

## DIE LETZTE STROPHE IN CATULLS CARM. 51

Die Catullinterpretatoren können noch immer keine überzeugende Lösung des Problems finden, vor welches sie die letzte Strophe von Catulls Carm. 51 stellt. Dieses Gedicht steht, wie es scheint, chronologisch an der Spitze der Lesbialieder und enthält Catulls erste, von Gefühlen überquellende Liebeserklärung. Um diese seine kaum erwachte Liebe zu verkünden, bediente sich Catull der Worte Sapphos. Denn die ersten drei Strophen seines Gedichtes sind eine äußerst gelungene dichterische Übersetzung eines sapphischen Gedichtes, das uns ein glücklicher Zufall in dem Werk „Vom Erhabenen“ erhalten hat<sup>1)</sup>. Sapphos glühende Liebesworte hat Catull mit feinem Gefühl in sein zartes und schmeichelndes Latein übertragen und sich dabei streng an das Vorbild gehalten, dem er durch drei Strophen Schritt für Schritt folgt. Während aber bei Sappho das Gedicht im selben Tone weitergeht, unterbricht Catull nach der dritten Strophe seine Übersetzung und fügt den drei aus Sappho übersetzten Strophen noch eine weitere in ganz anderem Ton gehaltene hinzu, die einen im Altertum sehr verbreiteten Gemeinplatz über die Verderblichkeit des Müßigganges enthält.

Diese letzte, vom übrigen Gedicht so grundverschiedene Strophe, hat den Catullforschern viel Kopfzerbrechen verursacht. Der etwas unerwartete und schroffe Übergang von Sapphos feurigen Versen zur kühlen Lebensweisheit der stoisch gefärbten hellenistischen Populärphilosophie schien sich schwer durch eine einheitliche Auffassung des Gedichtes überbrücken zu lassen, und da war, wie immer bei ähnlichen Schwierigkeiten, das Skalpell der Kritik schnell zur Hand. Man erklärte diese Strophe für eine Interpolation, durch die ein mittelalterlicher Abschreiber seiner moralischen Empörung über das tolle Liebeslied Ausdruck verliehen hätte. Oder man nahm auch an, zwischen der vorletzten und der letzten seien mehrere Strophen ausgefallen<sup>2)</sup>. Die hervorragendsten Forscher blieben aber dabei, daß die letzte Strophe ein organischer Teil des Liedes sei, und versuchten den schroffen Übergang auf verschiedene Weise zu erklären.

*Baehrens*<sup>3)</sup> denkt, Catull hätte seine glühende und kühne Liebeserklärung durch diese letzte Strophe gewissermaßen mäßigen wollen,

1) De subl. c. 10,2

2) Vgl. Baehrens, Kommentar zu seiner Catullausgabe, Leipzig 1885, S. 259.

3) o. c., S. 259.

um seiner Geliebten, die doch die Gemahlin eines gesellschaftlich hochstehenden Mannes war, das Gedicht übergeben zu können. Durch diese Annahme kommt man aber noch immer zu keiner überzeugenden Interpretation des Gedichtes, da die moralisierende letzte Strophe eine öffentliche Liebeserklärung an eine verheiratete Frau kaum weniger anstößig machen konnte.

*Friedrich*<sup>4)</sup> glaubt, der Dichter hätte die letzte Strophe seinem Gedichte erst später hinzugefügt, als er es nach allen den schweren Enttäuschungen mit verbittertem Herzen wieder las.

*Kroll*<sup>5)</sup> hält den schroffen Übergang für unschön und Catulls Dichtung unwürdig, glaubt aber, der Dichter hätte eine Vorahnung gehabt aller der Leiden, die ihm diese gefährliche Liebe verursachen sollte. Er fügt noch hinzu, diese letzte Strophe sei ein in der hellenistischen Dichtung beliebtes ἀπροσδόκητον<sup>6)</sup>.

*Birt* und *Lafaye* denken, es handle sich um einen Dialog zwischen dem Dichter und seinem Genius<sup>7)</sup>.

Krolls Hinweis, daß es sich um einen für die Epoche charakteristischen Stilzug handelt, führt die Untersuchung auf den richtigen Weg. Denn die Frage nach dem Sinn der letzten Strophe kann nur aus dem gesamten Aufbau des Gedichtes heraus beantwortet werden. Daher ist es nötig, die Struktur des Gedichtes festzustellen und sich das Abrollen des lyrischen Vorganges zu vergegenwärtigen.

Unser Gedicht steht in Catulls Buch nicht vereinzelt da. Schon durch das Metrum ist es mit Carm. 11 verbunden. Doch ist die sapphische Strophe keineswegs das einzige, was den beiden Gedichten gemeinsam ist. Denn wie sich Carm. 51 auf den Anfang von [Catulls Liebe zu Clodia bezieht, so besingt Carm. 11 das Ende. Es ist höchstwahrscheinlich kein Zufall, daß Catull gerade nur in diesem Gedicht zur sapphischen Strophe zurückgekehrt ist, die er in Carm. 51 von seinem Vorbilde übernommen hatte. In der sapphischen Strophe hatte er seine Lieder an Lesbia begonnen, mit dieser sollten sie auch ausklingen. Dieses Abschiedslied ist viel länger als unseres, es besteht aus sechs Strophen. Doch im Aufbau sieht es unserem Gedicht sehr ähnlich. Auch hier haben wir zwei ihrer Ausdehnung nach sehr ungleiche und dem Ton nach sehr verschiedene Teile. Der erste Teil besteht aus lauter in der hellenistischen Dichtung so oft vorkommender geographischer Gelehrsamkeit, der zweite enthält eine direkte Anrede an Lesbia. In der ersten der beiden letzten Strophen wird das ausschweifende Leben Clodios mit Bitterheit geschildert, die zweite enthält ein feines und hochpoetisches Bild von der Liebe, die verwelkt ist gleich einer Blume, die beim Bestellen des Feldes vom Pflug gestreift wurde. In Carm. 11 ist der Übergang vom

4) Catulli Veronensis liber, Leipzig — Berlin 1908, S. 237.

5) C. Valerius Catullus, 2. Aufl., Leipzig — Berlin 1929, zur Stelle, S. 92.

6) So auch D. Braga, Catullo e i poeti greci, Messina — Firenze 1950, S. 51. ff.

7) Catulle, ed. Lafaye, Paris 1949, S. 7 und 33.

ersten zum zweiten Teil etwas sanfter, weil er durch „*pauca nuntiate meae puellae non bona dicta*“ angedeutet und eingeleitet ist.

Da zwischen Carm. 51 und Carm. 11 eine so tiefgehende Übereinstimmung im Aufbau besteht, ist die Frage durchaus berechtigt, ob der Aufbau von Carm. 11 zur Klärung der Probleme, die sich an die Interpretation von Carm. 51 knüpfen, verwertet werden kann. Zu diesem Zweck müssen wir aber auf die Struktur und den lyrischen Vorgang von Carm. 11 des näheren eingehen.

Das Lied beginnt mit einer Anrede an Furius und an Aurelius, die Catull angeblich so ergeben sind, daß sie bereit wären, ihn überallhin, ja sogar bis ans Ende der Welt, zu begleiten. An diese zwei sonst unbekannteren Persönlichkeiten richtet Catull mehrere sehr kräftige Spottgedichte<sup>8)</sup> und hat sie offensichtlich nicht leiden mögen. Aber auch ohnedies würde man aus Carm. 11 allein herausfühlen, daß hier ihre Freundschaftsbeteuerungen ironisiert werden. Das ist so evident, daß sich alle Kommentatoren darüber einig sind<sup>9)</sup>. Da entsteht nun die Frage: Wodurch wird dieser Eindruck des Ironischen hervorgerufen? Die Antwort kann nur lauten: Die einfache Anrede im ersten Vers (*Furi et Aureli comites Catulli*) klingt so ganz nach einem jener schlichten und aufrichtigen Lieder, denen man bei Catull so oft begegnet. Dann kommt aber das endlose und gelehrte Aufzählen exotischer Gegenden, das mit der einfachen freundschaftlichen Anrede in so krassem Widerspruch steht, daß die Unaufrichtigkeit des ersten Verses jedem sofort auffällt. Damit sind wir aber zu der wichtigen Einsicht gelangt, daß das gelehrte Material seiner Funktion in der Struktur des Gedichtes nach nicht direkt als solches wirkt, wie sonst in der hellenistischen Dichtung, sondern eine *Anspielung* auf eben diese Dichtung ist, und demnach gewissermaßen *indirekt* angewandt wird. Man sieht also, wie falsch es ist, wenn man sich bei der Erklärung von Carmen 11 mit der Feststellung begnügt, Catull sei in einem Teil seiner Dichtung ein typischer alexandrinischer *Poeta doctus*. Denn hier, in Carm. 11 ist die Art der *Poetae docti* in einer speziellen Funktion in eine Gedichtstruktur eingebaut, die ihrem Wesen nach zu den einfachen und aufrichtigen Liedern Catulls gehört<sup>10)</sup>.

An diesen ersten und weitaus umfangreicheren Teil des Gedichtes schließen sich zwar nicht übergangslos, aber immer noch vom ersten Teil kraß abstechend, die letzten zwei Strophen an. Sie enthalten, so ganz in Catulls Art, einen einfachen Gefühlsausbruch, schlicht und aufrichtig. Der Dichter wendet sich hier an seine noch immer geliebte Clodia, die seine Gefühle so leichtsinnig verscherzt hat. Es ist eigentlich

<sup>8)</sup> Carm. 15, 16, 21, 23, 26.

<sup>9)</sup> Anders Braga, o. c., S. 55 ff. Er denkt, daß das Lied Furius und Aurelius gegenüber durchaus ernst gemeint sei, und daß Catull seine Feindschaft in Freundschaft umgewandelt habe. Das Gedicht so zu beurteilen, heißt es gründlich zu verkennen. Denn die Ironie ist sein Grundton, wie es sich aus der folgenden Interpretation eindeutig ergeben wird.

<sup>10)</sup> Für Catulls Art, durch eine feierliche Anrede zu ironisieren, vergleiche Carm. 49.

eine Botschaft, welche die im ersten Teile des Gedichtes durch die feierliche Anrede so unbarmherzig verspotteten Furius und Aurelius an Lesbia überbringen sollten. Es ist aber klar, daß die Fiktion dieser unwürdigen Boten einzig und allein dazu da ist, um die Bitterkeit der Worte Catulls an Lesbia noch zu steigern. Die Anrede selber (v. 17—24) zerfällt, wie gesagt, wieder in zwei deutlich verschiedene Teile. In der ersten Hälfte wird eine trotzig und übermütige Haltung zum Ausdruck gebracht: *cum suis vivat valeatque moechis*. Sie soll ihre Wege gehen! In der letzten Strophe erfolgt dann aber wieder ein vollkommener Umschwung. Hier kommen Catulls wahre Gefühle zum Durchbruch, der unsägliche Schmerz über die unerfüllte, enttäuschte und in sich selber unmöglich gewordene Liebe.

In diese Strophe ist das unvergeßliche Bild eingebaut von der Liebe, die durch der Geliebten Schuld verwelkt ist wie eine Blume am Rande des Feldes, die die Pflugschar im Vorübergehen gestreift hat.

Auch dieses Bild wollten ältere Interpretatoren mit Sapphos Dichtung in Verbindung bringen. Man dachte, Catull stünde unter dem Eindruck von Sapphos Versen:

Ὅταν τὰν ὑάκινθον ἐν ὄρεσσι ποίμενες ἄνδρες  
 πόσσι καταστειβοῖσι, χάμαι δέ τε πόρφυρον ἄνθος  
 (κάππεσε)<sup>11</sup>).

Obwohl es sich an beiden Stellen um eine verwelkte Blume handelt, kann man ein näheres Verwandtschaftsverhältnis zwischen den beiden hochpoetischen Bildern kaum feststellen. Sappho und Catull haben hier nur das in der lyrischen Dichtung so geläufige Bild der verwelkten Blume und den Hauch hoher Poesie gemeinsam<sup>12</sup>).

Und doch ist dieses Bild eine literarische Anspielung bei Catull, die aber ganz anderswohin weist. Schon Muretus machte in Bezug auf diese Stelle auf ein altes Sprichwort aufmerksam<sup>13</sup>), das nur bei Festus (p. 363, 17, M) bewahrt ist: „*tam perit quam extrema faba*“ in proverbio est, quod ea plerumque aut proteritur aut decerpitur a praeter-euntibus.“ Hier ist die innere Verwandtschaft mit Catulls Bild viel näherliegender und alle neueren Interpretatoren schließen sich Muretus an<sup>14</sup>). Dieses allbekannte und volkstümliche Sprichwort wurde von Catull zu einem höchst wirkungsvollen poetischen Bild umgestaltet, das aber, indem es an das alles eher als poetische Sprichwort alludierte, Catulls tiefste Gefühle gewissermaßen ironisierte.

Catulls Carm. 11 besteht also aus zwei ungleichen Teilen, die nur indirekt, indem sie sich jeder in seinem eigenen Wesen ziemlich schroff

11) Frgm. Bergk 94, Diehl 117, Reinach — Puech 113. Zitiert nach Reinach — Puech.

12) So die neueren Kommentatoren. Wie Braga, o. c., S. 58 ff., zur Feststellung kommt, daß sich *alle* Interpretatoren über den sapphischen Charakter dieser Strophe einig sind, ist mir unverständlich.

13) Baehrens, o. c., S. 127.

14) Baehrens, L. c., Friedrich, S. 131, Kroll, S. 26.

gegenüberstehen, den eigentlichen Grundton des Gedichtes ausmachen. Man könnte fast sagen, daß der tiefste lyrische Gehalt des Gedichtes durch einen lyrischen Vorgang getragen wird, der wie eine Resultante aus zwei ihrem Wesen nach verschiedenen Komponenten hervorgeht. Und es sind eben nur diese zwei Komponenten, diese zwei gewissermaßen *uneigentlichen* lyrischen Vorgänge, die in der sprachlichen Struktur des Gedichtes verkörpert sind, während der eigentliche Gehalt aus ihnen wie von selber hervorquillt. In beiden „Komponenten“ werden literarische Allusionen angewandt, um eine ironische Note anzuschlagen. Wir haben es also mit einer etwas komplizierten, beim ersten Herantreten verwirrenden Struktur zu tun, die deshalb natürlich auch etwas schwerer zu bestimmen ist.

Carm. 51, das, wie wir schon gesehen haben, in mehr als einer Hinsicht dem Carm. 11 ähnlich ist, weist eine ganz analoge, in ihren Eigenheiten noch schroffere Struktur auf. Es handelt sich, wie gesagt, um Catulls Liebeserklärung an Lesbia. Diese Liebeserklärung an eine Matrone kann ja schwerlich ein unbefangener und offener Gefühlserguß sein. Catull mußte seine Leidenschaft und seine Kühnheit gleichzeitig als toll brandmarken, sich gewissermaßen den Rückzug sichern. Und so fängt er damit an, daß er wie im Taumel Sapphos Verse hersagt. Es ist zwar die glühendste und leidenschaftlichste Liebeserklärung in hochpoetischer Form, es ist aber Sapphos Dichtung, was jeder gebildete Römer sofort erkennen mußte. Dadurch ist die Spitze abgestumpft und es bleibt im Unklaren, ob es der Dichter mit diesem langen Zitat eigentlich ernst meint. Doch da bricht Sapphos Gedicht jäh ab. (Man müßte eigentlich *lumina nocte . . .* interpungieren). In der letzten Strophe tadelt sich der Dichter selber wegen seiner Verrücktheit. Aber dieser Tadel ist auch ein wohlbekannter Gemeinplatz, der aus der hellenistischen Populärphilosophie stammend in der antiken und mittelalterlichen Literatur die größte Verbreitung gefunden hat<sup>15)</sup>. Vgl. Stobaeus, flor. 64, 29:

Θεόφραστος ἐρωτηθεὶς, τί ἐστὶν ἔρωσι; πάθος ἔφη ψυχῆς σχολαζούσης.

Und ebenso *Altercatio Hadriani et Epicteti* (Fabricius, *Bibliotheca Graeca* XIII, S. 653): *quid est amor? Otiosi pectoris molestia*. Es ist also wieder ein Zitat, und dadurch wird der Selbstvorwurf unernst und genau so spielerisch, wie es die Liebeserklärung war.

Wir haben also wieder zwei sich hier noch viel schroffer gegenüberstehende Elemente: Zitat Liebeserklärung: Zitat Selbstvorwurf. Und aus diesen zwei Komponenten kommt dann als Resultante der eigentlich nirgends sprachlich verkörperte und fixierte lyrische Gehalt des Gedichtes hervor, der lauter übermütige und überschäumende Lebensfreude ist, ein spielerisches Glück wegen der neuerwachten Liebe. Es ist das lebensfrohe Erwachen des Selbstbewußtseins der Leidenschaft, die noch nicht zum *Fatum* geworden ist.

<sup>15)</sup> Baehrens, S. 260, Friedrich, S. 234, Kroll, S. 93.

Catull hat also beim letzten Gedicht an Lesbia nicht nur dieselbe metrische Form gewählt, in der er den Anfang seiner Liebe zu ihr besang, er hat die beiden Gedichte auch in derselben Weise aufgebaut. Daß es sich dabei wahrscheinlich um keine bewußt aufgebaute Struktur handelt, braucht nicht erst hervorgehoben zu werden.

Die letzte Strophe in Carm. 51, die so vielen Interpretatoren ein Stein des Anstoßes war, ist also zweifellos ein organischer und eminent wesentlicher Bestandteil des Gedichtes. Denn ohne diese Strophe wäre ja Carm. 51 eine gewöhnliche Übersetzung Sapphos und eine unbeendigte dazu. Durch das Anfügen der letzten, vierten Strophe ist es ein originelles Gedicht geworden, dessen sprachliche Struktur in höchst geistreicher Weise aus zwei sich gegenüberstehenden Zitaten besteht.

Zagreb.

R. Katičić.

A. Aškerc:

TRIJE POPOTNIKI — TRES VIATORES

Ecce viatores gradiuntur tres iuveniles,  
incedunt trita plana per arva via.

Ver visit terras et frigora abegit acerba,  
innumeros flores fundit humus varios.

„Valde terra decens!“ a primo magnificatur,  
„quae regio est mundi par tibi, quae similis?“

Alter ait: „Mihi tu patria es carissima sedes,  
tu paradisis alens, nostra Slovena domus!“

Sed populus tuus est terra mihi carior ipsa,  
gens mea, quae sollers haec loca grata tenet.“

Tertius est tacitus. Curnam lacrimis rigat ora?  
Quid parit has guttas: laetitia ane dolor?

Ljubljana.

Vertit: S. Kopriva.