

Marcel Humar

Lyrik und Performance – Catull c. 51 im Lateinunterricht

Einleitung

Eines der wohl berühmtesten Gedichte Catulls stellt das carmen 51 dar, das zu einer Gruppe von kleineren Gedichten gehört, die durch ein Thema abgegrenzt sind: die sogenannten Lesbia-Gedichte, die sich alle an Clodia richten, die in einer amorösen Beziehung zu Catull steht. Das carmen ist eine Transformation des an eine Agallis gerichteten Gedichts der griechischen Lyrikerin Sappho (Ode 31 Lobel-Page, *Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσι*), welche im 6. Jahrhundert v. Chr. auf Lesbos wirkte¹.

In der Wissenschaft ist das Gedicht im Vergleich zu seiner griechischen Vorlage nicht selten negativ beurteilt worden: So bezeichnete bereits Ulrich von Wilamowitz das Gedicht als „schülerhafte Übersetzung“². Im Lateinunterricht sind die Gedichte Catulls zu einer beliebten Lektüre avanciert³, wobei carmen 51 zum „Standardrepertoire“⁴ einer Lektüre der Lesbia-Gedichte anzusehen ist. Bei der Lektüre des carmen im Unterricht gilt es zu beachten, dass das Gedicht nicht als bloße Übersetzung Sapphos betrachtet wird und in den Schülern der Eindruck geweckt wird, Nachahmung oder Transformation sei ein Zeichen mangelnder Kreativität oder Originalität⁵.

Der hier vorgeschlagene Entwurf einer Unterrichtsstunde zu carmen 51 stellt eine Ergänzung zu anderen Beiträgen dar. Dabei geht es weder um einen intertextuellen Vergleich⁶, noch um eine erschöpfende Interpre-

1 Neben der Übertragung des sapphischen Gedichts hat Catull noch ein weiteres berühmtes griechisches Gedicht nachgestaltet: die *Locke der Berenike* des Kallimachos (Ende viertes Buch des *Aitia*, fr. 110) in seinem c. 66.

2 Vgl. WILAMOWITZ 1925, 218. Für weitere abwertende Urteile siehe etwa NORDEN 1954, 38 und FRAENKEL 1922, 15 Anm. 2. Weitere Urteile sind bei HOLZBERG 2002, 20 zusammengestellt.

3 Vgl. HOLTERMANN 2003, 16.

4 Vgl. HOLTERMANN 2003, 17.

5 Darauf weist schon HOLTERMANN 2003, 24 hin.

6 Ein intertextueller Vergleich zwischen Catull und Sappho im Schulunterricht ist ohnehin nicht unproblematisch: Nicht nur der schwierige griechische Text, sondern vor allem die unterschiedlichen Kontexte, in denen die Gedichte entstanden sind,

tation des gesamten Gedichts⁷; es ist vielmehr der Versuch, durch das Aufzeigen des Phänomens der Performance in der Lyrik, eine Analogie herzustellen, die durchaus auf die Interpretation einer Strophe angewendet werden kann – gewissermaßen rezente Beiträge zur Interpretation erweitert – und zu einer textkritischen Diskussion anregen soll. Mit dem Begriff der Performance⁸ wird hier zum einen die ‚Darbietung‘ des Textes beschrieben; zum anderen bezeichnet der Begriff die Gestaltung des Gedichts mit Blick auf dessen Inhalt, der durch bestimmte Mittel (Onomatopöie, mimetische Elemente) *performed* wird.

Zu Struktur und Inhalt des Gedichts

Das Gedicht umfasst insgesamt vier sapphische Strophen; das heißt, die ersten drei Verse werden im Sapphicus (– ∪ – x – | ∪ ∪ – ∪ – x) gestaltet; geschlossen wird jeweils mit einem Adoneus (– ∪ ∪ – x)⁹:

Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos,
qui sedens adversus identidem te
spectat et audit

und ihre eigenen Unbestimmtheiten erschweren eine vergleichende Lektüre. Vgl. HOLTERMANN 2003, 17.

- 7 Dass diese aufgrund der Vielschichtigkeit des Gedichts und der Interpretationsmöglichkeiten im Rahmen einer Unterrichtsstunde unmöglich ist, betont PFAFFEL² 1988, 18.
- 8 Der englische Terminus *performance* wird im Deutschen in zwei verschiedenen Varianten (Performance, Performanz) verwendet, die unterschiedliche Bedeutungen tragen. So meint Performance eine Vorführung vor anderen (das Publikum ist hierbei wichtig), während Performanz eine vollzogene Handlung beschreibt, die auch ohne Publikum möglich ist. Da hier von einem lyrischen Text die Rede ist, der entweder vor Hörern präsentiert oder aber von Lesern rezipiert wird, wird im Folgenden von Performance gesprochen. Man geht bei der Performance griechischer und römischer Dichtung von zwei Grundformen aus: die Rezitation (Elegie, Epos) und der von Musik begleitete Gesang (Epos, Lyrik). Zu der Frage nach der Performance gehören neben der Aufführung auch pragmatische Aspekte wie Ort, Anlass und Publikum. In der modernen Lyrikinterpretation ist immer mehr der Trend erkennbar, dass Begriffe wie Performance, Kommunikation, Produzent Anwendung bei der Interpretation finden; dazu GENTILI (1969) und RÖSLER (1980).
- 9 Zur Metrik Catulls: LOOMIS 1972.

dulce ridentem, misero quod omnis
eripit sensus mihi: nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi,
<Lesbia, vocis;>

lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suopte
tintinant aures, gemina teguntur
lumina nocte.

Otium, Catulle, tibi molestum est:
otio exultas nimiumque gestis;
otium et reges prius et beastas
perdidit urbes.

Das lyrische Ich ist eifersüchtig, da es an eine Frau denkt oder diese sieht, wie sie von einem anderen Mann (*Ille*¹⁰) begehrt wird; es handelt sich nach LEFÈVRE um ein Eifersuchtsgedicht¹¹, das durch den Gedanken an den Nebenbuhler und sein Kontakt zur Geliebten motiviert ist.¹²

Die erste Strophe beschreibt die Qualität dieses Konkurrenten: Jener scheint nicht nur den Göttern gleich zu sein (*par esse deo*, was dem sapphischen *phainetai moi keinos theoisin* entspricht), sondern diese, wenn man das sagen darf (*si fas est*), sogar noch zu übertreffen (*superare divos*). Ständig (*identidem*) sitze er bei Lesbia und schaue sie an und höre ihr zu. Catull lässt im ersten Vers der ersten Strophe alle Wörter, die sich auch bei Sappho finden lassen, auftreten: φαίνεται / *videtur*, μοι / *mi*, κήνος / *ille*, ἴσος / *par*, and θέοισιν / *deo*. So gibt er dem Rezipienten seine Vorlage direkt zu erkennen¹³. Catull erweitert das sapphische Gedicht in der ersten Strophe noch um die beiden Zusätze *identidem* und

10 Vgl. dazu LEFÈVRE 1988, 335 Anm. 47.

11 Dagegen siehe TIETZE 1939.

12 Anders ist die Szenerie im Gedicht Sapphos: Dort handelt es sich um ein Liebesgedicht, welches das lyrische Ich an ein Mädchen aus dem Kreise Sappho richtet, das einem Ehemann gegeben wird und somit den Kreis der anderen Mädchen verlässt. Das Gedicht beschreibt präzise die Schmerzen und körperlichen Leiden, die bei dem Gedanken an den zukünftigen Ehemann und den Abschied der Agallis aus der Gemeinschaft einhergehen.

13 Auch die Metrik folgt an dieser Stelle genau der Vorlage; vgl. LOOMIS 1972, 23 Anm. 2.

*spectat*¹⁴: unaufhörlich beobachtet der Nebenbuhler Lesbia und hört ihr zu; bei Sappho wird nur geschildert, wie das lyrische Ich Agallis zuhört¹⁵. Die zweite Strophe greift zunächst den Schluss der ersten auf, indem *audit* mit *dulce ridentem* verbunden wird; dann richtet sich der Blick auf das lyrische Ich: Er ist ein *miser*¹⁶ (5) und leidet unter der Situation; der bloße Anblick seiner Geliebten raubt ihm die Sinne, und nichts bleibt mehr übrig von ihm (oder auch: von seiner Stimme). Der Text ist an dieser Stelle nicht überliefert und weist eine Lücke auf (dazu unten).

Die dritte Strophe steigert in einer Klimax die Symptome dieses unerfüllten Begehrens und der Faszination für diese Frau bis zum äußersten: die Zunge verdreht sich, die Haut brennt, es tönt in den Ohren und schließlich legt sich die Nacht über seine Augen; ‚Catull‘ stirbt. Das lyrische Ich beschreibt hier präzise, welche Wirkung die von ihm beobachtete (resp. imaginierte) Situation ausübt. Auffällig ist, dass Catull einige Reaktionen, die bei Sappho beschrieben werden, weggelassen hat wie etwa den kalten Schweiß und die Blässe des Gesichts.

Die vierte Strophe bietet eine Überraschung und hat keine Parallele in der literarischen Vorlage Sapphos: Sie wendet sich vollständig von der vorher beschriebenen Szene ab und greift eine neue Thematik auf; sie enthält Gedanken zum *otium* (der Ruhe, Freizeit¹⁷) und dessen negative Auswirkungen, wenn dem zu viel Raum gelassen wird. Die Tatsache, dass Catull in den ersten drei Strophen nahe an seiner Vorlage bleibt, die vierte Strophe jedoch völlig eigenständig ist und eine besondere Pointe darstellt, hat vielfach Anlass zur Diskussion über Funktion und dichterische Absicht, mit teilweise disparaten Ergebnissen, gegeben.¹⁸

14 Zur Funktion dieser Erweiterung siehe unten.

15 So wird das Verhalten des *ille* bei Catull stark gemacht; vgl. PARDINI 2001, 111: „In line 4, the perception of the man is expressed by two verbs, *spectat* et *audit*, instead of one as in Sappho (31.4 ὑπακούει).“

16 Dazu LEFÈVRE 1988, 328.

17 Zum *otium*-Begriff bei Catull vgl. LEFÈVRE 1988, 329 Anm. 21.

18 Siehe dazu die Übersicht bei VINE 1992, 252–254. Zur Frage der Bedeutung und der Absicht der letzten Strophe, vgl. FRANK 1968, 233–239 und LEFÈVRE 1988, 328ff. Die vierte Strophe ist in der handschriftlichen Überlieferung eindeutig belegt, was alle Versuche, sie aus dem Gedicht als Zusatz zu streichen erschwert; vgl. FREDRICKSMEYER (1965), besonders 155.

Sie liefere, so die meisten Interpreten, das Römische und erst sie zeige das dichterische Können Catulls auf; nach LEFÈVRE war es „ein Irrweg, Catulls besondere Leistung in der Gestaltung der ersten drei Strophen zu sehen“.¹⁹

Im Folgenden soll besonders ein sprachlicher Aspekt in den Vordergrund gestellt werden: die Mimesis des Inhalts durch die Form des Gedichts.

Auffällig ist nämlich, dass Catull in den ersten drei Strophen mehrere mimetische Elemente benutzt, die das Gesungene (Inhalt) in ihrer Wortstruktur (Form) nachahmen: So wird das ständige Betrachten und Zuhören mit *identidem* beschrieben, das, wenn man es laut ausspricht (vor allem noch mit dem metrisch anschließenden *te*), onomatopoetisch wirkt. Das durch Sappho bekannte *audit* wird um das *spectat* erweitert; damit dehnt sich die Darstellung aus. Das lyrische Ich kann diese Situation nicht ertragen und ist verärgert über die ständige (lautlich nachgeahmt durch *identidem te*) und gründliche (*audit* und *spectat*) Anteilnahme des Nebenbuhlers an der Geliebten.

Ebenso verhält es sich mit dem Symptom der klingelnden Ohren (*tintinans aures*); diese ahmen lautlich das Gefühl des lyrischen Ichs nach²⁰. Auch die m- und n-Laute in *flamma demanat* ahmen das Rieseln der Flammen auf der Haut nach²¹. Das Gedicht greift demnach Stimmungen, die geschildert werden, in seiner Form auf.

Jedoch lässt sich noch ein weiteres mimetisches Element finden, das in der Forschung bisher nicht berücksichtigt wurde und das sogar für textkritische Fragen relevant sein könnte. Dazu das Folgende.

Catulls besondere Performance in der zweiten Strophe

Neben der Frage nach der vierten Strophe und ihrer Funktion im gesamten Gedicht sieht sich ein Interpret aber bereits in der zweiten Strophe

19 Vgl. LEFÈVRE (1988), 326.

20 Die onomatopoetische Struktur von *tintinans* bemerken auch KUBIAK 1979, 141, SYNDIKUS 1984 und COMMAGER 1965, 87. Eine weitere Onomatopoiie außerhalb von c. 51 findet sich etwa mit *pipiabat* in c. 3.10.

21 Vgl. PFAFFEL 1988, 19.

mit einem (textkritischen) Problem konfrontiert: Die Überlieferung des Adoneus. In der Oxforder Edition von MYNORS (1958)²² ist dort eine Lücke angezeigt²³; der Adoneus fehlt also in den Handschriften. Hierfür sind zahlreiche Verbesserungsvorschläge gemacht worden: Diverse Interpreten entscheiden sich für <vocis in ore>²⁴ oder auch <Lesbia, vocis>.

Sicherlich ist es lohnend, die einzelnen Verbesserungen im Unterricht vorzustellen und diskutieren zu lassen und Argumente zu entwickeln, die diese oder jene Emendation wahrscheinlich machen; so sind beispielsweise die Varianten, die sich auf den Verlust der Stimme beziehen (*Lesbia vocis, vocis in ore*) durch den Umstand motiviert, dass auch im Sapphagedicht dem lyrischen Ich die Stimme versagt (vgl. Verse 7–8: ὥς με φάσθαι – σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει, ἀλλ' ἄκαν μὲν γλῶσσα ἔαγε)²⁵.

Es gibt jedoch eine, so weit ich sehe, in der Wissenschaft nicht diskutierte Alternative zu den in der Forschung bisher gemachten Verbesserungsvorschlägen²⁶: Der Text muss überhaupt keine Lücke aufweisen, sondern der Adoneus fehlt bewusst. Denn das lyrische Ich hatte im vorangegangenen Vers ja angekündigt, beim Anblick der Lesbia sei nichts mehr von ihm übrig (*nil est super mi*); so ist auch seine Stimme nicht mehr verfügbar: er kann für einen Moment nicht weitersingen. Es scheint ein performativer Kunstgriff Catulls vorzuliegen, durch den er dem im Gedicht Gesagten auch in der ‚Performance‘ Taten folgen lässt. So kann das lyrische Ich den Adoneus nicht mehr singen und setzt erst mit einer neuen Strophe wieder ein. Der Inhalt des Gedichts wird durch das Weglassen der Strophe performativ dargestellt; auch hier ahmt die Form den Inhalt nach. Erst mit Beginn der dritten Strophe erlangt es die Kraft zu sprechen wieder. Die oft verwendeten Buchstaben t und r unterstreichen

22 *Catullus, Gaius Valerius, recogn., brevisque annotatione critica instruit* R. A. B. MYNORS, Oxford 1958.

23 Ebenso in den Editionen von KROLL ⁷1989 und SCHUSTER / EISENHUT ²1958.

24 Diese Emendation geht auf DOERING zurück. Ihm folgen FERGUSON 1985, GODWIN 1999 u. a.

25 Das Versagen der Stimme bei Verliebten ist ein gängiges Motiv; vgl. neben den oben genannten Stellen bei Catull und Sappho auch Vergil *Aen.* 4, 76 sowie Theokr. 2, 108.

26 Eingesehen wurden ELLIS 1889, FERGUSON 1985, GODWIN 1999 sowie die im LV angeführten Schulausgaben.

dann nicht „die Empfindungs- und Reaktionslosigkeit“²⁷, sondern markieren die langsam einsetzende Erholung nach der Sprachlosigkeit. So ahmt Catull zu Beginn der dritten Strophe die langsame Erholung aus der Verstummung nach.

Das Phänomen der Darstellung des Inhalts durch die Form ist kein Exoticum in der antiken Literatur. In Pindar *Nem.* 8 wird Diaulos für seinen Sieg bei einem Laufwettkampf gerühmt. Bevor Pindar mit seinem Lob beginnt, sagt er selbst: Ich stehe mit leichten Füßen und atme durch, bevor ich etwas sage (Vers 19: ἴσταμαι δὴ ποσσὶ κούφοις, ἀμπνέων τε πρὶν τι φάμεν). Die Metrik dieses Verses (hier etwas ‚schwerer‘) macht genau das nach, was der Inhalt des Epinikions ist: Pindar muss genau wie der Athlet vor dem Start erstmal tief durchatmen und dann beginnt der eigentliche Teil (Lauf bzw. Epinikion). Hier wird das Thema (Sieg beim Lauf) durch die Verse und deren Metrik transportiert. Es entsteht eine performative Parallelsituation²⁸.

Dass auch Catull sich dieser Technik bedient, lassen die Rezeptionsästhetischen Bedingungen seines Gedichts jedenfalls zu: Die Tatsache, dass die Gedichte als Lieder mit Saiteninstrument-Begleitung vorgetragen wurden²⁹, gibt Raum für solche performativen Feinheiten. Der Rezipient, der bereits eine sapphische Strophe gehört hatte, das Versmaß also kennt und mit dem Ausgang des Adoneus rechnet, dürfte hier bemerken, bemerken, dass Catull diesen weglässt, und seinen Kunstgriff erkennen. Catull rechnet sicher damit, dass sein Publikum Sappho als Vorlage iden-

27 Vgl. PFAFFEL ²1988, 19.

28 Dieses Phänomen der performativen Nachahmung findet sich auch in der mittelalterlichen Literatur: am Beispiel eines Gedichts des Minnesangs zeigt HARTMUT BLEUMER, wie ein Gedicht einen Kuss darstellt, ohne dabei das Wort Kuss zu verwenden. „Die Raffinesse des Liedes besteht demnach gerade darin, dass dazu das Wort ‚Kuss‘ nicht fällt, sondern über die Kaiserformel im Lied performativ ausgespielt wird.“ Das Lied ist „performativ der Kuss“; vgl. BLEUMER 2010, 37. Ein anderer Fall von nachahmender Textgestaltung findet sich in *Ilias* 23, 306–348. Dort gibt Nestor seinem Sohn Antilochos wichtige Verhaltensregeln für das anstehende Wagenrennen zu Ehren des toten Patroklos an die Hand. Seine 43 Verse umfassende Rede wird in einen Ring gefasst, der die Form eines Wagenrennens abbildet. Die Komposition ahmt somit das Thema nach; vgl. dazu LOHMANN 1970, 15–17.

29 So geht auch DAVID KUBIAK bei seiner Interpretation von einer gesungenen Darbietung aus; vgl. KUBIAK 1979, 138.

tifiziert und man „auf die Neuformung des klassischen Textes gespannt und kritisch achtet“, wie SYNDIKUS bemerkt hat³⁰.

Handelt es sich bei dem Rezipienten um einen Hörer, so ist der ‚fehlende‘ Adoneus besonders effektiv; er stellt das eben Gesagte dar und kann sogar eine affektive Reaktion bei dem Rezipienten hervorrufen. Der Hörer verstummt innerlich gleichsam mit dem Ich beim Wegfall des Adoneus.

Es ist nicht gesagt, dass die hier vorgeschlagene Erklärung der Lücke attraktiver ist als die Emendationen. Es geht lediglich darum, im Kontext einer Unterrichtsstunde, die vielfachen Möglichkeiten zur Erklärung aufzuzeigen und den Schülern zu ermöglichen, selbst eine Hypothese beizutragen. Wie diese These von den Schülern aufgestellt werden kann, soll in einem letzten Abschnitt, der eine kleine Unterrichtseinheit skizziert, vorgestellt werden. Das vorliegende literarische Verhältnis der beiden Texte Catulls und Sapphos wird dabei ausgeblendet.

Lyrik und Performance in c. 51 – eine Unterrichtsskizze

Ziel der Unterrichtsstunde³¹ ist es, die Schüler selbst die These entwickeln zu lassen, Catull lasse bewusst den Adoneus weg; er spiele mit der Erwartung des Hörers und ahme das im Gedicht Ausgedrückte in dessen Performance nach. Darüber hinaus sollen die Voraussetzungen für das Gelingen dieses Mittels sowie dessen Wirkung diskutiert werden. Anzusetzen wäre die Unterrichtsstunde nach der allgemeinen Besprechung des Gedichts; somit können Inhalt und Struktur als bekannt vorausgesetzt werden.

Welchen Nutzen bringt der hier vorgestellte Unterrichtsentwurf? Erstens werden die Schüler mit dem (eigentlich ab der Lektürephase allgegen-

30 Vgl. SYNDIKUS 1984, 255. Zum Textproblem an der Stelle äußert sich SYNDIKUS nicht.

31 Der Entwurf eignet sich wohl ausschließlich für einen Leistungskurs. Integrieren ließe sich die Einheit gut in den Themenkomplex 4.3. *Welterfahrung in poetischer Gestaltung* des Rahmenlehrplans Latein (Berlin). Den ästhetischen Wert eines Gedichts, den es laut Lehrplan zu erfassen gilt, macht vor allem die sprachliche und formale Struktur aus. Auch hierfür ist der Entwurf geeignet.

wärtigen, aber viel zu selten berücksichtigten) Problem der Textüberlieferung und der Notwendigkeit der Textkritik konfrontiert. Zweitens verlangt die Diskussion des Musiktitels eine Transferleistung und eine Erschließung der Voraussetzungen für performative Darstellungen, die auch allgemein auf andere Phänomene, die mit einem Bezug arbeiten — so etwa Transformation, Parodie — angewendet werden können. Drittens bekommen die Schüler einen Einblick in die ‚Performance‘ römischer Lyrik und lernen, wie man anhand von Rezeptionsbedingungen auch Interpretationshypothesen generieren kann. Wie gelingt es nun, die Schüler diese Möglichkeit der Interpretation entdecken zu lassen, ohne dabei zu viele Vorgaben zu machen?

Um die Schüler für performative Lyrik zu sensibilisieren, wird ein für die hier angenommene Konstruktion bei Catull analoges Beispiel aus der modernen Popmusik gewählt: Der Titel *Wo willst Du hin* des Mannheimer Musikers Xavier Naidoo³² bedient sich ebenfalls eines performativen Effekts, den die Schüler auf Catulls Gedicht anwenden können. Zunächst kurz zum Inhalt des Titels: In dem Song beschreibt das lyrische Ich die Suche nach einer Geliebten und Vertrauten, die jedoch nicht aufzufinden ist. Der Refrain betont daher immer wieder die rastlose Suche („such Dich Nord, Ost, Süd und West“).

Die erste Strophe des Songs ist gänzlich geprägt von dem Thema der rastlosen Suche und beginnt mit dem Drang des lyrischen Ichs: „Ich werd’ dich suchen, muss dich finden, in alle Länder fall’ ich ein.“ Als Grund für den Fortgang der Geliebten ist eine Enttäuschung erahnbar („Wenn du mir dann verzeihen willst, find’ ich dich, mein Schatz“).

Die zweite Strophe steht im Zeichen einer gemeinsamen, glücklichen Vergangenheit und rekapituliert zurückliegende Erlebnisse zu zweit („Weißt Du noch als Du neben mir in der Sonne lagst“), gibt aber gleichzeitig einen Blick in die Zukunft: Das lyrische Ich verspricht bedingungslose Ergebenheit („Ich werde all das tun, was du sagst, / Ich werde da sein, wenn du nach mir fragst“).

32 Der Einsatz von modernen Medien wie Film ist in jüngster Zeit häufiger für den altsprachlichen Unterricht und interpretatorische Übertragungsleistungen fruchtbar gemacht worden; vgl. exemplarisch die beiden Arbeiten von SIMONS 2009 und 2012. Siehe auch die verschiedenen Beiträge in AU (2005), Heft 1.

Nachdem in zwei vorangegangenen Strophen die Suche nach der Geliebten aufgebaut wurde und der Song durchgängig von dem Motiv der rastlosen Suche und der Verzweiflung bestimmt war, liefert die dritte Strophe das (vielleicht auch nur imaginierte) Aufeinandertreffen zwischen dem lyrischen Ich und der Geliebten; hier erreicht der Song seinen Höhepunkt. Die letzte Strophe schildert eine direkte Konfrontation mit der Gesuchten:

Überleg' nicht lange, wenn ich vor dir steh'
Und zu dir sage, dass ich nur mit dir geh'
Ich bring' dich nach Hause
Bis dahin gön'n' ich mir keine [...]

[einsetzender Refrain]

(Xavier Naidoo, *Wo willst Du hin*, 2:39–3:02)

Hier wird die Rastlosigkeit erneut dargestellt. Das lyrische Ich betont, es ginge nur mit seiner Geliebten zusammen; er – und kein anderer – wolle sie nach Hause bringen. Jetzt bedient sich das Ich an dieser Stelle einer besonderen Performance: Das letzte Wort im Vers wird nicht mehr ausgesprochen, es wird selbst *performed*. So wird eine Pause gemacht, und zwar genau an der Stelle, an der das Wort ‚Pause‘ folgen sollte. Dies wird klar durch den Reim (*Pause* reimt sich auf *Hause*) und durch die Wendung ‚sich eine Pause gönnen‘ vorgegeben. Der Hörer rechnet nun fest damit, das Wort *Pause* zu hören (ähnlich wie der Rezipient des carmen 51 Catulls mit dem Adoneus rechnet, da er ihn ja schon einmal gehört hat und das Versmaß kennt). Umso effektvoller ist die Pause, die eintritt.

Diese ‚Pause‘ ist geschickt eingesetzt und verleiht der Strophe eine gewisse Offenheit und lässt einen weiten Interpretationsspielraum zu: Zum einen könnte die gemachte Pause bedeuten, dass das lyrische Ich die Geliebte gefunden hat, noch bevor er seinen Gedanken beenden kann; den wie es sagt, gönnt es sich erst eine Pause, *wenn* er die Gesuchte wenigstens nach Hause begleiten durfte. In dem Augenblick des Erscheinens der Geliebten, kann sich das lyrische Ich die Pause gönnen.

Es könnte aber ebenso gut sein, dass der Gedanke einfach abbricht und das lyrische Ich eine Pause machen muss aufgrund der Anstrengungen der rastlosen Suche. Die ersten beiden Strophen haben gezeigt, wie aufwendig die Suche gewesen sein muss. Nun ist die Erschöpfung so groß, dass – ähnlich wie durch Catulls Erschöpfung vor Liebe – keine Stimme mehr bleibt. Xavier Naidoo gelingt es, durch diesen performativen Kunstgriff sowohl den positiven Ausgang als auch den negativen Abbruch der Suche dem Hörer als Interpretation zu ermöglichen. Die möglichen Interpretationen der beiden Stellen können leicht in einer Gegenüberstellung festgehalten werden (dazu ein Beispiel im Kasten 1).

Zwischen dem carmen 51 Catulls und dem Song von Xavier Naidoo bestehen offensichtlich einige Parallelen, die nun von den Schülern verwendet werden können, um zu der hier vorgestellten Erklärung des fehlenden Adoneus zu kommen.

Zunächst muss nach erstmaligen Hören des Titels in einer ersten detaillierten Analyse, die Bedingung erarbeitet werden, die vorliegen muss, um die Performance im Song *Wo willst Du hin* erkennen zu können: der Rezipient muss den Reim *Pause* auf *Hause* verstehen und dazu die Wendung *sich eine Pause gönnen* kennen. Ähnlich muss der Hörer des carmen Catulls das Versmaß kennen (das ist durch die erste Strophe gewährleistet) und den Teil mit *nihil est super mi* auf das Ich beziehen (zusammengefasst darstellbar wie im Kasten 2).

Interpretation

Catull c. 51	Xavier Naidoo, <i>Wo willst Du hin</i>
<ul style="list-style-type: none"> Erschöpfung des Ichs Symptome steigern sich bis zur Lähmung 	<ul style="list-style-type: none"> Erschöpfung des Ichs auch ‚Aufgabe‘ möglich

Voraussetzungen für das Erkennen der Performance

Catull c. 51	Xavier Naidoo, <i>Wo willst Du hin</i>
<ul style="list-style-type: none"> Versmaß bekannt durch erste Strophe Motiv des Versagens der Stimme auch aus anderen Texten bekannt 	<ul style="list-style-type: none"> Fehlendes Wort erkennbar durch Reim und Wendung

In einem zweiten Schritt kann dann das Prinzip der performativen Literatur kurz besprochen werden. Schließlich – in einem letzten Schritt – kann mit den neu gewonnenen Kenntnissen die Problematik des fehlenden Verses erneut aufgegriffen und diskutiert werden. Die Schüler können die Bedingungen für das Registrieren der Technik, die bereits bei dem Musiktitel erarbeitet wurden, nun auf das Gedicht übertragen und prüfen, ob auch hier die Bedingungen für das sichere Erkennen des Kunstgriffs erfüllt sind (ebenfalls durch Kasten 2 veranschaulicht).

Literaturverzeichnis

Textausgaben

C. Valerius Catullus, herausgegeben und erklärt von WILHELM KROLL, Stuttgart ⁷1989.

Catullus, Gaius Valerius, recogn., brevis adnotatione critica instruit R. A. B. MYNORS, Oxford 1958.

Catulli Veronensis Liber, ed. MAURIZ SCHUSTER, curavit WERNER EISENHUT, Leipzig ²1958 (Bibliotheca Teubneriana).

Forschungsliteratur

BLEUMER, H., „Der lyrische Kuss. Emotive Figurationen im Minnesang“, in: *Machtvolle Gefühle*. Hrsg. von INGRID KASTEN. Berlin, New York 2010 (Trends in Medieval Philology 24), 27–52.

COMMAGER, S., „Notes on some Poems of Catullus“, in: *HSCPh* 70 (1965), 83–110.

DOLD, T., *Catull, Carmina. Ausgewählte Gedichte, I: Schülerband, II: Lehrerband*, Paderborn 2001 (Scripta Latina).

ELLIS, R., *A Commentary on Catullus*, New York 1889.

FORDYCE, C. J., *Catullus. A Commentary*, Oxford 1961.

FRAENKEL, EDUARD, *Plautinisches im Plautus*, Berlin 1922.

FRANK, R. I., „Catullus 51: *Otium* versus *Virtus*“, in: *TAPA* 99 (1968), 233–239.

FREDERICKSMEYER, E. A., „On the Unity of Catullus 51“, in: *TAPA* 96 (1965), 153–163.

GENTILI, B., „L'interpretazione dei lirici greci arcaici nella dimensione del nostro tempo“, in: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 8 (1969), 7–21.

GLAS, R., *Catull, ausgewählt und kommentiert von Renate Glas*, Wien 2000 (Latein-Lektüre aktiv!, hrsg. v. HELFRIED GESCHWANDTNER / CHRISTIAN BRANDSTÄTTER).

GLÜCKLICH, H.-J., *Catulls Gedichte im Unterricht. Interpretationen und Unterrichtsvorschläge*, Göttingen 1980 (CONSILIA – Lehrerkommentare Heft 1).

HEINE, R., *Catull. Auswahl aus den Carmina, zusammengestellt und erläutert von Rolf Heine*, Frankfurt a. M. / Berlin / München ³1970 (erstm. 1970, Diesterwegs Altsprachliche Textausgaben).

HOLTERMANN, M., „Catull, Sappho und Kallimachos. Intertextuelle Interpretation im lateinischen Lektüreunterricht“, in: *PegOn* III (2003), Heft 1, 15–30.

HOLZBERG, N., *Catull. Der Dichter und sein erotisches Werk*, München 2002.

KUBIAK, D. P., *Cicero, Catullus, and the Art of Neoteric Translation*. Diss. Harvard University 1979.

LEFÈVRE, E., „*Otium* und *TOAMAN*. Catulls Sappho-Gedicht c. 51“, in: *RhM* 131 (1988), 324–337.

LOHMANN, D., *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlin 1970.

LOOMIS, J. W., *Studies in Catullan Verse: An Analysis of Word Types and Patterns in the Polymetra*. Leiden 1972.

NORDEN, EDUARD, *Die römische Literatur*, Berlin ⁵1954.

PARDINI, A., „A Homeric Formula in Catullus (c. 51.11–12 *gemina teguntur lumina nocte*)“, in: *TAPA* 131 (2001), 109–118.

PFÄFFEL, WILHELM, *C. Valerius Catullus, Carmina, Lehrerheft*, Bamberg ²1988 (Testimonia).

PFÄFFEL, WILHELM: *C. Valerius Catullus, Carmina. Kommentar*, Bamberg ⁴1999 (Testimonia).

RÖSLER, W., *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischen Lyrik am Beispiel des Alkaios*, München 1980.

SCHMIDT, E. A., *Catull*, Heidelberg 1985 (Heidelberger Studienhefte zur Altertumswissenschaft).

SIMONS, B., „Seneca, Platon und die Matrix“, in: *AU* 55, 4+5 (2012), 64–73.

SIMONS, B., „Matrix – Platons Ideen in einer virtuellen Welt der Zukunft“, in: *PegOn* 2009 (2), 49–57.

SYNDIKUS, H.-P., *Catull. Eine Interpretation, Band I: Die kleinen Gedichte (1–60)*, Darmstadt 1984.

TIETZE, F., „Catulls 51. Gedicht“, in: *RhM* 88, 4 (1939), 346–367.

VINE, B., „On the „Missing“ Fourth Stanza of Catullus 51“, *HSCP* 94 (1992), 251–258.

VON WILAMOWITZ, ULRICH, *Reden u. Vorträge*. Bd. 1, Berlin 1925.

Marcel Humar
Freie Universität Berlin
Institut für Lateinische und Griechische Philologie
Habelschwerdter Allee 45
m.humar@fu-berlin.de