

ARCTOS

ACTA PHILOLOGICA FENNICA

NOVA SERIES

VOL. III

HELSINKI 1962 HELSINGFORS

INDEX

Patrick Bruun	The Christian Signs on the Coins of Constantine	5
Michael Ginsburg	The Hellenistic <i>προσβολή</i> and the <i>prosbul</i>	37
Iiro Kajanto	On the Problem of »Names of Humility« in Early Christian Epigraphy	45
Eino Mikkola	Die präpositionale Hypostase, Apostase und Metabase im Lateinischen, Griechischen und Altindischen	55
Henric Nordberg	On the Bible Text of St. Athanasius	119
Paavo Numminen	Severa Mater	143
Päivö Oksala	Das Aufblühen des römischen Epos. Berührungen zwischen der Ariadne-Episode Catulls und der Dido-Geschichte Vergils	167
Teivas Oksala	Catulls Attis-Ballade. Über den Stil der Dichtung und ihr Verhältnis zur Persönlichkeit des Dichters	199
Jaakko Suolahti	The Consul: — — — — —. N. CARVE — — in 458 B.C.	215
Henrik Zilliacus	Anecdota sepulcralia	229

DAS AUFBLÜHEN DES RÖMISCHEN EPOS BERÜHRUNGEN ZWISCHEN DER ARIADNE-EPISODE CATULLS UND DER DIDO-GESCHICHTE VERGILS

P ä i v ö O k s a l a

Vergil hat sein Aeneis-Epos im wesentlichen auf dem Boden der durch Homers Epen gegebenen Tradition zu planen und zu konzipieren begonnen; das ist eine allgemein anerkannte und bekannte Tatsache. Von ihnen hat er sowohl das Versmass als auch die Hauptzüge der epischen Darstellung seines Kunstepos entlehnt: die gleichmässig fortschreitende Erzählung, welche gelegentlich auch ein leidenschaftliches Tempo annehmen kann, die Verflechtung der Fäden der Handlung mit den Zwischenepisoden, die kunstvolle Komposition des Dialogs, den malerischen Reichtum des Details in der Natur und im Leben der Menschen, die bildreichen Vergleiche, welche als ausgedehnte konkrete Schilderungen auftreten oder sich zu Metaphern und Metonymien verkürzen, die nuancenreiche epische Sprache und den kunstvollen Gebrauch der von ihr dargebotenen Klangwirkungen. Wenn auch das homerische Epos in seiner epischen Gattung und in der Anschaulichkeit der Erzählung unübertrefflich ist und die Darstellung viel menschliches Seelenleben enthält, so hat doch Vergil zum Gehalt des Epos eigene positive Züge beigesteuert, die auch im späteren griechischen und hellenistischen Epos nicht festzustellen sind, jedenfalls nicht so deutlich wie bei Vergil. Diese Züge sind das Einbeziehen der Idee in die Darstellung als tragende Kraft der epischen Erzählung und, daraus folgend, das Herausstellen psychologischer Anschauung zur Motivierung der Handlungen der Personen. In den späteren Kunstepen sind diese Züge vor allem ein Erbe Vergils.

Die von Vergil gebrauchte psychologische Motivierung ist gewissermassen derselbe Beitrag, den Euripides zu dem griechischen mythologischen Schicksalsdrama beigesteuert hat, dessen zentrales Motiv früher nur die Unterordnung

der Menschen und Halbgötter unter die Weisungen der Götter und des Schicksals war. Vergil versteht es, seine Darstellung dramatisch zu färben, was eine merkliche Steigerung der Wirkung des Epos ergibt. Das ist zu einem beträchtlichen Teil griechischer Einfluss, teilweise von Euripides, ebenso wie lyrisch-idyllische Züge von Theokrit auf Vergils *Eclogae*, *Georgica* und *Aeneis* übergegangen sind.

Die obenerwähnten neuen Aspekte in der Komposition von Vergils Epos sind jedoch nicht gänzlich griechisches Erbe. Sie stammen auch nicht aus den Epen des Naevius und Ennius¹, wenn auch vor allem der letztgenannte einen bemerkenswerten Einfluss auf Vergils Stil hatte. Offenbar hat der römische Aufklärungsphilosoph Lucrez nicht nur mit seiner kraftvollen Bildersprache und seiner Metrik auf Vergil eingewirkt, sondern ihn auch zu einem auf dem Boden der Kausalzusammenhänge und der psychischen Motive gegründeten Verhältnis zu den Dingen geführt. Das philosophische Interesse hatte ohnehin schon in Rom festen Fuss gefasst, besonders dank Cicero; auch Ciceros sprachlicher Einfluss auf Vergil ist bemerkenswert.² Als erläuternde Parallelerscheinung sei noch der Einfluss des philosophischen Denkens auf das Drama des Euripides und die Geschichtsschreibung des Thukydides und durch dessen Vermittlung auf Sallust auf römischer Seite hervorgehoben. Solche sozusagen aufklärerischen Einflüsse müssen bei der dichterischen Entwicklung Vergils festgestellt werden, so traditionell und in die Welt der Mythen eingetaucht Vergil andererseits auch ist. Einige Grundmotive, die Vergils Epos aufgenommen hat und selbst als Tradition der Richtungsveränderung der epischen Dichtung beigesteuert hat, stammen also z.T. von Euripides. Vergil hat ausser dem homerischen Erbe auch direkte Stileinflüsse vom hellenistischen Epos erhalten, hauptsächlich von Apollonios von Rhodos, Kallimachos und Aratos. Vermittelndes Glied ist meiner Meinung nach jedoch zu einem beträchtlichen Teil Catull gewesen, der älter als Vergil war.

Ausserdem hat Catull dem Werk von Vergil offenbar auch selbständig entwickelte neue Ideen und Stilzüge dargeboten. Catull ist in der Schlüsselposition nicht nur, was den Ausgangspunkt der römischen subjektiven Lyrik beriff, sondern auch in bezug auf die Richtungsänderung des Kunstepos. Seine Kleinepen haben von hellenistischen Kleinepen bedeutende Einflüsse

¹ NORDEN, ED., *Ennius und Vergilius*, Leipzig—Berlin 1915.

² FRAENKEL, ED., *Virgil and Cicero*, *Atti e Memorie della r. Accademia Virg. di Mantova* XIX, 1926, S. 217-227.

erfahren. Dennoch sind sie in vieler Beziehung selbständig und enthalten wohl noch mehr Eigenes, als der grosse Kenner der hellenistischen Dichtung, U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, zugibt.¹ Catull hat als Vertreter der subjektiven Liebeslyrik in seine Kleinepen und epischen Elegien eigene persönliche Gefühle, seelenerschütternde Kämpfe projiziert, eine Tatsache, die FRIEDRICH KLINGNER in seiner Untersuchung über Catull deutlich dargelegt hat.² Diese Haltung hat den alexandrinisch abgefassten epischen Gedichten Catulls einen festen psychologischen Boden gegeben. Man kann in ihnen geradezu in der Art Klingners symbolisch die Projektion der die Seele des Dichters beherrschenden Liebeserlebnisse sehen. Die Handlungen und der Aufbau werden von seelischen Spannungsbögen getragen. In ihnen liegt die empfindliche Spannung und das verfeinerte Kolorit der subjektiven Lyrik. So verhält es sich auch mit der Allius-Elegie (c. 68) und, KLINGNER zufolge, mit der Beschreibung der Hochzeit des Peleus mit Thetis (c. 64) besonders mit der in sie hineingewirkten Episode von Ariadne und Theseus.³ Derartige Züge kann man auch in dem eigenartigen Attis-Gedicht (c. 63) erkennen.⁴ In all diesen Dichtungen herrscht während der ganzen Darstellung eine starke Dynamik, es sind geradezu dramatisch gefärbte Kleinepen. Auch ist in ihnen eine starke subjektiv-lyrische Motivation festzustellen, die in die Form mythologischer Symbolik gekleidet ist.⁵ Die Verse enthalten viel lyrische Stilisierung, in ihrer ganzen Sprachform, in den Wortbildern, in der Wahl und der Klangfarbe der Wörter, im Gebrauch des Versmasses, so dass über die Bildersprache Catulls schon eine ziemlich umfangreiche systematische Untersuchung entstanden ist⁶, um nur auf eine zentrale Arbeit dieses Gebietes hinzuweisen.

Catull hat den entscheidenden Schritt in der Entwicklung der römischen Lyrik, der Elegie und des Epos getan, indem er seiner Dichtung die oben erwähnten neuen Züge gab und die auf die Frau gerichtete hochherzige Liebe zum zentralen Motiv seiner Gedichte machte. Er hat natürlich die Persönlichkeitsidee⁷ nicht allein und nicht ohne die Veränderungen, die schon vor und zu seiner Zeit vor sich gegangen sind, verwirklicht. Der Durchbruch der

¹ WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U., *Hellenistische Dichtung*, Berlin 1924, II, S. 298—310.

² KLINGNER, F., *Römische Geisteswelt*, München 1956, S. 200—220.

³ KLINGNER, *ibid.*, S. 210—220.

⁴ OKSALA, T., *Arctos*, Nova Series 3, Helsinki 1962, S. 199—213.

⁵ BÜCHNER, K., *Römische Literaturgeschichte*, Stuttgart 1957, S. 231—32.

⁶ SVENNUNG, J., *Catulls Bildersprache I*, Lund 1945.

⁷ KNOCHE, U., *Eine römische Wurzel lateinischer Persönlichkeitsdichtung*, N. Jb. f. Antike 3, 1940, S. 238—252, näher S. 247.

subjektiven Haltung im geistigen Milieu Roms wurde durch Scipios Kreis und einige jüngere Dichter entscheidend beeinflusst, besonders durch die Gruppe der mit Catull verbundenen Neoteriker¹. Catull ist in bezug auf die Entwicklung der römischen Elegie gewissermassen in der Lage eines Arhegeten, denn wir können nichts Sicheres über den Einfluss der Werke des Gallus erfahren. Auch für die Entwicklung des Epos in Rom ist Catulls Beitrag durchaus nicht bedeutungslos. Wenn auch sein Kleinepos von der Hochzeit des Peleus mit Thetis in bezug auf die Rahmenerzählung gekünstelt wirkt und teils auf der Stufe des Entwurfs stehen geblieben ist, so ist es dem Dichter doch gelungen, in den Rahmen ein feinsinniges Kunstwerk einzuflechten, eine wahre Perle der Epik, nämlich die Episode von Ariadne und Theseus (Vers 50—264), deren Gipfelpunkt der Monolog der Ariadne (Vers 132—201) ist. Ich möchte es wagen, trotz der negativen Kritik, die dem Peleus-Epos (c. 64) des Catull zuteil geworden ist, gerade die Ariadne-Episode als ein wahres Bravourstück zu bezeichnen. Es ist ein kunstvoll komponiertes und ausgeglichenes Kunstwerk. In ihm treten gerade jene Merkmale des Kunstepos und jener unerschütterliche Kunstsinn hervor, auf Grund deren die Darstellung in den besten Partien von Vergils Epos die neue positive Richtung, von der oben die Rede war, und den Charakter grosser Kunst bekommt.

Wenn man den Inhalt und den Stil von Vergils Epos auf dem Hintergrund des erwähnten Epos von Catull betrachtet, wird man gewiss auch an die Dido-Episode von Vergils Aeneis erinnert (besonders lib. IV), die neben dem Nekyia-Abschnitt (lib. VI) den zweiten allgemein anerkannten Höhepunkt des Werkes bildet.

Das Dido-Gedicht enthält einige Züge, die es mit der Ariadne-Episode gemeinsam hat, wie man schon erwähnt hat.² Die Tatsache, dass der aus der griechischen Mythologie stammende Stoff, den Vergil wahrscheinlich von Naevius³ und einigen griechischen Dichtern übernommen hat, sich zum wesentlichen Teil ebenso gestaltet wie das Liebesdrama der Ariadne bei Catull, verdient eine genauere, ins Einzelne gehende Untersuchung.

¹ Die Entwicklungslinie, die von Lucius Lutatius Catulus zu Valerius Cato, Parthenios, Catull und anderen Neoterikern führt, wird hervorgehoben von R. TILL (Die Anerkennung literarischen Schaffens in Rom, NJb f. Antike, 3, 1940, S. 161—169) und L. ALFONSI (Poetae novi, Como 1945, S. 9—91).

² HEINZE, R., Virgils Epische Technik, Leipzig 1903, S. 131—133. PEASE, A., Publi Vergili Maronis Aeneidos liber quartus, Cambridge, Mass. 1935, S. 14. BÜCHNER, K., P. Vergilius Maro, Stuttgart 1959 (P. W.), S. 431.

³ BÜCHNER, K., P. Vergilius Maro, Stuttgart 1959 (P. W.), S. 429. SERVIUS schreibt nur (IV, 9): *Cuius filiae fuerunt Anna et Dido, Naevius dicit.*

Natürlich hängt der Umfang von Catulls direktem Einfluss auf Vergil davon ab, wie selbständig Catull dies Gedicht verfasst hat. Die Anordnung der Fragestellungen ist nun folgende: ist es Catulls eigenes Werk und nur dem alexandrinischen Stil entsprechend gefärbt, wobei es vielleicht von einem Werk der bildenden Kunst inspiriert wurde und von hier und da literarische Einflüsse aufgenommen hat, oder ist es fast ganz eine Entlehnung durch Übersetzung und Nachahmung, entweder so, dass im Original die Ariadne-Episode schon enthalten war oder dass sie und die Beschreibung der Hochzeit von Peleus mit Thetis aus verschiedenen Quellen übernommen und zusammengefügt wurden.¹ Alle diese verschiedenen Möglichkeiten sind verfochten worden, aber das Problem ist bis jetzt wegen der spärlichen Überlieferung alexandrinischer Gedichte immer noch ungelöst. Nicht einmal mit Hilfe der auf die hellenistische Dichtung hinweisenden Reminiszenzverse im behandelten Gedicht Catulls² kann auf den Umfang der Entlehnungen geschlossen und somit die Bedeutung der Kompositionsleistung Catulls eingeschätzt werden.

Wenn man die Herkunft des Einflusses auf griechischer Seite sucht, kommt hauptsächlich das Drama *Medea* des Euripides in Betracht, vermittelt durch die Fassung des Ennius, weil in Catulls Epos (Vers 4—5) *cum lecti iuvenes, Argivae robora pubis, auratam optantes Colchis avertere pellem* den ennianischen Worten entspricht: *quia Argivi in ea delecti viri vecti petebant pellem inauratam arietis Colchis* (Enn. Med. 250). Ein weiterer Ausgangspunkt ist das Argonauten-Epos des Apollonios von Rhodos.³ Eigentümlich ist es, dass gerade dieselben Quellen offenbar auch auf die Dido-Episode von Vergil eingewirkt haben.⁴ Auf dieses Verhältnis hinsichtlich der Einwirkungen kommen wir später noch zurück.

Wenn wir damit beginnen, die gemeinsamen Motive und parallelen Züge in der Ariadne-Episode und dem Dido-Gedicht zu untersuchen, müssen wir zunächst feststellen, dass in beiden als Grundmotiv das Schicksal der verstossenen Frau vorkommt, wie auch in Euripides' *Medea* und dem *Medea-*

¹ Schon WILAMOWITZ kennt den eigenen 'Herzensschlag' Catulls im Gedichte (vide Note 3.) WHEELER, SCHUSTER und FRIEDRICH geben selbständiges Verdienst dem Catull, REITZSTEIN und KROLL sehr wenig, KLINGNER wieder sehr viel (vide Note 3).

² Dem Vers 111 Catulls entspricht ein Vers bei Cicero (Att. 8, 5, 1): *πολλὰ μάτην κεράεσσιν ἐσ ἡέρα θυμήναντα* (vielleicht von Kallimachos), dem Vers 30 bei Catull ein Vers Euphorions (fr. 147 Sch.) und dem Vers 96 bei Catull ein Vers bei Theokritos (15, 100).

³ WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U., *Hellenistische Dichtung II*, Berlin 1924, S. 298 ff. KLINGNER, F., *Catulls Peleus-Epos*, Sb. d. Bayer. Akad, Heft 6, München 1956, S. 12 ff.

⁴ HEINZE, *ibidem.*, S. 113 ff. PEASE, *ibidem.*, S. 13—14. DUCKWORTH, G. E., *Foreshadowing and Suspense in the Epics of Homer, Apollonios and Vergil*, Princeton 1933.

Abschnitt der Argonautika von Apollonios von Rhodos.¹ Sowohl Catull als auch Vergil haben den Stoff im Rahmen des Epos fast zu einem Drama gestaltet. Beide haben ihre konzentrierte Darstellung in einen grösseren Zusammenhang hineingestellt. Bei Catull ist die Ariadne-Episode scheinbar losgelöst erzählt, nämlich als Bild auf einem Gobellingewebe inmitten der Schilderung der Götterhochzeit des Peleus mit Thetis; das ist wohl der Grund dafür, dass man in dem Ariadne-Gedicht Einflüsse der Ikonographie sehen will. Wie KLINGNER² hervorgehoben hat, ist der gedankliche Zusammenhang jedoch deutlich. Der sterbliche Peleus findet in der Rahmenerzählung das höchste Glück als Gatte der Göttin Thetis. Der Gipfelpunkt der zentralen Erzählung steht dazu in einem Gegensatz, dass nämlich der Mann, der Held Theseus, Ariadne auf der Insel Naxos zurücklässt. Vergil trägt die Zerstörung Trojas als Äneas' Erzählung beim Festgelage der Dido vor, aber zugleich wird aus dem Stoff eine vollkommene Liebesepisode. Die Krise des Dramas ist die Abreise des Helden Äneas — ganz nach dem Muster der Ariadne-Sage — trotz der Bitten Didos. Bei Vergil begeht Dido Selbstmord, weil sie von dem Geliebten verlassen ist.

Beide Darstellungen sind insofern Tragödien im griechischen Stil, als die Beteiligten in ihren Gefühlen ganz den Bestimmungen der höheren Mächte unterstehen, nämlich der Venus und der anderen Gottheiten, dazu noch — wenigstens bei Vergil des noch über den Göttern stehenden höheren Schicksals. Die Liebe hält beide Partner gänzlich gefangen, am stärksten die Frau. Besonders die Schilderung der Liebe der Frau wird, wie auch bei Euripides, von feinführender psychologischer Analyse begleitet. Die Hingabe an die Liebe ist vollständig. Die Darstellung des Liebesfeuers ist bei Vergil breiter und farbenreicher als an den entsprechenden Stellen bei Catull. Die Unbekümmertheit der Frau in bezug auf ihre Angehörigen und auf ihre Umgebung ist für beide Darstellungen, wie auch für die Medeaversion typisch. Aber die Frau betont, dass sie die Sicherheit, die Ehre und das Elternhaus verloren habe.

Der Zusammenbruch ist tragisch, ganz und gar schicksalsbestimmt. Bei Catull scheint die Katastrophe Ariadne zu treffen, die den Mann verflucht, aber am Ende kommt der *deus ex machina* — Dionysos erscheint und nimmt

¹ In der Antigone-Tragödie des Sophokles wird die Lage der Frau in dem Zustand der Verzweiflung mit Hilfe eines Monologs (Vv. 806—943) dargestellt, der mit dem Danaë-Vergleich endet.

² KLINGNER, F., *Römische Geisteswelt*, München 1956, S. 210 ff.

Ariadne zur Frau. Dieses Motiv beruht offenbar auf dem Fruchtbarkeitskult¹, das Motiv erscheint auch bei Homer² und Hesiod³ und andeutungsweise bei Apollonios⁴. Die Niederlage trifft bei Catull letztlich die Familie, den Vater von Theseus. In der Dido-Episode kommt die Frau um, die dem Aeneas ein schreckliches Schicksal prophezeit; er war jedoch zu grösseren Taten bestimmt. In der Medea des Euripides ist die Katastrophe auf beiden Seiten, weil die Heldin ihre Kinder tötet.

In der Ariadne-Episode ist die Vergesslichkeit des Theseus (*i m m e m o r*) der Grund für die Verstossung Ariadnes und, da er das weisse Segel zu setzen vergisst, auch indirekt für die Katastrophe, in der der Vater des Helden, der König Aigeus, sich ins Meer stürzt (Vers 207—248). Dieser Katastrophe entspricht der Komposition gemäss die ausgedehnte Schilderung am Ende des Dido-Gedichts, in der die Königin sich auf den Selbstmord vorbereitet und sich ins Schwert stürzt, um auf dem Scheiterhaufen verbrannt zu werden, wobei die Schlusszene nach dem Monolog fast genau so viel Verse umfasst (Vers 630—671). Der an die Ariadne-Episode anschliessende Thiasos — Bacchus erscheint, um Ariadne zu retten — ist vom Ganzen her gesehen selbständig und kurz (Vers 251—264). In künstlerischer Hinsicht könnte diese *deus ex machina*-Schilderung einer ungefähr gleich langen Stelle am Ende des Dido-Gedichts entsprechen (Vers 693—705), in der Juno durch die Göttin Iris Didos Seele befreit. So erfährt die verletzte Pietas der beiden Frauen eine Vergeltung von Seiten der Götter, vorzugsweise im Falle von Ariadne. In beiden Gedichten ist die dekorative Schlussphase, die stilistisch dem tragischen Kolorit entspricht, geeignet, die erschütterte Stimmung des Lesers zu erleichtern.

Die Trennung wird in beiden Fällen wie ein imponierendes Schauspiel mit verschiedenen Szenen dargestellt, eine Art, die der heutige Mensch wohl als filmisch bezeichnen könnte. In beiden hat die Frau während des Gipfelpunkts einen Platz zum Ausspähen, die davorliegende Aussicht wird in der Art eines Panoramas geschildert, die Bewegungen und Eindrücke von Geräuschen tragen zur dramatischen Wirkung bei. Der untreue, undankbare Mann begibt

¹ HAAVIO, M., *Kuolematonten lehdot*, Porvoo—Helsinki 1961, Kapitel 'Pyhät häät', S. 63—67 und OTTO, W. F., *Dionysos*, Frankfurt 1960, Kapitel 'Ariadne', S. 164ff.

² Od. XI, 321—25.

³ Theog. 947—49.

⁴ *Argonautika*, IV, 421 ff, hier gibt es Hypsipyles Schilderung der Ariadne-Sage, die Catulls Stoffwahl beeinflusst haben mag; auf die Ariadne-Mythe weisen auch die Verse III, 997 ff. der *Argonautika*.

sich auf das Meer, Theseus von den Götter wahnsinnig gemacht, Aeneas nach dem Gebote des Schicksals. In beiden Fällen steigert sich die Hoffnungslosigkeit der Frau stufenweise. Gelegentlich bricht Ärger und Wut hervor, dann wieder folgen Momente bereuender Zärtlichkeit gegen den Geliebten, bei Medea nur den Kindern gegenüber. Immer schliessen die Schlussmonologe der Frauen mit dem Ausdruck unversöhnlichen Zornes und der Rache.

Viele gemeinsame Anknüpfungspunkte bieten der Monolog Ariadnes und der Schlussmonolog Didos, die ein Ausdruck der Verstossenen dem entwindenden Geliebten gegenüber sind. Medea hingegen spricht direkt mit Jason. Eine von Eumeniden und Bacchantinnen gefärbte Stimmung ist allen Darstellungen eigen.

Das Vorbild der Dido-Dichtung des Vergil haben die Forscher fast ausschliesslich in der Medea-Tragödie des Euripides oder bei dem Apollonios von Rhodos¹ der hellenistischen Zeit gesucht, der diesen Mythos behandelt hatte; diese Abhängigkeitsverhältnisse sollen im Folgenden in einigen Punkten betrachtet werden. Man hat sich also in zu starkem Masse auf die Erwähnungen der Kommentatoren Vergils gestützt. Macrobius, einer von ihnen, schreibt nämlich (15, 17, 4): *De Argonauticorum quarto, quorum scriptor est Apollonius, librum Aeneidos suae quartum totum paene formavit ad Didonem vel Aenean amatoriam incontinentiam Medeae circa Iasonem transferendo*. Servius ist noch schroffer in seiner Stellungnahme (Aen. 4, 1): *Apollonius Argonautica scripsit et in tertio inducit amantem Medeam; inde totus hic liber translatus est*. Das Verb *transferre* ist hier offensichtlich in der Bedeutung 'nachbilden' gebraucht. Es besteht kein Grund, diese literarischen Einflüsse als Quellen der Ariadne- und Dido-Episode geringzuschätzen. Beim Klären der Vorbilder der Dido-Episode ist Catull jedoch offensichtlich unverdient übergangen worden. Auf seine literarische Stellung als Vermittler in Hinblick auf Vergil muss aufmerksam gemacht werden, und vor allem sind die Widerspiegelungen seines selbständigen Beitrags in Vergils Dido zu betonen.

Ausser den oben dargestellten allgemeinen Zügen in Thema, Komposition und zentralen Motiven der zu vergleichenden Episoden sollen im Folgenden einzelne Motivfolgen herausgestellt werden, in denen es sowohl gedankliche als auch wörtliche Entsprechungen gibt. Diese Motivgruppen kann man gliedern, indem man die Entwicklung des Themas in beiden Dichtungen und die Analyse der Veränderungen in der Psyche der Hauptpersonen als einander widerspiegelnde Motivserien nebeneinander stellt. Bei der Klärung der Ein-

¹ Vergleiche dagegen BÜCHNER, K., P. Vergilius Maro, Stuttgart 1959 (P. W.), S. 429.

flüsse sagen diese mehr als einzelne Reminiszenzen, welche natürlich auch nicht ohne Bedeutung sind. Viele von diesen sind nämlich unverkennbar, wenn sie auch oft unbewusst entlehnt sind. Allerdings gibt es unter ihnen auch solche, die zum allgemeinen Arsenal der Sprache von Epos, Drama und Lyrik gehören.

In der folgenden Untersuchung werden entsprechende Motive und Ausdrücke bei Catull nicht nur aus der Ariadne-Episode sondern zum Teil auch aus dem Bereich der Rahmenerzählung angeführt, weil sie zum gleichen Gedicht (c. 64) gehören und eine Ganzheit bilden. Nur an einer Stelle wird zum Vergleich ein Punkt ausserhalb des IV. Buches der Aeneis von Vergil herangezogen, nämlich aus dem ersten Buch, weil die betreffende Stelle Didos Verhältnis zu Aeneas beschreibt. Auf Homer und die Variationen der Medea-Sage bei Euripides und Apollonios wird an einigen wichtigen Stellen hingewiesen.

I g n i s v u l n u s q u e a m o r i s

Wenn auch Vergil der Entwicklung des Liebesgefühls bei Dido mehr Aufmerksamkeit schenkt als Catull entsprechend bei Ariadne, bei der es zentral um die Schilderung des desperatio-Zustandes einer verlassenen Frau geht, ergibt sich auch bei diesem vielsagendes Vergleichsmaterial. Die folgenden, das Gefühl der Liebe charakterisierenden Ausdrücke sind allerdings zum Teil stereotype Redewendungen aus dem Bereich der Liebesdichtung. Ihr Auftreten in oft metrisch entsprechenden Stellungen in den Versen gibt ihnen Beweiskraft. In den Dichtungen findet man viel gemeinsamen Wortschatz aus dem metaphorisch-erotischen Sprachgebrauch. Die Liebe wird zunächst mit einem die Glieder von innen verzehrenden Feuer oder einer Wunde verglichen, was schon aus dem Prolog des ersten Buches von Lukrez bekannt ist.

Catull: *tum Thetidis Peleus incensus fertur amore* (Cat. 64, 19)
te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore (Cat. 64, 253)
lumina, quam cuncto concepit corpore flammam
funditus atque imis exarsit tota medullis. (Cat. 64, 92—93)

Vergil: *quid delubra iuvant? est mollis flammam edullas*
interea et tacitum vivit sub pectore vulnus.
uritur infelix Dido — — — (Verg. IV, 66—68), woran sich unmittelbar ein feiner Vergleich von einem Hirsch anschliesst, der an einem Pfeil verendet.

— — — *agnosco veteris vestigia flammæ.* (Verg. IV, 23)
at regina gravi iamdudum saucia cura
vulnus alit venis et caeco carpitur igni. (Verg. IV, 1—2),

wonach die Entsprechung bei Apoll. III, 296—97:

τοῖος ὑπὸ κραδίῃ εἰλυμένος αἴθετο λάθρη
 οὔλος "Ερωσ· — — —

his dictis incensum animum flammavit amore
spemque dedit dubiae menti solvitque pudorem (Verg. IV, 54—55);

welchem besonders in seinem Schlussteil Apoll. III, 681—82 etwa entspricht:

ὦς φάτο· τῆς δ' ἐρύθηνε παρήια· δὴν δέ μιν αἰδῶς
 παρθενίη κατέρυκεν ἀμείψασθαι μεμαῖαν.

Die Allmacht der Liebe und die Durchdringung des ganzen menschlichen Wesens mit ihr charakterisieren die folgenden Verse:

Catull: — — — — *toto ex te pectore, Theseu,*
toto animo, tota pendebat perdita mente.
a misera, adsiduis quam luctibus externavit
spinosas Erycina serens in pectore curas (Cat. 64, 69—72)

Vergil: *ardet amans Dido trahitque per ossa furorem* (Verg. IV, 101)
 — — — *et tantos rumpi non speret amores* (Verg. IV, 292)
 — — — *haerent infixi pectore voltus*
verbaque, nec placidam membris dat cura quietem. (Verg. IV, 4—5)

Im Folgenden wird das Bild des Wogens mit der Liebe verbunden, und das mit Ausdrücken, die Wort für Wort und auch in ihrer metrischen Stellung einander entsprechen:

Catull: *prospicit et magnis curarum fluctuat undis* (Cat. 64, 62)

Vergil: — — — *ingeminant curae, rursusque resurgens*
saevit amor magnoque irarum fluctuat aestu.
 (Verg. IV, 531—32),

dessen angeführte Entsprechung nicht sehr ins Gewicht fällt, Apoll. III, 752:

πολλὰ γὰρ Αἰσονίδαο πόθῳ μελεδήματ' ἔγειρεν

Der in den Sulpicia-Gedichten des Tibull auftretende *acer Amor* passt besser zu Vergils als zu Catulls Vers:

Catull: *s a n c t e p u e r, c u r i s h o m i n u m q u i g a u d i a m i s c e s* (Cat. 64, 95)

Vergil: *i m p r o b e A m o r, q u i d n o n m o r t a l i a p e c t o r a c o g i s!* (Verg. IV, 412), dessen Ausgangspunkt offensichtlich bei Apoll. IV, 445 zu finden ist:

σ χ έ τ λ ι ' Ἔ ρ ω ς, μ έ γ α π ῆ μ α, μ έ γ α σ τ ῦ γ ο ς ἀ ν θ ρ ῶ π ο ι σ ι ν

Eine erotische Bildersprache begegnet uns auch in Catulls rethorischen Fragen an Ariadne, die sich auf die Empfindungen des Mädchens zu der Zeit beziehen, in der Theseus im Labyrinth mit dem Minotaurus kämpfte:

Catull: *q u a l i b u s i n c e n s a m i a c t a s t i s m e n t e p u e l l a m
f l u c t i b u s i n f l a v o s a e p e h o s p i t e s u s p i r a n t e m!
q u a n t o s i l l a t u l i t l a n g u e n t i c o r d e t i m o r e s!
q u a n t o s a e p e m a g i s f u l g o r e e x p a l l u i t a u r i,
c u m s a e v o m c u p i e n s — — —* (Cat. 64, 97—101).

Vergil: *q u i s t i b i t u m, D i d o, c e r n e n t i t a l i a s e n s u s,
q u o s v e d a b a s g e m i t u s, c u m l i t o r a f e r v e r e l a t e
p r o s p i c e r e s a r c e e x s u m m a — — —* (Verg. IV, 408—10)

Bei Vergil erscheint also nur eine entsprechende Serie von Fragen des Dichters, keine wörtlichen Anknüpfungspunkte.

Vergil erzählt, dass das Liebesverhältnis der Hauptpersonen nicht nur auf sie selbst wirkt, sondern auch auf die Untergebenen, die ihre Arbeit vernachlässigen (IV, 86—89). Das gleiche Motiv haben wir in Catulls Rahmen-erzählung, in der berichtet wird, dass die Götterhochzeit eine gleiche Wirkung hervorgerufen hat (64, 38—42).

P e r f i d u s - i m p i u s

In beiden Episoden verlässt der Held die Gebieterin und fährt über das Meer davon. Den Theseus haben die Ränke der Götter dazu gebracht, seine Pflicht zu vergessen (*immemor*), um Ariadne dem Dionysos zur Gattin zu geben. Die Frau betrachtet das als Verletzung der *fides*, wie auch KLINGNER die Sache versteht.¹ Dido hat die gleiche Einstellung zur Abfahrt des Aeneas, obwohl

¹ KLINGNER, F., Catulls Peleus-Epos, Sb. d. Bayer. Akad., Heft 6, München 1956, S. 60—65.

der Held beteuert, dass er den Weisungen des Schicksals und der Götter unterstehe:

fata obstant, placidasque viri deus obstruit auris. (Verg. IV, 440)

Dies ist nicht wörtlich zu verstehen, wie Kroll in seinem Kommentar die Vergesslichkeit des Theseus auffasst, sondern so, dass Aeneas mit der Unterstützung der Götter wie die in dem Vergleich genannte Eiche unbeugsam bleibt: *mens immota manet, lacrimae voluntur inanes* (Verg. IV, 449).

Bei Catull erscheint *immemor* mehrere Male (64, 58, 123, 135) und entspricht gewissermassen dem *λαθιφοροσύνας* bei Apollonios (IV, 356). Es gehört zum gleichen Begriffskreis wie *perfidus* (Cat. 64, 132, 133, 174; Verg., IV, 305, 366, 421), *perfidia* (Cat. 64, 322), *nefandus* (Verg. IV, 497). Wörter aus dem gleichen Bereich kommen uns in vielen Beispielen entgegen. Sie bedeuten ein Verletzen der Versprechungen (*promissa* Cat. 64, 59) von *fides* und *pietas*. Man muss beachten, wie oft beide Dichter ihre Frauengestalten sich auf diese Moralbegriffe berufen lassen, die auch sonst bei Catull und Vergil zentrale Bedeutung haben und etwas von dem Einfluss Catulls auf Vergil in dieser Hinsicht¹ beweisen dürften. Die folgenden Versgruppen sind bei beiden Schriftstellern ziemlich entsprechend:

Catull: *sicine me patriis avectam, perfide, ab aris,
perfidie, deserto liquisti in litore, Theseu?
sicine discedens neglecto numine divom
immemor, a, devota domum periuria portas?* (Cat. 64, 132—35).

Vergil: *dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum
posse nefas tacitusque mea decedere terra?
nec te noster amor nec te data dextera quondam
nec moritura tenet crudeli funere Dido?* (Verg. IV, 305—08),

Diese ethischen Begriffe sind typisch römisch und stammen kaum aus den angenommenen griechischen Originalquellen. Eine gewisse Entsprechung für diese wäre *ἄδικος* aus der *Medea* von Euripides (580).

Deserta - desperata

Beide Dichter können ausgezeichnet die hilflose Lage einer verlassenen Frau schildern, die desperatio-Stimmung. Sie wird betont von einer Stimmung

¹ OKSALA, P., *Fides und Pietas bei Catull*, Arctos, Nova series 2, Helsinki 1958, S. 88—103.

der grenzenlosen Leere und Einsamkeit, die fast eine Schockwirkung erzeugt wie im Attis-Gedicht Catulls (63). Dieser Zug ist vor allem den Schilderungen Catulls und Vergils gemeinsam, in der Medea des Euripides ist die Atmosphäre hauptsächlich von Hass, Rache und Trotz bestimmt. Die folgenden Verse vermitteln uns eindrucksvoll dieses hoffnungslose Gefühl der Leere sowohl in der Umgebung als im Herzen der Frau:

Catull: *desertam in sola miseram se cernit harena* (Cat. 64, 57)
praeterea nullo † litus sola insula tecto,
nec patet egressus pelagi cingentibus undis:
nulla fugae ratio, nulla spes: omnia muta,
omnia sunt deserta, ostentant omnia letum (Cat. 64, 184—87)

Vergil: *hinc Gaetulae urbes, genus insuperabile bello,*
et Numidae infreni cingunt et inhospita Syrtis,
hinc deserta siti regio lateque furentes
Barcaei. quid bella Tyro surgentia dicam
germanique minas? (Verg. IV, 40—44)
 — — — — — *agit ipse furentem*
in somnis feras Aeneas: semperque relinqui
sola sibi, semper longam in comitata videtur
ire viam et Tyrios deserta quaerere terra (Verg. IV, 465—68).

Dass Ariadne ohne Schutz allein auf der einsamen Insel bleibt, ist bei Catull bildhaft eindrucksvoll mit Bezug auf die umgebende Natur geschildert. In Vergils Darstellung ist Didos Stellung ohne Unterstützung und Schutz wegen der umliegenden politischen Verhältnisse gefährdet. Bei Dido kommt das Gefühl der Leere stärker von innen und ist nicht so sehr mit der Umgebung und der Natur verbunden. Vergil hat Gelegenheit, dieses Gefühl mehrfach gegen den Hintergrund der später geschilderten manischen und depressiven Zustände psychisch zu analysieren. Die Empfindungen der Einsamkeit werden im Zusammenhang mit den durchwachten Nächten wirkungsvoll herausgearbeitet (Verg. IV, 80—85 und 522—32), welche Stelle in vieler Hinsicht u.a. an Verse des Apollonios (III, 744—54) und an Alkmans kunstvolles Nachtlied (65) erinnert.

Domus fama que relictæ, vanum subsidium

Die oben charakterisierte desperatio-Stimmung beruht darauf, dass die Frau aufgrund der Handlungsweise des Mannes, der ihr volles Vertrauen

genossen hatte, allein und schutzlos zurückbleibt. Dies ist das zentrale, den Untergang voraussagende Motiv in den römischen und vor allem auch in den als Ausgangspunkte betrachteten griechischen, sog. Medea-Versionen. Die Frau hat das Heim, die Angehörigen, ihre Ehre verloren und jede Möglichkeit beim Versuch, dem Mann zu helfen, die drohenden Gefahren und Schwierigkeiten zu überstehen. Dies Motiv der betrügerischen Undankbarkeit (*fallax, ingratus*) hat eine Bitterkeit zur Folge, die zur seelischen Krise führt. Der schutzlosen Medea droht die mögliche Rache von ihrem Elternhaus und dem Geschlecht des Pelias. Aus den folgenden Versen geht hervor, dass in den römischen Versionen die unmittelbare Gefahr ein ihnen gemeinsames Motiv ist: die heimatlose Ariadne ist der unbarmherzigen Natur ausgeliefert, Dido wiederum, die ihren Ruf und ihre Ehre (*fama, pudor*) verloren hat, wird von den Fürsten der Umgebung und von ihrem hartherzigen Bruder bedroht:

Catull: — — — —, *ut linquens genitoris filia voltum,*
ut consanguineae complexum, ut denique matris,
quae misera in gnata deperdita laetabatur,
omnibus his Thesei dulcem praeoptavit amorem
 (Cat. 64, 117—20)

certe ego te in medio versantem turbine leti
eripui et potius germanum amittere crevi,
quam tibi fallaci supremo in tempore deessem.
pro quo dilaceranda feris dabor alitibusque
praeda neque iniacta tumalabor mortua terra. (Cat. 64, 149—53)

Vergil: *nusquam tuta fides. eiectum litore, egentem*
excepi et regni demens in parte locavi,
amissam classem, socios a morte reduxi.
heu furis incensa feror! — — (Verg. IV, 373—76)
tum decuit, cum sceptras dabas, en dextra fidesque (Verg. IV, 597)

— — — —
te propter Libycae gentes Nomadumque tyranni
odere, infensi Tyrii; te propter eundem
extinctus pudor et, qua sola sidera adibam,
fama prior. cui me moribundam deseris — hospes,
hoc solum nomen quoniam de coniuge restat?
quid moror, an mea Pygmalion dum moenia frater
destruat aut captam ducat Gaetulus Iarbas? (Verg. IV, 320—26)

Die entsprechenden Umstände, die zu den seelischen Stauungen geführt haben, werden einheitlich erhellt aus den Monologen der Medea sowohl bei

Euripides (Med. 465—519) als auch bei Apollonios (IV, 355—390). Die Hilfe, die die verliebte Frau dem Helden gibt und die entscheidend das Schicksal beider Partner beeinflusst, kristallisiert sich in beiden Werken in den folgenden Worten, die sich keineswegs näher stehen als die Ausdrucksweise Catulls verglichen mit der entsprechenden Stelle der Dido. Vorbilder sind:

ἔσωσά σ' . . . δράκοντα δ' . . . (Eur. Med. 476, 480)
 κτείνας' ἀνέσχον σοὶ φάος σωτήριον . . . (Eur. Med. 482)
 καὶ ταῦθ' ὑφ' ἡμῶν, ὧ̄ κάκιστ' ἀνδρῶν, παθῶν
 προῦδωκας ἡμᾶς, . . . (Eur. Med. 488—89)
 σῶν ἔνεκεν καμάτων, ἵνα μοι σόος ἀμφί τε βουσίην
 ἀμφί τε γηγενέεσσιν ἀναπλήσειας ἀέθλους. (Apoll. IV, 364—65)

Mit der rettenden Hilfe ist in der Medea-Version der Brudermord der Heldin verbunden:

ὦ πάτερ, ὦ πόλις, ὧν ἀπενάσθη
 αἰσχρῶς τὸν ἐμὸν κτείνασα κάσιν. (Eur. Med. 166—67)
 πῶς γὰρ δὴ μετιόντα κακῶ ἐδάμασσαν ὀλέθρῳ
 Ἄφρυτον; τὸ γὰρ ἡμῖν ἐπισχερῶ ἦεν αἰοιδῆς. (Apoll. IV, 450—51)

Catull lässt Ariadne die Tötung ihres Bruders, des Minotaurus-Ungeheuers, hervorheben, die der Held Theseus begangen hat (oben in Vers 150). Das Motiv soll also erhalten bleiben, obgleich die Tötung eigentlich eine gute Tat ist¹:

Catull: *respersum iuvenem fraterna caede secuta* (Cat. 64, 181)

Noch deutlicher erweist sich als äussere Entlehnung von Catull das entsprechende Wortpaar bei Vergil, das nicht völlig der zitierten Stelle entspricht (*fraterna* vertritt bei jenem das Objekt, bei diesem das Subjekt).

Vergil: *Anna, fatebor enim, miseri post fata Sychaei
 coniugis et sparsos fraterna caede penatis* (Verg. IV, 20—21)

D u b i t a t i o a m b i g u a e

In die dramatische Darstellung werden als Effekte Zweifel und alternative rethorische Fragen eingebaut. Solche Fragen sind geradezu typisch für die

¹ KLINGNER, F., Catulls Peleus-Epos, Sb. d. Bayer. Akad., Heft 6, München 1956, S. 53.

Monologe der Frauen in der antiken Literatur. Für die folgenden Fragen ist es charakteristisch, dass als angebliche Möglichkeiten gerade die Alternativen genannt werden, die völlig unmöglich sind. Wie man in den folgenden Versen sieht, ist der Einfluss des Euripides auf Catull offensichtlich, weil bei beiden von der scheinbaren Absicht gesprochen wird, sich nach Hause zu wenden, also dorthin, wo die Übeltaten geschehen sind. Diesem Motiv entspricht bei Vergil gewissermassen das Trachten nach den abgewiesenen Bewerbern. Die Alternative, dem Geliebten zu folgen, ist Catull und Vergil gemeinsam. Die zuletzt gestellten, ängstlichen Fragen Didos erinnern an die ersten Verse der Stelle der Ariadne:

Catull: *nam quo me referam? quali spe perdita nitar?
Idaeosne petam montes? a, gurgite lato
discernens ponti truculentum ubi dividit aequor?
an patris auxilium sperem? quemne ipsa reliqui
respersum iuvenem fraterna caede secuta?
coniugis an fido consoler memet amore,
quine fugit lentos incurvans gurgite remos?* (Cat. 64, 177—83)

Vergil: *en quid ago? rursusne procos inrisa priores
experiar Nomadumque petam conubia supplex,
quos ego sim totiens iam dedignata maritos?
Iliacas igitur classes atque ultima Teucrum
iussa sequar? quiane auxilio iuvat ante levatos
et bene apud memores veteris stat gratia facti? (Verg. IV, 534—39)
quid loquor? aut ubi sum? quae mentem insania mutat?
infelix Dido, nunc te facta impia tangunt? (Verg. IV, 595—96)*

Euripides: *νῦν ποῖ τράπωμαι; πότερα, πρὸς πατρὸς δόμους,
οὗς σοὶ προδοῦσα καὶ πάτραν ἄμ' ἐσπόμην;
ἢ πρὸς ταλαίνας Πηλιάδας; καλῶς γ' ἂν οὖν
δέξαιτο μ' οἴκοις, ὧν πατέρα κατέκτανον.* (Eur. Med. 502—05)

H u m i l i t a s m i s e r a e

Ausser der dubitatio ist auch die Demütigung, die Sehnsucht nach Zärtlichkeit, ja sogar das Fühlen von Zärtlichkeit für den unbarmherzigen Geliebten eine wichtige Phase in der Wellenbewegung der Empfindungen der verlassenen Frau. Dieser Zug ist offensichtlich übereinstimmend in den Schilderungen Catulls und Vergils, aber wiederum nicht in Hinblick auf Medea, die von Natur hart ist; ihre Nachgiebigkeit ist Verrat an der Rache. Sowohl

Ariadne als Dido hoffen inständig auf eine Sinnesänderung des Mannes, die seinen schönen Versprechungen entspräche: *Blanda voce promissa* (Cat. 64, 139) und *μελιχραὶ ὑποσχέσθαι* (Apoll. IV, 359).

Catull: *nullane res potuit crudelis flectere mentis
consilium? tibi nulla fuit clementia praesto,
immitte ut nostri vellet miserescere pectus?
at non haec quondam blanda promissa dedisti
voce mihi, non haec miserae sperare iubebas,
sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos*
— — — (Cat. 64, 136—41)
tum Thetis humanos non despexit hymenaeos (Cat. 64, 20)

Vergil: *mene fugis? per ego has lacrimas dextramque tuam te,
quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui,
per conubia nostra, per inceptos hymenaeos,
si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam
dulce meum, miserere domus labentis et istam,
oro, siquis adhuc precibus locus, exue mentem.* (Verg. IV, 314—19)
*quin potius pacem aeternam pactosque hymenaeos
exercemus? — — —* (Verg. IV, 99—100)
*num fletu ingemuit nostro? num lumina flexit?
num lacrimas victus dedit aut miseratus amantem est?*
(Verg. IV, 369—70)

Den obigen Abschnitten sind bei beiden gesonderte, auf das Wort *hymenaeos* ausgehende Verse hinzugefügt, die auch in der metrischen Stellung bedeutende Reminiszenzen aufweisen. Das letzte Verspaar zeigt die Sehnsucht der Frau nach Zärtlichkeit, die nun nicht mehr gestillt wird. Eine zärtliche Demut beweist Ariadnes Wunschtraum, statt der erhofften Ehe wenigstens als Dienerin in Theseus' Nähe sein zu dürfen. Diesem Motiv entspricht gewissermassen die Bitte Didos¹, dass der Held noch für einige Zeit bei ihr bliebe, wenn auch aus der Ehe nichts werden kann.

Catull: *si tibi non cordi fuerant conubia nostra,
saeva quod horrebas prisci praecepta parentis,
at tamen in vestras potuisti ducere sedes,
quae tibi iucundo famularer serva labore,
candida permulcens liquidis vestigia lymphis
purpureave tuum consternens veste cubile.* (Cat. 64, 158—63)

¹ BÜCHNER, K., P. Vergilius Maro, Stuttgart 1959 (PW), S. 349.

Vergil: *quo ruit? extremum hoc miserae det munus amanti:
 exspectet facilemque fugam ventosque ferentis.
 non iam coniugium antiquum, quod prodidit, oro,
 nec pulchro ut Latio careat regnumque relinquat:
 tempus inane peto, requiem spatiumque furori,
 dum mea me victam doceat fortuna dolere.* (Verg. IV, 429—34)

Auf das Demütigungsmotiv weist auch die zweite Bitte um Aufschub der Fahrt (Verg. IV, 309—19) und der Wunsch, ein Kind von Aeneas zu besitzen (Verg. IV, 327—30).

F u r o r a n i m i

In den behandelten dramatischen Werken geht die Wellenbewegung der Empfindungen der Hauptpersonen von dem Zustand der depressiven Demut abwechselnd zu der manischen Phase über, sogar zur höchsten Stufe des *furor*. Medea ist fast die ganze Phase der Entscheidung hindurch, die das Drama des Euripides ja auch gerade behandelt, in der Gewalt des *furor*. In den Fällen der Ariadne und der Dido ist der Wechsel von Demütigung und *furor* ziemlich gleichwertig; Vergilius widmet in seiner umfangreicheren Darstellung diesem in der Analyse des Seelenlebens der Frau so wichtigen Prozess bedeutend mehr Aufmerksamkeit als Catull. In den folgenden Versen kann man mehrere Anknüpfungspunkte zwischen diesen beiden Dichtern erkennen:

Catull: *indomitos in corde gerens Ariadna furores* (Cat. 64, 54)
*quas ego, vae, misera extremis proferre medullis
 cogor inops, ardens, amenti caeca furore.* (Cat. 64, 196—97)
*saepe illam perhibent ardenti corde furentem
 clarisonas imo fudisse e pectore voces* (Cat. 64, 124—25)
has postquam maesto profudit pectore voces (Cat. 64, 202)

Vergil: — — — — *eadem impia Fama furenti
 detulit armari classem cursumque parari.* (Verg. IV, 298—99)
sed misera ante diem subitoque accensa furore (Verg. IV, 697)
*tu lacrimis evicta meis, tu prima furentem
 his, germana, malis oneras atque obicis hosti.* (Verg. IV, 548—49)
*illa dolos dirumque nefas in pectore versat,
 certa mori, variosque irarum concitat aestus.* (Verg. IV, 563—64)
tantos illa suo rumpebat pectore questus. (Verg. IV, 553)

Die Charakterisierung des Hasses der Heldinnen ist bei beiden fast stereotyp gleichartig, vor allem am Ende der Verse sind wörtliche und rythmische Ent-

sprechungen, die in den griechischen Originalquellen verhältnissmässig in diesem Masse natürlich nicht erscheinen.

In diesem Zusammenhang kann man als zum *furor*-Zustand gehörig zwei einander entsprechende Motivgruppen sowohl bei Catull als bei Vergil hervorheben, Stellen, auf die auch schon einige Forscher hingewiesen haben. Betrachten wir zuerst die Verse, in denen die erregte Frau behauptet, dass der Mann, statt einen fürstlichen Stammbaum zu haben, niedrigster Herkunft sei. Der Motivvergleich wird umso interessanter, als eine Entsprechung in der Medea-Version des Euripides begegnet, ja sogar auch bei Homer. So ist zuerst zu prüfen, ob in dieser ältesten Quelle der Antike der Ausgangspunkt zu finden ist:

νηλεές, οὐκ ἄρα σοί γε πατήρ ἦν ἱππότα Πηλεὺς
οὐδὲ Θέτις μήτηρ· γλαυκὴ δέ σε τίκτε θάλασσα
πέτραι τ' ἠλίβατοι, ὅτι τοι νόος ἐστὶν ἀπηγής. (Il. XVI, 32—34).

Die Verse aus der Medea des Euripides bieten die Behandlung des gleichen Motivs, aber sie weichen auch sonst bedeutend von der obigen Stelle bei Homer ab, und ausserdem richtet Jason den Vorwurf von der Natur einer Bestie gegen Medea, wie wir in den folgenden Versen sehen:

οὐκ ἔστιν ἥτις τοῦτ' ἂν Ἑλληνίς γυνή
ἔτλη ποῦδ', ὧν γε πρόσθεν ἠξίον ἐγὼ
γῆμαι σέ, κῆδος ἐχθρὸν ὀλέθριόν τ' ἐμοί,
λέαιναν, οὐ γυνᾶικα, τῆς Τυρσηίδος
Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν. (Eur. Med., 1339—43)

Es ist also vor allem zu prüfen, in welchem Masse die folgenden Verse Catulls auf der genannten Stelle Homers beruhen können, und weiterhin, ob das gleichgerichtete Motiv bei Dido als in erster Linie auf den griechischen Originalquellen beruhend betrachtet werden muss oder ob es möglich ist, die folgenden Verse Catulls für ihren Ausgangspunkt zu halten:

Catull: *quaenam te genuit sola sub rupe leaena?*
quod mare conceptum spumantibus expuit undis?
quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae vasta Charybdis,
talia qui reddis pro dulci praemia vita? (Cat. 64, 154—57)

Num te leaena montibus Libystinis
aut Scylla latrans infima inguinum parte
tam mente dura procreavit ac taetra,
ut supplicis vocem in novissimo casu
contemptam haberes, a, nimis fero corde? (Cat. 60)

Oben ist ausser der Stelle aus dem Monolog der Ariadne ein kleines choliambisches Gedicht an Lesbia angeführt, das das gleiche Motiv verwendet und das auch Berührungspunkte mit den Dido-Versen Vergils haben kann:

Vergil: *Nec tibi diva parens generis nec Dardanus auctor,
perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.* (Verg. IV, 365—67)

Was das erste Motiv betrifft, die Schmähung wegen einer niedrigen Herkunft statt eines edlen Stammbaums, stellt bei Homer Patroklos gegen Achilleus die Behauptung auf, und nennt die Eltern mit Namen. Bei Euripides wiederum richtet Jason den Vorwurf gegen Medea, indem er ganz allgemein von hellenischer Herkunft spricht. Bei Catull fehlt die namentliche Erwähnung der Eltern, aber der Vorwurf wird von der Frau gegen den Mann gerichtet, wie auch in der Dido des Vergil. Die Grundeinstellung ist also bei Vergil dieselbe wie bei Catull, aber die Benennung der Eltern würde darauf hindeuten, dass Vergil auch die betreffenden Verse Homers als Vorlage gehabt hat.

In der Ariadne Catulls wird als mögliche Gebärerin des untreuen Geliebten die Löwin am einsamen Felshang, das Meer, Syrte oder von den Ungeheuern entweder Skylla oder Charybdis genannt. In dem Gedicht 60 wird als Gebärerin Lesbias ebenfalls die Löwin in Libyens Bergschluchten oder Skylla angenommen. Das Motiv von der Löwin und von Skylla hat Catull offensichtlich von Euripides, aber das Meeres-Thema und das der öden Felsgegend wiederum von Homer. Ausserdem weisen in Catulls Gedicht die Ausdrücke *mente dura* und *fero corde* deutlich auf Homer (*νόος ἀπηνής*).

Vergil zweifelt also wie Homer daran, dass der Held von edlen Eltern geboren ist, und nennt sowohl Vater als Mutter. Das Meeres-Motiv ist neben dem stark betonten Felsen-Motiv in den Hintergrund getreten. Dido nennt als Gebärerin vor allem den Felsen, wie Patroklos bei Homer, oder eher noch das Gebirge.

Klingner¹ versteht *duris cautibus* als ablativus originis und ist demzufolge der Ansicht, dass allein Homer Vergils Ausgangspunkt sei. Vergleicht man diese Stelle bei Vergil mit Catulls lokalen Ausdrücken *sub rupe* und *montibus Libystinis*, könnte man zu der Ansicht kommen, dass der betreffende Ausdruck bei Vergil von Catull stammt und dass man ihn auch lokal verstehen mag. Ausserdem weist *tigres* bei Vergil, das bei Homer keine Entsprechung hat, auf Catull (*leaena*) und Euripides (*λέαινα*) hin.

¹ KLINGNER, F., Catulls Peleus-Epos, Sb. d. Bayer. Akad., Heft 6, München 1956, S. 84—86.

In summa: Die Stelle bei Vergil weist einmal auf Homer hin (der Zweifel an der Herkunft und der Gedanke von dem Felsen als Gebärerin), zum anderen auf Catull und dessen griechische Vorbilder (Euripides): der Gedanke von dem Raubtier in der Felsenumgebung, eine völlig parallele dramatische Situation und ausserdem der nachdrückliche Gebrauch der geographischen Namen. Meiner Ansicht nach hat demnach Catull die Gestaltung und das stilistische Gewand der betreffenden Stelle bei Vergil wenigstens genau so stark, wenn nicht noch stärker beeinflusst als Homer.

Als zweites betrachten wir auch die im *furor*-Zustand begründete Motivgruppe, in der die verlassene Heldin den Wunsch ausspricht, dass der untreue Held doch garnicht erst mit seinem Schiff zum Ufer ihrer Heimat gekommen wäre und den Samen des Unglücks mitgebracht hätte. Diesen Gedanken drückt Catull am massivsten in dem Monolog der Ariadne aus:

Catull: *Iuppiter omnipotens, utinam ne tempore primo
Gnosia Cecropiae tetigissent litora puppes,
indomito nec dira ferens stipendia tauro
perfidus in Creta religasset navita funem,
nec malus hic celans dulci crudelia forma
consilia in nostris requiesset sedibus hospes!* (Cat. 64, 171—76)

Vergil: *felix, heu nimium felix, si litora tantum
numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae.*
(Verg. IV, 657—58)

Vergil lässt Dido diesen bitteren Wunsch in gedrängter Form in den letzten Versen des ersten Abschnittes des Schlussmonologes aussprechen. Die Hauptsache wird mit fast den gleichen Worten ausgedrückt wie im Monolog der Ariadne, so dass das Abhängigkeitsverhältnis offensichtlich ist. Das gleiche Motiv erscheint direkt stereotyp bei den späteren römischen Dichtern. Es kommt natürlich von den Griechen, wenn auch die wörtliche Übereinstimmung in den folgenden Beispielen nicht so deutlich ist. Die ersten Worte in der *Medea* des Euripides, gesprochen von der Amme, sind folgende:

*εἴθ' ὄφελ' Ἄργουῶς μὴ διαπτάσθαι σκάφος
Κόλχων ἐς αἴαν κνανέας Συμπληγάδας* (Eur. Med. 1—2)

Von Apollonios seien zwei Stellen zitiert, die ein Motiv enthalten, das genau mit dem obigen übereinstimmt:

— — — — — ὡς ὄφελόν γε
 Ἄρτέμιδος κραιπνοῖσι πάρος βελέεσσι δαμῆραι,
 πρὶν τόνγ' εἰσιδέειν, πρὶν Ἀχαιίδα γαῖαν ἰκέσθαι

(Apoll. III, 773—75)

— — — — — αἶθε σε πόντος,
 ξεῖνε, διέρραισεν, πρὶν Κολχίδα γαῖαν ἰκέσθαι.

(Apoll. IV, 32—33)

Effigies bacchantis

Beiden Episoden ist eigen, dass die Wut der Heldin vor allem in den erzählenden Abschnitten mit bacchantischen Bildern charakterisiert wird. Beide betragen sich, in Wut gekommen, wie die dem Bacchus dienenden Mainaden, ohne sich um ihre Umgebung zu kümmern, sie wüten, von unbekanntem Mächten angetrieben, was äusserlich auch darin zum Ausdruck kommt, dass sie ihre Kleider zu Boden fallen lassen. Die zum Bacchus-Kult gehörenden Vorstellungen treten sofort am Anfang der Ariadne-Episode betont hervor, wenn die Heldin am Ufer der Insel Naxos steht und dem fortsegelnden Geliebten nachblickt.¹ Diese Vorstellungen sagen gewissermassen den *thiasos* des Bacchus voraus, mit dem die Episode ihren Höhepunkt und Abschluss erreicht. Bemerkenswert ist, dass sich das Bacchus-Motiv noch einmal am Ende der Rahmenerzählung des Gedichtes 64, 390—96 wiederholt. Sofort zu Beginn der Mittelepisode begegnen uns u.a. folgende Verse:

Catull: *Thesea cedentem celeri cum classe tuetur
 indomitos in corde gerens Ariadna furores* (Cat. 64, 53—54)

— — — — —
*quem procul ex alga maestis Minois ocellis
 saxea ut effigies bacchantis prospicit, eheu,
 prospicit et magnis curarum fluctuat undis,
 non flavo retinens subtilem vertice mitram,
 non contacta levi velatum pectus amictu* (Cat. 64, 60—64)

Vergil: *saevit inops animi totamque incensa per urbem
 bacchatur, qualis commotis excita sacris
 Thyias, ubi audito stimulant trieterica Baccho
 orgia nocturnusque vocat clamore Cithaeron.* (Verg. IV, 300—303)
*ipsa mola manibusque piis altaria iuxta
 unum exuta pedem vinclis, in veste recincta* (Verg. IV, 517—18)

¹ BOUCHER, J.-P., A propos du carmen 64 de Catulle, REL 34, Paris 1957, S. 190 ff.

In diesen Versen Vergils gibt es, verglichen mit den zitierten Stellen Catulls, eigentlich keine wörtlichen Entsprechungen. Die Vorstellungen bacchantischer Wut wiederholen sich mehrfach in Vergils Dido, u.a. wenn der Siegeslauf des Gerüchts geschildert wird, worauf wir später zurückkommen. Von den wichtigsten Vorbildern eines solchen dichterischen Gebrauchs seien »Die Bacchen« des Euripides genannt.

Eumenides ultrices

Die Demütigung und die Wut bringen beide Heldinnen auf Gedanken der Rache, für die eine moralische Rechtfertigung gesucht wird, weil *fides* und *pietas* von dem Helden verletzt worden sind. In ihrem Rechtsgefühl appellieren sowohl Ariadne als Dido direkt an die Götter und fordern Rache von den höchsten Mächten:

Catull: *quam iustam a divis exposcam prodita multam
caelestumque fidem postrema comprecor hora.* (Cat. 64, 190—91)

Vergil: *spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,
supplicia hausurum scopulis et nomine Dido
saepe vocaturum. sequar atris ignibus absens,
et cum frigida mors anima seduxerit artus,
omnibus umbra locis adero. dabis, improbe, poenas.*
(Verg. IV, 382—86)

Zu den Forderungen nach Rache gehört als invocatio die Anrede der Eumeniden und Furien, die bei Catull und Vergil stark einander entsprechen, und deren Pointe nahezu identisch ist:

Catull: *quare facta virum multantes vindice poena
Eumenides, quibus anguino redimita capillo
frons expirantis praeporat pectoris iras,
huc, huc adventate, meas audite querellas*
(Cat. 64, 192—95)

Vergil: *et dirae ultrices et di morientis Elissae,
accipite haec meritumque malis advertite numen
et nostras audite preces: — — — —*
(Verg. IV, 610—12)

Bei Vergil erscheint das Wort *furiae* in den Versen 376 und 474 sowie *Eumenides* in 469. Die zitierten Beschwörungen Catulls und Vergils sind einander be-

deutend näher als die zitierte Stelle der Dido und der mögliche Ausgangspunkt in der Medea des Euripides oder bei Apollonios:

ἀλλὰ σ' Ἐρινὸς ὀλέσειε τέκνων
φονία τε Δίκη. (Medea 1389—90)

— — — — ἐκ δέ σε πάτρης
αὐτίκ' ἐμαί σ' ἐλάσειαν Ἐρινύες· οἷα καὶ αὐτῇ
σῆ πάθον ἀτροπίη. τὰ μὲν οὐ θέμις ἀκροάαντα
ἐν γαίῃ πεσεῖν. μάλα γὰρ μέγαν ἦλιτες ὄρκον,
νηλεές· ἀλλ' οὐ θῆν μοι ἐπιλλίζοντες ὀπίσσω
δὴν ἔσσεσθ' εὐκῆλοι ἔκητί γε συνθεσιάων. (Apoll. IV, 385—90)

Ariadne und Dido unterscheiden sich von der Medea des Euripides darin, dass sie den Gedanken der Rache nicht verwirklichen, nicht einmal Dido, der es in einer früheren Phase möglich gewesen wäre. Sie schleudern nur dem abfahrenden Helden unter Anrufung der Götter Forderungen grausamer Rache nach. Den oben zitierten Invokationen an die Rächerinnen folgt in beiden Gedichten unmittelbar die endgültige und kategorische Forderung, dass sowohl der untreue Held als auch dessen Geschlecht zum Ausgleich der Verletzung des Rechts vernichtet werden muss.

Catull: *quae quoniam vere nascuntur pectore ab imo,
vos nolite pati nostrum vanescere luctum,
sed quali solam Theseus me mente reliquit,
tali mente, deae, fune stet seque suos que.* (Cat. 64, 198—201)

Vergil: *at bello audacis populi vexatus et armis,
finibus extorris, complexu avolsus Iuli
auxilium imploret videat que indigna suorum
fuerat; nec, cum se sub leges pacis iniquae
tradiderit, regno aut optata luce fruatur,
sed cadat ante diem mediaque inhumatus harena.* (Verg. IV, 615—20)

Bei Catull ist der Fluch wirkungsvoll lakonisch, worauf die Götter unter Führung Jupiters unmittelbar mit Donnern reagieren. Didos letzter Fluch ist wortreicher und vielgestaltiger entwickelt. Er richtet sich nicht nur gegen den Held und dessen Geschlecht, sondern dehnt sich aus gegen das ganze aufsteigende römische Volk. Er erhält damit eine weite und tragende ideelle Bedeutung in der Gesamtkomposition des Epos, indem er die historische Perspektive auf die Punischen Kriege eröffnet.

P a r a b o l a e e p i c a e

Für das Epyllion des Catull (carm. 64) und den Dido-Abschnitt des Vergil sind in die Darstellung eingefügte lose Schilderungen oder lange epische Vergleiche charakteristisch, die der Darstellung eine epische Färbung neben den dramatischen Zügen geben. Von diesen halb losen Gesamtheiten sind bei beiden Dichtern einige dem Inhalt und den Motiven nach nebeneinander zu stellen. So erscheint am Ende der Rahmenerzählung in Catulls Epos eine bacchantische Bilder enthaltende Gesamtheit, die die glückliche Zeit beschreibt, in der Götter noch unter den Menschen wandelten:

Catull: *saepe vagus Liber Parnasi vertice summo
Thyiadas effusis euantis crinibus egit,
cum Delphi tota certatim ex urbe ruentes
acciperent laeti divum fumantibus aris.
saepe in laetifero belli certamine Mavors
aut rapidi Tritonis era aut Rhamnusia virgo
armatas hominum est praesens hortata catervas.* (Cat. 64, 390—96)

Der obigen Schilderung, die reich ist an Redewendungen, die für Lukrez charakteristisch sind, entspricht in ihrem allgemeinen Ton und in ihrer Stilisierung die Stelle des Dido-Abschnittes, in der die auch sonst von Vergil glänzend geschilderte Fama zum Toben gebracht wird wie in der Bacchus-Ekstase:

Vergil: — — — — — *it clamor ad alta
atria, concussam bacchatur Fama per urbem,
lamentis gemituque et femineo ululatu
tecta fremunt, resonat magnis plangoribus aether,
non aliter quam si immisis ruat hostibus omnis
Karthago aut antiqua Tyros flammaeque furentes
culmina perque hominum volvantur perque deorum.* (Verg. IV, 665—71)

Es sei noch betont, dass die obige Nebeneinanderstellung zur Feststellung der gemeinsamen Stilart und des losen Erzählkomplexes vorgenommen ist, wenn man auch zu dem Anfang der Verse des Vergil eine Parallele bei Apollonios (III, 708—9) findet:

— — — ὄρτο δ' ἰωή
λεπταλή δια δώματ' ὀδυρομένων ἀχέεσσιν.

Den zitierten Siegeszug der Fama bei Vergil kann man ausserdem hinsichtlich der Lauteffekte und der onomatopoetischen Ausdrücke mit dem *thiasos* des Bacchus am Ende der Ariadne-Episode Catulls vergleichen.

Die Nebeneinanderstellung der folgenden epischen Vergleiche zeigt, dass Vergil für seinen Vergleich, der das unerschütterliche Festhalten des Aeneas an seinem Abfahrtbeschluss schildert, Motiventlehnungen und auch wörtliche Einflüsse von Catull hat, der in seinem Vergleich mit der Eiche den Kampf des Theseus mit dem Minotaurus beschreibt:

Catull: *nam velut in summo quatientem bracchia Tauro
quercum aut conigeram sudanti cortice pinum
indomitus turbo contorquens flamine robur
eruit (illa procul radicibus exturbata
prona cadit late quaecumvis obvia frangens),
sic domito saevom prostravit corpore Theseus
nequiquam vanis iactantem cornua ventis.* (Cat. 64, 105—11)

Vergil: *ac velut annoso validam cum robore quercum
Alpini boreae nunc hinc, nunc flatibus illinc
erere inter se certant; it stridor, et altae
consternunt terram concusso stipite frondes,
ipsa haeret scopulis et quantum vertice ad auras
aetherias, tantum radice in Tartara tendit.* (Verg. IV, 441—46)

Diese in vieler Hinsicht einander so nahe stehenden epischen Vergleiche sind typisch homerisch und enthalten gleichartige Bilder wie Stellen der Ilias (XII, 131—36 und XVI, 765—71) und die Stelle bei Apollonios (III, 967—72), in der Medea und Jason mit Bäumen verglichen werden.

Bei Catull erscheint ein zart beschreibender Abschnitt über das Erwachen der Liebe Ariadnes; Klingner zeigt, dass dieser Phraseologie eines Hochzeitsgedichtes enthält, und er weist auf Catulls Hochzeitsgedichte 61 und 62 hin¹. Der Abschnitt lautet:

Catull: *hunc simulac cupido conspexit lumine virgo
regia, quam suavis expirans castus odores
lectulus in molli complexu matris alebat,
quales Eurotae progignunt flumina myrtus
aurave distinctos educit verna colores,
non prius ex illo flagrantia declinavit
lumina, — — —* (Cat. 64, 86—92).

¹ KLINGNER, F., Catulls Peleus-Epos, Sb. d. Bayer. Akad, Heft 6, München 1956, S. 82—83.

Der obige Abschnitt hat wenigstens genau so stark Vergils Schilderung des Erwachens der Zuneigung Didos zu Aeneas inspiriert und beeinflusst wie die Nausikaa bewundernden Verse der Odyssee (Od. VI, 102—09), die einige¹ aufgrund des Artemis-Themas für den Ausgangspunkt Vergils halten:¹

Vergil: *haec dum Dardanio Aeneae miranda videntur,
dum stupet obtutuque haeret defixus in uno,
regina ad templum, forma pulcherrima Dido,
incessit magna iuvenum stipante caterva.
qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi
exercet Diana choros, quam mille secutae
hinc atque hinc glomerantur Oreades, — — —* (Verg. I, 494—500)

Auch eine so äusserliche Tatsache wie die einleitenden Wörter der beiden Abschnitte muss hier beachtet werden.

Verba positione metrica congruentia

Oben sind solche thematischen Entsprechungen zwischen den zu vergleichenden Dichtungen behandelt, die tief in deren Ideenstruktur hineinreichen. Unter ihnen begegnen auch einige so genaue wörtliche Entsprechungen, dass man bei ihnen von Reminiszenzen sprechen kann, die Vergil von Catull hat. Nun soll die Beweiskette noch durch einige einzelne Entsprechungen verstärkt werden, die noch mehr Gewicht dadurch erhalten, dass in ihnen oft die gleichen Wörter in der entsprechenden metrischen Position erscheinen. Zuerst stellen wir solche Verse nebeneinander, die in den einleitenden Wörtern Entsprechungen aufweisen:

Catull: *Iuppiter omnipotens, utinam ne tempore primo* (64, 171)
quine fugit lentos incurvans gurgite remos (64, 183)
quae simulac rostro ventosum proscidit aequor (64, 12)
pars obscura cavis celebrabant orgia cistis,
orgia, quae frustra cupiunt audire profani (64, 259—60)

Vergil: *Iuppiter omnipotens, cui nunc Maurusia pictis* (IV, 206)
vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras (IV, 25)
audit omnipotens oculosque ad moenia torsit (IV, 220)
tum Iuno omnipotens longum miserata dolorem (IV, 693)
menefugis? per ego has lacrimas dextramque tuam te (IV, 314)

² PÖSCHL, V., Die Dichtkunst Virgils, Wiesbaden 1950, S. 100 ff.

quam simulac tali persensit peste teneri (IV, 90)
Thyias, ubi audito stimulant trieterica Baccho
orgia nocturnusque vocat clamore Cithaeron (IV, 302—03)

Entsprechungen am Ende der Verse sind bedeutend häufiger als am Anfang:

Catull: *has postquam maesto profudit pectore voces* (64, 202)
extenuata gerens veteris vestigia poenae (64, 295)
flammea praevertet celeris vestigia cervae (64, 341)
putridaque infirmis variabunt pectora palmis (64, 351)
cum incultum cano solvent a vertice crinem (64, 350)
at roseae niveo residebant vertice vittae (64, 309)

Vergil: *tantos illa suo rumpebat pectore quaestus* (IV, 553)
 — — — *agnosco veteris vestigia flammae* (IV, 23)
unguibus ora soror foedans et pectora pugnis (IV, 673)
nondum illi flavum Proserpina vertice crinem (IV, 698)
sic veniat, tuque ipsa pia tege tempora vitta (IV, 637)

In den Versabschlüssen und in einiger anderer Hinsicht entsprechende Verse begegnen uns besonders unter den Ausdrücken, die zum Meer und zum Segeln gehören, wenn auch diese Phrasen zum grossen Teil Gemeingut der epischen Sprache sind und teils bei Ennius und Lukrez erscheinen:

Catull: *quae simulac rostro ventosum proscidit aequor*
torta que remigio spumis incanduit unda (64, 12—13)
quine fugit lentos incurvans gurgite remos (64, 183)
immemor at iuvenis fugiens pellit vada remis (64, 58)
caerula verrentes abiegnis aequora palmis (64, 7)
Thesaea cedentem celeri cum classe tuetur (64, 53)
quae tum prospectans cedentem maesta carinam (64, 249)

Vergil: *litora deseruere, latet sub classibus aequor,*
adnixa torquent spumas et caerula verrunt (IV, 582—83)
ferte citi flammis, date tela, impellite remos (IV, 594)
vidit et aequatis classem procedere velis (IV, 587)

Fügen wir noch die für die epische Sprache typischen Bilder von der Morgenröte und dem höchsten Gott hinzu, die bei Catull und Vergil einander entsprechen:

Catull: *Thessaliae columen, Peleu, cui Iuppiter ipse* (64, 26)
Aurora ex oriente vagi sub limina solis (64, 271)

Vergil: *nunc etiam interpres divum Iove missus ab ipso* (IV, 356)
Oceanum interea surgens Aurora reliquit,
it portis iubare exorto delecta iuventus (IV, 129—30).

*

In den oben behandelten Episoden von Catull und Vergil, die man zu den Spitzenleistungen des literarischen Schaffens der beiden Dichter rechnen kann, ist häufige, z.T. auch starke Parallelität festzustellen, sowohl was die künstlerischen Grundtendenzen und die gesamte Komposition¹ betrifft, als auch in bezug auf viele Einzelheiten. Wenn man auch das Dido-Gedicht Vergils als ein grossartiges persönliches, eigenständiges Kunstwerk ansehen muss, besteht doch kein Zweifel daran, dass Catull in dem Rahmen und dem Umfang, wie es in diesem Aufsatz dargestellt worden ist, Einfluss auf Vergil ausgeübt hat. Hervorzuheben ist, dass die Elemente, die offenbar von Catulls Kleinepos auf Vergil übergegangen sind, zum grossen Teil inhaltlicher Art sind und die ganze Anlage des Dido-Gedichts und dessen dramatische Bearbeitung beeinflusst haben. Für die Stärke von Catulls Einfluss spricht die Tatsache, dass gerade die bedeutenden Grundmotive in Vergils Dido auf dem Boden des Ariadne-Kleinepos gewachsen zu sein scheinen. Die psychologische Art der Behandlung, der dramatische Pulsschlag und die starke Affekthaltigkeit sind beiden Episoden eigen und spiegeln in dieser Hinsicht, sowie auch in anderen allgemeinen und einzelnen Zügen weiterhin die Tragödie Medea des Euripides und die Bearbeitung des Medea-Stoffes von Apollonios wieder. Aber auch diese entlehnten Motive sind vielleicht oft mittelbar, durch den Verschmelzungsprozess des Catull hindurch, zu Vergil gelangt. Die unsicheren hellenistischen und die übrigen geringen Einflüsse der römischen Literatur müssen in diesem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben. In der erwähnten Episode von Vergil sind ausserdem noch einzelne Züge und Reminiszenzen zu finden, die auf Catulls 64. Gedicht hinweisen. Doch scheint es, als ob der grosse Epiker wörtliche Übereinstimmungen ganz bewusst vermieden habe, weil er den Druck der von Catull stammenden künstlerischen Ideen und Motive deutlich spürte. Dieser Gesichtspunkt verdient hier umso eher hervorgehoben zu werden, als wir wissen, dass man in der Antike weder künstlerische Imitation noch Plagiate verurteilte.

¹ Vide MENDELL, C. W., The Influence of the epyllion on the Aeneid, Yale Classical Studies, XII, 1951, S. 205—226. — Er hat interessante Responionen in den Kompositionsabschnitten der beiden Dichtungen aufgezeigt. Dieses bestätigt auch die von mir dargestellten Einflussverhältnisse zwischen Catull und Vergil.

Wenn man bedenkt, welche günstige Aufnahme das Werk Catulls schon zu dessen Lebzeiten fand, besonders was die umfangreichen Gedichte betrifft, scheint es nicht ganz ungerechtfertigt anzunehmen, dass der junge Vergil, der künstlerisch noch nicht vollkommen herangereift war, von diesem Bravourstück Catulls entzückt war und ihm sowohl bewusst als auch unbewusst Anregungen entnahm, die ihn dann bei der Gesamtkomposition von Dido inspirierten und bei der Ausgestaltung der Einzelheiten unterstützten. Es sei weiterhin noch betont, dass Vergil in Catulls epischen Werken ein ausgezeichnetes Vorbild besass, das gezeigt hatte, ein wie hoher Stil auf dem Gebiet des römischen epischen Schaffens erreicht werden konnte, und welches das Ziel der Bemühungen sein musste. Neben den griechischen Vorbildern muss Catull als römischer Vorläufer gelten — von einem möglichen Einfluss anderer Kunstepiker aus der Gruppe der Neoteriker ist uns fast nichts bekannt —, der die nachfolgenden Dichter, vor allem Vergil, zur psychologischen, die Idee verinnerlichenden dramatischen Einstellung und zur lyrisch gefärbten Kunstepik hinführte, deren unbestrittener Meister er dann wurde. Diese Behauptung wird durch den Vergleich der Ariadne-Episode Catulls mit dem Dido-Gedicht Vergils gestützt. Wenn auch Vergil als Epiker in gewisser Beziehung über seinen Vorgänger hinausgewachsen ist, so bleibt Catull doch das Verdienst, auch in der Epik die lyrische Haltung des Dichters verwirklicht zu haben. In dieser Beziehung hat Vergil die Tradition nicht ändern wollen oder können. Auch der andere Hauptvertreter der augusteischen Dichtung, Horaz, hat eine mythische Geschichte von der Erniedrigung eines Mädchens gedichtet, nämlich in der Ode zu Galatea (c. III, 27): Europa ist von Jupiter beraubt auf dem stürmischen Meer, aber ein *deus ex machina* von Venus rettet sie vom Selbstmord — also Ähnlichkeiten mit der Ariadne-Geschichte von Catull.

In diesem Zusammenhang war es uns nur möglich, den Einfluss Catulls auf Vergil in einem eng begrenzten Gebiet zu untersuchen. Dabei wurde das in dem epischen Schaffen dieser beiden Dichter auftretende künstlerische Aufblühen betrachtet, das für die literarische Entwicklung der folgenden Zeit von entscheidender Bedeutung war, in Rom vor allem für Ovid. Die Medea-Tragödie Ovids ist leider verlorengegangen, so dass sich nicht klären lässt, wieviel Einflüsse sie von früheren dramatischen Bearbeitungen der Epos-Episoden erhalten hat, und wie ihr Verhältnis zu Euripides' Medea und — in entgegengesetzter Richtung — zu dem gleichnamigen Drama von Seneca ist. Der Einfluss der hier behandelten Episoden ist natürlich auch noch in

einigen von Ovids *Epistulae Heroides* zu spüren: *Dido Aeneae* (*Heroid.* 7.), *Ariadne Theseo* (*Heroid.* 10) und *Medea Iasoni* (*Heroid.* 12). Man kann diese Briefe gewissermassen als Stilübungen in der Monologtechnik ansehen. In künstlerischer Hinsicht sind sie bedeutend oberflächlicher als die hoch künstlerische *Ariadne*-Episode Catulls und Vergils erschütterndes episch-dramatisches *Dido*-Gedicht, welche für die grosse Kunst stets eine Quelle der Inspiration gewesen sind und es auch weiter sein werden, wie Ovids immer lebendig-frische *Metamorphosen*. Das bezeugen die zahlreichen Werke der bildenden Kunst über das *Ariadne*- und *Didomotiv* und fast hundert Kunstwerke aus dem Bereich der Tragödie, dem Epos, der Oper und dem Ballett.