⁶ Man vergleiche z. B. Bramble, S. 24 (ganz unten).

¹⁷ Siehe auch Putnam, S. 47.

Thetis zu tun hat. Theseus und Ariadne gehören — ungeachtet der in diesem Teil der Erzählung weniger glücklichen Konstellation — in eben dieselbe Urzeit, die also mit jener anderen (glücklicheren) «gleichzeitig» ist¹⁸.

Daß solche (pseudo-)realistischen Erwägungen jeglicher Grundlage entbehren, läßt sich ohne besonderen Aufwand schnell erläutern, und zwar anhand des Phänomens Seefahrt in den mythologischen Partien: Da ist einerseits jene staunenerregende Neuerung (*Argo*), andererseits wird innerhalb eben derselben Geschichte, die jene Errungenschaft als etwas noch nie Dagewesenes preist, eine Bettdecke betrachtet, die das Phänomen Schiffahrt als etwas *vor* deren Erfindung schon Übliches ausgibt (und dies mit allen Einzelheiten, mit schwarzen Segeln, weißen Segeln usw.)¹⁹. Es gibt also keine mythologische Chronologie (die Feststellung eines Widerspruchs seitens des Dichters wäre wiederum nur eine pseudo-realistische Unsinnigkeit): Der Mythos hat keine Zeit und ist auch im Hinblick auf die Gegenwart des Dichters keine zeithaltige «frühere» Angelegenheit, er ist vielmehr «normativ» aufgefaßt, insofern zeitlos, und zwar im Guten wie im Bösen²⁰.

Es war eben im Sinn von Catulls Schlußüberlegungen von der «früheren» Götternähe und der «heutigen» Götterferne die Rede. Diese Überlegungen haben, wie schon bemerkt, einen unbestreitbaren Bezug zu den Gegebenheiten, die in den mythologischen Partien des Gedichts zum Ausdruck kommen: Das Heute spiegelt sich in der Theseus-Ariadne-Erzählung, das Früher in der Peleus-Thetis-Erzählung²¹. Dies hat die auf den ersten Blick merkwürdige Konsequenz, daß die Gegenwart vom Dichter als durchweg negativ dargestellt wird, während im Hinblick auf die «Vergangenheit» einmal sozusagen von der «guten alten Zeit» (Peleus-Thetis) und dann wiederum von einer schlechteren (Theseus-Ariadne) die Rede ist. Eine solche Konsequenz braucht indessen nicht gezogen zu werden: Wenn man nämlich nach dem unmittelbar zuvor Geäußerten die Zeitlosigkeit eines — doch wohl nur symbolisch aufgefaßten — Mythos ernsthaft in Betracht zieht, dann läuft alles auf die Charakterisierung eines gegenwärtigen Zustands hinaus, der so ist, wie er ist (konkret), jedoch dem Wünschbaren (Ideal) in keiner Weise entspricht²².

Götternähe ist in antiker Literatur bekanntlich eine Chiffre für besonders großes *menschliches*, sozusagen für *übermenschliches*²³ Glück. Glück ist eine *Urfahrung*, die nicht irgendwann einmal — in grauer *Urzeit* — erlebt worden ist, sondern immer wieder — zu *allen* Zeiten — von Menschen erlebt werden kann. Aber auch beim Gegenteil, der Götterferne (d. h. dem Leid), handelt es sich um solch eine *Urfahrung*. Und beide zusammen sind so *zeitlos*

¹⁸ Vgl. Bramble, S. 22/23 u. 33/34. Selbst Anspielungen auf Gegebenheiten des «Goldenen Zeitalters» (V. 38—42) scheinen nicht eindeutig etwas Positives zu meinen (vgl. Bramble, S. 38/39), was doch wohl nur bedeuten kann, daß das überkommene (starre) Schema einer geradlinig rein chronologisch ablaufenden Dekadenz für Catull keine Geltung mehr hat.

¹⁹ Sogar Klingner (S. 173) spricht hier noch — im Hinblick auf G. Pasquali [Il carme 64 di Catullo, Studi Italiani 1 (1920) 1 ff.] — von einer Art «Brüchigkeit» der Komposition.

²⁰ Wenn Catull die traditionelle Chronologie umkehrt (und auf diese Weise Anachronistisches in den Blick rückt), dann ist vielleicht gerade das ein gezielter Hinweis, mit dessen Hilfe der Dichter andeutet, daß es eben nicht um Chronologisches geht. Die ausführlichen Erwägungen, die Bramble (S. 34 ff.) zu diesem Punkt anstellt, gehen möglicherweise etwas an der Sache vorbei.

²¹ Siehe auch Bramble, S. 22/23.

²² Nach Putnam (ebd.) identifiziert sich Catull geradezu mit Gestalten wie Ariadne und Aigeus.

²³ Vgl. Klingner, S. 172. — Man denke auch an die sozusagen «verweltlichten» Formen der Bedeutung des Adjektivs *divinus*, wenn es auf gänzlich irdische Dinge (wie etwa die *celeritas* des Pompeius bei der Verfolgung der Seeräuber) bezogen wird.

wie der Mythos und immer wieder so *aktuell* wie das individuelle Menschenleben. So lassen sich in c. 64 beide Ebenen, die mythologische und die gedankliche, mühelos in Einklang bringen: Von der Glücksthematik der Schlußüberlegungen her geht es in der Peleus-Thetis-Erzählung («Götternähe») um die ‹Frage› nach der Möglichkeit des Glücks in *dieser* Welt und im Sinn der Theseus-Ariadne-Erzählung («Götterferne») um die ‹Frage› nach dem Grund bzw. dem Ursprung des Leids in eben *dieser* Welt. Es geht also *inhaltlich* um die Erklärung eines bestimmten *Weltzustandes* (in einer Welt, die so ist, wie sie ist) und damit um die Erklärung eines bestimmten *Erlebenskontinuums*, das (bzw. der) in der *Form* der Antithese an seinen Extrempunkten erfaßt und in *polarer* Weise, entsprechend seiner Spannweite, gleichsam aufgeschlüsselt, also begreifbar gemacht wird – jedoch: in welcher Weise?

Zwischenbemerkung: Nach aller Erfahrung werden glückhafte Zustände gemeinhin fraglos hingenommen. Zu Fragen (und entsprechenden Reflexionen) kommt es meist erst, wenn ein Problem bewußtsein geweckt ist, d. h. Erfahrungen der gegenteiligen Art (Leid) zu verarbeiten sind. Dies (auch wegen des eben verwendeten Wortes ‹Frage›) als Vorbereitung für das, was sich direkt anschließt, sowie für das, was in die abschließende Würdigung von c. 64 eingehen soll.

Catull stellt in diesem Sinn keine *Fragen* – angesichts von c. 64 handelt es sich ja schließlich nicht um einen philosophischen Traktat (wohl aber um Dichtung, die, sofern nicht die bloße Stilübung als Ziel der dichterischen Bemühung angesehen wird bzw. wurde, immer schon «Archetypisches»²⁴ zum Ausdruck brachte, d. h. auf Fragen Auskunft gab, die *expressis verbis* gar nicht gestellt waren). Catull äußert in diesem Sinn, wie gesagt, keine Frage; aber er gibt eine Antwort, was eine entsprechende Fragestellung voraussetzt. Diese Antwort verknüpft ganz strikt die mythologischen Teile des Gedichts mit Catulls Schlußüberlegungen.

Die *eine* Hälfte dieser Antwort findet sich im ersten Teil seiner Schlußüberlegungen, und zwar in Gestalt des Begriffs *pietas* (386), die offenbar als Voraussetzung für glückhafte Zustände zu gelten hat²⁵. Die *zweite* Hälfte der Antwort hat man verschiedentlich im zweiten Teil von Catulls Schlußüberlegungen gesucht, und zwar in der dort vorgeführten Aufzählung von Negativ-Begriffen (einschließlich des Wortes *impius*). Diese Begriffe sind jedoch nicht Erklärung des negativen Zustandes, vielmehr bezeichnen sie den Zustand selber. Dessen Erklärung muß woanders gesucht werden. Der Verfasser dieses Beitrags glaubt, den klären den Begriff, d. h. den zu *pietas* passenden *Gegenbegriff* in der Theseus-Ariadne-Erzählung gefunden zu haben; allerdings handelt es sich hierbei nicht um ein der Wortart von *pietas* analoges *Substantiv*, sondern um ein – für sich gesehen – eher unscheinbares *Adjektiv*, nämlich (auf Theseus bezogen) das Adjektiv *immemor*, das immerhin viermal, und zwar zweimal am Versanfang und einmal emphatisch (und am Versanfang), geäußert wird (58,

²⁴ Der Mythos ist (in welcher Form auch immer) – so gesehen – etwas, das der Poesie weniger Probleme schafft als der Philosophie.

²⁵ *pietas* begegnet sonst nur noch c. 67,29 (ironisch) und c. 76,26 (in einem im Hinblick auf c. 64 besonders bezeichnenden Zusammenhang).

123, 135, 248)²⁶, wodurch dieses Adjektiv ein besonderes Gewicht bekommt — als die spezifische (Leid verursachende) Eigenschaft des ‹Übeltäters› Theseus.

Angesicht der (viermaligen) Verwendung eines *Adjektivs* gegenüber (einmaliger) Setzung eines *Substantivs* — beides in, wie es scheint, gegenläufiger Ausrichtung — zögert man zunächst, gerade hier den Ausgangspunkt für eine Gesamtdeutung von c. 64 anzusetzen. Jedoch: die Inkonzinnität bei der Wahl der Wortarten spricht keinesfalls dagegen.

Schon in den ‹Werken und Tagen› des Hesiod kann man Ähnliches beobachten, wenn nämlich dieser Dichter einen in seinen Augen negativen Weltzustand antithetisch so aufgliedert: *Mangel* an Förderlichem einerseits sowie *Fülle* negativer Gegebenheiten andererseits; der Mangel wird charakterisiert durch betont wiederholtes κρύπτειν (42, 47, 50), während das Pendant (Ausstreuung der Übel) u. a. durch den Ausdruck χαλεπός πόνος (91) näher erläutert wird. Diese eher verdeckte Antithese wird vollends erst von Vergil (im Mythologem von der Erfindung der *artes*, Georg. I 125–146) auf die klarenden — substantivischen — Begriffe gebracht, nämlich (geradezu als Übersetzung des hesiodischen χαλεπός πόνος) *labor [improbus]* für die Überhandnahme des Widrigen und (in Entsprechung zu hesiodischem κρύπτειν) *[urgens] egestas* für den Mangel an positiven Gegebenheiten²⁷.

Aber auch im Catull-Buch selber lässt sich jene Inkonzinnität noch mindestens einmal beobachten, und zwar wiederum im Zusammenhang mit dem Wort *immemor* (c. 30,1)²⁸, das in diesem Fall im Hinblick auf eine gestörte Freundschaftsbeziehung gesagt wird: Die (antithetische) Gegensetzung zu *immemor* ist im Vers 11 *Fides*, d. h. wiederum gibt es eine Opposition von Adjektiv und Substantiv²⁹.

Im Hinblick auf c. 64 sollte man sich von jener besagten Inkonzinnität jedenfalls nicht irritieren lassen, es ist vielmehr sogar anzunehmen, daß Catull *bewußt* zu einer ‹leicht verdeckten› (und damit eben nicht rein begrifflich-abstrakten) Antithese gegriffen hat. Von hier aus lässt sich — angesichts von *immemor* — auch das Phänomen der beronten Wortwiederholung (möglicherweise gar Reminiszenz an Hesiod?) zwanglos erklären: Was dem Adjektiv an Prägnanz abgeht, wird dadurch ausgeglichen, daß Catull ganz besonders auf ihm insistiert. Hier wird einmal mehr etwas vom Kunstvermögen Catulls sichtbar, auch oder gerade wenn man berücksichtigt, daß Catull mithilfe des Abstraktums *pietas* eine *Bewertung gibt*, und zwar aus seiner eigenen Zeit heraus, während er im Fall des ‹Eigenschaftswortes› *immemor* ein (natürlich tadelnswertes) *Verhaltensmuster konstatiert*, das sozusagen der anderen Sphäre des Gedichts, also den erzählenden und somit nicht abstrakten bzw. abstrahierenden Partien von c. 64 angehört.

In *formaler* Hinsicht reflektiert (deutet) der erste Teil von Catulls Schlußüberlegungen (A¹) mit dem Zentralbegriff der *pietas* die Gegebenheiten der Peleus-Thetis-Erzählung (A), wohingegen die Theseus-Ariadne-Erzählung (B) mit ihrem viermaligen *immemor* die Ge-

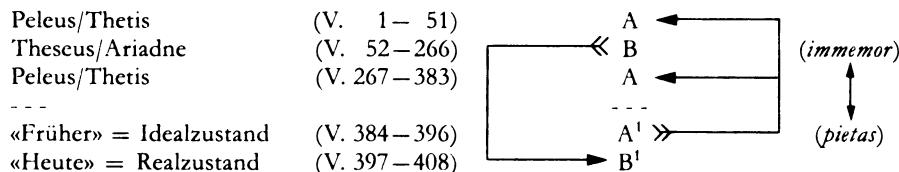
²⁶ Schon Klingner war sichtlich irritiert im Hinblick auf diese betonte Wortwiederholung; mehrere Seiten lang (200–204) wendet er *immemor* hin und her: Undenkbar erscheint ihm, «Theseus habe Ariadne einfach mitzunehmen vergessen» oder daß er sie liegen gelassen hätte «wie ein vergessenes Gepäckstück» (S. 200/201). Dann (S. 201): «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 ...». Das heißt, daß Klingner eine (von ihm selber sichtlich nicht ganz ernst genommene) Erklärung in der literarischen Tradition (Philostrat, Theokritscholion) sucht, nicht im Gedicht selber. Mit seiner Verwunderung über jenes *immemor* stand Klingner eigentlich ganz kurz vor der Lösung — wenn er sie nur innerhalb des Gedichtes gesucht hätte.

²⁷ Zu Hesiod vgl. J. Blusch, Formen und Inhalt von Hesiods individuellem Denken (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 98), Bonn 1970, Kap. IV. und V.; zu Vergil siehe H. Altevogt, Labor *improbus*. Eine Vergilstudie, Münster 1952; zu «Vergil als Hesiodinterpret» vgl. Blusch, S. 107–113.

²⁸ Insgesamt kommt *immemor* fünfmal vor, d. h. außerhalb von c. 64 nur noch einmal.

²⁹ Man beachte übrigens (im Zusammenhang mit *immemor*) als auffallende Parallele das Wort *irritus* (in Verbindung mit Wind) in c. 30,10 gegenüber c. 64,59 u. 142.

benheiten des zweiten Teils von Catulls Schlußüberlegungen (B^1) spiegelt (deutet). Man beachte – innerhalb der antithetischen Struktur – den Richtungswechsel: A^1 erklärt A, B erklärt B^1 ! Es handelt sich hier also um eine polar-antithetische und zugleich chiastisch-komplementäre Anordnung. Das folgende Schema soll die hier angesprochenen Verhältnisse verdeutlichen (wobei der sogenannte Richtungswechsel [sozusagen «Boustrophedon»] bedacht werden möge):



Das Gedicht ist also im Formalen äußerst aufwendig gestaltet; antithetische Strukturen mit zumeist polar-komplementärer Ausrichtung zeigen sich auf *allen* Ebenen von c. 64, sie sind ein durchgängiges Strukturelement, gleich ob man einzelne Verspartien oder wie zuletzt die großen Blöcke betrachtet. Dieser Aufwand drängt, eben weil er etwas Zwingendes an sich hat, geradezu magisch auf eine *inhaltliche* Aufschlüsselung hin, eine Aufschlüsselung, die für die Deutung von c. 64 sozusagen eine ethische Perspektive eröffnet: Nicht etwa böser Wille, nicht Veranlagung zum Bösen, weder irgendein Schicksal noch Fügung der Götter – es sind vielmehr (im Sinn des Stichwortes *immemor*, jenes Leitmotivs der Theseus-Ariadne-Erzählung) schlicht Gedankenlosigkeit, Fahrlässigkeit, Rücksichtslosigkeit, Pflichtvergessenheit, ja, wohl auch: Gefühlskälte, die bewirken, daß *Leid* entsteht. Gegen diese Erscheinungsformen einer bestimmten durch das Eigenschaftswort *immemor* charakterisierten Haltung (mit einem modernen Ausdruck könnte man von übersteigerter Ich-Bezogenheit reden) stellt Catull die *pietas*, die als eine Art natürlich-sittlicher Maxime (im römischen Sinn) *glückhafte* Verhältnisse ermöglicht. Wohlgemerkt: *pietas* ist Maxime, Ideal oder auch Wunschvorstellung, entsprechend dem ersten Teil von Catulls Schlußüberlegungen (A^1 , und zwar im Hinblick auf A formuliert), wohingegen alles, was durch den Komplex *immemor* (B) umschrieben wird, den Ist-Zustand, die konkrete Wirklichkeit meint, entsprechend dem zweiten Teil von Catulls Schlußüberlegungen (B^1).

Hier ist nunmehr der Punkt erreicht, von dem aus eine bestimmte Frage, deren Beantwortung bislang aufgeschoben war, mit einiger Zuversicht angegangen werden kann, nämlich die Frage nach dem bitteren Ende der im übrigen als glückhaftes Idealbild vorgeführten Geschichte von Peleus und Thetis³⁰. Gerade diesem Paar wird von den Parzen ein Nachkomme, eben Achill, vorausgesagt, dessen fürchterliches (gleichwohl als *tugendhaft* ausgegebene) Wirken in eklatantem Widerspruch steht zu

³⁰ Nachdem oben (S. 120 f.) wahrscheinlich gemacht worden ist, daß das Ende der Theseus-Ariadne-Erzählung (Bacchus) nicht als etwas Positives angesehen zu werden braucht, kann man – frei von der Notwendigkeit, bezüglich des Endes der *beiden* mythologischen Erzählungen eine antithetische Ausrichtung interpretierend berücksichtigen zu müssen – etwas unbefangener auf Achill zu sprechen kommen.

der Situation, in der die Parzen ihren Gesang anstimmen³¹. Ist das, was die Parzen singen, wirklich ausschließlich das *Ende* der Peleus-Thetis-Erzählung?

Dazu die folgenden Feststellungen: Die Parzen äußern sich im Imperativ: 323–327 (Strophe 1)³², im Futur: 328–333 (Strophe 2), im Perfekt: 334–337 (Strophe 3), im Futur: 338–371 (Strophen 4–10), Imperativ und Konjunktiv Präsens: 372–375 (Strophe 11) und wiederum im Futur: 376–381 (Strophen 12–13). Im unmittelbar anschließenden Vers 382 heißt es *Talia praeſantes* – dies in einem gewissen Widerspruch dazu, daß die Parzen in allen möglichen Tempora und Modi singen: Der Imperativ (Strophe 1) fordert zum Anhören des Parzengesanges auf, das Futur (Str. 2) ist innerhalb der Peleus-Thetis-Erzählung auf *unmittelbar* Zukünftiges bezogen, das Perfekt (3) bezieht sich auf Vergangenes im Vergleich zu Gegenwärtigem; die Futurformen (4–10) betreffen Achill (und damit eine «Zeit», die jenseits der Sprechsituation liegt); Imperativ und Konjunktiv Präsens (11) bewegen sich innerhalb der Sprechsituation; die Futurfälle (12–13) sind, wie es scheint, wiederum auf *unmittelbar* Zukünftiges bezogen. Das heißt, daß man bei den futurischen Äußerungen noch einmal differenzieren muß: Die Strophen 2, 12 und 13 sprechen von einer Zukunft, die bis zum Abend des Hochzeitstages (ggf. bis zum Morgen danach) reicht, sie halten sich (im Prinzip nicht anders als die Strophen 1, 3 u. 11) gewissermaßen im Rahmen der Sprechsituation; demgegenüber spricht alles, was sich auf Achill bezieht (4–10), von einer anderen (ferneren) Zukunft. Ist diese fernere Zukunft das *Ende* der Peleus-Thetis-Erzählung oder der *Anfang* von etwas anderem? Von welcher «Zeit» reden die Parzen?

Unter Berücksichtigung dessen, was eben Richtungswechsel hieß, sollte die Antwort nicht schwerfallen: Im ersten Teil seiner Schlußüberlegungen blickt Catull in eine (idealisierte) «Vergangenheit» (Peleus-Thetis), und von dieser aus blickt er gleichsam zusammen mit den Parzen in eine (reale) «Zukunft», ins «eiserne Zeitalter»³³, also in seine eigene Gegenwart³⁴. Wenn man es so betrachtet, lösen alle Widersprüche sich zwanglos auf. In einer so beschaffenen Gegenwart kommt es zur Perversion alter («heroischer») Werte: Gegebenheiten, die dem *Anspruch* nach als *egregiae virtutes* (348) gelten, erweisen sich in *Wirklichkeit* als kaum kaschierte Mordlust, solche, die dem *Anspruch* nach *clara facta* (ebd.) sein sollen, haben in *Wirklichkeit* nur Grauenhaftes hervorgebracht (Berge von Leichen; Flüsse und Landschaften, die vom Blut triefen usw.)³⁵. Insofern steht Achill gleichsam für eine neue Zeit, eben die Gegenwart Catulls³⁶.

Da in den letzten Zeilen oft von Zeit, Zukunft und Vergangenheit die Rede war, sei noch einmal ausdrücklich betont, daß diese Begriffe nur fiktiv sind, der Mythos ist für Catull zeitloses Sinnbild³⁷; er dient ihm einerseits als (idealer) *Kontrast* (Peleus-Thetis) und andererseits als *Erklärung* (Theseus-Ariadne) für die Gegebenheiten seiner eigenen Gegenwart. Achills Wirken (= *letzte* Passage vor Catulls Schlußüberlegungen!) ist im fiktiven Zeitsinn des Mythos Zukunft, es steht gleichsam außerhalb der Peleus-Thetis-Erzählung und meint die reale gegenwärtige Welt des Dichters.

Es lohnt sich, einen Augenblick bei diesem Parzenlied und seiner eben aufgedeckten merkwürdigen Struktur zu verweilen. Da gibt es bei einer Gesamtzahl von dreizehn Strophen

³¹ Hierzu auch Bramble, S. 25 ff.

³² Der regelmäßig in jeder Strophe wiederkehrende Imperativ *currite* wird hier und im folgenden, weil gleichförmig verteilt und damit ohne spezifische Differenzierung geäußert, nicht berücksichtigt.

³³ Siehe auch Most, S. 120.

³⁴ Demgegenüber beschreibt er die gegenwärtigen Zustände im zweiten Teil seiner Schlußüberlegungen und erklärt sie – *immemor* – mithilfe der Theseus-Ariadne-Erzählung.

³⁵ Perverser Ausdruck einer solchen Zeit sind auch die Mütter, die am Grab ihrer eigenen Söhne von Achills Tapferkeit und seinen Taten »künden« (348/49).

³⁶ Und damit in der Tat sicher auch und vor allem für die »blutige Brutalität des Krieges« – so Putnam, S. 72 (nur sollte man eine gewisse Vorsicht walten lassen und den Tod von Catulls Bruder eher als *ein* – wenn auch besonders schmerzliches – Beispiel für unselige Zustände auffassen). – Bramble (S. 26): «The *virtutes* of Achilles are a foretaste of the horrors to come ...»

³⁷ Insofern sind auch die Prophezeiungen der Parzen letztlich nicht als auf Zukünftiges hin gerichtet anzusehen, sondern als eine die Gegenwart des Dichters betreffende Bestandsaufnahme.

sieben mit Ausrichtung auf eine fernere Zukunft (alle mit futurischen Hauptverben) sowie sechs Strophen (zweimal drei), die (neben dreimaligem Futur) verschiedene Tempora (auch Konjunktiv) zeigen, aber — selbst bei futurischen Hauptverben — an die Sprechsituation gebunden bleiben, d. h. den zeitlichen Rahmen der Hochzeit nicht überschreiten. Die sieben Strophen gelten dem fürchterlichen Wirken Achills; die sechs Strophen kündigen an, stellen Erfüllung von Sehnsucht in Aussicht, vergleichen gegenwärtiges Glück mit früherem, fordern zum Liebesgenuss auf, machen Hoffnung usw. Das bedeutet, daß sieben Strophen negative, die sechs anderen dagegen positive Ausrichtung haben, und zwar in folgender Anordnung: A (drei Strophen, positiv gemeint), B (sieben Strophen, negativ gemeint), A (drei Strophen, positiv gemeint). In quantitativer Verteilung sieht das folgendermaßen aus:

A	B	A
323—327	338—342	372—375
328—333	343—347	376—378
334—337	348—352	379—381
	353—356	
	357—361	
	362—365	
	366—371	
= 15 Verse	= 34 Verse	= 10 Verse ³⁸

Negative Gegebenheiten (B) sind also deutlich übergewichtet, gleich ob man Strophen- oder Verszahlen der Rechnung zugrundelegt. Angesichts dieses Befundes sei — zunächst ohne näheren Kommentar — eine vergleichbare Übersicht zu den mythologischen Partien insgesamt (Peleus-Theta = A sowie Theseus-Ariadne = B) vorgelegt, das Ganze wiederum (wie eben bei der Zeilenzählung der Strophen) in entsprechender Zeilenzählung der ‹Sektionen› (Bild, Hymnus, Lied usw.) (Übersicht auf S. 128).

Negative Gegebenheiten (B) sind also auch hier deutlich übergewichtet, und zwar gleich ob man Sektions- oder (absolute) Verszahlen zugrundelegt.

Es ist wohl einigermaßen erstaunlich, wie sich in den beiden schematischen Darstellungen die Bilder gleichen: Ein negativ gemeinter B-Teil wird jeweils von zwei positiv zu verstehenden A-Teilen eingerahmmt, wobei in beiden Fällen die B-Teile ein deutliches Übergewicht haben. Prozentzahlen mag, wer will, ausrechnen³⁹ — zur Einschätzung des Befundes sind

³⁸ 12 Verse, wenn man die beiden Überleitungsverse hinzunimmt.

³⁹ Rein optisch ist die Sache an und für sich schon klar genug. Wem indessen an Prozentzahlen gelegen ist, möge sich nicht scheuen, ggf. auch noch eine andere als die S. 128 angegebene Proportion (51[A]:215[B]:117[A]) innerhalb der mythologischen Partien rechnerisch durchzuspielen, und zwar unter Außerachtlassung der in den erzählenden Teilen des Gedichts — wegen der Form der direkten Rede — verhältnismäßig eigenständigen Passagen (Monolog der Ariadne und Lied der Parzen); die Proportion ist dann 51:145:56 = etwa 57% (B-Teil) zu 43% (beide A-Teile). Im Falle des Parzengesanges ist das Ergebnis (angesichts der eben festgestellten Proportion: 15:34:10+2) 56% (B-Teil) gegenüber 44% (beide A-Teile). Das ist bemerkenswert parallel, sollte jedoch nicht allzusehr gepreßt werden, zumal in c. 64 wenigstens mit einer Überlieferungslücke zu rechnen ist. N. B. Daß der Parzengesang über das Faktum der direkten Rede hinaus eine gewisse Eigenständigkeit aufweist,

sie jedenfalls nicht erheblich. Und der Befund? Das vergleichsweise eigenständige Parzenlied ist so etwas wie ein verkleinertes Abbild der *beiden* mythologischen Passagen, es spiegelt deren Gegebenheiten womöglich unter einem sei es verschobenen, neu- oder andersartigen (ggf. ergänzenden?) Gesichtspunkt. Unter welchem Gesichtspunkt also?

A	B	A
1 – 21	52 – 70	267 – 277
22 – 30	71 – 75	278 – 302
31 – 42	76 – 115	303 – 322
43 – 49	116 – 123	323 – 381
50 – 51 (Ü) ⁴⁰	124 – 131 = 80 V. 132 – 201 = 70 V. ⁴¹ 202 – 214 = 65 V.	382 – 383 (Ü)
	215 – 237 238 – 248 249 – 250 (Ü) 251 – 264 265 – 266 (Ü)	
= 51 Verse	= 215 Verse	= 117 Verse ⁴²

Es ist nun wohl schon kein Zufall mehr, wenn man angesichts des gerade Festgestellten wiederum⁴³ auf die ‹Werke und Tage› des Hesiod zu sprechen kommen muß. In diesem Werk deutet Hesiod (in der antithetischen Form: Mangel an Förderlichem einerseits, Überfluß an Widrigem andererseits) einen von ihm als negativ empfundenen ‹Weltzustand› einmal aitiologisch (Prometheus-Pandora-Mythos) und dann wiederum sozusagen ‹entwicklungsgeschichtlich› (Weltalter-Mythos), d. h. er erprobt *zwei* verschiedene ‹Modelle› im Hinblick auf *ein* Faktum, und zwar in der Spanne zwischen individueller ‹Schuld› und überindividueller (historischer) Notwendigkeit⁴⁴. Auch bei Catull ist von einem ‹Protagonisten› (Theseus *immemor*) die Rede, aber ebenso von einer gleichsam überindividuellen (für das Phänomen Zeit zuständigen) Instanz (Parzen). — Oft ist, wenn es darum ging, einen lateinischen Autor zu erklären, die – *inhaltbezogene* Frage nach der Herkunft seiner (zumeist griechisch-)literarischen *Motive* gestellt worden (was im Falle Catulls zu keinerlei beeindruckenden Ergebnissen geführt hat). Ist es, so gesehen, eigentlich abwegig, bei einem sogenannten *poeta doctus*, der – natürlich – über eine kaum begrenzte Fülle von Inhalten, Motiven, Daten und Fakten verfügte, zu vermuten, daß er ebensowohl auch ältere *Formen* studiert, erprobt und *seinen* künstlerischen Intentionen nutzbar gemacht hat?

Was also fügt jenes Parzenlied dem bisher Festgestellten hinzu? Hier ist zu berücksichtigen, daß die übliche Bezeichnung ‹Hochzeitslied› nur in Anbetracht der Situation, in der

zeigt sich auch an seiner Stellung innerhalb des Gedichts: Inhaltlich hat er Anteil am «Früher» (Peleus-Thetis) *und* am «Künftigen», und er steht – formale Anordnung – genau *zwischen* den mythologischen Teilen (= «früher») und den Schlußreflexionen (= «heute», d. h. vom Mythos aus = «künftig»).

⁴⁰ Ü = Verse, die lediglich überleitende Funktion haben.

⁴¹ = Klage der Ariadne.

⁴² Ohne Parzenlied und Überleitungsvorlese = 56 Verse.

⁴³ Siehe oben S. 124.

⁴⁴ Siehe Blusch, S. 131 ff. (bes. Anm. 295) u. *pass.*

es gesungen wird, eine gewisse Berechtigung hat. Der Sache nach handelt es sich (im Sinn der Verse 321–22) um ein ‹Schicksalslied›, für dessen Inhalt immerwährende Geltung beansprucht wird⁴⁵. Hinzutritt somit der Aspekt schicksalhafter Unausweichlichkeit, und zwar im Guten wie im Bösen (nämlich angesichts der Tatsache, daß jenes *currite* jeweils am Ende *aller* – der positiv wie der negativ gemeinten – Strophen erscheint). Das bedeutet aufs Ganze gesehen, daß die von Catull als schmerzlich empfundene Diskrepanz zwischen Ideal (Stichwort *pietas*) und Wirklichkeit (Stichwort *immemor*) im Sinn einer unabänderlichen ‹Grundgegebenheit› zu interpretieren ist⁴⁶. Auf einem solchen Hintergrund werden dann – in der konkreten Wirklichkeit menschlicher Beziehungen – ‹Gedankenlosigkeit› einerseits sowie am Ideal der *pietas* ausgerichtetes Handeln andererseits zu (durchgängigen) Verhaltenskonstanten⁴⁷.

In c. 64 geht es, so darf man wohl schließen, um die Zwiespältigkeit aller Welterfahrung⁴⁸, um einen offenbar schmerzlichen Konflikt zwischen idealer Forderung und den realen Gegebenheiten, das Ganze auf dem speziellen (eher gefühlsmäßigen) Hintergrund der Erfahrung von Glück und Leid. Sofern das Ideal (*pietas*) als unrealistische Wunschvorstellung erfahren wird, kommt es zu jener existenziellen Situation, wie sie in Catulls berühmten *odi et amo* sich ausdrückt – in formaler Hinsicht übrigens wieder nach dem bekannten Schema: polare Ausrichtung, die – komplementär – nur *eine* (zwiespältige) Seelenlage meint –, und es kommt dazu, daß der Dichter nicht mehr weiß, warum das so ist, jedoch: er empfindet es so und leidet daran. Spätestens hier fällt auf, daß auch sonst im Catull-Buch (nicht nur in den Clodia-Gedichten) die Erfahrung von Glück und Leid thematisiert wird; zudem fällt auf, daß es im kürzesten (c. 85) wie im längsten (c. 64) der Catull-Gedichte im Grunde um *dasselbe* Thema geht.

Schlußbemerkung: Es ist wohl unbestreitbar, daß in c. 64 persönliche Dinge aus der Biographie Catulls eine Rolle spielen⁴⁹. Nur sollte man diese nicht so sehr oder gar

⁴⁵ Vgl. auch T. Vrugt-Lentz, Die singenden Parzen des Catull, *Mnemosyne* 16 (1963) 262.

⁴⁶ Falls die Vermutung zutrifft, daß Catull bei der Komposition von c. 64 sich von bestimmten Gegebenheiten der ‹Werke und Tage› des Hesiod hat anregen lassen, dann ist zu konstatieren, daß die von ihm gewählte *formale* Anordnung (was natürlich in keiner Weise überraschend ist) etwas entschieden *Zwingenderes* an sich hat als diejenige Hesiods, etwa die doppelte A-B-A-Form (sowie die Proportionalität der Textmengen) in den mythischen Partien einerseits und dem Parzenlied andererseits. Auch inhaltlich gesehen ist die Darstellung Catulls gleichsam weniger schroff: Mit dem Parzenlied wird der Aussage der mythischen Partien ein ergänzender Aspekt hinzugefügt; wenn demgegenüber Hesiod zur Erklärung *eines* bestimmten Weltzustandes *zwei* (Modelle), nämlich ein aitiologisches (Prometheus-Pandora) und ein gleichsam entwicklungsgeschichtliches (Weltalter), heranzieht, dann läßt sich nicht ganz übersehen, daß beide sich in *gewisser* Weise ausschließen.

⁴⁷ Catulls Hinneigung zum Privaten, zum kleinen Kreis Gleichgesinnter (Freundschaftsthematik) wird von hier aus ebenso verständlich wie seine wütenden Ausfälle gegen die Vertreter des ‹Gewöhnlichen›, aber auch der Grad der Betroffenheit, der zum Ausdruck kommt, wenn im privaten Bereich etwas scheitert oder zu scheitern droht (Freundschaft, Beziehung zu Clodia).

⁴⁸ Als ein womöglich wirkungsgeschichtlicher Aspekt sei eine nicht uninteressante (neuzeitliche) Parallel im weiteren Umfeld des Catull-Gedichts zum Vergleich empfohlen, nämlich Hugo von Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos*, jenes von Richard Strauss vertonte Kunststück, das, verquickt als «Spiel im Spiel», die unterschiedlichen Ebenen von *Opera buffa* und *Opera seria* polar-komplementär neu definiert. Polar: Zerbinetta [«Als ein Gott kam jeder gegangen, Jeder wandelte mich um»] gegenüber Ariadne [«Bacchus»], nämlich Wandel gegenüber Beständigkeit, Leben gegenüber Treue. Komplementär dagegen: «... in der Verwandlung sich bewahren» (Hofmannsthal brieflich an Strauss).

⁴⁹ Vgl. Anm. 22.

ausschließlich auf *bestimmte* Teile seiner Biographie (Clodia) beziehen⁵⁰. Catulls Dichtung reagiert mit einer für antike Verhältnisse erstaunlichen Sensibilität auf allgemein Erfahrbare. Bestimmte «Kreaturen» aus Politik und Gesellschaft⁵¹, die Catull attackiert, werden dann als ebenso peinigend (Leid verursachend) erlebt wie seine persönliche Beziehung zu einer gewissen Clodia. Gedankenlosigkeit, Rücksichtslosigkeit, Gefühlskälte, Ich-Bezogenheit (Stichwort *immemor*) sind keine nur auf privates Dasein bezogenen, sondern «weltweit» erfahrbare Eigenschaften. Und wenn eben angesichts von c. 85 gesagt wurde, daß in diesem Gedicht im Grunde dasselbe Thema wie in c. 64 abgehandelt wird, dann muß auch gesagt werden, was beide unterscheidet: c. 85 gibt einem (eher subjektiven) *Empfinden* Ausdruck (sei es auf Clodia bezogen oder auch nicht); in c. 64 geht es dagegen um *Erklärung* (d. h. um etwas, das vom Einzelfall stärker abstrahiert, andererseits jedoch konkrete persönliche Erfahrungen natürlich nicht ausschließt). So darf wohl festgestellt werden, daß – angesichts von c. 64 – in keinem anderen Catull-Gedicht persönlich-biographische Bezüge derartig objektiviert, ins Allgemeine (hier: ins «Heroische») gewendet worden sind wie in diesem zentralen Gedicht des *Corpus Catullianum*⁵².

⁵⁰ Siehe auch Putnam, S. 77.

⁵¹ Gleichsam Gestalten wie Achill!

⁵² Am Ende dieser Abhandlung sollen noch einmal die anfangs erwähnten «Elemente einer Gesamtdeutung» angesprochen werden. Schmidt (S. 83–85) gibt («meist im Anschluß an Bramble») einen Katalog von *essentials*, die in einer Deutung von c. 64 berücksichtigt werden müßten. Die zwölf Punkte dieses Katalogs betreffen u. a. Datierungen bzw. «Umdatierungen» innerhalb der mythologischen Partien, die mythologische «Ersttheitstat» von Schiffsbau und Seefahrt, die Rolle Achills, literarische Parallelen (Euripides, Ennius, Apollonios Rhodios, Vergil) sowie gewisse Merkwürdigkeiten (z. B. daß nur die menschlichen Hochzeitsgäste die Bilder von Ariadnes Verlassenheit ... sehen). Die hier vorgelegte Deutung, die mehr auf Abstraktion als auf Vereinzelung aus war, leugnet jeglichen Gewinn aus Überlegungen zur mythologischen Chronologie, hält die Anbindung an literarische Traditionen für prinzipiell richtig, aber nur bedingt tauglich (vgl. Klingner, S. 156/57) und läßt der weitergehenden Deutung einzelner Erscheinungen durchaus einen gewissen Spielraum.