

Römische Liebesdichtung von Catull bis Ovid

1. Liebe in der römischen Lebenswirklichkeit

Ganz ähnlich wie im antiken Griechenland waren Liebe und Ehe in der römischen Lebenswirklichkeit zur Zeit Catulls kaum aneinander gebunden. So war es auch keineswegs die Ehe, die zum Ort der Erfüllung erotischer Wünsche wurde. Gesellschaftlich legitimierte Möglichkeiten sexueller Erfüllung für den Mann boten seine Sklavinnen, unverheiratete Frauen der großstädtischen (Halb-)Welt und Prostituierte. Die Freiheiten der verheirateten Frau waren hingegen stark eingeschränkt: Verpflichtet zu absoluter Treue, Keuschheit und auch Unterordnung (*obsequium*) gegenüber ihrem Mann, war die Frau vornehmlich auf das Haus beschränkt; in der Öffentlichkeit trat sie nur von Personal begleitet auf. Das Gegenbild einer freiheitlich lebenden Frau überlieferte Sallust in der Charakterisierung von Sempronia, die sehr gut singen und tanzen konnte, in griechischer und lateinischer Literatur bewandert war und selbst Verse gedichtet haben soll – ihr wurde allerdings, und dies ist bezeichnend für das Frauenbild der Zeit, auch Meineid und Mitwisserschaft bei Morden unterstellt.

Doch es sind solche frei lebenden Frauen, die in der Liebesdichtung seit Catull beschrieben bzw. besungen werden, und die Dichtung Catulls stellt eine provokante Absage an die herrschenden Moralvorstellungen und die Lebenswirklichkeit der Zeit dar. Gespiegelt wird diese strenge Moral in dem berühmten Gedicht *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus* durch die im zweiten Vers auftretenden Gruppe der »senes severiores«, der »strengen alten Männer«, die der Liebe zwischen dem lyrischen Ich und der angesprochenen Lesbia kritisch und tadelnd gegenüberstehen – was den Liebenden jedoch, und dies stellt die eigentliche Provokation dar, vollkommen gleichgültig ist (vgl. Folie 2, im Folgenden lediglich Foliennummern in Klammern).

2. Catull – eine Zäsur in der Geschichte der römischen Literatur

Doch nicht nur aufgrund der radikalen Absage an die Lebenswirklichkeit innerhalb des römischen Staates lässt sich der Dichter Catull als Zäsur in der Geschichte der römischen Literatur bezeichnen.

Geboren ca. 84 v. Chr. in Verona ging Catull in früher Jugend – wie allgemein üblich – nach Rom. Er verhalf mit seinen Gedichten der Verwandlung des Lateinischen in eine Literatursprache zum Durchbruch und beförderte damit eine Entwicklung, die Cicero, eine Generation vor Catull, im Bereich der Prosa angestoßen hatte. Der antiken Literaturauffassung zu Folge ist Dichtung erstens ein Handwerk, dessen Beherrschung die formal-ästhetische Perfektion eines Gedichtes zum Ziel hat; und ein Dichter kann zweitens nur dann ein annähernd vollkommenes Werk schaffen, wenn er sich an den großen Vorbildern der Vergangenheit orientiert – Vorbilder, die zur Zeit Catulls in der lateinischen Dichtung allerdings keineswegs vorhanden waren. Catull orientierte sich jedoch an dem berühmtesten Vertreter der jüngeren griechischen Dichtkunst, Kallimachos (gestorben ca. 240 v. Chr.), und etablierte damit, in Gemeinschaft mit anderen Dichtern seiner Zeit, das kallimacheische Kunstideal in der lateinischen Dichtkunst. Paradigmatisch sei hier die Adaptation eines kallimacheischen Liebesepigramms angeführt (vgl. 4 und 5), das von Catull verdichtet und pointiert wird: Aus der deskriptiven Perspektive eines Beobachters bei Kallimachos wird bei Catull die Innenperspektive des erlebenden Ichs, in der gleichwohl die nötige Distanz zum Gegenstand gewahrt bleibt. Und während bei Kallimachos zwischen der Spannung erzeugenden Eingangsszene des Liebesschwurs und der Schlusspointe noch eine allgemeine

Lebensweisheit eingefügt ist, fehlt diese in dem Gedicht von Catull; die Wirkung der Pointe wird so noch erhöht. Hinzu kommt, dass bei Kallimachos die zu erwartende Treulosigkeit im letzten Verspaar bestätigt wird, während dies bei Catull eine Leerstelle bleibt: Die Pointe wird hier vielmehr durch das Einverständnis zwischen dem Leser und dem Ich des Gedichts erzeugt, ohne dass das Ende der ›Geschichte‹ erzählt werden müsste.

Literarische Verfahrensweisen dieser Art wurden erst seit und maßgeblich durch Catull in der römischen Dichtung zum allgemeingültigen Maßstab. Catull wird so, zusammen mit anderen Dichtern dieser Zeit wie Gaius Licinius Calvus, Gaius Helvius Cinna und Valerius Cato, zu der Gruppe der **neóteroi**, den ›Modernen‹, gezählt.

3. Liebesdichtung – Liebesgedichte in der römischen Antike

Dass der Begriff der Lyrik als Überbegriff über verschiedene Gattungsformen der Antike problematisch ist, wurde schon in der Vorlesung über die griechische Liebeslyrik thematisiert (vgl. dort). Als Liebesdichtung ganz allgemein können für die römische Zeit sowohl Komödien als auch etwa **Vergils** berühmtes Epos, die *Aeneis*, angeführt werden, in dem von der unsterblichen Liebe zwischen Aeneas und Dido die Rede ist. Doch der Gegenstandsbereich sei hier auf Liebesgedichte eingeschränkt, was den Bogen von Catull über Horaz bis Ovid spannt und gleichwohl nur wenig mehr als ein halbes Jahrhundert in der römischen Antike umfasst. Neben diesen drei großen Namen, die hier behandelt sein sollen, sind weiterhin – im gleichen Zeitraum – die Elegiker **Propertius** und **Tibullus** zu nennen.

4. Die Liebesgedichte Catulls

Im Zentrum der Liebesgedichte aus Catulls berühmten *Carmina* steht eine Frau namens Lesbia – ein Name, der als Hommage an die aus Lesbos stammende griechische Dichterin **Sappho** verstanden werden kann (vgl. die Vorlesung *Liebeslyrik der griechischen Antike*). Der Name ›Lesbia‹ wird in der Forschung meist als Pseudonym für Clodia, die Gattin eines Konsuls und Schwester des berühmten Publius Clodius Pulcher, gelesen, deren Haus zu einem Zentrum der zeitgenössischen literarischen Avantgarde in Rom wurde.

Ogleich die Gedichte an und über Lesbia den Anschein von Spontaneität und einer unmittelbaren Gefühlsäußerung erwecken, sind auch sie (wie das Buch der *Carmina* insgesamt) in hohem Maße durchkomponiert, wobei vor allem die Vielfalt von Klangfiguren auffällt. So steht in dem berühmten, eingangs schon erwähnten Liebesgedicht (vgl. 6) die Anrede »mea Lesbia« genau in der Mitte des ersten Verses, Lesbia wird so zum Zentrum dieses Gedichts, eingeklammert durch die Verben »vivemus« und »amemus«. Das zunächst unspezifisch bleibende ›leben‹ wird durch ›lieben‹ konkretisiert, ›leben‹ und ›lieben‹ fallen so in eins. In den letzten beiden Versen wird die kurze Zeit des Lebens, »brevis lux«, antithetisch der langen Zeit des Todes, »nox perpetua una dormienda«, gegenübergestellt; Klang und Länge der Wörter korrespondieren hierbei mit dem ausgedrückten Gegensatz. Der Klang als ästhetisches Mittel der catullischen Lyrik beherrscht auch das Gedicht *Da mi basia mille* (vgl. 7): Die Variation der – gleichbedeutenden – Wörter ›deinde‹ und ›dein‹ (vgl. 8) ebenso wie die doppelte Dreierreihe von ›mille‹ und ›centum‹ (vgl. 9) spiegelt die Vielzahl der in ihrem Wesen immer gleichbleibenden Küsse. Das Chaos der Leidenschaft wird hier in die Bewegung und Ordnung der Sprache eingebunden (vgl. 10). Schon zwei Gedichte später wird allerdings der Abschied von der Geliebten betrauert (*Miser Catulle, desinas ineptire*, vgl. 11 und 12). Dass hier innerhalb des Gedichtes der Name ›Catull‹ fällt, scheint die Ansicht zu bestätigen, die Gedichte erzählten die wahre Liebesgeschichte zwischen Catull und seiner

›Lesbia‹. Einer Verwechslung des lyrischen Ichs des Gedichts mit dem Autor beugte jedoch schon Catull vor, der in einem weiteren Gedicht des Buches zwei Männern aufgrund eines solchen Fehlschlusses recht harte und unverblümete Maßnahmen androht – wobei gerade die Lesart, hier ›Catull‹ zu erkennen, natürlich vom Gedicht selbst unterlaufen wird (vgl. 13 und 14).

5. Von der Leidenschaftlichkeit Catulls zur gelösten Heiterkeit Horaz'

Horaz, ungefähr zwanzig Jahre jünger als Catull, kam aus Süditalien nach Rom und kämpfte für die Ideale der untergehenden Republik, die dann mit dem Beginn der augusteischen Zeit ein Ende fand. Der Ruhm der augusteischen Dichtung bei der Nachwelt gründet sich auf seine ebenso wie auf Vergils oder Ovids Werke. Von Horaz stammen nur wenige, dafür aber in der lateinischen Dichtung herausragende Liebesgedichte, in denen generell ein heiterer, scherzhafter Ton auffällt. So auch in dem berühmten Gedicht *Integer vitae* (Vgl. 15-17), das in drei Teilen aufgebaut ist: Die Eingangssentenz bietet eine scheinbar ernst gemeinte Lebensweisheit (Lauterkeit der Seele ist ein besserer Schutz gegen Unbill als Waffen), der zweite Teil liefert einen komisch übertreibenden Beweis dafür: Bei der plötzlichen Begegnung mit einem riesigen Wolf hat das Untier die Flucht ergriffen, als das lyrische Ich ein Liebeslied auf Lalage trällerte. Aus diesem Erlebnis wird in den beiden Schlusstrophen Zuversicht für alle Zukunft geschöpft, eine Zuversicht, die der Liebende aus der Liebe nimmt und die ihm das Liebeslied gibt.

Während die Heiterkeit sich bei Horaz dennoch mit Ernsthaftigkeit verbindet, die in dem Kerngedanken des Schutzes durch und in der Liebe liegt, so zeigt sich bei Ovid hingegen ein entschiedener Unernst: Die Liebe wird zu einem Spiel.

6. Ovid – Liebe als Spiel

Als Ovid, wiederum zwanzig Jahre jünger als Horaz, nach Rom kam, standen Horaz und Vergil gerade auf der Höhe ihres Ruhmes. Mit kaum mehr als zwanzig Jahren trug Ovid seine Liebesgedichte vor und feierte rasch Triumphe als Dichter einer Jugend, die relativ unpolitisch orientiert war und für die der kultivierte Lebensgenuss zum Ideal wurde. Ein Gedicht aus der Sammlung *Amores* soll beispielhaft die Unverbindlichkeit der bei Ovid beschworenen Liebe verdeutlichen: Die leidenschaftliche Hingabe an die Liebe gibt es hier nur als Hingabe an den Augenblick.

Der Eingang dieses Werbgedichts (vgl. 19-23) bildet eine Art Selbstgespräch über die Geliebte, das die nachfolgende, in direkter Ansprache vorgebrachte Werbung um ein Mädchen in ihrer Ernsthaftigkeit relativiert: Denn Ziel der Werbung ist »tantum patiat amor«, ›sie soll sich lieben nur lassen‹, was den noch fast sakralen Charakter der ersten Worte, »Iusta precor« (›Rechtes erbitt ich‹) kontrastierend unterläuft (19). Die eigentliche Werbung scheint auf den ersten Blick durchaus ernsthaften Charakter zu haben, fallen doch Topoi wie das Versprechen von Treue und Dienstbarkeit. Letzteres wird allerdings schon im ersten Vers der direkten Ansprache nicht für ewige Zeiten, sondern nur für einige Jahre versprochen, ebenso wie die Aussage, das Ich kenne sich darin aus, treu zu sein, aufhorchen lässt (20). Das Klischee der bescheidenen Herkunft (20) wird durch den Verweis auf den Beistand von Apoll und den neun Musen positiv gewendet (21). Der, der sich so als Dichter, durch den Verweis auf Bacchus (den Erfinder des Weinstocks) speziell als Liebesdichter charakterisiert, gibt sich der Umworbenen auch durch die Hand Amors als Geschenk (21). Doch Amor ist hier kein Garant für wahre und ewige Liebe: Die »simplicitas«, die

Schlichtheit, mit der sich der Dichter selbst anpreist, steht in Ovids Dichtung generell als Spottbegriff für diejenigen, die nicht zu den wahren ›Kennern‹ der Liebe zählen – für letztere hingegen ist die *simplicitas* nur mehr ein Mittel zum Zweck. Die Verheißungen, die in dieser Werbung vorgebracht werden, können alle als Klischees gelten, die daher nicht die Einzigartigkeit der Geliebten betreffen: Der Liebende ist in den Gedichten Ovids vielmehr so sehr Liebender, dass er eigentlich alle Frauen liebt. Und auch die Verheißung des Ruhmes, den die Umworbene durch die Preisung des Dichters zu erwarten hat, ist durchaus ambivalent (23): Denn die Beispiele, **Io**, **Leda** und **Europa** sind Frauen, die Opfer von Jupiters erotischen Eskapaden wurden: Er überlistete sie als Wolke (vgl. 28 und 29), als Schwan (vgl. 30 und 31) oder als Stier (vgl. 32). Wird das Motiv der ewigen Treue so unterlaufen, so offenbart auch die Ruhmesverheißung der beiden Schlussverse die Doppeldeutigkeit der gesamten Werbung: »nos quoque per totum pariter cantabimur orbem, / iunctaque semper erunt nomina nostra tuis« (›Auch von uns als Paar wird in aller Welt man einst singen, / und mein Name ist dann ewig mit deinem vereint‹) – der Name der Geliebten fällt allerdings im ganzen Gedicht nicht.

7. Literaturhinweise

7.1 Textausgaben

Gaius Valerius Catullus. Sämtliche Gedichte. Lat./dt. eingeleitet, hrsg. u. übers. v. Otto Weinreich. Zürich/Stuttgart (Artemis-Verlag) 1969, Ndr. München 1974.

Gaius Valerius Catullus. Sämtliche Gedichte. Übers. u. hrsg. v. Michael v. Albrecht. Stuttgart (Reclam) 2001.

Quintus Horatius Flaccus: Sämtliche Gedichte. Lateinisch und Deutsch. Hg. Bernhard Kytzler. Stuttgart (Reclam) 1992.

Quintus Horatius Flaccus. Oden und Epoden. Hrsg. u. übers. v. Gerhard Fink. Düsseldorf und Zürich 2002 (Sammlung Tusculum).

Publius Ovidius Naso: Amores / Liebesgedichte. Lateinisch und deutsch. Hg. und übersetzt von Michael von Albrecht. Stuttgart (Reclam) 1997.

Publius Ovidius Naso: Amores / Liebesgedichte. Lateinisch und deutsch. Hg. und übersetzt von Niklas Holzberg. Düsseldorf u.a. (Artemis und Winkler) 2002.

7.2 Sekundärliteratur (chronologisch geordnete Auswahl)

Büchner, Karl: Die römische Lyrik. Texte, Übersetzungen, Interpretationen, Geschichte. Stuttgart (Reclam) 1976.

Lyne, R.O.A.M.: The Latin Love Poets. From Catullus to Horace. Oxford 1980.

Syndicus, Hans Peter: Catull. Eine Interpretation. 3 Bände. Darmstadt 1984-1990; Sonderausgabe mit bibliographischen Nachträgen für 1980 bis 2000 in Teil III 2001.

Gauly, Bardo Maria: Liebeserfahrungen. Zur Rolle des elegischen Ich in Ovids *Amores*. Frankfurt am Main u.a. 1990.

Krasser, Helmut und Schmidt, Ernst A. (Hrsg.): Zeitgenosse Horaz. Der Dichter und seine Leser seit zwei Jahrtausenden. Tübingen 1996.

Syndikus, Hans Peter: Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden. 2 Bände. Darmstadt (3. Aufl.) 2001.

Bretzigheimer, Gerlinde: Ovids *Amores*. Poetik in der Erotik. Tübingen 2001.

Holzberg, Niklas: Die römische Liebeslegie. Eine Einführung. Darmstadt (2., völlig überarb. Auflage) 2001.