

OTIUM UND TOAMAN

Catulls Sappho-Gedicht c. 51*)

Viele Werke der römischen Literatur sind in engem Anschluß an griechische Vorbilder entstanden, doch ist nur in wenigen Fällen ein direkter Vergleich gestattet. Es versteht sich, daß eine solche Gelegenheit – wie etwa bei den Partien aus Menanders *Δις ἑξαπατῶν* und Plautus' *Bacchides* – die Arbeitsweise und Absicht der römischen Autoren besonders gut erkennen läßt. Es ist nun das große Paradox, daß das auf den Fall von Sapphos Ode 31 LP und dem nach ihr gedichteten Carmen 51 Catulls kaum zutrifft. Gewiß, auch Sapphos Ode bietet Schwierigkeiten, insofern man über die angesprochene Situation und den gepriesenen Mann gerätselt hat, doch war man sich über die zum Ausdruck gebrachte Haltung Sapphos weitgehend einig¹⁾. Aber zum Verständnis des Catull-Gedichts konnte die Ode so gut wie nichts beitragen. Wer auch nur einen Teil der gerade in letzter Zeit uferlos wuchernden Interpretationen zur Kenntnis nimmt, möchte verzweifeln – kaum eine Möglichkeit, die nicht erwogen wurde: Das Gedicht sei ein Werbelied oder ein Abschiedsbrief, ein Liebesgedicht oder eine Invektive, ein Aufruf zur Ermannung oder Ausdruck des Sich-Gehen-Lassens, eine Nachahmung griechischen Gedankenguts oder eine Betonung römischer Werte, ein hochrangiges Kunstwerk oder eine schülerhafte Übersetzung, Ernst oder Scherz, Strophe 1–3 Ernst, aber Strophe 4 Scherz (oder umgekehrt), ein Monolog oder ein Dialog, die Krone: eines oder zwei (oder auch anderthalb) Gedichte. Eine umfangreiche Doxographie²⁾ dürfte auch den gutwilligen Leser von dem Catull-Gedicht abschrecken. Da die folgenden Betrachtungen aber zu ihm hinführen möchten, ist auf jeden Fall Kürze angestrebt.

*) Es sei gestattet, auf folgenden Artikel des Verf. hinzuweisen: Paulus Mellissus' Parodien von Sappho 31 LP und Catull 51. Beobachtungen eines althilologischen Lesers, in: *Litterae Medii Aevi*. Festschr. J. Autenrieth, Sigmaringen 1988, 329–337, in dem einige ergänzende Beobachtungen zu Catull vorgelegt sind.

1) Klärend in vielen Punkten: J. Latacz, *Realität und Imagination*. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos *φαίνεται μοι κήνος*-Lied, *MusHelv* 42, 1985, 67–94.

2) Vgl. H. Harrauer, *A Bibliography to Catullus*, Hildesheim 1979, 73 f.

Catull als „Übersetzer“

Bekanntlich hat Catull noch ein zweites – ebenfalls berühmtes – griechisches Gedicht übertragen bzw., wie man besser sagen sollte, nachgestaltet: Kallimachos' *Locke der Berenike* vom Ende des vierten Buchs der *Aitia* (fr. 110 Pf.) in c. 66. Ein Vergleich kann hier nicht durchgeführt werden, aber es ist doch festzustellen, daß Catull dem Vorbild über weite Strecken hin relativ getreu gefolgt ist – im großen und ganzen so, wie er es bei dem Sappho-Gedicht getan hat. Es ist daher um so auffallender, daß er, wie man schon mehrfach beobachtet hat, die Verse 79–88 und wohl auch, wie kürzlich wahrscheinlich gemacht worden ist³⁾, die Verse 15–38 in den kallimacheischen Kontext eingeschoben hat. Gewiß wollte er in diesen Partien seinen besonderen Intentionen, die im Original keine Entsprechungen hatten, Ausdruck geben, aber er zielte als gewiegter Literat zugleich darauf, daß man den Kontrast erkannte und als – willkommenen – Verfremdung empfand. Denn zweifellos wäre es ihm möglich gewesen, eine gleichmäßige Mischung von Fremdem und Eigenem, eine homogene Modernisierung des Originals, vorzulegen.

Es liegt nahe, daß Catull bei der Bearbeitung der Sappho-Ode ein ähnliches Verfahren angewendet hat wie bei der Nachgestaltung der Kallimachos-Elegie. Das bedeutet, daß er in den ersten drei Strophen nicht so sehr auf die Andersartigkeit als vielmehr auf die Ähnlichkeit mit dem berühmten Vorbild Wert legte⁴⁾. Die Leser – gewiß die gebildeten Freunde, vielleicht auch „Lesbia“⁵⁾ – sollten und konnten sofort Sappho im römischen Ge-

3) Vgl. hierzu die vorzügliche Arbeit von A. Spira, *Die Locke der Berenike*. Catull c. 66 und Kallimachos Fr. 110 Pf., in: *Dialogos*, Festschr. H. Patzer, Wiesbaden 1975, 153–162 (dort ältere Literatur).

4) Es trifft nicht zu, wie D. E. W. Wormell behauptet, daß c. 66 ein Beispiel für *exprimere* (getreue Übertragung) und c. 51 ein Beispiel für *vertere* (freie Übertragung) ist (Catullus as Translator, in: *The Classical Tradition. Literary and Historical Studies in Honor of H. Caplan*, ed. L. Wallach, Ithaca, N. Y. 1966, 187–201, hier: 198 f.).

5) Zu romantisch – wie viele andere – W. Kroll: „C. hat Clodia kennen gelernt und sie haben sich in der Begeisterung für Sappho gefunden: er nennt sie deshalb nach Dichtersitte Lesbia. Als erste Huldigung übersendet er ihr die Übersetzung [...] eines sapphischen Liedes“ (C. Valerius Catullus, hrsg. u. erkl., Stuttgart 1959, 91). Viel zu optimistisch ist – wie viele andere – auch L. P. Wilkinson, der glaubt, Catull wolle Clodia testen (!), ob sie seine Liebe erwidere (Ancient and Modern: Catullus LI Again, Greece and Rome 21, 1974, 82–85). Als Kuriosum sei erwähnt, daß E. Kalinka die letzte Strophe sogar von Lesbia gesprochen denkt (Catullus LI. Gedicht und sein Sapphisches Vorbild, Wiener Eranos 1909, 157–163, hier: 162 f.).

wand wahrnehmen, mochte es auch schwerer fallen als der leichte Schleier des frühgriechischen Originals. Der Reiz der Transformation machte das lateinische Gedicht interessant und pikant, aber er bewirkte Intensivierung, nicht Distanzierung⁶). Es war ein Irrweg, Catulls besondere Leistung in der Gestaltung der ersten drei Strophen zu sehen. Die Abweichungen waren teils gewollt, teils notwendig – handelt es sich bei Catull doch um eine „durch die Schule des Hellenismus gegangene Ausdrucksform“⁷) –, aber auf sie kam es nicht so sehr an. Worauf es in erster Linie ankam, war die vierte Strophe, das Eigene und Römische. Dieses konnte nur dann ganz zur Geltung kommen, wenn das Vorhergehende nicht allzu weit vom Vorbild abwich – lediglich dann war die Wirkung vollkommen. Stellt die vierte Strophe somit eine Pointe dar, ist das Gedicht aber doch nur darum ein vollendetes Kunstwerk, weil es eine Einheit bildet. Dieses ist nunmehr zu zeigen.

Die Sappho-Strophen

Catull übergang bei der Schilderung der körperlichen und seelischen Reaktionen des Liebenden die vierte Strophe Sapphos. Außerdem vertauschte er in der dritten Strophe die Reihenfolge der Erscheinungen gegenüber dem Original. Wollte er doch seine Eigenständigkeit betonen? In der dritten Strophe begegnet bei Sappho folgende Reihung: γλώσσα – χρῶι (πῦρ) – ὀππάτεσσι – ἄκουαι, bei Catull aber: *lingua – sub artus (flamma) – aures – lumina*⁸). Offenbar hängen beide Änderungen miteinander zusammen. Bei Sappho geht die Reihung weiter: ἴδρωσ – τρόμος – χλωροτέρα – τεθνάκην φαίνουαι. Erst mit der letzten Aussage gelangt sie dorthin, wo Catulls Gedicht bereits am Ende der dritten Strophe steht. Sappho sagt: „vom Totsein wenig nur entfernt komm ich mir selbst vor“⁹). Catull sagt: *gemina teguntur / lumina nocte*

6) Gut H. P. Syndikus, Catull. Eine Interpretation. Erster Teil. Die kleinen Gedichte (1–60), Darmstadt 1984, 258: „Abweichungen vom Vorbild rühren eher vom Willen nach Steigerung her als von der Absicht, die Aussage zu verändern.“

7) Syndikus (Anm. 6) 255.

8) Die Kommentare schweigen sich darüber aus. Doch vgl. W. Ferrari, *Il carme 51 di Catullo*, Ann. Scuola Norm. Sup. Pisa, Lett., Stor. e Filos., ser. 2, vol. 7, Bologna 1938, 59–72 = Catulls Carmen 51, in: R. Heine (Hrsg.), Catull, WdF, Darmstadt 1975, 241–261, hier: 251: Das zweite Symptom müsse Catull wesentlich stärker und ausdrucksvoller erschienen sein als das erste. Wie sagte doch O. Immisch? „Ohrensausen ist unangenehm, doch nicht eben was schlimmes. Ganz anders wenn das Augenlicht versagt“ (Catulls Sappho, SB Akad. Heidelberg, phil.-hist. Kl. 1933/34, 2. Abh., Heidelberg 1933, 10).

9) Dieses die Übersetzung von Latacz (Anm. 1) 93.

(11 f.). „Wenn von der Nacht im Liebeslied die Rede ist,“ meinte Bickel, „so pflegt es die Mondnacht oder die sternenhelle zu sein“; hier aber sei es der Höhepunkt von Catulls „Eingeständnis an die Frau“, daß sie mit ihm anfangen könne, was sie wolle¹⁰). Das bedeutet Unterwerfung. Ist aber nicht eher anzunehmen, das Versagen des Augenlichts könne „als einigermaßen gleichgewichtig gelten mit dem Sterbegefühl, das bei Sappho Gipfel und Abschluß bildet“¹¹)? Wenn nämlich das Ende der dritten Strophe Catulls und das Ende der vierten Strophe Sapphos einander entsprechen, ergibt sich die Antwort auf die Fragen, warum Catull in der dritten Strophe die Reihenfolge der Phänomene änderte und die vierte Strophe Sapphos fortließ, von selbst: Für ihn war – anders als für Sappho – das Versagen des Augenlichts ein Höhepunkt, den er nicht mit der Aufzählung weiterer Merkmale des Erschütterterseins steigern mochte. Um auf ihn zuzusteuern, sah er sich gezwungen, in der dritten Strophe die Umstellung vorzunehmen und überdies Sapphos zusätzliche Punkte der vierten Strophe¹²) zu übergehen¹³).

Was bedeutet die *nox*, die in Sapphos ὀπλάττεισι δ' οὐδ' ἐν ὄρημι' (11) keine Entsprechung hat? Immisch dürfte richtig gesehen haben, daß bei dem Versagen des Augenlichts an das ‚Sterbegefühl‘ zu denken ist, das bei Sappho am Ende der vierten Strophe zum Ausdruck kommt. Und dieses wird durch das Bild der Nacht noch verstärkt. Auf die eindrückliche Iuxtaposition *lumina nocte*, die durch die ungewöhnliche Enallage *gemina* noch pointiert wird, ist oft hingewiesen worden. Es liegt nahe, an 5, 4–6 zu denken:

10) Catulls Werbegegedicht an Clodia und Sapphos Phaonklage im Hochzeitslied an Agallis, RhM 89, 1940, 194–215, hier: 194 f.

11) Immisch (Anm. 8) 10.

12) W. Kranz äußerte sich so: „er bekam es nicht über sich, seinen eigenen Zustand in Sapphos Weise weiter zu beschreiben; eben bei dieser zugleich das eigene Ich zergliedernden Arbeit kam ihm die Gefahr seines dem otium gewidmeten Lebens so deutlich zum Bewußtsein, daß er mit einer Mahnung an das eigene Herz kurz abbrach. [...] so wurde sie [sc. die Übertragung] nun ein Gedicht ‚an sich selbst‘“ (Catulls Sapphoübertragung, Hermes 65, 1930, 236–237, hier: 237). Doch milderte Catull seine Reaktion nicht, sondern steigerte sie, wie zu zeigen sein wird. Ähnlich meinte Immisch (Anm. 8) 8, Catull habe „den exaltiertesten Teil des Gefühlsausbruchs der Griechin“ unterdrückt: „Dem jugendlichen Mann hätte das wohl schlecht zu Gesicht gestanden.“ Vgl. auch Aem. Baehrens, Catulli Veronensis Liber, 2 Bde., Leipzig 1876/1885, II, 259 f. und Ferrari (Anm. 8) 251.

13) Gewiß waren auch stilistische Gesichtspunkte des modernen Dichters gegenüber der archaischen Vorlage ausschlaggebend. Vgl. Immisch (Anm. 8) 7, Ferrari (Anm. 8) 251 f. und Syndikus (Anm. 6) 256.

*soles occidere et redire possunt:
nobis cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.*

Die Nacht, das ist der Tod¹⁴). Sappho wähnt sich tot, Catull ‚ist‘ tot – ein Ausspinnen des Motivs oder gar eine Steigerung ist darauf nicht mehr möglich.

Sieht man, daß Catull am Ende der dritten Strophe über Sapphos Bekenntnis hinausgegangen ist, wird man rückblickend dessen inne, daß das auch schon in den ersten beiden Strophen der Fall ist. Sein Nebenbuhler erscheint ihm nicht nur ἴσος θεοῖσιν = *par deo*, sondern gar *superare divos* (die Einschränkung *si fas* est fügt nicht „der gute Junge ebenso fromm wie ungeschickt“¹⁵), sondern der Angehörige der jeunesse dorée ebenso unfromm wie geschickt hinzu). Ist der Nebenbuhler gegenüber der Vorlage erhöht, ist der Liebhaber erniedrigt: er ist *miser* (5) wie der stets erfolglos Liebende der römischen Elegie. Bei Catull ist die Kluft zwischen Nebenbuhler und Liebhaber tiefer als bei Sappho – so tief, daß der letzte in Nacht versinkt.

Die otium-Strophe

Hierauf folgt die *otium*-Strophe – für viele Interpreten fiel sie über das Gedicht „wie ein Eimer eiskalten Wassers“¹⁶), wenn nicht gar ihre Galle erregt wurde¹⁷) oder sie eine Lösung für unmöglich hielten¹⁸). Sie vergaßen, daß Wasser nicht nur kalt, sondern auch tief sein kann.

Eine Überraschung ist das Auftreten der *otium*-Thematik zweifellos. Zu Recht hat Kroll gesagt, man dürfe nicht vergessen, daß erst durch diesen selbständigen Zusatz das Gedicht zum ‚Eigentum‘ Catulls werde; der Schluß sei in der Art hellenistischer

14) Prop. 2,15,24; Hor. c. 1,4,16; 1,28,15; besonders schön 4,7,13–16, wo Horaz Catull c. 5,5 f. in diesem Sinn variiert (E. Fraenkel, Horace, Oxford 1957, 420 Anm. 2).

15) So – viel zitiert – U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Sappho und Simondes. Untersuchungen über griechische Lyriker, Berlin 1913, 58 Anm. 2.

16) G. Friedrich, Catulli Veronensis Liber, Leipzig–Berlin 1908, 237. ‚Kühl‘ fühlte sich auch Kalinka (Anm. 5) 160 berührt, indem er die ‚frostige Rhetorik‘ betonte und die „schulmäßige Belehrung aus der Geschichte der Könige und Städte entsetzlich nüchtern“ empfand.

17) „bilem mouit doctis necopinatus durusque ad otium poetae periculosum transitus“ (Baehrens [Anm. 12] 259).

18) „[...] das Problem der Otiumstrophe, das in seiner Amphibolie zu sehen wichtiger ist als es zu lösen, was unmöglich ist“ (Bickel [Anm. 10] 211).

ἀπροσδόκητα¹⁹). Ganz zu Unrecht ironisierte Immisch diese Auffassung („wohl so was, wie ein stimmungszerreißendes ‚Doktor, sind Sie des Teufels?‘“²⁰). Es sei aber mit allem Nachdruck betont: Die Überraschung, ja Pointe erfolgt, auf das Gedicht bezogen, nicht in inhaltlicher, sondern in künstlerischer Hinsicht. Nur indem man die Abweichung von Sappho bemerkt und die eigene Wendung Catulls würdigt, kann und vor allem: soll man überrascht sein. Was den Inhalt und den Gehalt des Gedichts betrifft, kann von einem ἀπροσδόκητον nicht die Rede sein, da die letzte Strophe konsequent den Ausdruck der vorhergehenden Verse fortsetzt. Was denkt man eigentlich von Catull?

Es ist nicht so sehr umstritten, was *otium* bedeutet, als vielmehr, wie es bewertet wird²¹). Denn daß nicht an den politisch, geistig oder philosophisch begründeten *otium*-Begriff eines Cato, Scipio, Cicero oder Seneca zu denken ist, dürfte klar sein. Freilich ist es zweifelhaft, ob *otium* in volkstümlicher Auffassung gesagt ist „von nichts als der Freizeit [...], in der man sich die Zeit um die Ohren schlägt und es sich wohl sein läßt“²²). Man hat nach den ersten drei Strophen eher den Eindruck, daß Catull sein Dasein um die Ohren geschlagen wird und es ihm unwohl ist. *otium* ist nach dem *torpor* der Zunge und der *nox* auf den Augen so etwas wie ein Gelähmt-Sein, ein der Situation und sich selbst nicht Entfliehen-Können, ein völliges Hingegen-geben-Sein an die Liebe. Wenn man Catulls Gedicht nur ein Mindestmaß an Folgerichtigkeit unterstellt, wird man in ihm *otium* kaum wesentlich anders bestimmen können. Es sei deshalb mit voller Zustimmung auf die Interpretation des *otium* durch I. Borzsák hingewiesen, der die Diskussion des *otium molestum* bei Macrobius Sat. 2, 7, 6 anführt, wo Publilius Syrus bei einem Gelage die Wendung mit dem Podagra in Verbindung bringt: *ioculari deinde super cena exorta quaestione, quodnam esset molestum otium, aliud alio opinante, ille podagrici pedes dixit*: „der Scherz von Publilius Syrus bringt die bannende, bestrickende, ja lähmende Natur des *otium* besser als alles andere zum Ausdruck; es wirkt ja wie das Podagra“²³).

19) Kroll (Anm. 5) 92.

20) Immisch (Anm. 8) 11.

21) Vgl. J. F. Finamore, Catullus 50 and 51: Friendship, Love, and *Otium*, CIW 78, 1984, 11–19, hier: 17 zu *otium*: „In Catullus’ poetry, it always has the meaning of ‚time free from a serious occupation.‘ There is never any negative connotation to the word, nor are there overtones of ‚defiance‘ or of any ‚heroic code.‘ The word is neutral and is good or bad only in context.“

22) Bickel (Anm. 10) 210 f.

23) *Otium Catullianum*, Acta Antiqua Acad. Scient. Hung. 4, 1956,

Eine andere Frage ist es, wie Catull das *otium* einschätzt, ob er es hinnimmt oder zurückweist. Die erdrückende Mehrzahl der Interpreten ist für die zweite Möglichkeit eingetreten. Trotzdem bedenke man: Catull schriebe ein Liebes-Gedicht mit drei Strophen von tiefster Empfindung. Und dann rief er sich zur Ordnung: ‚So kann es nicht weitergehen! Raffe dich auf!‘ Das wäre platt, so daß man wirklich an einen Eimer kalten Wassers denken müßte. Diese Möglichkeit wird nicht weiter diskutiert.

So muß man schließen, daß Catull das *otium* akzeptiert²⁴). Der Begriff bezeichnet einen Zustand, in dem er sich auch in dem Parallel-Gedicht c. 50²⁵) befindet, das mit diesem Stichwort beginnt (1–3):

*hesterno, Licini, die otiosi
multum lusimus in meis tabellis
ut convenerat esse delicatos.*

Kein Wort davon, daß *otium* eine Situation beschrieb, von der Catull sich lossagt. Und in c. 10,2 sieht er sich als *otiosus* auf dem Forum²⁶). *otium* bezeichnet die Lebensform der jeunesse dorée, der Catull ebenso angehört²⁷) wie später die Elegiker Tibull und Propertz. Kaum eine Parallele schildert so eindeutig den Zustand, in dem Catull ist, wie das Programm-Gedicht des letzten²⁸) (1,1,1–8):

*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante cupidinibus.
tum mihi constantis deiecit lumina fastus*

211–219 = W. Eisenhut (Hrsg.), Antike Lyrik (Ars Interpretandi 2), Darmstadt 1970, 98–108, hier: 106.

24) Vgl. E. Schäfer, Das Verhältnis von Erlebnis und Kunstgestalt bei Catull, Hermes Einzelschr. 18, 1966, 56: Die *otium*-Strophe sei „kein Versuch, von einer heillosen Liebe loszukommen, sondern das ergreifende Aussprechen der Schwere dieser Liebe“.

25) Die Parallelität ist längst beobachtet worden. Gute Behandlung bei Finamore (Anm.21). Vgl. auch C. Segal, Catullan *otiosi*: The Lover and the Poet, Greece and Rome 17, 1970, 25–31 (der freilich zu c. 51 meint: „There is no doubt that Catullus is critical of this *otium*“ [30]).

26) *Varus me meus ad suos amores / visum duxerat e foro otiosum* (1–2).

27) Von Paris sagt er *otia degere in thalamo* (68, 104). Sonst begegnet *otium* nur noch 44,15 (vom Ruhen bei Krankheit).

28) Vgl. R. J. Baker, Propertius' Monobiblos and Catullus 51, RhM 124, 1981, 312–324, der allerdings meint, Catull lehne das *otium* ab, weil die Liebe Tatkraft fordere: „at this stage of the affair the *ratio vitae* of lovers imposes on Catullus the duty of energetic action – the *militia* of love itself, which is the very antithesis of *otium*“ (321)!

*et caput impositis pressit Amor pedibus,
donec me docuit castas odisse puellas
improbis, et nullo vivere consilio.
et mihi iam toto furor hic non deficit anno,
cum tamen adversos cogor habere deos.*

Hier sieht man deutlich, wie das Gefühlsleben der Elegiker abläuft: Sie fallen in Liebe, oder besser: die Liebe überfällt sie, und sie fallen damit in einen Zustand des Nichtstuns, der Lähmung, eben des *otium* in scharf-pointiertem Sinn. Ein *negotium* kann dann nicht in Betracht kommen. Sie sind *miseri* und leben *nullo consilio*. Sie sind ganz auf sich selbst zurückgeworfen. Es ist ein Grundfehler vieler Interpreten des Catull-Lieds, daß sie annehmen, das *otium* sei die Voraussetzung für die Liebe (weshalb sich Catull von ihm distanzieren wolle), und verkennen, daß es die Folge ist (weshalb sich Catull nicht von ihm distanzieren kann). Nicht anders argumentiert später Tibull, wenn er sich in seinem Programm-Gedicht zu der *vita iners* bekennt (1,1,5), d. h. einem Leben ohne das Ausüben von *artes*, von altrömischen *virtutes*. Auch bei ihm ist die *vita iners* eine Folge der Liebe: *tecum / dum modo sim, quaeso segnis inersque vocer* (1,1,57–58). So wenig wie Tibull und Propertius legte Catull auf ein Leben in traditionell römischem Sinn Wert. Ihm machte es nicht allzu viel aus – jedenfalls sagte er es nicht –, „daß er seine juristischen Studien und die *Salutatio* der vornehmen Gönner seiner Familie sträflich verabsäumt“ hat²⁹).

Freilich hat Catull an anderer Stelle der Empfindung Ausdruck gegeben, von seiner Liebe loskommen zu wollen: c. 8 und c. 76 sind eindruckliche, wenn auch unterschiedliche Zeugnisse. Das erste ist schon deshalb nicht mit c. 51 zu vergleichen, weil es mit seinen Choliamben ein geistreiches Spottgedicht ist. Vor allem aber sprechen beide Gedichte aus, daß Catull ein Ende der Liebe wünscht. Gerade davon ist in c. 51 jedoch nicht die Rede. Es ist nicht einzusehen, wie man immer wieder alle drei Gedichte auf eine Stufe stellen konnte. c. 8 und c. 76 spiegeln ein Stadium wider, das in c. 51 (noch) nicht erreicht ist. Wie O. Weinreich das erschütternde c. 76 zu Recht ‚De profundis‘ überschrieben hat³⁰), gilt, daß auch c. 51 tief ist – Ausdruck eines Empfindens, das

29) Wie Wilamowitz (und nach ihm viele andere) unterstellte: Vgl. oben Anm. 15.

30) In der oft aufgelegten zweisprachigen Catull-Ausgabe (zuerst: Catull, Liebesgedichte und sonstige Dichtungen, Hamburg 1960, 111).

aus der Tiefe kommt. Es sucht aber noch nicht die Lösung des Zwiespalts, sondern stellt ihn nur fest. Freilich: Catull ist auf dem Weg zu c. 76.

Die vierte Strophe sagt an keiner Stelle, daß Catull die Beziehung zu Lesbia beenden möchte. Die Mißverständnisse fangen an, wenn man *molestum* mit ‚lästig‘ übersetzt; eine Last will man loswerden. Aber *molestum est* heißt hier: ‚disorders you⁽³¹⁾‘, ‚macht dich krank⁽³²⁾‘. Eine Krankheit will man aber nicht immer loswerden, mit ihr kann man auch leben – vor allem, wenn Liebe die Ursache ist. Und Catull geht es ja in dem geschilderten Zustand so schlecht auch nicht: *exsultas nimiumque gestis!* Die beiden Verben begegnen nur hier bei ihm. Er hat sie offenbar mit Bedacht gewählt.

Was heißt *otio exsultas nimiumque gestis*? Es ist verfehlt, bei der Erklärung der letzten Strophe *otium* als etwas bewirkend aufzufassen, etwa: ‚Müßiggang verlockt dich zu frechem Schwärmen⁽³³⁾‘ – nach dem Muster ‚Müßiggang ist aller Laster Anfang‘. Man berief sich auf antike Parallelen, wie Theophrast, der den έρωας als πάθος ψυχής σχολαζούσης definierte⁽³⁴⁾, Ter. Ht. 109, wo die Liebe als *ex nimio otio* entstehend charakterisiert wird, oder Ov. Rem. am. 139 *otia si tollas, periere Cupidinis arcus* und 143 *tam Venus otia amat*⁽³⁵⁾. Das mag der Lebenswirklichkeit entsprechen, steht aber nicht bei Catull. Bei ihm gilt nicht *otium* → *amor*, sondern – das ist eben seine besondere Erfahrung – umgekehrt: *amor* → *otium*⁽³⁶⁾. Die Liebe hat ihn gelähmt. Dementsprechend ist *otio* in V. 14 nicht abl. instr. oder caus., sondern abl. temp.: ‚im *otium* jauchzst du‘, so wie die Veliterner bei Liv. 6,36,1 *gestientes*

31) So R. Ellis, A Commentary on Catullus, Oxford 21889, 177. Vgl. Cic. Cael. 19/44.

32) So Kroll (Anm. 5) 93; ebenso B. Snell, Sapphos Gedicht φαίνεται μοι κῆνος, Hermes 66, 1931, 71–90 = Gesammelte Schriften, Göttingen 1966, 82–97, hier: 93 Anm. 2. „Daß [...] *tibi molestumst* ‚quält, peinigt Dich (wie eine Krankheit)‘ bedeutet, muß als sicher angenommen werden“ (F. Tietze, Catulls 51. Gedicht, RhM 88, 1939, 346–367, hier: 356). Vgl. Cels. 3,11,1: *molestissimum morbi genus est*.

33) So Weinreich (Anm. 30) 47.

34) Stob. Flor. 64,66 Hense; vgl. E. Rohde, Der griechische Roman und seine Vorläufer, Leipzig 31914, 76 Anm. 1 (wo auf die Catull-Stelle verwiesen wird), und Fraenkel (Anm. 14) 212 mit Anm. 1.

35) Weitere Parallelen bei Baehrens (Anm. 12) 260, Ferrari (Anm. 8) 256 f., Fraenkel (Anm. 14) 212 Anm. 1, Syndikus (Anm. 6) 261 Anm. 30.

36) Vgl. A. J. Woodman, Some Implications of *otium* in Catullus 51. 13–16, Latomus 25, 1966, 217–226 (doch ist der Versuch, *otium* an den drei Stellen jeweils verschieden zu deuten, nicht überzeugend).

otio sind. *exsultare* und *gestire* stehen auch bei Cic. Tusc. 4,13 und 5,16 nebeneinander. Beidemale wird ein Über-die-Stränge-Schlagen der Affekte beschrieben, wobei die zweite Stelle besonders interessant ist: *elatus ille levitate inanique laetitia exsultans et temere gestiens nonne tanto miserius quanto sibi videtur beator?* Derjenige, der *inani laetitia exsultat* und *temere gestit*, sagt der Stoiker, ist um so elender, je glücklicher er sich fühlt. Ist das nicht Catull in c. 51? Denn auch *miser* begegnet in diesem Gedicht. Immer dünkt er sich in seinem Verhältnis zu Lesbia *beatus* und ist doch *miser*.

Nicht daß Catull stoische Terminologie gebrauchte: Aber er beschreibt einen Zustand des Zwiespalts, des Zerrissen-Seins. Klärchen kannte ihn in ihrem ‚Heiropopeio‘ ganz genau: ‚freudvoll und leidvoll‘, ‚langen [d. h. verlangen] und bängen‘, ‚himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt³⁷⁾ – das ist auch Catull in c. 51; er ist wie Klärchen ‚in schwebender Pein‘.

otium bezeichnet den Zustand des in Liebe Verfallenen und Untätigen. Es heißt Catull verkennen, anzunehmen, er habe in den letzten beiden Versen eine hellenistische Theorie über den Untergang von Staaten verwertet³⁸⁾. Sowenig er in V. 13 f. philosophisch argumentiert, sowenig argumentiert er in V. 15 f. politologisch. Die Erklärung, die schon Westphal³⁹⁾ und Baehrens gaben, schien zu schlicht, und doch dürfte sie richtig sein: „sic olim [...] Priamum et Troiam pessumdedit Paris per desidiam corrumpens alienam uxorem. Octavia 816 (*Cupido*) *regna evertit Priami, claras diruit urbes*⁴⁰⁾. Wie treffend die Verbindung von *otium* und Paris ist⁴¹⁾, demonstriert 68, 103–104: [...] *ne Paris abducta gavisus libera moecha / otia pacato degeret in thalamo*⁴²⁾. Dort beschreibt *otia* die Zeit der Liebe, nicht des Ausruhens; sie ist nicht

37) Von Bickel (Anm. 10) 199 zu *miser* (5) zitiert.

38) So nach A. Passerini, *StudIt* 11, 1934, 52 f., vor allem Ferrari (Anm. 8) 253 ff.: *otium* entspreche τρυφή. Diese Gleichsetzung wird von Fraenkel (Anm. 14) 212 Anm. 3 abgelehnt, die Annahme einer Anspielung auf die hellenistische Theorie aber akzeptiert. Dagegen schon Tietze (Anm. 32) 362 Anm. 56.

39) „[...] die reges prius et beatas urbes, bei denen Catull sicherlich an Ilion und die Priamiden gedacht hat, deren Untergang ja durch die Liebe zur Gattin eines Fremden herbei geführt war“ (Catull's Gedichte in ihrem geschichtlichen Zusammenhänge übers. u. erl. v. R. Westphal, Breslau ²1870, 49).

40) Baehrens (Anm. 12) 260 f.

41) Vgl. D. A. Kidd, *The Unity of Catullus* 51, *AUMLA* 20, 1963, 298–308, hier: 306.

42) Vgl. Hor. c. 3,3,18–21: *Ilion, Ilion / fatalis incestusque iudex* [sc. Paris] / *et mulier peregrina vertit / in pulverem*.

weiter spezifiziert. Sie also kann es sein, die *reges* und *urbes* zugrunderichtet – eben auch Catull.

Catull als Dichter des Zwiespalts und des Zerrissen-Seins in der Liebe bedarf keiner ausführlichen Erläuterung. Es genügt der Hinweis auf c. 75:

*huc est mens deducta tua mea, Lesbia, culpa
atque ita se officio perdidit ipsa suo,
ut iam nec bene velle queat tibi, si optima fias,
nec desistere amare, omnia si facias.*

Den klassischen Ausdruck fand dieses Fühlen in c. 85:

*odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris?
nescio, sed fieri sentio et excrucior.*

So weit wie in c. 75 und c. 85 ist Catull in c. 51 noch nicht, *odisse* bleibt außer Betracht. Aber das Überfallen-Sein von einem Gefühl, die Lähmung und eben auch die Einsicht, daß er gepeinigt, wenn nicht gar zugrunderichtet wird, sind vergleichbar⁴³).

Sappho und Catull

Es war bisher von Catulls Vorbild wenig die Rede gewesen, überdies nur von Einzelheiten. Zum Schluß soll deshalb auf den fundamentalen Unterschied der Aussagen beider Gedichte hingewiesen werden. Schon der große zeitliche Abstand bedingt ganz verschiedene Anschauungen und Intentionen.

Sappho richtet das Lied an ein Mädchen ihres Kreises und empfindet bei dem Gedanken an deren zukünftigen Ehemann Schmerz, bedeutet die Heirat doch den Abschied des Mädchens aus der bisherigen Gemeinschaft⁴⁴). Hierbei wird sie sich ihrer Liebe voll bewußt. Aber am Ende rafft sie sich auf, setzt das ‚Dennoch⁴⁵‘ gegen den Schmerz: ἀλλὰ πᾶν τόλματον – ‚aber alles kann man ertragen‘. Mit τολμᾶν⁴⁶) schickt sich Sappho in das Unvermeidliche. Das Lied ist Ausdruck einer einmaligen Empfindung, das dem Mädchen vielleicht sogar vorgetragen wurde. Ver-

43) Gut wiederum Borzsák (Anm. 23) 107: „In der Otium-Strophe spukt schon die unnachahmliche Gegensätzlichkeit des *odi et amo*“.

44) Vgl. Latacz (Anm. 1) 89 ff.

45) Latacz (Anm. 1) 90.

46) Das Substantiv zu τολμᾶν ist τόλμα (das Snell [Anm. 32] 93 in diesem Zusammenhang verwendet); doch ist es weder für Sapphos Zeit noch überhaupt in der Bedeutung ‚Duldsamkeit‘, ‚Fähigkeit des Ertragens‘ belegt.

gleichbar ist das Lied 94 LP, in dem Sappho ebenfalls von einem Mädchen Abschied nimmt. Wie in dem hier behandelten Gedicht (τεθνάκην δ' ὀλίγω ἡιδεῦσης, 15) fühlt sie sich dort dem Tod nah (τεθνάκην δ' ἄδόλωσ θέλω, 1). Aber in der Trost-Ansprache an das Mädchen gewinnt sie selber Halt.

Ganz anders Catull. Bei ihm tritt an die Stelle des (zukünftigen) Ehemanns der Nebenbuhler⁴⁷⁾: Das Liebes-Gedicht⁴⁸⁾ wird zu einem Eifersuchts-Gedicht⁴⁹⁾, das Sich-Fassen zu einem Sich-Verlieren.

Während Sappho ihr Empfinden in der fünften Strophe offenbar unter Kontrolle brachte, schließt Catull eher zweifelnd, fast verzweifelnd. Schon deshalb kann die verbreitete Annahme einer frühen Entstehung⁵⁰⁾ nicht zutreffen. Der Abstand von dem ‚Abschieds-Gedicht⁵¹⁾ c. 11 braucht nicht einmal groß gewesen zu sein⁵²⁾. Sappho spricht als Mitglied einer Gemeinschaft zu einem Mitglied dieser Gemeinschaft; insofern ist ihre Ode ein Dialog⁵³⁾. Catull spricht als Einzelner – zu sich selbst; insofern ist sein Gedicht ein Monolog. Der *miser* (5) ist nicht der glücklich Liebende⁵⁴⁾, sondern der unglücklich Liebende⁵⁵⁾. Während Sapphos

47) Aus der vorgelegten *otium*-Definition folgt klar, daß mit *ille* (1) ein Nebenbuhler gemeint ist. In diesem Sinn vgl. Snell (Anm. 32) 87, G. Jachmann, Sappho und Catull, RhM 107, 1964, 1–33, hier: 18, G. Lieberg, *Puella Divina*. Die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull im Zusammenhang der antiken Dichtung, Amsterdam 1962, 114. Hieraus folgt wiederum, daß *deo par* ‚selig wie ein Gott‘ heißt; die oft vertretene Auffassung, Catull vergleiche „den mit den Göttern, der den überwältigenden Eindruck von Lesbias Reizen längere Zeit aushalten kann“ (Kroll [Anm. 5] 92), widerspricht dem Duktus der Gedankenführung.

48) Latacz (Anm. 1) 92 spricht von ‚Liebesbekenntnis‘.

49) Zutreffend z. B. Snell (Anm. 32) 87, unzutreffend z. B. Bickel (Anm. 10) 198.

50) Kroll und Wilkinson (beide Anm. 5), ebenso die Kommentare von C. J. Fordyce (Oxford 1961) und K. Quinn (London-Basingstoke 1970), ferner Wormell (Anm. 4) 190 und E. A. Fredricksmeier, *The Beginning and the End of Catullus' Longus Amor*, SO 58, 1983, 63–88, hier: 64. Weitere Literatur bei Syndikus (Anm. 6) 261 Anm. 35.

51) Kroll (Anm. 5) 24.

52) Für späte Datierung: Schäfer (Anm. 24) 56, T. P. Wiseman, *Catullan Questions*, Leicester 1969, 34, Syndikus (Anm. 6) 262.

53) Vgl. Latacz (Anm. 1) 91.

54) Friedrich (Anm. 16) 234 f. zu *miser*: vom ‚leidenschaftlich Verliebten‘; „[...] in unserm Gedicht ist nur von glücklicher Liebe die Rede“! Ebenso Kroll (Anm. 5) 92, Bickel (Anm. 10) 199 f., Fordyce (Anm. 50) 220 und nachdrücklich A. A. Lund, *Zum Verständnis des Sappho-Gedichtes* (C. 51), *Maia* 33, 1981, 147–149, hier: 149.

55) Richtig Snell (Anm. 32) 87, Quinn (Anm. 50) 243: „the stock epithet of the unhappy lover“.

Empfinden ungebrochen fließt, ist Catulls Empfinden gebrochen⁵⁶); er steht „gewissermaßen sich selbst als Arzt gegenüber und stellt sich selbst die Diagnose“⁵⁷).

Catulls Haltung ist eminent römisch. Schon die Personen der Palliata, besonders aber die Elegiker und später die Helden Senecas lieben es, gleichsam aus ihrer Person herauszutreten und sich selbst zu analysieren⁵⁸). Sie äußern sich in ‚kühler Altklugheit‘⁵⁹) und sind ‚altkluge Professore ihrer Leidenschaft‘⁶⁰). Eine Meisterrin der Selbstbetrachtung ist Catulls Ariadne in c. 64, die nicht anders als Catull selbst in c. 51 eine Analyse ihres inneren Zustands gibt⁶¹). Es handelt sich in beiden Fällen um einen ‚inneren‘ Monolog mit wechselnden Apostrophen. Schon daraus folgt, daß Catull in c. 51 nicht Lesbia anspricht (*Lesbia*, 7), sondern mit sich selbst redet (*Catulle*, 13). Wie in der Folge die Elegiker legt Catull seine ganze Existenz in das Gedicht. Man meint schon hier das properzische *in amore dolere volo* zu hören⁶²). Wo sich Sappho fängt, läßt sich Catull treiben. Nicht mehr eine heile Welt umgibt den Sprechenden, sondern eine unheile Welt⁶³). Das Individuum ist vereinzelt. Catull geht es wie Cherubino: „E se non ho chi m’oda, / parlo d’amor con me“ (I 5).

Dementsprechend ist aus der einmaligen Situation, die Sapphos Gedicht zugrundeliegt, eine permanente Situation geworden. Der Nebenbuhler sitzt Lesbia immer wieder gegenüber, und Catull schwinden immer wieder die Sinne. Man muß das schon aus der letzten Strophe schließen⁶⁴), aber Catull sagt es überdies mit dem entsetzlich prosaischen⁶⁵), wie ein Faustschlag in den sapphi-

56) Vgl. Snell (Anm. 32) 93: „Während Sappho ganz aufgeht in dem Strom ihres Empfindens, steht Catull als sein eigener Beobachter neben sich selbst. Diese Reflexion hindert ein ungebrochenes starkes Empfinden, und so finden wir weder die ungespaltene Intensität noch die Einheitlichkeit Sapphos bei ihm wieder.“

57) Snell (Anm. 32) 93.

58) Vgl. E. Lefèvre, Versuch einer Typologie des römischen Dramas, in: Das römische Drama, Darmstadt 1978, 1–90, hier: 56–65, 81–83.

59) So I. Schnelle über die Otium-Strophe: Untersuchungen zu Catulls dichterischer Form, Philol. Suppl. 25/3, 1933, 60.

60) So Schiller in der unterdrückten Vorrede zu den *Räubern* über die Personen der französischen Tragödie: Vgl. Lefèvre (Anm. 58) 57.

61) Vgl. Lefèvre, L’Unità dell’ elegia properziana, in: Atti, Colloquium Propertianum 1976, Assisi 1977, 25–51, hier: 26 f. und passim.

62) 3,8,23.

63) Vorzüglich wiederum Snell (Anm. 32) 97.

64) Vgl. Schäfer (Anm. 24) 56.

65) „respuunt poetae exceptis Plaut. (5^{ies}), Acc. (semel), Catull. (bis)“ (ThLL VII, 1,210).

schen Kontext dreinfahrenden *identidem* ausdrücklich. Wie in dem Abschieds-Gedicht an Lesbia (c. 11, 19), der einzigen Stelle, an der Catull das Wort noch gebraucht, ist nicht eine einmalige⁶⁶), sondern sind mehrmalige (fortwährende) Situationen gemeint⁶⁷). Dieser charakteristische Unterschied lyrischen Bekennens zwischen der Zeit Sapphos und dem ersten vorchristlichen Jahrhundert wird ganz klar, wenn man das berühmte Nachtlid δέδυκε μὲν ἃ σελάνα (94 D) mit entsprechenden Äußerungen der römischen Elegie vergleicht: Das Mädchen stellt sich „dem einen ungeteilten Eindruck“, der Elegiker aber „schläft gewissermaßen immer wieder allein – ein Tatbestand, der merkwürdigerweise den Leser sehr viel weniger zu bewegen vermag als jenes eine Urerlebnis“⁶⁸).

Catull beschreibt seine Situation nicht nur umfassender im persönlichen Bereich als Sappho, sondern bezieht darüber hinaus den politisch-gesellschaftlichen Aspekt mit ein. Es ist ja auffallend, daß er nicht die üblichen Termini wie *nequitia*, *desidia* oder *inertia* gebraucht, sondern von *otium* spricht. Dieser Begriff war ‚besetzt‘. Es hatte nur *otium cum dignitate* Geltung. Catull aber wagte, sich zu *otium cum indignitate* und damit zum Konflikt mit der Gesellschaft zu bekennen⁶⁹). Nicht anders verfuhr er, wie bekannt, mit der Neu-Deutung des altrömischen *foedus*-Begriffs (c. 109,6)⁷⁰). Es war ein langer Weg von dem sapphischen τολμᾶν zu dem catullischen *otium*.

Freiburg i. Br.

Eckard Lefèvre

66) So unzutreffend Ferrari (Anm. 8) 244, Tietze (Anm. 32) 350 Anm. 11, Bickel (Anm. 10) 200, Wormell (Anm. 4) 191.

67) So zutreffend Kroll (Anm. 5) 92, Snell (Anm. 32) 87 Anm. 2, Fordyce (Anm. 50) 220 („generalizes what is a particular situation in Sappho’s poem“), Fredricksmeyer (Anm. 50) 66 („raises the picture [...] of the two lovers in happy tête-à-tête from an individual occasion to a general situation“).

68) K. Maurer, *Der Liebende im Präteritum*, *Poetica* 5, 1972, 1–34, hier: 13 (Sperrung nach dem Original).

69) Vgl. Borzsák (Anm. 23) 104.

70) Vgl. hierzu und den damit angesprochenen Problemen E. Burck, *Römische Wesenszüge der augusteischen Liebeselegie*, *Hermes* 80, 1952, 163–200 = *Vom Menschenbild in der römischen Literatur*, I, Heidelberg 1966, 191–221, hier: 195 ff.