

JAN-WILHELM BECK

CATULLI 'EPITHALAMIUM': WER SPRICHT IN C. 62?

*Vesper adest, iuvenes, consurgite: Vesper Olympo
expectata diu nix tandem lumina tollit.
surgere iam tempus, iam pinguis linquere mensas,
iam ueniet uirgo, iam dicetur hymenaeus.*

5 *Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!*

Non facilis nobis, aequales, palma parata est;
aspicite, innuptae secum ut meditata requirunt.
non frustra meditantur: habent memorabile quod sit:
nec mirum, penitus quae tota mente laborant.

15 nos alio mentes, alio diuisimus aures;
iure igitur uiuicemur: amat uictoria curam.
quare nunc animos saltem conuertite uestros:
dicere iam incipient, iam respondere decebit.
Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!

20 Hespere, quis caelo fertur crudelior ignis?
qui natam possis complexu auellere matris,
complexu matris retinentem auellere natam,
et iuueni ardenti castam donare puellam,
quid faciunt hostes capta crudelius urbe?

25 *Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!*

Hesperus e nobis, aequales, abstulit unam.

< . . . >

< . . . >

< . . . >

< . . . >

< . . . >

<Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!>

40 Vt flos in saeptis secretus nascitur hortis,
ignotus pecori, nullo conuulsus aratro,
quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber;

<iam iam . . . >

multi illum pueri, multae optauere puellae;

idem cum tenui carptus defloruit ungui,

nulli illum pueri, nullae optauere puellae;

45 sic uirgo dum intacta manet, dum cara suis est;

cum castum amisit polluto corpore florem,

nec pueris iucunda manet, nec cara puellis.

Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!

*Cernitis, innuptae, iuvenes? consurgite contra;
nimirum Oetaeos ostendit Noctifer ignes.
sic certe est: uiden, ut permiciter exsiluere?
non temere exsiluere: canent, quod uiuicere par est.*

Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!

10

Hespere, quis caelo lucet iucundior ignis?
qui desponsa tua firmes conubia flamma,
quae pepigere uiri, pepigerunt ante parentes,
nec iunxere prius, quam se tuus extulit ardor.
quid datur a diuis felici optatus hora?

30

Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!

<Hesper. . . >

namque tuo aduentu uigilat custodia semper,
nocte latent fures, quos idem saepe reuertens.

Hespere, mutato comprehendis nomine Eous.

35

at lubet innuptis ficto te carpere questu.

quid tum, si carpunt, tacita quem mente requirunt?

Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!

40 Vt uidua in nudo uitis quae nascitur aruo,
numquam se extollit, numquam mitem educat uuam,
sed tenerum prono deflectens pondere corpus

50

iam iam contingit summum radice flagellum:

hanc nulli agricolae, nulli coluere iuueni;

at si forte cadem est ulmo coniuncta marito,

multi illam agricolae, multi coluere iuueni;

55

sic uirgo dum intacta manet, dum inculta senescit;

cum par conubium maturo tempore adepta est,

cara uiro magis et minus est inuisa parenti.

<Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!>

*Et tu ne pugna cum tali conige, uirgo,
non aequom est pugnare, pater cui tradidit ipse* 60

ipse pater cum matre, quibus parere necesse est.

uirginitas non tota tua est, ex parte parentum est:

tertia pars patri(s) est, pars est data tertia matri,

tertia sola tua est: noli pugnare duobus,

qui genero sua iura simul cum dote dederunt. 65

Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!

Ein echtes Epithalamium ist Catulls hexametrisches c. 62 natürlich nicht. Es ist weder Epithalamium noch Hymenaios, das hat die Forschung längst zu Recht herausgestellt.¹ Doch da das im Corpus Catullianum an zweiter Stelle der sog. *carmina maiora* überlieferte zweite Hochzeitsgedicht bereits von der antiken Literaturkritik als *epithalamium* bezeichnet wurde,² sei es auch weiterhin erlaubt, es derart zu benennen. Gut zu unterscheiden ist nämlich zwischen der Verwendung solcher Begriffe als tatsächlicher *terminus technicus* und einem viel weiter gefaßten, übertragenen Gebrauch, wie vielleicht von Catull selbst der im Gedicht vorgeführte Wettgesang als Hymenaios angekündigt wird (V. 4 *iam dicitur hymenaeus*). Zum Refrain mit seinem ausdrücklichen Ruf (... *Hymen ades o Hymenaeae*), der den Agon gleichsam zum Hymenaios macht, würde dies bestens passen, auch wenn er ansonsten selbstverständlich nichts dergleichen ist.

Die von der Forschung sorgsam beachtete begriffliche Differenzierung ist dagegen nur scheinbar ein Gewinn, der vielleicht vom Verständnis von Catulls Gedicht bislang eher abgelenkt hat. Ebenso ist es mit der gelegentlich verzweifelt anmutenden Suche nach einem griechischen Hintergrund. Mal wird Sappho mit ihrem verlorenen, Serv. georg. 1,31 bezeugten Epithalamien-Buch als Grundlage vermutet, dann wieder denkt man wegen der seit Theokrit charakteristischen Symmetrie mit Responson und Refrain an „Hellenistic ingenuity“ oder vergleicht sogar mit Passagen aus der attischen Tragödie.³ Trotz aller Akribie ist leider festzustellen: Mangels vergleichbarer Texte aus der Antike wissen wir es nicht und werden dies auch nie entscheiden können.⁴ Entsprechendes gilt für die zugrunde gelegten Hochzeitsbräuche, auf die die Forschung daneben mit großer Sorgfalt konzentriert ist. Man entdeckt spezifisch griechische wie römische Elemente, eine römische *deductio* in einem ansonsten griechisch geprägten Fest bzw. neuerdings doch wieder eine rein griechische Hochzeit.⁵ Zu wenig beachtet wird auch hier unser Mangel an sonstigen Quellen: ein Hinweis auf andere Amoebaeen oder die Identifizierung als „kind of poetry [...] always more or less closely rooted in a popular custom“ bringt,⁶ zumal bei einem Neoteriker, letztlich nichts. Was für den römischen Leser zur Zeit eines Catull das Übliche war, ob *iuuenes* wie *puellae* gesungen haben und ob ein Agon dazu gehörte, wissen wir einfach nicht.⁷ Und zusätzlich ist zwischen dem Ideal solcher

¹ So z. B. SCHMIDT (1985) 88: „weder Hymenäen noch Epithalamien (sei es im engen, sei es im weiteren Sinn), weil sie nicht [...] ihren ‘Sitz im Leben’ als Lieder an einem Hochzeitsfest haben. [...] sondern stellen das Ereignis ‘Hochzeit’ dar“; 90f.: „die dramatische Exposition des eigentlichen Hochzeitsgeschehens“; THOMSEN (1992) 160: „Not epithalamion, not hymenaios, but wedding amoebaion“; QUINN (1972) 260: „customarily labelled marriage hymns. [...] in fact little dramas“; SYNDIKUS (1990) 50: „reines Rollengedicht“. Vgl. auch v. WILAMOWITZ (1924) 278 zu V. 20ff. „Ein Hymenaeus ist das nicht“. — Zur Gattung vgl. z. B. MAAS (1916), MUTH (1954), KEYDELL (1962), WHEELER (1934) 184ff.

² Quint. inst. 9.3.16 zu V. 45 *Catullus in epithalamio*; Thuanus *epithalamium Catulli*.

³ Verviesen wird üblicherweise auf Sappho frg. 104, 105, 107, 109, 111, 114; vgl. zusätzlich z. B. PERELLI (1950), CATAUDELLA (1970/72) mit Echos aus Kallimachos, Eratosthenes, Idyllen aus der Schule des Euphorion, KHAN (1971) Soph. Trach. 144ff., Euripid. Hippol. 73ff., KIDD (1974) Bion frg. 8.6f.; das Zitat stammt von COURTNEY (1985) 88. Zu weit geht es, wenn DAVISON (1968) 244 mit Bezug auf Ilias 18.491f. den Aufgang des Abendsternes als „signal for the bridal procession to leave the bride’s ancestral home by the light of torches shining“ sieht und einen „amoeban song and dance“ erwartet, wie 18.593–606 beschrieben, obgleich bei Catull weder von Tanz noch bei Homer von Hochzeit die Rede ist.

⁴ So zu Recht auch COMMAGER (1983) 21 zu den Hauptfragen der Forschung („setting primarily Greek or Roman“, „imitating some Greek original“): „unresolved [...] likely to remain so“.

⁵ Als Hinweis auf eine griechische Szenerie gelten die Berge V. 1, 7, das Hesperus-Motiv als Anklang an Sappho, die Sitzordnung mit ihrer Trennung von Männern und Frauen, das Amoebaeum sowie die zu „selbstbewußten Mädchengemeinschaften“ (letzteres SYNDIKUS [1990] 50). Als typisch römisch erkennt man die *deductio* (V. 4), den gewaltsamen Brautraub und die Eroberung von Städten (V. 24), seit Cato belegtes *maritare* bei Reben (V. 49ff.), die betonte *patria potestas* (V. 60ff.) und überhaupt den Schluß mit seiner Rechnerei, neuerdings auch eine römische *promuba* (GOLD [1995]). Den c. 61, 102ff. ebenfalls verwendeten Wein vermutet man aber bereits bei Sappho frg. 173 ἀμαμαξίδες.

⁶ Verviesen wird üblicherweise auf Theocr. 5, 8, Catull. c. 45, Hor. c. 3.9, Verg. ecl. 3, 7, 8, Calp. ecl. 2, 4, Nemes. ecl. 2, 4, Serv. ecl. 3.28. Das Zitat stammt von WHEELER (1934) 183.

⁷ Verviesen wird üblicherweise auf Aisch. frg. 43 mit und sowie Theocr. 18, wo – wie c. 61.36 – *puellae* den Hymenaios singen. Sen. Med. 56ff. denkt man vereinzelt an einen Wechselsang. Auson. „Cento Nuptialis“

Hochzeitsbräuche zu unterscheiden, wie man sie vielleicht traditionell noch auf dem Lande feiern konnte, und dem Leben in der Großstadt, in der so etwas wie die *deductio* einer Braut vom Haus des Vaters hin zum Haus des Bräutigams u. U. nicht mehr real zu praktizieren war.

Angesichts der Konzentration auf solche Fragen scheint das Gedicht selbst von der Forschung eher voreingenommen und nicht wirklich mit Interesse aufgenommen. Stets und als allgemeiner Konsens wird betont, daß es sich bei der Hochzeit anders als im Fall von c. 61 nicht um „einen bestimmten Anlaß“, „a particular occasion“, „precisa occasione“, sondern eine „free composition“ und ein „fanciful composite picture“, „physically impossible“ und „deliberately unspecific“. „a purely poetic occasion“ handle⁸ – eine in der Tat korrekte Feststellung, die freilich z. T. etwas enttäuscht wirkt.

Denn auch wenn z. B. Haupt c. 62 als „nitidissimum carmen“ bezeichnet und Friedrich von „süßen Hexametern“ spricht, „die sonst in der römischen, vielleicht in der gesamten Weltliteratur nichts ihresgleichen haben, die sich in ihrem Fluß, in ihrer Anmut von den übrigen Hexametern des Catull so sehr abheben“, verwiesen ist in der Regel zugleich auf den griechischen Hintergrund („wohl nur durch ein fremdes Vorbild zu dem zierlichen Kunstwerk geworden, das es ist“).⁹ Von Norden ist das Gedicht direkt abgewertet als „eine bloße Studie: Sappho in moderne Technik umgesetzt, wahrscheinlich schon nach Vorgang eines hellenistischen Dichters“.¹⁰ Wenn man Catulls c. 62 dagegen lobt, dann lediglich als „poetische Studie“ (Westerbrink), wegen seiner Kunstfertigkeit („The beauty of this poem resides partly in its artificiality“, Godwin), wegen einzelner Passagen („The details of the picture and the suggestive rhythm [...] affect the reader profoundly“, Fraenkel) oder eben wegen der Vermischung griechischer wie römischer Elemente („this unobtrusive blending is admirably“, Ferguson).¹¹ Man vermißt jedoch Dynamik und Bewegung („an almost total lack of movement“, Williams) und vor allem den persönlichen Bezug („too impersonal to be wholly successful“, Ferguson).¹² Wheeler ist bei seinem Lob („By far the best and most beautiful examples of the literary form“) eher auf Catulls griechische Vorbilder und c. 61 konzentriert („As poetry the sixty-second poem is more famous although it is not, in my opinion, superior“).¹³ Ähnlich ist die

ist zu spät und darum nicht aussagekräftig. Zu Recht warnt zuletzt z. B. auch THOMSEN (1992) 34, ist selbst aber zu zuversichtlich (S. 166ff. der auf Himerios' μετά τοὺς ἀγῶνας gestützte Nachweis „that an amoibaion formed part of a Greek wedding“ unmittelbar vor dem eigentlichen Hymenaios; „The game played here [...] was customary“. „a singing contest as a ritual necessity“). — Vgl. im übrigen die gegensätzlichen Aussagen von MAAS (1916) Sp. 133 „wiese nicht am Schluß [...] auf römische Verhältnisse, so könnte man dies wundervolle Lied als das Ideal eines Hymenaios bezeichnen“ und andererseits STIGERS (1977) 84 „the form [...] a contest over the merits of marriage, is anomalous for a wedding poem. [...]. The girls turn what was possibly a genuine old Greek wedding form, the singing contest, into a challenge to the wedding itself“, COMMAGER (1983) 21 „agonistic structure [...] something of an anomaly in an epithalamium“, SCHMIDT (1985) 90f. „Sängerwettbewerb ohne Vorbild in der Realität griechischer oder römischer Hochzeiten“, SYNDIKUS (1990) 51 „üblicherweise [...] keine Wett- oder gar Streitgesänge“.

⁸ So allenthalben die Sekundärliteratur. Die letzten Zitate stammen von GODWIN (1995) 113, FORDYCE (1965²) 254, THOMSEN (1992) 11, WISEMAN (1985) 119, KIDD (1974) 31.

⁹ HAUPT (1837) 27, FRIEDRICH (1908) 280.

¹⁰ NORDEN E., *Die römische Literatur*, Stuttgart/Leipzig 1998⁷, 30.

¹¹ WESTERBRINK (1969/70) 168, GODWIN (1995) 113; FRAENKEL (1955) 6 findet in c. 62, 51ff. „one of the passages in Catullus which make us understand why Virgil admired him so much“, WISEMAN (1985) 120 „one of the most famous passages in all his work“, FERGUSON (1985) 184 „imagery and writing in the third pair of stanzas are glorious“.

¹² WILLIAMS (1968) 201, FERGUSON (1985) 181.

¹³ WHEELER (1934) 183 „Anything like an adequate comparison of the Latin poet with the Greeks is impossible. Nevertheless [...] there is no doubt that Catullus would still hold a very high position.“ C. 61 ist für ihn „the most interesting, because it is a thorough-going effort to adapt the Greek *genre* to Roman conditions“, 191 bezeichnet er es als „much better opportunity to study the poet's methods“. Deutlich ausführlicher zu c. 61 auch PARATORE (1974), THOMSEN (1992); lediglich zwei Seiten widmet ersterer der sprachlich-rhetorischen Analyse des von Alliterationen und Anadiplosen beherrschten c. 62, das sich nur auf die Kontrastierung zweier Chöre beschränke (S. 542 „e si limita [...]“) – ein dürftiges Urteil!

Gewichtung bei Quinn, der ebenfalls ausdrücklich wertet („Metrically and thematically Poem 61 is much the more graceful of the two“).¹⁴ Selbst den Schluß von c. 62 hat man Catull gelegentlich als zu „trivial“ absprechen wollen.¹⁵

Erst in den letzten ca. 25 Jahren hat c. 62, wie es scheint, um seiner selbst willen echtes Interesse der Forschung gefunden – gewürdigt als „battle, not only of wills but of words“ (Commager). „contest of wits and argument, something like the *agon* in a Greek comedy“ (Godwin) und sogar „one of Catullus’ best“ (Nethercut).¹⁶ Der Aufsatz von Nethercut (1979) ist eigens mit einer Klage über mangelnde Beliebtheit bei den Interpreten und die zuvor erstaunlich dürftige Sekundärliteratur eingeleitet.¹⁷ Commager (1983) kündigt im Gegensatz zu den bislang dominierenden Fragen eine „more modest inquiry“ zu den „intrinsic properties of the poem, and to its agonistic structure in particular“ an, wie sie tatsächlich zentral sein sollte.¹⁸ Zu verweisen ist zudem auf die Beiträge von Stigers (1977) mit ihrem Interesse am Verhältnis der Geschlechter, Goud (1995) mit seiner „reexamination of the structure [...] in light of the conventions of amoebaeon poetry and consideration of certain wedding ritual“ und schließlich auf das Buch von Thomsen (1992), das allein den beiden Hochzeitsgedichten des Catull gilt und mit seinen peniblen Argumentationen nun zu ausführlich ausgefallen ist.

Vorausgesetzt wird jeweils eine Szenerie, die von Catull selbst keineswegs ausdrücklich vorgegeben ist. Stattdessen wird Phantasie erwartet, ein eigenes *ingere*, wie es z. B. Baehrens explizit empfahl:¹⁹ Den Hintergrund von c. 62 muß jeder Leser offenbar allein entwerfen. Hier sei er mit den Worten des dafür vielzitierten Fraenkel in Erinnerung gebracht, für den das Gedicht nicht die Beschreibung einer wirklich gefeierten Hochzeit darstellt („a wedding such as could not be celebrated anywhere in the ancient world“, weder in Griechenland noch in Rom), sondern „in a poetic sphere of its own“ zu denken ist.²⁰

„The scene which we are going to watch unfolds gradually. We are listening first to a group of young men talking excitedly together, then to a group of equally excited young women. It is evening, shortly after sunset; a rich wedding feast is coming to its end; the arrival of the bride is imminent. In the large room or hall the two groups have been dining at some distance from one another, the men near to the open door, the women farther inside: They cannot observe directly the rising of the evening star, but have to infer it (*7 nimirum*) from what they see the young men doing. At this preparatory stage, before the actual singing of the choirs begins, the young men cannot distinctly hear the voices of the girls at whom they are looking (12); the din among the company is overwhelming. When the young women, after some flurried consultation (6ff.) and a quick last minute rehearsal (12ff.), are ready, they intone their first stanza [...]. What we have heard up to this point was not to be taken as singing, but as snatches from the talk of the young people [...].“

¹⁴ QUINN (1972) 260. Vgl. daneben FRAENKEL (1955) 8 „Lovers of Latin may disagree about the relative merits of his two wedding poems. Many will prefer the lyric poem on account of its wealth of realistic detail [...]“.

WILLIAMS (1968) 201 „language [...] more artistic and more calculating [...] than in poem 61“.

¹⁵ So der von COMMAGER (1983) 32, THOMSEN (1992) 200 zitierte Dichter Walter Landor.

¹⁶ COMMAGER (1983) 31, GODWIN (1995) 113, NETHERCUT (1979) 238.

¹⁷ NETHERCUT (1979) 229 Anm. 2: „In general, appreciation of the *poetry* of 62 is hard to come by“.

¹⁸ COMMAGER (1983) 31 „Some critics have complained, that there is no movement in the poem. [...] little progress in action, but the progress in terms of verbal manipulation is extraordinarily“.

¹⁹ BAEHRENS (1885) 322 „derigit [...] haec verba unus ex turba adulescentium ad socios. ita enim totam tibi fingas scaenam secundum hos versus ipsos“. Vgl. auch WILLIAMS (1968) 201 „the reader is allowed very few clues with which to set the scene“; anders TRÄNKLE (1981) 255, daß „grosse Sorgfalt [...], viel Raum“ auf die szenische Gestaltung verwendet sei.

²⁰ FRAENKEL (1955) 7, dankbar zitiert z. B. von COMMAGER (1983) 21, bestätigt von GOUD (1995) 32; das folgende Zitat 2, abgedruckt z. B. von QUINN (1973²) 275f. Auch sonst wird als Einstieg oder zum Abschluß vielfach wörtlich aus FRAENKELS mehrfach nachgedrucktem „wertvollen Aufsatz“ (TRÄNKLE [1981] 251), „famous article“ zitiert (FERGUSON [1985] 184), zuletzt gewürdigt von JOHNSON/Ryan (1999) 22 als „the benchmark“.

Für eine eigene „poetic sphere“ ist hier merkwürdig viel konkret zu konstruieren und vorausgesetzt, und dies gilt nicht nur für die Frage nach einem griechischen (V. 1 *Olympo*, 7 *Oeta*) oder römischen Kontext (V. 4 *deductio*?). In der Forschung jedoch wird die zitierte Szenerie des *carmen*, wie man sie aus den ersten beiden Strophen zu erschließen pflegt, in der Regel akzeptiert und vor allem die getrennte Sitzordnung mit unterschiedlichem Blick auf den Abendhimmel allenthalben bestätigt.²¹ Ganz modern ist man z. T. sogar bemüht, nach Art eines Filmes zu beschreiben,²² wie angeblich erkennbar wird, was im einzelnen geschieht. Lediglich vereinzelt wird erwogen, daß es sich um eine „ideale Halle mit einer ins Freie offenen Wandseite“ handeln müßte und damit gerade nicht das römische Haus mit seinem Peristyl ohne Blick auf den „seitwärts stehenden Stern“,²³ oder daß die Gäste doch gleich alle draußen sind, die *puellae* mit Hesperus im Rücken und so von ihm abgewandt.²⁴ Man fragt zudem, wann die Braut endlich eintrifft (V. 4 *iam ueniet uirgo*), ob sie wirklich nicht dabei war oder ob sie sich nur für einen Augenblick zurückgezogen hat, ob im Haus des Brautvaters oder des Bräutigams gefeiert wird, ob letzterer selbst anwesend ist oder zu Hause wartet.²⁵ Wenn z. B. für Tränkle „Der beschriebene Sachverhalt [...] schwierige Fragen“ aufwirft – er spricht von der „Hauptschwierigkeit der Szenerie des 62. Gedichtes“ –, so sind er wie auch die weiteren Interpreten letztlich aber wieder nur darum bemüht, den Ablauf einer realen Hochzeit zu rekonstruieren und in c. 62 eine eindeutig griechische Feier ohne römische *deductio* zu identifizieren.²⁶

Während solches mit großem Interesse diskutiert wird, ist man sich über den Aufbau des Gedichtes einig. Ausnahmslos zerlegt man es in einen Anfangs- und einen Schlußteil V. 1–19 und V. 59–66 um den Agon der Chöre als das Mittelstück, drei große Teile, die nun freilich keineswegs eindeutig auch ihren jeweiligen Sprechern zuzuweisen sind. Problemlos sind natürlich die drei

²¹ Vgl. z. B. V. WILAMOWITZ (1924) 277 „Die Jünglinge haben an ihrem Tische getafelt und stehen nun auf [...]. Die Mädchen bemerken das und stehen gleichfalls auf; sie haben also an einem anderen Tische gegessen und hoffentlich auch zu essen bekommen.“, TRÄNKLE (1981) 251 „[...] liegen an getrennten und verhältnismässig weit voneinander entfernten Tischen. Die Jünglinge können den Aufgang des Abendsternes wahrnehmen, die Mädchen nicht. Diese können auch nicht hören, was drüben an den anderen Tischen gesprochen wird [...]“. SYNDIKUS (1990) 57 mit Anm. 33 „wohl von dem Leiter der Gruppe aufgefordert, sich zu erheben, [...] wohl auch von ihrer Leiterin darauf hingewiesen“. THOMSEN (1992) 171 „in the beginning, the girls are well inside the room, but by line 20 [...] they have fought their way forward through the hall, whereas the youths probably have not moved“.

²² FERGUSON (1985) 184 „we realise that this is going to prove a marriage song. The set now opens up; the camera moves to another table further in the hall where the girls are seated [...]“.

²³ FRIEDRICH (1908) 281, für den die *iuuenes* vorne liegen, am weitesten vorne der Chorführer, dessen Pflicht es sei, auf den Abendstern zu achten und sein Kommen anzuzeigen. Alles deutet für ihn auf ein „augenblicklich mögliches Heraustreten“ (*exsiluere* als Aufspringen und zugleich Herausheilen).

²⁴ KIDD (1974) 30f. „there is no need for such a contrived setting [...]. The girls, who claim to be against marriage, and do not want to see the star [...], sit facing the men, with their backs to the west“. V. 4 ist für ihn Hinweis. „that the whole party is outside, waiting for the bride to emerge“ wie c. 61.76f. (*claustra pandite ianuae, uirgo adest ...*).

²⁵ Die meisten Interpreten denken nach griechischer Tradition an das Haus des Brautvaters; an das des neuen Ehemannes BAEHRENS (1885), ELLIS (1889²); Diskussion zuletzt bei THOMSEN (1992) 160, der die Abwesenheit der Braut 178ff. als Vollzug eines Rituals deutet („rebel by disappearing“) und ihr Wiedererscheinen präzise in V. 58 erschließt. Für andere wie z. B. WHEELER (1934) 214 kommt die Braut V. 20.

²⁶ V. 4 *iam ueniet uirgo* wegen eines zeitweisen Rückzuges der Braut, um sich für die Prozession zum Haus des Bräutigams zu schmücken; so TRÄNKLE (1981) 251ff. im Anschluß an z. B. RIESE (1884), WHEELER (1934), ausdrücklich bestätigt von COURTNEY (1985) 85, ALBERT (1988) 118, THOMSEN (1992) 188ff.; letzterer mit einem scharfen Angriff gegen FRAENKELS „misinterpretation“. SYNDIKUS (1990) 58 Anm. 38 erklärt gegen TRÄNKLE die Erwartung der Braut mit dem getrennten Sitzen beider Gruppen als bloßes Herantreten. Ein Zurückziehen zur Vorbereitung sei bei einer realen Hochzeit möglich, doch „kein poetisches Motiv“. Wäre aber – gegen SYNDIKUS wie TRÄNKLE – V. 4 die Erwartung der *uirgo* nicht zu sehr herausgestellt, wenn es nicht um ein wirkliches Kommen als entscheidend für den Vollzug der Eheschließung, sondern nur um die Rückkehr nach einer kurzen Abwesenheit geht?

Strophenpaare des Amoebaeums V. 20–25/26–31, 32–.../...–38, 39–48/49–58, die mit ihrem Wechselgesang jeweils zunächst der *innuptae* und der darauf antwortenden *iuuenes* direkt ein Gedicht für sich innerhalb von c. 62 bilden. Umstritten sind jedoch die Eingangs- und Abschlußstrophen und zudem der 10malige strukturbildende Refrain, wie die im folgenden zusammengetragenen Alternativen der Forschung belegen. Je nachdem, wie man kombiniert, ergeben sich mindestens 12 unterschiedliche Varianten für die Verteilung der Sprecher, die in der Regel in den Kommentaren kaum eine Erwähnung finden. Doch so sicher sich die Mehrzahl der Interpreten auch der allgemein akzeptierten *communis opinio* zu sein scheint, wie sie etwa ein Fraenkel formulierte und Tränkle ebenfalls voraussetzt, die erstaunliche Vielzahl von Varianten zeigt andererseits doch auch Unzufriedenheit mit der heute zumeist wie selbstverständlich zugrunde gelegten 'Inszenierung' von Catulls c. 62. Zur Verdeutlichung seien zunächst die unterschiedlichen Positionen der Forschung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts aufgelistet:

1. Die ersten drei Strophen V. 1–5, 6–10, 11–19:

- Im Wechsel gesungen von *iuuenes* und *puellae*, wie es dem weiteren Verlauf von c. 62 entspricht und wie es überdies durch den einen Überlieferungszweig handschriftlich vorgegeben ist: Wie in einem Drama ist in G, R und m den Versen 1 *turba uirorumuirum*, 6, 11 (!), 20, 32 und 39 *puellae*, 26, 49 *iuuenes* als Sprecher beigeschrieben. Doch wie auch sonst in der antiken dramatischen Dichtung ist dies nicht notwendig als authentische Markierung vorauszusetzen. Wie vereinzelt ebenfalls moderne Editoren mag hier ein Abschreiber den Text aufbereitet und in einem Fall eindeutig fehlerhaft erschlossen haben.
- Im Wechsel gesprochen von den **jeweiligen Chorführern**, so die heute selbstverständliche, nicht mehr eigens begründete *communis opinio*. Betont wird lediglich, daß die Differenzierung zwischen Chorführer und Chor einem besseren „dramatic development“ und einer klareren Trennung des Eingangs vom eigentlichen Wettgesang diene (so z. B. Goud [1995] 25; dagegen Syndikus [1990] 59 Anm. 41 „Aber ist es nicht jedesmal ein sehr geschlossenes, einheitliches Sprechen?“).
Vereinzelt wird weiter unterschieden: Ellis (1889²) 241 weist nur die beiden ersten Strophen den jeweiligen Chorführern zu, die 3. dagegen dem ganzen Jünglingschor („apparently in two hemichoria“) – ein Wechselgesang allein der *iuuenes* in einer Art Pause, während sich die Braut dem Hause nähert.
- Gänzlich verteilt auf *iuuenes* (V. 1–2, 8–9, 15–18) und *puellae* (3–4, 6–7, 11–14), unabhängig von der durch den Refrain deutlichst vorgegebenen Gliederung in drei Strophen, so die wenig überzeugende Konstruktion von Weber (1890), die in der Forschung zu Rechte keine Beachtung gefunden hat (vgl. schon Weber selbst 13 „permirum id videtur“). Festzuhalten ist lediglich sein berechtigter Anstoß an der nach üblicher Sprecherverteilung singulären 3. Strophe (S. 12f. „poeta consilio suo in ipsa poesi non par fuisse existimandus [...] hic enim singularis iuuenum cantus [...] alienus est ab omni arte“).
- Die Zuweisung der ersten beiden Strophen an den Dichter und nur der 3. Strophe an den Jünglingschor sei zum Abschluß als ein eigener Punkt angeführt, da diese Position in der Forschung nicht nur für den Gedichtanfang vertreten, sondern mit dem Schlußteil in einen gemeinsamen Rahmen einbezogen ist.

2. Der Refrain bzw. Schaltvers zur Markierung von Strophenende und Sprecherwechsel:

- Gesungen von den **jeweiligen Sprechern bzw. Sängern**, wie es das wohl Nächstliegende ist.
- Gesungen von **jeweils dem ganzen Chor**, d. h. von allen *iuuenes* und *puellae* gleichermaßen auch in den ersten beiden den Chorführern zugewiesenen Strophen, so z. B. Ellis (1889²): entsprechend Weber (1890) für V. 5, 10, 19 und 66 als Abschluß seiner auf *iuuenes* und *puellae* aufgeteilten Strophen.
- Gesprochen vom **Dichter**, „der uns durch den rituellen Ruf sofort über die ganze Situation aufklärt und ihn nachher vor jedem Personenwechsel bringt“; so v. Wilamowitz (1924) 278, bestätigt von Westerbrink (1969/70) 169. Fraenkel (1955) 2, Thomsen (1992) 195 Anm. 158 erwägen die Zuweisung nur der ersten drei Schaltverse an den Dichter; unentschieden Albert (1988) 119 Anm.

351, Goud (1995) 27 Anm. 12. Argument ist ein deutliches Unbehagen, daß die Mädchen, die sich so entschieden gegen eine Hochzeit wehren, selbst und sogar wiederholt den Vers singen sollen, der den Hochzeitsgott ausdrücklich herbeiruft (...*ades o hymenaeae*). Zu Recht macht dagegen z. B. Syndikus (1990) 59 Anm. 43, 62 Anm. 58 geltend, daß solches „den Rollen-, ja Spielcharakter des Wettgesangs“ verkenne, und innerhalb der Strophen nichts auf einen Sprecherwechsel hindeute. Gleichwohl bleibt hier ein Einwand, der festzuhalten ist.

- Gesungen von **allen anderen Teilnehmern am Fest** („by the guests present“), so unlängst Thomsen (1992) 196. Wie bei der zuvor genannten Position stört ihn, daß die Mädchen selbst den Hochzeitsgott anrufen. Zudem erscheint es ihm unwahrscheinlich, für den einheitlich formulierten Refrain wechselnde Sprecher anzunehmen. Einen Beleg kann er für seine Deutung nicht bringen: es gilt auch hier das Gegenargument von Syndikus.

3. Der Schlußteil mit der direkten Apostrophe an die Braut V. 59ff.:

- Gesungen von den ***iuuenes*** in unmittelbarer Fortführung ihrer vorausgehenden Strophe, so die selbstverständliche *communis opinio*. Für Ellis (1889²) 241 ist die „peculiar repetition of words“ in der 3. wie 10. Strophe für die jungen Männer charakteristisch und ein zusätzlicher Beleg.

Nur vereinzelt wird differenziert (Syndikus [1990] 74 „die jungen Männer oder ihr Sprecher“) und der Schluß wie die 1. und 3. Strophe dem **Chorführer** des Jünglingschores zugewiesen.

- Gesungen von den ***puellae*** bzw. deren **Chorführerin** in der Rolle der bei einer römischen Hochzeit üblichen *pronuba*. Für das ansonsten in strenger Responson seiner Strophen aufgebaute Gedicht würde dies bei Annahme eines zusätzlichen Versausfalles in der letzten Strophe zusammen mit der ohne Pendant gebliebenen 3. Strophe in jeweils neun Versen die von den Interpreten z. T. vermißte Ausgewogenheit in einer „strict alteration“ herstellen, so unlängst Goud (1995) 32, für den das Gedicht dadurch an römischem Kolorit gewinnt („more Roman and more ‘realistic’ than has generally been conceded“); zu Versausfall und angeblich notwendiger Responson vgl. auch Pennisi (1992), ohne Versausfall und dennoch „weighed against the opening lines“ Thomson (19982). Wiederaufgenommen ist damit eine alte Position Lachmanns (1829) und zu Recht die Aufmerksamkeit auf die in der Tat auffällig singuläre 3. Strophe gelenkt. Doch ebenfalls zu Recht sind in der Forschung derartige gedankliche Kombinationen der beiden singulären und durch den Agon zu weit voneinander getrennten Strophen längst abgelehnt. So ist durch das Postulat einer derartigen Responson sicher kein Argument für die Annahme korrespondierender Sprecher, d. h. notwendig der *puellae*, oder eines Versausfalles zu gewinnen.

- Je zur Hälfte gesungen von ***puellae*** (V. 59–61) und ***iuuenes*** (V. 62ff.), so Weber (1890) mit zusätzlicher Annahme eines Ausfalles weiterer Verse der *puellae* vor V. 59. Die Aufteilung der letzten Strophe ist Ausgangspunkt für seine entsprechende Annahme für den Anfang, aber wiederum zu wenig begründet. In seiner erzwungenen Konstruktion ist nicht ersichtlich, wieso der Wechsel der Chöre nicht wie sonst durch den Refrain markiert ist (nicht überzeugend dazu 7: „dissoluto iam certamine sermones contrarii versu intercalari non separantur [...] inter se iuncti [...] consociantur“).

- Vorgetragen vom **Dichter** als Sprecher, so bereits z. T. die alten Kommentare (Riese [1884] „wohl [...] ein Wort des Dichters“, „der Jünglinge oder [...] des Dichters“; Friedrich [1908] „Der Dichter bricht [...] ab [...]“) und kürzlich erneut Thomsen (1992) 223ff. mit ausführlicher Argumentation: Der Verweis auf c. 61,204ff. mit der *allocutio sponsorum* aus dem Mund des Dichters und weitere *carmina maiora*, in denen ebenfalls am Schluß der Dichter spricht, ähnlich wie ein anderer in Vergils *Amoebaeen* ecl. 3, 7, sowie die Gleichsetzung von V. 59–65 mit dem üblichen „statement made by the single *pronuba*“ und V. 59 *at tu* mit Tib. 1,8,47ff. bedeutet aber für c. 62 ebensowenig wie die Bestimmung eines „ultimate purpose“ im Falle eines vom Dichter gesprochenen Endes („matrimonial persuasion“). Zuzustimmen ist Thomsen dagegen, wenn er die sonstige Ideenlosigkeit der immer nur antwortenden *iuuenes* betont („not based on anything sung by the *virgines*“) und den Schluß als „unconventional and subtly cunning“ deutlich von der inhaltlich korrespondierenden Passage V. 26ff. verschieden sieht.

Entschieden, doch nur polemisch abgelehnt ist solches bereits von Weber (1890) 4 „poetam ipsum subito persona mutata ut epilogum addat ad dicendum prodire [...]. Sed tali violentia [...] poeta suum consilium, quod in distribuendis actionis partibus persecutus est, ipse turbaret. Quod incredibile est vel ut recte dicatur, ineptum.“ Was allein vielleicht tatsächlich unpassend wirken mag, ein plötzliches Eingreifen des Dichters nur am Ende, gewinnt jedoch, wenn man den Anfang einbezieht:

4. *Ein durch denselben Sprecher zu Beginn und am Schluß gebildeter Rahmen:*

Nur ganz vereinzelt, lediglich als Feststellung und ohne jede Argumentation wird der Dichter als „Choral Director“ oder „Ceremonienmeister“ als Sprecher der ersten beiden wie auch der allerletzten Strophe von der Forschung erwogen; so Maas (1916) Sp. 133 „die Aufforderung zum Sangesstreit und die Schlußmahnung an die Braut, spricht ein einzelner, etwa der Dichter“. Johnson/Ryan (1999) 22 „spoken by a Choral Director, who introduces the song and each of the competing choruses. This Choral Director also addresses the maiden/bride at the conclusion of the poem.“ Ähnlich zudem Westerbrink (1969/70) 169ff. „Dat nu hier [...] lijkt me weinig aantrekkelijk; liever neem ik aan [...]“, dessen Lösung aber insgesamt – wie die von Weber – durch eine Verteilung auf mehrere Sprecher innerhalb der klar voneinander getrennten Strophen trotz der von ihm erstrebten „meer dramatische kracht“ unglücklich ist (V. 1–2/4, 6–7/9, 17–18, 59–65 „Ceremonienmeister“, 3 [8], 11–16 Anführer der *iuuenes [puellae]*).

Eine absolut sichere und allseits zu akzeptierende Entscheidung über den oder die vom Dichter selbst intendierten Sprecher wird leider niemals möglich sein. Denn dafür fehlt nicht nur ein eindeutiger Hinweis Catulls, der mit c. 62 ein kleines Stück dramatischer Dichtung ohne jede zusätzliche Regie-Anweisung vorgelegt zu haben scheint. Zudem ist der Text trotz eines nur hier zusätzlichen Überlieferungszeugen (Kodex Thuanus) für den heutigen Leser unwiederbringbar geschädigt. Notwendige Konjekturen bereits in den ersten Versen,²⁷ vor allem aber die Lücke innerhalb des zweiten Strophenpaares des Agons nach V. 32 beweisen den überlieferungsbedingt schlechten Zustand des Textes und lassen auch für Weiteres Verdacht auf Ausfälle berechtigt sein. Angesichts der ansonsten streng korrespondierenden Folgestrophe ist somit zusätzlich nach V. 41 der Ausfall eines Verses anzunehmen²⁸ und vor allem beim Übergang von der vorletzten zur letzten Strophe, an einer entscheidenden, in der Forschung heftig umstrittenen Stelle. Denn auffällig und eigentlich nicht zu erwarten ist das Fehlen des strophenschließenden Refrains nach V. 58 in dem diesbezüglich sonst einheitlich gestalteten *carmen*.²⁹ Doch während die einen den Schaltvers mit Recht ergänzen, die beiden Schlußstrophen auch äußerlich erkennbar voneinander trennen und so gelegentlich gerade darin ein Indiz für einen Sprecherwechsel sehen wollen, wird solches von anderen z. T. sogar entschieden abgelehnt.³⁰ Der scheinbare Verzicht auf den üblichen Hymenaios-Ruf wird umgekehrt oft ausdrücklich als ein Argument dafür verwendet, daß der Jünglingschor

²⁷ Umstritten sind V. 6 *consurgite (consurgere KIDD [1974], consurgier hora PENNISI [1992]; vgl. auch RADKES Umformulierung [1972] consurgier aetral ... umbras)*, V. 9 *uincere (uisere KIDD, PENNISI)*.

²⁸ So zuletzt PENNISI (1992), GOUD (1995), THOMSON (1998²).

²⁹ Entsprechend zuletzt GOUD (1995) 27 „absence here is striking“.

³⁰ Seit Muretus mit einem zusätzlichen Refrain z. B. WEBER (1890), FRIEDRICH (1908), KROLL (1923/1980⁶), WHEELER (1934), MYNORS (1958), BARDON (1973), DELLA CORTE (1977), THOMSON (1978, 1998²), TRÄNKLE (1981), PENNISI (1992), GODWIN (1995), GOUD (1995), JOHNSON/RYAN (1999); ohne Ergänzung dagegen z. B. LACHMANN (1829), ELLIS (1889²), MERRILL (1893), v. WILAMOWITZ (1924), FRAENKEL (1955), FORDYCE (1965²), COMMAGER (1983), EISENHUT (1983), GOOLD (1989²) sowie HAUPT (1837) 47, für den es nicht nur unnötig, sondern „ne tolerabiliter quidem“ ist, SCHMIDT (1985) 91, der direkt von einem „Mißgriff“ spricht. Für THOMSEN (1992) 197ff. ist es die Funktion des Refrains, „to speed up the appearance of the bride“, die von Hesperus geraubt sei. Da die Braut V. 58 aber schon gekommen sei, sei ein zusätzlicher Refrain mit erneuter Anrufung (*ades*) unpassend. Durch den danach überlieferten weiteren Refrain ist solches aber widerlegt; THOMSENS Deutung von V. 66 mit neuer Funktion ist unbefriedigend („opens the hymenaios“, „to set the procession moving“).

gleichsam in einem Zug fortfahrend auch den Schluß gesungen haben müsse.³¹ Allein bezogen auf den umstrittenen Vers 58b sind solche Argumentationen in beiden Richtungen plausibel; eine sichere Entscheidung gibt es in diesem Fall wieder nicht. Wegen eines durchaus möglichen Ausfalles, so wie c. 61, 145, 159f. Refrainverse fehlen, wegen eines Verlustes vielleicht sogar weiterer Verse an dieser wichtigen Stelle³² und eines damit verlorengegangenen, deutlich erkennbaren Sprecherwechsels ist die *communis opinio* jedoch auf keinen Fall die einzige und unbedingt nächstliegende Lösung.

Auch letztere, von der Forschung bislang kaum vertretene und offenbar für die Interpretation von c. 62 auch nicht genutzte Position, die Annahme eines vom Dichter selbst gesprochenen Rahmens um ein agonales Mittelstück, ist zumindest denkbar; sie kann vielleicht dazu beitragen, Aussage und Gehalt des *carmen* noch ein wenig präziser als bisher üblich zu bestimmen – ein Gedicht, das dann vom Leser keine Konstruktion eines Hintergrundes zu Beginn verlangt und ohne die Annahme besonderer Sitzordnungen, nach Westen offener Hallen oder Tafeln im Freien und überhaupt eine konkrete Szenerie auskommt. Mit c. 62 handelt es sich vielmehr um ein Gedicht, das wie mit einer Momentaufnahme eine unbestimmte, gänzlich allgemein belassene Hochzeit in den Blick nimmt und für einen Augenblick das Geschehen durch den Wechselgesang zweier Chöre lebendig werden läßt, zu dem der Dichter einleitend auffordert und den er am Ende auch selbst mit einer eigenen Entscheidung beschließt. So geht m. E. die vielzitierte Fraenkelsche „poetic sphere of its own“ des c. 62 noch viel weiter, als dies die vielfach zustimmende Forschung annimmt. Sie ist als Mischung einer literarisch-poetischen und einer scheinbar realen Ebene in einem Gedicht zu verstehen, in dem sich die für die bloße Lektüre geschriebene Dichtung eines Catull und die Dramatik eines echten Agons miteinander vereinen. Wie z. B. Horaz mit seinem c. 1.21 (V1f. ... *dicite uirgines!* ... *pueri dicite*) hat Catull in den Eingangsstrophen seines c. 62 Chöre von *iuuenes* und *puellae* angesprochen. Daß dies nicht Auftakt nur für ein Catull-Gedicht über eine Hochzeit ist, das allein der Dichter vorträgt, wie es c. 61 der Fall ist (V. 36ff. ... *uirgines* ... *dicite*, 121ff. ... *pueri* ... *concinite*)³³ und wie es bei Horaz geschieht, kann der Leser zu Beginn nicht wissen. Dadurch daß die Chöre, anders etwa als im Falle des Horaz, plötzlich selbst auftreten, wird das Ganze überraschend von der 3. Strophe an dramatisch und greift direkt in eine Feier ein.³⁴ Ob dabei spezifisch griechische oder römische Bräuche zugrunde liegen – für die Forschung die entscheidende Frage –, ist ohne Belang, da es sich nicht um eine wirkliche Hochzeit handelt, sondern um einen vom Dichter inszenierten literarischen Dialog zweier Chöre, der nur momentan, nur mit dem Agon, ins wirkliche Leben eintaucht und der zudem in die Worte eines Dichters eingebettet ist, der sich am Ende unabhängig vom realen Ablauf und der Präsenz einer inzwischen angekommenen Braut, eben wie in einem Gedicht nach Art des Horaz, auf einer anderen Ebene mit seiner eigenen Mahnung an diese und zugleich an jede *uirgo* wendet.

I.

³¹ So z. B. explizit SYNDIKUS (1990) 71 Anm. 92 „weil kein Sprecherwechsel stattfindet“; auch GOUD (1995) 27 schließt einen Ausfall aus, wenn die Jungen weitersprechen sollten („[...] blurred into the conclusion“).

³² So z. B. TRÄNKLE (1981) 255, den die Ankündigung von V. 4 und die plötzliche Wendung an die Braut V. 59 reichlich spekulativ eine weitere Mädchen-Strophe vermissen lassen, die die Ankunft ausspricht und den Bräutigam mahnt; seiner Gattin „das Einleben [...] leicht zu machen“. Vgl. daneben PENNISI (1992) 51 mit der Annahme eines einzeiligen Ausfalles nach V. 61, GOUD (1995) 28f. eines weiteren Einzelverses nach dem Refrain V. 58b.

³³ Vgl. z. B. WHEELER (1934) 208 „the poet depicts himself as present at the ceremony as a sort of director“.

³⁴ Da c. 62 also nicht von Anfang bis Ende ein kleines Drama darstellt, eben nicht „devoted entirely to the two choirs“ (WISEMAN [1985] 119), sondern zunächst ein normales Gedicht wie das des Horaz, sind über die Strophen gesetzte Sprechermarkierungen neuerer Ausgaben (z. B. GOOLD, JOHNSON/Ryan), wie sie THOMSEN (1992) 223 Anm. 281 ausdrücklich gegen FRAENKEL fordert, unpassend. Vgl. bereits WHEELER (1934) 217 „The whole is a poem, not a song“ gegen die Vorstellung von „a certain universality which adapts it for singing on special occasions“, GODWIN (1995) 113 „a poem about (and containing) a performance rather than simply a record of the text performed“.

Aufschluß über den oder die Sprecher ist freilich nicht nur vom Ende von c. 62 her zu gewinnen. Für Erstdruck und Interpretation ausschlaggebend ist zunächst einmal der Anfang, ein auffällig ausführlicher Abschnitt zur Einleitung, der in der üblichen Einteilung mit immerhin 19 Versen ca. ein Viertel des Gedichtes ausmacht. Festzuhalten ist hierzu von vornherein, daß auch die *communis opinio* notwendig von einem Sprecherwechsel zu Beginn ausgehen muß, wenn sie die ersten Strophen nicht den Chören insgesamt wie später im Gedicht, sondern nur Chorführern zuweist. Für den unbefangenen Leser ist dies keineswegs klar ersichtlich. Festzustellen ist zudem, daß es in den ersten Strophen nichts gibt, was einen zusätzlichen Sprecher dieser beiden Eingangstrophen wie den Dichter ausschließt – ganz im Gegenteil! Anders als im Chorvortrag des c. 34 etwa, in dem der Sprecher mit der ersten Person Plural deutlich in den Gesang einbezogen ist (V. 1 *sumus*, 4 *canamus*), und wie es c. 62 in der 3. Strophe dann geschieht (V. 11 *nobis*, 15 *nos*), wirkt durch die beiden Imperative zu Beginn der beiden ersten Strophen (V. 1, 6 *consurgite*) eher Distanz geschaffen. Die Gleichartigkeit der Imperative könnte für den noch unbefangenen und nicht durch die Responionen des folgenden Agons geprägten Leser direkt ein Indiz für den gleichen Sprecher dieser beiden Strophen sein.³⁵

Im anderen Fall gibt es dagegen sogar dreifach einen leichten Anstoß: Bei der von der Forschung üblicherweise vorausgesetzten Abfolge einer Jünglings-, einer Mädchen- und wiederum einer Jünglingsstrophe vor dem eigentlichen *carmen amoebaeum* scheint der weitere Ablauf des Wechselgesanges ein wenig widersprüchlich. Nicht recht einzusehen ist es nämlich, warum die *iuuenes* bzw. ihr Chorführer zu Beginn so eifrig die Initiative ergreifen, wenn sie selbst in Wirklichkeit ja gar nicht singen wollen, wie die 3. Strophe schließlich offenbart. Angekündigt ist mit ihrer vermeintlichen Selbstaufforderung in der 1. Strophe zugleich auch ein Hochzeitslied (V. 4 *iam dicetur hymenaeus*). Daß die *iuuenes* singen sollen, wird durch die 2. Strophe offensichtlich, in der ihr Gesang ausdrücklich angekündigt ist – ein Vortrag, den es für die Mädchen im Anschluß zu übertreffen gilt (V. 9 *canent, quod uincere par est*). Denn gegen z. B. Stigers und Johnson/Ryan³⁶ ist dies nur so zu deuten, daß die Jünglinge mit ihrem Gesang etwas vorzulegen haben, was die anderen überbieten sollten, was aber dann tatsächlich nicht geschieht. Nicht recht einzusehen ist es, wieso Catull stattdessen eine 3. Strophe mit ihren immerhin neun Versen folgen läßt, an der bereits die ältere Forschung wegen eines fehlenden Pendantes berechtigt Anstoß nahm und die die neuere Forschung in ihren Interpretationen weitgehend unbeachtet übergeht (z. B. Nethercut, Goud). Gewiß ist es mit die Funktion, den Hintergrund des Wettstreites weiter auszumalen und die Chöre vorzustellen, wie z. B. Syndikus angibt.³⁷ Doch allein dafür ist die 3. Strophe reichlich lang geraten, ohne wirklich Konkretes für die Szenerie zu bringen. Nicht recht einzusehen ist es ferner, wieso der Chor der *uirgines* ohne Not von seiner ersten Strophe an den Refrain vom Ende der Jünglingsstrophe zuvor getreulich aufnimmt und so selbst in einprägsamer Wiederholung Hymenaios rufen soll, den er in seinen weiteren Strophen überdeutlich ablehnt – ein in der Tat berechtigter alter Einwand der Forschung. Leicht hätten die sich im weiteren Verlauf des Gedichtes als wahrlich selbstbewußt erweisenden Mädchen den Refrainvers mit leichter Abwandlung in ihrem Sinne umgestalten können, zumal die Forschung neuerdings vereinzelt unterstellen will, daß bereits in der 2. Strophe Ablehnung im voraus spürbar ist. Wenn dazu mit großer Sorgfalt die Formulierungen beider Strophen

³⁵ Vgl. z. B. KNAPP (1896) 366, der die ersten beiden Strophen anders als im Amoebaeum üblich als „imperfectly balanced“ erkennt; dagegen SYNDIKUS (1990) 59 „schon ganz von der strengen Responion bestimmt, die auch für die folgenden Strophenpaare typisch ist“. JOHNSON/RYAN (1999) 25 verweisen zu Recht auf die unterschiedlichen Anreden: *aequales* V. 11, 32 gebraucht von den Chören/Chorführern in bezug auf sich selbst, V. 1, 6 *iuuenes, inuuptae* und V. 59 *uirgo* in der direkten Ansprache des „Choral Director“.

³⁶ STIGERS (1977) 84 „The boys are forced into the position of reacting, losing their initiative“, JOHNSON/RYAN (1999) 25 zu V. 7 als Aufforderung an die Mädchen „to take a stand against the *iuenes* and to take the lead in the contest“. Korrekt dagegen THOMSEN (1992) 170 „the maidens [...] obviously presuppose that the youths are well prepared and will begin the song contest“.

³⁷ SYNDIKUS (1990) 62f. „Wichtiger war dem Dichter wohl, die in seiner Umwelt ungewöhnliche Vorstellung eines Wettstreites zwischen einem Mädchen- und einem Männerchor durch die genauere Zeichnung [...] noch klarer hervortreten zu lassen“; für eine erste, taktische Funktion dieser Strophe siehe u. Anm. 42.

gegeneinander abgewogen werden (Nethercut, Commager), so ist für die 2. Strophe im Vergleich zur 1. eigentlich nur das ohnehin zu erwartende, dem zeitlichen Fortgang entsprechende Streben nach Variation und Intensivierung festzustellen, wenn etwa der zunächst nur als Glimmen und Glühen wahrnehmbare Hesperus schließlich in echtem, feurigem Glanz als Stern aufgeht (*lumina, ignes*) und der Abend zur Nacht wird (*Vesper, Noctifer*). Daß die Mädchen in der 2. Strophe durch den an die Stelle des Olymp (V. 1) getretenen Oeta mit seinem Feuer (V. 7 *Oetaeos ... ignes*) in unheilvoller Weise auf den dortigen Tod des Herkules als Ende einer Ehe anspielen, daß die Bezeichnung des Bringers der Nacht (V. 7 *Noctifer*) die Furcht der Mädchen vor einem wegnehmenden *ferre* ihrer Jungfräulichkeit widerspiegelt, ist Überinterpretation.³⁸ Andererseits ist das von der Forschung z. T. bereits der Wortwahl der Eingangsverse unterstellte Widerstreben der Mädchen nicht notwendig an deren Chorführerin als Sprecherin dieser Strophe gebunden; genausogut kann solches der Dichter in eigener Vorwegnahme des späteren Verhaltens der *innuptae* in seine Worte hineingelegt haben.³⁹

Nimmt man nun im Gegensatz zur heute weitaus überwiegenden Forschung den Dichter selbst als Sprecher der beiden ersten Strophen an, wie es am Anfang für den unvoreingenommenen Leser von c. 62 ohne weiteres denkbar ist, so ist es eben auch der Dichter, der das weitere Geschehen vorgibt – ein Dichter, der für den Leser seines Buches mit den eigenen eigentlich nur literarisch zu rezipierenden Versen plötzlich aktiv und in leitender Funktion an einer Hochzeit teilnimmt. Angesprochen sind von ihm zuerst die jungen Männer mit dem Hinweis, daß es Zeit ist aufzustehen, da der Abendstern im Westen sichtbar wird. Angesprochen sind als zweites dann die jungen Mädchen, die – so ist es hier eindeutig vorgegeben – die Jünglinge mit einem eigenen Lied anschließend überbieten sollen (V. 6 *consurgite contra, 9 quod uincere ...*). Da sich die Mädchen, wie sie es später auch ausdrücklich singen werden, sträuben, muß der Dichter für sie mehr Überzeugungskraft aufwenden.⁴⁰ Unabhängig davon, wie sie sitzen (nicht notwendig 'griechisch', d. h. abgesondert für sich), ob sie selbst den Abendstern erblicken können, er muß mit Nachdruck in sie dringen (V. 7 *nimirum*) und bestätigen (V. 8 *sic certe est*), daß es in der Tat so weit ist. Nicht nur das Aufgehen des Sternes, das Aufspringen der Jünglinge dient ihm dabei als doppelter Beleg (V. 6 *cernitis ...*, 8 *uiden, ut ...*), der offensichtliche Eifer der anderen (V. 8 *perniciter*) als zusätzlicher Ansporn für die Widerstrebenden. Dadurch daß die beiden Gruppen getrennt und in exakt gleicher Verszahl angesprochen sind, ist vom Dichter kein einfaches Hochzeitslied verlangt, das alle dann gemeinsam vorzutragen hätten. Vorgegeben ist vielmehr ein Wettstreit zweier Chöre (V. 1 *consurgite, 6 consurgite contra*), vorgegeben ist zudem jeweils zum Abschluß der Refrain, den der Dichter formuliert hat und den beide übernehmen müssen, auch die Mädchen, deren eigenen Gefühlen eine solche Formulierung widerspricht.

³⁸ NETHERCUT (1979) 231ff., COMMAGER (1983) 22ff. Zu bedenken ist die genau gegensätzliche Ausgangshaltung: In c. 62 lehnen Frauen die Ehe für sich als leidvoll ab; im Falle des Herkules versucht eine Frau mit ihrem Liebeszauber ihre Ehe zu retten und bringt unwillentlich Leid über ihren Gemahl. Wie die Forschung längst erkannt hat, sind Namen wie Olymp und Oeta topisch und verweisen allenfalls auf einen durch griechische Lektüre geprägten Hintergrund (vgl. z. B. Verg. ecl. 8.30 *deserit Hesperus Oetam*, Culex 203 *procedit Vesper ab Oeta*; daß es hierzu Belege erst nach Catull zu geben scheint, mag an der Überlieferung und zugleich an der erst mit Catull einsetzenden römisch-kallimacheischen Dichtung liegen). Ablehnend zu Recht ebenfalls SYNDIKUS (1990) 61 Anm. 53.

³⁹ Vgl. V. 7 *ignes* und die vermeintliche, nicht signifikante Wiederaufnahme in der ersten Mädchen-Strophe V. 20 *ignis*. Ebenfalls zu weit geht COMMAGER (1983) 23 für die 2. Strophe und fast alle ihre Einzelformulierungen, so z. B. zu *exsiluere* statt *consurgere*, *lumina tollere* als „beyond the merely appropriate“, „tendentious“, *Noctifer* statt *Vesper* als „more sinister“ („girls have even now begun to undermine the boys' rhetoric“). NETHERCUT (1979) 231 Anm. 5 argumentiert für V. 1–10 als „intentionally written to set up the tension“ ausdrücklich rückschließend vom „rest of 62 [...] on an objective basis“ und damit methodisch nicht korrekt; selbst einschränkend 231 Anm. 4 „it seems possible to grant that the female chorus' allusion to fire may well be appropriate in a wedding song. Perhaps this is the most obvious [...]“.

⁴⁰ Nicht zutreffend dagegen zur 2. Strophe SYNDIKUS (1990) 61 „von lebendigster sprachlicher Bewegung erfüllt, die das Selbstbewußtsein und die wache Entschlossenheit dieser Mädchenschar vor Augen stellt [...] wird schon sehr gut das Selbstbewußtsein dieser Mädchen, ihre Streitlust, ihr Siegeswillen charakterisiert“.

Mit den beiden ersten Strophen, die der Dichter nacheinander an die beiden Gruppen richtet (V. 1 *iuuenes*, 6 *innuptae*), ist das Weitere also eigentlich präzise vorgeschrieben, eine Art Agon, den ganz offensichtlich die eröffnen sollen, die der Dichter auch als erste dazu aufgerufen hat. Und in der Tat, erstmals mit der 3. Strophe ergreifen eindeutig erkennbar die jungen Männer das Wort – gut zu beachten sind Selbstanrede und erste Person Plural gleich im ersten Vers (V. 11 ... *nobis, aequales*. ...). Doch die *iuuenes* singen nicht, wie es zu erwarten wäre (vgl. V. 9 *non temere exsiluere: canent* ...). Die, die singen sollten, die scheinbar so gewartet haben und angeblich eifrig aufgesprungen sind, wirken eher vom Dichter aufgescheucht und haben selbst gar nichts zu singen! Unvorbereitet und ohne jeden eigenen Gedanken retten sie sich im Gesprächston über ihre erste Strophe, in der sie nichts anderes leisten, als mit eingeschränktem Selbstbewußtsein (V. 11 *non facilis nobis* ..., 16 *iure igitur uincemur*) vom eigenen Sieg zu sprechen, der für sie natürlich feststeht (V. 11 ... *palma parata est*), und von ihren Kontrahentinnen, die sie bis zum letzten Augenblick noch bei der Vorbereitung sehen – eine erste Strophe, die die erste des Gesanges, des Agons hätte sein sollen.⁴¹ Denn eigentlich setzt er bereits mit dieser 3. Strophe und damit früher ein, als dies die Forschung übereinstimmend erkennt, für die der Agon erst mit der 4. Strophe und dem offensichtlichen Amoebaeum anfängt. Recht hat die Forschung damit nur, wenn man allein vom Ergebnis und nicht von der Vorgabe am Anfang ausgeht. Der Agon sollte und könnte nach den beiden ersten Strophen beginnen, die Einleitung ist abgeschlossen und der Sprecher wechselt. Doch dann geschieht nicht das, was vorgegeben war. Der literarisch allmächtige Dichter scheint in der Realität des Geschehens seine Macht über die jungen Männer verloren zu haben, wenn sie seinen Aufruf und den Ablauf des Agons jetzt unbekümmert hintertreiben. Durch die 3. Strophe ist die Struktur, der beabsichtigte einheitliche und klare Aufbau des Ganzen gestört. Gegen den ausdrücklichen Willen des Dichters, gegen die Vorgabe des Einganges (V. 9 *canent, quod uincere* ...), haben die Jünglinge frech die Reihenfolge umgedreht. Sie haben die Mädchen in die Initiative gedrängt und ihnen den Vortritt gelassen (V. 18 *dicere iam incipient, iam respondere decebit*). Nach Meinung einiger Interpreten ist dies ein Zeichen geschickten Taktierens, um als Zweiter die stärkere Position zu erhalten.⁴² Nach den Formulierungen der 3. Strophe aber ist dies eher ein Beleg eigenen Unvermögens und mangelnder Vorbereitung (V. 16f. *iure igitur uincemur: amat uictoria curam! quare nunc ... saltem* ...) angesichts der zu erwartenden Überlegenheit der *innuptae*, die von V. 20 an ein fleißig einstudiertes, glänzendes Lied in drei Strophen vortragen.

II.

Was mit dem in leichter Verzögerung so richtig erst nach der 3. Strophe einsetzenden Hauptteil folgt, ist nämlich kein wirklicher Wettgesang, kein Agon derart, daß jeweils der eine auf den anderen reagierte.⁴³ Viel zu wenig beachtet wird, daß der Vortrag der *innuptae* ja ein *carmen mediatum* bzw. *meditata* (V. 12) darstellt, ein sorgfältig vorbereitetes und bis zuletzt eingeübtes Lied, das die Mädchen in drei sich in ihrer Länge und Intensität steigernden Strophen, der 4., 6. und 8., singen. Lediglich Wheeler und Stigers machen zu Recht darauf aufmerksam, daß sich die

⁴¹ In einer schematischen Übersicht ist folglich m. E. gegen KROLL (1980⁶), GOUD (1995) die 3. Strophe nicht in die Mitte zu setzen; vgl. den hier einleitend abgedruckten Text.

⁴² Vgl. z. B. SYNDIKUS (1990) 62 „Da die jungen Männer als die künftigen Sieger das letzte Wort haben müssen, mußte der Wechselgesang notwendigerweise so eingerichtet werden, daß die Mädchen beginnen“, THOMSEN (1992) 170f. für den die *puellae* ironischerweise gerade wegen ihrer guten Vorbereitung anfangen und dadurch zum Verlieren bestimmt sind. WHEELER (1934) 213 spricht von „masculine confidence, masked by the assumption of carelessness and defeat“.

⁴³ So NETHERCUT (1979) 236f. mit einem „continuous forward movement of the motifs“ in einem homogenen Gedicht („highly unified“), COMMAGER (1983) 22ff. zur Debatte als nur scheinbar „self contained“, angeblich aber mit wechselseitigen Bezügen („natural linkage“; siehe u. Anm. 45). Übertrieben ebenfalls STIGERS (1977) 84 „the boys push the girls into defensive self-definition“ und – nun umgekehrt – THOMSEN (1992) 199 „The maidens do not enter into a discussion with the youth, they hear nothing.“ Man nimmt sonst gewöhnlich an, daß die beiden Gruppen einander nur während der ersten drei Strophen nicht hören können.

Perspektive in diesen drei Strophen in zunehmendem Maße verengt⁴⁴ und durch die gewählten Vergleiche von einer Stadt im Krieg mit auswärtigen Feinden über die nächtlichen Gefahren außerhalb des eigenen Hauses bis hin zur Abgeschlossenheit einer privaten Idylle mit einem geschützten, ummauerten Garten führt. Ausgehend vom Feuer des Hesperus müssen die jungen Männer in der 4. Strophe eine bittere Anklage an den Abendstern und den gleichsam dadurch entflammten Bräutigam hören, die in einem Vergleich gipfelt, wie er stärker, schockierender kaum mehr denkbar scheint: die Trennung des Mädchens von seiner Mutter, die Übergabe an den künftigen Ehemann wie ein Raub von Beutefrauen durch den Sieger nach einer Eroberung. Schon einleitend aber wirken der Widerwille und der Wunsch, daheim zu bleiben, durch die Wiederholung V. 21f. *natam ... complexu auellere matris, / complexu matris ... auellere natam* besonders eindringlich. Durch die zweimalige Stellung von *natam* und *matris* in größtmöglicher Entfernung im Vers, durch die zweimalige Elision sind Trennung und Festhalten selbst über die Distanz hinweg auch sprachlich angedeutet. Nur zu vermuten ist die Anklage der 6. Strophe, während die 8. als Höhepunkt in schönster Deutlichkeit ein ideales Gegenbild entwirft: Die *uirgo* in reiner Keuschheit wie eine behütete und unberührte Blume, von allen geliebt und begehrt.

Dadurch daß die *innuptae* ihr logisch fortschreitendes und offensichtlich wohlkomponiertes Lied zweimal unterbrechen, ist die Form des Agons gewahrt und den Männern mit der 5., 7. und 9. Strophe jeweils die Möglichkeit zur Reaktion gegeben. Doch statt nun selbst aktiv die eigene Liebe und die Freuden einer Ehe preisend als *probatio* zu besingen, lassen sie sich leiten und sind ausschließlich darauf beschränkt, wie in einer *refutatio* das zu widerlegen, was die *innuptae* soeben vorgeworfen haben. Es ist demnach fraglich, inwieweit die Worte der männlichen Gegenseite auf die vorbereiteten Gedanken der Mädchen Einfluß nehmen können, wie die Forschung z. T. vermutet. Wenn Nethercut und Commager auf V. 43 *carptus* im immerhin erst sechsten Vers der dritten Mädchenstrophe des Agons verweisen und hier eine Aufnahme des inhaltlich anders gebrauchten *carpere/carpunt* der Jünglinge aus V. 36f. vermuten, um eine enge Verklammerung der Einzelstrophen des Agons zu konstruieren,⁴⁵ so ist dies wenig überzeugend und mag sprachlich bereits in der Lücke vorgegeben sein. Fraglich ist es ebenfalls, ob die Männer mit dem Vorwurf an die Mädchen in V. 36f. wirklich eigenständig handeln – die Vorwürfe der *innuptae* gegen Hesperus im Sinne des Catullischen *uritur et loquitur* (c. 83, 92), *odi et amo* (c. 85), was die Männer zielsicher entlarven könnten;⁴⁶ ein Angriff auf den Gegner statt eigener Argumente als Ausdruck eher der Verzweiflung und nur vermeintliches Zeichen von Stärke. Für Thomsen ist dies die entscheidende Stelle zum Verständnis der männlichen Haltung wie überhaupt des ganzen Gedichtes, eine mögliche Kernstelle gewiß, die aber trotz ihrer überzeugenden Formulierung wie das meiste sonst bei den Männern wiederum nur auf sprachliche Vorlagen der verlorenen Mädchenstrophe zurückgehen mag. Auffällig ist es immerhin, daß die *puellae* zu Beginn der 8., ihrer letzten Strophe auf den Bezug auf Hesperus verzichtet haben, anders als in ihren beiden Strophen vorher, so daß man diesbezüglich in der Tat vermuten könnte, daß der Tadel der *iuuenes* einwirkt, wie sie ihn zum Abschluß ihrer eigenen Strophe vorher ausgesprochen hatten. Wegen des fast vollständigen Verlusts der zweiten Mädchenstrophe wird dies nie zu klären sein. Zu beachten ist jedoch, daß sich die Männer in ihrer Reaktion der letzten Strophe des Agons in ganz besonders enger Weise an die Worte der *innuptae* angeschlossen haben, wie es beim Vergleich der beiden Strophen bereits auf den ersten Blick ersichtlich wird und wie es eigentlich weniger zu erwarten wäre, wenn die Männer schon in ihrer zweiten Reaktion mit einem eigenständig formulierten Gedanken hätten Eindruck machen können. Auffällig ist es also, daß der Grad der Eigenständigkeit der Männer zumindest sprachlich bis zum Schluß nicht zuzunehmen scheint, wenn sie in ihrer dritten Reaktion erst recht, bis hinein in Syntax und Versbau, an den vorausgegangenen Worten der *innuptae* kleben.

⁴⁴ WHEELER (1934) 214 „in general terms [...] becoming specific [...] come to their chief point“, STIGERS (1977) 89 „chain of reasoning“.

⁴⁵ NETHERCUT (1979) 235f.; COMMAGER (1983) 28 sieht die Mädchen in ihrer letzten Strophe die Gelegenheit ausnutzen „to confute the boys' legalistic propositions“: V. 41 *firmat sol/27 desponsa firmes*, 42 *optauere/30 optatus*, 43 *defloruit/30 felici*, 47 *iucundal/26 iucundior* als weitere jeweils zweifelhafte Bezüge.

⁴⁶ THOMSEN (1992) 226ff.; für STIGERS (1977) 84 liegt in V. 37 „The boys' only hope of success“.

Die letzte Strophe der Mädchen mit dem zarten Bild der wohlbehütet aufgewachsenen Blume mag zwar sehr eindrucksvoll auf den Leser wirken; in der Forschung hat c. 62 gerade wegen dieser Strophe Lob erfahren.⁴⁷ Doch trotz aller Anerkennung, für die Interpretation des Ganzen gilt zumeist die Jünglingsstrophe als entscheidend, die angeblich wie ein Höhepunkt den Abschluß des Wettsingens darstellt und – „silencing their rivals“, so der dafür ebenfalls vielzitierte Fraenkel – zum unbestrittenen Sieg der Männer führen soll.⁴⁸ Wie bereits erwähnt, pflegt man als Argument gegen einen Ausfall nach V. 58 zu betonen, daß die Jünglinge durch diese Strophe jetzt stolz im Bewußtsein ihrer Überlegenheit, wie im Höhenflug des Siegesrausches ohne Pause, d. h. ohne den verbindlichen Refrain, den Agon beenden und mit der allerletzten 10. Strophe die (soeben?) eingetroffene Braut ansprechen. Tatsächlich aber ist es m. E. sehr die Frage, wer der wahre Sieger ist, die, die mit einem sorgfältig geübten Lied brillieren, oder die, die ohne jede Vorbereitung nichts als einen Abklatsch bieten, wie auch die neuere Forschung allmählich bemerkt.⁴⁹ Ohne inhaltlich wirklich aufeinander einzugehen, ohne daß die Männer reagierend den *innuptae* ihre Sorgen hätten nehmen können, haben mit den jeweils letzten Strophen des Gesanges beide Gruppen letztlich doch nur ihre eigene Sicht vertreten. Was einander damit gegenübersteht, sind zwei unvereinbare Lebensmodelle, wie sie gegensätzlicher nicht sein könnten.⁵⁰ Ohne Gefühl für den anderen wird aus gänzlich verschiedener Haltung der ewigen Jugend oder des mit Pflichten belasteten Erwachsenseins argumentiert. Einen Anlaß zur Hochzeit zum jetzigen Zeitpunkt sehen die Mädchen nicht. Auch an eine Stütze für später, an ein *senescere* denken sie anders als die Männer (V. 56 *incolta senescit*) nicht. Führt man den Vergleich mit der Blume weiter, ist das Pflücken, die Hochzeit, nicht Anfang eines neuen Lebens, sondern Beginn des Verwelkens und damit der rasche Tod. Der nur bis zu einem Punkt, dem *carpere*, von vielen bewunderten Blüte bzw. *uirgo* haben die Männer allein auf den Nutzen gegründete Überlegungen entgegenuhalten, die man sich bewußt vor Augen führen muß: Anstelle der ihrer selbst, ihrer Schönheit und Reinheit wegen verehrten Blume setzen die Männer mit dem Wein eine Nutzpflanze, die man um des Ertrages willen anbaut und dazu in ihrer freien Entfaltung einschränkt. Im Vergleich mit der Blume sind es *pueri* und *puellae*, die diese bzw. die *uirgo* begehren; im Vergleich der Männer sind es ausschließlich Nutzvieh und Bauern, für die eine *puella* als 'verheiratete Rebe' noch attraktiv ist.⁵¹ Bereits mit dem zweiten Vers der eigenen Strophe war von

⁴⁷ Siehe o. Anm. 11. Der Vergleich mit der abgeschnittenen Blume ist von Catull bekanntlich c. 11.23ff. ebenfalls verwendet, wie vielfach hervorgehoben wird.

⁴⁸ FRAENKEL (1955) 3, 6 „This plain truth silences the girls completely, for what could they possibly reply“; MERKELBACH (1956) 126 „Die Mädchen können nun nichts mehr antworten und die Burschen gehen zu einem triumphierenden Schlußgesang über“; WESTERBRINK (1969/70) 171 „Door deze argumenten hebben de jongens [...] gewonnen en zijn de meisjes tot zwijgen gebracht“; STIGERS (1977) 84 „Once the girls have revealed their basic self-conception [...], the boys can attack [...] replacing [...] with another pattern“; COMMAGER (1983) 29ff. „The boys do not merely answer [...], but redefine the simile [...]. The lesson in husbandry is complete. The boys [...] have triumphed“; SYNDIKUS (1990) 74 „Wenn sich die jungen Männer so ohne weiteres von den Mädchen abwenden können, haben diese den Wettkampf offenbar aufgegeben, weil sie nicht mehr antworten können.“

⁴⁹ Zu urteilen ist also gerade im Gegensatz zu z. B. FERGUSON (1985) 184, der die „overpowering spontaneity“ der Männer lobt, und GOUD (1995) 25, für den die Antworten der Jünglinge ein „brilliant play on the girls' language“ sind. Korrekt dagegen WISEMAN (1985) 119 „At the emotional level, that is no answer at all“; SYNDIKUS (1990) 69 „Inhaltlich können die Argumente der jungen Männer wenig befriedigend erscheinen“; THOMSEN (1992) 223 „57–58 do not contain any victorious argument that would allow the *iuvenes* to be triumphantly [...]“; GODWIN (1995) 114 „the girls have to lose [...]. but they win the debate on emotional and poetic points [...] homespun male logic is inadequate to match [...] the beauty of innocence“.

⁵⁰ Vgl. auch STIGERS (1977) 84 „The boys cannot win, but must persuade the girls or alter the terms of the interchange. They cannot prove the girls wrong about the enmity of male and female [...]. The boys [...] trail the girls [...] as the girls work out a definition of themselves whose final form precludes all possibility of intercourse“; es geht zu weit, wenn sie in der letzten Strophe der Mädchen und ihrer gänzlichen Abschottung *saepius secretus hortis* eine narzißtische Schwäche ohne „sense of belonging in a society“ sieht, die die *iuuenes* nutzen (S. 86f. „illogicality [...] allows the boys to confute the girls on the girls' own terms“).

⁵¹ Formuliert ist V. 55 *multi ... agricolae, multi coluere iuueni*, nicht allein *multi coluere*, wie es SYNDIKUS (1990) 74 zitiert.

den *innuptae* solches abgelehnt (V. 40 *ignotus pecori, nullo conuulsus aratro*) und kann folglich in der Gegenstrophe der Männer von Anfang an nicht überzeugen. Mit den *agricolae* und *iuueni* von V. 53 und 55 sind chiasmisch lediglich *pecus* und *aratrum* von V. 40 wiedergekehrt, so daß die Männer mit ihrem Vergleich kein neues, eigenes Argument gefunden haben. Haben sie nicht im Gegenteil mit ihren Worten bestens die Sorgen der Mädchen bestätigt?⁵² Von eigener Liebe, einer Liebe eben um der Ehefrau selbst willen, von Zärtlichkeit und der im zarten Blumenbild spürbaren Unbeschwertheit des Umganges mit Altersgenossen ist im Vergleich der Männerstrophe nichts mehr zu spüren. Wie die Nutzpflanze Wein hat auch die *uirgo* als verheiratete Frau der Männerwelt ihren Nutzen zu bringen; dem Ehemann ist sie deswegen teuer, dem Vater wird sie so nicht mehr auf der Tasche liegen. Selbst die scheinbar positive Formulierung V. 58 mit *cara* am Ende der Jünglingsstrophe ist eine bloße Adaption und durch die Worte der *innuptae* von V. 45, 47 vorgegeben.

III.

Wenn der Agon an dieser Stelle zu Ende ist, dann ist er es nicht, weil die Männer die Mädchen überzeugt, weil diese den Jünglingen nichts mehr entgegenzusetzen hätten. Der Agon ist zu Ende, weil die *innuptae* mit ihrem *carmen meditatatum* von sich aus fertig sind. Ihre Pflicht im Wettbewerb haben sie in überzeugender und noch immer, auch trotz der letzten Jünglingsstrophe zu widerlegender Weise erfüllt. Und so haben in Wahrheit die *innuptae* gesiegt. Es ist ihre letzte Strophe, die die Forschung preist, die im Gedächtnis bleibt,⁵³ auch wenn sie nicht zuletzt gesungen und das letzte Wort gesprochen haben, auch wenn ein „he who starts loses“ das Gesetz des Agons sein mag.⁵⁴ Vom Dichter als erste zum Vortrag aufgefordert, haben die Jünglinge den Anfang des Wetsingens hinausgeschoben und die *innuptae* in die Führungsrolle gedrängt. Selbst nun in scheinbar stärkerer Stellung haben sie diese nicht dazu ausnützen können, mit eigenen Gedanken überzeugend ihre eigene Position zum Sieg zu bringen – der Bauer, das Nutzvieh und die um des Ertrages willen mit einem Baum 'vermählte' Weinrebe sind als ihr einziges Argument ein wenig attraktives Gegenbild, nicht Leidenschaft und Freuden einer Ehe in liebender Gemeinsamkeit.

Da es freilich zur Hochzeit kommen muß, da die Jünglinge dem Anlaß gemäß die Sieger sein müssen (vgl. diese selbst V. 11 ... *nobis... palma parata est*), da die Mädchen aber eigentlich die Überlegenen sind, bleibt dem Dichter nichts anderes übrig als zum Abschluß selbst einzugreifen und den Agon gleichsam wie mit einem Machtwort zu beenden: Abrupt wendet er sich an die Braut und verbietet ihr in scheinbar großer Ernsthaftigkeit und altertümlicher, an einen alten Gesetzestext erinnernden und dadurch umso eindringlicher wirkenden Sprache jeglichen Widerstand. Die nüchterne Sachlichkeit, Geschäftsmäßigkeit der letzten Strophe, von der Forschung immer wieder mit Verwunderung herausgestellt,⁵⁵ ist dabei natürlich nur Ausdruck gespielter Strenge, in der zugleich leichte Verärgerung mitschwingen mag, daß die eigenen Geschlechtsgenossen auf die von ihm gebotene Gelegenheit, eigenständig und aktiv ihren Standpunkt darzulegen, in ihrer Siegeszuversicht von vornherein verzichtet haben. Eben streng, so mag es scheinen, zieht sich der Dichter zum Schluß auf den rechtlichen Aspekt des Streits zurück und spricht wie ein Richter abschließend das Urteil. Einprägsam ist dies formuliert mit *ne pugna* und *noli pugnare* V. 59, 64 am Anfang und zum Abschluß der letzten Strophe, so wie diese heute noch erhalten ist. Eine Weigerung der Braut gemäß der Haltung ihrer Freundinnen ist unbillig (V. 60 *non aequom est*), d. h. unzulässig, da die Tochter von beiden Elternteilen übergeben ist. Die Bedeutung des Vaters ist durch dessen zweimalige Nennung unterstrichen (V. 60f. *pater... ipse, ipse pater...*); die Mutter ist ausdrücklich

⁵² Vgl. auch STIGERS (1977) 84 „The boys [...] finding themselves as a result in the ironic position of confirming the girls' view of their hostility by their attacks on that view“.

⁵³ So explizit WISEMAN (1985) 119 „it is the girls' case against marriage that stays in the readers' mind“.

⁵⁴ THOMSEN (1992) 171.

⁵⁵ Vgl. z. B. KROLL (1980⁶) ad loc. „halb scherzhaft gemeint [...] unsrem Gefühl nicht entsprechend“, NEWMAN (1990) 214 „unromantic twist [...] most amazing feature“, GOUD (1995) 28 „harsh to modern sensibilities“; für MAAS (1916) Sp. 133 ist der Schluß typisch römisch und nur für „uns nüchtern“.

eingeschlossen (... *cum matre*), da die Mädchen selbst am Anfang ihrer Klage von der Trennung von der Mutter ausgegangen waren (V. 21f. in chiasmischer Folge wie V. 60f.). Wenn sodann rechtlich exakt die *uirginitas* der Braut verteilt ist, zeigt dies als Beleg ein zweites Mal die Sinnlosigkeit weiblichen Widerspruchs: Nicht nur, daß sich die *uirgo* gegen die Entscheidung von Vater und Mutter stellen würde, in bezug auf ihren eigenen Anteil an der Streitsache ist sie ja mit nur einem Drittel klar unterlegen. Doch wie die *innuptae* im Agon wird auch die *uirgo* in Wahrheit überlegen sein. Die einleitende Aussage der letzten Strophe, sich nicht gegen einen solchen Gatten zu wehren (V. 59 *et tu ne pugna*; evtl. auch *at tu*, wie gelegentlich konjiziert wird)⁵⁶, wirkt viel zu abrupt, um auf die Vorzüge des realen Bräutigams zu verweisen. Denn der übliche Preis des künftigen Ehemannes, wie er an dieser Stelle vielleicht zu erwarten und von der Forschung im knappen *cum tali coniuge* erkannt wird, ist von Catull gerade nicht gegeben, wenn nicht zuvor doch zusammen mit dem Refrain weitere Verse ausgefallen sind. So wie es dagegen überliefert ist, läßt sich die Wendung mit leichter Doppeldeutigkeit verstehen, die das rechtliche, für die *uirgo* ungünstige Besitzverhältnis des Schlußteils indirekt zu ihren Gunsten relativiert: Ein vortrefflicher *coniunx*, wie der stützende Stamm einer Ulme, zugleich aber auch ein *coniunx*, der den *iuuenes* gleichzusetzen ist, die sich mit *agricolae* vergleichen. Wenn der *talis coniunx* so ist, wie die jungen Männer im Agon, wird die Ehefrau die aktive und die geistig Überlegene sein!

Weil die in der Schlußstrophe zugrunde gelegte rechtliche Überlegenheit der Eltern bereits in der ersten Jünglingsstrophe des Agons V. 28 angesprochen war, wirkt es weniger wahrscheinlich, daß hier von denselben Sprechern nun erneut dasselbe vorgetragen sein sollte: Aus dem Munde der *iuuenes* wäre es als Wiederholung reizlos und als Argument bereits verbraucht; jeglicher Humor des scheinbar überstrengen Schlusses ginge verloren, da die *iuuenes* solches eben zuvor ernsthaft als Antwort verwendet hatten. So ist es m. E. Indiz eher für einen Sprecherwechsel ebenso wie die plötzliche Wendung an die im Agon nicht angedetete, wohl aber in der ersten Strophe und damit ebenfalls vom Dichter angekündigte Braut und der spürbar andere Ton der allerletzten Strophe, der – so zu Recht bereits Westerbrink – in seiner „vaderlijk vermanende“ Art weniger „in de mond van jongemannen“ paßt.⁵⁷ Vor allem aber ist mit Thomsen erneut zu betonen,⁵⁸ daß es nach den vorausgegangenen Reaktionen der *iuuenes* überraschend und wenig wahrscheinlich ist, wenn diese nun plötzlich am Ende doch eigenständig und in eigener Initiative formulieren sollten, wie sie es von ihrer ersten Äußerung in der 3. Strophe an schließlich vermieden hatten.

Die vorgestellte Interpretation, die den Dichter wie einen Rahmen die beiden Anfangsstrophen und den Schlußteil sprechen läßt, ist ohne expliziten Hinweis Catulls objektiv natürlich nicht beweisbar, was freilich für die Forschung sonst mit den jeweils vorausgesetzten Sprechern in ganz gleicher Weise gilt. Für mich gewinnt c. 62 durch die vorgeschlagene alternative Lesart deutlich gegenüber der *communis opinio*, die offenbar zumeist nur zu den eingangs zitierten, wenig enthusiastischen Urteilen führte. Durch das unterstellte Nebeneinander nicht nur zweier Chöre, sondern zusätzlich eines weiteren Sprechers wie des Dichters und der von ihm eingangs eigens als erste aufgerufenen jungen Männer erhält das Ganze eine Art von spielerischer Spannung, die dem Gedicht einen besonderen Reiz gibt⁵⁹ und die – für die gebildeten Zeitgenossen wohl erkennbar – vielleicht sogar Ergebnis eines besonderen literarischen Spiels gewesen sein mag.

⁵⁶ Zur Verteidigung des *et tu* als traditionell formelhaftes vgl. FRAENKEL (1955) 6; verwiesen wird zudem auf Verg. ecl. 10.69 *omnia uincit Amor: et nos cedamus Amori*.

⁵⁷ WESTERBRINK (1969/70) 171.

⁵⁸ THOMSEN (1992) 223ff.; siehe o. unter 3.

⁵⁹ Bereits FORDYCE (1965²) 255 benennt als Catullsche Eigenleistung „spirit of the poem“, „humour and vivacity“, und in der Tat: noch stärker als z. B. bei QUINN (1972), 261, SYNDIKUS (1990) 57 ist der spielerische Charakter zu betonen. Vgl. zudem NETHERCUT (1979) 237 mit seiner anderen Gewichtung, aber ebenfalls korrekten Beachtung des humorvollen Gehalts („In life, and in Catullus' poem, it is the man who strides confidently forward into the world [...]. But once he begins to interact with her, it is he who accommodates his spirit [...]. By the mere fact that he must seek communication and persuade her, if he would win what he

Denn wie es in der Forschung trotz der dürftigen Überlieferung üblich scheint, sei zum Abschluß auch hier ein Vergleich mit Sappho erwogen. Mit ihren bekannten Fragmenten 105a und c mag der Rest einer Catull V. 39ff. entsprechenden Klage in einem der für Sappho gut bezeugten Epithalamien noch greifbar sein.⁶⁰ Zwar nicht bezeugt, doch zumindest denkbar ist es weiter, daß schon bei Sappho ein Jünglings- und ein Mädchenchor im Wettstreit miteinander sangen. Doch während bei Catull die Männer reagieren und gar nicht selbst die Initiative haben wollten, mag es bei Sappho genau umgekehrt gewesen sein: Frg. 105a mit dem vergessenen oder unerreichten Apfel und frg. 105c mit der vom Hirten zertrampelten Hyazinthe als Reaktion der Mädchen auf den zuvor geäußerten männlichen Heiratswunsch.⁶¹ So mag Catull mit seinem c. 62 einen Agon zweier Chöre wie bei Sappho eingeleitet haben, nur daß dann bei ihm in Verkehrgung des ursprünglich vorgegebenen Ablaufs die Jünglinge die zweite Stelle einnehmen und sich eben nicht im Wettstreit als die wahren Überlegenen erweisen. Beweisbar ist auch solches nicht. Aber ist es nicht befriedigender, in Catulls Gedicht ein amüsantes Spiel mit einem Original der berühmten Sappho zu vermuten, anstatt das ausgefeilte kleine Werk des Römers einfach nur als Nachdichtung oder direkt Übertragung abzuwerten, wie es früher üblich war?

ALBERT W., *Das mimetische Gedicht in der Antike. Geschichte und Typologie von den Anfängen bis in die augusteische Zeit*, Frankfurt/Main 1988

ALFONSI L., *Nota Catulliana*, StudClas 12 (1970) 139–140

CATAUDELLA Q., *Callim. fr. 291 Pf.*, Museum Criticum 5/7 (1970/72) 155–163

COMMAGER S., *The Structure of Catullus 62*, Eranos 81 (1983) 21–33

CONTIADES-TSITSONI E., *Hymenaios und Epithalamion. Das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik*, Beiträge zur Altertumskunde 16, Stuttgart 1990

COURTNEY E., *Three Poems of Catullus*, BICS 32 (1985) 85–100

DAVISON J. A., *From Archilochus to Pindar*, New York/London 1968

DELLA CORTE F., *Catullo, la vite e l'olmo*, Maia 28 (1976) 75–81

D'ERRICO A., *L'epitalamio nella letteratura latina, dal fescennino nuziale al c. 62 di Catullo*, Annali della facoltà di lettere e filosofia della università di Napoli 5 (1955) 73–93

FERGUSON J., *Catullus*, Kansas 1985

FRAENKEL E., *Vesper adest (Catullus LXII)*, JRS 45 (1955) 1–8

GOUD T., *Who Speaks the Final Lines? Catullus 62: Structure and Ritual*, Phoenix 49 (1995) 23–32

HAUPT M., *Quaestiones Catullianae*, Leipzig 1837

desires, it is the man who finds limit imposed on him [...]. By the end [...] it is these same men who find that they have been answering to what the girls state. In this very true picture a certain wry humor inheres.“)

⁶⁰ Frg. 105a οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρῳ ἐπ' ὕσθῳ | ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ, λελάθειντο δὲ μαλοδρόπης; | οὐ μὲν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπίκεσθαι; 105c οἶαν τὰν ὑάκινθον ἐν ὤρεσι ποιμένες ἄνδρες | πόσι καταστειβοῖσι, χάμαι δὲ τὸ πόρφυρον αἴθος.

⁶¹ Vgl. z. B. D'ERRICO (1955) 88f. zu frg. 105 als amoebaieisches Element, bei Sappho ein Motiv in zwei verschiedenen Bildern, bei Catull „una immagine sola“, doch bei ersterer in umgekehrter Folge „il coro delle vergini, in risposta ad un altro coro, certamente di maschi“. Vgl. DAVISON (1968) 242ff. mit seiner spekulativen Rekonstruktion: Ausgehend vom Abend mit Apostrophen an Hesperus, der alle, auch die Mädchen, zurück nach Hause zur Mutter führe, hätten diese die „exchanges“ begonnen, während Catull „more natural“ die *pueri* als erste sprechen läßt. Für STIGERS (1977) 90 ist Catulls Gebrauch von frg. 105a/c „polemic, not imitative“. 96 „a version meant to discredit it“; frg. 105c stammt für sie nicht aus einem Hochzeitsgedicht (S. 92 „would strike a false note [...] even as a contrast with the lucky bride“; ihr Einwand ist berechtigt, doch paßt das frg. nicht gerade als scharfe Reaktion?). COURTNEY (1985) 85f. vergleicht frg. 105c mit V. 39–48, 105a mit V. 49–58. CONTIADES-TSITSONI (1990) 96, 123 postuliert wegen c. 62 auch für Sappho einen Agon und will frg. 105a 1–2 den *iuuenes*, 105a 3, 105c den *puellae* geben.

- JOHNSON M., RYAN T., *Catullus' Epithalamia. Translation and Commentary*, *Classicum* 25 (1999) 22–27
- KEYDELL R., *Epithalamium*, *RAC* 5 (1962), Sp. 927–943
- KHAN H. A., *On the Art of Catullus carm. 62,39–58 [...]*, *Athenaeum* 45 (1967) 160–175
- , *Observations on Two Poems of Catullus*, *RhM* 114 (1971) 159–178
- KIDD D. A., *Hesperus and Catullus LXII*, *Latomus* 33 (1974) 22–33
- KNAPP Ch., *A Discussion of Catullus LXII*, 39–58, *CR* 10 (1896) 365–368
- MAAS P., *Hymenaios*, *RE* IX (1916), Sp. 130–134
- MERKELBACH R., *ΒΟΥΚΟΛΙΑΣΤΑΙ (Der Wettgesang der Hirten)*, *RhM* 99 (1956) 97–133
- MUTH R., „*Hymenaios*“ und „*Epithalamion*“, *WS* 67 (1954) 5–45
- NETHERCUT W. R., *The Art of Catullus 62*, in: C. Deroux (Hrsg.), *Studies in Latin Literature and Roman History* Bd. 1, Brüssel 1979, 229–238
- NEWMAN J. K., *Roman Catullus and the Modification of the Alexandrian Sensibility*, Hildesheim 1990
- PARATORE E., *Gli epitalami Catulliani*, in: *Mélanges [...] offerts à Pierre Boyancé*, Rom 1974, 529–555
- PENNISI G., *C. Valerii Catulli Epithalamium carmen LXII*, *Studi latini e italiani* 6 (1992) 45–52
- PERELLI L., *Il Carme 62 di Catullo e Saffo*, *RFIC* 78 (1950) 289–312
- QUINN K., *Catullus. An Interpretation*, London 1972
- RÄDKE A. E., *Zu Catull C. 62,6–7*, *Hermes* 100 (1972) 117–120
- SCHMIDT E. A., *Catull*, Heidelberg 1985
- STIGERS E. St., *Retreat from the Male: Catullus 62 and Sappho's Erotic Flowers*, *Ramus* 6 (1977) 83–102
- SYNDIKUS H. P., *Catull. Eine Interpretation. Teil 2: Die großen Gedichte (61–68)*, *IdF* 55, Darmstadt 1990
- THOMSEN O., *Ritual and Desire. Catullus 61 and 62 and other ancient documents on wedding and marriage*, Aarhus 1992
- TRÄNKLE H., *Catullprobleme*, *MH* 38 (1981) 245–258
- WEBER H., *Quaestiones Catullianae*, Gotha 1890
- WESTERBRINK A. G., *Catullus' Epithalamia*, *Hermeneus* 41 (1969/70) 166–171
- WHEELER A. I., *Catullus and the Traditions of Ancient Poetry*, Berkeley/Los Angeles 1934. Nachdr. 1964
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF U. v., *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Bd. 2, Berlin 1924
- WILLIAMS G., *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1968
- WISEMAN T. P., *Catullus and his World. A Reappraisal*, Cambridge 1985
- WISTRAND E., *De Catulli carm. 62 v. 33 sqq. interpretandis*, *Eranos* 59 (1961) 49–53

Zusätzlich ausgewertet, aber nicht eigens bibliographisch erfaßt sind die allseits bekannten Kommentare: BAEHRENS (1885), DELLA CORTE (1977), ELLIS (1876/1889²), FORDYCE (1961/1965²), FRIEDRICH (1908), GODWIN (1995), GOOLD (1983/1989²), KROLL (1923/1980⁶), MERRILL (1893), QUINN (1970/1973²), RIESE (1884), THOMSON (1997/1998²).

Erst nach Abgabe des Manuskripts wurde mir bekannt:

- THOMSEN O.. *An Introduction to the Study of Catullus' Wedding Poems: The Ritual Drama of Catullus 62*, *Classica et Mediaevalia* 53 (2002) 255–287
- ROSKAM G.. *Mariage ou virginité? Le carmen 62 de Catulle et la lutte entre deux idéaux de vie*, *Latomus* 59 (2000) 41–56