

## BEMERKUNGEN ZU CATULL C. 34 UND 72

Catulls Hymnus auf Diana (C. 34) und die Doppelhymne des Horaz auf Diana und Apoll<sup>1</sup> (C. 1, 21) sind naturgemäß oft verglichen worden, sind doch Thema und Form verwandt. Aber es sollte eine längere Zeit vergehen, bis es zu genauerer Vergleichung kam. Richard Heinze<sup>2</sup> deutet eine solche an, doch kann seine Äußerung nicht überzeugen. Eduard Fraenkel hielt es dann offenbar für längst gesichert, dass es in Horazens Gedicht einige “reminiscences from Catullus XXXIV” gebe,<sup>3</sup> urteilte genauer aber nur über die Schlusszeilen beider Gedichte: “...we cannot fail to notice in Horace’s sentence the greater breadth, intensity and seriousness”, mehr sagte er nicht. Etwa ein Jahrzehnt später erschien dann der ausführliche Kommentar von R. G. M. Nisbet und M. Hubbard,<sup>4</sup> worin auf S. 254 die Ansicht geäußert wurde, Horaz sei von Catulls “frischem und fröhlichen” Gedicht (“fresh and joyful”) beeinflusst gewesen, sei aber selbst “formal and involved”, also komplizierter geblieben und sein Preis der Gottheiten provoziere keinerlei innere Anteilnahme; wir werden sehen, dass dies Urteil nicht unwidersprochen bleiben darf. Im Jahre darauf führte dann Francis Cairns in seinem gehaltvollen Aufsatz über “Five ‘religious’ Odes of Horace”<sup>5</sup> aus, dass Horaz aus den in griechischen Chorliedern üblichen Rezitationsanweisungen ein ganzes Gedicht gemacht habe, wenn er dem Chor gleichsam schon vorsagt, was er singen soll. Hier betont Francis Cairns einen deutlichen Strukturunterschied zu Catull, auf dessen Gedicht die Beobachtung von Cairns ja nicht zutrifft. Sie ist aber insofern interessant, als man aus ihr einen Anflug von Humor im

---

<sup>1</sup> Der hier vorgelegte Vergleich kann als Ergänzung zu meinem Aufsatz “Horaz, Sat. 1, 1: Tektonik und Ziel”, *Hyperboreus* 15 (2009) 72 gelesen werden.

<sup>2</sup> Q. Horatius Flaccus, *Oden und Epoden*, erkl. von A. Kiessling, 8. Auflage, besorgt von R. Heinze (Berlin 1955) 98 zu v. 5 legt einen Bezug des Horaz auf Catull nahe: “... so heißt sie (Heinze meint Diana) auch bei Catull *domina ... amnium sonantum*”, doch heißt sie bei Horaz gerade nicht *domina*, doch darüber später; einstweilen sei festgehalten, dass Heinze die beiden Texte in keinem nahen Bezug sah.

<sup>3</sup> *Horace* (Oxford 1957) 209 mit 202, Anm. 1; er nennt sie nicht im Einzelnen.

<sup>4</sup> *A Commentary on Horace: Odes Book 1* (Oxford 1970).

<sup>5</sup> *AJPh* 92 (1971) 441 f.

Hymnus des Horaz herausspürt. Dann widmete endlich H. P. Syndikus<sup>6</sup> einer Vergleichung gewichtige Zeilen und meinte, dass “eine Reihe von Motivaufnahmen zeigt, dass Horaz ganz bewusst in den Wettbewerb mit dem 34. Gedicht seines Vorgängers treten wollte” und begründet das auf S. 215, Anm. 4 mit der Verwandtschaft des Rhythmus, mit der Tatsache, dass “der Name Diana in beiden Gedichten das erste Wort” bildet, dass Diana “auch bei Catull als Herrin der Berge ... genannt” wird und dass beide Dichter ihre Lieder “mit einer Bitte für das römische Volk” enden lassen. Wenn man abrechnet, dass Diana bei Horaz keineswegs “Herrin” genannt wird, bleibt wenig Zwingendes. Erinnern wir uns kurz an die Texte.

Die sich im Schutze Dianas<sup>7</sup> wissenden Mädchen und Knaben schicken sich bei Cat. 34 an, die Göttin zu besingen, ihre Abstammung (*magna progenies Jovis* mit ennianischem Klang) und Bestimmung (*montium domina ut fores*, v. 9),<sup>8</sup> Herrin der Berge, Wälder, Wiesen und Flüsse zu sein: dann werden ihre Segnungen genannt, ihre Hilfe als Lucina beim Gebären, als zaubermächtige Trivia an den Weggabelungen, und als Luna leuchtet sie allen.<sup>9</sup> Catull würzt diese Zeilen mit einem auffallenden Gräzismus<sup>10</sup> und der populär-astronomischen Absonderlichkeit, dass Lunas Licht “geborgt” genannt wird.<sup>11</sup> Hässlich wirkt die Inkonzinnität der Genetivendungen in dieser Strophe: Nach dreimaligem *-ium* dann ohne *Not-um* in v. 12. Die 4. Strophe preist breit<sup>12</sup> Dianas Hilfe für die Landwirtschaft, allerdings mit nicht sehr nuancenreichen Beiwörtern<sup>13</sup>

<sup>6</sup> *Die Lyrik des Horaz I* (Darmstadt 32001) 214 f.

<sup>7</sup> Das Motiv des Schützens umgreift das ganze Gedicht (*fide* in v. 1 und *sospites* in v. 24). Eine weitere Einkreisung umgreift die 3. Strophe (*Lu-cina* und *Lu-na*).

<sup>8</sup> Zu der Seltsamkeit des *ut* s. H. P. Syndikus, *Catull. Eine Interpretation I* (Darmstadt 1984) 195 f. Sorgsam hat Catull die Wörter der 3. Strophe verteilt: Die Substantive stehen an der ersten Stelle der Zeilen, die Epitheta in v. 10–12 jeweils am Ende.

<sup>9</sup> *Lumine Luna*: Die Paronomasie gestaltet den Schlussvers reizvoll.

<sup>10</sup> *Deposivit* für “gebar” ist längst als solcher gewürdigt worden (Syndikus [Anm. 8] 195 Anm. 14).

<sup>11</sup> “Für einen Preis der Göttin ist die Tatsache eigentlich nicht geeignet”, so W. Kroll, *C. Valerius Catullus* (Stuttgart 41922) 64 zu v. 16; Syndikus (Anm. 8) 197. Man wird nicht gern an ein “genuine prayer addressed to Diana” (G. Williams, *Figures of thought in Roman Poetry* [Yale UP 1980] 209) denken; schon U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Hellenistische Dichtung II* (Berlin 1924) 289 urteilte, das Gedicht sei “nur für das Buch bestimmt”. Syndikus (Anm. 8): “Die Genauigkeit der Beschreibung des Mondlaufs” sei in einem Götterhymnus “verwunderlich”.

<sup>12</sup> Der Lauf des Mondes wird gleich zwei Male benannt.

<sup>13</sup> Kroll (Anm. 11) z. St. nannte sie “leer”.

und einem etymologischen Spiel,<sup>14</sup> bevor dann die 5. Strophe endlich die erwartbare Bitte äußert, die Catull mit einem offenbar äußerst seltenen Archaismus formuliert.<sup>15</sup>

Es hatte Catull also gereizt, eine alte griechische<sup>16</sup> Hymnenform ins Lateinische zu überführen, sie einerseits mit alllateinisch-ehrwürdigen Vokabeln zu verbrämen, andererseits sie mit spätgriechischen Einsprengseln anzureichern, auch auf die Gefahr der Pedanterie hin, sie mittels eines Wechsels der Strophenkomposition<sup>17</sup> und allerhand Sprachspielen zu einer interessanten Lektüre zu machen, und alles in allem ein verspieltes Kunstgebilde zu schaffen, und dies aus einer literarischen Interessenlage, die derjenigen in seinem berühmten Gedicht 51 nicht unähnlich scheint.<sup>18</sup>

Horaz nun dichtet einen Doppelhymnus, will sagen: Eine Anrufung sowohl der Diana als auch und besonders Apolls. Auch er ordnet, was ja nicht verwunderlich, überaus sorgfältig, aber nicht je nach Strophe verschiedenartig wie Catull, sondern die ersten drei in gleicher Manier: Auf ein oder zwei kürzere Glieder am Strophenbeginn folgt in den ersten drei Strophen ein längeres Stück. In der vierten erkennt man ein eher um die Mitte geballtes<sup>19</sup> Gebilde, was dem Ganzen ein eindrucksvolles Ende gibt. Horaz verleiht seinem Werk eine strukturelle Einheitlichkeit, welche Catulls Hymnus nicht hat, und er preist immer wieder ein innerlich wie äußerlich Schönes, was Catull nicht tat. Aber auch Horazens Text weist eine Inkonzinnität auf, Catulls Wechsel der Genetivendungen in Strophe 3 vergleichbar: Die Syntax zwischen v. 10 und 11 hat zu verschiedenen Auslegungen geführt, wie man besonders klar dem Kommentar von R. G. M. Nisbet und M. Hubbard<sup>20</sup> entnehmen kann;

---

<sup>14</sup> *Menstruo metiens*, so C. J. Fordyce, *Catullus* (Oxford 1961) zur Stelle, voraussetzend, dass Catull sich der Etymologie bewusst war.

<sup>15</sup> “*Antique* in der Bedeutung von *antiquitus* ist singular”, Kroll (Anm. 11) 64.

<sup>16</sup> *Ibid.* 62; G. Williams, *Tradition and Originality* (Oxford 1968) 154 (“all Greek”).

<sup>17</sup> Es wechseln breit angelegte Strophen mit fast schon gehetzt wirkenden (so Str. 3 mit ihrer Häufung): Tempowechsel der Benennungen, vgl. Syndikus (Anm. 6) 215 oben.

<sup>18</sup> Vgl. Verf., “Zu Pindar fr. 75 und zu Catull 51”, *Gymnasium* 105 (1998) 412–418.

<sup>19</sup> In der ersten Strophe aus drei Themennennungen bestehen die ersten beiden aus je vier Wörtern die dritte aus fünf; in der zweiten Strophe folgt auf die kurze Kennzeichnung der Göttin ein langer dreigliedriger Ausdruck, in der dritten Strophe folgt auf *Tempe* ohne Beiwort und auf Delos mit nur einem die breitere Schilderung der Schulter mit zwei Bestimmungen. Die 4. Strophe umschließt eine längere Bezeichnung der Plagen und der zweigliedrige Ausdruck *Persas atque Britannos* die zentralen Begriffe *populus* und *princeps*.

<sup>20</sup> In dem oben in Anm. 4 zitierten Werk S. 259.

doch dieser Sprung ist kompositorisch beabsichtigt, hebt der leichte Bruch vor *insignemque* doch die Schulter Apolls mit ihren so bedeutungsvollen Geräten heraus.<sup>21</sup> Das Lied soll nicht unruhig die Tempi der Nennungen, die “Stilhöhen und Satzfügungen” (so Syndikus [wie Anm. 6] 215) wechseln; ruhig führt es vielmehr von Dianas Lieblingsplätzen zu denen Apolls, dann zu seinem Wirken, das durch die Geräte an seiner Schulter angedeutet ist. Dann aber wird der Ton laut durch die bei Horaz seltene Anapher,<sup>22</sup> bevor sich die ernste Stimmung in einem freundlichen Scherz löst.<sup>23</sup> Das nun aber, was Horaz ganz besonders von Catull unterscheidet, ist etwas, das erstaunlicherweise nirgends – soweit ich sehe – gewürdigt worden ist, nämlich die Gestimmtheit. Catulls Gedicht soll doch wohl bei aller Verspieltheit von Form und Wortwahl den Eindruck einer ernst gemeinten Anrufung erwecken; Horaz dagegen preist allenthalben der Götter und Menschen innere Beteiligung und fordert eine solche des Hörers heraus: Ein Mädchen- und ein Knabenchor werden aufgefordert, Diana zu preisen, aber auch Apoll und beider Mutter Leto (v. 3 f.); Leto, so sagt nun der Text nicht ohne Empfindung, sei “tief geliebt” von Jupiter (v. 4). Und auch Diana ist nicht wie bei Catull “Herrin” der Flüsse und des Laubes der Wälder, sondern sie ist ihrer “froh” (*laeta*, v. 5); gepriesen wird Apolls Tempe-Tal, sein Geburtsort Delos und auch seine Schulter, die “ausge-zeich-net” ist (so könnte man *in-sign-em* gleichsam etymologisierend übersetzen, durch den Köcher (mit den tödlichen Pfeilen) und die “brüderliche” Lyra.<sup>24</sup> Dann wendet sich das

---

<sup>21</sup> Auch Horaz spielt mit den Wörtern: *pharetra* darf z. B. als *Pars pro Toto*, als Kunstgriff gelten. Diese Erwähnung des Köchers, damit der strafenden Geschosse, bereitet vor auf die der Plagen, insbesondere der *pestis*, denn Apoll ist ja auch Pestgott (W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* [Stuttgart 1977] 127). Im Wort *insignem* mag man auch die in *C.* 1, 2, 32 gepriesene Schönheit heraushören, wie Syndikus (Anm. 6) 217 es tat, vgl. Verg. *Buc.* IV, 57 (*formosus Apollo*); *Aen.* III, 119 (*pulcher Apollo*).

<sup>22</sup> Vgl. Verf., *Lateinische Dichtersprache* (Darmstadt 2006) 30, § 32.

<sup>23</sup> Man wird das Wegbitten am Gedichtende schwerlich ernst nehmen (zu einem weiteren humorvollen Zug in Horazens Gedicht vgl. oben das zu Francis Cairns’ Aufsatz Gesagte).

<sup>24</sup> Angeregt wird hier das Empfinden landschaftlicher Schönheit (*Tempe*, s. die Kommentare zu *C.* 1, 7, 4) und das der Berühmtheit (*Delon*, s. Pind. *Pae.* 4, 12 Sn.), dazu die Scheu vor der Götterstrafe und die Freude an göttlichem Sang. Apolls Schulter wird auch in *C.* 1, 2, 31 *candentes... umeros* gepriesen, ihre Erwähnung lässt an des Gottes “herrliche Erscheinung” (Syndikus [Anm. 6] 217) denken. – Dass die Schulter mit der Lyra in Zusammenhang gebracht ist, kommt wohl daher, dass man die Lyra (genauer: die Kithara) in Schulterhöhe spielte, vgl. Euterpe auf dem römischen Sarkophag-Relief bei Bober-Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture* (Oxford 1986) Nr. 38 II oder den Sänger auf der Kasseler Vase T 675 (A 3624).

Kultlied vom Chor fort zu einer allgemeinen Verheißung, der nämlich des Schutzes vor „tränenreichem Krieg“ (*lacrimosum*, 13),<sup>25</sup> vor „elendem“ (*miseram*, ebd.) Hunger und Pesttod: Verjagen werde Apoll solches Elend von Volk und Prinzeps zu Persern und Briten.<sup>26</sup>

Vergleicht man nun Catulls Lied mit diesem Gedicht des Horaz, so werden sofort die motivischen Übereinstimmungen deutlich; doch der Unterschied liegt einerseits darin, dass Catulls Gedicht eine verspielte Mischung aus traditionell Römischem und Griechisch-Hellenistischem darstellt, andererseits darin, dass es in Catulls Hymnus so gut wie keine emotionsträchtigen Ausdrücke gibt: *Magna progenies maximi Jovis* preist eher sachlich und wortverspielt, *dolentibus... puerperis* gedenkt zwar, wie üblich, der Schmerzen, letztlich auch der Todesnähe der Gebärenden, *bonis... frugibus* erhebt sich kaum über das Erwartbare, so auch *bona... ope*; bei Horaz dagegen erweckt bereits *tenerae virgines* Wohlgefallen, Jupiters „tiefe Liebe“ belädt *dilecta* mit viel Empfindung; Diana „freut sich“ im Unterschied zu Catulls Herrschen, und das Lob von Apolls „herrlicher Schulter“ appelliert aufs deutlichste an das ästhetische Empfinden.<sup>27</sup> Alles Dunkle ist in diesem Götterpreis fortgelassen. Wohl aber wird der Not der Menschen in der Verheißung gedacht: „Tränenreich“ ist der Krieg und der Hunger „elend“. Schaut man nun auf das Ganze des Gedichts, wird deutlich, dass sich überall Bilder und Begriffe finden, die sich ans Empfinden wenden, handele es sich nun um Schönes oder um Schlimmes. Es war also gewiss nicht richtig zu sagen, „Horace ... is formal and involved; his praise of the deities evokes no definite feelings“.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Horaz „homerisiert“: *Ilias* V, 737.

<sup>26</sup> Hier wird nicht erörtert werden, ob Nisbet-Hubbard (Anm. 4) 260 zu Recht einige Erregung darüber verraten, wie Horaz mit *a populo et principe* den Senat übergeht („frankly shocking“ S. 254; „a constitutional enormity“ S. 261). Wenn allerdings C. 1, 21 „wahrscheinlich 27/26 verfasst“ ist, wie im Kommentar von A. Kiessling–R. Heinze [Anm. 2] 98 vermutet wurde, wäre diese Nichterwähnung des Senats im Lichte der Ausführungen von D. Kienast, *Augustus* (Darmstadt 31999) 153 ff. und 177 minder schockierend. Die Datierung des Horaz-Gedichtes ist allerdings nicht ohne Anzweiflung geblieben, s. Q. Orazio Flacco, *Le opere I: Le odi*, comm. di E. Romano II (Roma 1991) 566: Die Nennungen der Völkerschaften habe nur einen „valore emblematico“, was allerdings auch nicht zwingend ist.

<sup>27</sup> Fein nennt Horaz zunächst in v. 5–8 die Lieblingsaufenthalte der Göttin, legt aber mit den Namen dreier Gebirge nahe, dass sie außer an Fluss und Wald auch an den Bergen ihre Freude hat; s. zur Dreizahl die vorzügliche Bemerkung von Syndikus (Anm. 6) 218. Feinspürig betont U. von Wilamowitz-Moellendorff (Anm. 10) 290, dass Horaz im Unterschied zu Catull bestimmte Lieblingsörter nenne, nicht nur allgemein Bereiche.

<sup>28</sup> Nisbet–Hubbard (Anm. 4) 254.



Nun zu *C. 72*.<sup>29</sup> Offenbar war Eines dem Catull hier so wichtig, dass er es gleich zweimal sagte (v. 5–8): Die enttäuschende Erkenntnis, wie seine Partnerin wirklich ist, erzeugt im Menschen einen peinigenden inneren Widerstreit: Er “brennt” viel heißer, doch der bisher so geliebte Partner hat für ihn, wie er mit betonender Doppelung sagt, durch den Treubruch an Wert und Bedeutung verloren. Lesbia entgleitet dem Ich des Gedichts, darum das um so heftigere Besitzenwollen. Dann nochmals und genauer: Eine solche “Rechtsverletzung” (*iniuria*, v. 7)<sup>30</sup> zwingt (*cogit*, v. 8) heftiger zu begehren (*amare*), aber weniger wohl zu wollen,<sup>31</sup> womit die allein herzliche, gänzlich uneigennützigste Liebe umschrieben ist. Kommentatoren lassen nun aber gemeinhin das *cogit* außer Acht, und doch verbirgt sich in ihm ein ebenso interessantes wie gemeingültiges Erleben: Bricht der Partner untreu die Liebesgemeinschaft, so bewirkt dies ein plötzliches und heftiges Umstoßen der bisherigen Partnerbewertung, einen “Stoß” oder “Stich”,<sup>32</sup> d. h. eine Reaktion, über die der Verletzte selber nicht Herr ist<sup>33</sup> und welcher er bezwungen erliegen muss.

Es ist in diesem Zusammenhang auf zwei weitere Gedichte hinzuweisen, in denen diese Erfahrung, oft verkannt, aber doch deutlich genug aufscheint. In *C. 8* erinnert sich das Ich des Genossen, die Erinnerung gewinnt Macht über es, es sucht “sich dagegen zu härten” (*ob-duro* in

---

<sup>29</sup> Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem mangelreichen Buch von N. Holzberg (*Catull. Der Dichter und sein erotisches Werk* [München 2003]) wird dem Leser erspart; es vermag nicht den Eindruck zu erwecken, dass es wissenschaftlich ernst zu nehmen sei (vgl. unten Anm. 34, 39 und 41).

<sup>30</sup> Hierzu Syndikus (Anm. 8) 11, Anm. 17 und 18 mit einer Unterscheidung von Ter. *Eun. 72*. Diese Erfahrung des Überwältigtwerdens ist naturgemäß bei Catull nicht zum ersten Male erwähnt, vgl. Sappho frg. 137 Diehl, 130 Lobel-Page, wo Eros ein “unbezähmbares Tier” genannt ist (s. A. Braget, *Das Epitheton bei Sappho und Alkaios* [Innsbruck 1996] 123), und auch Soph. *Ant. 781* und 800.

<sup>31</sup> Hierüber hat H. P. Syndikus (Anm. 8) 11 f. treffend geschrieben; man sollte auch auf Pindar, *Ol. 7*, 1–6 verweisen, wo der Schwiegervater sein Verhältnis zum Schwiegersohne schön darstellt. *Bene velle* ist ganz altruistisch und mit reiner Gebensfreude verbunden, vgl. Plaut. *Trin. 438* f. und Cic. *Off. 1*, 49 und 54. Zu diesem Begriff besonders J. Granarolo, *L’oeuvre de Catulle* (Paris 1967) 217 f. und F. Bellandi, *Lepos e pathos. Studi su Catullo* (Bologna 2007) 373.

<sup>32</sup> Von *ictus animi* spricht Seneca (*De ira 2*, 2, 2) dort, wo er das Eindringen einer seelischen Verletzung in eine Seelenschicht beschreibt, welche der *ratio* nicht zugänglich ist (ebd. 2, 3, 4). Er lehrt, dass der *ictus* durch den Eindruck einer *iniuria* ausgelöst wird (ebd. 2, 1, 3); vgl. G. Maurach, *Seneca. Leben und Werk*. (Darmstadt 2007) 59 f.

<sup>33</sup> Darum die Wendung zu den Göttern in *C. 76*, 17.

v. 11 und auch 18).<sup>34</sup> Wogegen? Gegen sich selber, nämlich gegen den zerstörenden Jammer über das Verlorene und nicht minder gegen die Eifersucht, denn die Reihe der leidenschaftlichen Halbverse 15–18 meint ja ein Näher und Näher, äußerlich eines Anderen, eigentlich aber des schmerzhaft sich des selbst Erlebten erinnernden Ich. Den letzten Schritt solchen Näherkommens sich erinnernd auszusprechen, vermag der Gequälte allerdings nicht. Es wäre zu schlimm, das Besitzgewinnen eines Anderen sich vorzustellen, d. h. sich an das Stärkste des vom Ich selbst Erlebten zu erinnern. Statt dessen die erneute Forderung, hart zu sein. Dass dieses *obdurare*, dies Sich-Härten nicht gelingen wird, liegt im *inpotens* des v. 9. Mit diesem Wort ist wohl nicht gemeint, dass Catull sich als “Schwächling” empfindet;<sup>35</sup> man wird eher daran denken, dass die verletzte Seele in einer Schicht getroffen ist, gegenüber welcher die *ratio* und der verstandesgesteuerte Wille “unmächtig” ist. Ähnlich ungenau bezeichneten das von Catull Gemeinte Aem. Baehrens (“immoderatus”)<sup>36</sup> und R. Ellis (“unaccustomed to control your feelings”)<sup>37</sup>, auch C. J. Fordyce<sup>38</sup> und andere. Das alles trifft die Erkenntnis, dass ein solcher “Stich” den Menschen bezwingt, nicht genau. Will man diese Erfahrung, von der Catull spricht, genauer fassen, könnte man so sagen: Er benennt mit *inpotens* die blitzartige Ablösung der Liebesgewissheit durch das Zwiegefühl des terenzischen *ardeo* und *taedet* in C. 72 und die Unfähigkeit, es mittels des Willens zu regulieren. Kurz gesagt: Catull begegnet dem Phänomen, das wir das “Unbewusste” nennen. Und um die Unbeeinflussbarkeit dieses Unwillkürlichen noch stärker zu verdeutlichen, bedient er sich des Oxymoron von *nolle* und *inpotens*, von Wille und Machtlosigkeit.<sup>39</sup> Was er tun müsste, sieht er, doch den Schritt zur Befreiung kann er – wenigstens in der Phase des Verletztseins – nicht tun.<sup>40</sup> Die Forderung nach

---

<sup>34</sup> Holzberg (Anm. 29) 91 meint, das Wort könne “Assoziationen von einer Erektion wecken”, ein Blick in den *Thesaurus Linguae Latinae*, wo nicht ein einziger Beleg zu finden ist, hätte diesen Unfug vermeiden lassen.

<sup>35</sup> So Syndikus (Anm. 7) 109.

<sup>36</sup> *Catulli Veronensis Liber* (Leipzig 1876) 108.

<sup>37</sup> *A Commentary on Catullus* (Oxford 1889) 26.

<sup>38</sup> *Catullus. A Commentary* (Oxford 1961) 64.

<sup>39</sup> Ausdrücke wie “comic lover” und dergleichen (J. T. Dyson, in: M. B. Skinner (hrsg.), *A Companion to Catullus* [Oxford 2007] 166), deren sich auch Holzberg (Anm. 29) befleißigt (S. 13 f. und öfter), scheinen zu grob für die feine, schmerzhaft Selbstironie von *inpotens noli*.

<sup>40</sup> Die Befreiung ist in v. 2 angedeutet: Schulterzuckend sich sagen, es ist aus, also “zur Tagesordnung übergehen” (*perditum ducas*).

*perfer obdura*<sup>41</sup> ist durch die Reihung der Verse mit ihrer schrittweise zunehmenden Qual des Erinnerns als undurchführbar erwiesen.

Und eben dies sagt auch *C.* 85: Ekel und zugleich Begehren, und das “Wieso?” findet keine lösende Antwort, es bleibt allein die Qual, die *pestis* und *perniciēs* (*C.* 76, 20). Was geschieht, kann der Catull des 85. Gedichts spüren und aussprechen, doch nicht verstehen. Dieses Verstehen, gelingt dann zwar in *C.* 72, doch dasselbe Gedicht sagt auch, dass ein Beherrschen solcher Regung unmöglich ist. Dieses innere Geschehen, der “Stich” wird von Catull somit als unausweichlich angesehen, als erzwungen ohne Chance einer Gegenwehr (*cogit*, *C.* 72, 8). Catull beschreibt damit ein Geschehen in einer Seelenschicht, die der *ratio* nicht zugänglich ist; er hat eine innere Reaktion angedeutet, *quae rationem transsilit*, wie Seneca es später ausdrücken wird. Er ist, so könnte man modern sagen, dem Unbewussten begegnet. Nimmt man das *cogit* in *C.* 72 also ernst, dringt man ein wenig tiefer in die Psychologie dieses Dichters vor.

Wenn man nun aber schon von Psychologie spricht, dürfte man mit aller gebotenen Vorsicht vielleicht folgenden Gedanken anknüpfen: Wenn es bei Seneca (s. Anm. 32) heißt, der von einem solchen Reiz Getroffene müsse nach dem *ictus* den *animus* und mit ihm die *ratio* einschalten, um ihm nicht zu verfallen, müsse also sich gleichsam selber gegenüber treten und sich Rechenschaft über den Reiz ablegen, dann könnte man die v. 1 f. und 9–12 im *C.* 8 des Catull als Versuch ansehen, eben dieses zu tun, nämlich eine “Strategie” zu finden, mit dem *ictus* “Alles vorbei” umzugehen. Dann aber wird aus der Ausmalung des Leides der Lesbia in allmählicher, schier unmerklicher Übertragung auf Catull selbst auf einmal die Gefahr einer Erneuerung jenes *ictus*, und jetzt erscheint eine Wiederholung jener “Strategie” fast schon aussichtslos. Aber meiden wir derlei Verfeinerungen und überlassen sie wirklichen Psychologen.

Gregor Maurach  
Münster

---

<sup>41</sup> Ovid (*Trist.* 5, 11, 17) wiederholt diese Wörter, doch ohne die Wucht der Asyndese, die bei Catull selten anzutreffen ist und darum hier besondere Kraft hat (H. Tränkle, *Philologus* 111 [1967] 205, Anm. 1 zum seltenen Vorkommen solcher Fügungen). Nicht ernst zu nehmen ist der Einfall S. Kisters (“Catull beim Wort genommen”, *WJA* N. F. 7 [1981] 127 f.), in *destinatus* (*C.* 8, 19) das Bestimmtheit einer Braut für einen Mann mitzuhören, woraus Holzberg (Anm. 29) 90 die absurde Berechtigung herleitet, in Catull “Lesbias ‘Braut’ zu sehen”. Nichts zwingt, *destinatus* anders als im *Thes. Ling. Lat.* 9, 2; 242, 62 ff. als “fest entschlossen” zu verstehen; wer eine zweite, andere Bedeutung herein zieht, tut etwas zum Text hinzu, was dieser in keiner Weise verlangt.



Стихотворение 34 Катулла и оду I, 21 Горация часто сравнивают на основании сходства их темы: гимн Диане и гимн Диане и Аполлону соответственно; при этом без внимания остается различная степень вовлеченности поэта.

До настоящего времени исследователи не замечали, насколько близко Катулл подошел к открытию неконтролируемого бессознательного в стихотворении 72.

Catullus 34 and Horace, Odes 1, 21 have often been compared because of their thematic similarity (hymn to Diana resp. to Diana and Apollo), but the degree of inward participation has been overlooked.

In Catullus c. 72 it has been underestimated how near the poet had come to a discovery of the indomitable unconscious.