

Christopher B. POLT, *Catullus and Roman Comedy. Theatricality and Personal Drama in the Late Republic*, Cambridge: Cambridge University Press, 2021, 215 S., ISBN: 978-1-108-83981-5, £75.00.

Dass Catull sich in vielfältiger Weise mit der römischen Komödie auseinandersetzt, ist weitgehend unumstritten; die Frage nach den Rückschlüssen, die aus der offensichtlichen Orientierung an Sprache und Inhalten des plautinischen und terenzischen Œuvres ergeben, dagegen ist keineswegs abschließend beantwortet – und angesichts der bewussten Vieldeutigkeit fast aller Gedichte Catulls vielleicht auch tatsächlich nicht abschließend zu beantworten. Die Zielsetzung der vorliegenden Studie Christopher B. POLTS (= P.) beschreibt aber dennoch – oder gerade deshalb – ein äußerst lohnendes Unterfangen, wenn P. die Bedeutung der Komödie für Catull ähnlich genau vermessen will, wie dies etwa für die Prägung desselben Autors durch die kallimacheische Poetik bereits geschehen ist (S. 6). Ob dies mit einer Arbeit von eher überschaubarem Umfang wie derjenigen P.s tatsächlich geleistet werden kann, darf freilich bezweifelt werden; die unmittelbar im Anschluss an die allgemeine Formulierung der Zielsetzung geäußerte Absicht, in Catulls Gedichten zum einen weitere, bislang noch nicht ausreichend erforschte Anspielungen auf die Werke von Plautus und Terenz aufzuspüren und aus diesen zum anderen ein stimmigeres Bild der Auseinandersetzung Catulls mit der römischen Komödie abzuleiten (S. 7), erscheint jedenfalls als etwas realistischeres Vorhaben.

P. gliedert seine Studie in vier Kapitel, die von einer langen Einleitung und einem deutlich kürzeren ‚Epilog‘ flankiert werden. Die Einleitung formuliert drei Aspekte, unter denen P. die Auseinandersetzung Catulls mit der Komödie betrachten möchte: die Poetik der Kleinigkeiten, die Verortung der Texte und die römische Aneignung der griechischen Kultur. Während es P. im ersten Abschnitt gelingt, überzeugend nachzuweisen, dass Catull bei seinem Verständnis von *nugae* stärker von der Komödie als von Kallimachos abhängig ist, indem er vergleicht, wie Alltagsgegenstände mit symbolischer Bedeutung aufgeladen werden¹, erscheint der zweite nicht nur als etwas nebensächlicher, sondern wirft auch mehr Fragen auf, als er beantwortet: Die Tatsache, dass sowohl in der Komödie als auch bei Catull der mit Anstrengungen verbundene Erwerb von Reichtum in der Fremde dem *otium* in der Heimat gegenübersteht, ist wohl letztlich doch ein zu allgemeiner (etwa bereits homerischer) Zug, als dass er eine tiefere Verbindung speziell zwischen diesen beiden Gattungen nachweisen könnte. Spätestens wenn P. dem Leser in diesem Zusammenhang auch noch suggerieren will, Catulls Gedichte zeigten ein Bewusstsein für koloniale Problematiken (S. 34–36), darf der Text daher wohl doch als überinterpretiert gelten. Der dritte Aspekt der Einleitung schließlich birgt die Gefahr eines klassischen Zirkelschlusses, wenn P. die Tatsache, dass sowohl die *fabula palliata* als auch die Be- und Verarbeitung griechischer Vorbilder durch Catull eine spezifische (im Zweifel wohl noch genauer zu definierende) Form griechisch-römischer Hybridformen darstellen, in erster Linie mit der von P. ja erst postulierten catullischen Praxis einer Überformung dieser griechischen Vorlagen durch Elemente insbesondere der römischen Komödie begründen will².

Wichtiger als die abschließende Zusammenführung dieser Aspekte ist P. erkennbar die Konzentration auf die Rolle, die die Typen der Komödie (des *miles gloriosus*, der *meretrix mala*,

¹ Die entscheidende Formulierung dieser Differenzierung findet sich – ein wenig unglücklich platziert – in einer Fußnote: „Although quotidian objects and the materiality of poetry appears in Callimachus, they do not play nearly as large a role as in Catullus [...]“ (S. 9, Anm. 21).

² „This process of layering Roman comedy over non-dramatic Greek sources and refracting them through a comic lens appears frequently in Catullus’ poetry“ (S. 37).

des *senex durus*, des *adulescens amator*, des *seruus callidus* usw.) für Catulls Gedichte spielen³. Das erste Kapitel wendet sich dann völlig von Catull ab und analysiert auf der Grundlage von Ciceros Reden sowie historiographischer Darstellungen die Abhängigkeit der Selbstinszenierung historischer Gestalten (Nero, Pompeius, Roscius, Sextus Clodius, vgl. S. 62) von den genannten Typen der Komödie bzw. des Dramas; zumal die Agamemnon-Nachfolge des Pompeius oder auch die vielfach mit der Tragödie verflochtene Selbstdarstellung Neros scheinen den Rahmen der Untersuchung dabei jedoch eher zu sprengen, obgleich es P. durchaus gelingt, aus den Ausführungen dieses Kapitels ein umfassendes Bewusstsein des antiken Römers von der Theatralität des gesamten Lebens abzuleiten⁴.

Das dritte Kapitel bietet eine grundlegende Fallstudie, mit der P. sich der intertextuellen Ausrichtung seiner Untersuchung zuwendet. Dazu zieht P. das zentrale Motiv der Liebe als Krankheit heran, das er von seiner Präsenz im *Eunuchus* des Terenz über die von dieser Darstellung abhängigen Verarbeitungen in den *Tusculanen* Ciceros sowie im vierten Buch des lukrezischen Lehrgedichts bis hin zu Catull (*Carm.* 5–8, 51, 72, 76, 85 und 109) verfolgt. Das auf kurze Bemerkungen zu den Protoneoterikern (S. 70–73) folgende erste Unterkapitel nimmt dabei noch nicht die entscheidende Szene des *Eunuchus* in den Blick, sondern betont in erster Linie unter Verweis auf vorgängige Forschungen, dass der *Eunuchus* als „the most prominent and frequent exemplar of comic eroticism to which later writers turned“ zu gelten habe (S. 78).

Zentral ist in P.s Analyse der Kaskade von Komödienzitate in *Tusc.* IV 65–78 die entscheidende Abweichung Ciceros von der Darstellung bei Terenz: Anders als der *seruus callidus* Parmeno, der gegenüber dem *adulescens amator* Phaedria aus der Irrationalität erotischer Emotionen die Unheilbarkeit der Liebeskrankheit ableitet, betont Cicero die rationale Selbstverantwortung auch des verliebten jungen Mannes in Literatur und Leben – und damit seine prinzipielle Therapierbarkeit (vorzugsweise mithilfe negativer *exempla* etwa aus der Komödie, vgl. S. 89 f.). Als ähnlich ‚konservativ‘ wie den Staatsmann Cicero stuft P. in dieser Hinsicht auch den Epikureer Lukrez ein: Der philosophischen *ataraxia* epikureischer Prägung stehe die übersteigerte erotische Emotionalität des *adulescens amator* nicht weniger entgegen als der Übernahme von Verantwortung für das Gemeinwesen. Dazu verwende auch Lukrez den entsprechenden Typus der Komödie als Negativbeispiel, dessen problematisches Wesen hinter der glänzenden Fassade erkannt werden müsse, um heilende Wirkung entfalten zu können⁵.

Indem P. nach seiner Hinwendung zu Catull in *Carm.* 5 die Konfrontation zwischen *adulescentes amatores* und *senes duri* betont, in *Carm.* 6 und 7 ein von der Komödie abhängiges Konzept von *curiositas* aufspürt, *Carm.* 8 als Integration der Rollen Phaedrias und Parmenos in der für P.s Studie besonders wichtige Eröffnung des *Eunuchus* interpretiert, das Motiv der Liebe als Krankheit in *Carm.* 51, 76 und 85 mit Szenen aus der Komödie vergleicht und die Abhängigkeit der Darstellung Lesbias in *Carm.* 109 von derjenigen der *meretrix bona* Thais anhand wörtlicher Übereinstimmungen nachweist, bildet das Unterkapitel das inhaltliche Zentrum der Studie P.s bzw. kehrt nach der Einleitung zu diesem zurück: Ohne den Wert der historischen und methodischen Vorüberlegungen im ersten Großkapitel und den vorangegangenen Unterpunkten des zweiten in Frage stellen zu wollen, darf wohl festgestellt werden, dass hier (endlich) die Inhalte entfaltet werden, um derentwillen der Leser ein Buch mit dem Titel *Catullus and Roman Comedy* ursprünglich einmal in die Hand genommen haben wird.

³ „[...] it is the *characters* of Roman comedy that serve as Catullus' primary focus of allusion to the genre rather than, say, its particular props, idioms, or style“ (S. 43, Hervorh. im Original).

⁴ „[...] we are the gestalt of all the masks we wear in front of others [...] and in constant flux as old masks are taken off and new ones put on. And the theater [...] offered a ready supply of roles through which Romans such as Cicero and Catullus could become themselves“ (S. 69).

⁵ „When the medicine hits, his eyes are cleared, he sees the beloved's *postscaenia*, and he realizes that he has been living his life inside a Roman comedy“ (S. 106 f.).

Besonderes Interesse verdienen hierbei etwa die Erwägungen zur Parallelität zweier Auffassungen von *curiositas*: Während sowohl der terenzische Chaerea als auch der Sprecher von *Carm.* 6 eine geradezu paranoide Furcht vor der Missgunst der neugierigen *senes curiosi* und deren zensorischem Gebaren zeigen, sind dieselbe Figur aus dem *Eunuchus* und der Sprecher von *Carm.* 7 übereinstimmend der Auffassung, ein *adulescens amator* müsse geradezu über seine Liebe reden, um deren Glück vollständig auskosten zu können (vgl. v.a. S. 113). Auch die intertextuelle Beziehung zwischen Lesbia und der terenzischen Thais trägt entscheidend zu einem vertieften Verständnis der Vieldeutigkeit in *Carm.* 109 bei, zumal die ambivalente Darstellung der *puella* auf diejenige des Sprechers übertragen werden kann, wodurch die Komplexität und die bewusst hergestellten Polyphonie des Gedichts noch deutlicher sichtbar werden (vgl. S. 124 f.).

Das dritte Kapitel geht von der Beobachtung der einander äußerst ähnlichen Eingänge von *Carm.* 21, 24 und 49 aus: Die Invektive gegen Aurelius, die an den *puer delicatus* Iuventius gerichteten Ratschläge bzw. Vorwürfe sowie das (auch nach Meinung P.s ironisch aufzufassende) Cicero-Lob sind für P. nicht nur ein direkter Verweis auf Plaut. *Bacch.* 1087–1089 sowie *Pers.* 777 f., sondern auch ein Beleg dafür, dass Catull seine Polemik in der Tradition eines *seruus callidus* als Übertölpelung seiner – zunächst durch ostentative Servilität in Sicherheit zu wiegenden – Gegner konzipiert⁶. Die Interpretationen, die P. im Anschluss an diese Hypothese vorlegt, sind allerdings nicht besonders überzeugend: Dass der Sprecher von *Carm.* 15 und 21 Aurelius eine Falle stellt und dieser dann auch in diese Falle tappt, erscheint angesichts der beiden jeweils mit einer offenkundig leeren Drohung endenden Gedichte als wenig wahrscheinliche Deutung; weiter hätte – gerade vor dem Hintergrund des Themas von P.s Studie – bestenfalls die Degradierung des Aurelius zu einem typischen *parasitus* in *Carm.* 21 führen können, die P. allerdings lediglich mit dem Verweis auf vorgängige Forschungen erwähnt (vgl. S. 135).

Noch problematischer ist die entsprechende Interpretation der Iuventius-Gedichte, wobei zunächst P.s Einschätzung, Catull habe in *Carm.* 24 bewusst offengelassen, ob mit dem *bellus homo* Aurelius oder Furius gemeint sei (S. 140 f.), angesichts der für den zeitgenössischen Leser wohl eindeutigen Beschreibung („iste tuus moribunda ab sede Pisauri / hospes“, Catull. 24, 3 f.) verwundert. Aber auch die Identifizierung des Sprechers in *Carm.* 24 mit einem *seruus callidus*, der den *puer delicatus* von den Rivalen Furius und/oder Aurelius ab- und auf die Seite des Sprechers ziehen soll, kann kaum überzeugen: Wenn man mit dem Typenarsenal der Komödie zur Interpretation der Empfehlungen an Iuventius schreiten will, wird man eher zum Typus der ebenso erfahrenen wie pragmatischen *lena* greifen, die dem *puer delicatus* von seiner ästhetischen Vorliebe für den mittellosen *homo bellus* ohne *seruus* und *arca* abrät. Am ehesten kann noch die Deutung von *Carm.* 49 als Parodie auf den *patronus omnium* überzeugen, der gleichzeitig ein *poeta* sein will; zur „Heroic Badness“ der plautinischen *serui callidi* (einer Prägung W.S. ANDERSONS) jedoch fehlt den Sprechern aller drei Gedichte die zweifelsfreie Dokumentation eines eindeutigen Sieges über den jeweiligen Gegner.

Das vierte und letzte Kapitel vor dem Epilog wendet sich vom *seruus callidus* ab und der *meretrix callida* zu, um nachzuweisen, wie diese sich – ähnlich der *puella* des Varus in *Carm.* 10 – gegen den ihr allein aufgrund seines sozialen Status haushoch überlegenen Sprecher behauptet, wenn dieser die in der Säulenhalle des Pompeius beheimateten Damen in *Carm.* 55 auf der Suche nach dem Freund Camerius zunächst äußerst harsch und geradezu aggressiv angeht, aber letztlich ohne Erfolg abziehen muss. Hier ist das intertextuelle Geflecht, das P. ausgehend vom Motiv des *seruus currens* und von der Herkules-Anspielung in Catull. 55, 13 aus entfaltet, wesentlich überzeugender: Sowohl die Parallelen zu dem plautinischen *miles gloriosus* Amphitruo als auch diejenigen zu dem stereotypen *Hercules comicus* (die freilich noch weiter hätten ausgebaut werden können) machen eine Interpretation beider Gedichte als bewusst in dieser Gattungstradition

⁶ „As we will see, Catullus also takes the same approach, wheedling his target to gain his trust only to execute a trick fueled by Plautine *malitia* to gain the upper hand“ (S. 132).

gestaltete Komödienszenen sehr wahrscheinlich – und hätten die Grundlage für einen interessanten Rückbezug auf die von P. bereits interpretierten *Carm.* 6 und 10 darstellen können, zumal es P. auch in *Carm.* 55 um die Darstellung der *meretrix callida* geht⁷.

Auch das zweite Unterkapitel besteht aus der Interpretation zweier Gedichte, denen P. dieselbe Grundkonstellation unterstellt, indem er *Carm.* 36 und 37 als Auseinandersetzung zwischen einem als *miles gloriosus* auftretenden Sprecher und einer als *meretrix* auftretenden *puella* liest, wobei der Sprecher die *callida meretrix* in *Carm.* 36 seinerseits durch den Einsatz plautinischer *malitia* überliste, während die unentschieden zwischen den Typen der *uirgo* und der *meretrix* schwankende *puella* in *Carm.* 37 zwar dem *miles gloriosus*, nicht aber den jambischen Invektiven entkommen könne. Auch hier wäre eine gründlichere Differenzierung zwischen der Übernahme der Figurentypen und der Überformung derselben durch Catull (insbesondere der Zeichnung des Sprechers als Jambendichter) hilfreich gewesen; der recht geringe Umfang der Studie rächt sich an Stellen wie dieser offenbar doch.

Dennoch bemüht P. sich, im Epilog auch noch die Nachfolger Catulls unterzubringen, indem er Catull. 110 als Bindeglied zwischen Plaut. *Asin.* 127–193 und Ov. *Am.* I 10 zu etablieren sucht. Zwar ergibt sich hier ein durchaus gewinnbringender Ansatz, wenn P. zeigen kann, wie die Entrüstung des ovidischen Sprechers über die Forderung der Geliebten nach Geschenken die Ersetzung derselben durch die als Geschenke aufgefassten Liebesgedichte voraussetzt und dadurch eine Abkehr von den materialistischen Handlungsmaximen der *meretrix* in der Komödie vollzieht, die der Sprecher der Gedichte Catulls nur andeutet, indem er zwar noch nicht auf den Gedanken verfällt, Liebesgedichte im Tauschhandel für erotische Dienstleistungen (oder amouröse Zuwendung) einzusetzen, aber immerhin einen strukturell entscheidenden Schritt in diese Richtung unternimmt, indem er diejenigen Damen, die sich seinen Avancen verweigern, mit Schmähedichten bedenkt⁸.

Dennoch bleibt am Ende von P.s schmalen Band vor dem Hintergrund der Fragestellung zumal zu Catull vieles ungesagt; bedenkt man etwa P.s ausführliche Kontextualisierung der catullischen Komödienrezeption durch die konkurrierende Instrumentalisierung der Gattung bei Cicero und Lukrez, erscheint es doch bedauerlich, dass nicht mehr Sorgfalt auf die Durchführung der innovativen und auf diese Weise gründlich fundierten intertextuellen Ansätze verwendet wurde. Andererseits stellt dieses Manko zugleich möglicherweise die größte Stärke von P.s Studie dar: Gerade weil vieles nicht ganz durchdacht bzw. zu Ende gedacht worden ist, bietet das Buch zahlreiche Anregungen für die weitere Erforschung der Auseinandersetzung Catulls mit der römischen Komödie in Form vertiefender Einzelinterpretationen der von P. gut ausgewählten Gedichte.

Heiko Ullrich

Bruchsal

heiko.f.ullrich@web.de

⁷ „For [...] comic *meretrices callidae*, the anti-value of *malitia* provides a means to self-defense, and something similar can be seen in Catullus' approbation of female Heroic Badness“ (S. 154).

⁸ „In adapting the *adulescens amator* in poem 110, Catullus borrows the comic lover's complaints and abuse, whereas the elegists innovate further by voluntarily embracing poverty and turning their poetry into an object of gift-exchange. The elegists seemed to have learned from Catullus that abuse isn't enough. If you want to catch flies, honey works better than vinegar“ (S. 187).