

ECKARD LEFÈVRE

Alexandrinisches und Catullisches im Peleus-Epos (64)

ALEXANDRINISCHES UND CATULLISCHES IM PELEUS-EPOS (64)*

Johanni Christes sexagenario

Es ist immer wieder zu zeigen versucht worden, daß Catull in seinen Gedichten griechische – vorwiegend alexandrinische – Formen und Motive verwendet und mit eigenen – oft die Originale verfremdenden – Gedanken verschmilzt. Das gilt nicht nur für die kleinen Gedichte wie 51¹, sondern auch für die großen wie 66 und 68². Catull dürfte in seinem umfangreichsten Werk (64) von dieser Gepflogenheit nicht abweichen. Hieraus folgt, daß er dieses nicht einfach übersetzt. Die moderne Kritik hat sich nach U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF „so weit vergessen, eine Übersetzung zu sehen, wo die verschiedensten Anregungen und Anklänge vorhanden sind und unter dem gelehrten Spiel mit fremden Gestalten und Geschichten der eigene Herzschlag des Dichters zu fühlen ist“³. Lange Zeit war es communis opinio, Catull bilde ein einheitliches griechisches Original nach⁴. Schon früh regen sich Gegenstimmen. 1855 vertritt M. HAUPT die Ansicht, Catull habe kein bestimmtes Vorbild, sondern ahme alexandrinische Epyllien frei nach⁵. 1872 spricht G. BERNHARDY von dem „mit Episodien und Blumen Griechischer Belesenheit“ geschmückten, „durch den Hauch Römischer Majestät“ erwärmten Gedicht; nur fehlten „Stil und richtige Gliederung“⁶. 1882 wendet sich K. P. SCHULZE⁷ gegen A. RIESES These von 1866, das Vorbild sei ein kallimacheisches Epyllion⁸, worauf dieser sie 1884 aufgibt⁹. SCHULZE hält das Gedicht „für ein selbständiges werk des Catullus, das allerdings mehrfach anklänge an verschiedene griechische dichter [...] enthält. aber das ganze ist von seinem geiste durchweht, dessen jugendliche frische seltsam genug aus den steifen formen der alexandrinischen dichterschule hervorstralt“¹⁰. 1885 behauptet E. BAEHRENS, es seien die

*Therese FUHRER, Zürich, hat freundlicherweise das Manuskript durchgesehen.

¹ Vgl. LEFÈVRE 1988.

² Vgl. LEFÈVRE 1991.

³ 1924, 298–299.

⁴ MERKEL 1837, 360; RIESE 1866, 505; REITZENSTEIN 1900, 101; KROLL 1929, 142; GIAN-GRANDE 1972, 146.

⁵ (1855) 1876, 77.

⁶ 1872, 574.

⁷ 1882, 208–214.

⁸ 1866, 505.

⁹ 1884, 154.

¹⁰ 1882, 214.

Argumenta zweier Gedichte ‚vi adhibita‘ zusammengeschießt¹¹. 1889 nimmt R. ELLIS an, Catull dichte – besonders unter dem Einfluß von Werken der Bildenden Kunst – zunächst zwei separate Gedichte um Peleus und um Ariadne und arbeite sie dann ineinander¹². Ohne sich immer eindeutig festzulegen, vertreten die Ansicht einer freien Schöpfung Catulls G. FRIEDRICH 1908¹³, WILAMOWITZ 1924¹⁴, M. LENCHANTIN DE GUBERNATIS 1928¹⁵, G. PERROTTA 1931¹⁶, D. BRAGA 1950¹⁷, L. BIELER 1980¹⁸, W. V. CLAUSEN 1982¹⁹, T. P. WISEMAN 1985²⁰, P. FEDELI 1990²¹, CLARE 1996²². Neuerdings wird die Quellenfrage überhaupt nicht mehr gestellt²³. Nach G. PASQUALI 1920 und F. KLINGNER 1956 – BAEHRENS 1885 ist schon genannt – gab es dagegen zwei alexandrinische Gedichte, die Catull miteinander verbindet.

Es ist kaum anzunehmen, daß die Annahme der Extreme der Übersetzung auf der einen und der freien Schöpfung auf der anderen Seite Catulls künstlerischen Prinzipien gerecht wird. Dem Peleus-Epos liegt mit Sicherheit alexandrinisches Gut in größerem Umfang zugrunde. Es ist das vorrangige Ziel dieser Betrachtungen, das nicht einfach vorauszusetzen, sondern zu beweisen und die Vorlage(n) näher zu bestimmen. Aus der uferlos werdenden Forschungs-Literatur heben sich die Arbeiten von PASQUALI (1920), WILAMOWITZ (1924) und KLINGNER (1956) heraus, denen die nachfolgende – auf Kürze bedachte – Untersuchung verpflichtet ist.

1. Rahmen und Einlage

In einzigartiger Weise umfaßt der Rahmen von 193 (1–51, 267–408) eine Einlage von 215 Versen (52–266). Gemessen an anderen Ekphraseis ist das ein Mißverhältnis, das man nicht einem alexandrinischen Dichter, sondern Catull zutrauen möchte, der auch in der Allius-Elegie eine nach herkömmlichen Maßstäben hybride Komposition wagt, für die er kaum Vorbilder hat. Wie hängen die Erzählungen zusammen? Wenn es richtig ist, daß Catull im Rahmen dem Glück der Vergangenheit das Unglück der Gegenwart (397–408) entgegensetzt, ist nicht

¹¹ 1885, 451.

¹² 1889, 280.

¹³ 1908, 314–324 (offenbar so zu verstehen).

¹⁴ 1924, 298–299 (PERROTTA 1931, 177 versteht ihn in diesem Sinn).

¹⁵ 1928, 140.

¹⁶ 1931, 409.

¹⁷ 1950, 155–179 (offenbar so zu verstehen).

¹⁸ 1980, 151.

¹⁹ 1982, 187–193 (offenbar so zu verstehen).

²⁰ 1985, 176–180 (offenbar so zu verstehen).

²¹ 1990, 116 (offenbar so zu verstehen).

²² Nach CLARE liegt dem Gedicht letztlich das Modell der apollonischen *Argonautika* zugrunde. Nach einer Zwischenquelle wird nicht gefragt.

²³ LAIRD 1993; REES 1994; GAISSER 1995; CLARE 1996; RUIZ SÁNCHEZ 1997.

klar, wo Ariadnes Unglück zeitlich einzuordnen ist. Gibt es vor der glücklichen Zeit des Rahmens schon eine Epoche, die Unglück kennt? ‚Unstimmigkeiten‘ wie diese pflegen alexandrinische Dichter zu vermeiden, während sie den römischen nichts ausmachen. Die Art der Verknüpfung weist ebenfalls eher auf Catull als auf einen Alexandriner hin. Die überdimensionale Beschreibung der Decke auf dem Lager ist dadurch eingebunden, daß sie von den Menschen bestaunt wird. Alle „Welt kommt, das Schloß des Peleus zu beschauen. Das wird hier ausgeführt und wieder 267–78, wie sie nach Hause gehen, um den Zusammenhang hinter der großen Einlage zu wahren“²⁴. Die Menschen, deren Anwesenheit bei der Peleus-Hochzeit vor Catull nicht belegt ist, sind die Rezipienten des Kunstwerks und rechtfertigen gewissermaßen seine Existenz²⁵. Rahmen und Einlage sind emotional miteinander verknüpft.

Nach PASQUALI schiebt Catull die Partie 43–51 ein, um zwei separate hellenistische Gedichte zu vereinen. Das Hochzeitsbett, *pulvinar*, werde römisch *geniale* genannt und sei mitten im Haus aufgestellt, d. h. im Atrium den Fauces gegenüber, die zur Eingangstür führten. Das sei altrömische Sitte und treffe auf griechische Verhältnisse nicht zu²⁶. Auch sei das römische Haus für das Publikum geöffnet, das griechische nicht²⁷. Man wird der Folgerung zustimmen, daß diese Verse von Catull stammen und die ‚listerella‘ sind, die die Peleus-Hochzeit mit der Theseus-Geschichte verbinden²⁸. Weiterhin gehöre die Partie 38–42 nicht zu dem alexandrinischen Peleus-Gedicht. Es sei eine lächerliche Übertreibung, daß in wenigen Tagen die Nacken der Stiere erschlaften und die Pflüge rosteten²⁹. Der Passus zeige Züge des Goldenen Zeitalters. Daß er von Catull hinzugefügt sei, ist ein notwendiger, daß er einer anderen Vorlage entnommen sei, ein nicht notwendiger Schluß. Das bekannte Motiv ist nicht in sachlichem, sondern in übertragenem Sinn verwendet. Schon das legt römischen Ursprung nahe. Es kommt hinzu, daß es von dem Dichter stammen muß, der die vergangene Goldene Zeit mit der Eisernen Gegenwart am Gedichtende (397–408) kontrastiert. Da der Schluß auf Catull zurückgeht, erfindet er auch das Motiv des Goldenen Zeitalters.

Die Menschen sind nach PASQUALI nicht ganz auf Catull zurückzuführen, da 31–37 wegen der griechischen Geographie in 35–37 zu dem hellenistischen Peleus-Gedicht gehörten. Im Original hätten die Menschen den Aufzug der Götter bestaunt. Das ist an sich möglich. Es ist aber zu sehen, daß die ‚geographischen‘ Verse 35–37 keineswegs ‚buoni e dotti‘³⁰, sondern unklar, jedenfalls eher römisch

²⁴ WILAMOWITZ 1924, 301.

²⁵ REITZENSTEIN 1900, 86–87 stellt fest, daß die Einführung der schaulustigen Untertanen in so ‚schneidendem Widerspruch‘ zu der Hochzeitsfeier durch die Götter stehe, „dass ihr ein bestimmter Zweck zu Grunde liegen muss.“

²⁶ 1920, 3. Vgl. schon BAEHRENS 1885, 377; ELLIS 1889, 292; FRIEDRICH 1908, 336.

²⁷ 1920, 7.

²⁸ 1920, 6.

²⁹ 1920, 17.

³⁰ 1920, 22.

als griechisch sind. So zeigt G. PERROTTA, daß Catull die hier genannten Orte Kallimachos' Delos-Hymnos entnehmen kann³¹. Das Tempetal liegt zwar 'far from Phthiotis'³², aber auch das ist aus dem Delos-Hymnos herauszulesen³³. Eine Ausnahme bildet nur die <bestiale lezione> *Scyros*³⁴. "The only possible explanation of its appearance here would be that Catullus, who shared the inaccuracy in matters of foreign geography to which all Latin poetry is prone [...], was misled by the connexion of Scyros with the later episode in the story of Thetis and Achilles"³⁵. Nach R. REITZENSTEIN verlegt Catull oder seine alexandrinische Quelle entgegen der Tradition die Hochzeit vom Pelion nach Pharsalos³⁶. PERROTTA schließt zu Recht, daß diese Änderung auf Catull zurückgehen müsse, der die Decke durch Menschen bestaunen lassen wolle, was nur in der Residenz möglich sei³⁷. Darunter kann die Geographie durchaus leiden.

Somit entfallen mit größter Wahrscheinlichkeit die Verse 31–51 für das Original. Als wichtigste Folgerung ergibt sich, daß das Peleus-Gedicht bei der Hochzeit keine Menschen kannte³⁸. Wurde die Decke aber nicht von solchen bewundert, gab es keine Einlage. Mit anderen Worten: Die Bindung des Ariadne-Geschehens an die Peleus-Hochzeit stammt von Catull.

Bei der Zurückleitung von der Einlage zu dem Rahmen³⁹ legt das Gleichnis 269–277 ebenfalls die Vermutung nahe, daß erst Catull die Menschen einführt. Es hat Δ 422–428 zum Vorbild⁴⁰. Dort ist es für das Heranfluten der in den Kampf ziehenden Danaer verwendet:

ὥς δ' ὅτ' ἐν αἰγιαλῷ πολυχηεῖ κῦμα θαλάσσης
 ὄρνυτ' ἐπασσύτερον Ζεφύρου ὑπο κινήσαντος·
 πόντῳ μὲν τε πρῶτα κορύσσεται, αὐτὰρ ἔπειτα
 425 χέρσῳ ῥηγνύμενον μεγάλα βρέμει, ἀμφὶ δέ τ' ἄκρας
 κυρτὸν ἐὸν κορυφοῦται, ἀποπτύει δ' ἄλός ἄχνην·
 ὡς τότε ἐπασσύτεραι Δαναῶν κίνυντο φάλαγγες
 ῥωλεμέως πόλεμόνδε.

Bei Catull ist dagegen von dem Abzug der Menschen die Rede. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß das Gleichnis nicht dazu paßt, da auch Catull nur

³¹ 1931, 190: Thessalien (103), Larissa (104), Tempe (105), Krannon (138). Zustimmung KLINGNER (1956) 1964, 174 Anm. 2.

³² FORDYCE 1961, 283.

³³ Kallimachos redete den Peneios im Tempetal Φθιωτα an (112).

³⁴ PASQUALI 1920, 22 Anm. 2.

³⁵ FORDYCE 1961, 283 (vgl. schon ELLIS 1889, 289; PERROTTA 1931, 191).

³⁶ 1900, 86; vgl. FRIEDRICH 1908, 319.

³⁷ 1931, 197–198.

³⁸ Vgl. KLINGNER (1956) 1964, 175.

³⁹ Auch 267–268 müssen von Catull stammen: Vgl. PERROTTA 1931, 194.

⁴⁰ KROLL 1929, 178.

von einem Anschwellen der Wogen spricht⁴¹. Es ist zudem nicht einzusehen, wieso die Menschen immer heftiger abziehen. Dagegen ist es verständlich, daß die anschließend geschilderten Götter immer prächtiger in Erscheinung treten: von Cheiron über Peneios und Prometheus bis zu Zeus und Hera. Genau diesen Vorgang verdeutlicht das Gleichnis. Es dürfte sich um eine Verkehrung seiner Richtung handeln. Gewiß kann ein Alexandriner Homer umgedreht haben, aber es geschieht doch etwas gewaltsam, so daß eher Catull am Werk ist. Der Alexandriner ersetzte offenbar gegenüber Homer die Krieger durch die Götter, die heranfluten. Catull macht dagegen aus dem Aufzug derselben einen Abzug der Menschen. Beide Dichter verstehen etwas von ihrem Handwerk, der Alexandriner als ‚natürlicher‘, Catull als ‚gekünstelter‘ Artist⁴².

Ein weiterer Grund spricht gegen die Verknüpfung von Rahmen und Einlage durch einen griechischen Dichter. FRIEDRICH empfindet das Thema der Decke als nicht zu dem Anlaß passend: „Freilich ist die Treulosigkeit gegen die Geliebte ein etwas kurioses Heldenstück und ein noch kurioserer Gegenstand für die Decke eines Brautbettes“⁴³. Aber nicht Peleus legt die Decke auf das Bett⁴⁴, sondern Catull. Braut und Bräutigam nehmen sie gar nicht wahr, und die Menschen bestaunen eher ihre Kunst (*mira arte*, 51) und Pracht (*amplifice*, 265). Man wird also zu schließen haben, daß Rahmen und Einlage nicht natürlich, realistisch, logisch miteinander verbunden sind, sondern künstlich, ideell, abstrakt, kurz: römisch.

Doch damit nicht genug. Auch das Motiv der Argo-Fahrt ist dem Original fremd gewesen. Thetis sieht Peleus am Beginn der Seereise (12–21). „Wann die Hochzeit stattfindet, läßt der Dichter weislich unbestimmt; darüber dürfen wir nicht nachdenken, denn weder konnte die Argo ihre Fahrt unterbrechen noch Peleus Urlaub nehmen oder seine Braut warten lassen, bis er aus Kolchis zurückkam. Catull hat zwei Bilder geschaut und geschildert, die Argo zwischen den auftauchenden Meermädchen und die Hochzeit in Pharsalos. Sie stellt er nebeneinander; was kümmert ihn oder seine Leser der Zusammenhang der mythischen Geschichten“⁴⁵. Es kommt hinzu, daß die Argo das erste Schiff ist, die Einlage aber die Seefahrt kennt⁴⁶. Catull führt die Argo ein, um mit Hilfe apollonianischer

⁴¹ *procul* (275) ist in ungezwungener Weise zu *refulgent* zu beziehen (FRIEDRICH 1908, 371; QUINN 1970, 335), in gezwungener zu *nantes* (KROLL 1929, 179: „die Wellen scheinen sich weiter und weiter zu entfernen“).

⁴² PASQUALI 1920, 23 schreibt 267–277 ohnehin Catull zu: «È strano a ogni modo anche qui e non bene d'accordo con l'etichetta cortigiana di Alessandria, la quale ci immaginiamo rigida, che i mortali, ammessi primi a contemplare il letto, solo ora cedano il posto agli dei.»

⁴³ 1908, 336.

⁴⁴ GIANGRANDE 1972, 127–128 schließt umgekehrt: Weil Peleus die Decke für sein Ehebett ‚wähle‘, sei die Ariadne-Geschichte positiv zu deuten.

⁴⁵ WILAMOWITZ 1924, 300–301; vgl. PERROTTA 1931, 179–180.

⁴⁶ PASQUALI 1920, 3: «contraddizione gravissima». Auch bei Apollonios (3, 997–1001; 4, 433) geht die Theseus-Geschichte der Argonauten-Fahrt voraus (WILAMOWITZ 1924, 301), aber

Motive das Wunderbare und Staunenswerte der Peleus-Hochzeit zu steigern. Auch das ist kein Erzählvorgang, der von der Logik der äußeren Handlung ausgeht. Vielmehr ist es die Stimmung, ein inneres Band, das die Teile verknüpft. Hier ist abermals römische Struktur zu fassen.

Damit entfallen für das Original neben 31–51 auch 1–30⁴⁷. Wenn aber 1–51 von Catull stammen, hat es einen ‚alexandrinischen‘ Rahmen nicht gegeben, ist dieser als solcher das Werk des römischen Dichters.

2. Das alexandrinische Peleus-Gedicht

Der Peleus-Dichter wird nur die Hochzeit zwischen Peleus und Thetis geschildert haben. Den Stoff entnahm er, wie es die Alexandriner so gern taten, Homer. Ω 61–63 ist von der Hochzeit des Götterfreunds Peleus die Rede, zu der alle Götter kamen. „Das ist nichts Geringeres als das ganze Peleusthema im Keime“⁴⁸. Auch in den ‚Kypria‘ wurde dieses Fest geschildert. Die Einleitung des Originals unterdrückt Catull bzw. verarbeitet sie in den Versen 21–30. Der Anlaß zu Thetis’ Verheiratung muß einer der traditionellen gewesen sein: Entweder bestimmte Zeus Thetis dem Sterblichen, weil Themis vor einer Vereinigung mit ihr warnte, da der Sohn stärker als der Vater sein werde⁴⁹; oder Zeus handelte so, weil sich ihm Thetis aus Rücksicht auf Hera verweigerte⁵⁰. In dem ersten Fall wird Thetis zu Unrecht gestraft, in dem zweiten, mythologisch gesprochen, zu Recht. Der Dichter des Originals entschied sich offenbar für die erste Version; nur sie ist in einem Hochzeitslied sinnvoll. Er folgte dem bei den Alexandrinern beliebten Pindar. Catull verkürzt die Vorgeschichte auf die neutrale Feststellung: *tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit* (21).

Durch eine Nachbildung des genannten ‚Ilias‘-Gleichnisses Δ 422–428 könnte in dem Original der Aufzug der Götter eingeleitet worden sein. Man darf annehmen, daß sodann die Partie 278–383 – mit Änderungen – auf den Peleus-Dichter zurückgeht. Von den 106 Versen nahmen das Lied der Parzen (323–381) und deren Einführung (305–322) mit 77 Versen Dreiviertel des Ganzen ein. Auf den die Zukunft verkündenden Schicksalsgöttinnen lag das volle Gewicht. Für REITZENSTEIN ist es die ‚eigentümlichste Umgestaltung‘, daß die Parzen die *concordia* des Paares verkünden, „während die gesammte jüngere Poesie eine baldige Trennung des Peleus und der Thetis und einen Streit“ kenne. Er schließt daraus,

er sagt im Gegensatz zu Catull nicht, daß die Argo das erste Schiff sei (GAISSER 1995, 593 Anm. 48). GIANGRANDE glaubt, daß zwischen Verlobung (die in 21 gemeint sei) und Heirat der ganze Argonauten-Zug liege und „die Schiffbaukunst schon lange (*jamdudum, quondam*) erfunden“ sei (1972, 126). Götter und Heroen hatten Zeit: aber soviel?

⁴⁷ Vgl. PERROTTA 1931, 182.

⁴⁸ KLINGNER (1956) 1964, 162.

⁴⁹ So Pindar, Isthm. 8.

⁵⁰ So die ‚Kypria‘. Beide Varianten vereinigt Apollonios 4, 791–810.

daß das Lied wohl für ein alexandrinisches Hochzeitsfest verfaßt und etwa in einem Sängerstreit vorgetragen sei⁵¹. Es wäre um so passender, wenn eine hochgestellte Prinzessin (,Göttin‘) einen nicht dem Hof angehörenden Mann (,Sterblichen‘) heiratete. Auf Hofdichtung herabzusehen besteht kein Anlaß: Auch die ‚Locke der Berenike‘ stammt von einem Hofdichter.

Die Gäste

Der Dichter stand vor folgenden literarischen Gestaltungen der mythischen Hochzeit, soweit sie noch erkennbar sind. In der ‚Ilias‘ erinnert Hera daran, daß auch Apollon an ihr teilgenommen habe (Ω 62–63):

πάντες δ' ἀντιάσθε, θεοί, γάμου· ἐν δὲ σὺ τοῖσι
δαίνυ' ἔχων φόρμιγγα, κακῶν ἔταρ', αἰὲν ἄπιστε.

Apollon, der bei der Hochzeit musiziert und später Achilleus töten wird, ist als κακῶν ἔταρος und αἰὲν ἄπιστος stark kritisiert. Das Bild des bei dem Fest musikalisch hervortretenden Musengotts wurde von Pindar weitergeführt, bei dem die Musen singen und der Gott dazu die Phorminx schlägt (Nem. 5, 22–25):

πρόφρων δὲ καὶ κείνοις ἄειδ' ἐν Παλίῳ
Μοισᾶν ὁ κάλλιστος χορός, ἐν δὲ μέσαις
φόρμιγγ' Ἀπόλλων ἐπτάγλωσσον
χρυσέῳ πλάκτρῳ διώκων

25 ἀγεῖτο παντοίων νόμων.

Pindar nahm keinen Anstoß an Apollons Teilnahme. Dagegen ließ Aischylos Thetis sich bitter beklagen, wie Platon bezeugt⁵²:

5 κάγω τὸ Φοίβου θεῖον ἀψευδὲς στόμα
ἤλπίζον εἶναι, μαντικῆ βρύον τέχνη·
ὁ δ', αὐτὸς ὕμνων, αὐτὸς ἐν θοίνῃ παρών,
αὐτὸς τὰδ' εἰπών, αὐτὸς ἐστὶν ὁ κτανὼν
τὸν παῖδα τὸν ἐμόν'

Vielleicht ‚antwortete‘ Aischylos auf Pindar.

Euripides nahm sich Thetis' Klage zu Herzen. Jedenfalls ließ er die Kentauren bei der Hochzeit erscheinen und in ihrem Hymenaios (1079) dem Brautpaar zurufen, daß Cheiron ihnen die Geburt des herrlichsten Sohns prophezeie. Der edle μάντις Cheiron tritt an die Stelle des unedlen μάντις Apollon⁵³ (Iph. Aul. 1062–1075)⁵⁴:

⁵¹ 1900, 90. Dagegen: KLINGNER (1956) 1964, 174 Anm. 4.

⁵² Pol. 383 b (= Fr. inc. fab. 350 RADT).

⁵³ Nach WILLIAMS 1968, 226 erwartet Catull, daß seine Leser die Bedeutung von Apollons Abwesenheit verstehen. Das ist wohl zuviel verlangt.

⁵⁴ Text und Zählung nach J. DIGGLE.

- ὦ Νηρηϊή κόρα,
παῖδά σε Θεσσαλία μέγα φῶς
μάντις ὁ φοιβάδα μοῦσαν
1065 εἰδῶς γεννάσειν
Χείρων ἐξονόμαζεν,
ὃς ἤξει χθόνα λογχήρεσι σὺν Μυρμιδόνων
ἀπισταῖς Πριάμοιο κλεινὰν
1070 γαῖαν ἐκπυρώσων,
περὶ σώματι χρυσέων
ὄπλων Ἕφαιστοπόνων
κεκορυθμένος ἐνδύτ', ἐκ
θεᾶς ματρὸς δωρήματ' ἔχων
1075 Θέτιδος, ἃ νιν ἔτικτεν.

Diese Ausgangslage der klassischen Gestaltungen mochte den gelehrten alexandrinischen Dichter zu folgenden Überlegungen veranlaßt haben: Apollon (und mit ihm der Musenchor) war zu ersetzen, wie man aus Aischylos und Euripides ‚wußte‘. Dafür hätte an sich Cheiron genügt. Offenbar sollte es aber ein offizieller Hymenaios sein. Es empfahl sich, nach einem repräsentativeren Seher zu suchen. An dieser Stelle konnte wieder auf den kritischen Aischylos zurückgegriffen werden. In seinem *Lyomenos* hatte Prometheus am Felsen nächtlich die Moiren belauscht und erfahren, daß Thetis einen Sohn gebären werde, der stärker als der Vater sei. Hygin bezeugt: *cum Iuppiter Thetin pulchritudine corporis inductus peteret neque a timida virgine impetraret neque ea re minus efficere cogitaret, illo tempore Parcae feruntur cecinisse fata quae perfici natura voluit rerum; dixerunt enim quicumque Thetidis fuisset maritus, eius filium patria fore laude clariorem. quod Prometheus non voluntate sed necessitudine vigilans auditum Iovi nuntiavit. qui veritus id quod ipse Saturno patri fecisset in simili causa, ne patris regno privatus cogeretur, destitit Thetin velle ducere uxorem et Prometheo pro beneficio meritam retulit gratiam eumque vinculis liberavit*⁵⁵. Diesem Mythos entnahm der Dichter die Anregung für die Moiren: Die Sängerinnen des Parzenlieds waren geboren⁵⁶. Der Dichter wies sogar auf seine Quelle hin, indem er Prometheus an der Hochzeit teilnehmen und noch die Spuren der Fesselung tragen ließ (294–297). Er versagte es sich aber nicht, für kundige Rezipienten anzudeuten, daß er auch Euripides gelesen habe. Daher machte er Cheiron ebenfalls zum Hochzeitsgast (279–284). Daß dieser nicht ursprünglich dazugehörte, mag daraus hervorgehen, daß sein Auftreten gewissermaßen eine Dublette zu Peneios' Erscheinen darstellt. Er selbst bringt zahlreiche Blumen (279–284), während Peneios zahlreiche Bäume anschleppt (285–293). Dieser ist aber als Beherrscher des eigens genannten Tempe-Tals für ‚Naturschmuck‘ zuständig, während das nicht zu

⁵⁵ De astr. 2, 15 VIRÉ.

⁵⁶ Nach WILAMOWITZ 1924, 302 stammt die ‚in der Tat erhabene Erfindung‘ von Catull.

Cheirons Aufgaben gehört. Er ist Seher, Musiker und Ratgeber, nicht aber Hüter der Blumen. Man hat den Eindruck, als sei primär Peneios der Hochzeits-Ausstat-ter gewesen und Cheiron ihm erst sekundär an die Seite gestellt worden.

Das war ein literarischer Hintergrund für Kenner, insofern der Alexandriner durchblicken ließ: Euripides habe – wie später Platon⁵⁷ – richtig gesehen, daß Thetis bei Aischylos in sinnvoller Weise Kritik übe; er ziehe es jedoch vor, nicht einfach Euripides nachzuahmen, sondern, literarisch gesprochen, Aischylos sich selbst fortspinnen und die Moiren an die Stelle der Musen treten zu lassen.

Soweit die Gäste, die bei Catull 54 Verse umfassen (269–322).

Das Parzenlied

Den zweiten Teil bildete das Lied der Parzen, dem bei Catull 59 Verse entsprechen (323–381). Daß sie bereits der Alexandriner als Sängerinnen des Hymenaios erfand, geht auch aus ihrer Einführung hervor. Einerseits weist die Beschreibung der dünnen Körper auf das Interesse des Hellenismus an der Abbildung des Alters hin, andererseits ist die exakte Wiedergabe des komplizierten Vorgangs des Spinnens für die alexandrinische Dichtung bezeichnend.

Das Lied selbst stammt gewiß aus hellenistischer Zeit. Zunächst weist die Verwendung des Schaltverses darauf hin. Nach WILAMOWITZ ist der „Gesang mit seinem Refrain dem Theokrit nachgebildet. ἄρχετε βουκολικαὶ Μοῖσαι φίλαι ἄρχετ' ἀοιδᾶς, *currite, ducentes subtegmina currite fusi*; der Bau des Verses ist derselbe. Auch daß der Schaltvers nach 2, 3, 4, 5 Versen regellos eintritt, stimmt zu Theokrit“⁵⁸. Man darf wohl davon ausgehen, daß der Peleus-Dichter ihm darin verwandt war. Sodann ist festzustellen, daß es in dem Lied geradezu von Anspielungen auf Homer wimmelt. Sicher haben auch die Römer eine nicht geringe Vorstellung von der ‚Ilias‘, aber die hier zu beobachtenden Beziehungen setzen überaus spezielle Kenntnisse voraus, weshalb man sowohl auf einen alexandrinischen Dichter als auch auf einen alexandrinischen Rezipientenkreis schließen muß⁵⁹. Gleich der erste Bezug ist so gelehrt⁶⁰, daß er vor A. E. HOUSMAN nicht bemerkt wurde: *Opis carissime nato* (324) ist Umschreibung für διίφιλε unter Bezug auf Ω 61 Πηλέϊ, ὃς περὶ κῆρι φίλος γένετ' ἀθανάτοισι⁶¹. C. J. FORDYCE nennt HOUSMANS Erkenntnis “the most spectacular contribution of modern scholarship to the interpretation of Catullus”⁶². Das Lob des Troia-Kämpfers Achilles

⁵⁷ Zu Recht bemerkt REITZENSTEIN 1900, 89: „Platos Republik ist dem Dichter und dem Publicum der Alexandrinerzeit selbstverständlich bekannt; für den Römer wäre die Rücksicht auf sie eher befremdlich.“

⁵⁸ 1924, 303. Er schreibt den Schaltvers Catull zu.

⁵⁹ Vgl. auch LEFÈVRE 1991, 315.

⁶⁰ So KROLL 1929, 187.

⁶¹ (1915) 1972, 913–914.

⁶² 1961, 318.

338–360 ist, wenn man so sagen darf, ein ‚Ilias‘-Cento. 339 spielt an auf N 289⁶³; 340–341 auf ποδώκης ο. ä.⁶⁴; 343 auf Σ 105–106⁶⁵; 346 auf B 105–107⁶⁶; 348–351 auf Σ 122–125⁶⁷; 353–355 auf Λ 67–71⁶⁸; 357–360 auf Φ 17–21⁶⁹. Es handelt sich gleichsam um „eine Art Epitome der Troika“⁷⁰, deren Würdigung erhebliche Sattelfestigkeit in der ‚Ilias‘ verlangt.

Für die anschließende Schilderung der Opferung Polyxenas auf Achilleus’ Grab konnte sich der Alexandriner nicht mehr auf Homer beziehen, wohl aber auf Euripides’ ‚Hekabe‘⁷¹. Kenntnis dieses Dichters bewies er schon bei der Einführung Cheirons als Hochzeits-Gast. Das ist also nicht ungewöhnlich. Alexandrinischen Ursprung macht erneut die Anspielung auf Π 100 Τροίης ἱερὰ κρήδεμνα λύωμεν in *urbis Dardaniae Neptunia solvere vincla* (367) wahrscheinlich.

Die amerikanische Philologie hat nicht nur der ‚Aeneis‘-Interpretation eine ‚two voices‘-Theorie beschert, sondern deutet auch Catulls Parzenlied – insonderheit den Polyxena-Passus – zur Abwechslung einmal anders⁷². Zwar sagt schon WILAMOWITZ, es sei nicht zu leugnen, „daß das Verweilen bei Polyxene in das Schicksalslied nicht paßt“⁷³. Doch entgegnet KLINGNER, man spüre eine „ürtümliche Zusammengehörigkeit von gesteigertem Leben und Tod“⁷⁴. Eine pessimistische Auffassung des Parzenlieds verstieße brutal gegen die Einheit des ganzen Gedichts, die von der Antithese des Glücks der Vergangenheit und des Unglücks

⁶³ ELLIS 1889, 335; KROLL 1929, 188; PERROTTA 1931, 214.

⁶⁴ ELLIS 1889, 335; KROLL 1929, 188; PERROTTA 1931, 214; FORDYCE 1961, 319; SYNDIKUS 1990, 183 mit Anm. 350.

⁶⁵ ELLIS 1889, 335; KROLL 1929, 188; PERROTTA 1931, 214; FORDYCE 1961, 319; SYNDIKUS 1990, 183 mit Anm. 353.

⁶⁶ ELLIS 1889, 336. Wenn KROLL 1929, 189 und FORDYCE 1961, 319 offen lassen, ob das Vorbild die obskure Variante, daß Atreus einen Sohn Pleisthenes hatte, der Agamemnons Vater war, oder die Homer-Stelle ist, kann die Entscheidung nicht zweifelhaft sein. Es handelt sich um eine exquisite Anspielung für alexandrinische Homer-Insider.

⁶⁷ ELLIS 1889, 336; KROLL 1929, 189; GIANGRANDE 1972, 140 Anm. 93; SYNDIKUS 1990, 183 mit Anm. 354.

⁶⁸ ELLIS 1889, 337; KROLL 1929, 189; PERROTTA 1931, 215–216; BRAGA 1950, 10; FORDYCE 1961, 320; SYNDIKUS 1990, 183 mit Anm. 355.

⁶⁹ ELLIS 1889, 337–338; KROLL 1929, 190 (der meint, der Vers-Schluß *unda Scamandri* sei nach Y 74 gebildet); FORDYCE 1961, 320; SYNDIKUS 1990, 184 mit Anm. 356.

⁷⁰ KROLL 1929, 188.

⁷¹ ELLIS 1889, 338–339; WILAMOWITZ 1920, 302 Anm. 2; KROLL 1929, 190; SYNDIKUS 1990, 184 Anm. 359.

⁷² KINSEY 1965 (Glasgow) und BRAMBLE 1970 (Cambridge) beziehen sich auf PUTNAM 1961.

⁷³ 1924, 302 Anm. 2.

⁷⁴ (1956) 1964, 172. Er fährt fort: „Aber man erkennt auch den Geist, der dem Verharren beim Einfachen, Eindeutigen das Hinübergleiten zum zugehörigen Gegenteil, die paradoxe Verschiebung der Verhältnisse vorzieht. Er ist es, der in den liebeseligen Hochzeitsgesang, in das Peleusthema – das höchstes Erdenglück meint – unvermerkt diese Bilder von Untergang und blutigem Leben und Sterben als Gegen thema gelegt hat.“

der Gegenwart bestimmt ist. Seit 1961 werden jedoch das Achilles-Bild vielfach einseitig aufgefaßt und pessimistische Unter- oder gar Haupttöne herausgehört. Es ist geradezu eine Mode: Zu nennen sind M. C. J. PUTNAM 1961, T. E. KINSEY 1965, L. C. CURRAN 1969, J. C. BRAMBLE 1970, M. L. DANIELS 1972/73, D. P. HARMON 1973, W. E. FOREHAND 1973/74, SH. E. KNOPP 1976, D. KONSTAN 1977, neuerdings auch im deutschsprachigen Raum E. A. SCHMIDT 1985 und M. STOEVE-SANDT 1994/95. Dagegen unternehmen es G. GIANGRANDE 1972, W. HERING 1978, J. H. DEE 1982 und E. COURTNEY 1990⁷⁵, die Dinge wieder klarzustellen. Die Neubewertung beruht in unangemessener Weise durchweg auf modernen Kriterien. Es gibt keinen vernünftigen Grund für die Ansicht, der Peleus-Dichter oder Catull stelle aus dem Geschehen des troischen Kriegs einen Negativ-Katalog an Greueln zusammen⁷⁶.

Die Parzen wünschen dem Paar, wie sie selbst sagen, ein *felix foedus* (373), und der Dichter versteht ihren Gesang ausdrücklich als *felicia carmina* (382–383)⁷⁷. Schon das schließt einen pessimistischen Ton des Lieds aus. Es kommt hinzu, daß der Krieg der Menschen im Goldenen Zeitalter unter göttlicher Leitung steht, insofern Mars, Minerva oder Nemesis die Kämpfenden *in letifero belli certamine* persönlich anfeuern (394–396). Die Götter negativ zu deuten verbieten das ganze Gedicht und besonders sein Eingang auf das entschiedenste. Es ist nicht erlaubt, die Tötung Polyxenas aus dem Zusammenhang zu isolieren. Wie der Scamander ein Zeuge (*testis*) für Achilles' *magnae virtutes* ist (357), wird auch sie nur eine *testis* dafür genannt (362). Die Schilderung ihrer Opferung ist dementsprechend durch *nam* (366) in fast unpoetischer Weise als begründend angefügt. Daß sie als *virgo* bezeichnet ist und ihre *nivei artus* hervorgehoben sind (364), entspricht dem Opfer-Ritual. Nicht soll Mitleid erweckt, sondern das Außerordentliche betont werden, daß der Held ein unberührtes und reines Opfer erhält: In 369 ist von einer *victima* die Rede. Es geht um Achilles, nicht um Polyxena. Der moderne Leser mag das bedauern, aber er sollte sich bemühen, sowohl die alexandrinische als auch die römische Welt zu verstehen⁷⁸.

Eine wichtige Frage ist es, ob Catull das Parzenlied wörtlich wiedergibt oder über das sprachliche Kleid hinaus verändert. An sich ist die Annahme einer

⁷⁵ COURTNEY geht allerdings darin zu weit, daß er überhaupt kein Engagement Catulls in dem Gedicht außer in "the ethics of marriage" (1990, 122) sieht.

⁷⁶ Es sei nur zu der neuesten Arbeit von STOEVE-SANDT 1994/95 kurz Stellung bezogen, die in zweifacher Weise das Richtige verfehlt: 1. Es wird angenommen, Catull selbst ‚verarbeite‘ Homer (es ist von seiner ‚konsequenten Umsetzung‘ der ‚Ilias‘ die Rede [191]) und wolle damit bewußte Aussagen machen. 2. Es wird angenommen, Achilleus sei bei Homer keine ‚Idealgestalt‘ (177), wodurch auch auf den Achilles des Parzenlieds Schatten fielen. Zum homerischen Achilleus vgl. J. LATACZ, Achilleus. Wandlungen eines europäischen Heldenbildes, Stuttgart / Leipzig 1995, 50: Achilleus sei der „Entwurf des ‚idealen‘ Adelligen“ (30).

⁷⁷ Vgl. SYNDIKUS 1990, 185 (auch zum folgenden).

⁷⁸ Auch Vergil faßt in der vierten Ekloge die catullische Achilles-Gestalt positiv auf: Vgl. LEFÈVRE 2000.

Umgestaltung nicht erforderlich, da es für seine künstlerischen Prinzipien vollkommen genügt, die Schilderung der Peleus-Hochzeit durch den festlichen Eingang und den düsteren Ausblick sowie durch die Verknüpfung mit der Ariadne-Geschichte in einen neuen Zusammenhang zu stellen. Möglicherweise greift er aber am Anfang und am Ende – mit jeweils gleich langen Zusätzen – ein. 328–336 klingen mehr nach einem Epithalamium⁷⁹ als nach einer Prophezeiung. Auch die idyllische Schilderung 372–380, besonders der Braut nach der Hochzeits-Nacht, paßt eher zu dem Ambiente der Hochzeits-Lieder 61 und 62 als zu der Göttin Thetis. Es ist wenig passend, daß plötzlich ihre Mutter Doris in das Spiel kommt. Wenn KROLL zu 376 von *Fescennina iocatio* spricht⁸⁰, scheint römisches Ambiente auf. Auch FORDYCE meint, der Schluß sei “more in keeping with the outspoken badinage of a Roman wedding [...] than with the heroic age”⁸¹. Vielleicht ist es kein Zufall, daß die beiden in Rede stehenden Partien den typisch catullischen Terminus *foedus* zitieren: *tali foedere* (335)⁸² und *felici foedere* (373). Catull könnte bestrebt sein, das griechische Lied in den römischen Bereich auf dieselbe Weise wie die Kerne der Epithalamien 61 und 62 überzuführen und darüber hinaus 64 in den Kontext von 61 bis 68⁸³ einzubinden.

3. Das alexandrinische Theseus-Gedicht

Es fällt auf, daß die beiden Protagonisten Ariadne und Theseus jeweils in Einzel-Betrachtung vor den Leser treten. Eine Einheit der Erzählung ist somit nicht unmittelbar gegeben. Alexandrinische Handschrift ist bei dem Geschehen um Theseus in größerem Maß zu erkennen als bei dem um Ariadne.

Theseus

Die beiden Teile der Erzählung sind, wie besonders KLINGNER beobachtet, durch ein merkwürdiges Motiv miteinander verbunden. Theseus ist *immemor* sowohl bei der Zurücklassung Ariadnes (58) als auch bei der Heimkehr (247–248): Er ‚vergißt‘ bei der Abfahrt von Naxos, die Geliebte mitzunehmen, und er ‚vergißt‘ bei der Einfahrt nach Athen, die weißen Segel aufzuziehen. Der Vater Aegeus stürzt sich daraufhin in das Meer: Theseus ist für seine Untreue bestraft. Wie sehr es dem Dichter auf das *immemor*-Motiv ankam, zeigt sich vielleicht noch darin, daß er es am Anfang (58)

⁷⁹ Vgl. KROLL 1929, 187; PERROTTA 1931, 212–213; SYNDIKUS 1990, 180–182.

⁸⁰ 1929, 192. Vgl. PERROTTA 1931, 214.

⁸¹ 1961, 322 unter Verweis auf 61, 101ff. und 151ff.

⁸² Vgl. WISEMAN 1985, 178 mit Anm. 156.

⁸³ Diese Gedichte bilden einen Zyklus von Hochzeits-Liedern bzw. Liedern mit Hochzeits-Motiven: Vgl. LEFÈVRE 1991, 325.

immemor at iuvenis fugiens pellit vada remis

und am Ende – als unüberhörbares Résumé – (247–248)

Theseus, qualem Minoidi luctum
obtulerat mente immemori, talem ipse recepit

betonte. Dadurch verliert das an sich ernsthafte Geschehen jeglichen Ernst. So uncatullisch das ist, so alexandrinisch ist es⁸⁴. Es handelt sich um eine Spielerei, die auf die geistreichste Weise der alten Geschichte eine neue Seite abgewinnt – l'art pour l'art in Reinkultur.

KLINGNER zieht jedoch aus seiner zutreffenden Beobachtung eine unzutreffende Folgerung: Vor Catull scheine das Motiv des Vergessens bei Theseus' Entweichen in einem Sinn vorgekommen zu sein, der sich mit dem Vergessen bei der Ankunft in Attika sinnvoller verknüpfen lasse. KROLLS Annahme, Theseus habe Ariadne einfach mitzunehmen vergessen, scheine unausdenkbar. „Liegen gelassen hätte er sie wie ein vergessenes Gepäckstück? Das ist doch wohl komisch und peinlich, nicht mehr.“ Philostrate denke in seiner Beschreibung des Bilds mit Theseus, Ariadne und Dionysos⁸⁵ an eine weniger grobe Form der Sage, in der Theseus, innerlich wie ausgewechselt, mit dem Gedanken nur noch bei der Heimkehr sei. „Durch diesen Sinneswandel wäre es zu erklären, daß er Ariadne abgetan hatte wie etwas, womit man nichts mehr zu tun haben will“⁸⁶. Das heißt die alexandrinische Dichtung catullisch vertiefen. KROLL hat recht: „Theseus verläßt Ariadne, wie V. 148. 200. 248 zeigen, aus Vergeßlichkeit“⁸⁷. Gerade in der Unglaublichkeit und Unwirklichkeit – es gab ja eine Schiffsmannschaft, die Theseus sowohl an seine Retterin als auch an die weißen Segel erinnern konnte – lag für den Alexandriner der Reiz der neuen Gestaltung. Etwas ‚komisch‘ sollte sie schon sein, als ‚peinlich‘ empfinden sie wohl nur Catull-Leser⁸⁸.

Ariadne

Theseus' Verfehlung schließt die Schilderung Ariadnes mit ein. Catull dürfte die alexandrinische Erzählung, soweit sie in der dritten Person gegeben ist, im Prinzip nachbilden. *nequiquam vanis iactantem cornua ventis* (111) könnte eine Übersetzung des von Cicero Ad Att. 8, 5, 1 zitierten Hexameters *πολλὰ μάτην κεράεσσιν ἐς ἠέρα θυμήναντα* sein, dessen Herkunft aus dem Original J. SCALIGER⁸⁹, aus

⁸⁴ Vgl. Theokr. 2, 45–46 über Theseus (λασθήμεν).

⁸⁵ Imag. 1, 15.

⁸⁶ (1956) 1964, 200–201.

⁸⁷ 1929, 152.

⁸⁸ Theseus' Schuld wird heftig von WISEMAN 1977, GIANGRANDE 1977 und wiederum WISEMAN 1978 diskutiert. Es gilt: Er ist nicht durch göttliche Einwirkung entschuldigt (GIANGRANDE), sondern schuldig (WISEMAN).

⁸⁹ Vgl. REITZENSTEIN 1900, 101; PASQUALI 1920, 18; KROLL 1929, 159.

Kallimachos' ‚Hekale‘ HAUPT erwägt⁹⁰. Sollte das letzte zutreffen, zeigte sich erneut Catulls Kenntnis dieses Dichters. V. 96 *quaeque regis Golgos quaeque Idalium frondosum* deutet auf Theokr. 15, 100 δέσποιν' ἃ Γολγῶς τε καὶ Ἰδάλιον ἐφίλησας hin⁹¹. Obwohl KROLL bemerkt, Catull ‚wisse‘ aus anderer Quelle von dem Hain bei Idalion, weshalb er *frondosum* hinzusetze⁹², empfiehlt sich als leichtere Vermutung die Annahme einer direkten Verwandtschaft der Quelle mit Theokrit. Andererseits ist es klar, daß Catull die breite Darstellung der Vorgeschichte (52–131) strukturell völlig ummodelliert. Es ist seine besondere Leistung, sie ausschließlich aus dem Blickwinkel seiner Hauptperson, Ariadne, zu repetieren⁹³. Obschon das Sich-Einmengen des Dichters in die Erzählung⁹⁴ und das Nachholen bestimmter Ereignisse der Vorgeschichte hellenistisch sind, geht Catull in seinem Bestreben, ‚alexandrinisch‘ zu dichten, merklich darüber hinaus⁹⁵.

Wenn man weiter nach Catulls Anteil fragt, ist besonders der Ariadne-Monolog (132–201) in Betracht zu ziehen. KLINGNER zeigt überzeugend, daß es für die lange Rede an eine abwesende Person – Theseus ist außer Hörweite – keine bekannte Parallele in der griechischen Literatur gibt: Der ganz nach innen gerichtete Monolog sei eine Erfindung des römischen Dichters. PERROTTA und KLINGNER vertreten mit Nachdruck den catullischen Ursprung der Klage. Es wäre in der Tat bei der Apollonios-Nachfolge Catulls nicht überraschend, wenn die Medeia-Rede 4, 355–390⁹⁶ das Vorbild wäre. Besonders ähnlich ist ihr Schluß dem des Ariadne-Monologs (4, 381–390)⁹⁷:

σὺ δέ κεν θυμηδέα νόστον ἔλοιο;
 μὴ τόγε παμβασιλεία Διὸς τελέσειεν ἄκοιτις,
 ἧ ἔπι κυδιάεις· μνήσαιο δὲ καὶ ποτ' ἐμεῖο
 στρευγόμενος καμάτοισι· δέρος δέ τοι ἴσον ὀνειρῶ
 385 οἴχοιτ' εἰς ἔρεβος μεταμώνιον, ἐκ δέ σε πάτρης
 αὐτίκ' ἐμαὶ ἐλάσειαν Ἐρινύες, οἷα καὶ αὐτῆ
 σῆ πάθον ἀτροπίη· τὰ μὲν οὐ θέμις ἀκράαντα
 ἐν γαίῃ πεσέειν, μάλα γὰρ μέγαν ἤλιτες ὄρκον,
 νηλεές· ἀλλ' οὐ θῆν μοι ἐπιλλίζοντες ὀπίσσω
 390 δὴν ἔσσεσθ' εὐκῆλοι ἔκῆτι γε συνθεσιάων.

⁹⁰ (1855) 1876, 81 („erunt fortasse qui [...] attribuant“). WILAMOWITZ 1924, 300 Anm. 2: „bezweifelt ist das nur, weil es die perverse Annahme widerlegt, daß das ganze Gedicht Übersetzung wäre.“ HOLLIS nimmt das Fragment als Nr. 165 in seine ‚Hekale‘-Ausgabe auf (Callimachus, *Hecale*, Oxford 1990).

⁹¹ Vgl. PASQUALI 1920, 18; FORDYCE 1961, 291.

⁹² 1929, 157.

⁹³ Vgl. KLINGNER (1956) 1964, 182.

⁹⁴ Vgl. K. LATTE, *Der Thrax des Euphorion*, *Philologus* 90, 1935, 129–155, hier: 153.

⁹⁵ Vgl. KLINGNER (1956) 1964, 166 zu dem ersten, 182–183 zu dem zweiten Punkt.

⁹⁶ Sie fußt ihrerseits auf Eur. *Med.* 465–519.

⁹⁷ Für PERROTTA 1931, 384–386 ist Ariadnes ganzer Monolog nach der Medeia-Rede gestaltet.

In doppelter Hinsicht erinnern Ariadnes Worte an diese Stelle. Zum einen werden die Eumeniden bemöhrt (193–195), zum anderen soll den Partner dasselbe Schicksal ereilen, wie es durch sein Verschulden die Sprecherin erleidet: Er möge wie sie aus dem Vaterland vertrieben werden. Es ist jedoch zu beachten, daß Ariadnes Ausruf 200–201 erheblich zugespitzter als Medeias Wunsch ist:

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

Wenn Catull dem Alexandriner Apollonios folgte, überböte er ihn alexandrinisch. Das ist aber kaum wahrscheinlich. Catull ist nicht Ovid. KLINGNER versucht insofern zu vermitteln, als er zwar die ganze Ariadne-Rede dem römischen Dichter zuschreibt, das *immemor*-Motiv aber für alexandrinisch hält: Catull setze eine Erzählung in direkte Rede um⁹⁸. Darf man so weit gehen?

Die Ariadne des Vorbilds könnte durchaus einen – kürzeren – Monolog gehalten haben. Schließlich äußert sich später auch Aegeus in direkter Rede (215–237), so daß man von einer ausgewogenen Parallel-Struktur sprechen dürfte. Die Form eines Gebets war der Seelenlage auch der alexandrinischen Liebenden vollkommen angemessen. Eine Homer-Parallele mag das bekräftigen. Nach Ariadnes Monolog heißt es bei Catull (202–206):

 has postquam maesto profudit pectore voces,
 supplicium saevis exposcens anxia factis,
 annuit invicto caelestum numine rector;
205 quo motu tellus atque horrida contremuerunt
 aequora concussitque micantia sidera mundus.

Wie man gesehen hat, geht diese Stelle auf das A der ‚Ilias‘ zurück: Zeus sagt der über die Achilleus angetane Schmach klagenden Thetis Unterstützung zu. Es folgt die Bestätigung (529–531):

 ἦ καὶ κυανέησιν ἐπ' ὄφρ' ὄσει νεῦσε Κρονίων·
530 ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
 κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον.

Die Reminiszenz weist aufgrund der bisherigen Beobachtungen auf einen alexandrinischen Dichter⁹⁹, so daß die Partie 171-201, in der Ariadne die Rache *a divis* fordert (190), unbeschadet catullischer Erweiterungen, einem Gebet des Originals entspreche¹⁰⁰: In 171 wird *Iuppiter omnipotens* angerufen, in 202–206 sagt er seine Unterstützung zu. Das gehört zusammen.

⁹⁸ (1956) 1964, 202.

⁹⁹ Nach KROLL 1929, 171 hat auch Kall. Hymn. 5, 131 die Homer-Stelle vor Augen.

¹⁰⁰ Die Rede wird nicht erst mit der Anrufung an Zeus, sondern mit dem Konstatieren der Lage eingesetzt haben. Wenn Ariadne in 152 A 4–5 zitiert (KROLL 1929, 164), könnte der alexandrinische Dichter zu fassen sein. Dagegen ist es nicht notwendig, mit KLINGNER (1956) 1964, 217–220 in 154–157 ein direktes Homer-Zitat (II 33–35) zu sehen: Die Wendung war Allgemeinut, wie auch das 60. Gedicht (vgl. dazu unten das vierte Kapitel) zeigt.

Den Schluß der ursprünglichen Erzählung wird Dionysos' persönliches Erscheinen und das in alexandrinischer Manier angeführte αἴτιον des Stephanos gebildet haben. Auch Apollonios widmete ihm in seiner kurzen Darstellung der Ariadne-Geschichte (3, 997–1004) dreieinhalb von acht Versen (3, 1001–1004):

τὴν δὲ καὶ αὐτοὶ
ἀθάνατοι φίλαντο, μέσφ' δέ οἱ αἰθέρι τέκμωρ
ἀστερόεις στέφανος, τὸν τε κλείουσ' Ἀριάδνης,
πάννυχος οὐρανόις ἐνελίσσεται εἰδώλοισιν.

Im Gegensatz zur catullischen Ariadne wurde die alexandrinische für ihren Liebeskummer ‚belohnt‘ und mehr als adäquat entschädigt. Theseus' Strafe lag darin, daß er sich das, was der Gott erstrebt, leichtsinnig – eben *immemor* – entgehen ließ.

Der Alexandriner, kühl bis ans Herz hinan, wird die alte Geschichte innerlich *sine ira et studio*, äußerlich geschliffen und kunstvoll erzählt, eine Lehre über das pointierte αἴτιον hinaus kaum vermittelt haben. Möglicherweise handelte es sich wie bei dem Peleus-Gedicht um ein höfisches Hochzeitslied – um so mehr, als die Ptolemaier ihr Geschlecht auf Dionysos zurückführten¹⁰¹. Auch Theokrits Ἑλένης ἐπιθαλάμιος (18) wird als Hofpoesie angesprochen¹⁰².

4. Catulls Gedicht

Catull verschmilzt offenbar zwei voneinander unabhängige alexandrinische Gedichte und verleiht ihnen eine ganz neue Aussage. Er webt sie nicht nur aneinander, sondern legt zudem eine äußere Schale um sie. Sowohl die Argo-Fahrt als Anlaß der Peleus-Hochzeit (1–30) und die Gäste (31–51) als auch das düstere auf die Gegenwart des Dichters bezogene Ende (397–408) dürften ohne Vorbild sein. Diese Klammer bewirkt eine völlige Verschiebung des Gehalts der alexandrinischen Erzählungen. Indem Catull die Hochzeit der Vergangenheit festlicher und feierlicher gestaltet, läßt er die Gegenwart um so tiefer in das Unheil versinken. Aus einem fröhlichen – vielleicht höfischen – Hochzeits-Lied wird eine daseinskritische Dichtung mit einem „erschütternden Ausblick auf die mit sallustisch krassen Farben gezeichnete Gegenwart“¹⁰³.

In diesem Zusammenhang erscheint die Anwesenheit der Menschen bei der göttlichen Hochzeit (31–42, 265–277) in einem besonderen Licht. Zwar läßt Catull sie nicht direkt mit den Göttern feiern – das wäre ungläubhaft –, aber er schafft eine Atmosphäre, in der sich Göttliches und Menschliches nahe waren. Es handelt sich um eine Fortführung des Ereignisses, daß bei der Argofahrt zum

¹⁰¹ Vgl. A. S. F. Gow, *Theocritus*, [...] II, Cambridge ²1952, 331 (zu 17, 26).

¹⁰² F. T. GRIFFITHS, *Theocritus at Court*, *Mnemosyne Suppl.* 55, 1979, 86–91.

¹⁰³ WEINREICH 1960, 147.

ersten Mal Menschen Götter sahen (16–24) und ein Sterblicher eine Göttin heiratete (25–30). Catull kommt es auf die frühere wunderbare Zeit an, die nunmehr vergangen ist (*illa atque <haud> alia luce*, 16): die Goldene Zeit, deren Züge die Schilderung 38–42 annimmt.

Auch die alexandrinische Theseus-Erzählung erhält bei Catull eine andere Färbung. Wenn die Annahme richtig ist, daß sie durch die Dominanz des *immemor*-Motivs einen vorwiegend geistreich-spielerischen Charakter hatte, erkennt man mehrere Änderungen Catulls auf einen Blick. Fundamental ist die ‚Vertiefung‘ des Ariadne-Schicksals, das mit typisch catullischer Empfindung gezeichnet ist. Rein äußerlich spiegelt sich das darin, daß die Theseus-Geschichte zu einem Drama Ariadnes wird. Aus deren Blickwinkel ist es gesagt, daß Theseus zum *perfidus* mutiert¹⁰⁴. Sie verwendet die Apostrophe *perfide* im fünften Fuß ihres ersten Verses wie ein Signal, daß aus der leichten alexandrinischen Vorlage ein schweres römisches Schicksal wird, und wiederholt sie im ersten Fuß ihres zweiten Verses – eine Epanalepsis von besonderem Gewicht. War Theseus im Original ein leichtsinniger, eben ‚vergeßlicher‘ Jüngling – gerade in der Vergeßlichkeit bestand die Pointe der Erzählung –, ist er bei Catull ein ‚perfider‘ Mann, der seine Geliebte in voller Absicht verläßt. Damit ist die Argumentation des Originals verschoben: Theseus handelt nicht mehr versehentlich, sondern vorsätzlich.

Ein zweiter wichtiger Zug der Umwertung Catulls ist es, daß er zwar noch Theseus durch den Tod des Vaters bestraft, nicht aber Ariadne durch die Hochzeit mit Bacchus belohnt werden läßt. Das Ende der alexandrinischen Erzählung dürfte kurzerhand weggeschnitten sein. Sollte diese mit dem ἄτιον des Ariadne-Stephanos geendet haben, beruht dessen Auslassung nicht so sehr auf dem Desinteresse des neoterischen Dichters an dieser Thematik als vielmehr auf seiner Absicht, Ariadnes Schicksal ‚offen‘ zu lassen. Man weiß nicht einmal, zu welchem Behuf die bunte Schar in die Trauer-Szene einfällt. Im Gegenteil: Wenn man an den zweideutigen Charakter der in dem Nachbar-Gedicht 63 geschilderten ‚östlichen‘ Musik denkt¹⁰⁵, kann man sich des Gefühls nicht erwehren, daß Ariadne vom Regen in die Traufe gerät. So wie dort Attis, hinter dem Catull steht¹⁰⁶, in den furchtbaren Bann der orgiastischen Cybele gezogen ist, wird hier Ariadne, hinter der Catull steht¹⁰⁷, von einem zweifelhaften orgiastischen Getön heimgesucht. In welchem Maß der Dichter eigenes Fühlen ausdrückt, geht daraus hervor, daß sich die Verse 154–157 fast wörtlich mit dem 60. Gedicht berühren¹⁰⁸.

¹⁰⁴ „Bei Catull ist mit *immemor* nur eine Perfidie gemeint, die sich über alles Vorausgegangene böswillig hinwegsetzt. ‚*immemor mens*‘ ist empörter Vorwurf der Treulosigkeit“ (KLINGNER [1956] 1964, 201).

¹⁰⁵ Vgl. WISEMAN 1985, 180; STOEVE SANDT 1994/95, 168 Anm. 5.

¹⁰⁶ Vgl. WISEMAN 1977, 177–178; LEFÈVRE 1998.

¹⁰⁷ BRAGA 1950, 156–157; KLINGNER (1956) 1964, 207; PUTNAM (1961) 1982, 47; FEDELI 1990, 116.

¹⁰⁸ Vgl. WISEMAN 1985, 178.

Wenn man dieses als einen Notschrei Catulls auffaßt¹⁰⁹, verdeutlicht das die persönliche Grundierung der Ariadne-Rede.

Die Verschiebung des Gehalts wird durch die römische Struktur des ersten Teils bestätigt. KLINGNER zeigt eindrucksvoll, daß es in der erhaltenen Literatur kein früheres Beispiel eines solchen ‚internen Monologs‘ gibt, in dem der Sprechende mit einem Abwesenden rechnet¹¹⁰. Wenn Catull den zweiten Teil 171–202 im Kern nach einem Original gestaltet¹¹¹, bedeutet das noch nicht, daß er in ihn nicht wiederum eigene Partien einlegt. Etwa die Verse 177–187 gehören sicher dazu. KLINGNER bezeichnet es als seltsam, daß Ariadne, zu etwas Gewaltigem ansetzend, sich an Iupiter wende, das Gebet um Vergeltung aber an die Eumeniden richte, schließlich jedoch von Iupiter erhört werde. Das seien ‚Ungeschicklichkeiten‘, die eher Catull, der für den sachlichen Bau einer Handlung wenig Verständnis habe, als einem Griechen zuzutrauen seien¹¹². Man wird der Diagnose, nicht der Bewertung zustimmen. Catull dürfte für Kenner die Ἐρινύες der apollonianischen Medeia (4, 386) in Ariadnes Fluch mithineinnehmen. Der Poeta doctus schreibt für Auditores und Lectores docti.

Es mag für manchen Leser enttäuschend sein, wenn hier entgegen der Tendenz der modernen Forschung alexandrinische Originale für das Peleus-Epos postuliert werden. So schön die Vorstellung eines selbständig dichtenden Catull ist, so wenig entspricht sie seinen künstlerischen Zielen. In dem 68. Gedicht entschuldigt er sich, daß er, auf Reisen befindlich und fern seiner römischen Bibliothek, Allius nur ein Gedicht senden könne, das in sehr eingeschränktem Maß alexandrinisches Gut verarbeitet. Es ist sein und seiner Freunde Bestreben, aus den realitätsfremden Vorlagen lebensnahe Aussageformen zu ‚machen‘, die ihr eigenes Denken und Fühlen widerspiegeln. So kontrastiert er den Glanz der Peleus-Hochzeit mit der Düsternis der Gegenwart und läßt aus Ariadnes Glück Unglück werden. Zudem setzt er beide Gebilde miteinander in Beziehung – ein überaus kunstvolles Vorgehen, das gleichwohl nicht l’art pour l’art, sondern im Gegenteil Leben bedeutet.

Das Peleus-Epos ist ein Bekenntnis, das nicht nur die zwei Seiten der Liebe Catulls – himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt – in Peleus und Ariadne spiegelt¹¹³, sondern ungeachtet seines ‚privaten‘ Charakters¹¹⁴ auch eine gesellschaftsbezogene Aussage erkennen läßt. Daß beide Bereiche bei dem jungen Dichter auf das engste zusammenhängen, liegt auf der Hand. Den einen kann er

¹⁰⁹ Vgl. O. WEINREICH, Catull c. 60, Hermes 87, 1959, 75–90.

¹¹⁰ Vgl. LEFÈVRE 1977, 26–28; AUHAGEN 1999, 28–29, 34–38.

¹¹¹ Vgl. oben das dritte Kapitel.

¹¹² (1956) 1964, 203.

¹¹³ Überholt BAEHRENS 1885, 451 (‚uinculo tenuissimo et arbitrario‘); PASQUALI 1920, 18 (‹non il vero Catullo›); WILAMOWITZ 1924, 301 (kein ‚innerer Zusammenhang‘ zwischen den beiden Erzählungen).

¹¹⁴ Vgl. LEFÈVRE 2000.

nicht, den anderen will er nicht meistern. „So spricht ein Römer in einer fürchterlichen Zeit“, urteilt WILAMOWITZ, „der sein Vaterland dem Untergange zutreiben sieht. Er selbst treibt mit in diesem Strudel, lebt ein verlorenes Leben und findet die Ruhe und Reinheit, nach der er sich sehnt, nur wenn er sich in die versunkene Herrlichkeit der hellenischen Märchenwelt flüchtet. [...] In der Kunst badet er sich für einige gute Stunden wieder gesund. Und doch fühlt er, Rom ist nicht zu retten; das Nahen des eigenen Todes fühlt er auch. *miser Catulle quid moraris emori?* Der Stoßseufzer und das am feinsten ausgefeilte Epos kommen aus derselben Stimmung eines Herzens, das bald brechen sollte“¹¹⁵.

Catull hat mit Apollonios' ‚Argonautika‘ eine Reihe von Motiven gemeinsam. Vor allem könnte er ihnen, wie BRAGA sieht, die Idee zu der Verknüpfung der beiden Erzählungen verdanken: 4, 1139-1195 wird die Hochzeit zwischen Jason und Medeia in einer Grotte bei den Phaiaken geschildert. Dort ist auf das Lager das goldschimmernde Vlies gelegt, das die Nymphen bestaunen, so wie die Menschen bei Catull die Decke auf dem Brautbett bestaunen; es kommen die Menschen, um die Helden zu bewundern und dem Brautpaar Geschenke zu bringen, wie es auch in 64 der Fall ist. Es wird daher kein Zufall, sondern Absicht sein, daß Catull sein ‚Epyllion‘ mit dem Motiv der Argonauten-Fahrt beginnt. Er gestaltet hier nach WILAMOWITZ „mit der Freiheit des echten Dichters aus der Erinnerung an das erste und vierte Buch der Argonautika das prächtige Eingangsbild seines Epos“¹¹⁶. Da die Apollonios-Nachfolge an dieser exponierten Stelle sachlich die größten Schwierigkeiten macht, bedeutet sie Programm. Insofern ist Catull ein ‚Konkurrent‘ des Zeitgenossen Varro Atacinus und seiner ‚Argonautae‘. Programm dürfte auch die Nachbildung des Eingangs der ennianischen ‚Medea‘ in den ersten Versen¹¹⁷ sein: Catull präsentiert sich für den Kenner als ‚römischer‘ Apollonios¹¹⁸.

Die Art der Komposition, die sich in 64 beobachten läßt, stellt sowohl eine Parallele als auch eine Steigerung gegenüber derjenigen von 63 und 68 dar. In dem Attis-Gedicht legt Catull offenbar um einen alexandrinischen Kern (12–26) einen Rahmen, der indirekt¹¹⁹, in dem Allius-Gedicht um eine alexandrinische Elegie über Protesilaos und Laodameia (73–130) einen Rahmen, der direkt das Verhältnis zwischen Lesbia und ihm behandelt. Doch ist der Aufbau noch komplizierter, insofern ein Brief (68a, 68c) das ganze Gedicht (68b) einschließt¹²⁰: Die alexandrinische Erzählung wird in einen doppelten Rahmen gefaßt. In dem Peleus-Gedicht verschmilzt Catull sogar zwei alexandrinische Erzählungen und

¹¹⁵ 1924, 304.

¹¹⁶ 1924, 299–300; vgl. KROLL 1929, passim; PERROTTA 1931, 184–186; KLINGNER (1956) 1964, 157, 160, 167.

¹¹⁷ WILAMOWITZ 1924, 300; KROLL 1929, 143; PERROTTA 1931, 183–184; KLINGNER (1956) 1964, 156–157 („prächtiges Versatzstück“).

¹¹⁸ Vgl. dazu CLARE 1996.

¹¹⁹ Vgl. LEFÈVRE 1998.

¹²⁰ Vgl. LEFÈVRE 1991.

spannt sie zudem in den Rahmen der früheren Goldenen und der gegenwärtigen Eisernen Zeit.

Diese Technik, Fremdes und Eigenes zu einem neuen Ganzen zu vereinen, erinnert an das Verfahren der römischen Novellisten, an eine bekannte griechische Novelle entweder eine eigene Fortsetzung zu fügen („Appendix-Technik“) oder zwei bekannte griechische Novellen ineinanderzuarbeiten („Kontaminations-Technik“). Catulls Zeitgenosse Sisenna könnte Petron und Apuleius darin vorausgegangen sein¹²¹. In 64 begegnet sowohl die „Appendix-Technik“ (Kontrastierung des Glücks der Vergangenheit mit dem Unglück der Gegenwart im Peleus-Teil) als auch die „Kontaminations-Technik“ (Verschmelzung von Peleus- und Theseus-Gedicht). Nur ein Leser, der die alexandrinischen Vorbilder kennt, wird dem artifiziiellen Bestreben Catulls und seiner Zeitgenossen – auch Cicero macht keine Ausnahme¹²² – voll gerecht.

Literatur

- AUHAGEN, U., *Der Monolog bei Ovid*, ScriptOralia, Reihe A: Altertumswiss. Reihe, 1999.
- BAEHRENS, Ae., *Catulli Veronensis Liber*, interpr., Lipsiae 1885.
- BIELER, L., *Geschichte der römischen Literatur*, I, *Die Literatur der Republik*, Berlin / New York 41980.
- BRAGA, D., *Catullo e i poeti greci*, Messina / Firenze 1950.
- BRAMBLE, J. C., *Structure and Ambiguity in Catullus LXIV*, *Proc. Camb. Phil. Soc.* 16, 1970, 22–41.
- CLARE, R. J., *Catullus 64 and the Argonautica of Apollonius Rhodius: Allusion and Exemplarity*, *Proc. Camb. Phil. Soc.* 42, 1996, 60–88.
- CLAUSEN, W. V., *The Marriage of Peleus and Thetis*, in: *The Cambridge History of Classical Literature*, II, *Latin Literature*, Cambridge 1982, 187–193.
- COURTNEY, E., *Moral Judgments in Catullus 64*, *GB* 17, 1990, 113–122.
- CURRAN, L. C., *Catullus and the Heroic Age*, *YCIStud* 21, 1969, 171–192.
- DANIELS, M. L., *‘The Song of the Fates’ in Catullus 64: Epithalamium or Dirge?*, *CIJ* 68, 1972/73, 97–101.
- DEE, J. H., *Catullus 64 and the Heroic Age: A Reply*, *Illinois CIST* 7, 1982, 98–109.
- ELLIS, R., *A Commentary on Catullus*, Oxford 21889.
- FEDELI, P., *Introduzione a Catullo*, Roma / Bari 1990.
- FORDYCE, C. J., *Catullus. A Commentary*, Oxford 1961.
- FOREHAND, W. E., *Catullan Pessimism in Poem 64*, *CIB* 50, 1973/74, 88–91.
- FRIEDRICH, G., *Catulli Veronensis Liber*, Leipzig / Berlin 1908.
- GAISSER, J. H., *Threads in the Labyrinth: Competing Views and Voices in Catullus 64*, *AJPh* 116, 1995, 579–616.
- GIANGRANDE, G., *Das Epyllion Catulls im Lichte der hellenistischen Epik*, *AntCl* 41, 1972, 123–147.
- GIANGRANDE, G., *Catullus 64*, *LCM* 2, 1977, 229–231.
- HARMON, D. P., *Nostalgia for the Age of Heroes in Catullus 64*, *Latomus* 32, 1973, 311–331.
- HAUPT, M., [de Catulli carmine LXIV; de fraudibus S. BOSII], *Index lectionum aestivarum*, Berlin 1855 = *Opuscula*, II, Lipsiae 1876, S. 67–89.

¹²¹ Vgl. LEFÈVRE 1997 (Novelle), 79–84.

¹²² Vgl. LEFÈVRE 1997 (Cicero).

- HERING, W., Catull, c. 64. Rekonstruktion und Aussage, WZ Rostock 27, 1978, 547–561.
- HOUSMAN, A. E., Catullus LXIV 324, CIQu 9, 1915, 229–230 = The Classical Papers, III: 1915–1936, Cambridge 1972, 913–914.
- KINSEY, T. E., Irony and Structure in Catullus 64, Latomus 24, 1965, 911–931.
- KLINGNER, F., Catulls Peleus-Epos, SB Akad. München, phil.-hist. Kl. 6, 1956 = Studien zur griechischen und römischen Literatur, Stuttgart / Zürich 1964, 156–224.
- KNOPP, SH. E., Catullus 64 and the Conflict between *Amores* and *Virtutes*, CIPh 71, 1976, 207–213.
- KONSTAN, D., Catullus' Indictment of Rome: The Meaning of Catullus 64, Amsterdam 1977.
- KROLL, W., Catull. Hrsg. u. erkl., Leipzig ²1929.
- LAIRD, A., Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64, JRS 83, 1993, 18–30.
- LEFÈVRE, E., L'unità dell'elegia properziana, in: Atti del Colloquium Propertianum, Accademia Properziana del Subasio, Assisi 1977, 25–51.
- LEFÈVRE, E., otium und τολμῶν. Catulls Sappho-Gedicht c. 51, RhM 131, 1988, 324–337.
- LEFÈVRE, E., Was hatte Catull in der Kapsel, die er von Rom nach Verona mitnahm? Zu Aufbau und Aussage der Allius-Elegie, RhM 134, 1991, 311–326.
- LEFÈVRE, E., Studien zur Struktur der ‚Milesischen‘ Novelle bei Petron und Apuleius, Akad. Mainz, Geistes- und Sozialwiss. Kl. 5, 1997.
- LEFÈVRE, E., Die künstlerische Bedeutung der Platon-Nachfolge in Ciceros *Cato* 6-9, in: Beiträge zur antiken Philosophie, Festschr. W. KULLMANN, Stuttgart 1997, 287–295.
- LEFÈVRE, E., Alexandrinisches und Catullisches im Attis-Gedicht (c. 63), RhM 141, 1998, 308–328.
- LEFÈVRE, E., Catulls Parzenlied und Vergils vierte Ekloge, Philologus 144, 2000.
- LENCHANTIN de Gubernatis, M., Il libro di Catullo, introd., testo e comm., Torino 1928.
- MERKEL, R., P. Ovidii Nasonis Tristium libri quinque et Ibis, [...], Berolini 1837.
- PASQUALI, G., Il carme 64 di Catullo, StudIt 22, N. S. 1, 1920, 1–23.
- PERROTTA, G., Il carme 64 di Catullo e i suoi pretesi originali ellenistici, Athenaeum N. S. 9, 1931, 177–222, 370–409.
- PUTNAM, M. C. J., The Art of Catullus 64, HarvSt 65, 1961, 165–205 = Essays on Latin Lyric, Elegy, and Epic, Princeton 1982, 45–85.
- QUINN, K., Catullus. The Poems, ed. with Intr., rev. Text and Comm., London / Basingstoke 1970.
- REES, R., Common Sense in Catullus 64, AJPh 115, 1994, 75–88.
- RIESE, A., Catull's 64stes Gedicht aus Kallimachus übersetzt, RhM 21, 1866, 498–509.
- RIESE, A., Die Gedichte des Catullus, hrsg. u. erkl., Leipzig 1884.
- REITZENSTEIN, R., Die Hochzeit des Peleus und der Thetis, Hermes 35, 1900, 73–105.
- RUIZ SÁNCHEZ, M., Formal Technique and Epithalamial Setting in the Song of the Parcae (Catullus 64. 305–22, 328–36, 372–80), AJPh 118, 1997, 75–88.
- SCHMIDT, E. A., Catull, Heidelberg 1985.
- SCHULZE, K. P., Zu Catullus, Jbb. f. Class. Philol., hrsg. v. A. FLECKEISEN (= Neue Jbb. f. Philol. u. Paed. 125), 1882, zu c. 64: 205–214.
- STOEVEsandt, M., Catull 64 und die Ilias. Das Peleus-Thetis-Epyllion im Lichte der neueren Homer-Forschung, WüJbb 20, 1994/95, 167–205.
- SYNDIKUS, H. P., Catull. Eine Interpretation, II: Die großen Gedichte (61–68), Darmstadt 1990.
- WEINREICH, O., Catull, Liebesgedichte und sonstige Dichtungen, Lat. u. Deutsch [...], Hamburg 1960.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von, Hellenistische Dichtung, II, Berlin 1924.
- WILLIAMS, G., Tradition and Originality in Roman Poetry, Oxford 1968.
- WISEMAN, T. P., Catullus' Iacchus and Ariadne, LCM 2, 1977, 177–180.
- WISEMAN, T. P., Catullus 64 again, LCM 3, 1978, 21–22.
- WISEMAN, T. P., Catullus and his World, Cambridge 1985.