

CATULL 64 UND DIE ILIAS

Das Peleus-Thetis-Epyllion im Lichte der neueren Homer-Forschung*

Catulls 64. Gedicht gibt noch immer Rätsel auf. Eine Frage ist es vor allem, die die Geister der Interpreten scheidet: die nach der Haltung, die der Dichter gegenüber dem von ihm geschilderten Heroenzeitalter einnimmt. Auf den ersten Blick stellt das Epyllion einen von nostalgischen Gefühlen begleiteten Lobpreis auf jene glückliche Vergangenheit dar, in der die Götter noch mit den Menschen verkehrten und die im Epilog der lasterhaften Gegenwart, einem in den schwärzesten Farben gezeichneten Eisernen Zeitalter, gegenübergestellt wird. *O nimis optato saeculorum tempore nati heroes, salvete, deum genus ...*, heißt es im Binnenproömium (Vv. 22 f.): „Mit diesem hymnischen Preis“ – so liest man im neuesten Catull-Kommentar von H.P. Syndikus¹ – „scheint Catull seine ehrfürchtige Haltung gegenüber der Welt, die er darstellen will, zu Beginn seines Gedichtes unmißverständlich kundtun zu wollen.“ Doch nicht alles in dem Epyllion fügt sich ohne weiteres in dieses Bild. Seit rund dreißig Jahren hat man vermehrt auf Elemente aufmerksam gemacht, die nicht so recht zu dem enthusiastischen Preis auf eine ideale Vergangenheit passen, mit dem das Werk beginnt². Besondere Irritation hat die ἔκφρασις hervorgerufen: Die Decke auf dem Brautbett des Peleus und der Thetis, deren Beschreibung mehr als die Hälfte der ganzen Hochzeitsschilderung einnimmt, zeigt nach den Worten des Dichters *heroum virtutes* (V. 51); dargestellt ist jedoch die von Theseus einsam und hilflos am Strand der Insel Naxos zurückgelassene Ariadne (und nicht etwa die Heldentaten, die Theseus' Verrat an seiner Retterin voraus-

* Der vorliegende Aufsatz ist aus einer Arbeit hervorgegangen, die 1991 an der University of Michigan, Ann Arbor, bei Prof. Dr. Stephen Hinds geschrieben wurde. Meinen zweisemestrigen Aufenthalt in den USA haben Prof. Dr. Joachim Latacz, Basel, und Prof. Dr. Ludwig Koenen, Ann Arbor, in großzügiger Weise ermöglicht. – Prof. Hinds verdanke ich die Anregung, die in jener Arbeit vorgelegten Gedanken weiterzuverfolgen. Bei der Ausarbeitung der Rohfassung hat mir Prof. Latacz freundliche Unterstützung zuteil werden lassen, ohne die der Aufsatz nicht zustande gekommen wäre. Beiden sei für ihre konstruktive Kritik und zahlreiche wertvolle Hinweise mein aufrichtiger Dank ausgesprochen. –

Auflösung der bibliographischen Abkürzungen am Ende des Beitrags (unten S. 204 f.).

¹ Syndikus 1990, 105.

² Grundlegend sind die – weitgehend unabhängig voneinander entstandenen – Studien von Kinsey (1965), Curran (1969), Bramble (1970), und Konstan (1977, zurückgehend auf seine Dissertation von 1967).

gingen: Sein Kampf mit dem Minotaurus ist zwar in einer Rückblende erzählt, gehört aber nicht zu den Szenen, die auf der Decke zu sehen sind)³. Ariadne, das unschuldige Opfer eines eidbrüchigen Mannes: als Überschrift zu diesem Bild läßt sich *heroum virtutes* doch wohl nur *ironisch* verstehen. In der Sagentradition nimmt die Geschichte für Ariadne freilich ein gutes Ende: Sie wird von Dionysos gerettet und durch seine Liebe in ihrem Leid getröstet. Doch gerade diesen Aspekt des Mythos hat Catull zurückgedrängt⁴. Erst ganz am Ende der ἔκφρασις ist in wenigen Versen die Epiphanie des Gottes beschrieben, und zwar in einer Weise, die ihn eher als bedrohliche Macht denn als Retter in der Not erscheinen läßt⁵; im Zentrum der Catullischen Darstellung aber steht die Klage der Ariadne und die Schilderung ihrer Verzweiflung.

Bei näherem Zusehen zeigt sich, daß die Geschichte von Ariadnes verräterischer Liebe, die nach dem Lobpreis auf das Heroenzeitalter Vv. 22 ff. so überraschend kommt, dennoch vom Anfang des Epyllions an sorgfältig vorbereitet ist. Das Gedicht setzt mit einem Motiv ein, das den literarisch gebildeten Leser nichts anderes als die Geschichte einer verratenen Liebe erwarten läßt⁶: mit den Bäumen vom Pelion-Gebirge, aus denen die Argo gebaut wurde – dem Motiv, das am Anfang der Euripideischen und der Ennianischen *Medea*-Tragödien⁷ steht. So entsteht zunächst der Eindruck, als wolle der Dichter die Medea-Sage erzählen, zumal auch die folgenden Verse, die die Ausfahrt der Argo schildern, mit wörtlichen Anspielungen auf frühere literarische Gestaltungen jener Sage durchsetzt sind⁸. Freilich hat Catull das düstere Eingangsmotiv der beiden Tragödien zu einer heiter-idylli-

³ Hervorgehoben von Kinsey 1965, 916. Konstan 1977, 39, weist ferner darauf hin, daß die Ariadne-Szene durch die sie einleitende Konjunktion *namque* (V. 52) eindeutig als Illustration der Wendung *heroum virtutes* gekennzeichnet ist.

⁴ Syndikus 1990, 111 f.; vgl. auch Klingner 1956, 38 ff.

⁵ Siehe dazu Curran 1969, 180, und T.P. Wiseman, *Catullus' Iacchus and Ariadne*, in: LCM 2, 1977, 177–80. Wisemans Vermutung, daß Catull hier auf eine Sagenversion anspiele, in der Bacchus das hilflose Mädchen vergewaltigt, mag zu weit gehen (s. die polemische Auseinandersetzung zwischen Wiseman und Giangrande: G. Giangrande, *Catullus 64*, in: LMC 2, 1977, 229–231; T.P. Wiseman, *Catullus 64 again*, in: LMC 3, 1978, 21 f.; G. Giangrande, *Catullus 64: Basic Questions of Method*, in: *Museum Philologum Londinense* 4, 1981, 19–23). Es läßt sich jedoch nicht leugnen, daß die Szene unheimlich wirkt – Bacchus ist von einem Gefolge begleitet, das in seiner barbarischen Wildheit an die im Attis-Gedicht beschriebenen Gallae erinnert (c. 63, 21–26 ~ c. 64, 254–64) – und mit einem Mißklang schließt: *barbaraque horribili stridebat tibia cantu* (V. 264). Von der Glückseligkeit, die etwa die berühmte Darstellung der im Schoße des Dionysos ruhenden Ariadne in der *Villa dei Misteri* ausstrahlt, ist bei Catull nichts zu spüren.

⁶ Kinsey 1965, 915 f.; Curran 1969, 185; Bramble 1970, 35 ff.; Konstan 1977, 67 ff.

⁷ Zitiert unten S. 192.

⁸ Darauf ist häufig hingewiesen worden; s. bes. Konstan 1977, 67 f.; Thomas 1982 *passim* (der freilich mehr auf den technischen Aspekt des Phänomens eingeht; er sieht in den Anspielungen in erster Linie ein Vehikel für literarische Polemik und ein Mittel des Dichters, seine Gelehrsamkeit zur Schau zu stellen); Zetzel 1983, 257–262 (der sich mit dieser etwas einseitigen Sicht der Dinge auseinandersetzt).

schen Szene umgestaltet⁹: Euripides und Ennius lassen die Amme Medeas das Schiff verfluchen, mit dem das Unglück ihrer Herrin begann; Catull aber läßt die Ausfahrt der Argo überraschend zum Anlaß für die erste Begegnung des Peleus und der Thetis, zum Beginn einer glücklichen Liebesgeschichte werden. Doch die Leser-Erwartung wird nur getäuscht, um nachträglich indirekt doch noch erfüllt zu werden. Die Tragödie ist nicht aufgehoben, sondern nur aufgeschoben; die Ariadne der ἔκφρασις ist ein Ebenbild Medeas¹⁰. In ihrer Klagerede häufen sich erneut Euripides- und Ennius-Reminiszenzen. Auch auf den Beginn der beiden Tragödien wird hier ein zweites Mal angespielt¹¹ – und diesmal in einer Weise, die dem düsteren Ton der Vorlagen entspricht: Wie dort die Amme Medeas, so verflucht hier Ariadne das Schiff, das den verräterischen Liebhaber in ihr Heimatland gebracht hat (Vv. 171 f.)¹².

Das Beispiel zeigt, daß eine Untersuchung der literarischen Anspielungen in Catull 64 Wesentliches zum Verständnis des Gedichtes beiträgt. Nur wer in dem Eingangsmotiv den traditionellen Beginn der Medea-Tragödie erkennt, wird vorausahnen, daß Catulls Heroenzeitalter nicht die schattenlose Idealzeit ist, als die sie an der Textoberfläche zunächst erscheint – und diesen seinen Eindruck alsbald bestätigt finden. Die Anspielungen sind ein "intertextual guide to the interpretation of the poem"¹³.

Unter den klassischen Werken, aus denen Catull Stichworte und Motive entlehnt, um damit in der dargestellten Weise sein literarisches Spiel zu treiben, nimmt neben den verschiedenen Gestaltungen der Medea-Sage auch Homers Ilias eine zentrale Stellung ein. Die meisten Bezugnahmen auf das Epos sind einzeln längst

⁹ Hervorgehoben von Harmon 1973, 312 f., und G.G. Biondi, Mito o Mitopoesi?, in: MD 5, 1980, 125–144, dort 133 ff.

¹⁰ Dazu prägnant Konstan 1977, 67 ff.; vgl. auch Perrotta 1931, 119 ff., und Klingner 1956, 51 ff. Catulls Bemühen, Ariadne so stark wie möglich Medea anzugleichen, zeigt sich am deutlichsten Vv. 149–51, wo der Dichter das Mädchen sagen läßt, daß sie um des Geliebten willen ihren Bruder preisgegeben habe. Catull bedient sich dieses Motivs wohl nur deswegen, weil es im Medea-Mythos eine zentrale Rolle spielt (Medea hat ihren Bruder Apsyrtos für Iason aufgeopfert, vgl. Eur. Med. 167); im Munde Ariadnes würde man diese Selbstanklage sonst kaum erwarten – ihr 'Bruder' ist ja der Minotaurus, ein menschenfressendes Ungeheuer!

¹¹ Zuerst beobachtet von Bramble 1970, 37 f.

¹² Das beachtet Harmon nicht, wenn er aus seiner Beobachtung, daß Catull dem Motiv in der Eingangsszene eine Wendung ins Positive gibt, den Schluß zieht: "The opening lines of 64, which exclude the tone of regret in the Ennian passage, imply that 64, in contrast to the tale of Medea, tells of aspirations fulfilled." (Ähnlich Biondi, der Vv. 171 f. ebenfalls außer acht läßt.) Die Anspielungen auf Euripides und Ennius deuten auf die nach dem Muster der Medea-Sage gestaltete Ariadne-ἔκφρασις voraus, verleihen dem Gedichtanfang also durchaus dunkle Untertöne, wie Bramble u.a. gesehen haben. Jenkyns 1982, 100, begibt sich daher m.E. voreilig eines nützlichen Mittels der Interpretation, wenn er angesichts der unterschiedlichen Ergebnisse, zu denen Bramble und Harmon kommen, ganz darauf verzichten will, der Bedeutung literarischer Anspielungen in Catull 64 nachzugehen.

¹³ Zetzel 1983, 260; vgl. Conte 1986 *passim*.

erkannt worden. Im folgenden soll versucht werden, sie etwas systematischer, als es bisher geschehen ist, zu bündeln und für die Deutung des Gedichtes fruchtbar zu machen.

1. Das Parzenlied

Den Ausgangspunkt muß hier die zweite Passage bilden, die bei den Interpreten immer wieder Irritation hervorgerufen hat: das Parzenlied, in dem die Homer-Reminiscenzen am dichtesten auftreten. Auch hier – wie in der ἔκφρασις (V. 51) – scheint der Dichter auf den ersten Blick die *virtutes* zu preisen, die das Heroenzeitalter kennzeichnen: Thema des Liedes sind die *egregiae virtutes claraque facta* Achills (V. 348, vgl. V. 357). Doch was sind das für *virtutes*? Blutige Kriegstaten, bezeugt von den trauernden Müttern der Gefallenen (Vv. 348 ff.), vom Skamander, dessen Flußbett Achill mit Leichenhaufen verstopfen wird (357 ff.), und zuletzt von der Beute, die man selbst dem toten Helden noch zuteilen wird: der wie ein Opfertier auf seinem Grabhügel geschlachteten Polyxena (362 ff.). “We are being induced by the context, as in 50 f., to conclude that heroic *virtutes* are not admirable”, schließt Kinsey¹⁴. Doch diese Sicht der Dinge ist nicht ohne Widerspruch geblieben. Vor allem hat man eingewendet, daß es nur unsere moderne Sensibilität sei, die uns hier zusammenzucken lasse: Für die *Antike* hätten blutige Kriegstaten, wie sie im Parzenlied geschildert werden, ganz selbstverständlich zu der – darum nicht weniger bewunderten – großen mythischen Vergangenheit gehört¹⁵. So warnt Syn-

¹⁴ Kinsey 1965, 925. – Unbehagen über die Art, in der die Heldentaten Achills geschildert werden, ist auch von Interpreten vor Kinsey immer wieder geäußert worden. So merkt bereits Wilamowitz 1924, 302 Anm. 2, der sonst keine negativen Untertöne in Catulls Achill-Bild wahrnimmt, kritisch an, daß „das Verweilen bei Polyxena in das Schicksalslied nicht paßt“; Putnam 1961, 194, führt das Problem näher aus und meint: “One can only guess why the Achilles passage was written at all”; vgl. auch E.E. Beyers, The Refrain in the Song of the Fates in Catullus c. 64 (v. 323–381), in: ActaClass 3, 1960, 86–89. Kinseys Argumentation ist vielfach übernommen und weitergeführt worden; s. v.a. Curran 1969, 187–192; Bramble 1970, 25–27; Konstan 1977, 47–49; Newman 1990, 223 f. – Selbst Jenkyns, der – in grundsätzlichem Gegensatz zu Kinsey, Curran, Bramble u.a. – die Ansicht vertritt, daß “Catullus is not concerned to undermine his idealized picture of the legendary past”, räumt ein, daß mit der Achilleus-Propheseizung eine “sinister note” in das Gedicht komme: Die Taten des Helden seien von V. 343 an “described in a way calculated to stress their more repugnant side” (Jenkyns 1982, 142 ff.).

¹⁵ Curran 1969, der in dem Achilleus des Parzenliedes “a distinctly ambiguous figure” (187) sieht, hat das Problem erkannt, setzt sich jedoch nur in wenigen Sätzen damit auseinander (190 f.): Man könne gegen seine Interpretation einwenden, daß die Haltung, die sich im Preis der Parzen auf Achills *virtutes* ausspreche, *uns* zwar gegen den Strich gehe, in Wahrheit aber “an accepted, indeed glorified, part of the heroic code” darstelle – den er in die pointierte Formel faßt: “the greater the killer, the greater the hero.” Doch – so begegnet er dieser “possible objection” – “even if Homer or his heroes could accept such a simple view of life (and in fact they did not), after Euripides and after the Alexandrians no poet, least of all a sophisticated and urbane poet like Catullus, could describe such conduct from an uncrit-

dikus in seinem Kommentar eindringlich davor, „gängige Stimmungen unserer eigenen Zeit“ unreflektiert auf den antiken Dichter zu übertragen¹⁶. Als Beispiel dafür, daß „von der dichterischen Tradition her ein Glückwunsch durchaus mit blutigen Bildern von Kampf und Tod verbunden sein konnte“, führt er *Il.* Z 479–81 an: Homer läßt dort Hektor den Wunsch aussprechen, man möge einst von seinem Sohn Astyanax sagen: ‘der ist ja noch besser als sein Vater!’, wenn er – zur Freude seiner Mutter – mit der blutigen Rüstung eines getöteten Feindes aus der Schlacht zurückkehren werde. „Wenn man aber“ – so fährt Syndikus fort – „nicht die im blutigen Kampf bewiesene Tapferkeit Achills als solche für bedenklich findet, sondern nur das Übermaß an getöteten Feinden, so kann ein Blick in mittelalterliche Epen leicht zeigen, daß auch im Urteil anderer Zeiten erst an einem alle normalen Vorstellungen sprengenden Übermaß ein außerordentliches Heldentum in Erscheinung tritt.“

Mit dieser Bemerkung lenkt Syndikus die Aufmerksamkeit – unbewußt – auf einen neuralgischen Punkt der Diskussion. Er setzt stillschweigend voraus, daß die Vorstellungswelt der mittelalterlichen Epik der Tradition, in der Catull steht, näher sei als die „gängigen Stimmungen unserer eigenen Zeit“, – ja daß Catull sich ohne Schwierigkeiten in eine nur mit *unserer* Empfindsamkeit in Gegensatz stehende, ungebrochen von Homer bis ins Mittelalter reichende Tradition einordnen lasse, in der das ‘Heldenideal’ mit blutigem Kriegerum gleichzusetzen sei. Wäre das richtig, so bliebe freilich zu fragen, warum sich Syndikus überhaupt zu dem anachronistischen Hinweis auf die mittelalterliche Epik genötigt sieht: Die Vorstellung, daß

ical point of view. We can be confident that Catullus regarded Achilles’ brutality as we would.” (Ähnlich äußert sich Bramble 1970, 26 f. Anm. 5.)

Gegen Curran wenden sich Giangrande 1972 und Dee 1982. In Giangrandes Sicht entspricht der Satz “the greater the killer, the greater the hero” ohne Einschränkung dem “heroic code” des homerischen Zeitalters (Currans Klammerbemerkung “and in fact they did not” bleibt außer Betracht); Apollonios Rhodios habe zwar die „kampfbegierigen, wütenden Helden Homers durch einen viel milderen, von wilden Kriegstaten abgeneigten Heldentyp“ ersetzt (135), doch dieser Versuch habe sich als ein „künstlerisch unüberzeugender Fehlschlag“ erwiesen. *Catull* stehe in der Nachfolge oder übersetze gar ein verlorenes Original aus dem Umkreis derjenigen hellenistischen Dichter (Rhianos u.a.), die in Opposition zu Apollonios das homerische Heldenideal wiederbelebt hätten. – Dee 1982 wendet sich grundsätzlich gegen eine Anwendung ethischer Wertmaßstäbe auf Catulls Epyllion: Das Bild, das er vom Heroenzeitalter entwerfe, sei im Einklang mit der “common opinion, *held throughout antiquity*, that the Heroic Age was a wonderful period, better than our own, and also full of undeniable atrocities”: “*the ancients*” hätten mit solchen “apparent inconsistencies” keine Schwierigkeiten gehabt (103; Hervorhebungen von mir). So habe auch Catull sich nicht genötigt gesehen, das in der mythologischen Tradition von den Heroen Erzählte moralisch zu werten; die dunkleren Szenen in Parzenlied und ἑκφρασις dienten lediglich der Hervorrufung emotionaler Effekte (vgl. unten Anm. 62).

Zu den übrigen Vertretern der Ansicht, daß die Verherrlichung der *virtutes* Achills im Parzenlied nicht ironisch aufzufassen sei, s. im folgenden.

¹⁶ Syndikus 1990, 185 f.

wahres Heldentum sich erst an einem „Übermaß an getöteten Feinden“ zeigt und – so ist im Blick auf das Catullische Parzenlied hinzuzufügen – gerade das *Leid*, das ein Held der Gegenseite zufügt, das strahlendste Zeugnis für seine Größe darstellt, – diese Vorstellung müßte sich dann ja ebensogut für die Ilias nachweisen lassen.

Aus dieser Diskussionslage ergibt sich, daß man einer Lösung der skizzierten Frage nur auf einem Umweg näherkommen kann. Die wörtlichen Anspielungen, mit denen Catull immer wieder auf den Homerischen Hintergrund des Parzenliedes verweist, fordern dazu auf, zunächst einen Moment bei *diesem* spezifischen Referenztext zu verweilen: Allgemeine Hinweise auf ‘die’ antike – oder gar die antike und mittelalterliche – Tradition helfen nicht weiter. Es wird zu zeigen sein, daß die Ilias-Forschung der letzten Jahrzehnte in der Frage nach *Homers* Wertewelt Ergebnisse erzielt hat, die sich für die Interpretation der vorliegenden Catull-Passage fruchtbar machen lassen. Die Gefahr einer durch moderne Sensibilität bedingten Fehleinschätzung der poetischen Intention ist bei der breiten Textbasis, die die Ilias mit ihren rund 16'000 Versen bietet, für den Homerforscher ungleich geringer als für den Interpreten des einzigen erhaltenen neoterischen Epyllions¹⁷; ist aber die Haltung *Homers* gegenüber Krieg und Heroentum wenigstens umrißhaft bestimmt (mehr als das ist in diesem Rahmen nicht erforderlich), so kann eine Untersuchung der Art und Weise, in der Catull mit seinem Referenztext umgeht, zu besser gesicherten Ergebnissen führen, als sie sich bisher haben erreichen lassen.

*

„Mit Homers Ilias“ – so schreibt B. Effe in einem Aufsatz von 1988¹⁸ – „dürfte sich bei einem durchschnittlich gebildeten, literarisch interessierten Leser der Gegenwart etwa folgende Assoziation verbinden: ein Kriegererepos, in dessen Zentrum die Darstellung heldenhafter Einzelkämpfe steht und dem es in erster Linie um die Verherrlichung kriegerischen Heldentums geht.“ Ähnlich diagnostiziert bereits rund ein Jahrzehnt früher J. Latacz, der dieses so häufig anzutreffende Homerverständnis auf bis in jüngere Zeit weit verbreitete Tendenzen der Iliasforschung selbst zurückführt. Nach wie vor sei das Bild, das sich ein gebildetes Publikum von dem Kampf-Epos Ilias mache, durch die an eine bestimmte Form der Mediävistik erinnernde ‘erhabene’ Diktion geprägt, die sich in der Mehrzahl unserer Homerbücher finde, – eine Diktion, die durch Ausdrücke wie ‘edle Recken’, ‘tapfere Mannen’, ‘Kriegertugend’ u.a. bestimmt werde¹⁹. Es liegt auf der Hand, daß derartige Vorstellungen vom Homerischen Heldenideal auch in der Diskussion um das Catullische Parzenlied ihre Spuren hinterlassen haben²⁰.

¹⁷ Vgl. die analogen methodologischen Überlegungen bei Latacz 1977, 11 und 25.

¹⁸ Effe 1988, 1.

¹⁹ Latacz 1977, 197 Anm. 91.

²⁰ Hinweise darauf, daß das Homerische Heldenbild komplexer ist, als es in den oben

In der neueren Homer-Forschung – zu deren Vertretern Latacz und Effe gehören – ist man jedoch zu einem wesentlich differenzierteren Bild gelangt. Wir beschränken uns hier auf die für unsere Fragestellung relevanten Züge.

(1) *Kampf und Ehre*. Zunächst ist festzuhalten, daß die Homerischen Schlachtschilderungen sich nicht in der Darstellung heroischer Einzelkämpfe erschöpfen, in denen die Großtaten der jeweiligen Protagonisten verherrlicht würden und über denen die große Masse der einfachen Kämpfer aus dem Blick geriete²¹. Freilich haben die Einzelkampfschilderungen *quantitativ* bei weitem das Übergewicht²², und das Publikum wird den Szenen, in denen ihm die Leistungen eines jeden ihm aus der Tradition bekannten Helden vorgeführt wurden, sicherlich mit Spannung gefolgt sein²³. Doch Homer kennt durchaus *auch* die furchtbare Realität des Massenkampfes: Szenen, in denen die Grausigkeit des angerichteten Blutbades im Vordergrund steht²⁴ und der Kampf als ein verbissenes, zähes Ringen erscheint, als *μῶλος ἄγριος* (P 397) und *κακὸς πόνος* (P 401). Mit dem heroischen Kräfteressen 'edler Recken', in dem es nur um die persönliche Ehre der heldischen Anführer ginge, hat das nichts mehr zu tun²⁵. Hier geht es ums nackte Überleben jedes einzelnen. Und diese Massenkampfschilderungen, in denen sich das wahre Gesicht des Krieges in all seiner Schrecklichkeit am augenfälligsten zeigt, bilden den Hintergrund, auf dem auch die Einzelkampfdarstellungen gelesen werden müssen. Denn in ihnen wird deutlich, worum es auch im Kampf der *ἄριστοι* letzten Endes geht: um Ehre und Anerkennung, sicherlich; doch um eine Anerkennung, die *die Gemeinschaft* ihnen *dafür* zollt, daß sie durch ihren tapferen Einsatz den schwächeren Mitkämpfern rings um sich herum Schutz gewähren. Die höchste Ehre wird

angeführten Beispielen von Giangrande und Syndikus erscheint, finden sich in knapper Form auch bei Boës 1986 und Heath 1989. Beide ziehen aus ihren Beobachtungen zu Homer jedoch – untereinander ganz unterschiedliche – Folgerungen, die nicht zu überzeugen vermögen. Siehe dazu unten Anm. 59–61.

²¹ Latacz 1977 *passim*. Siehe bes. die Testimoniensammlung S. 32 f., mit der Latacz belegt, daß nicht zuletzt eine isolierte Betrachtung der Einzelkampfschilderungen für das oben skizzierte einseitige Homerverständnis verantwortlich zu machen ist. (Bezeichnend z.B. H. Berve, Griechische Geschichte, Bd. I, Freiburg 1959, 94: „Doch weniger von Heerhaufen als im Einzelkampf der Edlen wird der Streit ausgetragen und entschieden“, und „[...] sprengen die ionischen Herren auf zweirädrigen Streitwagen in den Kampf, um dann zu Fuß [...] einen feindlichen Helden zum Zweikampf zu stellen. Dieser Streit ist ihre Wonne, ihre Ehre und ihr Beruf.“)

²² Das ist, wie Latacz 1977, 70, hervorhebt, schon aus Gründen der Darstellungstechnik nicht anders denkbar: Eine summarische, nur mit Kollektivbezeichnungen (Griechen – Troianer) arbeitende Kampfbeschreibung würde rasch langweilig. Grundsätzliches zum Verhältnis zwischen Einzel- und Massenkampf in der Homerischen Kampfszenengestaltung a.a.O. S. 68–81.

²³ Latacz 1989, 169.

²⁴ Latacz 1977, 193 f.

²⁵ Latacz 1977, 196 f.

demjenigen zuteil, der die Sicherheit und das Wohl der Gemeinschaft am besten zu garantieren vermag²⁶. So verleihen die Troianer Hektors Sohn (den der Vater selbst 'Skamandrios' nennt) den Ehrennamen 'Astyanax', da sie in Hektor den alleinigen Erhalter der Stadt erkennen²⁷. In den Sohn eines solchen Vaters setzen sie natürlicherweise große Hoffnungen. In diesem Zusammenhang sind auch Hektors Worte Z 479 ff. zu sehen: Der Vater stellt sich vor, daß die Mutter beim Anblick des mit einer blutigen Feindesrüstung aus der Schlacht zurückkehrenden Sohnes von stolzer Freude erfüllt wird, weil sich Astyanax mit einem solchen Beweis kriegerischer Tüchtigkeit als würdiger Nachfolger seines Vaters in der Funktion des Stadtschützers erweisen würde – und nicht etwa deswegen, weil man in Kampf und Blutvergießen um ihrer selbst willen einen Wert gesehen hätte.

(2) *Krieg und Friede*. Die am Verhältnis von Einzelkampf und Massenkampf gemachten Beobachtungen lassen sich auf einer anderen Ebene wiederholen. Erst dadurch, daß der Dichter den Blick immer wieder von den Einzelkämpfen auf den Massenkampf ausweitet, rückt er diese in die richtige *Perspektive*: Eine analoge Funktion erfüllen – wie O. Taplin überzeugend herausgearbeitet hat – die immer wieder in die langen Schlachtschilderungen eingeblendeten Erinnerungen an das 'normale' Leben – Friedensbilder, durch die "in the *Iliad* war is set against a larger world view"²⁸. Am augenfälligsten geschieht das in der Schildbeschreibung, dann aber auch in den nachrufartigen biographischen Angaben zu gefallenem Krieger, in denen all das in den Blick kommt, was die vor Troia Kämpfenden zu Hause zurücklassen mußten²⁹, und – nicht zuletzt – in den Gleichnissen. Von besonderer Bedeutung sind in unserem Zusammenhang diejenigen Gleichnisse, in denen Krieg und Friede in scharfem Kontrast nebeneinandertreten, wenn "again and again pain and destruction and violent death are compared to fertile agriculture, creative craftsmanship, useful objects and tasks, scenes of peace and innocent delight"³⁰. – Gegensätze dieser Art lassen den Rezipienten aufhorchen und erinnern ihn immer wieder an den hohen Preis, der im Kampf um Ehre und Selbstbehauptung zu bezahlen ist. Verurteilt wird dieser Kampf dadurch freilich nicht: Die *Ilias* ist kein Anti-Kriegs-Epos³¹. Doch die Friedensbilder schaffen ein Gegengewicht zu den blutigen

²⁶ Dazu jetzt Chr. Ulf, *Die homerische Gesellschaft. Materialien zur analytischen Beschreibung und historischen Lokalisierung*, München 1990, 37 f.

²⁷ Z 401 ff.: 'Εκτορίδην ἀγαπητόν, ... / τὸν ῥ' Ἐκτωρ καλέεσκε Σκαμάνδριον, αὐτὰρ οἱ ἄλλοι / Ἀστυάνακτ'· οἷος γὰρ ἔρῦετο Ἴλιον Ἐκτωρ. Vgl. auch X 506 f.

²⁸ Taplin 1980 *passim*; das Zitat S. 14.

²⁹ Taplin 1980, 14; vgl. dazu J. Griffin, *Homeric Pathos and Objectivity*, in: CQ 26, 1976, 161–187 (auf den Taplin verweist), und bereits G. Strasburger, *Die Kleinen Kämpfer der Ilias*, Diss. Frankfurt a.M. 1954, bes. 69–77 (Kap. III A 1: „Figuren mit 'Affektwert'“).

³⁰ Taplin 1980, 15; vgl. D.H. Porter, *Violent Juxtaposition in the Similes of the Iliad*, in: CJ 68, 1972, 11–21 (zitiert von Taplin ebd.).

³¹ Nachdrücklich hervorgehoben von Taplin 1980, 15 f.

Kampfszenen, das die Ilias in der Gattung 'Heldendichtung' eine ganz einzigartige Stellung einnehmen läßt³².

(3) *Das Homerische Achilleus-Bild*. Wenden wir uns nach diesen allgemeineren Überlegungen zuletzt einigen Aspekten des Homerischen Achilleus-Bildes zu. Der Homerische Achilleus – das ist nicht nur „der strahlende Held im Glanz unüberwindlicher Stärke“, an den der „durchschnittlich gebildete Leser der Gegenwart“ zunächst denken mag³³. Das zeigt schon ein Blick auf das Ilias-Proömium: nicht κλέα ἀνδρῶν, nicht die *Heldentaten* Achills werden dort als Thema des Gedichtes angekündigt³⁴, sondern sein Groll und dessen grauenhafte Konsequenzen: „Das Heldische erscheint nicht als das gewohnte Strahlende, sondern als etwas Dunkles, sogar Bedrohendes“³⁵. Dieses Bedrohende zeigt sich zunächst darin, daß sich Achills Groll gegen die eigene Gemeinschaft richtet. In seiner persönlichen Ehre von Agamemnon zutiefst verletzt, zieht er sich aus dem Kampf zurück, was für die Achaier verheerende Auswirkungen haben muß: War er doch bis dahin 'für alle Achaier das große Bollwerk gegen den schlimmen Krieg'³⁶. Damit unübersehbar

³² Vgl. C.M. Bowra, *Heldendichtung. Eine vergleichende Phänomenologie der heroischen Poesie aller Völker und Zeiten*, Stuttgart 1964, 528.

³³ Effe 1988, 1.

³⁴ Die κλέα ἀνδρῶν waren der Stoff des traditionellen Heldenepos, wie es viele Generationen von Aoiden vor Homer gesungen haben dürften; ein Reflex solcher Heldendichtung findet sich in der Ilias selbst, I 186 ff.

³⁵ Latacz 1989, 100. – Bereits im Proömium wird also deutlich, daß Homer mit seiner *Ilias* etwas gegenüber dem traditionellen Heldenepos grundsätzlich Neues geschaffen hat. Im Zentrum seines Epos steht nicht – wie der Titel 'Ilias' zunächst erwarten läßt, unter dem man das Werk später in die Gattungstradition einzuordnen suchte (vgl. traditionelle Epen-Titel wie 'Thebais', 'Aithiopsis') – der heldenhafte Kampf von Griechen und Trojanern um die Stadt Ilios/Troia, sondern eine im Verhältnis winzige (nur 51 Tage umfassende) Episode aus dem zehnjährigen Kriegsgeschehen: der Streit zwischen Achill und Agamemnon und dessen Folge, die für die ganze Gemeinschaft verderbliche μῆνις des Achilleus. Mit dieser Geschichte vom Konflikt zwischen zwei Angehörigen der adligen Oberschicht, dessen Entstehungsweise und Auswirkungen in der Ilias exemplarisch vorgeführt werden, wollte der Dichter sein Publikum (die adlige Führungsschicht seiner eigenen Zeit) zweifellos auf *aktuelle* Gefahren aufmerksam machen. Auf diese Weise verlieh er der Gattung 'Heldenepos' eine neue Funktion: An die Stelle der 'rühmenden Narrativität' trat die 'problematisierende Realitätsreflexion'. Nicht zuletzt deswegen dürfte von der Ilias eine so außerordentliche Faszination ausgegangen sein, daß sie als erstes Exemplar der Gattung schriftlich fixiert wurde. So J. Latacz, Hauptfunktionen des antiken Epos in Antike und Moderne, in: *AU* 34 (3), 1991, 8–17, dort 11 f.; vgl. ferner die ausführlichere Fassung desselben Aufsatzes in: *Dialog Schule-Wissenschaft. Klassische Sprachen und Literaturen*, Bd. 25, 1991, 88–109, bes. 100 f. (wiederabgedruckt in: ders., *Erschließung der Antike. Kleine Schriften zur Literatur der Griechen und Römer*, Stuttgart/Leipzig 1994, 257–279); Latacz 1989, 118 f.; ders., *Homers Ilias und die Folgen. Wie der Mythos Troia entstand*, in: *Troia – Brücke zwischen Orient und Okzident*, hrsg. v. I. Gamer-Wallert, Tübingen 1991, 201–218, bes. 205–207; Janko 1992, 38.

³⁶ So Nestor *Il.* A 283 ff. (am Ende der Rede, in der er die beiden Heerführer miteinander zu versöhnen sucht): αὐτὰρ ἔγωγε / λίσσομ' Ἀχιλλῆϊ μεθέμεν χόλον, ὃς μέγα πάσιν / ἔρκος Ἀχαιοῖσιν πέλεται πολέμοιο κακοῖο.

deutlich werde, wie sehr das Heer auf ihn angewiesen ist, läßt Achill überdies seine Mutter Thetis bei Zeus erwirken, daß dieser den Troern Sieg verleiht. Und selbst als die Sache der Achaier daraufhin in die äußerste Gefahr geraten und Achill zu ihrer letzten Hoffnung geworden ist, verhartet er in seinem Groll: Die Bittgesandtschaft des I bleibt erfolglos, und den flehenden Worten des Patroklos im Π gibt Achill nur so weit nach, daß er dem Freund seine Rüstung leiht und ihn mit den Myrmidonen in den Kampf ziehen läßt, während er selbst bei den Schiffen bleibt, – was schließlich zum Tod des Patroklos führt. Achill verliert das Liebste, was er hat. Erst das bringt ihn dazu, wieder in den Kampf einzugreifen. Das tut er mit dem denkbar größten Erfolg: Sein bloßes Erscheinen löst unter den Troern eine Massenflucht aus, keiner wagt ihm standzuhalten – bis auf Hektor, der sich ihm schließlich stellt; mit der Überwindung dieses gefährlichsten aller Gegner endet seine Aristie. Damit könnte das strahlende, durch den gegen die eigene Gemeinschaft gerichteten Groll nur vorübergehend getrübt Heldenbild wiederhergestellt sein. Doch nun läßt der Dichter die düster-bedrohliche Seite des Heroentums auch am Umgang Achills mit seinen *Feinden* sichtbar werden³⁷. Die kriegerische ἀρετή des Helden steigert sich ins Maßlose und schlägt in eine Wildheit um, die der Natur Achills sonst nicht eigen war. Das zeigt sich zunächst in Achills Wüten im Flußkampf. Exemplarisch ist hier der Umgang des Helden mit dem Flußgott Skamander³⁸ und – zuvor noch – die Lykaon-Szene, in der der Dichter Achill selbst aussprechen läßt, daß es ihm *früher, als Patroklos noch am Leben war*, lieber gewesen sei, die Troer auch einmal zu schonen: Viele habe er lebend gefangengenommen und verkauft; jetzt aber solle keiner mehr davonkommen, der in seine Hände falle³⁹. So tötet er auch Lykaon (dem er selbst bei einer früheren Begegnung bereits einmal das Leben geschenkt hatte), obwohl dieser sich ihm unbewaffnet als ἰκέτης naht: Achill hat jede Scheu verloren⁴⁰. Erneut zeigt sich das in seinem Umgang mit Hektors Leichnam, den er vor den Augen von Frau und Eltern des Getöteten mißhandelt, – während er Andromaches Vater Eetion einst eine ehrenvolle Bestattung hatte zuteil werden lassen, ja

³⁷ Effe 1988, 11 f.

³⁸ Siehe dazu unten S. 181.

³⁹ *Il.* Φ 100 ff.

⁴⁰ Nicht einmal Lykaons Hinweis darauf, daß Achill ihm damals, als er ihm zum ersten Mal in die Hände gefallen sei, in seiner Hütte Speise vorgesetzt habe – ein Akt, der eine religiöse Bindung zwischen den beiden hat entstehen lassen (s. dazu J. Gould, *HIKETEIA*, in: *JHS* 93, 1973, 74–103, dort 79 mit Anm. 35) – kann ihn daran hindern, den Wehrlosen niederzustechen und seinen Leichnam in den Fluß zu werfen. Zu der grausigen Triumphrede, in der Achill sich ausmalt, wie die Fische das Blut von Lykaons Wunden lecken und sein 'weißschimmerndes Fett' fressen werden, vgl. Effe 1988, 12.

sich sogar davor gescheut hatte, dem besiegten Feind die Rüstung abzunehmen⁴¹. Die schonungslose Härte, mit der der Dichter Achill in den Büchern Σ bis X gegen seine Feinde vorgehen läßt, steht also in deutlichem Gegensatz zu dem, was er über das Verhalten des Helden *vor dem Tod des Patroklos* erzählt. Gerade hier, wo Achills kriegerischer Erfolg seinen Höhepunkt erreicht⁴², erscheint der Held nicht als eine Idealgestalt, mit der der Rezipient sich ohne weiteres identifizieren können, sondern als ein durch den Schmerz um sein Liebstes *außer sich geratener* Mensch. Daß nicht nur wir das so empfinden, die möglicherweise von zeitgenössischen pazifistischen Strömungen beeinflussten Leser des 20. Jahrhunderts, kann das letzte Buch der Ilias belegen, in dem der Dichter zunächst die Götter an Achills Verhalten Anstoß nehmen und dann den Helden selbst zu seiner früheren milderen Natur – und damit zu sich selbst – zurückfinden läßt⁴³. Als Achill zwölf Tage lang seine Wut an Hektors Leichnam ausgelassen hat, erhebt Apoll, der dieses Tun nicht länger mit anzusehen bereit ist, Klage, und Zeus (der Achills gegen die eigene Gemeinschaft gerichtete μῆνις unterstützt hatte!) pflichtet ihm bei. Thetis wird zu ihrem Sohn geschickt, um ihm im Namen der Götter Einhalt zu gebieten. Und in seiner Begegnung mit Priamos zeigt sich Achill dann wirklich bereit, den Vater seines Todfeindes als ἱκέτης zu achten und ihm den Leichnam Hektors zur Bestattung herauszugeben – und das nicht nur, weil die Götter es so wollen. Denn als Priamos ihn an das Leid erinnert, das sein eigener Vater Peleus um *ihn* trägt, empfindet er mit einemmal Mitleid mit dem Mann, dem er selbst so viele Söhne getötet hat. Der Gedanke an das Leid, das der Krieg für alle Beteiligten bedeutet, für Sieger und Besiegte gleichermaßen, – dieser Gedanke ist es, der Achills Verhärtung löst und der am Ende der Ilias steht⁴⁴.

*

⁴¹ *Il.* Z 417 ff.

⁴² D.h. – um die Formel aufzugreifen, die für Giangrande (vgl. oben Anm. 15) die Quintessenz des Homerischen “heroic code” darstellt –: Gerade hier, wo Achill als “the greatest killer” auftritt.

⁴³ Vgl. E.T. Owen, *The Story of the Iliad*, London 1946 (repr. Wauconda, Ill. 1989), 248; näher ausgeführt von S.L. Schein, *The Mortal Hero. An Introduction to Homer's Iliad*, Berkeley/Los Angeles/London 1984, 103 f. und 153 ff.

⁴⁴ Vgl. Effe 1988, 15; Taplin 1980, 16–18; G.P. Landmann, *Die Ilias als durchdachtes Gesamtbild des Phänomens Krieg*, in: *MH* 50, 1992, 65–78, dort 78; U. Hölscher, *Gegen den Verlust der Bilder. Ein Plädoyer für Achill*, in: *Das nächste Fremde. Von Texten der griechischen Frühzeit und ihrem Reflex in der Moderne*, hrsg. von J. Latacz u. M. Kraus, München 1994, 383–393, dort 389 ff.

Kehren wir zu unserem Ausgangspunkt zurück: der Frage nach Catulls Umgang mit dem Homerischen Erbe⁴⁵. Wie nimmt sich das Bild, das die Catullischen Parzen von Achills im Troianischen Krieg bewiesenen *virtutes* entwerfen, vor dem Hintergrund der Ilias – *dieser* Ilias – aus?

Die Parzen beginnen ihr Lied mit einem Lobpreis auf Peleus (323 f.):

o decus eximium magnis virtutibus augens,
Emathiae tutamen, Opis carissime nato, ...

Peleus entspricht dem oben skizzierten *Ideal* des Homerischen ἄριστος vollauf. Er ist das Bollwerk Thessaliens, der gute Herrscher, dessen *virtutes* den Seinen den nötigen Schutz gewähren. Nichts ist ihm und seinem Land zu seiner Hochzeit mehr zu wünschen als ein Sohn, der ihm gleich sei. Ist doch die Hoffnung auf Kinder, die zu tüchtigen Verteidigern des Vaterlandes heranwachsen werden, ein Motiv, das auch sonst in Epithalamien begegnet⁴⁶. Diese Hoffnung scheint sich zunächst aufs glänzendste zu erfüllen. Aus der Ehe soll ein Sohn hervorgehen, dessen Tapferkeit und Stärke nichts zu wünschen übrig lassen: ein Held, den man nie die Flucht ergreifen sehen wird und der sich im Lauf selbst mit der schnellen Hirschkuh wird messen können (Vv. 338–341).

Doch schon in der nächsten Strophe verdüstert sich das Bild (343 ff.):

Non illi quisquam bello se conferet heros,
cum Phrygii Teucro manabunt sanguine <campi>,
Troicaque obsidens longinquo moenia bello
periuri Pelopis vastabit tertius heres.

Die außerordentlichen Gaben des Helden werden in einem langwierigen Belagerungskrieg⁴⁷ aufgerieben werden, die 'der dritte Erbe des eidbrüchigen Pelops' gegen die Troer führen wird. Diese Umschreibung Agamemnons dient wohl nicht nur dazu, dem Parzenlied den Klang verrätselter Orakelsprüche zu verleihen⁴⁸.

⁴⁵ Zu den Homer-Reminiszenzen im Parzenlied vgl. (außer den gängigen Catull-Kommentaren jeweils z.St. und Syndikus 1990, 183 f.) Perrotta 1931, 99–101; Braga 1950, 9 f.; Newman 1990, 223 f.

⁴⁶ Vgl. Cat. 61, 71–75 (angeredet ist der Gott Hymenaios): *Quae tuis careat sacris, / non queat dare praesides / terra finibus; at queat / te volente. Quis huic deo / compararier ausit?*

⁴⁷ Vgl. Vv. 366 f.: *Nam simul hanc f e s s i s dederit fors copiam Achivis / urbis Dardaniae Neptunia solvere vincla ...*

⁴⁸ So Syndikus 1990, 184.

Vielmehr wirft sie einen dunklen Schatten auf den gesamten Troianischen Krieg, indem sie an die grausige Familiengeschichte des Leiters dieses Unternehmens erinnert, in dessen Haus die Scheu vor den Göttern – nach V. 386 (*nondum sprete pietate*) ein Charakteristikum des Heroenalters – schon vor Generationen gewichen ist⁴⁹.

Ein Blick auf die wörtlichen Ilias-Anklänge in dieser und der folgenden Strophe des Parzenliedes läßt die Schatten noch schärfer hervortreten. Der oben zitierte Vers 343 spielt auf Σ 105 f. an, wo Achill von sich selbst sagt, daß kein Held ihm an kriegerischer Tapferkeit gleichkomme:

τοῖος ἐὼν οἷος οὐ τις Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων / ἐν πολέμῳ ...

Daß Catull der Zusammenhang, in dem diese Worte Achills bei Homer stehen, gegenwärtig war, zeigt die nächste Strophe (348 ff.)⁵⁰:

Illius egregias virtutes claraque facta
saepe fatebuntur gnatorum in funere matres,
cum incultum cano solvent a vertice crinem
putridaque infirmis variabunt pectora palmis.

Denn hier nimmt Catull das Ende *derselben* Achilleus-Rede auf (Σ 121b ff.):

νῦν δὲ κλέος ἐσθλὸν ἀροίμην,
καὶ τινα Τρωϊάδων καὶ Δαρδανίδων βαθυκόλπων
ἀμφοτέρησιν χερσὶ παρειάων ἀπαλάων
δάκρυ' ὁμορξαμένην ἀδινὸν στοναχῆσαι ἐφείην,
γνοίεν δ' ὡς δὴ δηρὸν ἐγὼ πολέμοιο πέπαυμαι.

Die Verse entstammen einer Schlüsselszene der Ilias. Achill hat soeben erfahren, daß Patroklos von Hektors Hand gefallen ist. Von seinen lauten Klagen herbeigerufen, taucht seine Mutter Thetis aus dem Meer auf und fragt nach dem Grund seines Schmerzes. Er berichtet ihr das Geschehene und beklagt sein – und *ihr* – Schicksal: Hätte doch Peleus eine sterbliche Frau geheiratet! Dann wäre Thetis unendliches Leid erspart geblieben, das sie nun um ihren Sohn tragen müssen, der nicht lebend aus Troia heimkehren wird. Denn nach dem Tod seines Freundes, den er selbst mitverschuldet hat, ist Achill sein Leben nichts mehr wert. Hat er es doch versäumt, Patroklos und den anderen Gefährten beizustehen, die nun von Hektor bezwungen worden sind. Statt dessen hat er bei den Schiffen gesessen, eine nutzlose Last der

⁴⁹ Curran 1969, 187. *Tertius heres* weist auf die Erbfolge Pelops – Atreus – Thyestes – Agamemnon, von der *Il.* B 105–7 im Zusammenhang mit dem Szepter Agamemnons die Rede ist. Schon dort ist wohl nicht ohne Absicht an die von Betrug und Unheil gekennzeichnete Geschichte des Atridenhauses erinnert. Stützt sich doch Agamemnon auf dieses Szepter, das einst dem Pelops gehört hat, während seiner unseligen Trugrede, die ihn beinahe die Kontrolle über seine Truppen verlieren läßt. Siehe dazu S. Richardson, *The Homeric Narrator*, Nashville, Tennessee 1990, 62–64.

⁵⁰ Perrotta 1931, 99.

Erde, er, der tapferste Held aller Achaier (Σ 105: τοῖος ἐὼν ...)! Jetzt bleibt ihm nur noch die eine Aufgabe, seinen Freund zu rächen, obwohl er weiß, daß er danach selber sterben muß – κείσομ' ἐπεὶ κε θάνω ... Es folgen die oben zitierten Verse Σ 121b ff.

An diese Szene also erinnert Catull im Hochzeitslied der Parzen – die Szene, in der Achill von dem πένθος μύριον (Σ 88) spricht, das Thetis infolge ihrer Hochzeit mit Peleus seinetwegen zu erdulden haben wird, da er nunmehr seinem Helden-schicksal bis in den Tod folgen muß. Die letzten – von Catull aufgenommenen – Verse sprechen freilich von dem κλέος ἐσθλόν, das Achill zuvor noch zu gewinnen hofft, indem er seinerseits den troianischen Müttern Seufzen und Tränen bereitet. Wiegt dieser 'edle Ruhm' alles Leiden auf? Findet Achills kurzes Heldenleben in *solchem* Ruhm eine sinnvolle Erfüllung? Soll der Hörer Genugtuung bei dem Gedanken empfinden, daß Achill vor seinem frühen Tod der Gegenseite noch große Schmerzen zufügen wird? Ich hoffe gezeigt zu haben, daß das der Intention des Iliasdichters widerspräche. Läßt Homer doch im Ω Achill selbst mit dem von Trauer um seine Söhne niedergedrückten Priamos Mitleid empfinden und das Leid des Vaters seines Todfeindes mit dem seines eigenen Vaters Peleus auf eine Stufe stellen⁵¹. Daß die *egregiae virtutes claraque facta*, die die Catullischen Parzen Vv. 348 ff. schildern, 'den antiken Leser' (im Unterschied zu uns) mit freudigem Stolz und ungeteilter Bewunderung erfüllt haben müssen, läßt sich mit einem Hinweis auf das *Homerische* Heldenideal gewiß nicht belegen.

Verfolgen wir das Parzenlied weiter (353 ff.):

Namque velut densas praecerpens messor aristas
sole sub ardenti flaventia demetit arva,
Troiugenum infesto prosternet corpora ferro.

Hier nimmt Catull eines jener Homerischen Gleichnisse auf, die den Leser oder Hörer durch den Gegensatz zwischen *comparandum* und *comparatum* schockieren⁵². Homer gebraucht das Gleichnis von den Schnittern im Ährenfeld, um das Aufeinan-

⁵¹ Ω 534 ff., bes. 540–42 (auch von Taplin 1980, 16 f. Achills Worten Σ 121 ff. gegenübergestellt). Achill sucht Priamos damit zu trösten, daß das Leben *keines* Menschen frei von Leid ist. Auch sein Vater Peleus – einst einer der glücklichsten Menschen, den die Götter mit glänzenden Gaben und einer unsterblichen Gattin gesegnet haben – hat Schlimmes zu erdulden. Achill, sein einziger Sohn und Erbe, wird jung sterben (vgl. Σ 88 ff.) – οὐδέ νυ τόν γε / γηράσκοντα κομίζω, ἐπεὶ μάλα τηλόθι πάτρης / ἡμαὶ ἐνὶ Τροίῃ, σέ τε κήδων ἠδὲ σά τέκνα. Die Verse erinnern zugleich an Σ 102 ff., wo Achill sich Vorwürfe macht, daß er Patroklos und die anderen Gefährten nicht vor dem Tod durch Hektor bewahrt hat – ἀλλ' ἡμαὶ παρὰ νηυσὶν ἐτώσιον ἄχθος ἀρούρης (Σ 104). Um seine verletzte Ehre zu verteidigen, hat Achill grollend bei den Schiffen gesessen, und Zeus persönlich hat für die Anerkennung seiner ἀρετή gesorgt; um sich edlen Ruhm zu erwerben, sitzt er in Troia und bereitet Priamos und dessen Kindern Leid. Glücklicherweise hat ihn weder das eine (vgl. Σ 79 ff.) noch das andere gemacht: hindert ihn doch der Kampf um Ehre und Ruhm jetzt wie damals daran, für die dazusein, die ihm am nächsten stehen und seine Hilfe am nötigsten hätten.

⁵² Vgl. Konstan 1977, 48, und Newman 1990, 223.

derprallen der beiden feindlichen Heere zu veranschaulichen (Λ 67 ff.⁵³) – jene Phase des Massennahkampfes also, in der es zum grausigsten Blutvergießen zu kommen pflegt –; Catull illustriert mit dem Vergleich die unheimliche Kraft Achills, der in seinen Aristien seine Feinde reihenweise wie dünne Halme niedermäht. Beide aber lassen vor dem inneren Auge des Rezipienten ein helles Friedensbild entstehen, auf dessen Hintergrund sich das blutige Kampfgeschehen um so dunkler ausnimmt.

Die nächste Strophe (357 ff.) erinnert an das Φ der Ilias, Achills Wüten im Flußkampf:

Testis erit magnis virtutibus unda Scamandri,
 quae passim rapido diffunditur Helleponto,
 cuius iter caesis angustans corporum acervis
 alta tepefaciet permixta flumina caede.

Die Verse gehen auf die Klagerede des Flußgottes an Achill zurück (Φ 218–220):

πλήθει γὰρ δὴ μοι νεκύων ἐρατεινὰ ῥέεθρα,
 οὐδέ τί πη δύναμαι προχέειν ῥόον εἰς ἄλα δῖαν
 στεινόμενος νεκύεσσι, σὺ δὲ κτείνεις ἀϊδήλωσ.⁵⁴

Achill kennt keine Rücksicht mehr. Er hat sich zu solch maßloser Kampfeswut verstiegen, daß selbst göttliche Naturgewalten unter ihm zu leiden haben⁵⁵. Nichts könnte die bedrohlichen Züge, die das Heldische in seiner Gestalt annimmt, krasser vor Augen führen.

Bis hierher bildet die *Ilias* den Referenztext des Parzenliedes; in den letzten Strophen greift der Dichter auf Stoff aus dem Troia-Mythos zurück, der zu den *Posthomerica* gehört. Es ist Zeit, Zwischenbilanz zu ziehen. Die *Ilias* – das muß an dieser Stelle noch einmal nachdrücklich hervorgehoben werden – ist kein Anti-Kriegs-Epos. *Homers* Darstellung des kriegerischen Heroentums ist komplex: ist sie über weite Strecken affirmativ, so fehlt es ihr doch auch nicht an Elementen, die die dunkle Kehrseite des heldischen Strebens nach Ehre und Ruhm sichtbar werden lassen. Und eben diese letzteren Elemente sind es, die *Catull* bei seiner Umsetzung des Homerischen Erbes in den Vordergrund rückt. Im Lied der Parzen erscheint Achill als der bedrohliche, mit übermenschlicher Kraft und gnadenloser Zerstörungswut gegen seine Feinde vorgehende Held, wie ihn die Bücher Σ–X der *Ilias* schildern. Bei *Homer* findet die Maßlosigkeit, zu der sich die kriegerische ἀρετή

⁵³ Οἱ δ', ὡς τ' ἀμητῆρες ἐναντίοι ἀλλήλοισιν / ὄγμον ἐλαύνωσιν ἀνδρὸς μάκαρος
 κατ' ἄρουραν / πυρῶν ἢ κριθῶν· τὰ δὲ δράγματα ταρφέα πίπτει· / ὡς Τρῶες καὶ Ἀχαιοὶ
 ἐπ' ἀλλήλοισι θορόντες / δήσουν ...

⁵⁴ Eine weitere Homer-Reminiszenz stellt die Wendung *permixta caede* dar, die auf
 Φ 16 zurückgeht: πλῆτο ῥόος κελάδων ἐπιζέϊππων τε καὶ ἀνδρῶν.

⁵⁵ Φ 223 verspricht Achill zwar, der Bitte des Gottes zu entsprechen und sein Morden
 außerhalb des Flußbettes fortzusetzen, kommt dem Versprechen dann aber nicht nach;
 Φ 233 ff. geht der Fluß, zur Gegenwehr getrieben, zum Angriff auf den Helden über.

des Helden in jenem Abschnitt steigert, ihre Erklärung in einer außerordentlichen Situation: Achill hat seinen engsten Freund verloren und ist von einem unbezwingbaren Verlangen nach Rache beherrscht. Bei Catull dagegen, der den Tod des Patroklos nicht erwähnt, erscheint diese Maßlosigkeit nicht als situationsbedingt, sondern als konstitutiv für Achills Charakter. Alles, was in der Ilias (in den Rückblenden, die von den Kämpfen Achills vor den im Epos selbst geschilderten Ereignissen berichten, und im Ω) über die milderen Wesenszüge des Helden gesagt ist – über den Achilleus also, der im Umgang mit den Feinden auch Mitleid und achtungsvolle Zurückhaltung kennt –, all das wird bei Catull ausgeblendet⁵⁶. – Hinzu kommt, daß Catull die Parzen in ihrem Lobpreis auf Achill nichts über das sagen läßt, was dem Streben der *Homerischen* ἄριστοι nach kriegerischen Höchstleistungen seinen eigentlichen Sinn verleiht: die existentielle Bedeutung ihres tapferen Einsatzes für die eigenen Leute, die schutzbedürftige *Gemeinschaft*. Im Unterschied zu seinem Vater Peleus, den die Parzen als *Emathiae tutamen* apostrophieren, wird Achill in dem Schicksalslied nicht als Beschützer und Verteidiger der Seinen gepriesen, nicht als ‘das große Bollwerk für alle Achaier gegen den schlimmen Krieg’⁵⁷, das er bei Homer ist. Der Homerische Achilleus hat, wie zuletzt auch Agamemnon einsehen muß, deswegen als ἄριστος Ἀχαιῶν zu gelten, weil er – wie Hektor für die Trojaner – für die eigene Gemeinschaft unentbehrlich ist: Darauf gründet sich sein außerordentlicher τιμή-Anspruch. Der Achill aber, von dem Catulls Parzen singen, erweist sich in der Rolle als unvergleichlicher Held (V. 343), die er als Helfer des *periuri Pelopis tertius heres* (V. 346) bei der Zerstörung Troias spielt⁵⁸: Sein Ruhm

⁵⁶ Ein Hinweis auf die Einseitigkeit des Catullischen Achilleus-Bildes findet sich auch bei K.C. King, *Achilles. Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages*, Berkeley/Los Angeles/London 1987: In ihrem Kapitel über den Homerischen Achilleus zählt sie Catull unter denjenigen Dichtern auf, für die “the unsurpassed prowess displayed in Achilles’ rampage, a period of total and uncharacteristic brutality [...], became an important motif” (S. 1); und im Zusammenhang mit der Besprechung des Polyxena-Motivs – das bei anderen Dichtern eine erotische Komponente hat – schreibt sie: “It may be that in order to achieve this end, to portray the utter inhumanity of war and the heroic age, Catullus excluded a love story just as he excluded Achilles’ grief for Patroklos” (189; Hervorhebung von mir). Zwar würde ich das, was Homer in den Büchern Σ–X schildert, eher als einen Zustand des Außer-sich-Seins denn als ‘a period of total brutality’ bezeichnen; wichtig ist jedoch Kings Betonung der Tatsache, daß – wie sie S. 13 ff. näher herausarbeitet – dieser Zustand für den Homerischen Achilleus *uncharakteristisch* ist, und ihr (freilich nur beiläufiger) Hinweis darauf, daß die Ursache für diesen Zustand, die Trauer des Helden um seinen Freund, in der Achilleus-Darstellung der Catullischen Parzen keine Rolle spielt. – Auf den Seiten, die speziell Catull 64 gewidmet sind (114–118), geht King nicht näher auf die Beziehung des Neoterikers zu Homer ein; als Referenztext des Parzenliedes betrachtet sie vielmehr Pindars 8. Isthmische Ode – auf die Catull jedoch nicht durch wörtliche Anspielungen verweist. Der (von King selbst nur knapp ausgeführte) Vergleich zwischen dem Parzenlied und der Pindarode mag allerdings dennoch instruktiv sein: vgl. unten Anm. 66.

⁵⁷ A 283 f.; s. oben S. 175 mit Anm. 36.

⁵⁸ In der Rolle also, die der Homerische Achilleus nur widerwillig spielt – was ja der

gründet sich ausschließlich auf den großen Anteil, den er an der Vollendung jenes von Agamemnon begonnenen Zerstörungswerkes hat (das nach V. 346 nicht gerade als *bellum iustum* erscheint), auf die unvorstellbar große Zahl der von ihm getöteten Gegner. So erscheint – anders als bei Homer – im Lied der Catullischen Parzen das Töten und Blutvergießen *um seiner selbst willen* als Zeichen hervorragender *virtus*⁵⁹. Als Zeugen solcher *virtus* werden nicht die Griechen aufgerufen, denen Achills kriegerische Leistungen zugute kommen, sondern die *Opfer*; so steht in der Schilderung, die die Parzen von Achills heroischer Laufbahn geben, das Leid im Vordergrund, das der Troianische Krieg verursachen wird – also das, was bei Homer immer wieder ein *Gegengewicht* zum Preis auf die κλέα ἀνδρῶν bildet. Catull hat – dies dürfte deutlich geworden sein – bei seiner Verarbeitung des Homerischen Stoffes *einseitig* auf solche Homer-Stellen zurückgegriffen, an denen das traditionelle Heldenideal *problematisiert* wird⁶⁰.

eigentliche Grund für seinen Streit mit Agamemnon ist. Siehe bes. *Il.* A 152 ff., wo Homer seinen Achilleus hervorheben läßt, daß er nur Agamemnon zuliebe an dem Zug gegen Troia teilgenommen habe – denn ihm selbst und seinem Land hätten die Troer ja keinen Schaden zugefügt; Agamemnon aber habe ihm seinen Einsatz stets nur mit Undank gelohnt. Einem solchen Mann zu dienen sei er nun nicht mehr länger bereit.

⁵⁹ Boës 1986 stellt die Dinge m.E. auf den Kopf, wenn er in dem Achilleus des Parzenliedes das Ideal («probablement plus romain qu' homérique», S. 105) eines aus einer vorbildlichen Ehe hervorgegangenen und mit entsprechenden moralischen Qualitäten ausgestatteten Vaterlandsverteidigers verkörpert sieht, wie Catull es in seinem Epithalamium c. 61 entwirft (Vv. 71 ff., zitiert oben Anm. 46). Boës leugnet zwar nicht die Grausigkeit der blutigen Szenen Vv. 348 ff. («Il est clair que l'effet recherché [...] est un effet d'amplification dans l'horreur», S. 112), meint dazu jedoch: «Or c'est en regard de chacun de ces tableaux lamentables qu'apparaissent les mots exprimant la plus haute appréciation morale, *egregias virtutes, clara facta, virtutibus*. [...] La violence devient vertu à Rome lorsqu'elle s'exerce pour le service de la cité» (113). Achill übt seine *virtus* ja gerade nicht im Dienste seines Vaterlandes (was auch Giangrande 1972, 137 nicht beachtet); und das Wort *virtus* kann an dieser Stelle ebenso ambivalent sein wie V. 51, wo *heroum virtutes* als Überschrift zu dem Bild von der von Theseus verlassenen Ariadne erscheint. (Daß die Treulosigkeit des Theseus seiner heroischen *virtus* keinen Abbruch tue, wird gerade Boës nicht einwenden können, der den Begriff *virtus* unter *moralischem* Gesichtspunkt betrachtet und ihn in einen engen Zusammenhang mit den – wie er mehrfach hervorhebt: für Catulls Werk zentralen – Werten *fides* und *concordia* bringt.)

⁶⁰ Dies ist Heath 1989, 61, entgegenzuhalten, der Catulls Einstellung zum kriegerischen Heroentum mit derjenigen Homers *gleichsetzt*: Nichts zwingt zu der Annahme, daß Catull eine ironische Distanz zum Inhalt des Parzenliedes einnehme, da "in Homer (for example, *Il.* 6. 480–1) one finds that martial prowess may be admired, even though it brings destruction and distress, and may be celebrated, even while the distress it brings is compassionately understood; why should we not allow Catullus an equally complex attitude?" Ich hoffe gezeigt zu haben, daß die Wendung "*equally complex attitude*" die Sache nicht trifft. Bei *Homer* herrscht eine *παλίντονος ἀρμονία* zwischen den beiden Grund-Perspektiven, aus denen die Geschehnisse geschildert werden: derjenigen der schutzbedürftigen Gemeinschaft, die auf kriegerische Höchstleistungen ihrer ἀριστοι angewiesen ist, um nicht selbst unterzugehen,

In den folgenden beiden Strophen des Parzenliedes wird die begonnene Linie zu Ende geführt; darum sollen sie (obwohl sie Stoff behandeln, der jenseits des in der Ilias Erzählten liegt) hier noch kurz betrachtet werden. Das letzte Zeugnis für Achills *virtutes*, so singen die Parzen, wird der Tod der Polyxena sein, die man ihm als Opfer auf seinem Grabe darbringen wird (362):

Denique testis erit *morti* quoque reddita praeda ...

Hier ist ausgesprochen, was Vv. 343 ff. durch die Anspielungen auf die Szene im Σ der Ilias, in der Achill von seinem bald bevorstehenden Tod spricht, schon angedeutet worden ist: Der Sohn, um dessentwillen die Parzen das Hochzeitspaar glücklich preisen, wird das Ende des Troianischen Krieges nicht mehr erleben und nicht nach Hause zurückkehren, um die Herrschaft seines Vaters zu übernehmen⁶¹. Peleus, das

und derjenigen der Opfer; daraus ergibt sich die Komplexität seiner Darstellung. *Catull* aber *beschränkt* sich auf die Perspektive der Opfer.

⁶¹ Ein erster indirekter Hinweis auf Achills Tod findet sich bereits Vv. 299–302, wo es von Apollon und Diana heißt, sie hätten als einzige von den olympischen Göttern die Hochzeit des Peleus und der Thetis nicht mitfeiern wollen: Catull reagiert damit offenbar auf die von Platon (*Pol.* B 383a-b) kritisierte Mythenversion, nach der Apollon, der ja später zusammen mit Paris den Achilleus tötet, an der Hochzeit nicht nur teilnimmt, sondern überdies Thetis in einem prophetischen Lied um ihrer zu erwartenden Nachkommenschaft willen glücklich preist – wofür ihn die Göttin (Aisch. *Frg.* 350 Radt) der Heuchelei anklagt (vgl. dazu R. Reitzenstein, *Die Hochzeit des Peleus und der Thetis*, in: *Hermes* 35, 1900, 73–105, dort 88 f., und Perrotta 1931, 91 ff.). Indem Catull nun ausdrücklich sagt, Apollon habe *nicht* an der Hochzeit teilgenommen, entlastet er den Sehergott von diesem Vorwurf; zugleich aber läßt er den Leser, der sich nach dem Grund für diese auffällige Abweichung von der Überlieferung fragen wird, bereits an dieser Stelle daran denken, daß Achill durch die Pfeile Apollons umkommen wird (vgl. Kinsey 1965, 924). – E. Courtney, *Moral Judgements in Catullus*, in: *GB* 17, 1990, 113–122, der die auch in der vorliegenden Arbeit vertretene Ansicht zu widerlegen sucht, daß “the seeming happiness of the marriage of Peleus and Thetis is to be understood as already under a cloud, carrying within itself the seeds of unhappiness” (113), schreibt zu Vv. 299–302: “That is certainly a shadow, but be it noted that in this paper when I speak of the happiness of the marriage of Peleus and Thetis I mean the mutual relations of husband and wife, and not external calamities to their married life” (115). Diese Einschränkung erscheint jedoch kaum zulässig: Im Hochzeits-Glückwunsch der Parzen bildet der Lobpreis auf die *concordia* des Paares (328–336 + 372–380: 18 Verse) ja nur den *Rahmen* für die fast doppelt so lange (338–370: 33 Verse) Achilleus-Prophezeiung – auf die Courtney in seinem Aufsatz nicht eingeht; ja nach V. 372 erscheint die Zeugung Achills sogar als das eigentliche schicksalsgewollte Ziel dieser ehelichen Verbindung. Die Vorausdeutung auf Achills Tod vor Troia ist demnach durchaus nicht belanglos für die Frage, ob der Dichter die Hochzeit des Peleus und der Thetis als glücklich oder als “already under a cloud” hat darstellen wollen. –

Boës 1986, 106–109, sucht die Sache mit einem Hinweis darauf zu entschärfen, daß Catull die Parzen das Hochzeitslied nach römischer Sitte *vor* der Ankunft der Braut singen lasse (vgl. V. 329), so daß Thetis die Prophezeiungen über ihren Sohn nicht mithöre. Auf diese Weise sei es dem Römer gelungen, den tragischen Aspekt des Mythos, der bei *Homer* deut-

Bollwerk Thessaliens, wird keinen Nachfolger haben. Von seinem vielversprechenden Sohn wird nichts als ein mit dem Blut eines jungen Mädchens durchtränkter Grabhügel zurückbleiben (366–70):

Nam simul hanc fessis dederit fors copiam Achivis
urbis Dardaniae Neptunia solvere vincla,
alta Polyxenia madefient caede sepulcra,
quae, velut ancipiti succumbens victima ferro,
proiciet truncum summisso poplite corpus.

Mit dieser das gräßliche Detail in den Vordergrund rückenden Schilderung der Opferung Polyxenas – eines mythischen Ereignisses, das in Euripides' *Hekabe* paradigmatisch für die Greuel des Krieges steht⁶² – schließt der Achills kriegerischer

lich hervortrete, auszublenden. Bei Homer komme die dunkle Kehrseite des heldischen Ruhmesstrebens in den Szenen zum Ausdruck, in denen er Andromache – die die «ivresse de la gloire» ihres Gatten natürlicherweise nicht zu teilen vermöge – um Hektor, Thetis um Achill weinen lasse. *Catull* aber habe keinen Schatten auf die Festesfreude fallen lassen wollen und den Frauentränen in seiner Darstellung daher keinen Platz eingeräumt. Als ob Homer die Schrecklichkeit des Krieges nur am Leid der *Frauen* sichtbar werden ließe und Peleus von dem frühen Tod seines Sohnes nicht ebenso hart betroffen wäre wie Thetis (s. Ω 534 ff. und vgl. oben Anm. 51)!

⁶² Dazu jetzt in prägnanter Form J. Latacz, Einführung in die griechische Tragödie, Göttingen 1993, 325–332. – Von den übrigen literarischen Gestaltungen des Mythos vor *Catull* – in der *Iliupersis* (Procl. *Chrest.*, S. 62 Davies), bei Stesichoros (205 *PMG* [Tabula Iliaca]), Ibykos (307 *PMG*), Simonides (557 *PMG*) und in Sophokles' *Polyxena* (522–528 Radt [= 479–485 Nauck²]) – sind uns nur knappe Inhaltsreferate und Fragmente erhalten, aus denen die Intention des jeweiligen Autors nicht hervorgeht. Daß *Catull* die Euripideische Darstellung der Polyxena-Opferung vor Augen hatte, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen: Die *Hekabe* war in Rom gut bekannt, wie Ovids deutliche Anspielungen auf das Stück belegen (*Met.* XIII 429 ff.; vgl. bes. Vv. 477–480 mit Eur. *Hek.* 561 / 568–570); für *Catulls* Vertrautheit mit Euripides allgemein zeugen schon die ersten Verse seines Epyllions; und V. 370 des Parzenliedes scheint von Eur. *Hek.* 561 / 568 f. angeregt zu sein (Wilamowitz 1924, 302 Anm. 2; Perrotta 1931, 101 f.).

Aus diesem Grund vermag ich Dee 1982, 101 f., nicht zu folgen, der die Erfindung der Polyxena-Geschichte auf die "tastes for the strikingly melodramatic" der Kyklos-Dichter und ihres Publikums zurückführt und dem Motiv auch bei *Catull* lediglich ästhetische Funktion zubilligt (Pathoszerzeugung). Schon der erste Schritt erscheint problematisch, handelt es sich doch beim epischen Kyklos um nicht viel mehr als ein versifiziertes Handbuch wesentlich älteren – bis dahin in der mündlichen Tradition lebendigen – Erzählguts, über dessen ursprüngliche Bedeutung uns am ehesten vergleichende Mythenforschung und Religionswissenschaft Aufschluß geben können (s. etwa W. Burkert, *Homo necans*, Berlin/New York 1972, 79 f.). Doch selbst wenn sich nachweisen ließe, daß die Geschichte in ihrer ursprünglichen Form lediglich der Unterhaltung eines auf 'melodramatische' Szenen begierigen Publikums diene, wäre damit für die Interpretation des *Catull*schen Parzenliedes noch nichts gewonnen: Die Bedeutung, die die Euripideische Gestaltung des Stoffes – deren moralkritische Absicht unverkennbar ist – für *Catull* und seine Leser gehabt haben muß, ist gewiß nicht geringer zu veranschlagen als der Einfluß des 'perversen Romantizismus' (Dee ebd.) der kyklischen Epen.

Laufbahn gewidmete Teil der Prophezeiung. Unmittelbar darauf folgt die Aufforderung der Parzen an das Hochzeitspaar, sich nunmehr in Liebe zu vereinigen (372):

Quare agite optatos animi coniungite amores.

Der Übergang ist hart. Er ist wohl das letzte Signal dafür, daß der Dichter eine ironische Distanz zu dem einnimmt, was er seine Parzen zum Ausdruck bringen läßt⁶³. Es paßt zweifellos zur Rolle der Figuren, denen das Lied in den Mund gelegt ist⁶⁴, – der schon durch ihre äußerliche Beschreibung (Vv. 305 ff.) als unheimlich charakterisierten⁶⁵ Schicksals- und Todesgöttinnen –, daß der Dichter sie der Zeugung dieses Helden, der zahllose Mütter ihrer Söhne berauben und selbst nach seinem eigenen frühen Tod noch ein junges Menschenleben als Opfer fordern wird, mit Ungeduld entgegenblicken läßt. Daß aber *Catull* darin, daß *Peleus* und *Thetis* einem solchen Sohn das Leben schenken werden, die Krönung ihres ehelichen Glückes gesehen hätte – das erscheint angesichts der Ergebnisse, zu denen unsere Untersuchung von *Catulls* Umgang mit der Tradition geführt hat, kaum denkbar: Zu einseitig hebt er bei der Verarbeitung des vorgegebenen Stoffes, aus dem sich bei anderer Akzentuierung leicht ein helles Preislied auf *Achilleus* hätte gestalten lassen⁶⁶, die dunklen Züge dieser Figur und die tragische Seite ihres Schicksals her-

⁶³ Syndikus 1990, 185, liest das Parzenlied m.E. unreflektiert als auktoriale Aussage: „[...] M.C. Putnam und anderer Kritiker beurteilen *Catulls* *Achill* als eine völlig negative Gestalt. Aber wie sind solche Urteile mit dem Wortlaut *Catulls* zur Deckung zu bringen? Er führt die *Achilles*prophezeiung keineswegs als Gegen thema zu dem Festjubiläum ein, vielmehr leiten die Parzen in Vers 325 f. ihre Prophezeiung so ein, als wollten sie zur Freude des Tages beitragen. [...] Auch im einzelnen deutet nichts auf eine solche Absicht *Catulls*. Vielmehr bezeichnet er ausdrücklich *Achills* Taten und auch das ihm dargebrachte Opfer der *Polyxena* als Beweise seines das übliche Menschenmaß überragenden Heldentums (Vers 343, 348, 357, 362). Weiter zeigt das *quare* in Vers 373 [recte: 372], mit dem die Parzen wieder zur gegenwärtigen Stunde zurückleiten, daß sie in dem von ihnen vorausgesagten Sohn sogar ein besonderes Motiv sehen, freudig die Verbindung einzugehen.“ Die Subjekte ‘*Catull*’ und ‘die Parzen’ sind hier praktisch synonym gebraucht.

⁶⁴ In anderen Versionen treten *Apollon* (s. oben Anm. 61), die *Musen* (*Pindar* *Pyth.* III, 89 f.; *Eur. I.A.* 1040 ff.) oder ein Chor von Prophezeiungen *Chiron*s wiedergebenden *Kentauren* (*Eur. I.A.* 1062 ff.) als Sänger bei der Hochzeit des *Peleus* und der *Thetis* auf. Nimmt man mit Syndikus 1990, 115 f., u.a. an, daß es außerdem eine uns verlorene griechische Behandlung des Stoffes gegeben hat, in der die *Moiren* *Achills* Schicksal prophezeiten – sie sind auf der *François-Vase* unter den Hochzeitsgästen dargestellt –, so hat *Catull* zumindest unter verschiedenen Versionen eine bewußte Wahl getroffen; die Einführung der Parzen in dieser Rolle kann aber ebensogut eine absichtsvolle Neuerung *Catulls* sein (*Bramble* 1970, 27; vgl. *J. Ter Vrugt-Lentz*, Die singenden Parzen des *Catull*, in: *Mnemosyne* 16, 1963, 262–266).

⁶⁵ Ausgeführt bei *Bramble* 1970, 27 f.

⁶⁶ Als Beispiel für ein solches Preislied kann *Pindars* 8. *Isthmische Ode* auf den Boxkampfsieger *Nikokles* aus *Aigina* dienen, in der der Dichter das aus der Heimat des Siegers stammende Geschlecht der *Aiakiden* besingt; die Vv. 47–60 sind *Achilleus* gewidmet. *Pindar* preist den Helden für seine kriegerischen Leistungen im heroischen Zweikampf gegen *Telephos*, *Hektor*, *Memnon* und andere ἄριστοι; durch die Beseitigung dieser stärksten Gegner (*Τρωϊᾶς ἱνάς ἐκταμῶν δορί*, ‘indem er die Sehnen Troias mit dem Speer heraus schnitt’),

vor. Dadurch entsteht eine Spannung zwischen dem preisenden Ton, in dem der Dichter die Parzen von Achills heroischer Laufbahn sprechen läßt, und der Wertung, die die in dem Lied verwendeten Motive in dem literarischen Kontext erfahren, dem sie entnommen sind (und auf den der Leser durch wörtliche Anspielungen immer wieder hingewiesen wird). Will man nicht annehmen, Catull habe in einer kühnen Umwertung aller Werte Achills Heldenleben nahezu ausschließlich gerade anhand derjenigen Motive als preisenswert darstellen wollen, die in ihrem ursprünglichen literarischen Kontext tiefe Schatten auf das sonst so strahlende Achilleus-Bild werfen, so kann man wohl auch die (nicht mehr den Parzen in den Mund gelegte) zusammenfassende Bezeichnung der Prophezeiung als *felicia ... carmina* (Vv. 382 f.) nur ironisch verstehen.

II. Die ἔκφρασις

Das Parzenlied läßt Catulls Bild vom Heroenzeitalter sehr düster erscheinen. Wir haben gesehen, daß der Dichter diesen Effekt nicht zuletzt durch seine Anspielungen auf die Ilias erreicht. Es wird zu zeigen sein, daß er dasselbe Mittel bereits früher einsetzt: Die Ilias-Reminiszenzen in Catull 64 beschränken sich nicht auf die Passage über den Troianischen Krieg, in der eine Bezugnahme auf Homer aus inhaltlichen Gründen nahelag, ja fast unumgänglich war. Sie finden sich auch dort, wo man sie zunächst nicht erwarten würde: in der Theseus-Ariadne-Geschichte der ἔκφρασις.

sagt er, habe Achill den Atriden (bzw.: den Argivern) die Heimkehr ermöglicht und Helena befreit (γεφύρωσέ τ' Ἀτρείδαισι / Ἀργεῦδαισι νόστον, Ἑλέναν τ' ἐλύσατο [überliefert ist die unmögliche Form ΑΤΡΕΑΔΑΙΣΙ, die Heyne in ΑΤΡΕΙΔΑΙΣΙ, Bergk in ΑΡΓΕΑΔΑΙΣΙ verbesserte; vgl. den Kommentar von J.B. Bury, Amsterdam 1965, z.St.]). Die Unterschiede zu Catulls Darstellung liegen auf der Hand. Als Beleg für die Tapferkeit des Helden dient nicht die Masse der anonymen von ihm getöteten Krieger – und schon gar nicht das Leid der ihrer Söhne beraubten Troermütter –, sondern einzelne entscheidende Siege, durch die Achill die Voraussetzung für die Erreichung eines *höheren Zieles* geschaffen hat: Ihm ist die Sicherung des νόστος und die Befreiung Helenas zu verdanken. (Helena wird nicht negativ charakterisiert; Pindars Worte legen die Interpretation nahe, daß sie gegen ihren Willen entführt wurde – warum müßte sie sonst 'befreit' werden? –, so daß der Troianische Krieg hier, anders als bei Catull, als eine gerechte Sache erscheint.) Zuletzt kommt bei Pindar dann freilich wie bei Catull der Tod des Achilleus in den Blick – doch gerade hier zeigt sich noch einmal ganz deutlich der Unterschied seines Preisliedes zu Catulls Parzen-Prophezeiung (vgl. Bramble 1970, 25 f. Anm. 3): Selbst im Tode, sagt er, hätten den Helden die *Lieder* nicht verlassen (τὸν μὲν οὐδὲ θανόντ' αἰοδαὶ ἔλιπον): Neben seinem Scheiterhaufen und seinem Grabhügel hätten die Musen ein vielstimmiges Klagelied erklingen lassen, denn den Göttern habe es gefallen, ihn selbst nach seinem Tode noch von den Musen preisen zu lassen (καὶ φθίμενον ὕμνοις θεῶν διδόμεν). Ἀοιδαὶ und ὕμνοι als Zeugnisse für Achills unsterblichen Ruhm: welch ein Gegensatz zu der *mortii quoque reddita praeda*, von der die Parzen sprechen!

Catull läßt in seiner Bildbeschreibung auf einige einführende Verse, die dem Leser die verlassene Ariadne sozusagen aus der Vogelperspektive zeigen, eine Nahaufnahme der Heroine folgen. Das Mädchen ist soeben aus dem Schlaf erwacht und sieht die Flotte des Theseus gerade noch in der Ferne entschwinden (Vv. 60–67):

Quem procul ex alga maestis Minois ocellis
saxea ut effigies bacchantis prospicit, eheu!
prospicit et magnis curarum fluctuat undis,
non flavo retinens subtilem vertice mitram,
non contacta levi nudatum pectus amictu,
non tereti strophio lactentis vincta papillas,
omnia quae toto delapsa e corpore passim
ipsius ante pedes fluctus salis adludebant.

Diese emotionsgeladene Schilderung hat, wie C. Tartaglino⁶⁷ (einem knappen Hinweis in A. Rieses Catull-Kommentar von 1884 folgend⁶⁸) gesehen hat, ihr literarisches Vorbild im 22. Buch der Ilias. Das Bild von der verlassenen Ariadne, der in ihrem Zustand ohnmächtiger Hilflosigkeit die Kleider vom Leibe gleiten, erinnert an die Szene, in der Andromache – durch laute Schreie der Troianer in Schrecken versetzt – μαινάδι ἴση (X 460, vgl. Cat. 64, 61) – zur Stadtmauer stürmt und den von Achill geschändeten Leichnam Hektors erblickt (X 468–70):

τῆλε δ' ἀπὸ κρατὸς χέε⁶⁹ δέσματα σιγαλόεντα,
ἄμπυκα κεκρύφαλόν τε ἰδὲ πλεκτὴν ἀναδέσμη
κρηδεμνόν θ', ὅ ρά οἱ δῶκε χρυσήν Ἀφροδίτη...

Durch die Anspielung auf diese hochdramatische Szene steigert Catull die emotionale Wirkung seiner Ariadne-Darstellung⁷⁰ – dies die Funktion der Homer-Reminiszenz in ihrem unmittelbaren Kontext. Darüber hinaus aber schafft er damit eine Verbindungslinie zwischen Rahmen und ἔκφρασις: Vor dem inneren Auge des Lesers, der die Anspielung erkennt und Ariadnes Leid zu dem Andromaches in Parallele setzt, mögen bereits hier für einen kurzen Moment die Schreckensbilder vom troianischen Krieg aufsteigen, die im Zentrum des Parzenliedes stehen werden⁷¹.

⁶⁷ C. Tartaglino, Arianna e Andromaca (da Hom. *Il.* XXII 460–472 a Catull. 64, 61–67), in: A&R N.S. 31, 1986, 152–157.

⁶⁸ A. Riese, *Die Gedichte des Catullus*, Leipzig 1884, 162.

⁶⁹ Dies die Lesart der Vulgata, die in Catulls Text (V. 66: *delapsa*) eine nähere Entsprechung findet als die Aristarchische Variante βάλει. Vgl. die eingehende Diskussion des Textproblems bei Tartaglino 153–55.

⁷⁰ Tartaglino 155.

⁷¹ Harmon 1973, 316 f., sieht bereits in den Versen 47–49 eine Homer-Reminiszenz, die auf die Ambivalenz des *heroum virtutes*-Motivs hindeute: Die Beschreibung der purpurgefärbten Decke auf dem elfenbeingeschmückten Brautbett (*pulvinar ... / ... Indo quod dente politum / tincta tegit roseo conchyli pupura fuco*) rufe das Gleichnis von der Verwundung des Menelaos durch den Pfeil des Pandaros in Erinnerung: Ὄς δ' ὅτε τίς τ' ἐλέφαντα γυνή φοίνικι μήγη / Μηονὶς ἠὲ Κάειρα, παρήϊον ἔμμεναι ἴππων· / [3 Vv.] / τοιοῖ τοι, Μενέλαε, μιάνην αἶματι μηροῖ / εὐφρούεες κνήμαί τε ἰδὲ σφυρὰ κάλ' ὑπένερθε (Δ 141 f. / 146 f.). Purpur und Elfenbein – auf der Bildebene Zeichen königlichen Reichtums (V. 144: βασιλῆϊ

Ein Blick auf weitere – augenfälligere – Ilias-Anspielungen in der ἔκφρασις kann die Annahme stützen, daß es Catull um diesen Effekt zu tun war. In ihrer Anklagerede an Theseus läßt der Dichter (Vv. 152–157) Ariadne sagen, sie habe dem Treulosen das Leben gerettet, –

pro quo dilaceranda feris dabor alitibusque
 praeda, neque iniacta tumulabor mortua terra.
 Quenam te genuit sola sub rupe leaena,
 quod mare conceptum spumantibus expuit undis,
 quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae vasta Carybdis,
 talia qui reddis pro dulci praemia vita?

Hier folgen zwei Ilias-Anspielungen unmittelbar aufeinander. Vv. 152 f. gehen auf das Ilias-Proömium (A 4 f.) zurück:

αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν
 οἰωνοῖσί τε δαῖτα⁷²,

δὲ κείται ἄγαλμα) wie Brautbett und Decke bei Catull – veranschaulichen hier den Farbkontrast, den Menelaos' Blut auf seinen weißen Gliedern hervorruft. Von hier schlägt Harmon eine Brücke zur Polyxena-Szene des Parzenliedes, in der es heißt, daß der Grabhügel Achills die schneeweißen Glieder des geopfertem Mädchens aufnehmen und daß er von ihrem Blut naß werden wird (V. 363 f.: *coacervatum aggere bustum / excipiet niveos percussae virginis artus*; V. 368: *alta Polyxena madefient caede sepulcra*): "Although by using the word *caedes* Catullus does not particularly stress the color of blood, the virgin's snowy limbs (364) and the recurrence of the red and white motif in 64 make it difficult not to see an echo of that color pattern here." Harmons Vermutung, daß hier ein mit Überlegung geknüpft Netz von Beziehungen vorliegt, hat einiges für sich. Daß die Wendung *niveos artus* um vier Verse von dem Wort *caedes* getrennt ist und gerade in der für seine Konstruktion entscheidenden Polyxena-Szene weniger Gewicht auf dem Rot-Weiß-Kontrast liegt als an anderen Stellen des Epyllions (etwa Vv. 307 ff. in der Beschreibung der Parzen), bleibt jedoch eine Schwierigkeit.

⁷² Dies der Text Zenodots; Aristarch zog der Lesart δαῖτα die Variante πᾶσι vor, mit der (übrigens falschen: vgl. Ω 43) Begründung, daß Homer das Wort δαίς sonst nie im Zusammenhang mit Tieren gebrauche. δαῖτα ('... und für die Vögel zum Bankett ...': Latacz 1989, 100 f.) ist an dieser Stelle zweifellos ungleich wirkungsvoller als das farblose πᾶσι. – J.E.G. Zetzel, A Homeric Reminiscence in Catullus, in: *AJPh* 99, 1978, 332 f., nimmt an, daß Catull sowohl der Text Zenodots als auch Aristarchs Kritik bekannt gewesen sei. Vv. 152 f. folgen exakt der chiasmischen Struktur des Zenodot-Textes: *dilaceranda feris* entspricht der Wendung ἐλώρια ... κύνεσσιν, *alitibusque / praeda* ist eine – nach Zetzels These unter Berücksichtigung von Aristarchs Kritik gemilderte – Übersetzung von οἰωνοῖσί τε δαῖτα, während Aristarchs πᾶσι in Catulls Text keine Entsprechung hat. Widerspruch gegen Zetzel äußern: R. Renehan, New Evidence for the Variant in *Iliad* 1.5, in: *AJPh* 100, 1979, 473 f.; R.F. Thomas, On a Homeric Reference in Catullus, in: *AJPh* 100, 1979, 475 f.; J.H. Dee, *Iliad* 1.4 f. and Catullus 64.152 f.: Further Considerations, in: *TAPA* 111, 1981, 39–42. Auf die Diskussion kann hier nicht im einzelnen eingegangen werden; wir verweisen auf Zetzels eigene Antwort: Zetzel 1983, 255 Anm. 13. In unserem Zusammenhang ist lediglich festzuhalten, daß wir Thomas nicht folgen können, der in Cat. 64, 152 f. nur einen 'commonplace',

die folgenden Verse 154 ff. auf *Il.* Π 33–35, wo der Dichter Patroklos zu Achill sagen läßt:

νηλεές, οὐκ ἄρα σοί γε πατήρ ἦν ἱππότηα Πηλεός,
οὐδὲ Θέτις μήτηρ· γλαυκὴ δέ σε τίκτε θάλασσα
πέτραι τ' ἠλίβατοι, ὅτι τοι νόος ἐστὶν ἀπηνής.⁷³

Etwas später spielt der Dichter erneut auf eine Szene der *Ilias* von zentraler Bedeutung an. Ariadne endet ihre Klagerede mit einem an die Eumeniden gerichteten Gebet um Rache: Theseus soll für die gedankenlose Preisgabe seiner Retterin damit bestraft werden, daß er durch eine zweite Gedankenlosigkeit sich und den Seinen Leid bereitet (200 f.). Das Gebet wird erhört, freilich nicht von den angerufenen Göttinnen, sondern von Jupiter persönlich (Vv. 204–206):

... annuit invicto caelestum numine rector.
Quo motu tellus atque horrida contremuerunt
aequora, concussitque micantia sidera mundus.

keine konkrete Anspielung auf A 4 f. sieht. Denn selbst wenn (was angesichts der weiten Sperrung fraglich ist) das Gerundivum *dilaceranda* nicht auf die Sprecherin Ariadne, sondern "more naturally" auf das Wort *praeda* zu beziehen wäre – die chiasmatische Struktur des Zenodot-Textes hätte dann bei Catull keine Entsprechung –, ist es unwahrscheinlich, daß der Dichter das Motiv verwenden konnte, ohne an das Homerische Vorbild zu denken. Das Motiv wird zwar in der griechischen und lateinischen Literatur häufig verwendet; doch die Erinnerung daran, woher es ursprünglich stammt, wird angesichts der Berühmtheit dieses Vorbildes kaum verblaßt sein. (Jeder Catull-Leser dürfte das *Ilias*-Proömium auswendig gekannt haben; Homer gehörte während der ganzen Antike zur ersten Schullektüre: s. dazu N. Horsfall, *Doctus sermonis utriusque linguae?*, in: EMC 23, 1979, 79–95, bes. 89 f.) Daß Catull seine Leser an A 4 f. denken lassen wollte, legt aber vor allem die Tatsache nahe, daß er in den unmittelbar folgenden Versen 154 ff. erneut ein auf eine berühmte *Ilias*-stelle zurückgehendes Motiv verwendet.

⁷³ Auf diese Anspielung weisen die meisten Kommentare z.St. und Syndikus 156 Anm. 237 hin; vgl. auch Braga 1950, 8, und Curran 1969, 187. – Wheeler 1934, 145, und Fordyce 1961 zu c. 60, 1 nennen das Motiv wiederum einen 'commonplace'. Doch die meisten Parallelstellen, die die Kommentare anzuführen pflegen, sind jünger als Catull, und wo das Motiv vor ihm begegnet, fehlen die Homerischen Elemente 'Meer' und 'Felsen': Eur. *Ba.* 987 ff. (Pentheus Sohn einer Löwin oder aus dem Geschlecht der Libyschen Gorgonen), Eur. *Tro.* 766 ff. (Helena nicht Tochter des Zeus, sondern gezeugt von allen Übeln, die die Erde nährt) und Theocr. 3, 15 (Eros von einer Löwin gesäugt); alle diese Stellen sind weiter vom Homerischen Wortlaut entfernt als Cat. 64, 154 ff. Der Neoteriker scheint demnach doch direkt auf Π 33 ff. zurückgegriffen zu haben. Die Elemente 'Löwin' und 'Skylla', die er hinzunimmt, erinnern außerdem an Eur. *Med.* 1342 f.: ... λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος / Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν (aus Iasons Anklagerede an Medea nach dem Kindermord): eine jener Anspielungen, die die Parallelisierung der Ariadnegeschichte mit der Medeatragödie unterstreichen. Zu der Technik, mit der Catull die beiden Vorbilder kombiniert hat, und zum Verhältnis von c. 64, 154 ff. zu dem Fragment c. 60 s. Klingner 1956, 84–86.

Theseus wird vergessen, die dunklen Segel seines Schiffes durch weiße zu ersetzen, und dadurch den Tod seines Vaters Aigeus herbeiführen. Das literarische Vorbild der feierlichen Verse, mit denen Catull Jupiters Eingehen auf Ariadnes Fluch markiert, ist unschwer in Zeus' Gewährung der Thetis-Bitte A 528–30 zu erkennen:

Ἦ καὶ κυανέησιν ἐπ' ὄφρ' ὄσι νεῦσε Κρονίων·
 ἀμβρόσια δ' ἄρα χαίται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
 κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον.⁷⁴

Betrachtet man diese Anspielungen isoliert, so mag man ihnen wenig Bedeutung beimessen. Nimmt man jedoch das Epyllion als ganzes in den Blick, so legt sich die Vermutung nahe, daß der Dichter damit indirekt auf das Thema des Parzenliedes vorausdeuten wollte: Die wiederholte Bezugnahme auf Kernstellen der Ilias – darunter das Proömium – bereitet die konsequente Umsetzung der Ilias vor, die Catull in jener späteren Passage folgen lassen wird. Im Lichte dessen, was unsere Untersuchung der Ilias-Reminiszenzen im Parzenlied ergeben hat, ist dabei vor allem der Charakter der Homerstellen von Bedeutung, die der Dichter als Hintergrund für seine Geschichte von Theseus und Ariadne ausgewählt hat. Die Einleitungsverse der Ilias malen in einem grausigen Bild die unzähligen Leiden (μυρία ἄλγεα, V. 2) aus, die Achills Groll den Achaiern bereiten wird. In der Szene auf dem Olymp wird dieses im Proömium angekündigte Schicksal der Achaiern unwiderruflich besiegelt. Und die Rede des Patroklos zu Beginn des II markiert den Punkt, an dem die Not ins Unerträgliche gestiegen ist – Hektor hat bereits ein Schiff im Achaierlager in Brand gesteckt –, so daß Achills Beharren auf seinem Groll selbst seinem besten Freund als unmenschliche Grausamkeit erscheinen kann. Drei Kernstellen der Ilias also, an denen die bedrohlichen Züge des Homerischen Heldenbildes scharf hervortreten, – ebenso wie in den Szenen, auf die Catull später im Parzenlied Bezug nehmen wird. Das Bild rundet sich; die *heroum virtutes*, die nach V. 51 auf der Decke des Brautbettes dargestellt sind, gleichen den *virtutes* des Sohnes, der auf eben diesem Brautbett gezeugt werden wird. Schon in der ἔκφρασις kündigt sich an, welches Ende das Heroenzeitalter nehmen wird.

⁷⁴ Vgl. die Kommentare z.St. und Syndikus 1990, 162. Zur Motivgeschichte s. H. Schwabl, Zeus nickt (zu Ilias I, 524–530 und seiner Nachwirkung), in: WSt N.F. 10, 1976, 22–30. Die Vorstellung, daß Zeus eine Bitte durch Zunicken gewährt, begegnet relativ häufig; selten ist dagegen das Motiv, daß die Geste von einer Erschütterung des Olympos begleitet ist. In der uns erhaltenen griechischen Literatur findet es sich nur im (1.) homerischen Dionysos-Hymnus, wo jedoch die Vv. 13–15, die *Il.* A 528–30 wörtlich zitieren, vermutlich eine Interpolation darstellen (sie bilden eine Dublette zum folgenden V. 16: ὡς εἰπὼν ἐκέλευσε καρῆατι μητίετα Ζεύς). Unter den römischen Dichtern ist Catull der erste, der es aufgreift.

III. Der Eingangsvers

Die Beobachtung, daß die Ilias-Thematik des Parzenliedes bereits in der ἔκφρασις immer wieder anklingt und dazu beiträgt, das auf den ersten Blick so positiv dargestellte Heroenzeitalter in einem dunkleren Licht erscheinen zu lassen, führt uns zum nächsten Schritt unserer Untersuchung, mit dem wir freilich bewußt den Boden des Beweisbaren verlassen: Es soll wahrscheinlich gemacht werden, daß bereits der *erste* Vers des Epyllions eine Homer-Anspielung enthält, die sich als Vorausdeutung auf das Parzenlied verstehen läßt⁷⁵.

Peliaco quondam prognatae vertice pinus ...

Daß der Vers auf die Eingangsmonologe der Euripideischen und der Ennianischen Medea-Tragödie anspielt, sahen wir bereits. Betrachten wir diese beiden Vorbilder näher:

Εἴθ' ὄφελ' Ἄργους μὴ διαπτάσθαι σκάφος
 Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας,
 μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε
 τμηθεῖσα πεύκη ...

und:

Utinam ne in nemore Pelio securibus
 caesa accidisset abiegna ad terram trabes ...

Ennius' Adaptation vermeidet das ὕστερον πρότερον seiner griechischen Vorlage und setzt gleich mit der Erinnerung an die für das Schiff gefällten Bäume ein; darin folgt Catull dem Römer. Indem er die Argo aus Fichtenholz (und nicht, wie Ennius, aus Tannenholz) gebaut sein läßt, hält er sich hingegen an das griechische Original (V. 4: πεύκη). Catull kombiniert also Elemente beider Vorlagen, wo diese sich voneinander unterscheiden⁷⁶. Doch er weicht auch in etlichen Punkten, die Euripides und Ennius gemeinsam sind, von beiden Vorbildern ab: Er ersetzt Ennius' *nemus*, das in Euripides' *νάπαι* eine nahe Entsprechung hat⁷⁷, durch das Wort *vertex*; er gibt der Tatsache, daß die Fichten vom *Pelion* stammen, besonderes Gewicht, indem er das Adjektiv *Peliaco* betont an den Anfang des Verses (und damit des Werkes als ganzen) stellt; und er läßt die Bäume, die bei Euripides und Ennius nur das

⁷⁵ Der Vollständigkeit halber sei hier angemerkt, daß Curran 1969, 187, in den Vv. 12 ff. eine Anspielung auf *Il.* Σ 35 ff. sieht, wo Thetis und die Nereiden aus dem Meer auftauchen, um Achill in seinem Schmerz um Patroklos beizustehen. Der Gedanke ist attraktiv, zumal da Catull ja im Parzenlied deutlich auf das auf jene Szene folgende Gespräch zwischen Thetis und Achill Bezug nimmt. Doch das Hauptvorbild für Cat. 64, 12 ff. scheinen zwei Szenen aus Apollonios Rhodios gewesen zu sein (so bereits Wilamowitz 1924, 299 f.): *Arg.* 1, 540 ff. erzählt er, wie die Nymphen vom Pelion die Argo bestaunen; *Arg.* 4, 930 ff. läßt er Thetis mit den Nymphen aus dem Meer auftauchen, um die Argo auf der schwierigen Fahrt durch Skylla und Charybdis und die Plankten zu begleiten.

⁷⁶ Die Technik untersucht eingehend Thomas 1982, 146–148 und 154 f.

⁷⁷ Siehe L. Doederlein, Lateinische Synonyme und Etymologien, II, Leipzig 1827, 91.

Baumaterial für die Argo liefern, *metonymisch* für das Schiff selbst stehen⁷⁸. Das sind Einzelheiten, denen wenig Bedeutung beizumessen wäre, gäbe es nicht eine Stelle, die – erkennt man in ihr ein drittes Vorbild – alle drei Abweichungen von den erstgenannten Vorbildern erklären könnte (*Il.* T 387–392; T 388 ff. = Π 141 ff.):

ἐκ δ' ἄρα σύριγγος πατρώϊον ἐσπάσατ' ἔγχος,
βριθὺ μέγα στιβαρόν· τὸ μὲν οὐ δύνατ' ἄλλος Ἀχαιῶν
πάλλειν, ἀλλὰ μιν οἶος ἐπίστατο πῆλαι Ἀχιλλεύς,
Πηλιάδα μελίην, τὴν πατρὶ φίλω πόρε Χείρων
Πηλίου ἐκ κορυφῆς, φόνον ἔμμεναι ἠρώεσσιν.

Die Passage – sie ist Teil der Rüstungsszene vor Achills Auszug in die Schlacht, die mit dem Flußkampf beginnt und mit dem Tod Hektors endet⁷⁹ – stellt ein rhetorisches Glanzlicht dar⁸⁰. Ihren besonderen Effekt verdankt sie dem Raffinement, mit dem der Dichter das Adjektiv Πηλιάδα umspielt: Es klingt an das Verb πῆλαι im vorhergehenden Vers an und wird durch das anaphorische Πηλίου ἐκ κορυφῆς erklärt; die Wendung πατρὶ φίλω impliziert ferner, daß es sich auch vom Namen des ersten Besitzers der Lanze, Achills Vater *Peleus*, ableiten ließe⁸¹. Mit *diesem* Adjektiv, das an der Homer-Stelle so emphatisch hervorgehoben ist, beginnt Catull sein Epyllion⁸²; und das Π 143 = T 391 vorgegebene Wortspiel Πηλιάδα / Πηλεύς gewinnt bei ihm einen pointierten Sinn⁸³: entpuppen sich doch – im Kontext der Argonautensage, die der Dichter zunächst erzählen zu wollen scheint, überraschend – Peleus und später dessen Sohn Achill als Protagonisten

⁷⁸ Syndikus 1990, 121 Anm. 86, weist darauf hin, daß Catull der erste gewesen sein könnte, der die Metapher verwendete; erst in der Generation nach Catull wird sie üblich. Freilich steht *abies* bereits einmal bei Accius, *Epinausimache* 331 Ribb., metonymisch für 'Schiff' (danach allerdings erst wieder bei Vergil, *Aen.* 8, 91): s. Thomas 1982, 161 mit Anm. 66.

⁷⁹ Im Π, wo die Verse zum ersten Mal begegnen, ist von Patroklos die Rede, der anstelle Achills die Myrmidonen in die Schlacht führt und zur Täuschung der Feinde auch dessen Rüstung anlegt; nur den Speer des Achilleus muß er zurücklassen, weil er ihm zu schwer ist (Π 140 f.): ἔγχος δ' οὐχ ἔλετ' οἶον ἀμόνομος Αἰακίδαο, / βριθὺ μέγα στιβαρόν ...

⁸⁰ Damit entspricht sie der ersten Bedingung, die nach Conte 1986, 35, erfüllt sein muß, damit "the allusion can have the desired effect on the reader": Die Stelle ist "quotable" (because memorable).

⁸¹ Siehe Janko 1992 zu Π 141–4: "Homer plays on the meaning of Πηλιάς, offering as cognates πῆλαι, Πηλίου and no doubt Πηλεύς; its true origin is surely Πηλίων." Dieses schon fast alexandrinisch anmutende Spiel mit möglichen Etymologien eines Wortes dürfte auf einen neoterischen Dichter wie Catull große Anziehungskraft ausgeübt haben. Vgl. das Spiel, das er selbst mit den verschiedenen Herleitungen des Schiffsnamens 'Argo' treibt (da zu Thomas 1982, 148–154).

⁸² Zu der Bedeutung, die die Wortstellung gerade im *incipit* eines Werkes hat, vgl. Conte 1986, 83 f. Eines seiner Beispiele ist der Anfang von Catulls Übersetzung der Kallimacheischen 'Locke der Berenike' (c. 66), der dem griechischen Original besonders streng folgt: *Omnia qui magni dispexit lumina mundi ~ Πάντα τὸν ἐν γραμμαῖσι ἰδὼν ὄρον ...*

⁸³ Diesen Hinweis verdanke ich Prof. S. Hinds, Seattle.

des Werkes. Unsere Vermutung, daß sich der Neoteriker bewußt auf die zitierten Verse bezieht, läßt sich weiter damit stützen, daß Catulls *vertex* eine genaue Entsprechung in Homers κορυφή hat⁸⁴ und daß der Baumname μελίη, wie *pinus* bei Catull, metonymisch für den Gegenstand steht, der aus dem Holz des Baumes hergestellt ist. Freilich bezeichnet das Holz vom Pelion-Gipfel bei Homer einen Speer, bei Catull ein Schiff; die Annahme, daß Catull diese beiden Dinge – die nur das Material gemeinsam haben – miteinander assoziierte, mag gewagt erscheinen. Doch eine solche Assoziation wäre nicht ohne Parallele. In Euripides' *Andromache* sagt der Chor in einem Preislied auf Peleus (Vv. 790–795):

ᾠ γέρον Αἰακίδα,
 πείθομαι καὶ σὺν Λαπίθαισί σε Κενταύροις
 ὁμιλῆσαι δορὶ κλεινοτάτῳ
 καὶ ἐπ' Ἀργῶου δορὸς ἄξενον ὑγρὰν
 ἐκπερᾶσαι ποντιᾶν Ξυμπληγάδων
 κλεινὰν ἐπὶ ναυστολίαν ...

Hier steht ein und dasselbe Wort, δόρυ, unmittelbar nacheinander – wiederum metonymisch – für eben jenen 'hochberühmten' Speer des Peleus, von dem *Il.* Π 141 ff. = T 388 ff. die Rede ist, und für die Argo, auf der Peleus seine 'berühmte' Fahrt unternahm, mit der Catulls Epyllion beginnt!

Ein Weiteres kommt hinzu: Der Gedanke an den Speer vom Pelion muß Catull auch deswegen nahegelegen haben, weil dieser nach der epischen Tradition zu den Waffen gehörte, die Peleus am Tage seiner Hochzeit mit Thetis von den Göttern zum Geschenk erhielt⁸⁵. Hier stoßen wir allerdings auf eine Schwierigkeit: Catull läßt Chiron – den ersten unter den göttlichen Hochzeitsgästen, der eintrifft, – gerade nicht jenen berühmten Speer, sondern *Blumenkränze* als Hochzeitsgeschenk mitbringen (Vv. 278 ff.):

Quorum post abitum princeps e vertice Pelei
 advenit Chiron portans silvestria dona ...

(es folgt eine nicht weniger als fünf Verse umfassende Aufzählung der verschiedenen Blumen, mit denen der Kentaur den hochzeitlichen Palast schmückt)⁸⁶. Doch es

⁸⁴ Beide Wörter können sowohl 'Gipfel' als auch 'Scheitel' bedeuten; in der Bedeutung 'Scheitel' erscheint *vertex* Cat. 66, 76 als Übersetzung von κορυφή an der entsprechenden Stelle bei Kallimachos.

⁸⁵ *Il.* Σ 82 ff. – in jener Szene, die im Hintergrund der Vv. 343 ff. des Parzenliedes steht – klagt Achill seiner Mutter Thetis: τὸν (sc. Patroklos) ἀπώλεσα, τεύχεα δ' Ἐκτωρ / δηώσας ἀπέδυσσε πελώρια, θαύμα ἰδέσθαι, / καλὰ· τὰ μὲν Πηληϊθεοὶ δόσαν ἀγλαὰ δῶρα / ἤματι τῷ, ὅτε σε βροτοῦ ἀνέρος ἔμβαλον εὐνῆ. Der Speer des Chiron ist der einzige Bestandteil dieser Waffen, der nicht an Hektor verlorenging (s. oben Anm. 79). – Vgl. ferner Cypr. fr. 3 Davies u. Apollod. bibl. 3, 13, 5, und s. J. Heath, *The Legacy of Peleus: Death and Divine Gifts in the Iliad*, in: *Hermes* 120, 1992, 387–400.

⁸⁶ Zu dieser Stelle pflegen die Kommentatoren *Il.* Π 141 ff. = T 388 ff. anzuführen und zu bemerken, daß Catull hier von der Sagentradition abweicht. Siehe etwa W. Kroll, *C. Valerius Catullus*, Stuttgart ⁶1980 z.St.; Fordyce 1961 z.St.; Syndikus 1990, 171 mit

ist nicht unwahrscheinlich, daß der Dichter gerade durch diese Abweichung von der Tradition die Aufmerksamkeit seiner Leser erregen und auf das Detail lenken wollte, das er unterdrückt, – eine Technik, die man in c. 64 ja auch sonst mehrfach beobachtet hat⁸⁷. Wer seinen Homer kennt, wird Vv. 278 ff. den traditionellen Speer vermissen – und ihn um so eher bei einer zweiten Lektüre des Gedichtes in versteckter Form in Vers 1 wiederentdecken: Die Wendung *e vertice Pelei* V. 278 weist deutlich auf den Eingangsvers zurück.

Schwierig bleibt es freilich, wahrscheinlich zu machen, daß Catulls Anspielung auf den Speer des Peleus in V. 1 – im Kontext der Argonautensage, in der man sie ja nicht ohne weiteres erwartet – von seinen Lesern wirklich verstanden wurde. Doch dafür gibt es wenigstens ein Indiz. Der überraschende Zusammenhang, den Catull in c. 64 zwischen der Argonautenfahrt und dem Troianischen Krieg hergestellt hat, scheint einen nicht geringen Eindruck auf *Valerius Flaccus* gemacht zu haben. Anders als sein Haupt-Vorbild Apollonios Rhodios, in dessen Werk diese Zukunftsperspektive weitgehend fehlt, deutet der kaiserzeitliche Epiker in seinen *Argonautica* immer wieder auf den Krieg voraus, der der Generation der Argonautensöhne bevorsteht⁸⁸, – und erwähnt dabei mehrfach auch eben jenen Speer des Peleus. Ein erster Hinweis auf den Troia-Mythos findet sich 1, 130 ff. in der Schilderung der Bilder, die die Flanken der Argo zieren⁸⁹: Auf der einen Seite des Schiffes ist die Hochzeit des Peleus und der Thetis dargestellt! Es läßt sich kaum bezweifeln, daß Valerius sich zu dieser ἔκφρασις (die bei Apollonios keine Entsprechung hat)

Anm. 293; Bramble 1970, 29 f. (zu seiner Interpretation unten Anm. 95). Vgl. auch Wheeler 1934, 138, der auf den wörtlichen Anklang der Wendung *e vertice Pelei* ... *Chiron* an Π 143 f. hinweist. – Catulls Idee, Chiron mit Blumen und den Flußgott Peneios (Vv. 285 ff.) mit Bäumen zur Hochzeit erscheinen zu lassen, mag von Eur. *I. A.* 1058 ff. angeregt sein, wo es in einem Chorlied über die Hochzeit des Peleus und der Thetis heißt: ἀνὰ δ' ἐλάταισι στεφανώδει τε γλόφ θίασος ἔμολεν ἰπποβάτας Κενταύρων ἐπὶ δαίτα τὰν θεῶν κρατῆρά τε Βάκχου (Kroll z.St.; Perrotta 1931, 85; Braga 1950, 97 f.; Syndikus 1990, 116 mit Anm. 58). Doch Catulls überraschende Abweichung von der epischen Tradition ist bei Euripides nicht vorgegeben: In dem Chorlied sind die Fichten lediglich die traditionellen Waffen der Kentauren (was Braga nicht beachtet; vgl. W. Stockert, Euripides, *Iphigenie in Aulis*, Bd. 2: Detailkommentar, Wien 1992, zu Vv. 1058 f.), und auch die Laubkränze werden nicht ausdrücklich als Hochzeitsgabe bezeichnet. Sie stehen also nicht wie bei Catull an der Stelle, an der man eigentlich Chirons Speer erwarten würde.

⁸⁷ Siehe z.B. Kinsey 1965, bes. 915; Curran 1969, bes. 181: "Catullus goes out of his way to bring in the less pleasant aspects of the Peleus story by means of direct statement, allusion, and suppression of detail so violent that they call attention to what is being glossed over" (Hervorhebung von mir); Bramble 1970, bes. 34–39; Konstan 1977, Kap. I: "Innovations in the Myths"; G.B. Townend, *The unstated Climax of Catullus 64*, in: G&R 30, 1983, 21–30.

⁸⁸ Dazu Barnes 1981 *passim*. Auf die Beziehung der *Argonautica* zu Catull 64 geht Barnes jedoch nicht ein; sie ist, soweit ich sehe, bisher nicht näher untersucht worden.

⁸⁹ Barnes 1981, 364.

von Catull 64 hat anregen lassen, wo die beiden mythischen Ereignisse Argo-Ausfahrt und Peleus-Thetis-Hochzeit, die sonst wenig miteinander zu tun haben⁹⁰, – Peleus ist in der Argonautensage ja nur eine Nebenfigur – zum ersten Mal in eine engere Verbindung miteinander gebracht sind⁹¹. Wie bei Catull ist in diesem Zusammenhang auch von dem Sohn die Rede, der aus dieser Ehe hervorgehen wird: Thetis, heißt es, sitzt in sich versunken da, *nec Iove maiorem nasci suspirat Achillem* (V. 133). Auf der anderen Flanke der Argo ist die Schlacht zwischen Lapithen und Kentauren dargestellt. Auf seiten der Lapithen kämpfen einige der künftigen Argonauten; unter ihnen tut sich auch Peleus mit seinem Speer hervor (V. 143 f.). – Wenig später ist der Speer erneut erwähnt, in einem Zusammenhang, der deutlicher auf den Troianischen Krieg vorausweist. Chiron bringt den jungen Achill zu den Argonauten (die sich zur Abfahrt rüsten), damit der Vater von ihm Abschied nehme (1, 255 ff.); und Peleus ermahnt den Kentauren, seinen Sohn zu einem tüchtigen Krieger zu erziehen, der alsbald nach des Vaters Speer verlangen möge (V. 270)⁹². – Besonders dicht sind die Vorausdeutungen auf den Troianischen Krieg in Valerius' Argonauten-Katalog (1, 353 ff.)⁹³. Sie finden sich in den Versen über Nauplios (370 ff.), Oileus (372 f.), Nestor (380 ff.), Philoktet (391 ff.) und – wiederum – Peleus (403 ff.), der seinen Platz neben Menoitios (407 ff.) hat. Von dem zuletzt Genannten heißt es, daß er seinen Sohn Patroklos zusammen mit Achill in der Höhle des Chiron zurückgelassen habe, damit sich die beiden Knaben gemeinsam im Lyraspiel und im *Speerwerfen* üben könnten. In den unmittelbar vorhergehenden Versen über Peleus aber ist – zum dritten Mal, und diesmal mehr als nur beiläufig – von dessen Speer die Rede (Vv. 403–406):

Nec Peleus fretus soceris et coniuge diva
defuit, ac prora splendet tua cuspis ab alta,
Aiacide: tantum haec aliis excelsior hastis,
quantum Peliacas in vertice vicerat ornos.

⁹⁰ Klingner 1956, 11 f.; Thomas 1982, 163 f.

⁹¹ Valerius weicht nur insofern von Catull ab, als er die bei Apollonios (1, 553 ff. – zu dieser Szene und Valerius' Umsetzung derselben s. die folgende Anm.) vorausgesetzte traditionelle Chronologie wiederherstellt, nach der die Hochzeit des Peleus bereits *vor* dem Argonautenzug stattfindet, als dessen *Folge* sie bei Catull erscheint. Vgl. Konstan 1977, 3 mit Anm. 1.

⁹² Die Szene ist Apollonios 1, 553 ff. nachgebildet, doch dort erscheint Chiron in erster Linie, um den Argonauten zu ihrer Fahrt Glück zu wünschen; Achill ist nur knapp erwähnt (557 f.: Chirons Frau hält den Knaben auf dem Arm und zeigt ihn seinem Vater). Vgl. Barnes 1981, 365: "[Valerius] differs from Apollonios in presenting Achilles as the future warrior, who will use Peleus' spear."

⁹³ Barnes 1981, 365; A. Mangano, *Personaggi e fantasmi di un catalogo senza Muse: Val. Fl. 1, 353–483*, in: MD 20–21, 1988, 147–163, dort 162 f. Auch hierin erweist sich Valerius gegenüber seinem hellenistischen Vorbild als originell (Barnes a.a.O.): "Apollonios in his catalogue of the Argonauts [...] seems to allude to the war only in his notice of Oileus, in which he attributes to Oileus the abilities that Homer attributes to Oileus' son Ajax at Troy (1, 74 ff.; II. 14, 520 ff.)."

Peliacas in vertice ... ornos: Der letzte Vers klingt deutlich an das *incipit* des Catullischen Epyllions an – und bezieht sich nicht auf das Bauholz der Argo (es hätte für Valerius ja nahegelegen, in seinem Bericht über den Bau der Argo an die Bäume zu erinnern, mit denen Catull sein Gedicht beginnt), sondern auf Peleus' Speer! Wenn dies kein bloßer Zufall ist, so haben wir hier einen Beleg dafür, daß zumindest ein Catull-Leser das Spiel des Neoterikers durchschaut hat.

Der Sinn dieses Spieles ließe sich unschwer erkennen: Trifft unsere Deutung zu, so enthält bereits der erste Vers des Epyllions eine *doppelte* Vorausdeutung auf kommendes Unheil. Die heile Welt, in die Catull seine Leser zunächst versetzen zu wollen scheint, muß sich in mehrfacher Hinsicht als Illusion erweisen. Zum einen läßt der Dichter die Ausfahrt der Argo zwar gegen die Tradition zum Anlaß für die erste Begegnung des Peleus und der Thetis werden, aus der sich eine glückliche Liebesgeschichte entwickelt; wenn der Dichter in *diesem* Zusammenhang zu dem hymnischen Lobpreis auf das Geschlecht der Heroen ansetzt⁹⁴, so entsteht der Eindruck, als sei jene große Vergangenheit in seiner Konzeption eine Zeit ungetrübten Glückes und intakter Liebesbeziehungen. Aber wenig später, in der *ἔκφρασις*, folgt dann doch die Geschichte einer *verratenen* Liebe, wie sie in der Tradition mit dem Argonautenmythos unzertrennlich verbunden ist; die Anspielungen auf Euripides' und Ennius' Medea-Tragödien in V. 1 weisen darauf voraus. Zum andern ersetzt der Dichter zwar den Speer, den Chiron traditionellerweise als Hochzeitsgabe mitbringt, überraschend durch Blumen, so als sei das Heroenzeitalter für ihn eine Zeit seligen Friedens. Aber auch hier wird die Leser-Erwartung nur getäuscht, um nachträglich doch noch erfüllt zu werden: Die Geschichte vom Troianischen Krieg, die in der Tradition unzertrennlich mit der von der Peleus-Thetis-Hochzeit verbunden ist, folgt wenig später im Lied der Parzen⁹⁵; stehen aber die Bäume vom Gipfel des Pelion in V. 1 in der Tat nicht nur für die Argo, sondern zugleich für den Speer, den Achill von Peleus erben wird, so ist auch darauf bereits am Gedicht-Anfang vorausgewiesen. Zielpunkt der Hochzeitsschilderung ist das Lied vom Waffenruhm

⁹⁴ Das Binnenproömium – *O nimis optato saeculorum tempore nati / heroes ...* (22 f.) – folgt unmittelbar auf die Verse: *Tum Thetidis Peleus incensus fertur amore, / tum Thetis humanos non despexit hymenaeos, / tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit* (19–21).

⁹⁵ Bramble 1970, 29 f., sieht in Chiron eine Figur, die eher dem Goldenen als dem Heroischen Zeitalter angehöre; darum lasse Catull ihn anstelle des traditionellen Speeres Blumen mitbringen. Die Schilderung Vv. 280 ff. sei leicht und idyllisch: "Catullus appears to have been concerned with creating an impression of joy, with eradicating any sense of ambiguity which might have accompanied the traditional gift of a spear." Erst in den folgenden Versen verdüstere sich das Bild (einige der Bäume, die Peneios mitbringt, haben negative Konnotationen). In diesem Punkt vermag ich ihm nicht zu folgen. Denn an der Textoberfläche ist ja auch die Eingangsszene des Epyllions in hohem Maße idyllisch, doch *der mit der Tradition vertraute Leser* wird in ihr sicherlich negative Untertöne wahrnehmen (wie Bramble selbst S. 34–37 ausführt). *Dasselbe* scheint mir für die Chiron-Szene zu gelten: Wer die Tradition kennt, wird dort den todbringenden Speer vermissen, wie er in der Eingangsszene die düstere Atmosphäre der Medea-Tragödie vermißt. In beiden Fällen wird der Leser nachträglich feststellen, daß sein Gefühl der Unruhe berechtigt war.

Achills, der unzähligen Heroen den Tod bereiten wird: Wollte Catull das unterstreichen, so konnte er – neben den Prologreden der Euripideischen und der Ennianschen *Medea*, die die Brücke zur ἔκφρασις schlagen, – kaum einen geeigneteren Subtext für sein *incipit* finden als *Il. Π 143 f. = T 390 f.*:

... Πηλιάδα μελίην, τὴν πατρὶ φίλῳ πόρε Χείρων
Πηλίου ἐκ κορυφῆς, φόνον ἔμμεναι ἠρώεσσιν.

IV. Der Epilog

Mit diesen unseren Beobachtungen zu Catulls Umgang mit dem Homerischen Erbe sind nun freilich die Rätsel, die das Gedicht dem Interpreten aufgibt, noch lange nicht gelöst. Im Gegenteil: Bisher konnten wir uns des Eindrucks nicht erwehren, daß die Vorausdeutungen auf den Troianischen Krieg, die das Epyllion in zunehmender Dichte durchziehen, zur Relativierung des Idealbildes vom Heroenzeitalter beitragen, das der Dichter zunächst entwerfen zu wollen scheint. Ein Problem haben wir jedoch vorläufig aus unseren Überlegungen ausgeklammert. Im Epilog seines Gedichtes läßt Catull das zu Beginn so hymnisch gepriesene Heroenzeitalter noch einmal in hellem Lichte erstrahlen, indem er es dem Eisernen Zeitalter gegenüberstellt, in dem er und seine Zeitgenossen leben, und damit einen dunklen Kontrasthintergrund für alles zuvor Erzählte schafft. Im Heroenzeitalter, so führt er Vv. 384 ff. aus, pflegten die Götter noch leibhaftig unter den Sterblichen zu erscheinen; als aber alle Menschen die Gerechtigkeit aus ihrem Sinn vertrieben hatten und gegeneinander – unter Mißachtung selbst der engsten Familienbande – schrecklichen Frevel zu üben begannen, da würdigten die Götter sie nicht länger ihrer Gegenwart. Die Nähe der Götter zu den Menschen also ist es, die in Catulls Darstellung dem Heroenzeitalter seinen besonderen Glanz verleiht. Der Dichter führt dafür drei Beispiele an: Zuerst ist von Jupiter, dann von Bacchus die Rede, die damals oft persönlich ihre Kultstätten aufgesucht hätten, um die ihnen dargebrachten Opfer entgegenzunehmen; an dritter Stelle aber heißt es (Vv. 394–396):

Saepe in letifero belli certamine Mavors
aut rapidi Tritonis era aut Ramnusia virgo
armatas hominum est praesens hortata catervas.

Auch die göttliche Unterstützung der Helden im *Krieg* gehört also zu den Dingen, die das Heroenzeitalter positiv von der schlimmen Gegenwart abheben. Was aber – so muß man sich fragen – soll dann kurz zuvor die grausige Kriegsdarstellung mit ihrer einseitigen Hervorkehrung der negativen Aspekte heroischer *virtus*?

Diese Frage entzieht sich einer glatten Lösung. Wir kommen wohl nicht um die Feststellung herum, daß Catulls Konzept vom Heroenzeitalter Spannungen enthält, die sich – wie man das Gedicht auch dreht und wendet – nicht harmonisch auflösen lassen⁹⁶. Doch es scheint immerhin möglich, einen Beitrag zur Klärung *der* Frage

⁹⁶ Einen Ausweg könnte nur der Nachweis darstellen, daß auch der Epilog ironisch auf-

zu leisten, wie es zu diesen Spannungen kommt. Dieser Versuch soll hier abschließend unternommen werden.

Catulls Gedanke, der Zeit der Heroen, von der sein Gedicht erzählt, einen Platz im Zeitaltermythos zuzuweisen, geht auf *Hesiod* zurück⁹⁷. Betrachten wir die Stellung näher, die das Heroenzeitalter in dieser seiner Quelle einnimmt⁹⁸. Hesiod unterscheidet in seiner mythischen Menschheitsgeschichte (*Erga* 106–201) fünf Geschlechter. Vier davon sind nach Metallen benannt: Gold, Silber, Bronze, Eisen; dem Wert dieser Metalle entsprechend nimmt in dieser Reihe die moralische Qualität der Menschheit von Geschlecht zu Geschlecht ab. Das Geschlecht der Heroen aber, das zwischen das Bronzene und das Eisenerne eingeschoben ist, unterbricht diese absteigende Linie: Nachdem die Menschen des Bronzenen Zeitalters, denen an den seufzerreichen Werken des *Ares* lag, sich gegenseitig zugrunde gerichtet hatten, schuf Zeus – so wird *Erga* 158 ff. ausgeführt – ein viertes Geschlecht auf der vielnährenden Erde,

δικαιότερον καὶ ἄρειον,
ἀνδρῶν ἡρώων θεῖον γένος, οἱ καλέονται
ἡμίθεοι, προτέρη γενεὴ κατ' ἀπίρονα γαίαν.
καὶ τοὺς μὲν πόλεμος τε κακὸς καὶ φύλοπις αἰνῆ
τοὺς μὲν ὑφ' ἐπαπύλω Θήβη, Καδμηίδι γαίη,
ᾧλεσε μαρναμένους μήλων ἔνεκ' Οἰδιπόδοιο,
τοὺς δὲ καὶ ἐν νήεσσιν ὑπὲρ μέγα λαίτμα θαλάσσης
ἐς Τροίην ἀγαγὼν Ἑλένης ἔνεκ' ἠΰκόμοιο. (*Erga* 158-65)

So kamen die einen um; die anderen siedelte Zeus auf den Inseln der Seligen an. Damit ging das Heroenzeitalter zu Ende. Jetzt aber, so klagt der Dichter, herrscht das Eisenerne Zeitalter, in dem es mit der Menschheit immer weiter abwärts geht. Zuletzt wird man selbst die engsten zwischenmenschlichen Bindungen – Verwandtschaft, Freundschaft, Gastfreundschaft – nicht mehr zu achten wissen; dann werden die Göttinnen *Aidos* und *Nemesis* sich von der Erde zurückziehen.

zufassen, die Antithese zwischen dem Heroenzeitalter und der schlimmen Gegenwart nur eine scheinbare sei (so Kinsey 1965, 927 ff.; differenzierter, aber mit der gleichen Tendenz, Curran 1969, bes. 173 f. u. 191 f., und Bramble 1970, 22 f.). Doch angesichts der Vv. 399 ff. aufgezählten Laster der Gegenwart muß das Heroenzeitalter trotz seiner Schattenseiten noch immer ersehenswert erscheinen (vgl. Harmon 1973, 326 ff.). Die Versuche, für diese Laster Beispiele im Heroenzeitalter selbst zu finden, wirken zum größten Teil gezwungen: Die Vv. 403 f. passen – um nur ein Beispiel zu nennen – weder auf die Geschichte von *Ödipus* und *Iokaste* (auf die Kinsey 1965, 928 f., sie bezieht) noch zu der von *Pasiphaë* (zu der Curran 1969, 174, sie in Verbindung bringt); und V. 400 steht sogar in deutlichem Kontrast zu dem, was Catull selbst (Vv. 246 ff.) vom Heroenzeitalter erzählt (vgl. Jenkyns 1982, 146): Wie hätte der Tod seines Vaters *Aigeus* für *Theseus* eine Strafe sein können, wenn schon damals die Söhne aufgehört hätten, den Tod ihrer Eltern zu betrauern?

⁹⁷Die *Hesiod*-Reflexe im *Epilog* sind häufig untersucht worden: s. etwa Braga 1950, 14 ff., und Dee 1982, 106 f. (zu Dees Beobachtungen vgl. unten Anm. 108).

⁹⁸Vgl. dazu West 1978, 172 ff. (Komm. zu *Erga* 106–201).

Die vier nach Metallen benannten Menschengeschlechter, deren moralische Qualität kontinuierlich abnimmt, bilden ein kohärentes System, für das es zahlreiche Parallelen in orientalischen Mythen gibt⁹⁹. Es ist unverkennbar, daß das Heroengeschlecht darin einen Fremdkörper darstellt: Offenbar ist es von Hesiod (oder einem seiner Vorgänger) nachträglich in das System eingefügt worden. Der Grund für den Zusatz liegt auf der Hand: "Greek traditions about men of the past were almost wholly concerned with those who fought at Thebes and Troy and with people linked to them by a network of genealogies. They had to be accommodated in any survey of man's past."¹⁰⁰ Das aber war nicht ohne Schwierigkeiten möglich. Träger dieser "Greek traditions" war in erster Linie das die κλέα ἀνδρῶν besingende Heldenepos, in dem der Adel sich die Erinnerung an die großen Taten der Vorfahren lebendig erhielt; darin fand man Selbstvergewisserung und Halt¹⁰¹. In solchem Heldenepos mußten die Kriege um Theben und Troia, in denen, wie man sich erzählte, die Ahnen ihre Tapferkeit bewiesen hatten, zunächst und vor allem als heroische Unternehmungen erscheinen, deren man mit Bewunderung gedachte. (Für die Ilias – die, wie wir sahen, in der Gattung 'Heldenepos' eine Sonderstellung einnimmt¹⁰², – gilt das nur zum Teil; wir kommen darauf zurück.) Im Zeitaltermythos aber erscheint der Krieg nicht als ein Bewährungsfeld heroischer Tapferkeit, sondern als eines der Grundübel, die zum Niedergang der Menschheit beitragen. Das konnte nicht ohne Einfluß auf Hesiods Darstellung des Heroenzeitalters bleiben. Der Epos-Tradition¹⁰³ entsprechend entwirft er zwar ein im ganzen positives Bild von dieser großen Vergangenheit; doch *inhaltlich* bot das Epos, in dem die Helden für ihre tapferen Kriegstaten gepriesen wurden, keinen geeigneten Stoff, mit dem er im Kontext des Zeitaltermythos die besonderen Qualitäten des Heroengeschlechtes hätte illustrieren können. So nennt er es denn – im Einklang mit der moralisierenden Tendenz des Zeitaltermythos – δικαιότερον καὶ ἄρειον als das vorhergehende Geschlecht¹⁰⁴, führt aber nicht näher aus, worin sich die Lebensweise dieser Heroen

⁹⁹ West 1978, 174–176.

¹⁰⁰ West 1978, 174.

¹⁰¹ Latacz 1989, 63 ff.

¹⁰² Vgl. oben S. 175 mit Anm. 32 und 34 f. und s. Latacz 1977, 197 Anm. 91.

¹⁰³ Um Mißverständnissen vorzubeugen: 'Epos' und 'episch' beziehen sich im folgenden ausschließlich auf die Gattung *Helden-Epos* – im Gegensatz zum Hesiodeischen *Lehr-gedicht* (das man natürlich auch als 'Sach-Epos' bezeichnen könnte).

¹⁰⁴ D.h.: 'rechtlicher und damit besser' (so die Übersetzung von J. Latacz, in: Die griechische Literatur in Text und Darstellung, Bd. 1: Archaische Periode, Stuttgart 1991, 133; Hervorhebung von mir). – Der Gedanke, daß das Heroengeschlecht sich durch *ethische* Qualitäten vor den Menschen anderer Zeiten auszeichnete, ist der "general Greek view of the past as reflected in the whole corpus of *epic and genealogical poetry*" durchaus fremd: "According to this general view, there was indeed a time of heroes *stronger* (but not longer-lived or *more righteous*) than ourselves [...]" (West 1978, 176; Hervorhebungen von mir). Wo im *Epos* auf den Gegensatz zwischen der Zeit der Heroen und der Gegenwart hingewiesen wird, ist stets von der überlegenen Körperkraft der Helden die Rede (s. z.B. *Il.* A 271 f., E 302 ff., M 381 ff. u. 447 ff., Y 285 ff.).

von der des Bronzenen Geschlechtes unterschied: "Hesiod has nothing special to tell us of these people's way of life, and passes straight on to the manner of their death. It is exactly the same as that of the Bronze race: they killed each other off"¹⁰⁵ (sc. in den Kriegen um Theben und Troia). Freilich: "He puts it in a more favourable light"¹⁰⁶, indem er nicht explizit sagt, daß die Heroen einander töteten, sondern mehr abstrakt 'Krieg' und 'Schlachtgetümmel' für ihren Tod verantwortlich macht¹⁰⁷. Doch das ändert nichts an der Tatsache, daß die Kriege um Theben und Troia bei ihm in einem negativen Licht erscheinen. Das, was in der epischen Tradition Anlaß zum Preis auf die κλέα ἀνδρῶν bot, ist in seiner Darstellung ein vom Bronzenen Zeitalter ererbtes *Übel*, das die Heroen ebenso wie jenes vorangegangene Geschlecht zugrunde richtet. Viele Helden finden den Tod im Krieg um Theben; der Troianische Krieg aber, der in der mythischen Tradition eine Generation danach stattfindet, führt das *Ende* des Heroenzeitalters herbei.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß Hesiods Kombination epischen Erzählgutes mit dem einer ganz anderen Tradition entstammenden Zeitaltermythos ein gewisses Spannungspotential enthält. In der knappen Skizze, die *Hesiod* vom Heroenzeitalter entwirft, fällt das freilich nicht sehr auf; *Catull* aber hat es unternommen, das Hesiodeische Heroenzeitalter gleichsam in einer Ausschnittsvergrößerung vorzuführen, in der die dort angelegten Spannungen wesentlich augenfälliger werden müssen. *Hesiod* läßt die Kriege um Theben und Troia als Erklärung für den Untergang des Heroengeschlechtes dienen und paßt auf diese Weise den epischen Stoff dem neuen Kontext an, ohne das Heroenzeitalter als ganzes abzuwerten; durch welche *Taten* sich die Menschen dieser Zeit *positiv* auszeichneten, führt er (da das in der Tradition darüber Gesagte sich in seinem Kontext nicht verwerten ließ) ganz einfach nicht näher aus. Daß dennoch im ganzen ein positiver Eindruck von dieser Epoche der Menschheitsgeschichte entsteht, dafür sorgt der knappe Hinweis auf die moralische Integrität der Heroen: Durch ihre größere Rechtlichkeit zeichnen sie sich vor den Menschen des Bronzenen und vor allem vor denen des Eisernen Zeitalters aus, die, wie der Dichter prophezeit, durch ihren Frevelmut zuletzt die Göttinnen Nemesis und Aidos von der Erde vertreiben werden. *Catull* nimmt diesen Gedanken auf, setzt aber an die Stelle dieser beiden Personifikationen ethischer Wertbegriffe die Götter insgesamt. Damit gibt er zwar den moralischen Aspekt des Hesiodeischen Gedankens nicht auf (er sagt ja, daß die Götter *nondum sprete pietate* unter den Menschen zu erscheinen pflegten und sich von ihnen abwandten, als sie die Gerechtigkeit aus ihrem Sinn vertrieben), gewinnt aber für seine Schilderung des Heroenzeitalters ein Motiv, das *auch* – dort ohne die moralische Färbung – in der epischen Tradition beheimatet ist: Auch das Epos weiß ja davon zu berichten, daß die Götter einstmals leibhaftig die Wohnsitze der Sterblichen aufzusuchen und

¹⁰⁵ West 1978, 191 (Komm. zu *Erga* 161).

¹⁰⁶ West ebd.

¹⁰⁷ So M. van der Valk, *Researches on the Text and Scholia of the Iliad*, Vol. II, Leiden 1964, 298 f. Anm. 121 (auf den West a.a.O. verweist).

in das menschliche Geschehen einzugreifen pflegten¹⁰⁸. Und so füllt Catull denn Hesiods Skizze mit Leben, indem er jene götternahe Zeit so, wie das Epos sie schildert, in farbigen Bildern vor dem inneren Auge des Lesers erstehen läßt. Eben dadurch aber kommt es zu Spannungen innerhalb seines Gedichtes. Denn für diese Welt des Heldenepos ist bei ihm auf der einen Seite eine zweifellos echte Faszination zu spüren, die besonders in der Eingangspartie und in der eigentlichen Hochzeitsschilderung zutage tritt (trotz der negativen Untertöne, die, wie wir sahen, auch hier immer wieder ins Spiel kommen): Der Dichter erzählt, wie die Argonauten sich mit dem Schiff, das Athene persönlich für sie gebaut hatte¹⁰⁹, auf das den Menschen bis dahin unzugängliche Meer wagten; wie die Nereiden aus dem Meer auftauchten, um das Wundergefährt zu bestaunen, und wie es dabei zur Liebe auf den ersten Blick zwischen Peleus und Thetis kam; wie Jupiter die Göttin, die er selbst geliebt hatte, dem Sterblichen überließ und mit der Schar der Olympier am Hochzeitsfest erschien ... Das alles hat etwas Bezauberndes¹¹⁰. Auf der anderen Seite aber macht sich mit zunehmender Deutlichkeit der Druck bemerkbar, dem Catull die Welt des Heldenepos aussetzt, indem er sie in eine Beziehung zum Zeitaltermythos bringt, – wodurch er den Leser indirekt auffordert, diese Welt nicht einfach nur mit staunender Bewunderung, sondern zugleich *auch* unter den jenem Mythos eigenen ethischen Kategorien zu betrachten. Am klarsten zeigt sich das dort, wo das Phänomen Krieg in den Blick kommt¹¹¹. An der Textoberfläche bleibt der Dichter freilich

¹⁰⁸ Die Beobachtung, daß Catull in seinem Epilog in origineller Weise ein “element from the moralizing tradition about human degeneracy” (‘Nemesis und Aidos bzw. – bei Arat [*Phain.* 96 ff.] – Dike verließen wegen der Bosheit der Menschen die Erde’) und ein “non-moralizing theme” (‘die Götter pflegten einst unter den Menschen zu erscheinen’) miteinander kombiniert, stammt von Dee 1982, 106 f. Der Autor schließt daraus jedoch m.E. zu Unrecht auf eine Gleichgültigkeit Catulls gegenüber der “moralizing tradition”. Vgl. die kritische Beurteilung der Arbeit Dees bei E.A. Schmidt, Catull, Heidelberg 1985, 79 f.

¹⁰⁹ Das Motiv der göttlichen Unterstützung, die die Helden bei ihrer Unternehmung erfuhren, wird emphatisch hervorgehoben: *Diva quibus retinens in summis urbibus arces / i p s a levi fecit volitantem flamine currum / pinea coniungens inflexae texta carinae* (Vv. 8–10). An der Stelle in Apollonios’ *Argonautika*, auf die Catull hier anspielt, heißt es, daß Athene und Argos das Schiff gemeinsam bauten: Ἀὐτὴ γὰρ καὶ νῆα θοῆν κάμε· σὺν δὲ οἱ Ἄργος / τεύξεεν Ἀρεστοριδῆς κείνης ὑποθημοσύνησιν (1, 111 f.). Vgl. Perrotta 1931, 71: «Catullo sopprime l’opera di Argo, ed è soppressione poetica: la prima nave sarà tanto più meravigliosa quanto più sarà opera divina, non umana.»

¹¹⁰ Eindrücklich herausgearbeitet in der Paraphrase von R. Waltz, Caractère, sens et composition du poème LXIV de Catulle, in: REL 23, 1945, 92–109, dort 103 ff.; vgl. auch Klingner 1956, 8 ff.

¹¹¹ Untergründig sind die Spannungen freilich von Anfang an vorhanden – schon in der Eingangsszene. Catull hebt (anders als etwa Apollonios) ausdrücklich hervor, daß die Argo das *erste Schiff* war, mit dem sich die Menschen auf das Meer wagten. Das Wagnis der ersten Seefahrt aber erscheint, wie Bramble 1970, 35 ff., und Konstan 1977, 23 ff., ausführen, in der antiken Literatur häufig als ein Akt frevelhafter Grenzüberschreitung. Syndikus 1990, 118 f., wendet ein, dies sei für die Interpretation der Catullischen Darstellung des Argonautenmythos ohne Bedeutung: „In der Antike haben oft mythologische Motive in verschie-

bis zum Schluß dem Weltbild des traditionellen Heldensanges treu, wenn er Vv. 394 ff. an die Kampfparänesen der Götter in epischen Schlachtschilderungen erinnert und auch diese Form des göttlichen Wirkens unter den Menschen zu den Dingen zählt, die das Heroenzeitalter vor der schlimmen Gegenwart auszeichnen. Doch an dieser Stelle schwingt zumindest in *einem* Wort der Gedanke an die Rolle mit, die der Krieg in Hesiods Darstellung des Heroenzeitalters spielt: *Saepe in letifero belli certamine* ... Vor allem aber zeigt sich der Einfluß der kritischen Haltung, die das Hesiodeische Lehrgedicht gegenüber dem Krieg einnimmt, in Catulls Umgang mit dem Homerischen Erbe – und damit schließt sich der Kreis unserer Untersuchung. Wir führten zu Beginn aus, daß Homer ein komplexes Bild vom kriegerischen Heroentum entwirft: Über weite Strecken seines Epos besingt er die κλέα ἀνδρῶν, wie es die Aoiden vor ihm seit Jahrhunderten getan haben dürften; doch das Besondere an seiner Dichtung ist, daß sie immer wieder auch die Opfer in den Blick treten läßt, die der heroische Kampf um Ehre und Selbstbehauptung fordert. In der Ilias halten sich der Preis auf die im Krieg bewiesene Tapferkeit der Heroen und der Gedanke an all das, was der Krieg *vernichtet*, die Waage. Catull aber läßt zwar seine Parzen die blutigen Taten preisen, die Achill vor Troia vollbringen wird, und bezeichnet ihr Lied als glückliche Prophezeiung (Vv. 382 f.), hält sich also auch hier an der Textoberfläche an die Wertewelt des traditionellen Heldensanges; doch bei seiner Verarbeitung des Homerischen Stoffes greift er, wie wir sahen, einseitig auf jene Stellen der Ilias zurück, an denen die bedrohliche Potenz heroischer ἀρετή und der destruktive Charakter des Krieges zutage treten: auf jene Stellen also, die – *isoliert* betrachtet – ein Bild vom Krieg vermitteln, das sich mit dem Hesiods zur Deckung bringen läßt. So zeigt sich denn der *ambivalente* Charakter

denem Sagenzusammenhang eine verschiedene Bedeutung. Das erste Schiff ist gewiß im Zusammenhang des Mythos vom Goldenen Zeitalter ein Symbol menschlicher Hybris. Aber im Zusammenhang der Argonautensage ist die Ausfahrt der Argo ein von den Göttern unterstütztes Unternehmen, bei dem sich wie in den anderen großen Sagenkreisen des Epos ein von den Göttern geliebtes Heroentum entfalten konnte.“ Eben darin liegt der Grund für die Schwierigkeiten, denen sich der Interpret von Catull 64 gegenüber sieht: Zweifellos stellt der Dichter die Argonautenfahrt als eine von den Göttern unterstützte, *bewundernswerte* heroische Unternehmung dar – wie es der *epischen* Tradition entspricht. Doch der *Zeitaltermythos* ist der Rahmen, in den alles zuvor Erzählte am Ende eingefügt wird; und dort erscheint die Erfindung der Seefahrt (wie Syndikus selbst sieht) neben dem Krieg als eines der Grundübel, die den Niedergang der Menschheit einleiten: So implizit bei Hesiod *Erga* 156 f. (deutlicher ist Hesiods negative Wertung der Seefahrt in seiner Gegenüberstellung der Stadt der Gerechten und der Stadt der Ungerechten *Erga* 236 f. / 247), explizit bei Arat (*Phain.* 110 ff.) – dem zweiten Autor, dem Catull im Epilog seines Epyllions seine Reverenz erweist. (Wie Catull Vorstellungen aus Hesiod und Arat miteinander kombiniert, untersucht im einzelnen G. Luck, Aratea, in: *AJPh* 97, 1976, 213–234, bes. 228 ff.) Auch das Eingangsmotiv des Epyllions steht also im Spannungsfeld zwischen einer ‘non-moralizing’ und einer ‘moralizing tradition’.

des Heroenzeitalters, wie Catull es sieht, nirgends deutlicher als in seiner Darstellung des Troianischen Krieges: In Achills Taten vor Troia manifestieren sich diejenigen Eigenschaften, die im traditionellen Heldenepos als das eigentliche Charakteristikum der Menschen jener großen Vergangenheit erscheinen – außergewöhnliche Tapferkeit und physische Stärke – in ihrer höchsten Vollendung; doch gerade in diesem Übermaß erweist sich die heroische *virtus* als eine zerstörerische Kraft, die zahllosen Heroen – auch Achilleus, dem tapfersten unter ihnen, selbst – den Untergang bereitet¹¹². Der Troianische Krieg, scheinbar der Gipfelpunkt des Heroenzeitalters, ebnet dem Eisernen Zeitalter den Weg.

Bibliographische Abkürzungen:

- | | |
|-----------------|--|
| Barnes 1981 | W.R. Barnes, The Trojan war in Valerius Flaccus' Argonautica, in: Hermes 109, 1981, 360–370. |
| Boës 1986 | J. Boës, Le mythe d'Achille vu par Catulle: importance de l'amour pour une morale de la gloire, in: REL 64, 1986, 104–115. |
| Bramble 1970 | J. Bramble, Structure and Ambiguity in Catullus LXIV, in: PCPhS 196, 1970, 22–41. |
| Braga 1950 | D. Braga, Catullo e i Poeti Greci, Messina/Florenz 1950. |
| Conte 1986 | G.B. Conte, The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets, Ithaca/London 1986. |
| Curran 1969 | L.C. Curran, Catullus 64 and the Heroic Age, in: YCIS 21, 1969, 171–192. |
| Dee 1982 | J.H. Dee, Catullus 64 and the Heroic Age: a Reply, in: ICS 7, 1982, 98–109. |
| Effe 1988 | B. Effe, Der Homerische Achilleus. Zur gesellschaftlichen Funktion eines literarischen Helden, in: Gymnasium 95, 1988, 1–16. |
| Fordyce 1961 | C.J. Fordyce, Commentary on Catullus, Oxford 1961. |
| Giangrande 1972 | G. Giangrande, Das Epyllion Catulls im Lichte der hellenistischen Epik, in: AC 41, 1972, 123–147. |

¹¹² Vgl. Cat. 68, 85 ff., wo von dem eben erst geschlossenen Eheband des Protesilaos und der Laodamia die Rede ist, *quod (sc. coniugium) scibant Parcae non longo tempore abisse, / si miles muros isset ad Iliacos: / Nam tum Helenae raptu primores Argivorum / coeperat ad sese Troia ciere viros, / Troia (nefas!) commune sepulcrum Asiae Europaeque, / Troia virum et virtutum omnium acerba cinis* ... Diese Verse aus der Allius-Elegie bringt zuerst Putnam 1961, 194, in einen Zusammenhang mit dem Parzenlied in c. 64. Die beiden Stellen scheinen deutlich aufeinander bezogen. In c. 64 läßt Catull die Parzen ein junges Paar glücklich preisen, dessen Sohn im Troianischen Krieg außerordentliche *virtutes* an den Tag legen – und am Ende selber umkommen wird. In c. 68 treten die Parzen zum zweiten Mal auf (sie kommen in Catulls Gedichtcorpus sonst nicht vor); hier läßt der Dichter sie das Leid vorhersehen, das der Krieg um Troia über ein anderes junges Paar bringen wird: Troia, wo alle *virtutes* einem bitteren Tod anheimfallen. So kann c. 68, 85 ff. wohl die Interpretation stützen, daß Catull (wie Hesiod) im Troianischen Krieg dasjenige Ereignis sieht, das das Ende des Heroenzeitalters herbeiführt: Vor Troia – dieser Gedanke ergibt sich aus einer Synthese der beiden Stellen – richtet sich die heroische *virtus* selbst zugrunde.

- Harmon 1973 D.P. Harmon, Nostalgia for the Age of Heroes in Catullus 64, in: *Latomus* 32, 1973, 311–331.
- Heath 1989 M. Heath, *Unity in Greek Poetics*, Oxford 1989.
- Janko 1992 R. Janko, *The Iliad: a Commentary*, Vol. IV: books 13–16, Cambridge 1992.
- Jenkyns 1982 R. Jenkyns, *Three Classical Poets: Sappho, Catullus and Juvenal*, London 1982.
- Kinsey 1965 T.E. Kinsey, Irony and Structure in Catullus 64, in: *Latomus* 24, 1965, 911–931.
- Klingner 1956 F. Klingner, Catullus Peleus-Epos, in: *Sitzungsber. d. Bayerischen Akad. d. Wiss., phil.-hist. Klasse*, München, Jg. 1956, Heft 6.
- Konstan 1977 D. Konstan, *Catullus' Indictment of Rome: The meaning of Catullus 64*, Amsterdam 1977.
- Latacz 1977 J. Latacz, *Kampfparänese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios*, München 1977 (= *Zetemata*, Heft 66).
- Latacz 1989 J. Latacz, *Homer. Der erste Dichter des Abendlands*, München/Zürich 1989.
- Newman 1990 J.K. Newman, *Roman Catullus and the Modification of the Alexandrian Sensibility*, Hildesheim 1990.
- Perrotta 1931 G. Perrotta, *Il carme 64 di Catullo e i suoi pretesi originali ellenistici*, in: *Perrotta, Scritti minori I.2*, Rom 1972, 63–147 (= *Athenaeum* n.s. 9, 1931, 177–222 und 370–409).
- Putnam 1961 M.C.J. Putnam, *The Art of Catullus 64*, in: *HSCP* 65, 1961, 165–205.
- Syndikus 1990 H.P. Syndikus, *Catull. Eine Interpretation. Zweiter Teil: Die großen Gedichte (61–68)*, Darmstadt 1990.
- Taplin 1980 O. Taplin, *The Shield of Achilles within the Iliad*, in: *G&R* 27, 1980, 1–21 (wiederabgedr. in: J. Latacz [Hrsg.], *Homer. Die Dichtung und ihre Deutung* [= *WdF* Bd. 634], Darmstadt 1991, 227–253).
- Thomas 1982 R.F. Thomas, *Catullus and the Polemics of Poetic Reference (Poem 64. 1–18)*, in: *AJPh* 103, 1982, 144–164.
- West 1978 *Hesiod, Works and Days*. Edited with Prolegomena and commentary by M.L. West, Oxford 1978.
- Wheeler 1934 A.L. Wheeler, *Catullus and the Traditions of Ancient Poetry*, Berkeley 1934.
- Wilamowitz 1924 U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Bd. II, Berlin 1924.
- Zetzel 1983 J.E.G. Zetzel, *Catullus, Ennius, and the Poetics of Allusion*, in: *ICS* 8, 1983, 251–266.