

# 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 Meta- base im Lateinischen, Griechischen und Altindi- schen . . . . .	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

# CATULLS ATTIS-BALLADE ÜBER DEN STIL DER DICHTUNG UND IHR VERHÄLTNIS ZUR PERSÖNLICHKEIT DES DICHTERS

T e i v a s O k s a l a

Die klassische Philologie unseres Jahrhunderts hat dank der 2000jährigen Zeitperspektive und den synthetischen Einsichten der führenden Erforscher der Antike gelernt, ausser dem Lebenswerk der führenden Dichtergestalten der Augusteischen Kultur, Vergil und Horaz, auch, besonders dank FRIEDRICH KLINGNER, Catulls Buch der Lieder als organische Ganzheit<sup>1</sup> zu sehen, als geschlossenen und abgerundeten Ausdruck einer ungeteilten Dichterpersönlichkeit. Der organische Zusammenhang zwischen dem Anfangs- und dem Schlussteil des Buches der Lieder, zwischen den lyrischen Gedichten, den Spottjambem und Epigrammen ist völlig klar: sie schildern verschiedene Perioden des gleichen Lebens, sie zeigen Szenen aus dem Freundeskreis, politische Zornausbrüche des Dichters und vor allem die Entwicklung des Liebesverhältnisses. Späteren Zeiten ist es dagegen schwergefallen, sich positiv zu Catulls epischem Werk zu stellen und noch mehr es als unteilbaren Teil der persönlichen Lebensganzheit zu betrachten. Dass Catulls eigene Zeit ausdrücklich sein mythologisches Erzählen schätzte und ihm den Beinamen *poeta doctus* gab, wird übergangen, indem man feststellt, dass der Dichter in seinen Epyllien nur der unselbständigen Moderichtung seiner Zeit folgte, die eine Übertragung des alexandrinischen Hellenismus nach Rom forderte. In der polymetrischen Lyrik, in den Epigrammen und Epyllien gibt es jedoch einen gemeinsamen Faktor — *Amor*, und was das Wichtigste ist, als solchen, zu dem Catull, unter dem Zwang seiner seelischen Struktur und seines Lebensschicksales, das traditionelle hellenistische — oft leichte und amoralische — Liebesthema verändert und vertieft hatte, das fast ohne Ausnahme, besonders auf dem Gebiet der Epik, den Mann als herrschenden, die Frau als leidenden

---

<sup>1</sup> F. KLINGNER, *Römische Geisteswelt*, 3. vermehrte Auflage, München 1956, S. 200 ff.

Partner darstellt, ausgenommen natürlich die »leidenden Liebhaber« der neuen Komödie und der mehr oder weniger äusserlichen hellenistischen Epigramme, bei denen man kaum von einer die ganze Persönlichkeit erschütternden Passion sprechen kann. Catull erhebt die Liebe zwischen Mann und Frau auf eine völlig neue, geistigere Ebene, sowohl ethisch als auch ästhetisch: in Catulls Dichterliebe leidet wirklich der Mann, die Frau herrscht.<sup>1</sup> In seiner Dichtung hat sich das Hauptgewicht vom Ausdruck des Sinnenrausches stellenweise rein auf den seelischen Bereich verschoben: das eigentliche Thema der in ihrem Ton nachdenklichen Gedichte des Schlussteils ist die bleibende Narbe einer missglückten Liebe. Ihnen ist ein ständiges, immer von neuem wiederholtes Suchen nach ethischer Wahrheit eigen<sup>2</sup>. Der müde, aber scharfe Gedanke kommt von dem im Liebesverhältnis erfahrenen Unrecht dazu, menschliches und göttliches Recht überhaupt anzuzweifeln.

KLINGNER hat gegen diesen Hintergrund zwei Epyllien, die Geschichte der Hochzeit des Peleus und der Thetis (64) und die sog. Allius-Elegie (68) in ein völlig neues Licht gestellt, das besser ihre strukturelle und gedankliche Einheit hervortreten lässt<sup>3</sup>. KLINGNERS umwälzende Deutung zeigt den thematischen Zusammenhang der Peleus- und Allius-Gedichte mit der Problemwelt der kleinen Gedichte Catulls. In der Elegie 68 erzählt der Dichter im Rahmen eines Briefes an seinen Freund Allius die eindrucksvollsten Geschehnisse seines eigenen Lebenslaufes, den Tod des Bruders und sein Verhältnis zu Lesbia, indem er sie kunstvoll zu einer Ringkomposition bildet. Diese seine tiefsten und schmerzhaftesten Erlebnisse verknüpft er mit der Sagenwelt der Mythologie, indem er die Phantasien ganz unauffällig vom Tod des Bruders zum Trojanischen Krieg und von Lesbia zu den mythologischen Frauengestalten Laodamia und Helena gleiten lässt, von denen jene gewissermassen die Treue vertritt, diese den Betrug. Catull sieht ausserdem seine Geliebte in der glänzenden Gestalt der Venus und sucht für seine eigene, von Zweifeln bedrängte Eifersucht eine stützende Erklärung im disharmonischen Leben des Jupiters und der Juno. Die Allius-Elegie bildet das verbindende Glied im Übergang von Catulls persönlicher Welt zur idealen Stufe der Mythologie.

Das Epos 64 bewegt sich schon völlig in der fernen Welt der Mythologie, aber auch darin kann man im Hintergrund als verbindenden Faktor Catulls Bedürfnis sehen, die Werte seines eigenen Lebens in den allgemeingültigen

<sup>1</sup> *ibid.* S. 207 ff.

<sup>2</sup> P. OKSALA, *Fides und Pietas bei Catull*, *Aretos*, Nova Series 2, 1958, S. 88—103.

<sup>3</sup> KLINGNER, *o.c.* S. 210 ff.

Zusammenhängen der Sagenwelt zu betrachten. Die zwei Hauptthemen des Gedichts, die Hochzeit des Peleus und der Thetis sowie die Episode des Theseus und der Ariadne, die sich vom Standpunkt der epischen Folgerichtigkeit betrachtet nur leicht berühren, stehen offensichtlich in einem genau zu bestimmenden Verhältnis zueinander. Das erste ist eine farbenreiche Hochzeits-schilderung, die das Glück besingt, das dem sterblichen Peleus zuteil wird, wenn dieser die unsterbliche Thetis zur Gattin bekommt: ein Verhältnis, in dem der Mann seiner göttlichen Gemahlin gegenüber in einer untergeordneten Stellung ist, in dem zweiten Thema, das im Ton das hoffnungslos tragische Gegengewicht zu dem vollkommenen Glück des ersten ist, wird die Frau als untergeordnet und leidend dargestellt. Im Gedicht spiegelt sich also das übliche Liebesthema der Zeit sowie gleichzeitig Catulls eigene Dichterliebe in mythischer Gestalt.

Eines der Epyllien des Catull, das Lied 63 bzw. Gedicht von dem Jüngling Attis, ist meines Erachtens unverdient ausserhalb des neuen Lichts geblieben, das den Gedichten 64 und 68 zuteil wurde. Es ist unsere Aufgabe, die Frage zu beantworten, was die Funktion der von dem genannten Attis-Gedicht gebildeten stilistischen und gedanklichen Ganzheit vom Standpunkt der Persönlichkeit Catulls ist.

\*

Das Lied 63 von Attis, dem hellenischen Jüngling, der von Kybele berauscht sich in der Raserei eines Augenblicks kastriert und sich so für den Rest seines Lebens als Diener an seine grausame Herrin bindet, ist stilistisch ausserordentlich interessant. Die strukturelle Konzentration des Gedichtes, die Dynamik der Sprache, der exotische Reiz der Bilder und die virtuose Beherrschung des rasend schnellen galliambischen Vermasses haben einstimmige Anerkennung gefunden. Es ist auch auf Catulls meisterhafte psychologische Charakteristik aufmerksam gemacht worden, wenn er sich schauernd in die hoffnungslose psycho-physische Lage des Attis einlebt. Attis war nach der bekannten Kultlegende die zu dem orgiastischen Kult der Göttermutter Kybele (*Magna Mater*) gehörende männliche Gottheit, ein schöner Hirtenjüngling, der etwa die gleiche Stellung in dem Gefolge seiner Herrin hatte wie Adonis als Geliebter der Aphrodite. Nachdem er sein Versprechen der Treue gebrochen hat, bindet er sich auf gewaltsamem Wege an die vorgeschriebene

Reinheit, indem er sich selbst kastriert.<sup>1</sup> Der Name Attis wurde auch für den ersten Diener der Kybele gebraucht. Catulls Attis ist ein gewöhnlicher Sterblicher, ein hellenischer *παῖς καλός* (*gymnasi flos, decus olei*), *adulescens, ephebus, puer*, den der von Kybele gesandte *furor animi* so erfüllt hat, dass er sich auf die gebührende, schauerliche Weise dem Dienst der Göttin weiht. Vom Standpunkt unserer Frage ist es zunächst wesentlich, dem möglichen literarischen Vorbild Catulls nachzugehen. Hiervon hängt es zum grossen Teil ab, wieviel Bewegungsfreiheit man den persönlichen Intentionen des Dichters bei seiner Behandlung des epischen Attis-Themas zusprechen kann.

Der bedeutendste Kenner der hellenistischen Dichtung, ULRICH V. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF<sup>2</sup> hielt es für wahrscheinlich, dass Catull als Vorbild die angenommene Dichtung des Kallimachos über das entsprechende Thema vor sich gehabt hat. Seine Ansicht gründet Wilamowitz auf eine Erwähnung der Scholien zu Hephaestion, dass Kallimachos Galliambem geschrieben hat, und auf zwei von Hephaestion überlieferte Galliambusverse<sup>3</sup>, die man jedoch nicht mit Sicherheit der Feder des ersten Meisters des Alexandrinismus zuschreiben kann. Ausserdem sprechen der hellenistische Gesamtton der Dichtung, die unbestritten für ein hellenistisches Epyllion typischen Elemente und der allgemeine Gebrauch der Neoteriker-Gruppe für Wilamowitz' Hypothese. *Summa summarum*: die Frage nach Catulls Vorbild ist vorläufig ungeklärt. Wir können es für wahrscheinlich halten, dass Catull eins oder mehrere hellenistische Vorbilder verwendet hat, aber wie sklavisch oder selbständig, das ist vorläufig *sub iudice*. Catulls Attis ist keine einzelne und einzige Erscheinung im römischen Kulturmilieu der Zeit. Catulls Freund

<sup>1</sup> Eine weitergehende mythographische Erörterung ist nicht nötig, weil Catull, abgesehen von Kastration, die zahlreichen mythischen Fakten der Attis-Sage nicht verwendet hat. Die zu der unsinnigen Tat des Jünglings führende Vorgeschichte und Motivation ist ganz offengelassen: der Grund der Tat ist nur ein unbestimmtes *nimum Veneris odium*, nicht wie im Mythos *infidelitas erga dominam*. Sogar die für den Alexandrinismus typischen mythischen Allusionen fehlen fast völlig. Man kann natürlich sagen, dass Catull nicht das eigentliche Mythos von dem Jüngling Attis gedichtet hat. Aber man kann auch das Gedicht als eine mit Psychologie vertiefte Variation des Mythos betrachten, von der der Dichter alles, was ihm unwesentlich erschien, weggelassen hat. O. WEINREICH hat den religiös-psychologischen Hintergrund der Dichtung verhandelt, Catulls Attisgedicht, *Mélanges Cumont IV* (1936), S. 463—500.

<sup>2</sup> Hellenistische Dichtung II, Berlin 1924, S. 291 ff.

<sup>3</sup> Hephaist. 12, 3 *Γάλλαι, μητρὸς ὀρείης φιλόθυρσοι δρομάδες, αἷς ἔντεα παταγεῖται καὶ χάλκεα κρόταλα*. Wenn gerade das genannte Verspaar zu jenem hypothetischen hellenistischen Original gehört, ist Catulls Attis offensichtlich keine direkte Übersetzung, wie z.B. Berenike, sondern eher eine freie Imitation, weil das genannte Verspaar bei Catull keine nahe wörtliche Entsprechung hat (abgesehen natürlich von *Gallae*), s. WEINREICH, o. c. S. 467ff.

Caecilius schrieb an einem Gedicht »Magna Mater«<sup>1</sup>, von dem wir kaum etwas wissen. Lucretius in seinem philosophischen Werk<sup>2</sup> und Varro in seiner me-nippischen Satire Eumenides<sup>3</sup> haben Stellung genommen zu dem Kult der Kybele, von dessen ekstatischen Formen sich der Römer beim Frühlingsfest der palatinischen Kybele selbst ein Bild machen konnte.

\*

Sofort die erste Satzperiode führt den Leser *in medias res*: die wahnsinnige Tat des Attis ist am Anfang des letzten Verses der Periode ausgedrückt, also an einer betonten Stelle. Dem Schock des Lesers geht ein starkes, stufenweises Anwachsen der Intensität voraus, das die die Verbformen begleitenden, Schnelligkeit und Erregung steigernden Bestimmungen hervorrufen:

*Super alta vectus Attis celeri rate maria  
Phrygium ut nemus citato cupide pede tetigit  
adiitque opaca, silvis redimita loca deae,  
stimulatus ibi furenti rabie, vagus animi,  
devolsit ilei acuto sibi pondera silice.  
itaque ut relictis sensit sibi membra sine viro,  
etiam recente terrae sola sanguine maculans  
niveis citata cepit manibus leve typanum,  
typanum tuum, Cybebe, tua, Mater, initia,  
quatiensque terga taurei teneris cava digitis  
canere haec suis adorta est tremebunda comitibus.*

In diesen ersten Versen bestimmt das *genus masculinum* das Geschlecht der Hauptperson, aber nachdem er seine entscheidende Tat ausgeführt hat und das durch die Veränderung verursachte, niederschlagende Gefühl ihn ergriffen hat, soll das *genus femininum* die Metamorphose des Jünglings unterstreichen.<sup>4</sup> Der Dichter stellt nachdrücklich die feminine Zartheit des Attis als

<sup>1</sup> Siehe Cat. c. 35.

<sup>2</sup> Lucret. II, 598—660.

<sup>3</sup> Frgg. 131, 132, 149, 150, ed. F. BUECHELER.

<sup>4</sup> Im langen Monolog (50—73) wechselt das grammatische Geschlecht je nachdem, ob Attis an seine Vergangenheit oder seine Gegenwart denkt. In der Schlusspartie (84—90) gibt es, soweit die Texttradition stimmt, ein recht kühnes Oxymoron, das gewissermassen das Schicksal des Jünglings als Zwitter besiegelt: *tenerumque* (88) . . . *ille* (89) . . . *famula* (90), s. WEINREICH o. c. S. 481ff.

Gegensatz zu den wilden Formen des barbarischen Kults heraus: *niveis manibus — teneris digitis*. Von Vers 8 beginnt der Klimax, wenn Attis sich selbst und seine Freunde zu der wilden Orgie zu Ehren der Göttermutter antreibt. In den Versen 8 und 9 ist das Instrument der Kybele, der Tamburin, durch Wiederholung herausgehoben. Die stark betonte metrische Position vor der Pause unterstreicht die Namen der beiden Hauptpersonen, Attis und Kybele, in der Anfangsszene.

Nach dieser Einleitung setzt sich das Crescendo als fanatische Rede des Attis (12—26) fort, in der er mit immer wiederholten Imperativen seine Freunde in Ekstase peitscht. Am Ende seines Monologes malt er mit leidenschaftlichen Farben, eindringlichen Anaphern und Alliterationen, vor seine Freunde die wilde und exotische Atmosphäre der entfernter liegenden Kultstätte der Kybele. Die zahlreichen auditiven Ausdrücke und onomatopoetischen Wörter wecken im Leser ein wirklich starkes Klangbild von den rasenden Klängen, die den Kulttanz begleiten:

*Agite ite ad alta, Gallae, Cybeles nemora simul,  
simul ite, Dindymenae dominae vaga pecora,  
aliena quae petentes velut exules loca  
sectam meam executae duce me mihi comites  
rapidum salum tulistis truculentaque pelagi  
et corpus evirastis veneris nimio odio,  
hilarate erae citatis erroribus animum.  
mora tarda mente cedat: simul ite, sequimini  
Phrygiam ad domum Cybebes, Phrygia ad nemora deae,  
ubi cymbalum sonat vox, ubi tympana reboant,  
tibicen ubi canit Phryx curvo grave calamo,  
ubi capita Maenades vi iaciunt hederigerae,  
ubi sacra sancta acutis ululatibus agitant,  
ubi suevit illa divae volitare vaga cohors:  
quo nos decet citatis celerare tripudiis.*

Die Wirkung der Anstachelungsrede des Attis entläd sich im folgenden Abschnitt (27—38) unmittelbar in Handlung, wird zur dramatischer Bewegung: der Haufen beginnt sich unter der Führung des Attis als formlose Masse, von feurigem Rhythmus getrieben, zu dem Hain der Kybele auf dem Ida-Berg zu bewegen. Ausser den starken auditiven Effekten muss der Leser die visuelle



Wirkung des Abschnittes begreifen, muss den von Chor hervorgebrachten Bewegungseindruck vor sich sehen, der die Intensität zum Fortissimo steigert. Auf dem Höhepunkt wird die Aufmerksamkeit auf Attis gerichtet, den Führer (*dux*) des Chores, dessen Ekstase mit einem stark pleonastischen Ausdruck geschildert wird: *furibunda simul anhelans vaga vadit, animam agens*. Als Gegengewicht dazu wird wieder auf den zarten Körperbau des Attis in Vers 33 hingewiesen, in dem er mit einem viel gebrauchten, von der erotischen Dichtung bevorzugten Bild mit einer Färse verglichen wird, die noch nicht an das Joch gewöhnt ist. Das Crescendo bringt eine starke Spannung mit sich, der die plötzliche Entspannung folgt, wenn der Haufen, ans Ziel gelangt, vor Ermüdung in tiefen Schlaf fällt. VINCENZO ERRANTE<sup>1</sup> hat auf die Verwandtschaft hingewiesen, die zwischen diesem Abschnitt und einigen Szenen der Tragödie *Bacchae* von Euripides zu beobachten ist<sup>2</sup>. Auf jeden Fall erzeugt die kollektive Bewegung des Chors, das dramatische Element an dieser Stelle eine direkt opernhafte Wirkung.

Der folgende Abschnitt (39—49) bildet in seiner breiten Epik und in seiner freskohaften Ruhe einen vollkommenen Gegensatz zu der nervösen Dramatik und den schreienden Farben des karybanthischen Tanzes im vorhergehenden Abschnitt. Das zentrale Bild ist der Aufstieg des Sonnengespanns, das die Schatten der Nacht vertreibt, den Jüngling Attis weckt und ihn deutlich seine traurige Lage verstehen lässt: *liquidaque mente vidit, sine queis ubique foret*. In den Versen 38 und 44 ist die Wirkung des milden Schlafes auf den heftigen Eifer durch Gegenüberstellung geschildert: *molli — rabidus* und *molli — rapida*. Das von der Sonne verbreitete Licht ist durch viele, die gleiche Vorstellung erzeugende Wörter pleonastisch ausgedrückt: *oris aurei Sol radiantibus oculis lustravit aethera album*. Gegen diesen »überbelichteten« Hintergrund wirkt die hoffnungslose Trauer des Attis, die auch pleonastisch geschildert ist, nur noch schwärzer, wenn er in der öden Landschaft allein am Ufer des weiten Meeres inmitten dieses glänzenden Schauspiels der Natur steht: *animo aestuante . . . lacrimantibus oculis . . . maestast . . . miseriter*<sup>3</sup>. Der epische Charakter dieses Abschnittes wird auch in den Versen 42 und 43 durch einen dekorativen und gelehrten Hinweis auf die Mythologie betont.

<sup>1</sup> La poesia di Catullo II, Milano 1945, S. 283—84.

<sup>2</sup> Eur. Bacch., z.B. 677—774, wo der Bote dem Pentheus in nahezu gleichen Wendungen die dem dionysischen Rausch verfallenen Frauen schildert, unter denen er besonders auf Agave, die Führerin des Chores, aufmerksam macht.

<sup>3</sup> Die Licht-Schatten-Wirkung der Landschaft und der Natur begleitet durch die ganze Dichtung das seelische Erleben der Hauptperson, ein Zug, die besonders auf die Theokritos-Schule hinweist, WEINREICH; o.c. S. 480f.

Die Verse 50—73 bilden den längsten, intensivsten und extensivsten zusammenhängenden Gedankengang der Dichtung. In diesem, die tragische Situation analysierenden Monolog schüttet der unglückliche Jüngling seinen seelischen Widerstreit von Not erfüllt aus. Er sieht seine Erniedrigung deutlich in der öden Umgebung des Ida-Berges und dessen Bedeutungslosigkeit im Verhältnis zur früheren Heimat, zu Griechenland und dem Leben, das ein schöner Jüngling von Bewunderern umgeben in der hellenistischen Welt leben konnte. Dabei vervollständigt der Milieugegensatz zwischen der hellenischen Polis und der barbarischen Kultstätte die Tragik des Schicksals des Jünglings. Den Monolog des Attis kann man in seiner Rhetorik mit der Klage der Ariadne in den Versen 132—201 des Liedes 64 vergleichen<sup>1</sup>, deren Ort in seiner Öde stark der phrygischen Uferlandschaft ähnlich ist und deren seelische Hoffnungslosigkeit nach ihrem Grad dem Unglück des Attis vergleichbar ist. In dem Selbstgespräch der Ariadne hat sich die verletzte Liebe in rachefordernden Hass verwandelt, während der Monolog des Attis von der passiven Kraftlosigkeit und der nervösen Not eines sterilen Jünglings getönt ist. Dies spiegeln wieder die wiederholten Fragesätze und die chaotisch und unzusammenhängend einander jagenden Gedanken sowie am Ende des Monologs die mehrfache Wiederholung *ego — ego* etc. ( $13 \times ego$ ,  $4 \times mihi$ ). Diese überspannte Anapher scheint alles Mitgefühl des Lesers auf den bedauernswerten Jüngling zu konzentrieren. Das am Ende des Abschnittes auftretende farbenreiche epische Bild *cerva silvicultrix — aper nemorivagus* steigert, indem es den gesunden Geschlechtergegensatz der Naturtiere betont, gleichzeitig das Elend der interesselosen Sterilität des Attis<sup>2</sup> (61—73):

*Miser ah miser, querendum est etiam atque etiam, anime!  
quod enim genus figuraest, ego non quod obierim?  
ego mulier, ego adolescens, ego ephebus, ego puer,  
ego gymnasi fui flos, ego eram decus olei:  
mihi ianuae frequentes, mihi limina tepida,  
mihi floridis corollis redimita domus erat,  
linquendum ubi esset orto mihi sole cubiculum.  
ego nunc deum ministra et Cybeles famula ferar?  
ego Maenas, ego mei pars, ego vir sterilis ero?  
ego viridis algida Idae nive amicta loca colam?*

<sup>1</sup> ERRANTE, o.c., S. 287.

<sup>2</sup> Dieses Naturbild schliesst sich an jenen raffinierten Gebrauch des grammatischen Geschlechtes an, auf den wir oben hingewiesen haben.

*ego vitam agam sub altis Phrygiae columinibus,  
ubi cerva silvicultrix, ubi aper nemorivagus?  
iam iam dolet quod egi, iam iamque paenitet.*

Die Klage des zarten Attis erreicht das Ohr der Göttin (74—77), die am Schluss der Dichtung in ihrer vollen Macht auftritt, *in propria persona*. Es entsteht wieder ein heftiges Crescendo, wenn die Herrscherin mit immer neuen Imperativen den einen ihrer Löwen antreibt, Attis zurückzuholen, der sich zu grosse Freiheiten herausnimmt (78—83). Die rasende Schnelligkeit des Löwen ist wirkungsvoll durch unzusammenhängend einander folgende Verben ausgedrückt: *vadit, fremit, refringit virgulta pede vago*. Das Objekt dieses wilden Angriffes, den zarten Attis, sieht man am Ende vor dem weiten Hintergrund des Meeres, wenn ich so sagen darf, filmisch wirkungsvoll. Der schnelle Angriff des Löwen jagt den wahnsinnig erschrockenen Jüngling in den Kulthain, wo er den Rest seines Lebens als Tempelklave verbringt (84—90). Am Schluss des erzählenden Teiles der Dichtung steht somit ein plötzlicher schockierender Schauereffekt:

*Ait haec minax Cybebe religatque iuga manu.  
ferus ipse sese adhortans rapidum incitat animo,  
vadit, fremit, refringit virgulta pede vago.  
at ubi umida albicantis loca litoris adiit  
tenerumque vidit Attin prope marmora pelagi,  
facit impetum: ille demens fugit in nemora fera.  
ibi semper omne vitae spatium famula fuit.*

Die epische, dramatisch gegliederte Erzählung umfasst genau 90 Verse, an die sich als eine Art Epilog eine persönliche, dreizeilige Invokation anschliesst. Das episch-dramatische Gerüst erhält einen dem Hymnenstil eigenen Schluss, ein lyrisches Element, dem schon in der eigentlichen Erzählung, an ihrem Anfang, gewissermassen die Anrede des Dichters an die Göttin in der zweiten Person in Vers 9 vorangegangen ist. Die Schlussverse verkünden mit einer dreifachen und pleonastischen Anapher die Macht der Kybele, deren Einflussbereich der Dichter selbst fernzubleiben hofft, und die wohl gleichzeitig die moralisch ablehnende Kritik eines aufgeklärten Römers an einem barbarischen und unnatürlichen Kult ausdrücken:

*Dea magna, dea Cybebe, dea domina Dindymeï,  
procul a mea tuos sit furor omnis, era, domo:  
alios age incitatos, alios age rabidos.*

\*

Das stilistische Gesamtbild, das die Dichtung hervorbringt, ist sowohl als Ganzes als auch in den einzelnen Punkten äusserst wirkungsvoll. Die Geschichte ist, wenn man so sagen kann, »durchkomponiert«, indem alle denkbaren stilistischen Instrumente zur Hilfe herangezogen sind, deren Gesamteindruck meisterhaft zu einer Ganzheit geformt ist. Ein Faktor, der die einheitliche Stilfärbung wirkungsvoll beeinflusst, ist das Versmass (der sog. *versus Galliambicus*<sup>1</sup>), das dem Gedicht ein äusserst beschleunigtes und schnelles Tempo gibt: *presto agitato*, wenn man das Mass mit einem Musikterminus ausdrücken will. Dieser jonische, katalektische Tetrameter gehört als Mass der Attis- und Kybele-Lieder organisch zum Thema des Gedichtes, um die alldruckhafte Raserei der Geschwindigkeit zu schildern. Bei den alexandrinischen Dichtern war es schon in künstlerischen Aufgaben erschienen. Wenn man die Zeitverhältnisse berücksichtigt, ist es als eine meisterhafte Leistung anzusehen, dass Catull die schwerfällige lateinische Sprache überhaupt in eine so grosse Geschwindigkeit hat zwingen können. Der Eindruck einer unruhigen Bewegung entsteht dank dem hämmernden Rhythmus einander folgender kurzer Silben. Gerade der Mangel an kurzen Silben beschwerte noch damals den Flug des lateinischen Hexameters. Eine starke Diäresis trennt den Vers in zwei Teile. Das ausserordentlich kantige Metrum beeinflusst wiederum die Wortwahl und die Syntax. Catull hat, um kurze Silben am Ende des Verses zu schaffen, zusammengesetzte Adjektiva gebraucht: *hederigeræ* (23), *properipedem* (34), *sonipedibus* (41), *erifugæ* (51), *nemorivagus* (72), die auch sonst den Farbenreichtum des Gedichtes vermehren, sowie Reduplikationsperfekte. Die Syntax und der Satzrhythmus berücksichtigen stellenweise wirkungsvoll die Zweiteiligkeit und den unterbrochenen Charakter des Versmasses. Es sei bemerkt, dass der Name der Hauptperson des Versmasses wegen in der Mitte der Zeile steht, an der stark betonten Stelle vor der Pause.<sup>2</sup> Er reitet gewissermassen auf der vom galliambischen Vers gebildeten Welle.

<sup>1</sup> Das Normalschema:  $\cup \cup \overset{\prime}{\cup} \cup \text{—} \cup \overset{\prime}{\cup} \text{—} \parallel \cup \cup \overset{\prime}{\cup} \cup \cup \cup \overset{\prime}{\cup}$

<sup>2</sup> Das gleiche betrifft auch Kybele, die andere Hauptperson, in einigen Versen. Die Wiederholung der gleichen Schlüsselworte in gleicher metrischen Position ist ein durchgehender stilistischer Zug der Dichtung, der sehr stark z.B. in der Anfangszene (1—11) und der Schlusspartie (84—93) zum Ausdruck kommt, s. J. P. ELDER, *Catullus' Attis*, *AJPh* 68 (1947), S. 401ff.

Dem Erzählen und der Komposition des Gedichtes ist eine Konzentration von Handlung, Zeit und Ort eigen, so unbestimmt und ungeographisch die Örtlichkeiten Klein-Asiens auch skizziert sind.<sup>1</sup> In der Erzählung gibt es zwei handelnde Individuen, den Hellenenjüngling und seine Göttin, die anderen — Attis' Gefährten — sind als Masse dargestellt, deren Aufgabe es ist, eine opernhafte Wirkung zu erzielen. Attis, die Hauptperson, steht die ganze Zeit im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und der Handlung. Die Dichtung ist in deutlich erkennbare, aber untrennbare Abschnitte gegliedert<sup>2</sup>, zwischen denen als durchgehender Kontrast eine Abwechslung von erzählenden Teilen und Monologen herrscht,<sup>3</sup> vom Ganzen her gesehen eine äusserst harmonische Abwechslung: nach Versen gerechnet nehmen die Monologe von den 90 Versen der eigentlichen Erzählung genau die Hälfte ein. Die Unterabschnitte der Komposition verbindet eine starke innere Dynamik des Geschehens, Spannung und Entspannung: fast die ganze erste Hälfte des Gedichts ist von diesem Standpunkt aus gesehen ein und derselbe Anstieg, ein ständiges Anwachsen von Intensität und Extensität, das erst in der Mitte des Gedichts nachlässt, wenn Attis und seine Freunde in Schlaf fallen. Am Ende verdichtet sich nach dem langen Monolog die Schreckensstimmung und entlädt sich in einen Schockeffekt. ERRANTE hat mit ausgezeichnetem Instinkt die sprachlichen Werte und die innere Dynamik der Dichtung begriffen<sup>4</sup>. Dem syntaktischen Rhythmus ist ein Abwechseln von langen Perioden und kurzen, dem Versmass angepassten Gedankenbruchstücken eigen.

Die dramatischen Züge (aufreizende Monologe, der visuell-auditive Chöreindruck, die Plötzlichkeit der Geschehnisse, die Häufigkeit der Bewegung ausdrückenden Verben) und die lyrischen Elemente der Kultdichtung (Versmass, die hymnische Invokation und die dem Dithyrambenstil eigenen Periphrasen) zerstören wirkungsvoll den epischen Rahmen der Dichtung. Wenn wir sie vom Standpunkt der herkömmlichen Stil Kategorien betrachten, können wir sagen, dass Catull darin die epischen, dramatischen und lyrischen

<sup>1</sup> Siehe U. v. W.-M., o. c., S. 291—92.

<sup>2</sup> Vgl. A. GUILLEMIN, *Le poème 63 de Catulle*, REL 1949, S. 149 ff. Die Verfasserin will das Attisgedicht als eine Tragödie in drei Akten ansehen, ein Schema, das nach meinem Gefühl nicht der dynamischen Kontinuität der Erzählung entspricht.

<sup>3</sup> WEINREICH, o. c. S. 487 N. 3 macht auf den regelmässigen Wechsel der erzählenden Partien und Monologe aufmerksam: »Die drei direkten Reden der handelnden Personen gliedern wie Metopen die rhythmisch aufgeteilte Triglyphenfläche der epischen Erzählung, . . .« oder mit einem Schema: a<sup>1</sup>, b<sup>1</sup>, a<sup>2</sup>, b<sup>2</sup>, a<sup>3</sup>, b<sup>3</sup>, a<sup>4</sup>, b<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> ERRANTE, o. c. S. 277 ff. Der Verfasser hält Attis neben dem Hochzeitscarmen für Manlius Torquatus und Vinia Aurunculeia für Catulls Hauptarbeit unter seinen alexandrinischen Arbeiten.

Elemente der Attis-Geschichte zu einer effektiven Ganzheit verbunden hat, die ein starker Beweis für den Synkretismus der Formen ist, der dem Hellenismus und dem Römertum eigen ist.

Den einzelnen Versen der Erzählung geben Farbe und Wirkung die zahlreichen Details, die in der Wiederholung die allgemeine Stimmung und das Gesamtkolorit, indem sie die exotische Atmosphäre hervorheben, entscheidend beeinflussen. Das sind ausser den oben erwähnten dem Versmass angepassten, kunstvollen Adjektivkomposita die wiederholten, die Erregung verdichtenden Wörter wie *rapidus*, *rabidus*, *celer*, *cupidus*, *vagus*, die den Klangwert beeinflussenden Alliterationen und die anderen Assonanzen. In dem langen Monolog des Attis ist die Anapher weit über die Grenzen eines normalen epischen Stils hinausgeführt. Besonders typisch ist für das Gedicht der beabsichtigte Pleonasmus, die Anhäufung von Ausdrücken, die die gleiche Vorstellung verstärken, z.B. in der Schilderung der Manie des Attis (4, 31), der Depression (48—49), des Sonnenlichtes (39—40) und der Macht der Kybele (91—92). In die gleiche Richtung wirken auch Anadiplose und Parallelismus (z.B. 73). Mit einem Wort, die Details wirken durch ihre chaotische, aber überlegte Fülle als Teile einer klaren und abgewogenen Komposition.

Wenn die Frage beantwortet werden soll, was die Funktion des behandelten, dramatisch beschleunigten Gedichts vom Standpunkt der Persönlichkeit Catulls ist, muss das Verhältnis des Epyllions zu dem anderen Schaffen des Dichters geklärt werden, in erster Linie zu seiner subjektiven Lyrik, durch die wir in unmittelbare Berührung mit seiner Persönlichkeit kommen. WILHELM KROLL<sup>1</sup> sieht in seinem bekannten Kommentar die Hypothesen von WILAMOWITZ über den Ursprung des Epyllions als bewiesen an und verneint persönliche Beziehungen des Dichters zu seinem Thema. JEAN BAYET<sup>2</sup>, der der Hochzeit des Peleus und der Thetis sehr kritisch gegenübersteht, aber dem Attis einen sehr grossen ästhetisch-stilistischen Wert zuspricht, lehnt scharf die Hypothese von ENZO V. MARMORALE<sup>3</sup> ab, dass die Dichtung ein Ausdruck der persönlichen, dionysischen Leidenschaft von seiten Catulls sei, und zwar mit der Begründung, dass die letzten Verse, in denen sich Catull mit deutlichen Worten von solch einer Manie lossagt, die Interpretation von Marmorale verbieten, während der Vergleich mit der früher genannten Stelle des Lucrez

<sup>1</sup> Catull, dritte Auflage, Stuttgart 1959, S. 129.

<sup>2</sup> »Catulle, la Crèce et Rome«, — L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide, Genève — Paris 1956, S. 12 ff.

<sup>3</sup> L'ultimo Catullo, Napoli 1952.

eine einfache und rationalistische Antwort auf diese Frage gibt. Es ist schwer, die Begründung Bayets in diesem Punkt zu verstehen, nämlich dass er jenen Schlusstakten eine so starke Bedeutung zuspricht, ohne die Vielfältigkeit der Persönlichkeit unseres Dichters zu berücksichtigen.

Das führende Thema und der verbindende Faktor des Buches der Lieder ist Catulls Dichterliebe. Die Dichtung des Catull erzählt nicht die mythische Liebesgeschichte von Kybele und Attis, aber sie ist auch keine reine Kultschilderung: die Göttin tritt in dem Gedicht als persönliche Kraft auf, die das Schicksal des Hellenenjünglings bestimmt. Catull hat meiner Ansicht nach in einer halb kultischen Form eine halb mythische Liebesgeschichte dargestellt; der eine Partner ist ein gewöhnlicher Sterblicher, der Hellenenjüngling Attis, der andere die allmächtige Göttin der Liebespassion Kybele. Catulls lyrisches Liebethema zeigt die Frau als herrschenden, den Mann als leidenden Partner. In dem Gedicht 63 handelt es sich um den kultischen Liebesbund zwischen einem gewöhnlichen Sterblichen und der unsterblichen Göttin, die in Anlehnung an die Kultlegende als Unterpfand die Manneskraft des Jünglings gefordert hat<sup>1</sup>. In dem ausgedehnteren Epos 64 ist das Hauptthema die Schilderung des Höhepunktes der Ehe des sterblichen Peleus und der unsterblichen Thetis, der glücklichen Hochzeit. Die Attis-Dichtung zeigt das persönliche Liebethema des Catull, die tragische Liebe, in der der Mann leidet, auf schaurige und paradoxe Weise zugespitzt: die vollkommene Hilflosigkeit des Hellenenjünglings ist so klar wie möglich.

In der Persönlichkeit und in dem Schicksal der Hauptperson des Gedichtes ist deutlich gegenübergestellt einmal der ekstatische Rausch des Jünglings und die Wirrnis seiner emotionalen Kräfte (*rabidus furor animi*), zum anderen die Klärung und das deutliche Begreifen der Dinge (*mens liquida*). *Pathos* und *Ethos* des Attis sind in einen unversöhnlichen Widerspruch geraten. »Discidium von Ethos und Pathos«, um die treffende Charakteristik KARL BÜCHNERS<sup>2</sup> zu gebrauchen, ist zentral in den Epigrammen 72, 75, 76, und 85, von denen man das letzte als Summe der epigrammatischen Bestrebungen Catulls ansehen kann. Unmittelbar, direkt stürmisch erscheint der Kampf des emotionalen und des intellektuellen Ichs und der Zusammenstoß der seelischen Gegenkräfte in dem Gedicht *Miser, Catulle, desinas ineptire* (8)<sup>3</sup>. Da stehen sich

<sup>1</sup> Der Gedanke von einer solchen Leidenschaft, die die Manneskraft zerstört, erscheint flüchtig auch in der subjektiven Dichtung Catulls (C. 11, 20—21).

<sup>2</sup> Römische Literaturgeschichte, 2. Auflage, Stuttgart 1959, S. 230.

<sup>3</sup> KLINGNER, o.c., S. 204 ff.

gegenüber der überempfindliche, unheilbar dem Liebesgefühl verfallene Dichter und der nüchtern denkende Römer, der mit seiner kritischen Einstellung den Sturm der Seelenkräfte zu beherrschen versucht. Hier ist also die gleiche Spaltung der lyrischen Persönlichkeit geschehen, die für die schizothymischen Dichter späterer Zeiten typisch ist und die sich z.B. in Heines Lyrik als Verstandeskritik gegen übermässige Sensibilität äussert.

Catull hat aus dem epischen Rahmen seiner Attis-Dichtung seine eigene Person nicht ausschliessen wollen, wie die locker scheinenden Schlussverse zeigen. Die sympathetische Anteilnahme des Dichters an dem Schicksal des Attis ist deutlich zu fühlen. Das Pathos des Dichters wird mit fortgerissen in das wilde Tempo der Dichtung, während in den letzten Versen sich das Ethos zu heftigem Widerstand erhebt: der Dichter möchte sich gleichsam persönlich von der durch seine Verse geweckten, alpdruckhaften Raserei befreien, dem Schicksal entgehen, das von *rabidus furor animi* verursacht werden kann. Eine gleichgeartete innere warnende Stimme erhebt sich in der letzten Strophe der sapphischen Ode (51). Die durchgehenden starken Kontraste der Attis-Dichtung und sogar die Zweiteilung des Versmasses begleiten höchst deutlich den tragischen Widerspruch der Hauptperson und auch dadurch die eigene Gespaltenheit des Dichters.

\*

Mit der obigen Gedankenkette haben wir versucht, eine Ideenbrücke von Catulls Attis-Ballade zu den Problemen seiner subjektiven Lyrik zu schlagen, von dem unwiderruflichen Widerstreit des Jünglings Attis zu der eigenen Tragik des Dichters. Catull hat die mythische Kultlegende nicht als solche verwendet, sondern er hat gewissermassen die Liebesgeschichte des Jünglings und der Göttin von dem Idealniveau des Mythos auf die Erde herabgesenkt, indem er den Attis-Jüngling der Geschichte zu einem gewöhnlichen Sterblichen macht. Der Dichter hat nach meiner Ansicht auf diese Weise das epische Thema seinen lyrischen Intentionen gemäss umgeformt.

In der Attis-Dichtung des Catull sind die heterogenen stilistischen Elemente zu einer effektiven, konzentrierten und abgewogenen Einheit verschmolzen, die der heutige Mensch stellenweise opernhaf, stellenweise filmisch nennen

---

<sup>1</sup> ELDER O. C. S. 394 ff. Der Verfasser sieht im scharfen seelischen Kontrast zwischen dem fanatischen Enthusiasmus und dem Zusammenbruch der Illusionen die Leitidee des Gedichtes.



würde. Wenn man die langen Klimaxe des Schauspiels berücksichtigt, die seelische und funktionelle Spannung und Entspannung, die ausdrucksvolle Sprache und das alpdrukhaftere Tempo, muss man zugeben, dass das Gedicht viel mehr ist als »Stimmungsmalerei« des Alexandrinismus. Der Gegensatz ist wenigstens genau so gross wie der zwischen der Sturm und Drang-Periode und dem früheren Rokoko-Klassizismus, wenn wir so weit in der Zeit vorangehen wollen. Sofern hinter der epischen Form der gleiche Subjektivismus wie in den kleinen Gedichten Catulls steht — eine Behauptung, die in diesem Falle nicht endgültig und unbedingt bewiesen werden kann, können wir feststellen, dass auch im Falle des Attis-Gedichtes die Stellung der Pole Subjekt und Objekt<sup>1</sup> zueinander sich gegenüber der früheren hellenistischen Epik so verändert hat, dass der Dichter sein Thema immer fühlbarer mit seinen eigenen Affekten zu tönen beginnt, trotz dessen scheinbarer Objektivität. Dann können wir mit gutem Recht Klingners neues Licht auch auf die Attis-Geschichte ausdehnen. Die Frage nach dem Verhältnis von Catulls Dichtung zu einem angenommenen und höchst wahrscheinlichen Vorbild ist vorläufig offen. Aber nicht einmal das direkte Übersetzungsverhältnis schliesst die Möglichkeit einer personalen Funktion aus. Ein guter Beweis dafür ist Catulls Imitation der Ode Sapphos, die in den Händen des römischen Dichters dank der persönlichen Schlusswendung eine neue lyrische Funktion erhalten hat. Da jedoch nicht zu beweisen ist, dass Catull sklavisch ein hellenistisches Vorbild nachgeahmt hat, können wir die Attis-Dichtung mit desto grösserem Recht als einen vielsagenden Ausdruck der Persönlichkeit des Dichters betrachten, ebenso wie wir Goethes Prometheus-Monolog oder das Schauspiel Iphigenie trotz des antiken Themas und der antiken Vorstellungswelt für den Ausdruck der ausserordentlich reichen Persönlichkeit des grössten deutschen Dichters halten.

---

<sup>1</sup> Vgl. I. SCHNELLE, Untersuchungen zu Catulls dichterischer Form, Leipzig 1933, S. 84 ff.