



Tobias Calinski

Catull in Bild und Ton

Untersuchungen zur Catull-Rezeption
in Malerei und Komposition

Tobias Calinski

Catull in Bild und Ton

Tobias Calinski

Catull in Bild und Ton

Untersuchungen zur Catull-Rezeption in Malerei und
Komposition

Dissertation der Universität Regensburg

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über <http://dnd.d-nb.de> abrufbar

wbg Academic ist ein Imprint der wbg
© 2021 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht.
Umschlagsabbildung: John Reinhard Weguelin,
Lesbia – Photo © Christie's Images / Bridgeman Images
Satz und eBook: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH
Gedruckt auf säurefreiem und
alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-40615-9

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:
eBook (PDF): 978-3-534-40616-6

Inhalt

Vorwort.....	9
I Einleitung	11
II Die Catull-Rezeption in Literatur und Philologie.....	13
II.1 Catull, sein Werk und die frühe Rezeption	13
II.2 Die Catullrezeption in der Renaissance durch Pontano und Poliziano	24
II.3 Catull in der neueren Literatur	29
II.3.1 Thornton Wilders „Die Iden des März“	31
II.3.2 Pierson Dixons „Farewell, Catullus“	33
II.3.3 William George Hardy’s „Stadt der großen Gier“	36
II.4 Zusammenfassung.....	40
III Die Dichtung Catulls aus der Sicht der bildenden Künstler.....	41
III.1 Anselm Feuerbachs „Lesbia mit dem Vogel“	41
III.1.1 Feuerbachs künstlerischer Hintergrund.....	45
III.1.2 Der Weg zum Sujet „Lesbia“	51
III.1.3 „Lesbia mit dem Vogel“	84
III.2 Catull und Lesbia in den Gemälden Lawrence Alma-Tademas	98
III.2.1 Alma-Tadema als Maler der Antike.....	98
III.2.2 „Catullus at Lesbia’s“	142
III.2.3 „Catullus Reading his Poems at Lesbia’s House“	150
III.2.4 „Lesbia Weeping over her Sparrow“	155
III.3 John William Godward „Lesbia with her Sparrow“	158
III.3.1 Godward – lediglich ein freizügigerer Alma-Tadema?	158
III.3.2 „Lesbia with her Sparrow“	178
III.4 Lesbia als Pin-up Girl: John Reinhard Weguelin und Charles Sims	183
III.4.1 Weguelin – mehr Mensch als Marmor	183
III.4.2 „Lesbia“	192
III.4.3 Charles Sims „Lesbia and the Sparrows“	196
III.4.4 Weguelins Catull-Illustrationen	198

III.5	George William Joy „Lesbia's Sparrow“	204
III.5.1	Joy's thematisch vielfältiges Werk.....	204
III.5.2	„Lesbia's Sparrow“	219
III.6	Edward J. Poynter „Lesbia and her Sparrow“	223
III.6.1	„Lesbia and her Sparrow“	223
III.6.2	Poynter – moralischer Anspruch und Sinnlichkeit	227
III.6.3	Die Leere der „Lesbia“	259
III.7	Joshua Reynolds: „Lesbia“?.....	261
III.8	Tony Robert-Fleury „Lesbia“	270
III.9	Catull als Tröster und Dichter bei Angelo Caroselli, Angelika Kauffmann, Antonio Zucchi und Nicolai Abildgaard.....	279
III.9.1	Angelo Caroselli „Lesbia piange per la morte del suo passerotto“	279
III.9.2	Carmen 3 bei Antonio Zucchi und Angelika Kauffmann.....	281
III.9.3	Nicolai Abildgaard „Catullus og Lesbia“	287
III.10	Giulio Aristide Sartorio „La Lettura“	289
III.10.1	Sartorio – Vielfalt und Farbgebung.....	289
III.10.2	„La Lettura o Catullo e Clodia“	300
III.11	Stefan Bakałowicz „Der römische Dichter Catull liest eines seiner Gedichte“	304
III.12	Charles-Guillaume Brun „Le Moineau de Lesbie“: eine Zusammenfassung?	306
III.13	Zusammenfassung.....	308
IV	Catull und seine Dichtung in der Tonkunst	311
IV.1	Catulls carmina – nach 1500 Jahren gesungen: Paul Hofhaimer	311
IV.1.1	Hofhaimers musikalische Ausrichtung.....	311
IV.1.2	Konrad Celtis und Tritonius als Wegbereiter	321
IV.1.3	Carmen 13 bei Hofhaimer.....	326
IV.1.4	Zusammenfassung.....	332
IV.2	Gallus „Odi et amo“	333
IV.3	Milhaud „Quatre poèmes de Catulle“	335
IV.3.1	„Voilà ou mon âme en est venue“	347
IV.3.2	„La femme que j'aime“	351
IV.3.3	„Ma chérie, aimons-nous“	355
IV.3.4	„Ma chérie, en présence de son mari“	356
IV.3.5	Zusammenfassung.....	357
IV.4	Carl Orffs „Catulli Carmina“ und die „Ludi scaenici“	358
IV.4.1	Das Wort-Ton-Verhältnis in den „Catulli Carmina I“	360
IV.4.1.1	„Odi et amo“	360

IV.4.1.2	Die Auswahl und Anlage der Gedichte der „Catulli Carmina I“	365
IV.4.1.3	„Vivamus, mea Lesbia“	371
IV.4.1.4	„Lugete, o Veneres“	374
IV.4.1.5	„Ille mi par esse deo videtur“	378
IV.4.1.6	„Ammiana“	382
IV.4.1.7	„Miser Catulle“	383
IV.4.1.8	„Nulla potest mulier“	389
IV.4.1.9	Die musikalische Einheit der „Catulli Carmina I“	392
IV.4.2	Die „Catulli Carmina – Ludi scaenici“	394
IV.4.2.1	Zur Entstehung der „Catulli Carmina – Ludi scaenici“	394
IV.4.2.2	Die Auswahl und Anlage der Gedichte des „Ludus scaenicus“	395
IV.4.2.3	Die Handlung des „Ludus scaenicus“	399
IV.4.3	Die musikalisch-szenischen Erweiterungen der aus den „Catulli Carmina I“ übernommenen Chorsätze	403
IV.4.3.1	„Odi et amo“	403
IV.4.3.2	„Vivamus, mea Lesbia“	405
IV.4.3.3	„Ille mi par esse deo videtur“	406
IV.4.3.4	„Ameana“	408
IV.4.3.5	„Miser Catulle“	409
IV.4.3.6	„Nulla potest mulier“	410
IV.4.4	Der Text- und Szenenbezug der neu komponierten Chorsätze	411
IV.4.4.1	„Caeli!“	411
IV.4.4.2	„Nulli se dicit mulier“	415
IV.4.4.3	„Iucundum, mea vita“	417
IV.4.4.4	„Desine“	419
IV.4.4.5	„Amabo, mea dulcis Ipsitilla“	421
IV.4.5	Die Chorsätze des „Ludus scaenicus“ in ihrer Funktion als Bühnenmusik	422
IV.4.6	Orffs Methoden der Textvertonung in den „Catulli Carmina I“ und dem „Ludus scaenicus“	424
IV.4.7	Zusammenfassung	425
IV.5	Catull-Vertonungen durch Jan Novák	425
IV.5.1	Nováks „Catulli Lesbia“ – eine Kampfansage	425
IV.5.2	Die musikalische Herangehensweise	428
IV.5.2.1	„Vivamus, mea Lesbia“	428
IV.5.2.2	„Ille mi par esse deo videtur“	433
IV.5.2.3	„Caeli“	435

IV.5.2.4	„Odi et amo“	437
IV.5.2.5	„Miser Catulle“	438
IV.5.3	Ein anderer Weg – die „Schola cantans“ und „Cantica latina“	442
IV.5.3.1	„Vivamus“	442
IV.5.3.2	„Ode Sapphus“	443
IV.5.3.3	„Passer“	444
IV.6	Franz Tischhausers „Amores“	445
IV.6.1	„Gequälte Zuversicht“	447
IV.6.2	„Verzauberung und Warnlicht“	448
IV.6.3	„Der Verlassene“	449
IV.6.4	„Spottlied auf die Mässigkeit“	450
IV.6.5	Zusammenfassung	452
IV.7	Dominik Argento „I hate and I love“	453
IV.8	Einzelvertonungen des carmen 85	454
IV.8.1	Günter Wand	454
IV.8.2	Rado Simoniti	457
IV.8.3	Jóhann Jóhannsson	459
IV.8.4	Eléonor	459
IV.8.5	Elizaveta	460
IV.8.6	Artrosis	461
IV.8.7	Moonlight Haze und Lee-Sean Huang	461
IV.8.8	Zusammenfassung	462
IV.9	Zusammenfassung	462
V	Fazit	465
Literatur		467
Ausgaben und Kommentare		467
Literatur Malerei		467
Notentextausgaben		472
Literatur Musik		472
Abbildungsverzeichnis		475

Vorwort

Die vorliegende Schrift stellt die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation dar, die im April 2021 von der Fakultät für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften der Universität Regensburg angenommen wurde.

Herrn Prof. Dr. Jan-Wilhelm Beck bin ich nicht nur für die Betreuung dieser Arbeit, sondern auch für die Catull-Leidenschaft, die er vor 25 Jahren mit seinem großartigen Seminar über die Dichtung des Veronesers in dem damaligen Studenten der Ruhr-Universität Bochum entfachte, überaus dankbar.

Für die Übernahme des Zweitgutachtens möchte ich Herrn Prof. Dr. Dennis Pausch, dessen jüngstes Buch über die Kunst der Invektive auch die wunderbare Seite der Dichtung thematisiert, die mir genauso lieb ist wie die zärtliche, ebenfalls herzlich danken.

Meinem Vater gilt inniger Dank für geduldiges Korrekturlesen.

Castrop-Rauxel, im Juli 2021

Tobias Calinski

I Einleitung

Catulls uns heute vorliegendes Werk ist liebevoll und zotig, bitterernst und urkomisch, schlicht und diffizil und jeder musische Mensch wird auf Gedichte stoßen, die ihm unvergesslich bleiben müssen, wobei je nach Natur des Lesers eher die kleineren Liebeslieder, die gelehrten Großgedichte, die unverblühten Schmähverse, die persönlichen Bekenntnisse über Familie oder Heimat, die schon sozialkritisch zu nennenden Statements oder die Frotzeleien unter Freunden begeistern müssen. So lag auch nichts näher, als dass Maler und Musiker einzelne oder gleich mehrere *carmina* zum Sujet ihrer Werke machten und dadurch auch unweigerlich zu Interpreten wurden.

Diese Beschäftigung mit dem antiken Poeten erfolgte dabei – zumindest im Bereich der Tonkunst – mit zum Teil sehr unterschiedlichen Intentionen und Zielgruppen und insgesamt nach offensichtlich intensiven oder auch nur oberflächlichen philologischen Studien; wir finden spontanere wie sehr laborierte Werke. Dies hat jedoch per se zunächst einmal keinerlei Einfluss auf den Kunstgenuss: Ebenso, wie wir uns auch bei jeder Kenntnis von Metrik, Gattungsgeschichte oder Produktionsumständen an Catulls Gedichten wohl in einem Maße erfreuen können, wie es dem Poeten recht gewesen wäre, solange wir nur ihren Inhalt und Hintersinn verstehen,¹ garantiert eine intensive Beschäftigung des bildenden Künstlers oder Komponisten mit unserem Dichter, bei dem wir mit Sicherheit davon ausgehen können, dass ihm deutlich mehr daran lag, zu unterhalten als zu belehren, noch kein ergreifendes Gemälde oder Tonstück. Umgekehrt vermag natürlich kein quasi sekundäres Opus den Genuss beispielsweise eines Liebesgedichtes rückwirkend zu schmälern oder zu verstärken. Als Rezipienten von

¹ Hier ist mit K. QUINN (The Catullan Revolution, Melbourne 1959, S. 3) ELIOT „I have always found that the less I knew about the poet and his work, before I began to read it, the better [...]“ ebenso zu zitieren wie H. RUBENBAUER (Bericht über die Literatur zu Catullus für die Jahre 1920–1925/26, in: JAW 212 [1927], S. 169–214; hier: S. 174): „Andrerseits ist es leicht verständlich, daß die Liebeslieder, Ergüsse eines Dichters, dem Zeitgeschehnisse und Umwelt in seiner Liebe aufgegangen waren, absolut zeitlos sind; für den Genuß an diesen Gedichten ist denn auch die Frage nach ihrer Entstehung nicht von Bedeutung.“ Aus Sicht des Musikers ist auch auf das Bonmot „Es ist noch niemand aus dem Konzert gegangen und hat das Mischpult gepfiffen.“ hinzuweisen. Es werden geradezu Glaubenskriege über Kesseltiefen bei Trompetenmundstücken oder Magnetbeschaffenheiten von Gitarrentonabnehmern geführt; den gemeinen Zuhörer – und somit die eigentliche Zielgruppe – interessieren derlei Dinge jedoch ebenso wenig wie den Ausstellungsbesucher, ob die Farbe eines erhebenden Gemäldes auf Leinwand oder auf Holz aufgetragen wurde.

Kunst sollten jedoch vielleicht gerade die Künstler gehört und ihre Werke besprochen werden, weshalb es auch aus wissenschaftlicher Sicht lohnenswert erscheint, dieses noch größtenteils unbearbeitete Feld zu betreten.

Hierbei ist nicht die kunst- oder musiktheoretische, gleichsam „absolute“ Analyse das Ziel, sondern einzig die Erörterung der Frage nach einem künstlerischen Umgang mit der Poesie Catulls. Werkbetrachtungen müssen in diesem Rahmen natürlich schon aus dem Grund exemplarisch bleiben, dass einige aus der beeindruckenden und immer noch stetig wachsenden Zahl der musikalischen Werke – besonders im 20. Jahrhundert beschäftigten sich Komponisten aller Bekanntheitsgrade mit unserem Dichter, wobei Solo- und Chorlieder naturgemäß in der Mehrheit sind und die Rezitation der cc. 92 und 109 in Henzes Oper „Boulevard Solitude“ eine Sonderstellung einnimmt – nicht zugänglich sind und auch einige Bilder weniger prominenter Maler noch auf ihre öffentliche Zuordnung zu unserem Thema warten dürften.

II Die Catull-Rezeption in Literatur und Philologie

Die Beschäftigung mit Catulls Werken erfolgt auf zwei Wegen, dem wissenschaftlichen und dem künstlerischen, der wiederum auf den Pfaden der Literatur, der bildenden Kunst und der Musik² verläuft. Die Philologie und die Literatur, die im Rahmen dieser Arbeit naturgemäß nur angerissen und exemplarisch behandelt werden können, gehen dabei häufig Hand in Hand, da erstere in zentralen Punkten auf andere antike Schriftsteller, die sich mit Catulls Dichtung auseinandersetzen, angewiesen ist und sich auch – besonders im Renaissance-Zeitalter – gerade die Philologen literarisch betätigten.

II.1 Catull, sein Werk und die frühe Rezeption

Auch, wenn wir nur die Rezipienten beleuchten, die der Poet selbst nennt, stoßen wir unweigerlich auf drei grundlegende Fragen der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Catull: Wer war die historische Figur des Dichters und wer sein Umfeld, inwieweit spiegeln die in den *carmina* getätigten Aussagen die Meinungen des Autors wieder und in welcher Form veröffentlichte Catull die uns überlieferten Gedichte, die nur dank einer jahrhundertelangen und leidenschaftlichen Sprachwissenschaft in einem Zustand sind, der dem, was der Poet einst niederschrieb, recht nahe kommen dürfte?

Die früheste Reaktion auf Catulls Dichtung, von der wir erfahren, findet sich gleich in dem Gedicht, das seit Jahrhunderten in allen Ausgaben – der handschriftlichen Überlieferung folgend – an erster Stelle steht:

² Mischformen wie szenisch-musikalische Werke, in denen sich neu geschaffene Texte finden, werden uns auch begegnen. Inwieweit Catull für die Bildhauerei eine Rolle spielte, bliebe noch zu untersuchen. Plastiken wie die „Le Moineau de Lesbie“-Versionen von von François Truphème, Laure Coutan und James Pradier zeigen ausschließlich *Carmen*-2-Idyllen; insbesondere zur literarischen Rezeption vgl. FRENZ, B. und STELTE, I.: Catull, in WALDE, C. und EGGER, B. (Hrsg.): Die Rezeption der antiken Literatur (Der Neue Pauly Supplemente I Online-Band 7), Stuttgart 2010 (Erstpublikation online: 2015); KRASSER, H.: Catull, in: v. MÖLLENDORFF, P. et al. (Hrsg.): Historische Gestalten der Antike – Rezeption in Literatur, Kunst und Musik (Der Neue Pauly Supplemente II Online-Band 8), Stuttgart 2013 (Erstpublikation online: 2017).

carmen 1

*Cui dono lepidum novum libellum
arida modo pumice expolitum?
Corneli, tibi: namque tu solebas
meas esse aliquid putare nugae,
iam tum, cum ausus es unus Italorum
omne aevum tribus explicare cartis,
doctis, Iuppiter, et laboriosis!
Quare habe tibi quidquid hoc libelli
qualecumque; quod, o patrona virgo,
plus uno maneat perenne saeclo!*

Wem schenk' ich jetzt dieses süße, neue, kleine Buch,
das eben erst mit trockenem Bimsstein geglättet wurde?
Dir, Cornelius! Du nämlich hast schon beständig daran geglaubt,
dass meine kleinen poetischen Ergüsse etwas taugen, als du dich
(als einziger Römer) daran gewagt hast, die ganze Weltgeschichte
in drei gelehrten, aber weiß Gott auch mühseligen Bänden darzustellen.
Nimm also dieses Büchlein, so wie es ist. Oh, jungfräuliche Schutzherrin,
möge es länger als ein Zeitalter im Umlauf bleiben!

Catull widmet also ein „Büchlein“ einem Cornelius – gemeint ist hier der Historiker und Biograph Cornelius Nepos, den mit unserem Dichter die transpadanische Heimat Norditaliens und wohl auch Freundschaft verband³ – aus dem Grund, dass dieser sich schon in früheren Zeiten des Öfteren (*solebas*) lobend über des Dichters „Kleinigkeiten“ (*nugae*) geäußert hat.⁴

³ Unzulänglichkeiten der Überlieferung zeigen sich schon daran, dass das Widmungsgedicht laut der ersten gedruckten Catull-Ausgabe von 1472 nicht an den Historiker Cornelius Nepos, sondern an den Elegiker Cornelius Gallus gerichtet war, was weder mit den Versen 5-7 vereinbar noch mit den Lebensdaten der beiden Dichter in Übereinstimmung zu bringen ist (vgl. GAISSER, J. H.: *Catullus and his renaissance readers*, Oxford 1993; hier: S. 28). Die Identifikation des Cornelius Nepos gelang Antonio Partenio im Jahre 1485 durch geradezu geniale Heranziehung der antiken Autoren Hieronymus und Aulus Gellius; Angelo Poliziano war zwischenzeitlich davon ausgegangen, Catull habe den Dichter Cornelius Cinna angesprochen (vgl. ebd., S. 88).

⁴ Ob dieses Lob, das möglicherweise auch lediglich als Topos anzusehen ist, in literarischer Öffentlichkeit oder privat stattfand, lässt sich nicht mehr sagen; überhaupt ist die Art der Beziehung zwischen Catull und Nepos umstritten, war Cornelius lediglich ein Freund mit gleichen Interessen, gehörte er auch zu den „Neoterikern“ oder „*poetae novi*“, wie Cicero sie, wenig angetan, (*Att.* VII,2,1; *orat.* 161) nennt, ist gar damit zu rechnen, dass Nepos Einfluss auf Catulls Dichtung nahm „[...] ein Freund, dem Catull so sehr vertraute, dass er dessen Kommentar zu einigen seiner Entwürfe einholte, während sie sich auf

Dass mit dem Begriff *libellus* nicht das umfangreiche Œuvre gemeint sein konnte, das wir in Ausgaben seit der Renaissance finden, ist allgemein akzeptiert. Catulls überliefertes Werk besteht aus einer Sammlung von Gedichten mit einer Nummerierung von 1 bis 116, wobei jedoch einige Ziffern fehlen (auf Gedicht Nummer 17 folgt *carmen* 21), einige Ziffern sind zwei Mal vergeben (so gibt es beispielsweise die Gedichte 2 und 2a), man stößt auf mehrere Lücken von bis zu vier Versen, nach Gedicht 116 sind noch drei Fragmente angegeben und es finden sich ganz unterschiedliche Gedichtlängen und Versmaße: Nach kürzeren *carmina* verschiedener metrischer Schemata folgen ab c. 61 Werke von zwei Dutzend bis über vierhundert Versen, ebenfalls in unterschiedlichen Versmaßen, worauf ab c. 69 wieder kürzere Gedichte, sogar reine Zweizeiler zu finden sind, die jedoch alle in elegischen Distichen⁵ verfasst wurden.

Es ist sicher, dass Catulls Gesamtwerk im Laufe der Jahrtausende einigen Schaden hat nehmen müssen, der nur teilweise rekonstruiert werden kann. Der „Ausfall“ der cc. 18–20 beispielsweise erklärt sich dadurch, dass, nachdem die *carmina* in den früheren Handschriften und Druckausgaben nicht durchnummeriert, sondern häufig mit Überschriften versehen waren, drei Gedichte fälschlicherweise in eine Ausgabe des 16. Jahrhunderts mit aufgenommen wurden. Nachdem sich jedoch die Zählweise 1–116 etabliert hatte, blieben die Ziffern 18, 19 und 20 unbesetzt, als die falsche Zuordnung im 19. Jahrhundert bemerkt wurde.⁶

Unser Dichter überreichte dem Adressaten des c. 1 jedenfalls nicht das uns vorliegende, in drei große Blöcke unterteilte Werk, sondern eine deutlich kleinere Sammlung, hätte doch zu Catulls Zeiten, als noch nicht auf Pergament in der uns heute bekannten Buchform – hier spricht man vom „Codex“ –, sondern auf Papyrus geschrieben wurde, der auf- und beim Lesen wieder von einer Hand in die andere abgerollt wurde, eine Sammlung mit einem Umfang von über 2300 Versen das damals übliche Maß eines einzelnen Schriftstückes derart deutlich überschritten, dass man die Bezeichnung „*libellus*“ für einen Scherz hätte halten müssen.⁷

dem Weg von der Erschaffung zur allgemeinen Verbreitung befanden [...]“ (GAISSER, J. H.: Catull – Dichter der Leidenschaft, Darmstadt [2012]; hier: S. 32) oder ist die Beziehung der beiden Männer zumindest in literarischer Hinsicht mit W. CLAUSEN (Catulli Veronensis Liber, CPh 71 [1976], S. 37–43; hier: S. 37) nüchterner zu sehen „It is not likely that Catullus set a high value on Nepos' work or his literary judgment. Years later Nepos maintained that L. Julius Calidus (it is suggestive that Nepos gives the name in full) was by far the most elegant poet the age had produced after the death of Lucretius and Catullus [...]“?

⁵ Dieses Versmaß findet schon ab c. 65 ausschließliche, vorher gar keine Verwendung.

⁶ Auch die Frage, ob c. 2a als eigenständiges *carmen* anzusehen, noch Teil des zweiten oder eines für uns unvollständigen Gedichtes ist, ist bis heute nicht übereinstimmend geklärt, allein die bei J.-W. BECK (‚Lesbia‘ und ‚Juventius‘: Zwei libelli im Corpus Catullianum, Göttingen 1996, S. 229f.) zu diesem Thema angegebene Literatur umfasst über vierzig Titel.

⁷ Dass Catull dem Nepos als *libellus* nicht über hundert Gedichte in einem Schriftstück überreichte, wird schon durch ein Argument W. STROHS (Lesbia und Juventius: Ein erotisches Liederbuch im Corpus Catullianum, in: NEUKAM, P. [Hrsg.]: Die Antike als Begleiterin, München 1990, S. 134–158; hier:

Hinsichtlich der (zweifelsohne interessanten) Frage, „the most debated issue in Catullus studies“⁸ nach der genauen Gestalt des „neuen, süßen Büchleins“ und nach der Herausgabe der Gedichte durch den Poeten allgemein wurden verschiedene Zyklen von ca. 10 *carmina* bis hin zu einem Gesamtkomplex der Gedichte 1 bis 60 diskutiert,⁹ in erster Linie sind aber der so genannte „Lesbia-Zyklus“, der die Gedichte 2 bis 14 umfasst – und somit mit den *carmina* 2 und 3 die beiden Lieder enthält, die in der Malerei dominierend sind, mit den cc. 5 und 8 Gedichte, die mehrfach vertont wurden – und der „Aurelius und Furius-“ oder auch „Juventius-Zyklus“ akzeptiert.¹⁰

Dass wir tatsächlich von einer durch Catull zusammengestellten Sammlung von Gedichten ausgehen müssen, in der sich neben dem „Passer“ die genannten, für uns bedeutsamen *carmina* finden, erkennen wir aus mehreren Äußerungen Martials, der als späterer Rezipient der Dichtung Catulls noch interessant sein wird. Sein Epigramm IV, 14 beispielsweise schließt mit den Worten

*nec torva lege fronte, sed remissa
lascivis madidos iocis libellos.
Sic forsitan tener ausus est Catullus
magno mittere passerem Maroni.*

S. 141f.) klar: „Natürlich ließe sich ein so großes Buch technisch herstellen [...] – und es hat sogar nachweislich Bücher dieser Größe gegeben –; aber das waren Geschichtsbücher, Reden, vielleicht auch Epen, jedenfalls Werke, die dazu bestimmt waren, kontinuierlich durchgelesen zu werden, nicht ein Werk wie das *Corpus Catullianum*, aus dem sich der Leser ja jeweils, was er lesen möchte, herauspickt. Man stelle sich vor, ein Mann, der gern das berühmte *carmin*. 76 [...] lesen wollte, müßte sich dazu in der antiken Buchrolle [...] durch mehr als 2000 Verse hindurchwälzen.“

⁸ HURLEY, A. K.: Catullus, London 2004, S. 27.

⁹ S. HAWKINS' (Catullus 60: Lesbia, Medea, Clodia Scylla, *AJPh* 135,4 [2014], S. 315–321) Versuch, *carmen* 60 als diffizil konstruiertes Schlussgedicht der Sammlung darzustellen, ist zumindest in einigen Punkten nicht leicht nachzuvollziehen. Er zeigt mehrere Möglichkeiten auf, den Namen Lesbias in c. 60 zu identifizieren; beispielsweise seien die ersten Buchstaben eines jeden Verses abwärts, daraufhin die letzten eines jeden Verses wieder aufwärts zu lesen, woraus sich die Worte „*natu ceu aes*“ ergeben, was soviel wie „von Natur aus ehern“ bedeutet und auf Lesbias wirklichen Namen Clodia Metelli hinweisen soll (vgl. ebd., S. 569–571).

¹⁰ Es ist festzustellen, dass bisweilen mit sehr gesuchten Bezügen argumentiert wird, um Zyklen zu erklären, die nachzuvollziehen schon in den jeweiligen Aufsätzen nicht ganz einfach, für den gewöhnlichen Catull-Rezipienten wohl unmöglich ist; teilweise wird gar die Chronologie der Gedichtnummerierung vernachlässigt, was auch den aufmerksamsten Leser überfordern dürfte. Prinzipiell kritisch darf L. TROMARAS' (Die Aurelius- und Furius-Gedichte Catulls als Zyklen, *Eranos* 85 [1987], S. 41–47) Aussage „Die Pflicht des Philologen besteht also zunächst darin, herauszufinden, welche Einzelgedichte zu einem Zyklus vereinigt werden können“ (ebd., S. 42) gesehen werden: Die Aufgabe des Philologen ist es doch eher, den Versuch zu unternehmen, die zyklische Vereinigung von Gedichten durch den Autor zu identifizieren.

Lies nicht mit finsterer, sondern mit entspannter Miene
 die „Büchlein“, die vor anzüglichen Witzen nur so triefen!
 So hat vielleicht der zarte Catull es gewagt, dem großen
 Vergilius Maro seinen „Passer“ zu schicken.

Da sich Maler wie Musiker jedoch ohne Rücksicht auf philologisch diskutierte Zyklen vornehmlich an dem Thema „Lesbia“ abarbeiteten, das sich sowohl in den „Polymetra“, dem ersten Block der Gedichte 1 bis 60, als auch in den Epigrammen ab c. 69 findet, ist die Frage nach vom Poeten geordneten Sammlungen für uns weniger relevant, interessanter scheinen die von den Komponisten hergestellten Bezüge zwischen den ausgewählten Gedichten – lediglich bei dem Maler Alma-Tadema sehen wir eine aus eigenem Antrieb erfolgte Beschäftigung mit mehreren Catull-Themen, üblich sind singuläre Lesbia-Gemälde – zu sein, hier gilt in jedem Falle SEGALs Argument „Like all lyrics, Catullus’ shorter poems stand or fall ultimately as individual pieces, and each must be appreciated in its uniqueness and individuality. Some of these poems, however, clearly shed light on one another; and not even the most ardent advocate of ,the poem itself‘ can afford to neglect the possibility of such illumination.“¹¹

Im Falle Catulls jedoch wird den Kunstschaffenden, die sich mit dem gesamten Werk des Veronesers auseinandersetzen, die Deutung ausgewählter *carmina* dadurch erschwert, dass – auch unter Gedichten ein und desselben Themas oder Adressatenkreises – deutliche Unterschiede allein hinsichtlich der Stilistik zu erkennen sind. Wir haben es mit einem Poeten zu tun, der zum Beispiel auf der einen Seite so ehrlich und tief in seine Seele schauen lässt wie in c. 85,

*Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris,
 nescio, sed fieri sentio et excrucior.*

Ich hasse und ich liebe. Warum ich das tue, fragst du vielleicht.
 Ich weiß es nicht ... Aber ich fühle, dass es so ist und das quält mich unendlich.

auf der anderen Seite aber auch so etwas Unflätiges zu Papier bringt wie c. 59:

*Bononiensis Rufa Rufulum fellat,
 uxor Meneni, saepe quam in sepulcretis
 vidistis ipso rapere de rogo cenam,
 cum devolutum ex igne prosequens panem
 ab semiraso tunderetur ustore.*

¹¹ SEGAL, CH. P.: The Order of Catullus, Poems 2-11, *Latomus* 27 (1968), S. 305–321; hier: S. 305.

Die Rufa aus Bononia bläst dem kleinen Rufus einen.
Sie ist die Frau des Menenius, ihr habt sie schon oft gesehen, wie sie
Speisen mitten vom Scheiterhaufen geklaut hat. Und als sie einem Brot
hinterherlief, das aus dem Feuer gerollt war, hat sie der halbgeschorene
Leichenverbrenner durchgepickt.¹²

Zu der Problematik des „doppelten Catull“ schreibt RIESE schon im Jahre 1884:

„Doch nicht als Mensch, sondern als Dichter ist Catull für uns in erster Linie wichtig. Und als solchen werden wir ihn am besten verstehen, wenn wir zunächst auch jene leidenschaftliche, durch keine Selbstzucht gezügelte leichte Erregbarkeit und Hingebung an den Augenblick betrachten, mit der sich lebenswürdige ungekünstelte Einfachheit und lebensvolle Natürlichkeit in Empfindung und Ausdruck vereinigte. Daher gesellt sich nicht nur zur Anmut Mutwillen, sondern statt ihrer tritt bisweilen widerwärtige Derbheit ein [...] Doch giebt es nicht nur Stellen, in denen Catull scherzhaft den gelehrten Dichter spielt [...], sondern auch lange Gedichte [...], die er ohne äußeren Anlass als poetischer Künstler schrieb und die ihm den Titel eines *doctus poeta* verschafften [...] Hier unterscheidet er sich nun sehr von jenem Catull, dem Naturdichter; von einer geschlossenen Einheit des Catullischen Stils ist daher, so sehr sie innerhalb des einzelnen Gedichtes vorhanden ist, doch im ganzen nicht zu reden.“¹³

Wäre Catulls Werk in Einzelteilen und ohne Nennung des Autors überliefert worden, müsste tatsächlich diskutiert werden, ob es möglich ist, dermaßen in Form, Sujet und Ausdruck variable Gedichte, wie wir sie im *Corpus Catullanum* finden, ein und demselben Poeten zuzuschreiben. Auf keinen Fall aber sollte man unserem Dichter unterstellen, einige kleinere Werke nur so dahin geworfen zu haben, wie QUINN es in Bezug auf das von Orff und Novák vertonte c. 58 annimmt: „[...] in these poems Catullus' poetic intent was at its lowest level. [...] to suppose Catullus intended them to be taken as poetry, or anything approaching the level of the best known Lesbia poems, is surely absurd.“¹⁴ In die-

¹² Eine Beschäftigung mit Catulls Gedichten setzt auch heutzutage noch ein gerüttelt Maß an sprachlicher Toleranz voraus; N. HOLZBERG (Catull – Der Dichter und sein erotisches Werk, München 2002) hat meines Wissens im deutschsprachigen Raum als erster expressis verbis darauf hingewiesen, dass ein Wort wie *futuere* ebenso nicht mit „beschlafen“, sondern mit „ficken“ zu übersetzen ist, wie eine *mentula* kein „Schwänzel“ ist, sondern ein „Schwanz“ (vgl. ebd., S. 9); im englischsprachigen Raum wurde D. LATEINER (Obscenity in Catullus, Ramus 6 [1977], S. 15–32) in Bezug auf c. 16 schon 1977 explizit (vgl. ebd., S. 15).

¹³ RIESE (1884), S. XXf.

¹⁴ QUINN (1959, vgl. Anm. 1), S. 33f.

ser Frage ist wohl grundsätzlich ELDER zu folgen: „Die Unterschiede, die zu einer so einleuchtenden, aber falschen Zweiteilung führten, sind in Wirklichkeit lediglich Unterschiede in dem Ziel, das der Dichter in diesem oder jenem Gedicht anstrebte, und in der Technik, die er für angemessen hielt; sie beruhen nicht auf irgendeiner fundamentalen Spaltung des Dichters.“¹⁵

Eine schon in der frühesten Rezeption Catulls einsetzende Diskussion über die Spaltung des Dichters von seinem Werk fußt auf c. 16, das an zwei weitere in dem Werk unseres Poeten genannte Leser gerichtet ist.

carmen 16

*Pedicabo ego vos et irrumabo,
Aureli pathice et cinaede Furi,
qui me ex versiculis meis putastis,
quod sunt molliculi, parum pudicum.
nam castum esse decet pium poetam
ipsum, versiculos nihil necesse est,
qui tunc denique habent salem ac leporem,
si sunt molliculi ac parum pudici
et quod pruriant incitare possunt,
non dico pueris, sed his pilosis,
qui duros nequeunt movere lumbos.
vos quod milia multa basiorum
legistis, male me marem putatis?
Pedicabo ego vos et irrumabo!*

In den Arsch und ins Maul werd' ich euch ficken,
Aurelius, du Nutte und du Arschhinhalter Furius,¹⁶
weil ihr aus meinen zärtlichen kleinen Verschen den
Schluss zieht, ich sei zu wenig anständig.
Der fromme Dichter selbst muss züchtig sein, das ist klar.
Aber die Verschen müssen gar nichts, die haben doch erst dann
Schmiss und Süße, wenn sie eben zärtlich und zu wenig anständig sind
und wenn sie beim Leser Geilheit hervorrufen. Und ich spreche hier nicht

¹⁵ ELDER, J. P.: Bewußte und unbewußte Elemente in der Dichtung Catulls, in: HEINE, R. (Hrsg.): Catull, Darmstadt 1975, S. 85–132; hier: S. 87.

¹⁶ Es bedürfte eines besseren Wortkünstlers, um den Hendekasyllabus nicht nur im ersten Vers darzustellen.

von den jungen, sondern von den haarigen alten Männern, die schon die steifen Hüften nicht mehr bewegen können.

Ihr habt von vielen tausend Küssen gelesen und meint jetzt, ich sei kein richtiger Mann? In den Arsch und ins Maul werd' ich euch ficken!

Dieses Gedicht ist jedoch wohl nicht als Postulat einer generellen Trennung von Autor und Dichtung aufzufassen, sondern bezieht sich lediglich auf bestimmte Vorgaben der erotischen Literatur. Meiner Meinung nach greift Catull die beiden Rezipienten mit diesen gleich zu Beginn schon plakativ obszönen Versen¹⁷ auf scherzhafte Weise an, weil sie sich über ihn lustig gemacht haben, da sie in einer zuvor veröffentlichten Sammlung der cc. 1–14¹⁸ zu wenig deftige Gedichte fanden (auch das von Hofhaimer vertonte *carmen* 13, in dem Catull seinem Gast Fabullus ein ganz besonderes, seinem Mädchen von den Göttinnen und Göttern der Liebe geschenktes Salböl verspricht, lässt sich nicht zwingend als anzüglich ausweisen¹⁹). Als Frotzelei unter Freunden dürfte c. 16 jedoch von Furius und Aurelius begeistert aufgenommen worden sein, oder wie PAUSCH es so überaus treffend formuliert: „Nur wer von Catull gedisst wird, gehört dazu“.²⁰

¹⁷ Dass Catull gerne gleich am Gedichtanfang die verbale Keule schwingt, sehen wir an Gedichten wie c. 41 (*Ameana, puella defututa*), c. 36 (*Annales Volusi, cacarta carta*) oder c. 25 (*Cinaede Thalle, mollior cuniculi capillo*), selbst Caesar und sein Offizier Mamurra werden in den ersten beiden Versen des c. 57 mit den gleichen Bezeichnungen belegt wie die Freunde: „*Pulcre convenit improbis cinaedis, / Mamurrae pathicoque Caesari*.“; in anderen Gedichten wie z. B. c. 58 oder c. 32 kommen die Kraftausdrücke gut inszeniert erst nach einer längeren Vorlaufzeit; da A. RICHLINs (*The meaning of irrumare in Catullus and Martial*, CPh 76 [1981], S. 40–46) Argument „Obscene poetry is meant to be funny and shocking at the same time; the reader is meant to laugh, but it is the literal, obscene picture which produces the harsh comic impact.“ (ebd., S. 42) zu folgen ist, muss RADKEs Versuch, auch dieses Gedicht „ins Weibliche“ zu übertragen („O dieses spießige, / lüstern-altjungferliche / Klatschweiberkichern / verklemmter Philologenklüngel! / Diese Schnüffler nach Biographischem / im literarischen Kunstwerk [...]“ [RADKE, A. E.: *Katulla – Catull-Übersetzungen ins Weibliche und Deutsche*, Marburg 1992, S. 43]), kritisch gesehen werden.

¹⁸ Der Bezug zu den in c. 5 erwähnten *milia multa* Küssen scheint mir plausibler als der zu dem ebenfalls in Betracht gezogenen, an Juventius gerichteten c. 48.

¹⁹ Immerhin wird schon das Mädchen, das Fabullus mitbringen soll, als „*candida*“ beschrieben, was an die „*candidi soles*“ aus c. 8 erinnert, die „*Veneres Cupidinesque*“ lassen stark das schwülstig-übertriebene, aber doch im Grunde ehrlich gemeinte c. 3 anklängen.

Allerdings sei hier auf das Äquivalent des Librettisten Lorenzo da Ponte hingewiesen, der in der Mozart-Oper „Don Giovanni“ die Zerlina von ihrem natürlichen, Wunder heilenden Balsam singen lässt, den kein Apotheker herstellen kann und den sie in sich trägt. Bei den Worten „Sentilo battere, toccami quà!“ führt die junge Braut die Hand ihres Geliebten zu ihrem Herzen, wobei der wahre Sinn jedem Opernbesucher gerade in dieser sex-and-crime-Geschichte offensichtlich sein dürfte. Aber genau wie Catull wird da Ponte eben nicht gänzlich explizit.

²⁰ PAUSCH, D.: *Virtuose Niedertracht – Die Kunst der Beleidigung in der Antike*, München 2021; hier: S. 81; vgl. (ebenfalls zu c. 16) ebd., S. 83: „Wir haben es hier vermutlich mit einem guten Beispiel dafür

In der frühesten Catull-Rezeption gab es also nicht nur Anhänger seiner Kunst wie den Cornelius, sondern auch Kritiker. Zu diesen gehörten auch historische Persönlichkeiten wie Caesar und Cicero. Schon die Anrede des letzteren in c. 48, das mit den Worten „*disertissime Romuli nepotum*“ beginnt, also einer Formulierung, die an die Bezeichnung der Liebhaber erinnert, die sich angeblich in dunklen Gassen mit Lesbia vergnügen (c. 58,5: „*glubit magnanimi Remi nepotes*“ – „sie pelzt den Enkeln des großherzigen Remus einen“), zeigt, dass die folgenden Worte, mit denen „der schlechteste aller Dichter“ den „besten aller Advokaten“ lobt, nicht ernst gemeint sein können. Inwiefern sich Cicero zuvor über Catulls Kunst geäußert hat, wissen wir jedoch nicht.

Das Verhältnis zu Caesar war allerdings noch angespannter, da Catull heftigste Invektiven gegen diesen und dessen Offizier Mamurra veröffentlichte. Sueton aber berichtet in seiner „*Vita Divi Iuli*“ (Iul, 73), dass der Imperator dem Dichter sofort verzieh, als dieser Abbitte leistete und auch weiterhin mit dessen Vater in Gastfreundschaft verbunden blieb. Leider jedoch ist das Kapitel über unseren Dichter, das es in Suetons Schrift „*De viris illustribus*“ gegeben haben muss, nicht erhalten geblieben und schon die Chronik des Kirchenvaters Hieronymus (ca. 345–419), für die dieser die inzwischen verlorenen Aufzeichnungen des Eusebios übersetzte und ergänzte, ist hinsichtlich der Lebensdaten Catulls inkorrekt. Somit bleibt das literarische Werk des Dichters unsere wichtigste biographische Quelle.²¹

Da sich die Rezeption in Bildern und Kompositionen vornehmlich mit den Aspekten des Liebeslebens Catulls auseinandersetzte, sei hier lediglich hingewiesen auf das allgemein akzeptierte Bild des jungen Dichters²² aus wohlhabenden und einflussreichen Verhältnissen Norditaliens, der in den vorchristlichen 50er Jahren quasi hauptberuflich mit seinen „High society“-Freunden und den „It-girls“ verkehrte und die Chuzpe besaß, öffentlich das vermeintliche Fehlverhalten seiner Zeitgenossen in beleidigenden Gedichten anzuprangern.

zu tun, dass raue Sprache und herabsetzende Formulierungen schon in der Antike nicht nur dazu dienen konnten, Personen aus einer Gruppe auszuschließen, sondern gerade auch deren Zugehörigkeit zu markieren.“

²¹ Catulls Herkunft aus Verona jedoch findet sich in verschiedenen Quellen erwähnt, so schreibt z. B. Ovid (*am.* III, 15) über den Stolz der Heimatstadt Catulls „*Mantua Vergilio, gaudet Verona Catullo*“, bei Martial finden sich vergleichbare Stellen, so z. B. (XIV, 95) „*Tantum magna suo debet Verona Catullo / quantum parva suo Mantua Vergilio*“ oder, in ähnlichem Sinne (I, 61) „*Verona docti syllabas amat vatis*“; Catull selbst gibt als Heimat auch Sirmio an (in Thornton Wilders Roman „Die Iden des März“ wird der Dichter von seinen Freunden auch mit „Sirmio“ angesprochen); im Hinblick auf die Belastbarkeit der Informationen, die uns Catull in seinen Gedichten liefert, gilt jedoch K. QUINNS (Catullus – An Interpretation, London 1972; hier: S. 152) Feststellung „We can't remind ourselves too often that Catullus didn't intend his poems as raw material for biography.“

²² Dass Catull jung verschied, wissen wir von Ovid, der *am.* III, 9, 61f. schreibt, er (hier benutzt er die vielzitierte Anrede „*docte Catulle*“) solle den Tibull „*hedera iuvenalia cinctus*“ im Elysium erwarten.

Seine Geliebte Lesbia wurde zumindest von den Malern und Komponisten als das zentrale Thema der Catull-Dichtung angesehen.²³ Bei dem Namen der Angebeteten handelt es sich dabei um ein in der Dichtung übliches Pseudonym, hinter dieser Figur ist eine Frau namens Clodia zu sehen,²⁴ die eine der drei Schwestern des Publius Clodius Pulcher²⁵ und Gattin des Quintus Caecilius Metellus gewesen sein dürfte.²⁶ Wie lange jedoch die Beziehung zwischen Catull und

²³ Vgl. aber STROH (1990, vgl. Anm. 7), S. 148, der von einem „Mythos von Catull, dessen Leben die Lesbialiebe war“ spricht; dagegen beispielsweise N. HOLZBERG (Die römische Liebeslegie, Darmstadt 1990; S. 17), der formuliert, es stehe „wie bei den Elegikern im Zentrum der insgesamt 116 Gedichte umfassenden Sammlung Catulls die Liebe zu einer einzigartigen Frau, die im Dasein des Dichters eine beherrschende Rolle spielt“.

In Orffs *Ludus scaenicus* wird uns die in den cc. 41 und 43 erwähnte Prostituierte Ameana begegnen, mit der Catull auch während seiner Verehrung für Lesbia Kontakt hatte (die bei Orff ebenfalls angesprochene Ipsitilla aus c. 32, der er „*novem continuas fututiones*“ verspricht, ist zeitlich nicht einzuordnen); Lesbia (um hier nur auf die Liebe zu Frauen einzugehen) besaß also keine Exklusivrechte bei unserem Dichter; hier ist auch Ovid (*trist.* II 429f.) zu zitieren: „*nec contentus ea, multos vulgavit amores, / in quibus ipse suum fassus adulterium est*“; vielleicht darf man sagen, dass die Liebe zu Lesbia etwas Herausragendes, nicht aber einziger Lebensinhalt Catulls war.

²⁴ Vgl. Ovid (*trist.* II, 427f) „*sic sua lascivo cantata est saepe Catullo / femina cui falsum Lesbia nomen erat*“ und, noch wertvoller, Apuleius (*apol.* 10) „*accusent Catullum, quod Lesbiam pro Clodia nominari*“.

²⁵ Zur Änderung des Familiennamens Claudius in das populärere Clodius, auf die auch in Dok. VI der „Iden des März“ eingegangen wird, vgl. K. BÜCHNER (Der ‚Liebesroman‘ des Catull, SO 52 [1977], S. 53–78; hier: S. 59).

²⁶ Von Cicero bekommen wir in dessen 56 v. Chr. für M. Caelius Rufus gehaltenen Verteidigungsrede ein Bild dieser Clodia gezeichnet, das ganz auf die Beschreibungen Catulls passt, stellt er sie doch als manns- tolles Weib dar und spricht auch den in c. 79,1f. (*Lesbius est pulcher. Quid ni? Quem Lesbia malit / quam te cum tota gente, Catulle, tua*) angedeuteten Inzest mit ihrem Bruder direkt an (*Cael.* 36): „[...] *qui te amat plurimum, qui propter nescio quam, credo, timiditatem et nocturnos quosdam inanis metus tecum semper pusio cum maiore sorore cubitat*.“; besonders schön ist seine Formulierung in *Cael.* 32, wenn er über seine Pflichten als Verteidiger spricht: „*Quod quidem facerem vehementius, nisi intercederet mihi inimicitiae cum istius mulieris viro – fratrem volui dicere; semper hic erro*.“; WESTPHAL (1867), S. 41 merkt jedoch genüsslich an, dass Cicero in dieser Rede mit keinem Wort erwähnt, dass Clodia und er selbst einmal geplant hatten, sich von ihren Ehepartnern scheiden zu lassen, um zu heiraten (vgl. auch ebd. S. 38f.); in *Q. fr.* II, 3, 2 berichtet Cicero von „*versus obscoenissimi in Clodium et Clodiam*“, worauf sich Wilder in seinem Roman beziehen dürfte; laut Quintilian VIII, 6, 52 äußerte Caelius über Clodia, sie sei „*in triclinio coam, in cubiculo nolam*“; egal, welche der Deutungen in T. W. HILLARDS (In triclinio Coam, in cubiculo Nolam: Lesbia and the other Clodia, LCM 6 [1981], S. 149–154) sorgfältiger Analyse (vgl. ebd., S. 149ff.) für die Begriffe „*coam*“ und „*nolam*“ zutrifft (die Verben „*coire*“ und „*nolle*“ scheinen hier noch die einfachste Erklärung zu liefern), eine Frau, die sich zwar im Schlafzimmer (in der Zweisamkeit) quer stellt, im Speisezimmer jedoch zugänglich ist, passt wieder zu der von Catull gezeichneten Promiskuität Lesbias; des Weiteren wirft Cicero Clodius Pulcher *de domo sua* 92 vor: „*tu sororem tuam virginem esse non sisti*“, allerdings ohne Hinweis, welche Schwester gemeint ist; Plutarch berichtet in *Cic.* XXIX, 3f. dass Clodius ein Verhältnis mit seiner jüngsten Schwester gehabt habe, als diese mit Lucullus verheiratet war, es aber auch allgemein angenommen wurde, dass er mit den beiden anderen Schwestern schlief; die historische Figur der „Lesbia“ war demnach keine unbekannte.

der in den Gedichten nur über Umwege als schön beschriebenen²⁷ Lebedame dauerte und in welchen Phasen sie verlief,²⁸ ist nicht mehr zu klären, Versuche, aus Catulls Gedichten eine sichere Chronologie des Verhältnisses abzuleiten bzw. einen „Catull-Roman“ zu entwickeln, müssen angesichts der allzu vagen Hinweise kritisch gesehen werden.

Neben der zitierten Erwähnung Catulls im Hinblick auf seine Biographie²⁹ finden sich in der antiken Literatur Verweise auf c. 16 bei Martial,³⁰ Ovid,³¹ dem jüngeren Plinius³² und Apuleius.³³ Ein einziger Martial-Vers jedoch schaffte es, eine Diskussion über die Catull-Gedichte cc. 2 und 3, auszulösen, die im Renaissancezeitalter ihren Anfang nahm und deren Ende noch nicht abzusehen ist: In Mart. XI, 6 beschreibt der Dichter zunächst eine gelöste Szene an den Saturnalien und fordert dann seinen Mundschenk Dindymus auf, ihm reichlich Wein zu reichen, der dazu auch noch weniger mit Wasser verdünnt ist, als es (zumindest zu Beginn eines abendlichen Gelages) üblich war. Das Gedicht schließt mit den Worten (V. 12ff.)

*possum nil ego sobrius; bibenti
succurrent mihi quindecim poetae.
Da nunc basia, sed Catulliana:
quae si tot fuerint quot ille dixit,
donabo tibi Passerem Catulli.*

²⁷ Tatsächlich ist Lesbia bei Catull nur durch die Negativbeschreibung Ameanas in c. 41 dargestellt. Auch Cicero enthält sich bei allen ausführlichen Berichten über Clodia in seiner Verteidigungsrede für Caelius auffälligerweise jeder genaueren Beschreibung ihres Aussehens; da er aber von „*flagrantia oculorum*“ (Cael. 49) spricht und sie in der Korrespondenz mit Atticus mit „*βοοπις*“ betitelt, ließe sich hier die Verbindung zu Lesbia über Ameanas, der es – im Gegensatz zu der Angebeteten – unter anderem an „*nigris ocellis*“ (c. 43, 2) fehlt, herstellen.

²⁸ Vgl. hier beispielsweise die Positionen M. ROTHSTEINs (Catull und Lesbia, Philologus [1923], S. 1–34), der davon ausgeht, dass alle Lesbiagedichte „ebenso wie alle anderen Gelegenheitsgedichte Catulls, die wir kennen, in dem knappen Zeitraum von anderthalb bis zwei Jahren entstanden, der zwischen der Rückkehr aus Bithynien und dem Tode des Dichters liegt.“ (ebd., S. 30) und U. v. WILAMOWITZ’ (Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos, Berlin ²1962): „Von seinen ersten dichterischen Versuchen bis zu seinen letzten Versen hat Catull die Lesbia geliebt. Wer da meint, das wäre zu lange, um glaublich zu sein – *habeat sibi*.“ (ebd., S. 308).

²⁹ Zu ergänzen wäre die Erwähnung Catulls als „*conterraneus*“ durch Plinius d. Ä. gleich zu Beginn der Vorrede zu seiner Naturgeschichte, in der er auch c. 1 zitiert: „*Namque tu solebas nugae esse aliquid meas putare, ut obiter emolliam Catullum conterraneum meum [...] ille enim, ut scis, permutatis prioribus syllabis duriusculum se fecit quam volebat existimari a Veraniolis suis et Fabullis.*“

³⁰ Vgl. Mart. I, 4 und I, 35.

³¹ Vgl. Ov. *trist.* II, 354.

³² Vgl. Plin. *epist.* IV, 14,5.

³³ Vgl. Apul. *apol.* XI, 2f.

Nüchtern kann ich gar nichts, aber wenn ich trinke,
werden mir über ein Dutzend Dichter zu Hilfe kommen.
Gib mir jetzt Küsse, aber catullische! Und, wenn es so viele
waren, wie jener zählte, werde ich Dir den „*Passer*“ des Catull geben.

Hier sehe ich – genau wie bei dem Schluss des Martialgedichtes IV, 14 – überhaupt keine Schwierigkeit darin, anzunehmen, dass der Dichter davon spricht, eine soeben erstellte Gedichtsammlung zu überreichen: Wenn der Alkoholpegel nur hoch genug ist, kommen Martial angeblich beste Verse in den Sinn. Dann werden – ebenfalls zur Anregung des Einfallsreichtums – noch Küsse ausgetauscht und schon ist es fertig, das kleine Werk! JOCELYN argumentiert absolut schlüssig: „There are three quite distinct questions here: how Catullus intended his verses in the middle of the first century B.C., how the generality of readers a century and a half later understood them, and how Martial's epigram suggested they be taken. No answer to the first question necessarily follows from any answer that might be given to the second or the third.“³⁴ Die obszöne Deutung dieses Gedichtes durch zwei gelehrte Männer des fünfzehnten Jahrhunderts jedoch löste eine Diskussion über einen möglichen Hintersinn in den Catull-*carmina* 2 und 3 aus, die bis heute anhält.

II.2 Die Catullrezeption in der Renaissance durch Pontano und Poliziano

Die Catullrezeption hatte nach der Antike³⁵ auch deshalb für ungefähr tausend Jahre brachgelegen, weil die Überlieferung quasi zu Stillstand gekommen sein muss. Lediglich im Jahre 965 beschuldigt sich der Veroneser Bischof Ratherius, er vernachlässige seine Pflichten, weil er quasi Tag und Nacht Plautus und „*Catullum nunquam antea lectum*“³⁶ lese. Es hat also um die Jahrtausendwende in Catulls Heimat eine Handschrift gegeben, die Ratherius – zumindest für sich – wiederentdeckt hat. Dennoch ist wohl davon auszugehen, dass die als „*Veronensis*“ bezeichnete Handschrift, die um 1300 in Verona existierte und der ein recht kryptisches Gedicht vorangestellt ist, dessen erster Vers „*Ad patriam venio longis a finibus*

³⁴ JOCELYN, H. D.: On some unnecessarily indecent interpretations of Catullus 2 and 3, *AJPh* 101 (1980), S. 421–441; hier S. 423.

³⁵ Catulls Dichtung beeinflusste die augusteischen Dichter und findet sich noch bis Aulus Gellius zitiert, im 5. Jahrhundert ist unser Dichter für Martianus Capella (III, 229) nur noch „*Catullus quidam, non insuavis poeta*“.

³⁶ MIGNE, J.-P. (Hrsg.): *Ratherii Veronensis episcopi opera omnia*, Paris 1881, S. 752.

exul“ lautet, nichts mit der des Bischofs zu tun hatte und tatsächlich eine Ausgabe erst kürzlich den Weg nach Verona fand. Doch auch von dieser Handschrift verlor sich jede Spur, es entstanden nur einige Abschriften. Im Jahre 1375 wurde der Codex „*Sangermanensis*“ angefertigt, dessen Schreiber sich für den Zustand der Gedichte entschuldigt: „*Tu lector quicumque ad cuius manus hic libellus obvenerit, scriptori da veniam si tibi corruptus [sic] videbitur, quoniam a corruptissimo exemplari transcripsit.*“³⁷ Eine analytische philologische Auseinandersetzung mit dem Werk Catulls sollte aber erst hundert Jahre später mit der ersten gedruckten Fassung einsetzen, für uns jedoch ist die Beschäftigung mit den *carmina* des Veronesers durch andere Dichter interessant, insbesondere durch Giovanni Giovanni Pontano (1429–1503), von dem drei an Catull orientierte Sammlungen erotischer Gedichte³⁸ geschrieben wurden.

Besonders bedeutend ist für uns ein Gedicht aus der zweiten Sammlung „*Parthenopaeus*“ von 1457 (I, 5), in dem sich Martials mögliche Deutung des *passer* widerspiegelt. Es beginnt mit einer Anlehnung an Catulls c. 1:³⁹

*Cui vestrum niveam meam columbam
donabo, o pueri? Tibine, Iuli,
num, Coeli, tibi, num tibi, Nearchē?
Non vobis dabimus, mali cinaedi,
non vos munere tam elegante digni.
Quin ite, illepidi atque inelegantes*

Wem von euch, Jungs, schenke ich nun meine schneeweiße Taube?
Dir, Iulius? Doch nicht etwa dir, Coelius oder dir, Nerachus?
Ihr bekommt sie nicht, ihr elenden Arschhinhalter, ihr seid eines so
feinen Geschenkes nicht würdig. Haut bloß ab, ihr witzlosen Rüpel

³⁷ Zitiert nach GAISSER, J. H.: Catullus and his first interpreters: Antonius Parthenius and Angelo Poliziano, TAPhA 112 (1982), S. 83–106; hier: S. 83.

³⁸ A. GOHMANN (Die Rezeption Catulls in der Literatur, Norderstedt [2001]) sieht in dem Titel des ersten Gedichtbandes *Pruritus sive de lascivia* gar eine „Nähe zur Pornographie“ (ebd., S. 13); vgl. E. A. SCHMIDT (Stationen der Wirkungsgeschichte Catulls in deutscher Perspektive, Gymnasium 102 [1995], S. 44–78), zu eben dieser Sammlung: „Bei aller Bereitschaft zu historischer Gerechtigkeit bleibt die Lektüre unerquicklich.“ (ebd., S. 69).

³⁹ Weitere Bezüge zu den cc. 5 und 7 im vorletzten Vers (*et tot basia totque basiabis*), zu den cc. 16 und 57 durch die angesprochenen „*cinaedi*“ (vgl. Vers 9: „*parum venustos*“), zu c. 6 durch die Formulierung „*illepidi atque inelegantes*“ und zu weiteren *carmina* durch „*nam meam puellam amas plus oculis tuis*“ (V. 11f.; vgl. cc. 8, 14, 37, 58, 87) zeigen jedoch, dass Pontano allein in diesem Gedicht aus dem gesamten Werk Catulls schöpfte.

Pontano sucht also einen Adressaten für seine weiße Taube, die er den angesprochenen Freunden – und um solche muss es sich bei derart offensichtlichen Bezügen zu c. 1 und c. 16 handeln⁴⁰ – nicht überlassen will. Er entscheidet sich dafür, die „Taube“ seinem Mädchen zu schenken. Es folgt eine Szene, die der des c. 2 nachempfunden ist, hier aber in deutlich verschärfter Form erscheint (V. 26–29):

*Impune hoc facies, volente diva,
ut, cum te roseo ore suavitur
rostrum purpureis premens labellis,
mellitam rapias iocosa linguam*

Du kannst das völlig gefahrlos tun, die Göttin will es ja, dass du im Spiel
nach ihrer honigsüßen Zunge schnappst, wenn sie dich mit ihrem rosigen
Mund küsst und ihre purpurnen Lippen auf deinen Schnabel drückt.

Das Geküsstwerden durch den rosafarbenen Mund des Mädchens, die purpurnen Lippen auf dem Schnabel, das spielerische Schnappen nach der honigsüßen Zunge, all das evoziert eine derart erotische Stimmung, dass die letzten beiden Verse nicht mehr misszuverstehen sind:

*et tot basias totque basiabis,
donec nectarei fluant liquores.*

Und dann wirst du sie so oft küssen und küssen, bis nektarsüße Säfte fließen.

Die sich ergießenden Flüsse aus Nektar zeigen mehr als deutlich Pontanos Gleichsetzung der Taube mit seinem Penis und somit seine Deutung wohl des besagten Martialgedichtes XI, 6, auf alle Fälle aber der Catullgedichte 2 und 3.⁴¹

Nicht aber Pontano, von dessen Gedichten bis zum Ende des 15. Jahrhunderts nur Handschriften kursierten, sondern der Philologe und Dichter Angelo Poliziano (1454–1494) wurde als derjenige bekannt, der die Gleichsetzung des *passer* aus den cc. 2 und 3 mit des Poeten Geschlechtsteil äußerte.

⁴⁰ Vgl. R. HARTKAMP (Pontano zwischen Catull und Panormita: das Jugendwerk *Pruritus*, in BAIER, T.: Pontano und Catull, Tübingen [2002], S. 219–233): „Wer die genannten Personen Iulius, Coelius und Nearchus sein könnten, ist unklar, womöglich sind es Dichterfreunde Pontanos.“ (ebd., S. 225).

⁴¹ Durch die Erwähnung der rosigen Lippen in Verbindung mit Sperma könnte man auch an eine Beziehung dieses Gedichtes zu c. 80 denken.

Als sich vor allem in Italien, auch angeregt durch Pontanos Sammlungen, immer mehr Dichter den Sujets und dem Stil Catulls näherten und hierbei ihr Augenmerk insbesondere auf kleinere und vorwiegend erotische Lieder im Hendekasyllabus richteten, die unter der Maxime des c. 16 geschrieben wurden, wobei jedoch die Kussgedichte ganz besonders im Fokus standen,⁴² wurde Catull als Einnahmequelle erkannt und im Jahr 1472 die erste, in Venedig gedruckte Ausgabe, in der sich jedoch auch Werke von Tibull, Properz und Statius fanden, auf den Markt gebracht. Hier stand allerdings wohl das finanzielle Interesse vor dem literarischen, so dass aus den über hundert Handschriften, die von Catulls Werk existierten, eine der schlechteren als Grundlage für diesen Druck genommen wurde.

Mit dieser Ausgabe beschäftigte sich der damals erst 18-jährige Poliziano intensiv, wobei seine Korrekturen und Anmerkungen zunächst in diesem Buch blieben und erst 1489 in seinen „*Miscellanea*“, in denen sich der Italiener jedoch nur zu einem kleinen Teil mit Catull auseinandersetzt, veröffentlicht wurden. Zu den *carmina* 2 und 3, die seinerzeit noch nicht als getrennt angesehen wurden, schreibt Poliziano (*Misc.* I, 6) schon beinahe übertrieben um die richtige Formulierung ringend, dass er eben durch Martial, dem er nicht zutraut, seinem Knaben nach den Küssen lediglich den *passer Catulli* zu übergeben, auf die obszöne Deutung der Catullgedichte gebracht worden ist:

Passer ille Catullianus allegoricus, ut arbitror, obsceniorem celat intellectum, quem salva verecundia, nequimus enunciare. Quod ut credam, Martialis epigrammate illo (XI 6) persuadet, cuius hi sunt extremi versiculi:

*Da mihi basia, sed Catulliana:*⁴³

Quae si tot fuerint, quot ille dixit,

Donabo tibi passerem Catulli.

*Nimis enim foret insubidus poeta - quod nefas credere - si Catulli passerem denique ac non aliud quidpiam, quod suspicor, magis donaturum se puero post oscula diceret: hoc quid sit, equidem pro stili pudore suae cuiusque coniecturae, de passeris nativa salacitate relinquo.*⁴⁴

⁴² Bezüglich der Kussgedichte ist neben Conrad Celtis, der für uns noch von Bedeutung sein wird, besonders auf den Niederländer Johannes Secundus (1511–1536) und dessen Sammlung „*Basia*“ zu verweisen; vgl. die Ausführungen K. SMOLAKs (Catullus elaboratus, in: TAR, I.: Studia Catulliana in memoriam Stephani Caroli Horvarth, Szeged 2005, 90–96), der in dem siebten Kussgedicht zahlreiche Catull-Bezüge aufzeigt.

⁴³ Interessant ist hier GAISSERS (1982, vgl. Anm. 37), S. 102, Anm. 52 in einer Fußnote versteckter Hinweis auf eine sicherlich ganz bewußte Manipulation Polizianos: „Poliziano is quoting Martial incorrectly, presumably to increase the parallel with Catullus: the second word in 11.6.14 is *nunc* not *mihi*.“

⁴⁴ Zitiert nach GANSZYNIEC, R.: De Passere Catulliano, Eos 27 (1924), S. 88.

Ich glaube, dass Catulls Sperling in einer Allegorie einen recht obszönen Sinn verbirgt, den ich mit Blick auf den Anstand nicht erklären kann. Darauf gebracht wurde ich durch ein Epigramm Martials, dessen letzte Verse sind „Gib mir ...“ Der Dichter wäre doch – was ich für ausgeschlossen halte – allzu einfallslos, wenn er dem Knaben nach den Küssen lediglich Catulls „*Passer*“ schenkte und nicht das andere, was ich meine; was das bei der natürlichen Triebhaftigkeit des Sperlings ist, überlasse ich bei dem Anstand meiner Feder der Phantasie eines jeden.

Trotz der im Vergleich zu Pontanos Gedicht betont dezenten Formulierung entfachte Poliziano einen weitaus größeren Sturm der Entrüstung als sein Vorgänger. Dass Catull insgesamt als erotischer Dichter angesehen wurde, stand und steht außer Frage, aber gerade in der Interpretation der *passer*-Gedichte wird die Diskussion seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert geradezu polemisch geführt. Der Dichter Jacopo Sannazaro z. B. ging – obwohl ironischerweise ein Freund Pontanos – Poliziano ob seiner Deutung heftig an (*Ep.* I, 61, 1–6):⁴⁵

*Ait nescio quis Pulicianus
ni pulex mage sit vocandus hic, qui
unus Grammaticus, sed his minutis
vel longe inferior, minutior est;
divinum sibi passerem Catulli
haudquaquam bene passerem sonare*

Ein gewisser Floliziano,⁴⁶ den man eher als Floh bezeichnen sollte, diesen einzigartigen Grammatiker, der aber doch so viel unwichtiger ist als diese bedeutungslosen Kreaturen, sagt, ihm klänge der heilige Sperling des Catull nicht recht wie ein Sperling.

⁴⁵ Zu den Beweggründen vgl. U. AUHAGEN (Marullus – ein ‚Catullus pudicus‘, in: LEFÉVRE, E. und SCHÄFER, E.: Michael Marullus – Ein Grieche als Renaissancedichter in Italien, Tübingen 2008, S. 57–66): „Sannazaros Motiv, sich so dezidiert gegen Polizianos Catull-Interpretation zu äußern, ist nach Altamura weniger in einem besonderen Interesse an dem Neoteriker oder in einer persönlichen Feindschaft zu Poliziano zu suchen, sondern eher als eine Art Freundschaftsdienst für Marullus in dessen Streit mit Poliziano zu verstehen. Marullus selbst brandmarkt in den gegen Poliziano gerichteten Epigrammen verschiedene philologische Fehler, bezieht gegen die *passer*-Interpretation aber nicht direkt Stellung; nach Vecce läßt er dies absichtlich für Sannazaro übrig.“ (ebd., S. 63).

⁴⁶ Sannazaros Wortspiel ist im Deutschen nicht leicht nachzubilden.

Auch in unserer Zeit wird zwar das Sinnliche in c. 2 allgemein gesehen, hinsichtlich der Deutung des „passer“, bei dem wir gar nicht sicher sein können, um welche Art von Vogel es sich handelte,⁴⁷ scheiden sich jedoch die Geister nach wie vor wenig versöhnlich, für uns ist letztendlich nur wichtig, dass es bei *dem* für die Malerei wichtigen Gedicht, c. 2, mehrere Möglichkeiten der Interpretation gibt, wobei sich hier ein Rahmen zwischen einer innigen, leicht erotischen Szene, die man sich wie durch einen Weichzeichner des Regisseurs David Hamilton aufgenommen vorzustellen hat, und reiner Pornographie ergibt. Es sei schon jetzt verraten, dass die bildenden Künstler glücklicherweise weder auf den Zug einer sexuellen Deutung – hier sei POMEROY zitiert: „An all-singing (*pipiabat*), all-dancing (*circumsiliens*) penis brings us to the world of Benny Hill's Ernie the milkman rather than the urbanity of the neoterics.“⁴⁸ – gesprungen⁴⁹ noch auf sonstige absurde Erklärungsversuche wie den GENOVESEs, Lesbia habe den Vogel als Aphrodisiakum gegessen und beklage nun in c. 3 den Verlust,⁵⁰ eingegangen sind.

II.3 Catull in der neueren Literatur

Die Rezeption, die Catull durch Pontano und Poliziano erfahren hatte, dürfte der Hauptgrund dafür gewesen sein, dass die Beschäftigung mit ihm in den prüderen späten Jahren des 16. Jahrhunderts nachließ⁵¹ oder sich zumindest dahingehend wandelte, dass von der expliziten Darstellung körperlicher Liebe – insbesondere der homoerotischen – Abstand genommen wurde, wie es bei dem späthumanistischen Dichter Paulus Schedius Melissus (1539–1602) der Fall war, der in seinen Catull-Parodien aus dem sinnlichen c. 2 ein Gedicht über eine Planke (*asser*) machte, die den Poeten aus einem Schiffbruch rettete (V. 1): „*Asser, naufragii mei tabella*“

Für die Zeit bis ins 19. Jahrhundert entwickelte sich die neulateinische Catull-Nachdichtung in den europäischen Ländern (incl. Russland) unterschiedlich, v. ALBRECHT spricht erst in

⁴⁷ Vgl. die Ausführungen D. FEHLINGS (Noch einmal der Passer Solitarius und der Passer Catulls, *Philologus* 113 [1969], S. 217–224), der eingestehen muss „Nur hat man den Eindruck, dass Catulls Angaben viel zu wenig spezifisch sind, um überhaupt eine Artbestimmung zuzulassen [...]“ (ebd., S. 218).

⁴⁸ POMEROY, A. J.: Heavy Petting in Catullus, *Arethusa* 36 (2003), S. 49–60; hier: S. 50.

⁴⁹ Vgl. zur einzigen Ausnahme unten, Kapitel III.4.4.

⁵⁰ Vgl. GENOVESE, E. N.: Symbolism in the passer poems, *Maia* 26 (1974), S. 121–125.

⁵¹ B. DOWLASZ (*Nostri saeculi est. Catull als Bezugsautor lateinischer Dichtungen von 1897 bis 2010*, Wien 2015; hier: S. 7f.) nennt für das Barockzeitalter noch Dichter wie Paul Fleming und Caspar Barth. Sie sieht Catulls Verlust an Popularität erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts.

Bezug auf das 20. Jahrhundert von einer „Catull-Renaissance“;⁵² es sei aber im Hinblick auf den deutschsprachigen Raum besonders auf die gelungenen Übersetzungen von Mörike und die noch größere Eigenständigkeit beweisenden Übertragungen von Lessing⁵³ hingewiesen, im englischsprachigen Raum auf zwei wunderschöne Gedichte von Byron, die sich an den cc. 3 und 48 orientieren.⁵⁴ DOWLASZ weist auf die positiven Auswirkungen des 1845 in Amsterdam ins Leben gerufenen „*Certamen Poesos Latinae*“ hin, das die Gattung der Versnovelle hervorbrachte:⁵⁵ im Rahmen dieses Wettbewerbes verfasste Giovanni Pascoli im Jahre 1897 das Gedicht „*Catulloalvus*“, in dem die Catullanklänge jedoch deutlich geringer sind als bei den Renaissance-Dichtern, das jedoch weitere längere Catull-Gedichte im gleichen Stil initiierte; hier scheint sich also ein ähnlicher Prozess wie bei der Nachfolge Pontanos wiederholt zu haben. Für uns interessant ist, dass der Komponist Jan Novák, dessen Catull-Vertonungen wir noch betrachten werden, für seine Sammlung „*Cantica latina*“ ebenfalls ein Pascoli-Gedicht musikalisch umsetzte.

⁵² ALBRECHT, M. v.: Geschichte der römischen Literatur I, Bern (1992), S. 287.

⁵³ Vgl. Lessing „An eine kleine Schöne“ (1771):

„Kleine Schöne, küsse mich!
Kleine Schöne, schämst du dich?
Küsse geben, Küsse nehmen,
Darf dich jetzo nicht beschämen.
Küsse mich noch hundertmal!
Küss' und merk' der Küsse Zahl.
Ich will dir, bei meinem Leben!
Alle zehnfach wiedergeben,
Wenn der Kuß kein Scherz mehr ist,
Und du zehn Jahre älter bist.“

⁵⁴ Vgl. „Translation from Catullus“:
„Ye Cupids, droop each little head,
Nor let your wings with joy be spread,
My Lesbia's favourite bird is dead [...]“

„Imitated from Catullus – To Ellen“
„Oh! might I kiss those eyes of fire
A million scarce would quench desire:
Still would I steep my lips in bliss.
And dwell an age on every kiss [...]“

⁵⁵ Vgl. DOWLASZ (2015, vgl. Anm. 51), S. 18ff.; Jacob Hendrik Hoeft wird hier jedoch fälschlicherweise als Begründer des später „*Certamen Hoefftianum*“ genannten Wettbewerbes genannt, er starb schon 1843.

II.3.1 Thornton Wilders „Die Iden des März“

Die literarische Catull-Rezeption lebte und lebt jedoch auch in kleineren Gedichten⁵⁶ und der Gattung des Romans weiter. Unter letzteren ragt natürlich Thornton Wilders Sammlung pseudo-historischer Dokumente „Die Iden des März“ von 1948 heraus, in der die Konstellation zwischen den Personen Caesars, Catulls, Lesbias, der ihres Bruders Clodius Pulcher, aber auch Ciceros und des Nepos eine tragende Rolle spielen. Wilder übernimmt hier die Aufgaben eines Historikers, eines Interpretators und eines Literaturkritikers, wobei er die Bewertungen der Catulldichtung Caesar, Cicero und Lesbia in den Mund legt. Caesar, der sich hier äußerst nachsichtig mit den übelsten öffentlichen Beleidigungen des Dichters und geradezu als dessen „Fan“ zeigt, lobt Catull gleichsam als den Befreier von der literarischen Vorherrschaft der Griechen (Dokument XXXVIII): „Heute kann ich mich kaum davon zurückhalten, vor jedem meiner Besucher mit einigen Verszeilen herauszuplatzen, – keine Not mehr, die Verse Griechenlands zu zitieren, denn bei den unsterblichen Göttern! Wir machen nun unsere eignen Lieder in Rom.“⁵⁷ Ironischerweise lässt Wilder Caesar nun die ersten Verse des c. 51, das bekanntlich eine Sappho-Übersetzung ist, zitieren. Überhaupt bezieht sich der amerikanische Autor in erster Linie auf die bekannteren der Catullgedichte – die cc. 2, 3, 5, 7, 8, 51 und 85 werden zitiert, übersetzt oder bestimmen die angeblichen Dokumente in höherem Maße –, es finden sich jedoch so viele Anspielungen auch auf unbekanntere *carmina* wie beispielsweise die cc. 10 und 13, in denen Catull mit seiner angeblichen Armut kokettiert – diese wird in Dok. XII zur konkreten –, dass bei Wilder von einer profunden Kenntnis des gesamten Catullcorpus ausgegangen werden kann.⁵⁸

Während jedoch Caesar Catulls literarische Tätigkeit lobt, kritisieren Cicero und Lesbia – hier eher als Sprecherin konservativer Leser – seinen Stil als unrömisch. Nachdem Wilder Cicero in Dok. XVII sehr treffend zunächst rätseln lässt, ob c. 49 als Lob oder als Beleidigung aufzufassen ist, lässt er ihn die an griechischen Gedichten orientierten *carmina* loben,⁵⁹ um dann aber festzustellen, Catulls eigene Gedichte seien „zwar lateinisch, aber nicht römisch“ und mit abrupten Stimmungswechseln wie in c. 5 nichts anzufangen. Ciceros Vorwurf „Catullus kommt von jenseits der alten Grenze und bereitet uns auf diese Verfälschung unserer Sprache und unserer Art

⁵⁶ DOWLASZ befasst sich (ebd., S. 68–250) ausgiebig mit den lateinischen Werken des Gerardus Alesius und der Anna Elissa Radke, stellt aber zu letzteren fest „Obwohl Radke sich sehr bemüht hatte, die Sprache Catulls zu imitieren, ist das Ergebnis dennoch mittelmäßig.“ (ebd., S. 247).

⁵⁷ Zitiert hier und im Folgenden nach der Übersetzung von Herberth E. Herlitschka, erschienen im Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2004; der hohen Anzahl von Übersetzungen wegen werden Textpassagen nur nach Dokumentenziffern angegeben.

⁵⁸ Dass Wilder als Dok. XXVIII-B die zweite Hälfte des eher unbekannten c. 76 (ab Vers 17) zitiert, unterstreicht diesen Eindruck.

⁵⁹ Es wird nicht ganz klar, welche Gedichte genau gemeint sind.

zu denken vor, welche ganz unvermeidlich über uns hereinbrechen muß.“ wird von Lesbia ebenfalls geäußert (Dok. XXVI): „[...] diese Verwendung von Ausdrücken der Umgangssprache und von Provenzialismen. Viele Leute sind bereits der Ansicht, daß Du gar kein römischer Dichter bist.“ Wilder scheint sich also ebenfalls in die Diskussionen über den Stil der Neoteriker oder aber in die mögliche Kritik an Gedichten wie c. 5, 7 oder 48 eingearbeitet zu haben.

Als Interpretator widmet sich Wilder in erster Linie dem Verhältnis zwischen Lesbia und Catull, der hier – wohl ausgehend von c. 8 – als leicht weinerlicher, sich in der Rolle des zurückgewiesenen Verliebten gerierender, die Angebetete jedoch trotz gelegentlicher literarischer Ausbrüche – von denen hier jedoch nur unterschwellig die Rede ist – geradezu abgöttisch, schon beinahe hündisch liebender, dargestellt wird,⁶⁰ wogegen Lesbia die beherrschte Taktiererin ist, die Catull als „hysterisches Kind“ bezeichnet und ihn mit der Definition ihres Verhältnisses als reine Freundschaft „Ich habe kein Versprechen gebrochen, denn ich habe keins gegeben“,⁶¹ „Solltest Du Dich entschließen, nach Capua zu kommen, so bitte ich Dich, Dir keine Hoffnungen zu machen, meine Schlaflosigkeit mit mir zu teilen. Zum zehntenmal ersuche ich Dich, das Wesen unserer Freundschaft zu bedenken, ihre Vorteile zu erfassen und Dich innerhalb ihrer Grenzen zu halten. Sie macht keine Ansprüche; sie gibt keine Besitzrechte, sie kennt keinen Wettbewerb.“⁶² in die Schranken weist.

Als Gründe für Lesbias Zurückhaltung lassen sich bei Wilder derer zwei finden: einerseits die berechtigte Furcht vor öffentlicher Bloßstellung „Ich fürchte mich vor gar nichts, Publius, ausgenommen diese gräßlichen Epigramme. Sieh Dir nur die an, die er gegen Caesar schleudert! Alle Welt zitiert sie; sie haften ihm an wie körperliche Entstellungen. Ich will keine solchen abkriegen, also laß mich das auf meine Weise machen.“⁶³, andererseits die Vergewaltigung Lesbias durch einen Onkel im Alter von zwölf Jahren.⁶⁴

Hier nun muss man feststellen, dass Wilder als Pseudo-Historiker doch über die Grenzen auch dessen hinausgeht, was in einem historischen Roman vertretbar ist: Dass Lesbia eigentlich Clodia Pulcher hieß und kein übermäßig sittsames Leben führte,⁶⁵ erfährt jeder, der sich etwas in die historische Figur Catulls einarbeitet, dass dieser ein politisches Gewissen zeigte,⁶⁶

⁶⁰ Vgl. besonders Dok. XIII; XIV; XV; XXXVII.

⁶¹ Dok. XVIII-B; Wilder spielt hier möglicherweise auf die cc. 70 und 72, sicher aber auf c. 87 an.

⁶² Dok. XXVI; hier wäre schon allein an alle *carmina* zu denken, in denen „*mea Lesbia*“ oder „*mea puella*“ zu lesen ist.

⁶³ Dok. VI; dass aber schon jeder „syrische Wurstverkäufer“ die *passer*- und *basium*-Gedichte auswendig gelernt hat, lässt Wilder Cicero (Dok. XVII) sagen. Auch hier fällt des Autors Zurückhaltung beim Zitieren der Schmahgedichte auf.

⁶⁴ Dok. XIII-A.

⁶⁵ Vgl. Dok. II-B; V; XIV.

⁶⁶ Vgl. Dok. XIV.

liest man aus den cc. 29 und 52, die Trauer um den verstorbenen Bruder⁶⁷ kennt man aus dem bekannten c. 101, aber, dass Lesbia als Kind vergewaltigt wurde, dass Catulls Hass auf Caesar ursprünglich daher rührte, dass letzterer ein Verhältnis mit Lesbia hatte,⁶⁸ dass Caesar an Catulls Sterbebett verweilte und dem „sterbenden Freund“ Sophokles vorlas,⁶⁹ obwohl Catull Anführer einer Gruppe von Verschwörern war,⁷⁰ all das ist auch in einer „Fantasie über gewisse Ereignisse und Personen aus den letzten Tagen der Römischen Republik“⁷¹ zu weit hergeholt.⁷²

II.3.2 Pierson Dixons „Farewell, Catullus“

In dieser Hinsicht konstruiert der Autor Pierson Dixon in seinem 1953 veröffentlichten Roman „Farewell, Catullus“ weniger gewagt und baut als gänzlich neues Element lediglich die Liebesgeschichte zwischen Catull und seiner Sklavin, Poppaea, die er zwischenzeitlich „Ipsithilla“ nennt, in die an Catull-Klischees reiche Geschichte ein. Ansonsten finden sich einige

⁶⁷ Vgl. Dok XVIII-A.

⁶⁸ Anders kann man m. E. die Dokumente VIII (Caesar an Turinus) „Du wirst erstaunt sein zu erfahren, daß die Frau, die in den Gedichten unter dem Namen Lesbia angesprochen wird, niemand anders ist als Clodia Pulcher, an die Du und ich zu unserer Zeit Gedichte geschrieben haben.“; X (Clodia an Caesar) „Aber Du hast eine Verantwortung mir gegenüber. Du hast mich zu dem gemacht, was ich bin. Ich bin Dein Geschöpf. Du, ein Ungeheuer, hast mich zu einem Ungeheuer gemacht. Mein Anspruch hat nichts mit Liebe zu tun. Über alle Liebe hinaus, weit über alle Liebe hinaus bin ich Dein Geschöpf. Um Dich nicht mit dem, was die Menschen Liebe nennen, zu belästigen, habe ich getan, was ich getan habe, habe ich mich zu einem Tier gemacht.“; XII (Nepos' Notizen) „Hinwieder ist es möglich, daß er den Dictator als einen Rivalen um die Zuneigung Clodias fürchtet oder sozusagen nachträglich auf ihn eifersüchtig ist.“; XIV-A (Nepos' Aufzeichnungen) „Ich glaube gar nicht, daß da etwas war. Sie war noch ein halbes Kind zu der Zeit, als er alle Frauenherzen schneller schlagen machte. [...] aber aus irgendeinem Grund bringt Catullus die beiden in Verbindung, davon bin ich überzeugt.“ nicht deuten.

⁶⁹ Vgl. Dok. XXIX; XLIX; XLIX-A.

⁷⁰ Vgl. Dok. LXII; LXII-A; LXII-B; LXII-C.

⁷¹ Aus dem Vorwort Wilders, der doch angibt „Die größte Freiheit, die sich der Verfasser nahm, besteht in der Verlegung eines Ereignisses des Jahres 62 v. Chr. [...] auf die Feier dieser Riten siebzehn Jahre später, am 11. Dezember 45.“

⁷² Aus diesem Grund ist auch der Vorschlag von C. HILD („... als ob die Gipfel da wären.“ – Zur Rezeption von Catulls Lesbia-Gedichten in Thornton Wilders *Die Iden des März*, in: Forum Classicum 2/2011, 130–138), Wilders Roman heranzuziehen, damit Schülerinnen und Schüler „erkennen, dass in einem Liebesverhältnis eine Vielfalt von Emotionen enthalten ist, [...] Einsichten in die polaren Spannungen eines Liebesverhältnisses erhalten [...] erkennen, dass die Abhängigkeit eines Liebenden von seinem Traumpartner sich ins Krankhafte steigern kann“ (ebd., S. 130), kritisch zu betrachten. Wilder zeichnet in seinem Roman ein in dieser Hinsicht so diffiziles Bild, dass die Jugendlichen schnell überfordert sein könnten. Auch die Diskussion über die Ideale der Neoteriker, die von Dok. XIV-A ausgehen soll (ebd., S. 132f.), könnte ohne Vergleiche mit griechischer Literatur kaum geführt werden.

Aspekte der fünf Jahre früher veröffentlichten „Iden des März“ auch hier: Auch dieser Caesar sieht beispielsweise über Catulls Schmähverse hinweg und zeigt sich durchgehend als Anhänger seiner Dichtkunst, die auch hier theoretisch besprochen wird,⁷³ wobei der Imperator auch in diesem Roman ein Verhältnis mit Clodia hat, die wiederum genau das sexuelle Leben führt, das Catull in seinen Gedichten beschreibt.⁷⁴ Überhaupt ist Dixons Geschichte anzumerken, dass Wert darauf gelegt wurde, möglichst viele Personen und Begebenheiten aus des Poeten Werk zu übertragen,⁷⁵ wobei durchaus philologische Gründlichkeit zu erkennen ist.⁷⁶

⁷³ Alle Zitate orientieren sich an der Ausgabe der Tauchnitz-Edition, Stuttgart 1954; vgl. S. 55: „Caesar, as astute as he was magnanimous, invited Catullus to his house again, and showed no trace or resentment at the lampoon, however much he may have resented the amusement it gave to his enemies.“; S. 109f.: „I am sorry to see that you have gone Alexandrian. I should hate to class you with Cinna and Calvus, friends of mine both, but poor imitative poets. I rate you higher.“; S. 230f.: „I would forgo ten victories over the Helvetians if I could write two lines of Catulls’ Attis.“; S. 242: „He wrote hard things about me, the hardest of all last year after my first invasion of Brittain of which I was rather proud. But I never took offence. Indeed I felt complimented to be singled out as an object worthy of his biting satire and pugnant wit.“; zur Besprechung stilistischer Fragen vgl. S. 67: „But why, in heavens name,‘ exclaimed Caelius robustly, must you compose this artificial Hellenizing twaddle when you have real life teeming round you and a good solid Roman tradition behind you? You know what my colleague Cicero calls you – the silly new men, Alexandrian warblers.‘ [...] Catullus had been listening in silence. [...] To Cicero everything in Rome must be Roman. Poetry must be solemn, heavy, severe. [...] I am on the side of the moderns, and I find Alexandrian Greece a treasure-house, Athens a desert.‘ Your hendecasyllables are certainly an innovation,‘ said Clodia. But you do yourself less than justice in calling yourself an Alexandrian. To me you are a Roman, even though you were born a provincial. You are the only living poet who writes as a Roman feels, realistically and directly.“

⁷⁴ Caesars Bescheinung als „magnanimous“ (siehe vorherige Anmerkung) ist hier sicherlich in Bezug zu c. 58 zu setzen. Zur Darstellung Lesbias vgl. S. 115: „She can be neither wife nor mistress,‘ he said, for she thinks only on herself. She is a siren who lures men to destruction, a Medusa who turns them to stone.“; S. 140f. erfährt Catull zunächst, dass Caesar mit seiner geliebten Sklavin geschlafen hat, um darauf von Caelius zu hören „You have been fawning on a certain lady. It will do you good to know that I have been her lover for more than two years. You remember Baiae the summer before last?“

⁷⁵ Ameana beispielsweise erscheint nur kurz als Statistin in Clodius’ Bett, der *passer* wird zunächst nur in einem Satz erwähnt (S. 42) „On the wall behind her a pet sparrow twittered in a gilded cage.“, um dann aber unvermittelt in einer Beschwerde Lesbias wieder aufzutauchen (S. 69) „But I am sick of your Cupid and Campaspe lyrics, your pretty ditties about pet sparrows.“; Catulls *carmen* 49, das noch am Abend der ersten flüchtigen Begegnung der beiden Männer verfasst wird, wirkt ebenso erzwungen in der Geschichte untergebracht wie viele andere bekannte Gedichte.

⁷⁶ Dixon hängt seinem Roman einen sechseitigen „Commentary for the curious“ an, in dem er profunde Kenntnisse auch der Sekundärliteratur beweist. Die Diskussion um die Herausgabe der Gedichte bereichert er zum Beispiel um die Variante, dass Catull – von Krankheit schon schwer gezeichnet – zurück nach Rom kehren will, um eine Ausgabe zu organisieren, was aber nach seinem plötzlichen Tod von Cinna besorgt werden muss; vgl. S. 243 „As you know, he came to Rome this autumn with the publication of a selection in mind, and he had marked most of those he intended to publish. I have come across one evidently written a few days before his death, and, thought he did not mark it, I think you should include it.“ Es folgen die ersten drei Verse des c. 38.

Dafür hat „Farewell, Catullus“ sprachlich nur wenig zu bieten, der Stil ist beinahe durchgehend spröde und die fehlende Sinnlichkeit, die dem Phänomen Catull nicht gerecht wird, offenbart des Autors Beruf als britischer Diplomat. Lediglich in den ganz wenigen Passagen, in denen junge Frauen, insbesondere Clodia, beschrieben werden, entwickelt Dixons Sprache eine dezente Erotik. Clodias erstes Erscheinen wird wie folgt beschrieben:

„The dinner was more than half finished when a servant whispered in Caesar's ear, and a moment later the door opened to admit the missing guest. Clodia at this time, at the age of thirty-one, was at the height of her beauty. Of middle stature, she was beautifully proportioned, walking with an easy and somewhat feline grace. The unbecoming and voluminous dress then in fashion was adapted to her figure, by some natural flair of the wearer, so as to suit her and appear distinctive. But the arresting challenge of her heavy eyes and the mobile violence of her mouth were the features which particularly held the observer, and now engaged Catullus' attention.“⁷⁷

Die Darstellung von Sexszenen jedoch sucht man im gesamten Roman vergeblich. Beinahe schon unbeholfen wird ein großer Bogen um jede Körperlichkeit gemacht, wobei Dixon nicht einmal Andeutungen bringt, sondern stattdessen direkt von der Nacht zum nächsten Morgen springt.⁷⁸ Ebenso unbeholfen erscheint auch unser durch gänzlich fehlende Kraftausdrücke zahnlos wirkender Dichter sowohl in seinen Entscheidungen als auch in seiner Sprache;⁷⁹ die Verzweiflung, die ihn in der Misere der gleichermaßen zerstörerischen Verhältnisse zu Clodia und Poppaea packt, mag man ihm nicht abnehmen. Dixons Catull hat nur wenig mit dem frechen, umtriebigen und nachvollziehbar leidenden Dichter zu tun, den man sich gemeinhin vorstellt.

⁷⁷ S. 21; vgl. die Darstellung Clodias beim Würfelspiel S. 42: „[...] of her large lustrous eyes which glowed with pleasure at a lucky throw, her small firm breasts under the light tunic, her heavy lips, pouting with annoyance at a missed chance or curving with pleasure as she clapped the dice-box down [...]“; vgl. S. 79: „And he pictured her carriage, the imperious set of her head above the firm smooth neck, the supple tigerish swing of her limbs, her challenging audacious breasts.“

⁷⁸ Vgl. S. 160: „Catullus started drinking recklessly. The serving-girls danced and sang. Hazily he was aware of a girl beside him on the couch, but before long he had passed into insensibility. When he woke up he found himself in a small luxuriously furnished room and at his side a girl was sleeping peacefully.“; vgl. eine Szene zwischen Poppaea und Caesar S. 189: „He looked at her with thoughtful eyes. She felt his old ascendancy creeping over her. She could not bring herself to mention Catullus. Several hours later she woke to see him seated at his writing-desk.“

⁷⁹ Vgl. Catulls geradezu stupiden Konversationsbeginn nach einer aufregenden Liebesnacht S. 160f. („When he woke up for the third time“): „Munching the fruit, he started to talk. ‚How is it,‘ he asked, ‚that you understand so well the craft of love-making? It is almost as if you had taken lessons in it.‘“

II.3.3 William George Hardy's „Stadt der großen Gier“

Ein Muss (und Genuss) dagegen ist die Lektüre des Romans „Stadt der großen Gier“ des Kanadiers W. G. Hardy, der im Jahre 1957 unter dem Titel „The City of Libertines“ veröffentlicht wurde.⁸⁰ Die an historischen Details ungemein reiche Geschichte – Hardy leitete mehrere Jahrzehnte die Fakultät für antike Geschichte an der Universität von Alberta⁸¹ – zeigt als Hauptperson einen Catull, der als Anführer der „Bärtlinge“ eine derart bedeutende politische Position einnimmt, dass selbst Cicero und Caesar von ihm Ratschläge erteilt bekommen, der aber auch in den bewaffneten Straßenkampf zieht:

„Catullus stürzte sich in das dichteste Gemenge, alles Denken hinter sich lassend, nur der Freude am Kampf hingegeben. Er schlug um sich, wilde Schreie entfesselter Lebenslust ausstoßend. Er begann, mit List zu kämpfen. Er nahm seinen Dolch in die linke Hand, täuschte seinen Gegner mit einem fingierten Stoß und ließ seine Latte auf seinen Schädel niederkrachen. Das ganze Forum war jetzt ein Schlachtfeld.“⁸²

Hardy schildert die Ereignisse um Clodius, Caesar, Cicero, Pompeius, Caelius, Metellus und Clodia dabei so fundiert und überzeugend, dass man ihm auch abnimmt, dass die mit nahezu allen männlichen Protagonisten schlafende Clodia leidenschaftliches Verlangen nur für Catilina (!) und Caelius verspürte, ihre Zuneigung für Catull dagegen feinsinnigerer Natur war, dass sie den ab und an arg unentschlossen, ja sogar anstrengend larmoyant dargestellten Cicero⁸³ von der Vereitelung der Pläne ihres Bruders an unversöhnlich hasste, dass sie ihren Gatten Metellus

⁸⁰ Hier wird aus der 1960er Ausgabe des Verlages Franz Schneekluth (Darmstadt) zitiert, für die Leopold Voelker „aus dem Amerikanischen“ übersetzte.

⁸¹ Bekanntster allerdings wurde er als Präsident des internationalen Eishockey-Verbandes.

⁸² HARDY (1960), S. 73; ein Nebenbuhler Catulls kommt bei einem Streit gar um sein Leben, vgl. S. 136f.

⁸³ Vgl. ebd., S. 348–350: „In die Verbannung!“ jammerte der Redner. „Mein Eigentum beschlagnahmt!“ Er erhob sich von der Ruhebänk, taumelte hinüber zu Clodia, sank vor ihr auf die Knie, packte ihr Gewand. „Was soll aus meiner Tullia werden, meiner Tochter?“ stammelte er. „[...] Es ist noch nicht zu spät. Eine Rede deines Bruders an das Volk, daß er das Gesetz zurückzieht, das ist alles, um was ich bitte. Ich verspreche, nie wieder gegen ihn ... oder dich ... zu sprechen. Du kannst nicht so grausam sein. Jage mich nicht in die Verbannung, Clodia.“ [...] „Komm, Marcus“, sagte Atticus. Der Redner hörte ihn nicht. Er fuhr fort, um Gnade zu winseln. [...] „Wenn du gekämpft hättest, als ich es wollte“, sagte Cato vorwurfsvoll zu Cicero mit einem Blick der Verachtung auf seine Tränen. Warum den Mann noch verhöhnen, dachte Catullus entrüstet. Welche Irrtümer er auch begangen haben mochte, in diesem Augenblick war er ein einsamer, geschlagener Mensch. „Komm, Marcus“, sagte Terentia, ihn beim Arm nehmend. Der Redner ließ sich zum Wagen führen und stieg ein. Als er sich gesetzt hatte und zu den Freunden hinausschaute, begann er von neuem zu weinen, schickte sich an, wieder auszusteigen. Terentia gab dem Lenker ein Zeichen. Er knallte mit der Peitsche. Der Wagen setzte sich in Bewegung.“

über Tage hinweg mit Gift umbrachte – derlei Gerüchte scheinen jedoch kursiert zu haben, Cicero berichtet (*Att.*, II, 1, 5) von „Krieg in der Ehe“ – und, dass Catull in jeder Phase der mehrjährigen Beziehung bis zur Hilflosigkeit emotional von Clodia abhängig war:

„Doch ein einem hatte Caesar recht. Ob er es wahrhaben wollte oder nicht, er konnte seine Lesbia nicht aus seinem Leben streichen. War dieses Leben nicht, wenn er es zurückschauend überblickte, leer und hohl gewesen bis auf die Zeit mit ihr? Selbst die Qualen, die seine Liebe ihm gebracht hatte, waren ihm noch jetzt ebenso kostbar in ihrer Grausamkeit wie die Seligkeit der glücklichen Stunden. Ihm war, als hätte er nur gelebt, wäre nur geboren worden, um seiner Lesbia zu begegnen.“⁸⁴

Ja, sogar an des Dichters Tod durch einen Kutschenunfall im Norden Italiens, aus dem er zurück zu Clodia eilt, zweifelt der Leser dieser bestechend geschriebenen Geschichte nicht.

Im Hinblick auf die Rezeption der Catull-Gedichte finden wir in Hardy einen absoluten Kenner des gesamten Œuvre, dem es gelingt, mehr als 20 – auch weniger bekannte – Gedichte äußerst elegant und ohne offensichtlichen didaktischen Eifer in die Handlung zu integrieren. Hierbei werden die *carmina* teilweise als ebensolche zitiert („Er fegte die Reden des Demosthenes mit der Hand vom Tisch, setzte sich, nahm seine Feder auf, tauchte sie in die Tinte und zog mit der andern Hand einen leeren Papyrus vor sich. Die Worte drängten danach, niedergeschrieben zu werden. *Laß uns leben, Lesbia, laß uns lieben.*“⁸⁵; „Es war gewesen, als hätte eine Kraft außer ihm die Feder geführt. Er nahm ein Blatt auf. *Sonnen sinken und kehren wieder, / doch wenn unser kurzer Tag einmal zu Ende ...* Das klang nicht schlecht. Es klang sogar gut“⁸⁶; „Die Musikanten setzten ein. Die Stimmen erklangen, hell und rein, in vollkommener Harmonie: *Der du wohnst auf dem Helikon ...*‘ Die Menge wurde plötzlich still. Die Römer begriffen, daß dies etwas anderes, etwas Neues war.“⁸⁷; „Zu seiner Überraschung flossen die Worte wie von selbst, während er die letzten Tränen der Trauer vergoß: *Erst kürzlich haben den erbleichenden Fuß meines Bruders / an der Lethe Strom schäumende Wogen umspült.*“⁸⁸), teilweise in die Geschichte integriert („Was sie gesagt hatte, konnte wahr sein, dachte er. Doch ebensogut konnte es nicht wahr sein. Denn was eine Frau einem wißbegierigen Liebhaber erzählte, dachte er bitter, war unsicher wie der Wind oder flüchtiges

⁸⁴ Ebd., S. 442.

⁸⁵ Ebd., S. 37.

⁸⁶ Ebd., S. 44f.

⁸⁷ Ebd., S. 208.

⁸⁸ Ebd., S. 295; dass in diesem Kontext zunächst c. 65 und nicht das bekanntere c. 101 zitiert wird, ist nicht nur als Beleg der Expertise, sondern auch als Indiz für Hardys Leidenschaft für die Dichtung Catulls anzusehen.

Wasser. Und doch musste es nicht Lüge sein.⁸⁹; „Er zog sie an sich. ‚Catullus‘, wehrte sie in gespielter Entsetzen, ‚du bist unersättlich. Hast du noch nicht genug geküsst?‘ Er richtete sich auf einen Ellenbogen hoch, sah sie ernst an. ‚Genug?‘ rief er aus. ‚Zähle die Sandkörner der libyschen Wüste, zähle dazu die Fische des Meeres. So viele Küsse will ich von dir noch haben, und noch tausend mehr, und noch tausend und wieder tausend ... o du, meine Oase, mein unerschöpflicher Brunnen ...‘⁹⁰; „Wenn du frei wärst“, sagte er, „und Geld hättest ...“. Sie ließ sich zu einer Übertreibung hinreißen. „Wenn ich frei wäre, Catullus, würde ich dich heiraten, selbst wenn ...“, sie lachte, „... Jupiter mich verdammen würde.“⁹¹).

Die letzten beiden Beispiele zeigen Hardys teilweise kreativen Umgang mit den bekannten Gedichten Catulls, unter denen – was in einem Roman der späten 1950er Jahre nicht verwundert – sich jedoch kein an Juventius gerichtetes findet und das Thema Homosexualität gänzlich umgangen wird. Besonders schön lassen sich die – wohl auch philologisch motivierten – Bemühungen des Autors an c. 58 zeigen, das hier eindeutig an den Konkurrenten Caelius Rufus gerichtet ist: Hardy stellt es so dar, als hätte es zwei Versionen des Gedichtes gegeben; bei der ersten Erwähnung liest man „Erinnerst du dich an jene, die ich einst schrieb? Ich habe sie verbrannt, ich Narr. Ich werde neue schreiben, bessere. ‚Cälius, falscher Freund, unsere Lesbia, jene Lesbia, die wir beide beschliefen ...‘“⁹², später dann „Er starrte sie an, sie begehrend und sich selbst hassend, daß er sie beehrte. ‚Unsere Lesbia, Cälius‘, begann er, das wüteste seiner Schmähedichte auf sie zitierend, das er einst geschrieben, dann verbrannt und nun neu geschrieben und der veränderten Situation angepaßt hatte, ‚jene Lesbia, die Catullus mehr als sich und die Seinen alle liebte, die jetzt an Straßenecken und in Seitengäßchen ...‘, ‚Hinaus‘, unterbrach sie ihn mit flammenden Augen.“⁹³

Im Vergleich mit Wilder und Dixon finden sich inhaltlich Unterschiede wie Parallelen, hier lobt Lesbia beispielsweise Catulls dichterische Eigenständigkeit:

„Er atmete auf vor Erleichterung und errötete in verlegenem Stolz. ‚Bald werde ich dir ein richtiges Gedicht schreiben, eines wie Cinnas *Zmyrna*, im Stil der Alexandriner ...‘
‚Nein‘, unterbrach sie ihn, glitt von dem Tisch, und ihre großen Augen leuchteten, als sie fortfuhr: ‚Keine verstaubten Alexandriner ... keine toten Reime und steifen Rhythmen. Was du hier geschrieben hast, das lebt, das klingt. Es ist nicht die Länge, die zählt. Nicht die gelehrten Vergleiche und die dunklen Beschwörungen der Mythen sprechen

⁸⁹ Ebd., S. 252.

⁹⁰ Ebd., S. 22.

⁹¹ Ebd., S. 92.

⁹² Ebd., S. 310.

⁹³ Ebd., S. 320f.

das Herz an. Überlaß das Cinna. Schreibe, was du siehst, was du wirklich fühlst, und nicht das, was die Menschen, die der Mode nachlaufen, von dir erwarten. Poesie, echte Poesie, mein Catullus, muß klar sein im Gedanken, beben in der Fülle der Empfindung und leuchten in der Lebendigkeit des Bildes. Und was du hier geschrieben hast, ist Poesie, mein dummer Junge. Oh, Catullus, ich bin so stolz darauf, daß du diese Gedichte für mich geschrieben hast.“⁹⁴

Wie bei Wilder und Dixon zeigt sich Caesar überraschend nüchtern im Umgang mit Catulls Invektiven:

„Sie sah ihn an, Zorn im Blick. ‚Ein Mann, der schreiben kann, was Catullus über mich geschrieben hat ...‘ ‚Ich habe auch gehört, was er über mich geschrieben hat, dennoch achte ich seinen Genius.‘ [...] Caesar faßte sie beim Arm und führte sie zu einer Bank im Säulengang. ‚Du kannst mit einem Dutzend Männer wie Cälius schlafen, wenn es dir Spaß macht, dagegen habe ich nichts. Aber Catullus ist ein ungewöhnlicher Mensch, ein Dichter ... ein Genius, wie du selbst gesagt hast. Ein Genius wäre kein Genius, wenn er nicht ein bißchen verrückt wäre und alles, was er tut, übertreiben würde.“⁹⁵

„Mißverstehe mich nicht. Ich biete dir meine Freundschaft nicht an, weil ich deine politischen Verse fürchte, sondern weil ich deine lyrischen Gedichte schätze. Hier liegt deine Stärke. Wenn ich ein Lied schreiben könnte wie dein Hochzeitslied, hätte ich vielleicht nie daran gedacht, Gallien zu erobern.“⁹⁶

Leider aber wird wie in „Farewell, Catullus“ auch hier der leibhaftige Sperling etwas bemüht und wenig nachhaltig in der Story platziert, die einzigen Erwähnungen sind:

„Sie sah ihn an. Aus seinem Gesicht war alle Farbe gewichen. ‚Nicht du?‘ hauchte er. ‚Du kannst nicht meinen, daß du ...‘ Sie nickte bejahend. Der Sperling in dem vergoldeten Käfig, das Tier, das er ihr an einem sonnigen Winternachmittag in der Straße der Musik gekauft hatte, zwischerte einige Töne und begann dann zu schelten. Catullus erhob sich. Das Blut kehrte in seine Wangen zurück. ‚Nun? Hat es dir wenigstens Spaß gemacht?‘ ‚Catullus!‘ Er kehrte ihr den Rücken, entfernte sich einige Schritte. [...] ‚Du wirst mir seinen Namen nennen. Ich verlange es. Wer ist das Schwein?‘ ‚Damit du hin-

⁹⁴ Ebd., S. 47.

⁹⁵ Ebd., S. 322f.

⁹⁶ Ebd., S. 424.

gehst und versuchst, ihn zu töten‘, erwiderte sie, ‚um dann selbst vor Gericht zu kommen wegen Mord. Diesen schlechten Dienst werde ich dir nicht erweisen.‘ ‚Ich werde es herausbekommen. Und dann ...‘ Er vollführte eine wilde Geste. Sie überlegte, daß Fannius morgen tot sein würde. ‚Dein Ring‘, sagte sie, streckte die Hand aus. Er starrte den Ring verständnislos an. Der Sperling begann zu zirpen. Catullus blickte sich in dem Raum um, erinnerte sich, daß er sie hier zum erstenmal in den Armen gehalten hatte ... und nun nie wieder.“⁹⁷

Da letztere Schwäche aber die einzige ist, die sich Hardy leistet, ist es mehr als bedauerlich, dass der seinerzeit überaus erfolgreiche Roman nicht verfilmt wurde und heute auch nicht mehr gedruckt wird.

II.4 Zusammenfassung

Die literarische und philologische Catullrezeption bewegte sich in einer nicht geringen Bandbreite der Interpretation, wobei man festhalten kann, dass bestimmte Deutungen – wohl auch vom allgemeinen Zeitgeist abhängig – in Mode kamen und wieder verschwanden.

Geradezu analog dazu zeigt schon ein erster Überblick über die nun zu besprechenden Werke, dass auch im Bereich der Kunst nicht einheitlich verfahren wurde: Die Malerei beschäftigte sich über Jahrhunderte vornehmlich, ja beinahe ausschließlich in singulären Bildern mit der Thematik der *carmina* 2 und 3 – hier wird auch zu untersuchen sein, inwieweit die Frage der erotischen Deutung dieser beiden Gedichte eine Rolle spielt –, wogegen in der Tonkunst neben einer Fokussierung auf c. 85 – es werden lediglich einige Umsetzungen besprochen, um die Vielfalt der Herangehensweisen zu zeigen – (wieder) das Bestreben zu sehen ist, „Catull-Romane“ zu erzählen, in denen Stadien und Aspekte der Liebe zu Lesbia nachgezeichnet werden. Derlei Geschichten konstruieren neben dem bekannten Komponisten Orff noch Milhaud, Novák, Tischhauser und Argento.

⁹⁷ Ebd., S. 130f.

III Die Dichtung Catulls aus der Sicht der bildenden Künstler

Die intensivste und mannigfaltigste künstlerische Beschäftigung mit der Dichtung Catulls fand im Viktorianischen Zeitalter statt, weshalb einige Gemälde dieser Epoche anstelle einer chronologischen Vorgehensweise zuerst besprochen werden sollen. Bevor wir uns aber Lawrence Alma-Tadema widmen, der auf unserem Gebiet der bekannteste Künstler des 19. Jahrhunderts war, Lesbia zum Sujet gleich dreier Bilder machte und als Vorreiter mehrerer hier zu besprechender Maler genannt wird – als Epigonen gelten Godward, Weguelin, Joy und Poynter –, wollen wir mit Anselm Feuerbach den einzigen deutschen Künstler in der Reihe besprechen, da er stilistisch einen eigenen Weg ging.

Schon bei den Malern der „Alma-Tadema-Gruppe“ wird sich keine einheitliche Herangehensweise an die hier bevorzugten cc. 2 und 3 zeigen; anhand der Bilder der anderen Künstler sollen weitere Aspekte der Catull-Rezeption dargestellt werden, wobei lediglich noch die – immerhin beinahe zweihundert Jahre umspannenden – Gemälde von Caroselli, Zucchi, Kauffmann und Abildgaard aufgrund einer recht übereinstimmenden Interpretation des dritten Gedichtes gemeinsam besprochen werden können.

III.1 Anselm Feuerbachs „Lesbia mit dem Vogel“

Beginnen wir also mit einem Bild aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der Periode, in der das Thema der Lesbia vermehrt durch die Kunst aufgegriffen wurde: „Lesbia mit dem Vogel“ bietet einige Parallelen zum Phänomen Catull, teilt es doch zunächst einmal mit den Gedichten das Schicksal, dass wir es im Original wohl nicht mehr werden genießen können.⁹⁸ Zweitens wird sich zeigen, dass des Künstlers Vorbereitung auf die Arbeit an der „Lesbia“ durch die Philologie

⁹⁸ Im Jahre 1913 wird das Werk laut der „Klassiker der Kunst“ – Ausgabe wie bei der ersten Eigentümererwähnung durch ALLGEYER (1894), S. 244 als im Besitz des Heidelbergers Dr. Lobstein geführt (DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT [1913], S. 136), UHDE-BERNAYS gibt in seinem 1929 veröffentlichten Katalog noch eine Berliner Kunsthandlung als Standort an (ebd., S. 90; vgl. auch JOSEPHI [1939], S. 151), BODMER bezeichnet es (1942), S. XXXI als im Berliner Privatbesitz befindlich, ECKER muss den Verbleib 1991 als „unbekannt“ vermelden (ebd., S. 284), KUPPER (2009), S. 1 hält eine Zerstörung im zweiten Weltkrieg für wahrscheinlich.



Abb. 1: Anselm Feuerbach, *Lesbia mit dem Vogel*, 1868,
Öl auf Leinwand, 139 X 100 cm, Verbleib unbekannt

beeinflusst wurde, die auch unsere Wahrnehmung der Dichtung prägt, drittens sind wir bei der Beschäftigung mit der Biographie Feuerbachs (1829–1880) in erster Linie auf drei Quellen angewiesen, von denen – auch hier könnte man eine Parallele zu Catull ziehen – eine unzuverlässiger scheint als die andere: Zunächst berichtet der Künstler selbst, der seine Gedanken in Form von kurzen Aufsätzen und tagebuchartigen Niederschriften in autobiographischer Absicht unter der Überschrift „Aus meinem Leben“ hinterließ, auf deren Basis das zwei Jahre nach des Malers Tod herausgegebene Buch „Ein Vermächtnis“ entstand. Dann verfügen wir mit Julius ALLGEYER über einen Biographen, dessen Leben über 20 Jahre lang eng mit dem des Künstlers verbunden war.⁹⁹ Drittens geben uns die Briefe der Stiefmutter Henriette Feuerbach Aufschluss über wichtige Stationen des Lebens Anselms. Bei letzterer zeigt eine kritische Betrachtung jedoch ebenfalls, dass das innige Verhältnis zwischen Stiefsohn und Stiefmutter – KUPPER sieht gar Zeichen für eine „latent inzestuöse Beziehung“¹⁰⁰ – diese dazu verleitete, Aussagen Anselms zumindest zu verändern¹⁰¹ und zahlreiche Briefe von ihr und an sie zu vernichten.¹⁰² Da sie es aber war, die Feuerbachs Nachlass redigierte und durch Briefe von des Malers Hand ergänzte, bevor sie sie als „Vermächtnis“ herausgab, muss auch dieses Werk als wenigstens überarbeitet gelten.¹⁰³ Glücklicherweise sind aber zahlreiche Originalbriefe des Künstlers erhalten; inwie-

⁹⁹ Zu einer möglicherweise homosexuellen Beziehung zwischen den beiden Männern kommen wir noch.

¹⁰⁰ KUPPER (1993), S. 16; vgl. VEY (1976), S. 19: „Henriette Heydenreich [...] war 14 Jahre jünger als ihr Mann, aber nur 17 Jahre älter als ihr Stiefsohn, den sie 1845 ihrer Schwägerin gegenüber einmal als *Sohn und Freund* zugleich bezeichnete.“; vgl. LEPPEN (1976), S. 45.

¹⁰¹ Vgl. JOSEPHI (1939), S. 110ff.

¹⁰² Vgl. KUPPER (1993), S. 16, der davon ausgeht, Henriette habe nach Anselms Tod „kistenweise“ Briefe verbrannt (vgl. auch ebd. S. 68); dagegen HEYCK (1915), S. 14, der meint, die Briefe des Künstlers seien nur „in kleinen Teilen vernichtet“; SPOERRI (1952), S. 91f. sieht in Feuerbachs Konstitution den Grund für die Vernichtung zahlreicher Briefe, in denen sich der Künstler sprachlich im Ton vergriffen habe: „Feuerbach ist äußerst gereizt, erregt und produziert wahre Kaskaden konzentriertester Schimpfreden über seine schlechte finanzielle Lage, seine Mitmenschen und mehr oder weniger über alles, was ihm vor die Füße kommt. Henriette läßt das Wort ‚Gassenkind‘ fallen, und Feuerbach selbst veranlaßt später die Vernichtung der schlimmsten Briefe jener Zeit.“

¹⁰³ Vgl. das Begleitwort zur Neuauflage im Jahre 1925, S. 5: „Und weiter zeugen die Blätter des ‚Vermächtnisses‘ von der opferbereiten, verstehenden Liebe einer Mutter, die mit der Herausgabe dieser Aufzeichnungen dem Sohn ein Ehrenmal errichtete, das tiefere und zartere Töne spricht als ein steinernes Denkmal.“; schon ALLGEYER weist im Vorwort seiner Feuerbach-Biographie (1894), S. 1 auf eine „pietätvolle, von berufenster Seite ausgegangene Redaktion“ hin; deutlich ungnädiger dagegen KUPPER (1993), S. 114: „Mit der Herausgabe des *Vermächtnisses*, dieser ‚kastrierten Jeremiade‘, wie Böcklin es genannt hat, versuchte sie, der Nachwelt ein schlechtes Gewissen ob der schnöden Behandlung des sensiblen Künstlerseele zu oktroyieren. Zugleich sollte dem Künstler ein Denkmal gesetzt werden, das ihn unsterblich machte.“; unbedingt aber ist festzuhalten, dass ohne dieses Werk, in dem sich Feuerbach als Meister des Wortes zeigt, außerhalb von Speyer kaum noch jemand Notiz von dem Maler genommen hätte, erst mit seiner Veröffentlichung wurde einem breiteren Publikum wieder das künstlerische Wirken Anselm Feuerbachs bewusst; vgl. ALLGEYER (1894), S. 1: „Ein so außergewöhnlicher

weit sie jedoch als unverfälschte Zeugnisse der damaligen Verhältnisse gelten dürfen, ist umstritten. UHDE-BERNAYS beispielsweise sieht gerade die in des Künstlers späterer Heimat Rom geschriebenen Briefe als zuverlässig an: „Die Weltliteratur ist arm an Bekenntnissen von solch ethischer Größe – wohlgemerkt Bekenntnissen, die der immer etwas heuchlerischen Pose der pathetisch für einen etwaigen späteren Druck geführten Tagebücher so vieler anderer durchaus entbehren.“¹⁰⁴ Davon aber, dass besonders die Briefpassagen, die sich mit der Anerkennung der Werke und des Künstlers selbst beschäftigen, nicht frei von Verfälschungen sind, muss schon deshalb ausgegangen werden, da Anselm Feuerbach aufgrund seiner Defizite im sozialen Bereich – schon ALLGEYER spricht von einer „ans Mimosenhafte streifenden feinfühligsten Reizbarkeit, Stimm- und Verstimbarkeit des ganzen seelischen Apparates“¹⁰⁵ – zu einer ganz objektiven Beurteilung der Menschen, die nicht zu seinem innersten Zirkel gehörten, wohl nicht fähig war.¹⁰⁶

Die Aufzeichnungen ALLGEYERs können ebenfalls nicht als rein historische Quelle gesehen werden, da dieser in seiner tiefen Bewunderung für den Freund den objektiven Blick zumindest auf die Lebensumstände des Malers vermissen lässt, was sich allein schon aus den positiv gemeinten Formulierungen bei UHDE-BERNAYS (1914) „Eine zufällige Bekanntschaft wird zur Lebensfreundschaft: Der Kupferstecher Julius Allgeyer tritt ihm näher, jener Getreue, der sein eigenes Dasein nur dem Dienste des Feuerbachschen Ruhmes gewidmet und durch eine große

Erfolg auf dem Gebiete eines Literaturzweiges, dem von vornherein nur das Interesse einer begrenzten Anzahl von Lesern zugewendet zu sein pflegt, durfte um so mehr einige Bewunderung erregen, als der Künstler [...] in seinem Vaterlande sich zwar eines sehr großen Rufes, aber bis dahin keineswegs einer Popularität zu erfreuen gehabt hatte, aus welcher der Erfolg des Buches hätte abgeleitet werden können.“; vgl. NEUMANN (1929), S. 3; trefflich hier BODMER (1942), S. V: „Eine wirksamere Verteidigungsschrift, als diese in einer vollendeten Sprache niedergeschriebenen, von poetischem Schwung erfüllten Lebenserinnerungen sind, lässt sich kaum denken.“

¹⁰⁴ UHDE-BERNAYS (1929), S. 175.

¹⁰⁵ BODMER (1942), S. VI.

¹⁰⁶ Vgl. LEPPEN (1976), S. 46: „Zeigte sich in den Briefen bis 1855 mehr sein Auf und Ab an Stimmungen, so gibt es von 1856 an aus Italien neben vielen Briefen mit Gefühlsüberschwang auch solche voller gereizter Anklagen, ja, gelegentlich aggressiver Schimpfkanonaden. Er werde verkannt und nicht verstanden. [...] Dabei verläßt er, in maßloser Selbstüberschätzung, oft den Boden der Wirklichkeit. Er fühlt sich als Übermensch und wundert sich über fehlende Resonanz.“; bezeichnend hier auch schon die Einschätzung durch Bekannte Feuerbachs aus der deutschen Gemeinde in Rom bei ALLGEYER (1904, Bd. I), S. 341: „Was ihn als Menschen angehe, so pflege er mit Vorliebe Verkehr mit solchen, die sich ihm bewundernd und bedingungslos unterordneten.“; ähnlich BEENKEN (1944), S. 102: „Der Künstler wird zum zuinnerst Zerrissenen. [...] Dieser seelischen Labilität wird in dauernden Kämpfen das Werk, das besteht, abgerungen: Das Pathos seiner Forderung tritt erhaben vor die gebrechliche menschliche Wirklichkeit des ewig Unzufriedenen, Klagenden, sich verkannt verletzt und verfolgt Wahnenden.“ und JOSEPHI (1939), S. 91 über die Briefe an die Mutter: „Aus ihnen ersteht dem Leser eine seltsam überreizte, seelisch zerrissene, in sich widerspruchsvolle Persönlichkeit, ein hochgenialer Künstler und Könnner, aber unzufrieden mit aller Welt und nicht zuletzt und nicht zum wenigsten mit sich selbst“; vgl. DERI (1919), S. 383.

biographische Arbeit das schönste Denkmal seiner Verehrung hinterlassen hat.“¹⁰⁷ und HEYCK (1915): „[...] dann wird durch dieses Allgeyersche Buch – das nicht bloß durch seine Hingabe und Parteinahme wohlthuend ist, sondern dadurch, daß es zwar plädiert und manche Sachlage nur subjektiv sieht, aber die nach seinen Quellen erreichbarste Wahrheit anstrebt, nichts verbirgt, nichts wegsteckt und nichts umformt – das ‚Vermächtnis‘ in seiner psychischen Wirkung überwunden“¹⁰⁸ ersehen lässt.¹⁰⁹

III.1.1 Feuerbachs künstlerischer Hintergrund

Gesichert und für uns relevant ist Folgendes: Anselm Feuerbach wurde am 12. September 1829 in Speyer geboren, sein Vater Joseph Anselm Feuerbach war zu dieser Zeit Gymnasiallehrer, die Mutter starb ein halbes Jahr nach der Geburt. Anselm und seine um zwei Jahre ältere Schwester Emilie wurden bei ihren Großeltern untergebracht, bis der Vater im Jahre 1834 Henriette Heydenreich heiratete, worauf die Kinder zurück nach Speyer zogen. Zwei Jahre später erhielt der Vater aufgrund einer Schrift über die Statue des „Vatikanischen Apollo“ einen Ruf als Professor an die Universität Freiburg. Überhaupt konnte Anselm auf eine gelehrte Verwandtschaft verweisen: Sein Großvater, ebenfalls mit Vornamen Anselm, war berühmter Kriminalist, sein Onkel Ludwig hatte sich als Philosoph einen Namen gemacht.¹¹⁰ Dass sich der junge Anselm in der Pflicht, aber auch in dem Recht sah, den Stammbaum um eine bekannte Persönlichkeit zu erweitern, scheint gesichert,¹¹¹ HEYCK weist aber schon auf eine familiär vorgegebene psychische Konstitution des Malers hin: „Die Kräfte und Schönheiten der verschiedenen Feuerbachs

¹⁰⁷ UHDE-BERNAYS (1914), S. 37.

¹⁰⁸ HEYCK (1915), S. 15.

¹⁰⁹ Die Beziehung zwischen Allgeyer und Henriette Feuerbach genau einzuschätzen scheint heute nur schwer möglich, ALLGEYER schreibt (1894), S. 172: „Ihrem Äußeren nach mußte sie einem Menschenkundigen sofort und überall durch das Distinguierte ihrer Erscheinung auffallen. [...] In ihrer Gegenwart fühlte man jene geheimnisvolle Macht, welche alles Gemeine und Niedrige aus der Nähe zu bannen vermag.“; KUPPER (1993), S. 63 dagegen identifiziert bei der Stiefmutter ein gehöriges Maß an Eifersucht: „Tatsächlich fürchtete sich Henriette vor Allgeyer, war er doch nach ihr der einzige mit detaillierten Kenntnissen der gespaltenen und widersprüchlichen Persönlichkeit Feuerbachs. [...] Sicher ließ sich Allgeyer auch ausnutzen [...] Doch hervorstechend ist die Egozentrik Henriettes, die rücksichtslos den Erfolg ihres Sohnes durchzusetzen suchte, aber auch alles tat, um den inneren Zirkel ihrer verhängnisvollen Liebe zu schützen.“

¹¹⁰ Zu weiteren anerkannten Akademikern im Stammbaum Anselm Feuerbachs vgl. VEY (1976), S. 19.

¹¹¹ Vgl. KUPPER (1993), S. 21: „Anselm war sich sehr früh seiner Herkunft bewußt und hielt sich als Sproß einer genialen Familie für prädestiniert, die Tradition fortzusetzen.“; laut LEPPEN (1976), S. 44 stellte sich Anselm 16-jährig mit folgenden Worten vor: „Der Archäolog‘ ist mein Vater, der Philosoph mein Onkel, der Staatsmann mein Großvater [...]“; vgl. BODMER (1942), S. VIII.

kehren in unserem Künstler wieder, aber mit ihnen auch Zartheiten, Verfeinerungen, die leicht zur Kräftehemmung werden.“¹¹² Tatsächlich ist es wohl so, dass Anselm Junior zwar schon seit seiner Kindheit eine vor allem im Bereich der Antike umfassende Bildung vermittelt wurde – so las der Vater ihm schon als Kind von 6 Jahren Homers Odyssee im Original vor¹¹³ –, dass ihm aber auch ein gewisses Maß an Arroganz und Selbstverliebtheit zu eigen war, durch das er sich nicht selten selbst im Wege stand,¹¹⁴ was sich im Verhältnis zu seiner Kunst ebenso niederschlug wie in seiner Künstlerkarriere, die in ihren Anfängen hier nur kurz skizziert werden soll.

Mit 15 Jahren bricht der gute Schüler seine gymnasiale Ausbildung ab und geht 1845 zur Kunsthochschule nach Düsseldorf, wo er sich schon ein Jahr später unwohl und unterfordert fühlt.¹¹⁵ Die weiteren Aufenthalte seiner Studien sind 1848 München, 1850 Antwerpen, 1851 Paris, auch hier also zeigt der junge Künstler einen unruhigen Geist. Als in letzterem Jahre der Vater stirbt, muss Henriette Feuerbach allein für den Unterhalt des Stiefsohnes aufkommen, für den sogar die Mitgift der Schwester geopfert wird.¹¹⁶ Nicht nur unter diesem finanziellen Gesichtspunkt kommt es zu einer ersten herben Niederlage des jungen Künstlers, als sein inzwischen berühmtes Gemälde „Hafis vor der Schenke“ 1852 wegen seiner „sittlichen Tendenzen“ und mit Hinweis auf eine „genial sein wollende Nachahmung der französischen Spachtelmalerei“¹¹⁷ in Deutschland auf Ablehnung stieß und 24 Jahre lang nicht verkauft werden konnte.¹¹⁸

¹¹² HEYCK (1911), S. 1; vgl. LEPPEN (1976), S. 42f., der den Maler in seinem Aufsatz „Anselm Feuerbach aus ärztlicher Sicht – Ein Psychogramm“ als „von beider Eltern her mit Geisteskrankheiten erblich belastet“ (ebd., S. 42) darzustellen versucht.

¹¹³ Vgl. FEUERBACH (1924), S. 13; BODMER (1942), S. VIII; KUPPER (1993), S. 21; ANNIBALI (2002), S. 63.

¹¹⁴ Vgl: DERI (1919), S. 382: „Feuerbach war von frühester Jugend an in sich selbst verliebt. Er malte seine Selbstporträts, als stände er wie Narziß vor sich selbst als dem Schönsten der Erde. [...] Das Herbe einer Fügung oder die härteste Entbehrung bringen ihn nur zur Bespiegelung seines Unglücks und des Unrechtes, das ihm, einem der ‚Auserwählten der Kunst‘ Stumpfheit der Mitmenschen antut [...]“; KUPPER (1993), S. 7: „Die Künstlerexistenz war für diesen Narziß mit Ruhm, Pracht, Anerkennung und Reichtum verbunden.“; SPOERRI (1952), S. 102: „Schon dem Elfjährigen ‚kann Schneider und Schuster nichts mehr recht machen; und den Düsseldorfer Akademieschüler findet Gottfried Keller ‚grenzenlos eitel‘, obwohl ihn dessen ‚idealisch schöne Bildung‘ entzückt.“; vgl. LEPPEN (1976), S. 44; LEITMEYER (2002), S. 16.

¹¹⁵ Vgl. HEYCK (1911), S. 3f; VEY (1976), S. 21; KUPPER (1993), S. 30ff; LEITMEYER (2002), S. 17.

¹¹⁶ Vgl. HEYCK (1911), S. 6; UHDE-BERNAYS (1914), S. 27; VEY (1976), S. 23; KUPPER (1993), S. 39.

¹¹⁷ ALLGEYER (1904, Bd. I), S. 193.

¹¹⁸ Feuerbach war vor Absendung des Bildes nach Deutschland noch guten Mutes. ALLGEYER (1894), S. 80 schreibt: „Unter [...] glücklichen Einflüssen [...] reifte Hafis gegen das Frühjahr 1852 hin seiner Vollendung zu und gelangte alsbald in einem der ersten Bilderläden von Paris zur Ausstellung. ‚Die Kritik‘ schreibt Feuerbach, ‚ist bis jetzt über alles Erwarten lebenswürdig ausgefallen, so daß ich ihn jetzt mit etwas mehr Mut auf die deutsche Wanderschaft schicke. Für Deutschland ist er gewiß gut‘ [...]“; vgl. HEYCK (1911), S. 6; BODMER (1942), S. XIII; KUPPER (1993), S. 43.

Im Jahre 1854 ließ Feuerbach bei einer überstürzten Abreise aus Paris wohl nicht unbeträchtliche Schulden zurück. Diese jedoch waren sicherlich nicht die einzige Ursache für seine Flucht, er selbst schreibt in einem Brief vom 4. April lediglich: „Ich werde mit wenig Gepäck kommen, denn ich muss leider heimlich hier fort und alles im Stich lassen“.¹¹⁹ VEY sieht pekuniäre Gründe als sekundär an: „Im April floh er schließlich vor einer Liebschaft. Schulden mögen ihn ebenfalls zu der heimlichen Abreise bewogen haben.“¹²⁰ und liegt damit richtig, immerhin gibt uns ALLGEYER nach Hinweisen auf die erdrückenden Schulden „Immer näher und näher rückte die Aussicht auf die gefürchtete Stunde, in welcher die Mittel versiegen und er gezwungen sein würde, Paris den Rücken zu kehren“¹²¹ dann doch noch mit des Künstlers eigenen Worten „Da führte mein Unstern ein Wesen in meinen Lebenskreis, dessen bestrickendem Einfluß ich widerstandslos verfallen sollte. Bald trieb ich auf hohen Wogen der Leidenschaft dahin, weiter und immer weiter – wie ich in einem Augenblick plötzlicher innerer Erleuchtung mit Schrecken erkannte – einem Abgrunde zu. [...] Ich fühlte, daß es nur eine Rettung vor dem Untergang gebe – Flucht, unaufhaltsame Flucht“¹²² die Wahrheit preis.¹²³

In Karlsruhe angekommen, machte er sich an die freie künstlerische Arbeit, verkaufte kleinere Werke auch zufriedenstellend, musste aber auch hier erneut herbe Kritik einstecken: Das in Paris begonnenen Werk „Tod des Pietro Aretino“ erschien einer Kommission zum Ankauf des Bildes auf den ersten Blick zu krass, das folgende, „Versuchung des heiligen Antonius“, ob der Nacktheit der Venus gar als „unsittlich“. Feuerbach, der sich erster positiver Reaktionen wegen größte Hoffnungen für beide Gemälde gemacht hatte,¹²⁴ reagierte konsterniert auf diese aus seinem Kunst- und Selbstverständnis heraus völlig unangebrachte Kritik,¹²⁵ mit der von amtlicher Seite eine Präsentation auf der Pariser Weltausstellung 1855, zu der Feuerbach die Bilder schicken wollte, unmöglich gemacht wurde, und zerstörte in einem Anflug von Raserei

¹¹⁹ ALLGEYER (1904, Bd. I), S. 223.

¹²⁰ VEY (1976), S. 23.

¹²¹ ALLGEYER (1894), S. 84.

¹²² Ebd., S. 86f.

¹²³ Vgl. HEYCK (1911), S. 6; UHDE-BERNAYS (1929), S. 36; BODMER (1942), S. XII; KUPPER (1993), S. 50; LEITMEYER (2002), S. 19.

¹²⁴ Vgl. ALLGEYER (1904, Bd. I), S. 236ff.

¹²⁵ In einem Brief vom 15. Februar 1855 schreibt er: „Ich war bei Kreidel; er war artig, hat aber, nachdem er das Bild gesehen, sich geäußert, er würde mir persönlich, wenn ich wieder käme, den Marsch machen, wie ich die Unverschämtheit haben könne, zu einem solchen Bilde S. K. H. einzuladen. Das ist faktisch! Was soll ich denn zu einer solchen erbärmlichen Borniertheit sagen. Mir wurde von allen gescheiten Leuten gesagt, wie schön, naiv und nobel ich den Gegenstand aufgefaßt habe, und nun dieses Geschwätz.“ (ALLGEYER [1904, Bd. I], S. 239f.); in der ALLGEYER-Ausgabe (ebd.), S. 241 finden sich in einem Brief vom 28 Februar die schlimmsten Begriffe durch Punkte ersetzt: „Habe ich verdient, daß ich verdammt bin, unter diesen hier leben zu müssen!“