

Zu Catulls Carmen 1

Autor(en): **Latta, Bernd**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica**

Band (Jahr): **29 (1972)**

Heft 3

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-23635>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zu Catulls Carmen 1

Von Bernd Latta, Marburg

Nicht von ungefähr gehört das erste Gedicht Catulls zu den am meisten behandelten. Seine Deutung bereitete von jeher grosse Schwierigkeiten. Das richtige Verständnis des Gedichts hängt vor allem von der befriedigenden Klärung folgender Fragen ab:

1. Bezeichnen die Worte *lepidum* und *novum* (v. 1) nur das Äussere des *libellus* oder besteht noch ein Bezug auf die Eigenart seines Inhalts?

Für die erste Auffassung tritt die Mehrzahl der Kommentatoren ein¹, wobei meist auf den Wortlaut von Vers 2 hingewiesen wird. Andererseits hat man längst gesehen, dass *lepidum* und *novum* selbst auch eine Deutung auf den Inhalt zulassen und eine solche Verwendung der beiden Begriffe gerade in einem Einleitungsgedicht erwartet wird². Ein Doppelsinn wurde schliesslich auch für *expoliturum* in v. 2 angenommen³. Die Beobachtung zweier Bedeutungsebenen in den ersten beiden Versen blieb jedoch isoliert und ist nicht für die Deutung des ganzen Gedichts genutzt worden.

2. Warum widmet Catull dem Historiker Nepos seinen *libellus*, und in welchem Verhältnis steht dessen Geschichtswerk (vv. 5–7) zu des Dichters eigenem Schaffen?

Zunächst hat man sich mit der Begründung begnügt, die im Text gegeben ist (*nam ... v. 3ff.*: der Freund hat *nugae* von Catull seit langem geschätzt), und den Gegensatz zwischen Catulls bescheidener Einschätzung des Eigenen und seiner Hochachtung für die Leistung des Freundes hervorgehoben⁴.

Es tauchten jedoch auch Zweifel auf, ob diese Hochachtung gerechtfertigt gewesen sei, und man fasste v. 7 als humorvolle Ironie auf, die der langjährige

* Wertvolle kritische Hinweise verdanke ich Dieter Flach und Klaus Widdra.

¹ z. B. A. Riese (Leipzig 1884), E. T. Merrill (Middletown, Conn. 1893), G. Friedrich (Leipzig 1908), W. Kroll (Leipzig 1929²), M. Lenchantin de Gubernatis (Turin 1928, zuletzt 1958) und C. J. Fordyce (Oxford 1961) jeweils z. St., ebenso H. Zicàri, *Sul primo carme di Catullo*, Maia 17 (1965) 233f. mit Anm. 5.

² So E. Baehrens in seinem Kommentar Vol. II (Leipzig 1885) z. St., F. O. Copley, *Catullus*, c. 1, TAPhA 82 (1951) 200ff., U. Knoche, *Erlebnis und dichterischer Ausdruck in der lateinischen Poesie*, Gymnasium 65 (1958) 156, V. Buchheit, *Catulls Dichterkritik in c. 36*, Hermes 87 (1959) 320. In den Formulierungen scheint die Doppeldeutigkeit der Ausdrücke meist vorausgesetzt und der Hinweis auf den Inhalt des Werkes mehr in den Vordergrund gestellt.

³ s. J. P. Elder, *Catullus I, His Poetic Creed, and Nepos*, Harv. St. 71 (1966) 147 ohne Belegstellen und weitere Erörterung.

⁴ s. z. B. Friedrich, Kroll, Fordyce z. St. und O. Hezel, *Catull und das griechische Epigramm*, Tüb. Beitr. z. Altertumswiss. 17 (1932) 38.

Freund in der richtigen Weise aufnehmen musste – zumal es sich um eines seiner früheren Werke handelte – und die ausserdem nur von Eingeweihten verstanden wurde⁵. Dagegen wurde geltend gemacht, dass solche Bewunderung von seiten eines Freundes durchaus ernst gemeint sein könne, auch wenn sie objektiv vielleicht wenig berechtigt sei⁶.

Andererseits meinte man, Catull habe eine um so tiefere Verpflichtung empfunden, da er die Bewunderung seines Freundes für seine Dichtung gegenüber dessen historischem Werk nicht habe erwidern können. Mit seinem Kompliment «Gelehrsamkeit und (aufgewandter) Mühe» (v. 7) habe er sein Bestes getan, in der Hoffnung, der Freund werde das verstehen und anerkennen⁷.

Schliesslich sah man einen Gegensatz poetischer Prinzipien gegeben. Catulls Dichtung stelle sich als dem kallimacheischen Ideal verpflichtet vor. Ihm gegenüber stehe das ennianische Konzept umfangreicher historischer Erzählung. Dieses habe zur Zeit Catulls die entscheidende Geltung gehabt – vertreten z. B. durch P. Terentius Varros *Bellum Sequanicum*, Volusius' *Annales* (s. Catull 36 und 95), Ciceros Marius, *De consulatu suo*, *De temporibus suis*. Für diese Richtung stehe in C. 1 Nepos' Geschichtswerk. Es sei freilich in Prosa geschrieben; dies nehme dem Ganzen die Schärfe und Härte. Catulls Ziel sei, über den Freund Nepos dessen Freunde Cicero und Atticus, Anhänger der ennianischen Tradition, für die Anerkennung seiner neuen Art der Dichtung zu gewinnen. Diese werde, wenn Nepos das gelänge, *plus uno saeclo* bestehen⁸.

3. Wie ist der Übergang von *quare – quaecumque* (v. 8f.) zu *quod – saeclo* (v. 9f.) zu beurteilen? Kann der Dichter erst den *libellus* in bescheidener Einschätzung seines Wertes Nepos überantworten und dann mit einem Wechsel der Anrede die Muse als *patrona* um Unsterblichkeit für ebendiesen *libellus* bitten?

Man hat hier einen Bruch in Gedankenführung und Ton gesehen⁹ oder doch wenigstens einen lockeren Anschluss¹⁰. Andere dagegen fanden den Zusammenhang

⁵ J. K. Colby, *Catullus* 1. 7, CIW 19 (1926) 123. – E. Fraenkel, *Gnomon* 34 (1962) 259 wünscht sich in einem Kommentar eine Bewertung, damit der Leser das Lob von v. 7 auf das richtige Mass zurückführen kann.

⁶ E. H. Sturtevant, *Mr. Colby on Catullus* 1. 7, CIW 19 (1926) 158.

⁷ Copley a. O. 201 und bes. 203f.

⁸ Elder a. O., bes. 145ff.

⁹ So H. A. J. Munro, *Criticism and Elucidations of Catullus* (Cambridge 1878) 3, J. Vahlen, *SBerl.* (1904) 1067ff. (= *Ges. philol. Schr.* 2, 708ff.) mit Empfehlung der Konjektur *tuo patrone verbo*, Lenchantin de Gubernatis z. St., H. Bardon, *L'art de la composition chez Catulle* (Paris 1945) 15, wohl auch Mynors in seiner Oxfordausgabe, der – sonst äusserst zurückhaltend in der Angabe von Konjekturen – die Vermutung von Bergk *quaecumque quidem est, patroni ut ergo* in den Apparat aufnimmt, Fordyce z. St., der diese Konjektur verteidigt, O. Skutsch, *JRS* 53 (1963) 245.

¹⁰ E. Fraenkel, *Horace* (Oxford 1957) 232 «In Catullus the final prayer to the Muse is loosely attached to the dedication to Cornelius»; ders. *Gnomon* 34 (1962) 259f., bes. 260: «Solange Catull mit der Widmung seines Buches an den Hochmögenden Herrn Cornelius Nepos befasst ist, spricht er, wie sich das schickt, im Ton übertriebener Bescheidenheit. Zum Schluss aber kehrt er sich mit entschiedener Wendung der Muse, seiner göttlichen *προστάτις*, zu:

glatt: In *quare* – *qualecumque* drücke sich nicht in dem Masse, wie gewöhnlich behauptet werde, Bescheidenheit aus, und in *quod* – *saeclo* sei der Anspruch verhältnismässig bescheiden¹¹.

Dass der Gesichtspunkt des Patronats zum Verständnis des Zusammenhangs verhilft, wurde beiläufig angedeutet: «presumably Nepos was Catull's patron in the past and hopefully will be for the present, but for the future the patron must be divine»¹², doch wurde diese Beobachtung nicht in der Weise nutzbar gemacht, dass der innere Bewegungsablauf sichtbar wurde. Im ganzen ist eine Klärung noch nicht erreicht.

Diese weitgehende Unsicherheit in der Beurteilung wesentlicher Fragen wie, damit zusammenhängend, die Unklarheit der Vorstellungen von der Komposition des C. 1 rechtfertigt eine erneute Interpretation des Gedichtes¹³. Vor allem müssen Bedeutungsebenen in sich wie in ihrem Bezug zueinander sichtbar gemacht werden.

Das Gedicht setzt mit einer unvermittelten Frage ein, die die beiden ersten Verse umschliesst. Die Situation ist zum Teil vorausgesetzt, zum Teil anschaulich gezeichnet. Catull hat seinen *libellus* vor sich. Dieser besitzt ein gefälliges, nettes Äusseres (*lepidum*). Er ist gerade fertiggestellt (*novum*). Der Gedanke wird in v. 2 aufgenommen (*modo*) und veranschaulicht: Der *libellus* ist eben mit Bimsstein fein geglättet. Das Attribut *arida* unterstreicht, welche Sorgfalt auf die Politur verwandt wurde. Aus v. 2 ist deutlich, dass es zunächst einmal um das Äussere des Büchleins geht. «Wem schenke ich es?» ist die Frage, die sich Catull in dieser Situation stellt.

Die Verse fliessen leicht dahin. Ihr Klangbild wird u. a. von Homoioptota bestimmt. Dieses Stilmittel ist auch an den Versenden verwandt. Die Verse schliessen sich so enger zusammen. Die Ausdrucksweise gibt sich leger¹⁴: Das zeigt die Form der Selbstbefragung, die Verwendung des «volkstümlichen» Indikativs in

dank ihr soll seinen Gedichten langes Fortleben zuteil werden. Angesichts der Nachwelt macht er ungescheut seinen wahren Anspruch geltend. Unleugbar liegt hier zwar nicht ein 'Bruch', wohl aber ein Zweifaches vor ... Von der einmaligen Gelegenheit, der Dedikation an einen einzelnen Zeitgenossen, steigt das Eingangsgedicht zu der noch wichtigeren Funktion auf zu allen Lesern der Mit- und Nachwelt zu sprechen.»

¹¹ Nach Copley a. O. 204f. gibt *quare* – *qualecumque* nicht Catulls eigenes Urteil über sein Werk wieder, sondern das, das er von seiten des Cornelius Nepos erwarten muss, und der Dichter stellt demgemäss das Fortleben bei der Nachwelt ganz der göttlichen Gunst anheim – ruft auch aus Bescheidenheit keine bestimmte Gottheit an. Zicari a. O. 237ff. sieht in *quare* – *qualecumque* im Zusammenhang mit Nepos' positivem Urteil *namque* – *nugas* (v. 3f.) Bescheidenheit nicht gegeben, während diese in *plus uno* – *saeclo* (v. 10), besonders im Vergleich mit ähnlichen Wendungen, zu spüren sei.

¹² Elder a. O. 149 Anm. 22 – leider auf dem Hintergrund einer damit nicht zu vereinbarenden Deutung der Verse 5–7.

¹³ Zur Interpretation vgl. im einzelnen die zitierten Aufsätze von Copley und Elder, sowie I. Schnelle, *Untersuchungen zu Catulls dichterischer Form*, Philologus Suppl. 25, 3 (1933) 1–3 zu C. 1. – Diese drei Aufsätze geben übrigens ein Bild von der Unklarheit, die hinsichtlich der Komposition des Gedichtes besteht.

¹⁴ Zur Nuancierung der Tonlage s. vor allem I. Schnelle a. O., deren Beobachtungen sich leider meist auf diesen Aspekt beschränken.

der zweifelnden Frage¹⁵, das Nebeneinander zweier Epitheta, das in höherer Poesie gemieden wird¹⁶, und das umgangssprachliche *lepidum*¹⁷.

Wie eine Sichtung der Parallelstellen im Zusammenhang mit anderen stilkritischen Begriffen bei Catull zeigt¹⁸, geht *lepidum* nicht nur auf das äussere des *libellus*, sondern auch auf die Eigenart seines Inhaltes, und da handelt es sich einerseits um nette, sich leger gebende Verse bzw. Gedichte, andererseits um Schöpfungen, die Anmut, Feinheit und Geist im Sinne des alexandrinisch-neoterischen Kunstideals besitzen, wobei *lepidum* das alexandrinische Stilwort *λεπτόν* mitanklingen lässt.

Auch die Bezeichnung *novum* erhält über die Charakterisierung des äusseren Zustandes hinaus auf dieser Ebene ihren Sinn: der *libellus* entspricht im Gegensatz zur altrömischen Dichtung dem neuen Kunstideal der Neoteri oder *novi poetae*, wie Cicero sie ironisch bezeichnet¹⁹.

Ebenso weist der zweite Vers von C. 1, der auf den ersten Blick nur das Äussere des *libellus* zu kennzeichnen scheint, auf ebendiese zweite Bedeutungsebene. *expolire* wird auch vom Ausfeilen eines sprachlichen Kunstwerkes gebraucht²⁰. *pumex* ist nicht nur das Instrument für die Glättung der Papyrusrolle, sondern auch die Feile, die römische Dichter in der Nachfolge der Alexandriner an ihr Werk legen. Dies zeigt die Properzstelle 3, 1, 7f., die im Zusammenhang des

¹⁵ Kroll z. St. und Leumann-Hofmann-Szantyr, *Lateinische Syntax und Stilistik* (München 1965) 308 Zus. a: Dieser Indikativ findet sich vor allem im Altlatein, darüber hinaus, ausser an unserer Stelle, bei Varro, Cic. *Att.* und Erstlingsreden, Vergil und späteren Dichtern. – Es ist allerdings auch möglich, dass dieser Modus hier gewählt ist, weil es keinen Zweifel hinsichtlich der Antwort gibt: Sie lautet selbstverständlich *Corneli, tibi* (v. 3).

¹⁶ Kroll z. St. und I. Schnelle a. O. 2.

¹⁷ Ausser Kroll und Fordyce z. St. vor allem B. Axelson, *Unpoetische Wörter* (Lund 1945) 61: *lepidus* ist bei Catull beliebt, kommt bei Lukrez einmal (1, 644; *lepos* elfmal) vor, steht bei Horaz nur *Ars* 273, wird im übrigen von den Dichtern gemieden und taucht erst bei Martial wieder auf. – Das Adv. *illepide* kommt allerdings ausser bei Catull noch bei Hor. *Epist.* 2, 1, 77 vor.

¹⁸ s. den Exkurs S. 210.

¹⁹ Elder a. O. 147 zitiert als Parallele Verg. *Ecl.* 3, 86 *Pollio et ipse facit nova carmina*.

²⁰ So wird *polire* vom Ausfeilen von Prosa wie von Versen gebraucht: z. B. Cic. *De orat.* 1, 63 *ignarus – faciundae ac poliendae orationis*, id. *ibid.* 1, 5 *vis – aliquid eisdem de rebus politius a nobis perfectiusque proferri* (*De oratore* im Vergleich zu *De inventione*), id. *Ac.* 1, 2 *limantur a me politius*, id. *Brut.* 76 *luculente quidem scripserunt, etiamsi minus quam tu polite* (Naevius u. a. im Vergleich zu Ennius); Ov. *Pont.* 1, 5, 61 *cur ego sollicita poliam mea carmina cura? Culex* 10 *ut tibi digna tuo poliantur carmina sensu*. Die Dichtersprache zieht das Simplex dem Kompositum vor. – In der Prosa ist die genannte Bedeutung auch für *perpolire* belegt: z. B. *Rhet. Her.* 4, 18 *compositio est verborum constructio, quae facit omnes partes orationis aequabiliter perpolitae*; id. 4, 44 *in quibus (continuationibus) oportet verba, sicut a poetis, in quendam extruere numerum, ut perfecte et perpolitissime possint esse absolutae*. – Ähnlich steht es mit *expolire*. Das Wort wird nicht nur vom letzten Schliff der Vollendung bei Skulpturen, sondern auch als rhetorischer t.t. im Sinne von *argumentum vel sententiam perpolire, exornare, variare* verwandt (ThLL V 2, 1754, 63ff.), ebenso von der glatten Ausdrucksweise, z. B. Cic. *Orat.* 96 *est enim* (bei den Philosophen) *quoddam etiam insigne et florens orationis pictum et expolitum genus, in quo omnes verborum, omnes sententiarum illigantur lepores*, s. ThLL V 2, 1755, 47, spätere Stellen ThLL V 2, 1754, 77ff.

Eingangs dieser programmatischen Elegie zu sehen ist: *A valeat, Phoebum quicumque moratur in armis! / exactus tenui pumice versus eat*²¹. Der grossen Form ist die kleine, fein ausgefeilte gegenübergestellt. Es ist gut möglich, dass Properz die Catullstelle vor Augen hatte, die zweite Bedeutungsebene sah und von ihr aus in seiner Formulierung weiterging.

Das Äussere des *libellus* und sein Inhalt stehen im Einklang: Das kleine, fein ausgefeilte Buch hat auch eine schlichte, feine äussere Form²².

Übrigens hat auch *dono* (C. 1, 1) eine zweite Bedeutung: Die Übergabe des gerade fertiggestellten Exemplars stellt zugleich die Widmung dar. Das ist längst gesehen worden, wird aber erst auf dem Hintergrund der zweiten Bedeutungsebene der ersten beiden Verse voll verständlich.

Die Eingangsfrage hatte in v. 2 Anschaulichkeit erlangt und damit eine gewisse Abrundung und Ruhe. Dem tritt in v. 3 scharf und knapp, durch Cäsar vom folgenden getrennt, *Corneli, tibi* gegenüber. Das Fragewort *cui* am Anfang des ersten Verses wird durch den Versanfang *Corneli* aufgenommen. Auch formal ist hervorgehoben, dass die Antwort ganz selbstverständlich so lautet. Eine Begründung wird sogleich angeschlossen (*namque*). Nepos hat schon zu einem weiter zurückliegenden Zeitpunkt (v. 5 *iam tum*) etwas von *nugae* des Catull gehalten. Die gleichlautenden Ausgänge verbinden die Verse 3 und 4 enger. *tu* nimmt *tibi* auf, eine Stileigentümlichkeit des Hymnus; und doch ist der Ton keineswegs feierlich, eher unbeschwert: *esse aliquid* ist umgangssprachlich – «da ist etwas dran» und ebenso *nugas*.

Das Wort ist bei Plautus häufig, wird von den augusteischen Dichtern gemieden – nur Horaz verwendet es, und zwar ausschliesslich im Sermonenstil. Es scheint bei Catull kein fester Terminus für eine bestimmte Art von Dichtung zu sein. Es bedeutet Nichtigkeiten im Sinne von Torheiten, die einer daherschwätzt²³. Die Bezeichnung gibt die Sicht des biedereren Durchschnittsrömers wieder und liegt auf einer Ebene mit *ludere* – *lusus*.

Nepos sah schon früher immer wieder in *nugae* aus der Feder Catulls etwas mehr. Er ist damit zugleich als ein Leser vorausgesetzt, der v. 1f. sofort auch in ihrer zweiten Bedeutungsebene versteht. Das Widmungsgedicht erweist sich schon hier als ihm angemessen.

²¹ *tenuis* ist Stilwort, ebenso *exactus*, s. dazu D. Flach, *Das literarische Verhältnis von Horaz und Properz* (Diss. Marburg/L. 1967) 65f. und Anm. 69 sowie S. 79, der die beiden Stellen zusammen sieht. – Die Kommentatoren des Properz weisen gewöhnlich auf die Catullstelle hin, die des Catull führen die Properzstelle nicht an.

²² Anders in C. 22: Dort bildet die neoterischen Vorstellungen keineswegs entsprechende Massenproduktion des *Suffenus* einen deutlichen Gegensatz zur prachtvollen äusseren Aufmachung (vv. 5–8). Diese Diskrepanz zwischen äusserem Prunk, dessen Eigenart minutiös herausgearbeitet ist, und mangelnder Qualität des Inhalts ist als bezeichnend gesehen.

²³ Im Unterschied dazu sind *ineptiae* Torheiten, die einer wirklich tut, s. U. Knoche a. O. 155 und überhaupt die instruktive Erörterung 155f. Zur Deutung von *nugae* s. im übrigen ausser den Kommentaren Copley a. O. 202f., Elder a. O. 146f. und H. Wagenvoort, *Studies in Roman Literature, Culture and Religion* (Leiden 1956) 30ff. (*Ludus poeticus*), bes. 35 u. 39.

Mit v. 5 ändert sich der Ton. Drei Verse (5–7), über *iam tum* mit dem Vorangehenden locker verbunden, schliessen sich zur grössten Einheit des Gedichtes zusammen. Der Rhythmus ist eher schwerflüssig. Die Ausdrucksweise entbehrt nicht eines gewissen Gewichtes, so die ausholende Eröffnung mit *tum, cum*, die kühne Wendung *omne aevum – explicare* und das gewählte²⁴ *laboriosis*, das als Fünfsilbler, ähnlich wie *Italorum*, ein schweres Versende ergibt. Einzige Ausnahme bildet der 'volkstümliche', durch Verseinschnitte abgetrennte Ausruf *Iuppiter!*

Die Verse stellen einen Preis der Weltgeschichte, der *Chronica*, des *Nepos* dar: v. 5 erkennt dem Unternehmen den Erstheitsanspruch bei den Römern zu, v. 6 gibt den Gegenstand und seine Bewältigung in drei Büchern an, v. 7 hebt die Qualität hervor: der Freund hat viel Gelehrsamkeit und Mühe aufgewandt. Im Zusammenhang hebt sich das Geschichtswerk von den *nugae* ab: Nach strenger römischer Auffassung ist Dichtung, zumal in der Art der catullischen, unnützes Zeug, Geltung hat allein der volle persönliche Einsatz in der Politik; die Geschichtsschreibung aber ist nach gängiger römischer Vorstellung literarisches Pendant dazu²⁵, sie kann als politische Betätigung mit anderen Mitteln gelten. Einzige Brücke über diesen Gegensatz, so scheint es, ist *Nepos'* Urteil über einzelne *nugae* Catulls schon zu einer Zeit, als dieser sein Akme noch nicht erreicht hatte, jener aber schon ein anerkannter Historiker war.

Bei näherem Zusehen zeigt sich jedoch, dass trotz der grossen Verschiedenheit deutliche Übereinstimmungen vorliegen. Die Verse 5–7 weisen ebenfalls eine zweite Bedeutungsebene auf. *Nepos* ist mit seinem historischen Unternehmen der erste Römer, Catulls Art zu dichten stellt ebenfalls ein *Novum* dar. *Nepos'* Unterfangen war ein Wagnis (*ausus es* v. 5), Catulls gewiss ebenso. Dieser ist Anhänger der kleinen Form (s. die Gedichte 95, 95b, 22), jener hat sich zwar an einen denkbar umfassenden Stoff gewagt (*omne aevum*), aber er hat ihn in nur drei Büchern bewältigt – *omne* und *tribus* bilden einen deutlichen Gegensatz. Catulls Kunstideal beruht auf dem bis ins einzelne gehenden, viel Mühe erfordernden Ausfeilen (vgl. wieder C. 95), auch *Nepos'* Bücher sind nicht nur das gelehrte, fleissige Werk eines Historikers, sie weisen den *labor* auf, den der *poeta doctus* in sein Werk steckt. *cartis – laboriosis* sind wie *libellum – expolitum* inhaltlich und durch denselben Versauslaut aufeinander bezogen.

Ein für den Gesamttenor der Verse entscheidender Zug tritt erst am Ende durch den Ausruf *Iuppiter!* hervor. Auf der ersten Bedeutungsebene stellt er lediglich eine Durchbrechung der Feierlichkeit des Lobes dar, für die zweite mehr. Durch Verseinschnitte abgetrennt, hebt er *doctis* und *laboriosis* heraus, die beiden Begriffe, die in diesem Passus am deutlichsten auf das neue Kunstideal hinweisen,

²⁴ Vgl. I. Schnelle a. O. 3, die dafür die von den Kommentatoren zitierte Gelliusstelle 9, 12, 10 C. *Calvus* (!) in *poematis «laboriosus» dicit non ut vulgo dicitur, qui laborat, sed in quo laboratur: «durum» inquit «rus fugis et laboriosum»* anführt.

²⁵ Direkte Belege dafür z. B. Sempronius Asellio bei Gellius 5, 18, 7f., Cic. *Hortensius* frg. 26 und 27 (C. F. W. Müller) = frg. 13 und 14 (Grilli), die Proömien von Sallusts *Catilina* und *Jugurtha*.

und bringt Erstaunen zum Ausdruck: «Grosser Gott, ein historisches Werk, das den Forderungen *doctrina* und *labor* im Sinne alexandrinisch-neoterischen Dichtens gerecht wird!» Nun liegen die beiden Bereiche der Literatur aus alexandrinischer Sicht nicht so weit auseinander, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte: Zu den gelehrten Interessen alexandrinischer Dichter gehören auch historische Probleme, wie an Kallimachos deutlich wird. Allein, dass ein eigentlicher Historiker wie Nepos, der nicht nur gelegentlich antiquarische Kuriositäten sammelt, in seinem umfassenden Geschichtswerk alexandrinisch-neoterische Prinzipien verwirklicht haben soll, zu denen er nur durch eigene Gelegenheitsgedichte²⁶ eine direkte Beziehung hatte, war gewiss staunenswert. Aber Catull hat nicht diese *versiculi* herangezogen, um die enge Verbundenheit mit dem Freund darzustellen, es schien ihm offenbar viel reizvoller, die Geistesverwandtschaft in dieser Unterschiedlichkeit der Gebiete hervorzuheben. Das war in der vorliegenden Weise, besonders in der Doppeldeutigkeit der Begriffe, möglich. Aber der saloppe, erstaunte Ausruf deutet darauf hin, dass die Darstellung *cum grano salis* zu verstehen ist und ein Reiz auch im Bizarren der Vorstellung liegt.

Die Übereinstimmung in der Kunstauffassung, die in so geistreicher Weise aufgezeigt ist, macht nun deutlich, wieso Nepos *nugae* von Catull schätzte – dem lockereren Anschluss mit *iam tum* entspricht ein tiefer liegender Zusammenhang. Jetzt ist auch verständlich, wieso Catull ihm seinen *libellus* widmete, wieso die Antwort auf die Frage der ersten beiden Verse so entschieden *Corneli, tibi* lautet.²⁷

In dem Ausruf *Iuppiter!* deutet sich im übrigen der Umbruch im Ton an, der in *quare – quaecumque* (v. 8f.) erfolgt. An die Stelle des vergleichsweise ruhigen, periodenartigen Flusses treten kleine, vorwiegend hellklingende Elemente – auffällig ist die Häufung des *i*, des *e* und des *q*. Der Rhythmus ist leicht und hüpfend. Andererseits ist *habe tibi* umgangssprachlich und *quidquid hoc – quaecumque* in seiner asyndetischen Kürze ebenso kühn wie anspruchslos. V. 8 und die erste Hälfte von v. 9 entsprechen im Ton v. 3f.

Auch eine inhaltliche Aufnahme von v. 3f. ist deutlich. Dort folgte der Widmung die Begründung, hier wird mit *quare* diese wieder aufgegriffen und die Widmung in variiert Form erneuert, wobei *tibi* wiederholt ist. Was die erste Bedeutungsebene von vv. 5–7 angeht, könnte *quare – quaecumque* (v. 8f.) direkt an v. 3f. anschliessen, das Zwischenstück hat dabei eher parenthetischen Charakter, auf der zweiten Ebene von vv. 5–7 aber besteht in *quare* ein direkter Anschluss

²⁶ s. Plin. *Epist.* 5, 3, 6, zitiert von den Kommentatoren.

²⁷ Wie ich nachträglich bemerke, hat jetzt auch F. Cairns (*Mnemosyne* 22 [1969] 153f., *Catullus I*) in *doctis* und *laboriosis* eine Bezugnahme auf das alexandrinische Kunstideal festgestellt und Nepos' *Chronica* als «a neoteric historical work» charakterisiert gesehen. Die Beobachtung ist allerdings nicht zu einer Gesamtdeutung des Gedichtes genutzt worden. So ist v. 6 nicht in die Deutung einbezogen, sind in vv. 5–7 nicht zwei Bedeutungsebenen geschieden, obwohl sie für v. 1f. angenommen werden und auch Prop. 3, 1, 7f. als Beleg herangezogen ist (S. 155), und ist auch nicht herausgestellt, welchen Tenor die Verse durch den Ausruf *Iuppiter!* erhalten.

an das unmittelbar Vorangehende: Nepos ist auch in seinem sonst so ganz anders gearteten Werk als Anhänger des neoterischen Kunstideals hervorgetreten; auch das erweist es als sinnvoll, ihm den *libellus* anzuvertrauen.

Darüber hinaus geht es an beiden Stellen um die Einschätzung von Catulls dichterischem Schaffen durch Nepos und dabei zugleich auch um die Einstellung des biedereren Durchschnittsrömers. Dort handelt es sich um einzelne Gedichte aus weiter zurückliegender Zeit, hier um den vorliegenden *libellus*. Dort gibt *nugae* die Sicht des Durchschnittsrömers wieder, wobei inhaltliche Kriterien im Vordergrund stehen; Nepos jedoch fand an ihnen etwas (*esse aliquid*). Hier sind mit *quidquid hoc libelli* / *qualecumque* die Gegenstände und die Qualität des Büchleins angesprochen. Catull überantwortet es dem Freund, wie immer es mit ihm in diesen beiden Punkten stehen mag. *quidquid* und *qualecumque* selbst sind nicht Ausdruck der Bescheidenheit, wie meist angenommen wird; derartige Wendungen erhalten einen positiven oder negativen Sinn nur durch den Kontext. Für den Durchschnittsrömer tritt der Aspekt der Qualität in den Hintergrund, ihn interessieren in erster Linie die behandelten Gegenstände, und aus seiner Sicht ist mit *quidquid* und der Form des ganzen Passus die Haltung kleinmütiger Bescheidenheit eingenommen, die ein solcher Dichter allein einnehmen kann. Für ihn handelt es sich von vornherein um *nugae*, von denen sich ein Geschichtswerk wie die *Chronica* weit abhebt und über denen auch historische Epen stehen wie Naevis' *Bellum Poenicum* und Ennius' *Annales*. Was Nepos angeht, ist die Formulierung so gewählt, dass seinem Urteil nicht vorgegriffen wird – er hat ja den *libellus* noch nicht gelesen. Gleichwohl bestehen gewisse Erwartungen. Er ist als Anhänger des neoterischen Kunstideals hervorgetreten und hat darüber hinaus schon *nugae* aus Catulls dichterischen Anfängen immer wieder günstig beurteilt. Von daher ist hinsichtlich der gewählten Gegenstände schwerlich mit einer Veränderung seiner Haltung zu rechnen. Ebenso darf im Hinblick auf die Qualität angenommen werden, dass der Dichter gegenüber seinen früheren Versuchen eher dazugelernt hat. Allein, ob Catull dem gemeinsamen Ideal voll gerecht wird, kann Nepos erst beurteilen, wenn er das Büchlein gelesen hat. Catull greift hier nicht vor, er hat für sich jedoch mit dem Bekenntnis zum neoterischen Kunstideal auf der zweiten Bedeutungsebene von v. 1f. schon einen Qualitätsanspruch angedeutet. Ebenso scheint in der Formulierung, durch die die Widmung erneuert wird, *hoc libelli* durch seine Stellung am Versende auch an *libellum* (*expolitum* v. 1f.) anzuklingen. Von hier aus läuft eine innere Verbindungslinie zu den letzten eineinhalb Versen.

Diese sind mit dem Vorangehenden eng verbunden. Der relativische Anschluss mit *quod*, das auch lautlich eine Fortsetzung darstellt, scheint noch etwas anzuhängen. Aber der Ton wechselt abrupt, er wird ausgesprochen feierlich. Nicht mehr Nepos ist angeredet, sondern die Muse als Schutzherrin. Die allgemein akzeptierte alte Ergänzung <o> erhöht die Feierlichkeit noch. Catull bittet die *patrona virgo*, dafür zu sorgen, dass seinem *libellus* – Gedichte sind nach C. 65, 3 ja *Musarum*

*fetus*²⁸ – Dauer beschieden ist. Dies ist besonders nachdrücklich hervorgehoben: *plus uno* und *saeclo* rahmen den Vers, und *perenne* übersteigert diese Vorstellung noch.

Der innere Zusammenhang des Vorangehenden mit dem Schluss, der formal so eng angefügt ist und doch etwas Neues bringt, ist, wie im Ansatz bereits herausgefunden wurde²⁹, der: Nepos ist in der Vergangenheit so etwas wie *patronus* von Catulls Dichtung gewesen (v. 3f.), und es steht zu hoffen, dass er es auch in der Gegenwart ist (v. 8f. bis *qualecumque*), d. h. *unum saeculum*, seine Lebenszeit, aber für die Zukunft danach, *plus uno – saeclo*, kann nur die Muse *patrona* sein. In diesem Sinne sind die Verse in dem Auslaut *virgo – saeclo* aufeinander bezogen.

In *quod – saeclo* (v. 9f.) liegt keineswegs Bescheidenheit³⁰. Handelt es sich hier auch um eine Bitte und nicht um ein Urteil, die Muse kann sie, zumal wenn sie so weit geht, nur erfüllen, wenn die entsprechenden Voraussetzungen in der Sache gegeben sind. Und das meint Catull, wenn er diese Bitte ausspricht. Er greift durch die Formulierung *quidquid – qualecumque* (v. 8f.) dem Urteil des Freundes nicht vor, er hat jedoch in dieser Hinsicht ganz bestimmte Hoffnungen und macht seinen eigenen Anspruch, der mit diesen Hoffnungen übereinstimmt, da geltend, wo es um einen Zeitraum geht, der nicht im Machtbereich des Freundes liegt.

Was zu Beginn (v. 1f.) nur angedeutet war, tritt am Ende (*quod – saeclo* v. 9f.) klar hervor. Das Gedicht hat im Eingang eine anspruchslose Seite, im abschließenden Musenanruf ist sie nicht mehr vorhanden. Anfang und Schluss sind auch allein nicht direkt an Nepos gerichtet. Im Zwischenstück umschliessen zwei Partien (v. 3f.) und *quare – qualecumque* (v. 8f.), die sich leger geben, einen in gewisser Weise feierlichen Teil (vv. 5–7). Die beiden Rahmenpartien spiegeln den Gegensatz, der zwischen dem Urteil des biedereren Durchschnittsrömers und dem des Nepos über Catulls Dichten besteht. Das Kernstück tritt zum Eingang in Beziehung: Beide Male erscheinen auf einer zweiten Bedeutungsebene Prinzipien alexandrinisch-neoterischer Kunst, im Eingang bezogen auf das Werk Catulls, im Mittelteil bezogen auf das des Nepos. Der Mittelteil geht andererseits durch eine gewisse Feierlichkeit des Tones mit dem Schluss zusammen. Wie zunächst Nepos' Werk von den Kunstprinzipien her an das des Catull heranrückt, so nähert sich jetzt in der Wertung, die im Musenanruf liegt, das Werk Catulls dem des Nepos.

C. 1 ist programmatisch für Catulls polymetrische Gedichte. Zunächst erscheint es anspruchslos und leger, der voreingenommene Durchschnittsrömer kann sich in seinem Vorurteil, das vorwiegend auf inhaltlichen Kriterien beruht, vom Formalen her sogar bestärkt fühlen, bei näherem Zusehen aber erweist es sich in der Erfüllung neoterisch-alexandrinischer Prinzipien als hohe Kunst. Dass in

²⁸ Die Stelle zieht I. Schnelle a. O. 3 heran.

²⁹ s. S. 203 mit Anm. 12.

³⁰ Auch nicht im Vergleich zu ähnlichen Stellen, wie Zicàri a. O. 238f. meint (vgl. Anm. 11 oben): Er hat *perenne* nicht berücksichtigt.

der Bitte an die Muse Catulls Anspruch offen zutage tritt, entspricht antikem Selbstbewusstsein: Weder Kallimachos und die anderen alexandrinischen Dichter noch ihre römischen Nachfolger sprechen bei solcher Gelegenheit eine andere Sprache.

Exkurs

Den Hintergrund des Verwendungsbereichs von *lepidus* bei Catull³¹ kann C. 22 verdeutlichen. *Suffenus* ist von einem Widerspruch beherrscht: Er ist als Mensch *venustus et dicax et urbanus* (v. 2) und zugleich macht er Verse in ungeheurer Zahl (v. 3f.). Dichterische Massenproduktion steht in schärfstem Gegensatz zum alexandrisch-neoterischen Kunstideal (vgl. C. 95, bes. 1–3, und C. 95b)³², Charme, treffender Witz und geistreiche Weltgewandtheit, die *Suffenus* im persönlichen Umgang besitzt, gehen mit diesem Ideal konform. Für *venustus* zeigt dies die folgende Behandlung von C. 36 und C. 35, 17f.: *venuste – incohata* kennzeichnet das Gedicht des Neoterikers (v. 1) Caecilius in seiner hohen Qualität durch «Anmut». – Die innere Diskrepanz tritt noch deutlicher im weiteren Verlauf von C. 22 hervor, wo es vor allem um die Qualität der Massenproduktion des *Suffenus* geht. Wenn man seine Sachen liest, erscheint dieser geistreiche Mann von Welt (*urbanus* ist Versausgang wie v. 2) als gewöhnlicher *caprimulgus* oder *fossor*: Er ist nicht wiederzuerkennen (vv. 9–11). Eben noch ein witziger, geistreicher Kopf (*scurra*), ist derselbe *infaceto – infacetiior rure*, sobald er sich ans Dichten macht, und hierbei fühlt er sich am glücklichsten und bewundert sich selbst (vv. 12–17). Auf der einen Seite stehen Feinheit und Anmut, Witz und Geist: sie sind mit der Stadt identifiziert und kennzeichnen das alexandrinisch-neoterische Kunstideal, auf der anderen Abgeschmacktheit und Plumpheit, Witz- und Geistlosigkeit: sie sind Eigenschaften des Landes und bestimmen die Gegenposition. Da *Suffenus* wenigstens als Mensch im persönlichen Umgang, wenn auch nicht in seinem Dichten, den Ansprüchen der Neoteriker genügt, kommt er am Ende glimpflich davon (vv. 18–21).

Eine Bestätigung für die gegebene Zuordnung der Vorstellungen liefern die beiden letzten Verse von C. 36. Die Annalen des *Volusius* werden als *cacata carta* (v. 20 = v. 1) und *pleni ruris et inficetiarum* (v. 19) gebrandmarkt. In C. 95 stehen sie auf der Gegenseite von Cinna Smyrna, die als Muster neoterischer Dichtkunst gepriesen wird.

Auf diesem Hintergrund wird Entsprechendes in C. 50 deutlicher. Catull hatte sich mit seinem Freund Calvus zu einem spielerischen Dichterwettstreit zusammengefunden (v. 1f.). Er schildert diesen anschaulich (vv. 4–6). Danach bekennt er: *atque illinc abii tuo lepore / incensus, Licini, facetiisque* (v. 7f.). *lepos* bezeichnet Feinheit, Anmut, Brillanz im Wort wie im Witz, *facetiae* Feinheit wie Ausgefallenheit der Einfälle und des Witzes. Diese eng verwandten Eigenschaften sind für Catull spezifisches Kennzeichen des Dichters, der das alexandrinisch-neoterische Kunstideal verwirklicht. Deshalb erscheint er auch von Calvus bezaubert wie ein Liebhaber – *incensus* gehört, wie viele Wendungen der Verse 9–17, der Sprache der Erotik an. Die Liebesleidenschaft ist in der Darstellung stark überzeichnet. Äusserlich wird dadurch wieder ein wenig heruntergespielt, was ernst und wichtig genommen wird.

Einen weitergehenden Einblick gewährt das schwierige C. 36³³. Das Gedicht setzt offenbar folgende Situation voraus, wobei nur die poetische Wirklichkeit berücksichtigt ist, die Frage nach biographischen Hintergründen ausser acht bleibt: Catull und Lesbia sind entzweit. Catull schreibt Schmähdgedichte auf sie. Diese finden eine gewisse Verbreitung, bleiben erhalten und können nicht, wie etwa ein im Zorn gesprochenes Wort, einfach vergessen oder ignoriert

³¹ Die Belege sind durch den *Index verborum Catullianus* von M. N. Wetmore (New Haven 1912 und Hildesheim 1961) leicht zugänglich. Zum Ganzen vgl. Knoche a. O. 152–158, der die stilkritische Verwendung einer Reihe von Ausdrücken erörtert und, ausgehend von C. 36, Buchheit a. O. 309ff. passim (*lepidus* etc. 320f.) mit reichen Literaturangaben.

³² Dass Catull Anhänger alexandrinischer Kunstprinzipien ist, ist oft herausgestellt worden (vgl. Elder a. O. 145ff.).

³³ Zu C. 36 vgl. Buchheit a. O. bes. 316ff., zu v. 6 vor allem 325f.

werden. Mag nun Furcht vor weiteren 'Jamben' als Motiv schwerer wiegen oder vielleicht Zuneigung zu Catull, Lesbia lenkt ein in Form eines Gelübdes an *Venus* und *Cupido*: Sie werde, wenn Catull sich mit ihr versöhne und keine Schmähdgedichte mehr gegen sie verfasse, *electissima pessimi poetae / scripta* als *monstra* in einem Opfer dem Feuer übergeben. *electissima pessimi poetae scripta* bedeutet für Lesbia «die künstlerisch gelungensten (vgl. Fordyce zu v. 6) Gedichte des niederträchtigsten Dichters Catull». Mit dem Akt der Entsöhnung würde unter das Gewesene ein Strich gesetzt.

Für Catull muss die Vorstellung, dass seine feinsten Gedichte verbrannt werden sollen, einen Schock bedeuten. Seine Reaktion ist C. 36. Er geht dabei von der grundsätzlich bestehenden Doppeldeutigkeit von *electissima pessimi poetae* aus. *pessimi poetae* kann auch «des schlechtesten Dichters» heissen (vgl. C. 14, 23), und *electissima* wäre dann ironisch gemeint «der erlesenste, d. i. der grösste Schund».

Catull behauptet nun, Lesbia wusste (*vidit*), dass sie das Gelöbnis *iocose lepide* tat (v. 9f.): D. h. sie sah auch diese zweite Bedeutung, die auf eine nach neoterischen Vorstellungen erbärmliche Produktion eines Dichterlings zutrifft, und hat einen feinen, geistreichen Scherz gemacht, indem sie Catull einen Schrecken einjagte, da er die Worte zunächst auf sich beziehen musste. Catull nennt sie deswegen *pessima*, äusserst böse, und zählt ihr damit zugleich *pessimi* in der möglichen Bedeutung auf ihn heim. *lepide* erkennt Lesbia *lepos* zu, wie ihn Calvus nach C. 50 besitzt (zu *iocose* vgl. *iocum* C. 50, 6). Sie hat danach nicht nur einmal einen Scherz gemacht, dem *lepos* im Sinne der Neoteriker zukommt, dahinter steht die entsprechende Kunstgesinnung: So sehr sie Catulls Schmähdgedichte schmerzen, sie weiss nach seiner Darstellung, dass sie den hohen Anforderungen der Neoteriker entsprechen und statt ihrer Produkte ins Feuer gehören, die weit davon entfernt sind. Sie ist damit *docta* wie die *puella* von Catulls Dichterfreund Caecilius (C. 35, 1f. und 16f.), die dessen Dichtung versteht (v. 13ff.).

Wenn Lesbia sich der Doppeldeutigkeit von *electissima pessimi poetae scripta* bewusst gewesen sein sollte, so würde die Unterscheidung von schlechter und künstlerisch vollendeter Dichtung, ausschliesslich bezogen auf das neoterische Kunstideal, zunächst Catull näher liegen als Lesbia. Nun ist das, was in C. 36 diesen Bezug sichert, allein Catull zugeschrieben: Er, nicht Lesbia, zieht *Volusius* und seine *annales*, die im Sinne des neoterischen Ideals *cacata carta* sind, von sich aus heran und verlangt von ihnen *votum solvite pro mea puella* (v. 1f.). Ebenso ist in v. 18, der inhaltlich an v. 2 anschliessen könnte, er es, der ihnen befiehlt, sich ins Feuer zu begeben. Damit macht der Dichter deutlich, dass es sich bei seiner Behauptung, Lesbia habe die Doppeldeutigkeit ihres Gelübdes gesehen und einen feinen Scherz gemacht, um eine Unterstellung von seiner Seite handelt und die Doppeldeutigkeit von der Geliebten nicht beabsichtigt war. Catull hat aber einen Ansatzpunkt für diese Unterstellung: Lesbia hat in ihrem Gelübde durch *electissima* seinen Schmähdgedichten künstlerische Vollkommenheit bescheinigt. Durch die Unterstellung zwingt er sie, der Rettung dieser Gedichte zuzustimmen, da die Form, in der das geschehen soll, ihre Person in sehr vorteilhaftem Licht erscheinen lässt. – Übrigens weist auch die Darstellung der Geliebten des Caecilius als *docta puella* in ihrer Übertreibung (C. 35, 11ff.) humorvolle Züge auf.

Auch die Verse 11ff. in C. 36 fügen sich in das Gesagte ein. *Venus* wird feierlich angeredet (vv. 11–15; v. 15 schlägt dann ins Burleske um) und gebeten, das Gelübde als erfüllt anzusehen, wenn es *non illepidum neque invenustum* ist (v. 16f.). *lepide iocose vovere*, der geistreiche Scherz in seiner Wendung auf so einen Dichterling wie *Volusius*, wird ausdrücklich aufgenommen. *neque invenustum* «anmutig» ist synonym verwandt, zugleich aber bedeutet es «*Venus* entsprechend»³⁴. Der Göttin kann es nur recht sein, wenn so die Liebe wieder hergestellt wird und *cacata carta* ihrem Ehegatten, *tardipedi deo* (v. 7), übergeben werden. Ihm entsprechen sie. Er ist *invenustus* in jedem Sinne: hässlich, der Liebesgöttin nicht entsprechend und ohne feinen Witz.

³⁴ Ähnlich sieht Lukrez *Venus* – wie übrigens auch die *Musen* – in dem Wesenszug *lepos*, Anmut – Liebreiz, mit der Dichtung verbunden (1, 28 *quo magis aeternum da dictis, diva, leporem*, vgl. 15f. 1, 933ff. = 4, 8ff. *deinde quod obscura de re tam lucida pango / carmina, musaeo contingens cuncta lepore*; usw.). Nur folgen Lukrez und Catull damit noch nicht demselben Kunstideal.

Besonders aufschlussreich ist C. 6. Catull attackiert seinen Freund Flavius, seine *deliciae* könnten nur *illepidae atque inelegantes* sein, sonst würde er sie nicht so hartnäckig verschweigen (vv. 1–3). Er wird noch schärfer: *nescio quid febriculosi / scorti diligis* (v. 4f.). Er führt mit boshafter Genauigkeit alle Anzeichen dafür auf, dass der Freund in dumpfe Leidenschaft verstrickt ist (v. 6ff., v. 14 *ineptiarum*). Verheimlichung ist sinnlos: *quare, quidquid habes boni malique, / dic nobis* (v. 15f.). Mit *boni* wird eine bisher nicht in den Blickpunkt gerückte Seite sichtbar, *mali* liegt auf der Ebene von *ineptiarum* und greift auf die Vorstellung von v. 4f. wie auf *illepidae atque inelegantes* (v. 2) zurück. Den Abschluss bildet die Versicherung: *volo te ac tuos amores / ad caelum lepidō vocare versu*. Es bedeutet nicht lediglich die Geliebte (vgl. Fordyce zu C. 10, 1) «in netten Versen preisen» – für den im ganzen vorherrschenden Aspekt *malum* (v. 15) wäre das doch ungewöhnlich. Der Sinn erhellt aus der Aufnahme von *illepidae* am Anfang durch *lepidō* am Schluss: Catull gibt zu verstehen, dass seine Verse imstande sind, ihren *lepos* – d. h. Anmut, Feinheit und Geist im Sinne des neoterischen Ideals – dem zu verleihen, was *illepidum* ist, und es so in sein Gegenteil zu verwandeln. Dazu muss Catull aber den Namen der Geliebten und einige Umstände kennen. In C. 32 ist das der Fall. *Ipsitilla* ist durch v. 4ff. als *scortum* gekennzeichnet, und der Dichter nennt sie *meae deliciae, mei lepores* (v. 2).³⁵

Die Beobachtung, dass *lepidus* nicht nur die umgangssprachliche Bedeutung 'nett, gefällig' hat, sondern auch die von 'anmutig, fein, geistvoll' und hierbei auf das alexandrinisch-neoterische Kunstideal bezogen ist, lässt erwarten, dass gerade in Wendungen wie *lepidō versu* das alexandrinische *λεπτός* mit anklingen soll³⁶. Dass zwischen den beiden Wörtern ein etymologischer Zusammenhang besteht, bedeutet an sich noch nichts. Aber ihr auffälliger Gleichklang ist als ausreichender Anlass zu einer Volksetymologie anzusehen.

Nun ist die gängige lateinische Wiedergabe von *λεπτός* neben *gracilis* vor allem *tenuis*³⁷. Dies gilt jedoch erst für die augusteische Zeit. Die Neoteriker haben, soweit man sehen kann, diesen griechischen Begriff nicht so wiedergegeben. Ein Anklang *lepidus*–*λεπτός* wäre sicher auch nach einer gewissen terminologischen Festlegung möglich; er ist es um so eher, bevor eine solche eingetreten ist.

Darüber hinaus existiert eine Parallele bei Horaz. Der Dichter wendet sich gegen die, die Dichtung nicht nach ihrer künstlerischen Vollkommenheit, sondern ihrem Alter einschätzen: Epist. 2, 1, 76f. *indignor quidquam reprimi, non quia crasse / compositum inlepidēve putetur, sed quia nuper*. Es geht hier um die *compositio* der Worte wie der einzelnen Verse. *crasse compositum* ist das Gegenteil von *tenui deducta poemata filo* (ibid. v. 225)³⁸, und *inlepidē* wird durch *-ve* als gleichwertig zur Wahl gestellt. Dahinter steht die horazische Forderung, die *lima* im Sinne des alexandrinischen Kunstideals zu gebrauchen, die die alten römischen Dichter nicht erfüllen, wie die vorangehenden Verse ausführen³⁹. Übrigens führte offenbar der um-

³⁵ Nach C. 16 ist für Catull *lepos* eine Eigenschaft, die seine Dichtung selbstverständlich besitzen muss: *qui (versiculi) tum denique habent salem ac leporem, / si sunt molliculi ac parum pudici* usw. (v. 7ff.). Hier geht es in einem speziellen Zusammenhang um die Voraussetzungen für diesen scharfen und feinen Witz. Die Beziehung von *lepos* zum alexandrinisch-neoterischen Kunstideal wird dabei nicht deutlich. Die Stelle kann in unsere Argumentation nicht als Beleg einbezogen werden. Umgekehrt darf nach dem, was beobachtet wurde, diese Beziehung zum Kunstprinzip für C. 16 vorausgesetzt werden.

³⁶ Merkwürdigerweise scheint diese Möglichkeit kaum erwogen zu sein. Ausser einer vorsichtigen Andeutung bei D. Flach a. O. 79 ist mir nichts bekannt.

³⁷ «Die Entwicklung des Wortes *λεπτός* zur Stilbezeichnung der Alexandriner» hat E. Reitzenstein in der Festschrift für R. Reitzenstein (Leipzig und Berlin 1931) 25ff. untersucht. Auf S. 33–36 geht er auf die lateinischen Entsprechungen *tenuis* und *gracilis* ein. Zu *tenuis* als Übersetzung von *λεπτός* s. vor allem S. 35 Anm. 3.

³⁸ Vgl. R. Heinze z. St.

³⁹ Zur alexandrinisch-neoterischen Komponente in Horazens Werk s. F. Solmsen, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 26 (1932) 150ff. (= Kl. Schr. 2 [Hildesheim 1968] 263ff.). – An der einen Belegstelle für *lepidus* bei Horaz wird der Witz so gekennzeichnet (ähnlich Cat. 16, 7), der Gegensatz ist *inurbanum*: Ars 273 *scimus inurbanum lepidō seponere dicto*. Es geht um die Verskunst und den Witz des Plautus. Heinze bemerkt zur

gangssprachlich-unpoetische Charakter von *lepidus* dazu, dass Horaz das Wort nur in seiner Sermonendichtung gebraucht, die anderen augusteischen Dichter es ganz mieden und statt dessen *tenuis* als Terminus technicus verwendeten.

lepidus – *versu* bei Catull 6, 17 ist nach allem also nicht viel verschieden von den *λεπταί / ῥήσιες*, Ἀρήτου σύμβολον ἀργυρινής Call. Epigr. 27, 3f. (Pfeiff.). Dass Arat von den Neoterikern geschätzt wurde, ist sogar belegt durch Cinna frg. 11 *Haec tibi Arateis multum invigilata lucernis / carmina, quis ignis novimus aetherios, – vixi munera*⁴⁰. Vers 1f. ist eine Nachahmung der zitierten Worte des Kallimachos, die programmatisch verstanden werden soll. Auch Catull hat allem Anschein nach mit *lepidus* – *versu* auf *λεπταί ῥήσιες* angespielt: bei *ῥήσιες* versteht es sich von selbst, dass es sich um Verse handelt, und *versu* meint natürlich mehr als die äussere Versform.

Stelle: *lepidus* «braucht Horaz nur hier absichtlich: am *lepidum*, das Plautus stets im Munde führt, gebricht es eben seinen Witzten! *inlepidus* auch II 1, 77 in ähnlichem Zusammenhange.» In *Ars* 273 mag diese Pointe sehr wohl vorliegen, hier in der Augustusepistel gewiss nicht: Es geht nicht um den Witz, und im engeren Kontext (ab v. 63) ist nur Livius Andronicus genannt, auf den eine solche Anspielung auch kaum möglich gewesen wäre, Plautus nur weiter oben (v. 58) in der Reihe anderer altrömischer Dichter.

⁴⁰ Vgl. H. Tränkle, *Neoterische Kleinigkeiten*, Mus. Helv. 24 (1967) 87ff.

[Der Aufsatz von D. Singleton, *A Note on Catullus' First Poem*, Class. Ph. 67 (1972) 192ff., erschien erst nach Drucklegung meines Manuskripts. Übereinstimmungen sind mir eine willkommene Bestätigung, ein Anlass zu Änderungen hat sich nicht ergeben.]