

Das Stilmittel der Wiederholung in Catulls kleinen Gedichten

Von Helmut Offermann, München

*Si qui forte mearum ineptiarum
lectores eritis manusque vestras
non horrebitis admovere nobis / ... (C. 14 b)*

Viele sind bis heute Catulls Leser geworden, viele haben seine Kunst bewundert und beschrieben – und dennoch gibt es noch immer Neues zu entdecken. Eine – wie es scheint – vergessene Einzelheit, die Verwendung der Wiederholungsfigur¹, soll im folgenden an den kleinen Gedichten untersucht werden.

I

Doch sehen wir zunächst auf die Gedichte, in denen keine offenkundige Wiederholungsfigur erkennbar ist: oft sind dies besonders ungefüge, grobe, auch obszöne Angriffe (wie etwa C. 59, vgl. dazu Kroll²; C. 97), Verse ohne sichtbar ausgearbeitete, pointierte Form (wie C. 26; 114; 115, vgl. Kroll) oder ruhig-berichtende, affektfreie Gedichte (wie C. 1; 4; 31; 35; 46; 96)³. Dies könnte an sich schon genügen, um wahrscheinlich zu machen, dass die Figur in gewissem Zusammenhang mit feiner, geistreicher Pointe, treffendem Witz, gestaltetem Angriff, allgemein: mit der Nachzeichnung einer Gedankenbewegung, steht. H. Bardons⁴ Feststellung «... Catulle use de répétitions voulues: ce qui prouve que, chez lui, la passion domine ...» dürfte deshalb kaum genügen. Die Meinung, in den Wiederholungen äussere sich starker Affekt, finden wir häufig vertreten⁵. Hier sei E. Schäfer⁶ genannt, der dem Gegenstand der Wie-

1 Diese soll hier nicht weiter technisch unterschieden werden.

2 W. Kroll, Kommentar zu Catulls *Carmina* (51968) z. St., anders Quinn, *Catullus, The Poems* (1970).

3 Gedichte, die Geist, Charme durch andere Gestaltungsmittel zum Ausdruck bringen (wie C. 35; 46), ihren Spott anders formulieren (wie C. 84), den Schmerz anders ausdrücken (wie C. 11; 60), sollen nicht übersehen werden; Wiederholung ist nur *ein* Mittel, aber ein recht häufig verwandtes, und so ein Indiz für Ausarbeitung.

4 H. Bardon, *L'art de la composition chez Catulle* (Paris 1943) 70.

5 Es wird zu den einzelnen Stellen jeweils entsprechende Literatur notiert werden. E. Huttners Arbeit über die *Kunstformen der emphatischen Geminatio* (1965) bietet einen Überblick über das Vorkommen dieser Figur in der antiken Dichtung, doch bleibt auch er bei dieser äusserlichen Feststellung.

6 E. Schäfer, *Das Verhältnis von Erlebnis und Kunstgestalt bei Catull*, Hermes Einzelschriften 18 (1966). Auch H. Tränkle, dessen Aufsatz *Ausdrucksfülle bei Catull*, Philologus 111 (1967) 198ff., Aufschlüsse erwarten lässt, spricht wiederum nur von dem «sehr aufdringliche(n) Ausdrucksmittel» (199), das einmal zur Betonung, dann wegen der Klangwirkung (203f.) verwandt werde.

derholung kaum mehr als einige zusammenfassende (und wiederum wesentlich den *impetus* betonende [18ff.]) Sätze widmet, obwohl er die Erscheinung als «häufig» (20) erkannt hat. 'Häufig' heisst aber doch gerade dann, wenn man die bewusste Kunst eines Autors untersucht: untersuchenswert!⁷

Wenn diese Untersuchung im folgenden durchgeführt wird, mag sich zeigen, dass Catull ein Meister der Nuancierung, ein geistreich alle Möglichkeiten eines nur scheinbar technischen Mittels ausbeutender Dichter ist, der nicht zu Unrecht uns als einziger aus dem Kreis der Neoteriker mit mehr als nur seinem Namen überliefert ist.

Freilich haben bis zu einem gewissen Grad diejenigen recht, die Affektverstärkung behaupten, und auch die, denen an Wiederholungen nur die Gliederungsfunktion wichtig erscheint (zu beidem vgl. Bardon und Schäfer)⁸. In C. 2 etwa nimmt das *tecum ludere* (9) deutlich die Worte *quicum ludere* (2) auf, Anfang und Ende, Beschreibung und Wunsch, werden dadurch aufeinander bezogen; in C. 103 hilft *saevus et indomitus* (jeweils am Ende des Pentameters, so wie *aut* jeweils den Anfang des Hexameters bezeichnet) nicht nur gliedern, es verstärkt zugleich den Vorwurf der Grobheit. Ähnlich ist in C. 24 das wiederholte ... *neque servus est neque arca* (V. 5, 8 und – leicht variiert – 10) zu verstehen – und doch kommt schon hier etwas Zusätzliches herein: beim ersten Mal ist der Vorwurf wie nebensächlich in einem Relativsatz (innerhalb des Wunschsatzes 1–6) vorgebracht, beim zweiten Mal wird er bereits mit *sed* (Einspruch gegen das Gegenargument ... *bellus ...* [7]), mit dem demonstrativen *huic* und schliesslich gar in einem ganzen Vers auftrumpfend, als wolle Catull das letzte Wort haben (*nec ... tamen ...* [10]), ein letztes Mal wiederholt. Hier handelt es sich also über Gliederung und Verstärkung hinaus um die Nachzeichnung einer gedanklichen Entwicklung, spürbar und ablesbar an der Wiederholung⁹, die auf diese Weise alles Schematisch-Technische verliert.

II

Im folgenden soll eine Reihe von Gedichten (Polymetra und Epigramme) unter der angesprochenen Fragestellung untersucht werden.

1. C. 7, eines der *basia*-Gedichte, beginnt mit der Frage:

7 Denn «bezeichnende Formelemente sollen danach befragt werden, auf welche Weise sie dem Erlebnis ... Ausdruck» verleihen (Schäfer 15).

8 All dies lässt sich auch an den folgenden Versstellen zunächst und äusserlich festhalten, doch ist es nicht immer das Ausschlaggebende. Gliederungsfunktion lässt sich etwa in C. 8; 13; 22; 24; 29; 42; 44; 45; 76; 78; 80; 86; 87; 88; 92; 101; 103 feststellen. Nimmt man dabei die Stellen aus, an denen inhaltliche Funktion hinzukommt (s. unten), so scheint dies wesentlich auf die Epigramme beschränkt.

9 In diesem Fall wird dies zusätzlich an der leichten sprachlichen Veränderung sichtbar, die mehrfach einen Hinweis auf derartige Absichten gibt (s. unten).

*Quaeris, quot mihi basiationes
 tuae, Lesbia, sint satis superque.*

die in V. 9f. aufgenommen und beantwortet wird:

*tam te basia multa basiare
 vesano satis et super Catullo est / ...*

Doch ist es mit dem Hinweis auf den (auch sonst nachweisbaren) Frage-Antwort-Charakter und die Rahmung (vgl. Bardon 19; Schäfer 20)¹⁰ nicht getan. Wieder weisen Veränderungen den Weg zum genaueren Verständnis: *vesano* ist (neben kleineren, nur die Wortwahl betreffenden Abweichungen) das Neue innerhalb der Wiederholung; Catull ist «toll», ein Verliebter, dem keine zählbare Anzahl an Küssen mehr genug ist (*pauca cupit, qui numerare potest* interpretiert dagegen Martial 6, 34 C. 5 und 7), wie uns noch der Gedichtanfang hat glauben lassen. Hier zeigt sich die enge inhaltliche Verbindung mit dem Mittelteil (3–8), den zwei Vergleichen (Sandkörner und Sterne)¹¹, insofern, als die Wiederholung das Ergebnis der inzwischen erfolgten Entwicklung spiegelt, als sie die Verkehrung vom Zählbaren zum Unzählbaren geistreich gerade in der ähnlichen Formulierung sichtbar werden lässt. Jetzt bekommt auch das *super* des Anfangs seinen eigenen Sinn (hervorgehoben durch *et*)¹². Zugleich ist eine Verwandlung vom Spielerischen zum Ernsteren¹³ eingetreten (*vesano*, vgl. den abschliessenden Gedanken der *fascinatio*).

In C. 8 wird die gedankliche Entwicklung nicht von einer Frage, sondern von einem affektischen, unreflektierten Ausruf ausgelöst: *fulsere quondam candidi tibi soles* (3). Daraus entwickelt sich die Vergegenwärtigung der einstigen glücklichen Gegenseitigkeit in der Liebe, die ihrerseits erst die begründete Neuaufnahme ermöglicht: *fulsere vere candidi tibi soles* (8)¹⁴. Das distanzierende *quondam* ist weggefallen, die Empfindung ist näher gerückt¹⁵, *vere* bezeichnet das Ergebnis der zwischengeschalteten Reflexion¹⁶. Wenn dann der Blick zurückgeht zum *nunc*, wird das gegenwärtige Unglück viel belastender empfunden. Darum der Versuch, sich von dieser schmerzlichen Liebe loszureis-

10 Auch die Feststellung «ripetuta con leggera modificazione ... evidentemente per motivi tecnici» (M. Lenchantin de Gubernatis, in seinem Kommentar, 1958, z. St.) gibt nicht viel.

11 Catull «genügt» der einfache Vergleich nicht, er schliesst einen zweiten an, der zudem geistreich zum eigentlichen Thema zurückführt (... *amores* V. 8).

12 Vgl. dagegen Kroll, der (an sich zu Recht) von der volkstümlichen Wendung *satis superque* spricht, dann aber Catull nicht zutraut, diese Wendung sinnvoll verwendet zu haben, wenn er behauptet, das *super* sei nicht mehr empfunden worden.

13 Das «Neben- und Ineinander von Spiel und Ernst» (R. Heine, *Catull, Interpretationen*, 1970, 26) ist für C. 7 charakteristisch.

14 Diese Art der Verwendung findet sich wieder in den Eklogen Vergils, vgl. meinen Aufsatz in *Grazer Beiträge* 3 (1975) 275ff.

15 Vgl. Lenchantin de Gubernatis: «Il poeta non pensa più al passato, ma alla realtà delle gioie provate.»

16 Krolls Bemerkung «Der wie ein Kehrvers gebrauchte V. 8 schliesst den Gedanken ... ab»

sen. Catull führt sich in seinem vergeblichen Kampf wie ein «sublimier Clown»¹⁷ selbst vor. Nach dem Eingangssatz *miser Catulle, desinas ineptire* (1) wird leicht variiert zweimal die Selbstaufforderung zur Härte vorgebracht:

sed obstinata mente perfer, obdura (11).

at tu, Catulle, destinatus obdura (19).

Nach dem ersten Mal folgt das *vale puella. iam Catullus obdurat* (12) verdächtig rasch (man beachte den Versschluss *obdurat*, der auf *obdura* antwortet) – die Bestätigung, dass Catull seiner Aufforderung Folge leisten wird – zu rasch, denn gleich wird er, wie oben nach den Eingangsworten *lf.*, zurückgleiten in die alte Abhängigkeit, gesteigert diesmal in kurzen, erregten Fragen (15–18). Diesmal ist der Rückfall unmittelbarer, gefährlicher (auch wenn scheinbar nur von Lesbia die Rede ist), weil Catull nicht mehr, gleichsam aus der Distanz, die Liebe als etwas Wunderbares, aber doch Vergangenes (*fulsere*) sieht, sondern in Gegenwart und Zukunft denkt. Die Unmöglichkeit, sich zu lösen, wird immer deutlicher: dem entspricht dann die krampfhaft verstärkte (vgl. die deutliche Anrede mit ihrer Häufung der t-Laute *at tu, Catulle ...*) Wiederaufnahme, die deshalb wieder nicht nur einfach Affektverstärkung ist oder gar gliederndes und Einheit schaffendes Moment¹⁸, sondern Ergebnis der inzwischen eingetretenen Entwicklung, die das Gedicht schildert, ein Ergebnis, das – fühlbar durch die Veränderung innerhalb der Wiederholung – anzeigt, dass ein neuer Rückfall bevorsteht, der dann wohl keinen Widerstand mehr finden wird.

In C. 58 lernen wir eine andere Form der Wiederholung und eine weitere Weise ihrer Verwendung kennen. Catulls Klage über Lesbias Lebenswandel beginnt:

*Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa,
illa Lesbia, quam ...*

Huttner (33f.) sieht hier als Ziel der Wiederholung das Suchen nach Mitleid. Wenn er dann zur Verschränkung bemerkt, ihr Zweck sei mit «Lust am Wortspiel und der *variatio*» nicht vollständig¹⁹ beantwortet, seien doch «bisweilen ... auch ... dichterische Gesichtspunkte ... massgebend», so hat er mit dem letzten sicherlich recht, mit dem ersten (Wortspiel) sicherlich unrecht. Die «scheinbare Weitschweifigkeit» (Schäfer 19) der Wiederholung hat ihren Grund darin, dass Catull die ihm unfassliche Nachricht *glubit ...* (5) bis in den letzten Vers hinauszögert, sie nicht wahrhaben will. Er stellt es so dar²⁰, als könne er keinen rechten

bleibt im Äusserlichen; ähnlich formuliert I. Schnelle, *Untersuchungen zu Catulls dichterischer Form*, Philologus Suppl. 25, 3 (1933) 29, während sie später (31) wenigstens den Versuch inhaltlicher Deutung macht: «Das schwebend Einfache des Ablaufs wird ... verstärkt durch die Wiederholung gleicher Verse ...»

17 Vgl. F. Klingners Interpretation des Gedichtes in *Römische Geisteswelt* (51965) 222ff.

18 Bardon l.c. 22 «... doit son unité aux reprises de mots ...»

19 Wortspiel können wir etwa in C. 34; 82 feststellen.

20 Man tut gut daran, selbst in Gedichten, die wie das vorliegende von tiefster Verzweiflung künden, bewusste Arbeit des Dichters anzunehmen.

Satz finden, nur Wortbrocken, die immer wieder um Lesbia kreisen²¹, um jene Lesbia (beachte die zweimalige Randstellung des *illa*), die Catull geliebt hat und noch immer liebt. Von dieser verzweifelten Sprachlosigkeit, die der Dichter durch die Form der Wiederholung wirksam abbildet, kündigt auch die Anrede an den Freund: *Caeli* – keine Bitte um Hilfe etwa oder um Mitleid (dagegen Huttner). Die eben versuchte Deutung der Verse 1f. findet hier ebenso eine Stütze wie in C. 107, das, vom Einsatz des untersuchten Stilmittels her gesehen, vergleichbar erscheint:

*si quicquam cupido optantique optigit umquam
insperanti, hoc est gratum animo proprie.
quare hoc est gratum †nobis quoque†, carius auro,
quod te restituis, Lesbia, mi cupido,
restituis cupido atque insperanti, ipsa refers te
nobis. o lucem ...*

Wichtiger als die (äusserlichen) Feststellungen Bardons²² und Quinns²³ ist eine Bemerkung Schäfers (92), der, allerdings nicht im Zusammenhang mit Beobachtungen über die Wiederholungsfigur, formuliert: «Unter den Lyrica stellen Gedichte wie C. 2, 8, 51 einen seelischen Ablauf dar, dem man eine vorgefasste Zielsetzung kaum mehr anmerkt, der vielmehr die Gefühlsbewegung des Ich in einer dichterisch gestalteten Kurve nachbildet. Diese Entwicklung lässt sich auch unter den Epigrammen feststellen ... Gedichte wie ... 107 ... erhalten ihre Gestalt ... durch die Spontaneität der Gefühlsassoziationen.» Eines der Mittel, mit denen Catull dies im einzelnen erreicht, ist die Wiederholung. Am Anfang steht nach dem typischen, nüchtern klingenden Epigramm-Einsatz²⁴ eine allgemeine Feststellung, aus der dann die Anwendung für den eigenen Fall (3ff.) gezogen wird (die Wiederaufnahme des *est gratum* in 3 bildet die Brücke²⁵ dazu). Wenn darauf das *cupido optantique ... insperanti* (1f.) wiederholt wird, so geschieht dies nicht in einem Zug, sondern gleichsam schubweise: ... *te restituis, Lesbia, mi cupido, / restituis cupido atque insperanti* (das *optanti* ist weggefallen), bevor das *restituis ...* seinerseits wieder aufgenommen wird durch *ipsa refers te / nobis*. Das Moment des Gefühlsmässigen, erstmals greifbar in dem affektbetonten, gegenüber V. 2 gesteigerten Zusatz *carius auro* (3), wirkt hier

21 Vgl. allgemein Lenchantin de Gubernatis: «la ripetizione di Lesbia tradisce il turbamento e l'affetto di chi ne pronuncia il nome» oder Kroll: «Die Wiederholung ... ist von stärkster Wirkung und malt die Verzweiflung des Dichters ...». Doch erscheinen beide Bemerkungen noch zu allgemein.

22 Er spricht wieder von den formalen Funktionen (61f.).

23 «... a use of repetition that becomes at times almost obsessive in intensity, as in 107, 1–6» (im Vorwort des Kommentars XXXII).

24 Vgl. etwa C. 71; 76; 102. Schnelle (73) spricht vom «Trichteranfang».

25 D.h. es leitet zum nächsten Gedanken über, vgl. C. 9; 38; 44; 49; 70; 76; 77; 86; 94; 112. Auch hier ist die äusserliche, formale Funktion im wesentlichen auf die Epigramme beschränkt, wenn man C. 9, 44 und 49 ausklammert, wo zusätzlich inhaltliche Deutung möglich ist.

weiter; Catull stellt es so dar, als sei er vor lauter Glück (vgl. dagegen C. 58) nicht in der Lage, die selige Nachricht in einem Zug zu formulieren, als müsse er immer wieder ansetzen. Diesen Eindruck aber erzielt er durch die in bewusster Kunst²⁶ (vgl. etwa die Akzentverschiebung, die Wortstellung) veränderten Wiederholungen. Dass wir mit dieser Erklärung recht haben, zeigt der weitere Verlauf des Gedichtes: erst jetzt findet Catull Worte, sich rückhaltlos glücklich zu preisen, erst jetzt ist alles Beschränkende abgefallen. Es ist im Grunde also das gleiche Mittel, das Catull in C. 58 verwendet hatte, nur gewinnt er ihm hier eine andere Nuance ab.

2. Wie Catull mit einem scheinbar äusserlich-technischen Stilmittel vielfältige Töne und Stimmungen hervorzurufen vermag, zeigt auch ein anderes Beispiel, nun nicht mehr aus den Lesbia-Gedichten, sondern aus der grossen Gedichtgruppe um Freund und Feind (zu verschiedener Thematik): C. 44 ist eine Dankadresse an sein Landgut, das ihn von seiner (recht übertragenen) Erkältung genesen liess, die er sich – so wird allmählich deutlich – bei der Lektüre einer Rede geholt hatte. Da nun dieses Gut so wundertätige Wirkung hatte, ist es nur in Ordnung, dass es auch entsprechend vorgestellt wird (1–5). Aber ist damit der Sinn der Wiederholung (1/5) ausreichend erklärt?²⁷ Die Verse

O funde noster seu Sabine seu Tiburs (1)

sed seu Sabine sive verius Tiburs (5)

umrahmen freilich die Versgruppe, aber auch diese Feststellung genügt nicht; Catull tut, als komme ihm bei der ersten Anrede an sein Gut der Gedanke, wie es Freunde und «Feinde» damit halten: denn Freunde nennen's tiburtisch, doch wer ihn kränken will, behauptet fest, es sei (nur) ein *Sabinum*, nichts Besonderes also. Für Catull ist's ein Besonderes, und darum ist der Wortlaut in der Wiederholung auch entsprechend korrigiert²⁸, die scheinbare²⁹ Gleichgültigkeit (*seu – seu*) ist dem *seu – sive verius* gewichen. Die Verschiebung aber wird gerade deshalb fühlbar, weil der umgebende Text gleichlautet.

C. 13, das Gedicht an den Freund Fabullus, wird eingeleitet durch die Worte: *Cenabis bene, mi Fabulle, apud me (1)*, die typische Einladung zum Essen³⁰, und die Wiederholung *cenabis bene (7)* schliesst den ersten Gedichtteil rahmend ab. Doch der Gleichklang ist trügerisch. Sehen wir genauer zu, so

26 Heine (108) spricht zu allgemein vom bewusst erzielten (wie?) «Eindruck des Gefühlsüberschwanges».

27 Von «mutwilligste(r) Willkür» der Parenthese und der «entzückende(n) Selbstironie der Epanorthosis» spricht Schnelle (52), ohne damit für unsere Frage viel zu gewinnen. V. Buchheit, *Catulls Dichterkritik in c. 36*, Hermes 87 (1959) 313, nennt den Eingang «langatmig»: «Der Dichter redet langatmig sein Landgut in Tibur an. Warum, erfährt man erst ab V. 6 ...».

28 Zu *verius* vgl. *vere* in C. 8, 8. Der Unterschied ist der, dass *verius* hier eine sachliche Korrektur bedeutet, während *vere* eine gedankliche Vertiefung des vorher Gesagten bezeichnet. Beide Ergebnisse können aus einer Reflexion hervorgehen.

29 Freilich verrät sich auch hier die gestalterische Absicht gleich zu Beginn durch die an sich unnötige Alternative *seu – seu*, die aber das Folgende erst ermöglicht.

30 Vgl. dazu etwa C. J. Fordyce in seinem Kommentar (1961) z. St.

zeigt sich³¹, dass (2–6) zunächst unvermerkt, dann immer deutlicher, eine Bedingung nach der anderen hereingebracht wird, soll doch Fabullus, der Eingeladene, schliesslich alles selber mitbringen (doch nein! – im zweiten Teil [9–14] führt der Dichter aus, was er selbst dagegen zu bieten hat). Insgesamt ist dies eine witzige Verkehrung der Eingangssituation³², die eigentlich anderes hatte erwarten lassen. Die Pointe wird von Anfang an vorbereitet (vgl. C. 7; 44) und dadurch verschärft, dass Catull die gleichen Worte verwendet, die Wortstellung beibehält.

Das oft belegte³³ Verfahren, ein Gedicht nach Frage und Antwort zu gliedern, findet mehrfach Gestaltungen, die über bloss äusserliche Bewältigung des Stoffes hinausreichen. In C. 9 wird ein Freund, der nach Hause gekehrt ist, überschwenglich willkommen geheissen. Das Gedicht zeigt sich als durchdachte, gedanklich fein gestufte Folge von Tönen, in der wiederum die Figur der Wiederholung, diesmal in der Form der Aufnahme des fragenden *venistine* (3) durch das bestätigende *venisti* (5), von Bedeutung ist. Mit der Anrede an den Freund, den besten von allen, beginnt es, bevor wir erfahren, dass er heimgekehrt ist – dies freilich noch in der Frageform (*venistine*); gerade das Vorschalten der rühmenden Anrede begründet die Deutung der Frage als ungläubige Überraschung. Dann werden zunächst das heimische Haus, die Brüder, die Mutter des Freundes (noch nicht Catull!) angeführt, wie Zeugen dafür, dass der Freund wirklich gekommen ist. Jetzt erst wird das *venisti* wiederholt, nun jedoch in aller Sicherheit, jetzt erst kann sich die Freude Catulls, nachdem sie sich so versichert hat, frei äussern³⁴: *o mihi nuntii beati ...* (5), bis hin zu den überglücklichen Worten des Schlusses (10f.). Damit ist die Linie, die durch *meis* (1) und *mihi* (2/5) erstmals angedeutet war, zu Ende geführt.

Dass diese Weise der Verwendung des Stilmittels nichts Selbstverständliches ist, zeigt das scheinbare Vorbild Theokrit 12, 1f.:

ἤλυθες, ὦ φίλε κοῦρε; τρίτη σὺν νυκτὶ καὶ ἡοῖ· ἤλυθες ...,

wo einfach die Wiederholung die Emphase verstärkt, ohne bewusste Nachzeichnung einer seelischen Kurve³⁵. Auch Catull hat es nicht immer in der geschilderten Art eingesetzt³⁶.

31 Vgl. meinen demnächst erscheinenden Aufsatz *Catulls «Technik» der verzögerten Aufdeckung*, Acta Class. Debr. XII.

32 Bardon differenziert in seiner 1970 erschienenen Ausgabe (mit Übersetzung) unnötig früh: «Je t'invite à un bon dîner» (1) und «tu feras un bon dîner»; zudem muss *cenabis bene* wörtlich genommen gar nicht unbedingt eine Einladung meinen! So wird Catulls Spiel erst möglich.

33 Vgl. C. 12; 40; 77; 88; 104 und oben (S. 236) C. 7.

34 Schnelle (43) zeichnet den Gedankengang ähnlich, doch ohne konkrete Anhaltspunkte zu geben: «Catull erhält die Nachricht ... noch wagt er kaum zu glauben, gibt sich selbst die jubelnde Zusicherung; nun frohlockt er ...» Nur von der Verstärkung der Freude durch die Wiederholung zu sprechen (Huttner 38), genügt nicht.

35 Übrigens ist es nicht ausgemacht, ob das erste «ἤλυθες» eine Frage oder eher ein Ausruf ist, vgl. A. S. F. Gow in seinem Kommentar zu Theokrit (²1952) z. St.

36 Vgl. C. 80 (5/7) und 29, wo die Folge von Frage und Antwort in der Verbindung mit Wiederholungen nur gliedern und betonen hilft.

Eine andere Nuance zeigt C. 12: ein gewisser Asinius war ungehobelt genug gewesen, dem Catull ein *linteum* zu stehlen; der Dichter fordert es voller Unmut zurück, nicht weil es besonders wertvoll ist (12), sondern ... *est mnemosynum mei sodalis* (13). Damit gewinnt Catull die Möglichkeit eines Kompliments an die Freunde (14ff.):

*nam sudaria Saetaba ex Hiberis
miserunt mihi muneri Fabullus
et Veranius: haec amem necesse est
ut Veraniolum meum et Fabullum.*

Tatsächlich steht (wie oft bei Catull) am Schluss die eigentliche Pointe, der «tiefere Anlass»³⁷. Der harte Angriff, dazu die Betonung, wieviel Pollio, der Bruder, geben würde, könnte er nur den Vorfall ungeschehen machen (6–9) – all das wegen einer winzigen Kleinigkeit –, machen auf eine entsprechende Eröffnung gespannt. Um diese Pointe recht wirken zu lassen, setzt Catull wiederum bewusst das Mittel der Wiederholung ein: dem *Fabullus / et Veranius* (15f.) entspricht (chiastisch) das *ut* (kaum zufällig an der gleichen Versstelle wie eben *et*) *Veraniolum meum et Fabullum*; dabei ist die jeweilige Stellung der Namen im Vers beibehalten. Wieder ist mit Bedacht die Neuaufnahme gegenüber der ersten Nennung verändert³⁸: *meum* ist hinzugekommen, und entsprechend dieser Betonung der engen Beziehung³⁹ ist aus *Veranius* die Koseform des Deminutivs *Veraniolum*⁴⁰ geworden. Bewirkt hat diese Wendung zum Zärtlichen⁴¹, die gerade durch den Gleichklang der Worte spürbar wird, der inzwischen ausgesprochene Gedanke *haec amem necesse est ...* (16). So hat Catull gleichzeitig mit dem deutlichen Kompliment an seine Freunde⁴² ein Gleichgewicht zu dem groben Angriff auf Asinius sowie dem (sonst kaum motivierten, übertriebenen) Angebot des Pollio geschaffen.

3. Derartige Beispiele machen deutlich, wie sehr scheinbare Äusserlichkeiten wie die Figur der Wort- bzw. Wortgruppen-Wiederholung mit dem Wesen des ganzen Gedichtes zu tun haben können. Drei Gedichte über Dichter und Dichtung bestätigen dies und zeigen zudem, welcher Reichtum an Nuancen (trotz an sich begrenzter Thematik⁴³) einem Catull zur Verfügung steht.

37 Vgl. Schäfer 18f.

38 Dabei spielt die Umsetzung der Nominativform in die Akkusativform keine Rolle.

39 Vorher war dagegen das Faktum des Geschenks als solches (durch Alliterationen) herausgehoben worden: *nam sudaria Saetaba ... miserunt mihi muneri ...* (14f.).

40 *Fabullus* ist bereits Deminutivum, vgl. etwa Bardon (Catullausgabe 50, Anm. 1) «Diminutif probable de Fabius», der im übrigen die Stelle nicht glücklich übersetzt, weil er in 14ff. die beiden Subjekte vorzieht und damit die von Catull gewollte – und so die Personen bzw. die Veränderung bei ihrer Nennung hervorhebende – enge Wiederholung aufhebt.

41 Vgl. Kroll z. St.

42 Wohl später scheint die Wendung in C. 47, 3 («... *Veraniolo meo et Fabullo*») zu sein, wo sie wie selbstverständlich und ohne pointierte Verschiebung verwendet wird.

43 Schäfer (15) spricht von der «geringe(n) Spannweite» der «geistig-seelischen Bewegungsabläufe».

In C. 22 ist ein gewisser Suffenus geschildert, ein geistreicher Mann, – solange er nicht dichtet; nur dichtet er leider so schrecklich gern, und dann ist er *infaceto ... infacetior rure* (14). Die Spannung zwischen Mensch und «Dichter» wird von Catull zunächst geschickt verdeckt:

*Suffenus iste, Vare, quem probe nosti,
homo est venustus et dicax et urbanus,
idemque ... (1ff.).*

Mit dem *idemque* (3) wird unvermerkt⁴⁴ einiges hereingebracht, das nur scheinbar positiv verstanden werden kann: etwa die *novi libri* oder die feine Form (freilich des Äusseren) *derecta plumbo et pumice omnia aequata* (vgl. C. 1, 1f.). Erst in V. 9f. wird der eigentlich längst vorbereitete Umschlag (vgl. schon das *iste* in V. 1) fühlbar, fühlbarer noch durch die leicht veränderte Wiederaufnahme der Eingangsworte:

*haec cum legas tu, bellus ille et urbanus
Suffenus unus caprimulgus aut fossor
rursus videtur ...*

Dass dies keine zufällige Entsprechung ist, sondern bewusste Aufnahme, legt die beide Male gleiche Stellung der Worte *Suffenus* und *et urbanus* innerhalb des Verses nahe sowie deren chiasmische Abfolge. Wieder verdeutlicht also die Wiederholung das, was (im Zwischentext 3–8) aufgesammelt und langsam vorbereitet worden war, vermerkt geistreich das Ergebnis einer gedanklichen Entwicklung⁴⁵.

Auch in C. 16 ist von der Spannung zwischen Mensch und Dichtung die Rede, doch ist der Gedanke anders gewendet. Freilich verrät hiervon der derb-aggressive Ausruf des Anfangs noch nichts:

Pedicabo ego vos et irrumabo / ...

Erst danach erfährt der Leser die Namen der Angegriffenen (2) und noch später den Grund des Angriffs (3f.). So erweist sich der Angriff als durchaus vom Affekt geprägt. Wird nun solch ein Ausruf wie in unserem Gedicht am Ende, nach einem erläuternden, begründenden Mittelteil wiederholt⁴⁶, so klingt er zumindest weniger affektisch, wirkt wie eine «vertiefte» Version (14).

44 Es erscheint deshalb ungünstig, wie Bardon (Catullausgabe) zu übersetzen: «et ça ne l'empêche pas – lui – d'écrire des vers plus que personne ...» oder wie Quinn, der *idemque* wiedergibt mit «yet he». Damit geht der Witz der allmählichen Aufdeckung verloren, den der kundige Leser geniessen soll. So hat wohl auch Buchheit l.c. (oben Anm. 27) 318 Anm. 3 unrecht, wenn er zu *longe plurimos facit versus* (3) sagt: «womit der Neoteriker Catull sein Urteil über ihn bereits in aller Deutlichkeit gefällt hat.» Für die Kenner neoterischer Dichtung, den Kreis um Catull, war dies sicher klar, aber dieselben Kenner genossen wohl eben auch die hinauszögernde, spielerische Formulierung.

45 Dass die Wiederholung daneben auch gliedernde Funktion hat, indem nach den wiederholten Worten in 12ff. der Befund als solcher befragt wird, bevor er als allgemein menschlicher Fehler erkannt und abgeschwächt wird, bräuchte nicht eigens erwähnt zu werden.

46 Die Feststellung der Rahmenfunktion trifft wieder nur die äussere Form (vgl. dazu auch die

Doch betrachten wir zuerst den Mittelteil: hier wird im Zusammenhang mit der erwähnten Begründung differenziert zwischen Dichter und Dichtung: der Vorwurf des Aurelius und Furius, Catull sei *parum pudicus*, weil seine Gedichte *molliculi* sind (4), wird zurückgewiesen: *nam castum esse decet pium poetam / ipsum, versiculos nihil necesse est* (5f.), – im Gegenteil, diese sind erst dann witzig und fein, *si sunt molliculi ac parum pudici ...* (8). Die letzten Worte nehmen V. 4 auf:

quod sunt molliculi, parum pudicum.

Dabei spiegelt die leichte Verschiebung geistreich den wesentlichen Gedankengang der zwischengeschalteten Verse: war das *pudicum* zunächst auf *me*, d. h. Catull bezogen, der von seinen Gegnern mit seinen Versen identifiziert wurde, so ist in V. 8 *pudici* mit *versiculi* verbunden, hatte doch unterdessen Catull die Vorstellung in seinem Sinn zurechtgerückt. Das *si* (statt *quod* in V. 4) macht die Lockerheit der Verse geradezu zur Bedingung für geistreiche Gedichte – und gibt zugleich dem Dichter Gelegenheit, zu seinem Angriff auf Aurelius und Furius zurückzukehren, der in der erwähnten Wiederholung des Eingangsverses gipfelt.

Das zusätzlich Reizvolle daran ist nun, dass am Ende in der Schwebelage lassen wird, ob der erneute Angriff nur eben «geistreiche» Dichtung ist oder ob der Dichter selbst mit seiner Person dahintersteht⁴⁷. Auch hier ist also der Gedankengang des Gedichtes nicht ohne Auswirkung auf die Wiederholung geblieben⁴⁸.

Entsprechung von *putastis* in V. 3 bzw. 13 sowie die beiden *quod*-Sätze in V. 4 und 12). Weitere Rahmenverse finden sich – übrigens nur in den Polymetra – in C. 36; 52; 57. Buchhefts Feststellung (l.c. 310) «... der erste bzw. letzte Vers gibt gleichsam den Tenor des ganzen Gedichtes an ...» trifft ebenfalls nicht das Wesentliche.

47 Vgl. dazu Schäfer (7f.), der aber zu anderen Schlüssen gelangt.

48 Vielleicht ergibt sich bei solcher Betrachtungsweise der Wiederholungsfigur eine Möglichkeit, C. 52 genauer zu verstehen. Das kurze Gedicht beginnt mit einem affektischen Ausruf: *Quid est Catulle? quid moraris emori?* Einen Notschrei sieht Kroll in den Versen (aber nicht nur er denkt dabei an tiefste Verzweiflung, die hier den Todesgedanken ermögliche). Darauf folgt, wie in C. 16 die Erklärung nach: sie nennt zwei Gründe, zwei Beispiele der schlimmen Günstlingswirtschaft (der Triumvirn). Nun ist zwar Catull mehrfach gegen Günstlinge und Günstlingsunwesen mit bösen, mit größten Worten losgezogen (etwa in C. 29), aber nie war dabei von tiefer Verzweiflung etwas zu spüren (wohl nicht zuletzt deshalb nicht, weil ihn Politisches nicht oder nur in den Auswirkungen auf Privates interessiert, vgl. C. 93). Wenn deshalb in V. 4 der Eingangsvers wörtlich wiederholt wird, so wird man auch hier wieder einen Wandel des Tones feststellen dürfen; *emori*, das ohnehin durch das Wortspiel ... *moraris e/mori* an Ernst verliert, wird man nicht mehr wörtlich nehmen, die vorgestellte Verzweiflung des Anfangs erweist sich als Ironie: wer wird auch wegen solcher Nullen ernsthaft verzweifelt sein? So greift Catull in einem böse die beiden Günstlinge an und ironisiert gleichzeitig deren angemassten Anspruch durch den nun als Ironie erkannten, erneuten Todeswunsch. (Anders deutet Schnelle [15] die Wiederholung eines «besonders eindrucksvollen Vers[es]» als Wesenszug volkstümlicher Invektive; doch von den in diesem Zusammenhang beigebrachten Beispielen passt wohl besser C. 29; 36; 42; 57. Die Feststellung der Verstärkung der «Emphase» [47] bleibt äusserlich.)

Sollte es bei C. 49 anders sein? An diesem Gedicht ist oft herumgerätselt worden, ob das Cicero-Lob ehrlich oder ironisch gemeint sei⁴⁹. Überschwenglich rühmend beginnt es:

Disertissime Romuli nepotum

und es endet nach kurzen Dankesworten in der Gedichtmitte (4)⁵⁰

... pessimus omnium poeta,

tanto pessimus omnium poeta,

quanto tu optimus omnium patronus (5–7).

Sind schon die Superlative an sich bei Catull nicht immer ernst gemeint – und dieses Gedicht lebt geradezu von Superlativen! –, so müssen erst recht nach dem, was wir aus anderen Gedichten gelernt haben, die Wiederholungen zu denken geben. Da ist einmal die (fast wörtliche) Aufnahme des V. 5 (... *pessimus omnium poeta*) gleich im nächsten Vers⁵¹, wobei fast unbemerkt eine Art Bedingung hinzugekommen ist: *tanto – quanto*⁵². Nehmen wir deshalb das Lob Ciceros wörtlich, so müssen wir auch annehmen, dass Catull seinerseits mit dem Prädikat *pessimus omnium poeta* zufrieden ist, dass er sich auf dieselbe Stufe stellt wie Suffenus oder Volusius (vgl. C. 14, 23; 36, dazu Lenchantin de Gubernatis). Da dies aber unwahrscheinlich ist, bleibt nur der umgekehrte Schluss: das Lob Ciceros ist ebenso wenig ernst gemeint wie die eigene Herabsetzung. Um dies zu erreichen, verwendet Catull die Figur der Wiederholung; diese trägt, wie wir oben gesehen haben, die geistvoll versteckte Möglichkeit einer Umdeutung immer in sich. Danach liegt der Reiz des kleinen Gedichts darin, dass die Fiktion des überschwenglichen Lobes Ciceros (man beachte auch die ihrerseits verdächtige, gestelzte Wendung *Romuli nepotum*⁵³) so lange wie möglich beibehalten wird, erst in den Schlussversen, in den wiederholten Worten sich aufzulösen beginnt. Diese Wendung wird hier freilich nicht deutlich ausgesprochen, dem Le

49 Zitiert sei hier Kroll, der meint: «Der Ton ist nicht eigentlich ironisch, aber mit einer gewissen Absichtlichkeit zu hoch gegriffen.» Dagegen in jüngster Zeit Bardon (Catullausgabe): «Ce poème ... nous paraît d'une évidente ironie ...». Eine Zusammenstellung der einschlägigen Literatur findet sich bei V. Buchheit, *Literarische Kritik an T. Annius Cimber: Festschrift Bückner* (1970) 39ff., und bei Heine 63 Anm. 1.

50 Dazu H. Tränkle, *Neoterische Kleinigkeiten*, Mus. Helv. 24 (1967) 90, der aufgrund der Beobachtung, dass bei Catull Wichtiges bisweilen in der Gedichtmitte zu stehen kommt (vgl. E. Fraenkel, Wien. Stud. 69, 1956, 280), hier auf die Bedeutung des Dankes für unser Gedicht schliesst; dabei lässt er die Gedankenbewegung innerhalb der Verse ausser Betracht. Ähnliches gilt mutatis mutandis für seine Feststellung zu C. 13.

51 Nebenbei sei verzeichnet, dass die Wiederholung hier äusserlich die Funktion einer Brücke hat; vgl. oben Anm. 25.

52 Beachte die Alliteration, die diese Relation unterstreicht: *poeta – patronus*.

53 die vielleicht tatsächlich eine ironische Anspielung auf einen von Cicero erhobenen Anspruch darstellt (Buchheit, *Festschrift Bückner* 40).

54 Catull dichtet eben nicht nach bestimmten Schemata, wie Arbeiten von O. Friess, *Beobachtungen über die Darstellungskunst Catulls* (Diss. München 1929) oder Bardon, *L'art ...* vermu-

im übrigen die pointierte Wendung bei Catull oft lange hinausgezögert wird, ist längst bekannt⁵⁵.

III

Die bisherige Untersuchung der Wiederholungsfigur hat wohl erweisen können, wie reich an Farben und Möglichkeiten Catull bei aller thematischen Beengtheit ist, wie fern andererseits von allem Schema. So musste jedes Gedicht aus seinem individuellen Charakter heraus erklärt werden, jedesmal erbrachte die Betrachtung der Wiederholung neue Nuancen⁵⁶. Gemeinsam war allen Fällen, dass die Figur über die zunächst fassbaren äusserlichen Funktionen (Affektverstärkung, Rahmung bzw. Gliederung, Überleitung) hinaus Wesentliches zu Gestaltung der Pointen, zum Gedichtgang im ganzen beitrug. Dass es sich dabei jeweils um sorgfältig gearbeitete Gedichte handelte, versteht sich von selbst; denn nur hier konnte eine so subtile Weise, Gedanken und

ten lassen. Man vergleiche im übrigen das Ende von C. 16, wo ebenfalls die Deutung offen ist.

55 Kann man der Deutung als durchaus ironisches Gedicht zustimmen, so verschiebt sich die Frage nach dem Anlass des 'Dankes': vielleicht war Kritik seitens Ciceros Catull zu Ohren gekommen (vgl. U. Knoche, *Erlebnis und dichterischer Ausdruck in der lateinischen Poesie*, Gymnasium 65, 1958, 153f.), dann liessen sich die zwei Urteile (Catull ist ein grundschlechter Dichter – Cicero ist natürlich der grösste Redner) des Redners witzig zu dem vorliegenden 'Dankesgedicht' (sc. für empfangene Kritik) vereinen. Doch bleibt diese Interpretation Hypothese, auch wenn wir wissen, dass Cicero die Neoteriker nicht schätzte. Buchheit (*Festschrift Büchner* 40) glaubt an die Übersendung eines Gedichtes des Dichters Cicero an Catull; er muss dann annehmen, dass *patronus* eine ironische Zurechtweisung darstellt, die an Stelle eines erwarteten *poeta* stehe (42).

56 Eine andere, nur innerhalb der Epigramme vorkommende (und wohl mit deren Tendenz zur Definition zusammenhängende) Spielart zeigt sich in C. 70 und 77:

C. 70 beginnt:

*Nulli se dicit mulier mea nubere malle
quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat.
dicit: sed ...*

Aus dem ersten Satz wird nur ein Wort aufgegriffen, jedoch mit anderem Gewicht versehen und inhaltlich umgewertet. War es zuerst ohne besondere Betonung (Wortstellung!) so eben dahingesagt, so steht es jetzt nachdrücklich hervorgehoben in der Bedeutung 'sagen', im Gegensatz zu 'tun'. Dementsprechend heisst es im zweiten Distichon: *sed mulier cupido quod dicit amanti, / in vento et rapida scribere oportet aqua*. Die Wiederholung ist deshalb zu Recht der «Drehpunkt» (Heine 80) genannt worden. Dagegen klingt das «Vorbild» des Kallimachos (*Ep.* 25, 1–3) ὄμοσε ... / ὄμοσεν ... anders: dort wird das Verb zweimal betont am Versanfang gesetzt, ohne Bedeutungsunterschied, während Catull die Möglichkeit, die im Wort *dicit* liegt, bei der Wiederholung gewissermassen erst entdeckt und heraushebt. Die gedankliche Verschärfung zeigt sich auch in der Umsetzung des distanzierten Präteritums ὄμοσε in das Präsens *dicit*; aus dem konventionellen Thema ist die Gestaltung eines Erlebnisses geworden. Anders spricht etwa D. O. Ross Jr., *Style and Tradition in Catullus* (1969) 153 von wörtlicher Übernahme der kallimacheischen Anapher. Vergleichbar ist C. 77:

*Rufe mihi frustra ac nequiquam credite amice!
frustra? immo magno cum pretio atque malo!*

Gedankenbewegungen geistreich nachzuzeichnen, manchmal mehr zu verhüllen als offenzulegen, zur Wirkung kommen. Wenn auf der anderen Seite die Gedichte trotz des bewussten⁵⁷ Einsatzes technischer Mittel (und die Wiederholungsfigur erwies sich hier als eines der wichtigen) spontan, unmittelbar wirkten, so beweist dies nur erneut, dass Catull eben mehr war als ein blinder Techniker der Dichtkunst, dass Catull ein Dichter war. Nun könnte die Beobachtung, dass die Wiederholung bisher immer in irgendeiner Weise eine Verschiebung der ursprünglichen Aussage mit sich brachte, von ferne erneut den Verdacht schematischen Vorgehens bei Catull aufkommen lassen, wenn sich nicht auch Beispiele finden liessen, wo die Figur umgekehrt gerade zur Betonung der Identität einer Aussage für den Gang eines Gedichtes nutzbar gemacht worden ist. Mit den folgenden zwei Carmina, die von Liebe und von der Beziehung zwischen Catull und Lesbia handeln, schliesst sich zugleich der Kreis der untersuchten Gedichte:

C. 45 ist ein Gedicht für Septimius und Acme, ein Gedicht auf ihre Liebe. Heine (54f.) spricht vom «Grundgefühl ... (der) Harmonie» und versucht dies vor allem auf Grund der beobachteten Parallelität in der Konstruktion nachzuweisen: so entsprechen sich (im Verhältnis von 9 : 9 : 8) die Liebesbeteuerungen des Septimius, die Antwort der Acme und endlich die Worte des Dichters, der beider Liebe zusammenfassend charakterisiert; dabei gehen Wendungen wie (20) *mutuis animis amant amantur* oder *unam Septimius misellus Acmen* (21) und (die Entsprechung) *uno in Septimio fidelis Acme* (23) in dieselbe Richtung. Die beiden letzten Stellen aber weisen schon hin auf den deutlichsten Beweis, die wiederholten, refrainartigen Worte:

*hoc ut dixit, Amor, sinistra ut ante,
dextra sternuit approbationem* (8f. und 17f.)⁵⁸.

Inhalt der Worte (Amors Bestätigung) und die Form der Wiederholung wirken hier zusammen, um das völlig ungetrübte, in restloser Gegenseitigkeit aufgehende Verhältnis zu bezeichnen.

wo wieder nur ein Wort aus dem vorausgehenden Vers herausgegriffen und bitter-ironisch gewendet wird (Kroll hat gesehen, dass Catull mit der Doppelbedeutung von *frustra* arbeitet, das sowohl «ohne Grund» als «ohne Ertrag» bedeute). Nur hingewiesen sei auf die das Wortspiel streifenden Umdeutungen in C. 94 (vom Spitznamen zum erklärenden Wort *mentula*) und 112 (wo das Wort *multus* in verschiedener Beleuchtung erscheint), hingewiesen auch auf C. 86, wo *formosa est* das erste Mal mit der Einschränkung *multis, mihi ...* (1) versehen, dann aber absolut (5) verstanden wird.

57 Dass Catull derartige Verschiebungen recht bewusst erzielt hat, zeigt nebenbei die geistvolle Verkehrung des Kehrreims in C. 42:

*moecha putida, redde codicillos,
redde, putida moecha, codicillos!* (11f./19f.)

zu *pudica* (beachte den Anklang an *putida*) *et proba, redde codicillos* (24), wo Catull spielerisch selbst die 'Veränderung' ankündigt: *mutanda est ratio modusque vobis* (22).

58 Dabei erscheint es als unnötige Spielerei, durch verschiedene Interpunktion eine Variation des Inhalts zu schaffen (so Lenchantin de Gubernatis). Zum Motiv vgl. Theocr. 7, 96.

Solch gemütvoller Ausgeglichenheit kennen wir aus Catulls eigenem Liebeserlebnis nicht; wenn er, wie in C. 92, Ähnliches ausdrückt, so ist es verknüpft mit paradoxer (und gefährlicher) Logik. Die Pointe des Epigrammes liegt dabei darin, dass Catull aus seinem eigenen paradoxen Verhalten (er schmäht Lesbia und liebt sie dennoch) auf ein ebenso paradoxes Verhalten bei seiner Geliebten schliesst, von der er eingangs gesagt hatte: *Lesbia mi dicit semper male ...* (1). So folgert er: *Lesbia me dispeream nisi amat* (2), für den Leser ohnehin überraschend, da der 'Beweis' erst nachfolgt:

... *deprecor illam
assidue, verum dispeream nisi amo* (3f.)

Wie sehr trotz allem durch die Wiederholung die Gemeinsamkeit betont werden soll, macht ein Vergleich mit C. 83⁵⁹ deutlich, wo zwar ähnliche Thematik vorliegt, jedoch das analoge Bild der eigenen Situation fehlt und stattdessen im Hintergrund als dritte Person der getäuschte Ehemann gegenwärtig ist, der die ungestörte Gegenseitigkeit verhindert. Der Unterschied ist sicher nicht zufällig, zuviel an Gestaltungswille wird in den Gedichten Catulls sichtbar, an bewusster Kunst.

Von ihr konnte die vorliegende Arbeit nur einen kleinen Ausschnitt verfolgen. Doch ist vielleicht gerade in diesem überschaubaren Rahmen etwas von dem deutlich geworden, was Catull, was «ein kleiner Kreis eingeweihter, auf das neue Ideal eingeschworener Freunde» (Klingner 224) mit eben dieser neuen Art zu dichten verwirklichen wollten⁶⁰.

59 Vgl. dazu allgemein F. Stoessl, *Catull als Epigrammatiker*, Wien. Stud. 70 (1957) 290ff., dessen Schlussfolgerungen bezüglich der Abfassungsfolge aber hier nicht diskutiert werden sollen.

60 Vergleicht man von hier aus etwa die römische Dichtung vor Catull, die das Mittel der Wiederholung zur Erzielung grösserer Eindringlichkeit, zur Betonung des jeweils ausgesagten Faktums verwandte, und andererseits Vergils Weise in seinen *Eklogen*, wo das hier aufgezeigte Verfahren Catulls angewendet, jedoch in (nicht zuletzt thematisch bedingt) engerem Rahmen als bei dem Vorgänger eingesetzt wird, so wird die Zwischenstellung Catulls und zugleich seine Leistung deutlich. Tränkle hat in seinem genannten Aufsatz im *Philologus* 111 (1967) 198ff. auf anderem Wege (er spricht im Zusammenhang mit der Wiederholung immer nur von «pathetischer Überhöhung» bzw. der erzielten Klangwirkung [oben Anm. 6]) Ähnliches beobachtet, wenn er von der Veränderung der «alten Kunstübung» (210) durch Catull spricht. Insofern konnte die vorliegende Arbeit vielleicht eine Ergänzung und Vertiefung des dort Gesagten anbieten.