

## Emotionen, Größe und Glanz – Begegnungen mit Aphrodite

στῆ δ' αὐτοῦ προπάροιθε Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη  
 παρθένω ἀδμήτη μέγεθος καὶ εἶδος ὁμοίη,  
 μή μιν ταρβήσειεν ἐν ὀφθαλμοῖσι νοήσας.  
 HOMER, *Hymnen* 5,81-83

### Einleitung

Die obige Textstelle, entnommen aus dem homerischen Hymnus an Aphrodite, fasst in prägnanter Form die potentiellen Fähigkeiten von Aphrodites Wesen zusammen. Um bei Anchises keine Furcht hervorzurufen, muss die Göttin der Liebe ihre wahre Gestalt hinter der Fassade eines jungen Mädchens verbergen. Damit ruft eine Epiphanie bei einem Sterblichen negative Emotionen hervor, auf die die Göttin nur durch eine Verwandlung Einfluss nehmen kann. RICHARDSON (1974: 218) fasst die Merkmale einer literarischen Epiphanie zusammen:<sup>1</sup>

*“The epiphany is characterized [...] by the supernatural stature of the deity, the divine radiance which she sheds abroad, and the reactions of reverence, awe, and fear which she arouses. [...] The reactions of the onlookers are commonly amazement and terror.”*

Dies wirft drei Fragen auf: Wie werden die Wesenszüge von Aphrodite jeweils in Szene gesetzt, in welchem Verhältnis stehen – eventuell noch weitere – emotionale Reaktionen der Sterblichen zu dem jeweiligen Kontext und welche Rückschlüsse lassen die unterschiedlichen Inszenierungen auf die Poetologie zu?

Hier nimmt der vorliegende Artikel seinen Ausgangspunkt. Zur Beantwortung werden zum einen Inszenierungen der Begegnung mit der Liebesgöttin von HOMERS Aphrodite-Hymnus und SAPPHO (fr.1 LP) herangezogen, zum anderen soll das Verhältnis der Personen zu Aphrodite zum Zeitpunkt der Begegnung auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede verglichen werden. Als Folie der Interpretationsergebnisse dient schließlich CATULLS c. 51, das die Begegnung mit der *puella* in der Art einer Epiphanie darstellt und dabei an

Attribute von Aphrodite anknüpft. Im Zentrum des intertextuellen Vergleichs stehen die Emotionen der sterblichen Figuren, die Aphrodite begegnen, da sie sich als geeignete Indikatoren für die jeweiligen Beziehungsverhältnisse erweisen.<sup>2</sup>

### 1. Homer, Hymnen 5,84-91; 180-184

Die eingangs zitierten Verse aus dem Aphrodite-Hymnus bereiten auf das Aufeinandertreffen zwischen Aphrodite und einem Sterblichen vor. Die Szene wurde in der Antike vielfach interpretiert<sup>3</sup> und leitet auf den Höhepunkt des Hymnus über: die Vereinigung zwischen der Göttin und Anchises, woraus Aeneas hervorgehen wird (vv. 149-169). Der Hintergrund der Verführung ist der Entschluss von Zeus, wonach sich Aphrodite in einen Menschen verlieben sollte, um ihrer Hybris Einhalt zu gebieten; bislang konnte sie sich selbst nämlich rühmen, die Götter zu verführen, so dass diese mit sterblichen Frauen sterblichen Nachwuchs zeugten (vgl. vv. 45-52).

Um Anchises nun nicht zu erschrecken, nimmt sie die Gestalt eines jungen Mädchens an, doch der Hirte, allein beim Flötenspiel in seiner Hütte, erkennt dennoch ihre göttliche Aura durch ihren persönlichen und den Glanz ihrer Kleidungsstücke, der sehr ausführlich beschrieben wird (vv. 84-91):<sup>4</sup>

Ἀγχίσις δ' ὀρώων ἐφράζετο θαύμαινέν τε  
 εἶδος τε μέγεθος τε καὶ εἶματα σιγαλόεντα.  
 πέπλόν μὲν γὰρ ἔεστο φαεινότερον πυρὸς αὐγῆς,  
 εἶχε δ' ἐπιγναμπτὰς ἔλικας κάλυκας τε φαεινάς,  
 ὄρμοι δ' ἄμφ' ἀπαλῆ δειρῆ περικαλλέες ἦσαν  
 καλόν, χρύσειον, παμποϊκίλον· ὡς δὲ σελήνη  
 στήθεσιν ἄμφ' ἀπαλοῖσιν ἐλάμπετο, θαῦμα  
 ἰδέσθαι.

Ἀγχίσην δ' ἔρος εἶλεν, ἔπος δὲ μιν ἀντίον ἠῦδα:

Innerhalb der Passage aus dem Aphrodite-Hymnus werden mehrere Adjektive des Glanzes verwendet, um die strahlende Aura der Göttin

darzustellen, die durch ihre menschliche Hülle hindurch leuchtet: Ihre Kleider sind schimmernd (σιγαλόεντα, v. 85), das Gewand glänzt heller (φαινότερον, v. 86) als Feuer und wie der Mond (σελήνη, v. 89) strahlt eine aus farbigen Steinen gefertigte Kette um ihren Hals. Das Adjektiv σιγαλόεις tritt – mit einer Ausnahme in der Ilias – nur an dieser Stelle als Glanzwort in Verbindung mit einem Gewand auf. Die Intensität des Glanzes wird durch den Komparativ von φαινός und durch den Verweis auf σελήνη erreicht, dessen „Strahlen“ auch mit dem von „Glut“ verglichen werden kann.<sup>5</sup>

Auffallend in dieser Szene ist die starke Häufung von Glanzwörtern, vor deren Hintergrund Aphrodites Schönheit – obwohl die Göttin in Menschengestalt auftritt – zum Ausdruck gebracht wird. Unterstützt wird ihre göttliche Aura durch die Reaktionen von Anchises. Aphrodite beabsichtigt nicht, sich zu erkennen zu geben, um den Hirten nicht zu erschrecken (vgl. v. 83). Die für eine Epiphanie charakteristische Furcht tritt durch die Verwandlung nicht ein, unterstreicht jedoch durch die Beschreibung ihrer Unterdrückung die göttlichen Attribute des Mädchens. Ihre außergewöhnliche Gestalt (εἶδος τε μέγεθος τε, v. 85) jedoch löst bei dem Hirten Überraschung aus: θαύμαιεν (vgl. v. 84) ist eine typisches Verb für diese bei Epiphaniën ausgelöste Emotion.<sup>6</sup> An dieser Stelle lässt sie sich auch in ihrer Funktion als „Orientierungsreaktion“ bei der Überwindung einer „Schemadiskrepanz“ erklären:<sup>7</sup> Der starke Glanz macht Aphrodites Täuschung (vgl. v. 82) zunichte und konfrontiert Anchises mit der Realität, die Aphrodite später zu einer weiteren Lüge zwingt (vv. 109-142).

Für FAULKNER (2008: 164-165) stellt die Szene aufgrund der Unterdrückung der Furcht des Sterblichen keine Epiphanie im klassischen Sinne dar. Diese These lässt sich durch das Auftreten der Emotion Freude stützen. Der Hirte erahnt zwar nicht, welche Göttin vor ihm steht,<sup>8</sup> doch ihre Erscheinung löst bei ihm eine weitere Reaktion aus: Ἀγχίσην δ' ἔρος εἶλεν (v. 91). Die Emotion Freude wird dabei durch das Gefühl Liebe transparent.<sup>9</sup>

Im weiteren Verlauf des Hymnus auf Aphrodite spricht Anchises sie im Folgenden nun

als Göttin an, so dass diese vorgeben muss, sie sei die jungfräuliche Tochter des phrygischen Fürsten Otreus, einem Bundesgenossen der Troer; Hermes jedoch habe sie geraubt, um sie Anchises als Gattin zuzuführen. Erst nach dieser Beteuerung scheint bei Anchises die Hemmnis überwunden zu sein, und er reagiert abermals mit Freude (Ἀγχίσην δ' ἔρος εἶλεν ἔπος, v. 144), die jedoch eine höhere Intensität als zuvor besitzt, da er sich sogleich fast schon euphorisch mit ihr „in Liebe“ (φιλότητι, v. 150) vereinen möchte.

Nach der Liebesszene bekleidet sich Aphrodite mit ihren glänzenden Gewändern (νήδυμον, αὐτὴ δὲ χροῖ ἔννυτο εἶματα καλά, v.171),<sup>10</sup> nimmt wieder ihre göttliche Gestalt in übernatürlicher Größe an (κεῦποιήτοιο μελάθρου | κῦρε κάρη, vv. 173-174) und weckt Anchises aus dem Schlaf (vv. 176-179). Die Epiphanie löst bei ihm zuerst Verblüffung aus, da er sich nun mit einer komplett anderen Wirklichkeit konfrontiert sieht, die er nicht wahrhaben möchte (τάρβησέν τε καὶ ὄσσε παρακλιδὸν ἔτραπεν ἄλλη, v. 182). Die göttliche Gestalt provoziert anschließend Furcht, und Anchises fleht Aphrodite auf Knien an, ihn künftig nicht kraftlos leben zu lassen (vv. 180-184):

ὥς φάθ'· ὁ δ' ἔξ ὕπνοιο μάλ' ἐμμαπέως  
ὕπάκουσεν.

ὥς δὲ ἶδεν δειρήν τε καὶ ὄμματα κάλ' Ἀφροδίτης,  
τάρβησέν τε καὶ ὄσσε παρακλιδὸν ἔτραπεν ἄλλη:  
ἄψ δ' αὐτίς χλαίνη τε καλύψατο καλὰ πρόσωπα,  
καὶ μιν λισσόμενος ἔπεα πτερόεντα προσηύδα

Vordergründig sind damit die Kriterien nach RICHARDSON (1974: 218) erfüllt, wonach diese Szene als Epiphanie gelten kann. Richtet man jedoch den Fokus auf weitere Emotionen, lässt sich bei Anchises neben Überraschung und Furcht auch Freude feststellen: Der Hirte wendet sich mit „beflügelten“ (πτερόεντα, v. 184) Worten an die Göttin, auf dass er auch weiterhin kraftvoll sein Leben verbringen kann.<sup>11</sup> Anchises hat auch allen Grund zur Freude: Aphrodite hat ihm einen Tag geschenkt. Zwischen Göttern und Menschen gibt es nämlich keine ewige Gemeinschaft. Mit diesem Gefühlskonflikt wollte Zeus Aphrodite bestrafen, wovon sie schmerzvoll berichtet (vv. 198-201).

Dass die „beflügelten Worte“ von Anchises Freude ausdrücken, ließe sich auch mit der eventuellen Hoffnung auf Unsterblichkeit begründen, die jedoch nicht ausgesprochen wird. Dies wäre zwar möglich, würde jedoch Zeus' Plan zunichte machen.<sup>12</sup> Die Gelegenheit für das Geschenk eines ewigen Lebens ist sehr günstig: Aphrodite befindet sich genau in dem Konflikt, welchen Zeus zu provozieren beabsichtigte. Ihr kommen nach der Vereinigung Skrupel über ihren Fehltritt (vv. 247-254). Dadurch wirkt die Beziehung zwischen der Göttin und dem Menschen gleichwertig.<sup>13</sup> Nach der Ankündigung des gemeinsamen Sohnes Aeneas, der Anchises erst in fünften Lebensjahr zugeführt werde, tritt Aphrodite schnell die Rückkehr in den Olymp an (v. 291), was nach CLAY (1997: 505) das Ende der Intimität zwischen Göttern und Menschen ankündigt.

Anchises' Glücksgefühl scheint damit in seinen „beflügelten Worten“ auch mögliche Freude darüber zu enthalten, dass ihm von einer Göttin ein Sohn geschenkt wurde. Sein demütiges Bitten kann so nicht ausschließlich als ein Ausdruck seiner Furcht interpretiert werden. Dadurch, dass Aphrodite in einen Konflikt zwischen *affectus* und *ratio* gelangt, wird Anchises Teil eines göttlichen Plans, worüber er sich glücklich schätzen darf. Auch aufgrund des Hin- und Hergerissenseins der Göttin erscheint auch die zweite Offenbarung nach dem Beischlaf nicht als Epiphanie im klassischen Sinne, da nicht ausschließlich die Emotionen Überraschung und Furcht bei dem Sterblichen hervorgerufen werden.

## 2. Sappho fr.1 LP

Eine Begegnung mit Aphrodite gestaltet SAPPHO zu einer Möglichkeit der Manipulation, um bei einem geliebten Mädchen einen Sinneswandel herbeizuführen. Zu Beginn der Ode wird Aphrodite zur Linderung des seelischen Zustandes der Sprecherin herbeigerufen (vv. 1-5a). Im Rahmen der Epiklese wird die Erscheinung der Göttin aus Erinnerungen geschildert (vv. 5b-16), so dass der Schwerpunkt der dargestellten Szenerie nicht – wie bei HOMER – auf einer direkten Begegnung mit Aphrodite liegt, sondern auf der Wirkung der göttlichen Präsenz auf einen Menschen;<sup>14</sup> die Bittstellerin, traurig über die unerwiderte Liebe (μή μ'

ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα, v.3; μαινόλαι, v.18; τίς σ', ὦ Ψάπφ', ἀδικήει, vv. 19-20), wendet sich an die Göttin, durch deren Erscheinung das Mädchen seine Gesinnung ändern soll, so dass die Sprecherin von ihrem Gram erlöst wird und damit Freude empfinden kann (λύσον ἐκ μερίμναν, vv. 25-26). Diese geradezu befreiende Rolle erfährt eine Unterstützung durch den Kontrast zwischen der mit goldenen Attributen versehenen Aphrodite (χρῦσιον, v. 8) und der schwarzen Erde (περὶ γᾶς μελαίνας, v. 10) als Metapher für das traurige Dasein der Sprecherin.<sup>15</sup>

Im Vergleich zu dem homerischen Aphrodite-Hymnus erscheint bei Sappho die Epiphanie nicht als ein von außen – von Zeus – gesteuertes Ereignis, sondern sie fällt mit der dichterischen Gegenwart als Einheit zusammen (σύμμαχος ἔσσο, v. 22), um den seelischen Zustand der Sprecherin aufzuhellen. Dies soll durch den Einfluss der Göttin auf die Neigung des Mädchens geschehen (vv. 21-24):

καὶ γὰρ αἱ φεύγει, ταχέως διώξει,  
αἱ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,  
αἱ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει  
κῶνκ ἐθέλοισα.

Eine Begegnung mit Aphrodite soll demnach eine gänzlich andere Sichtweise des Mädchens auf die Wirklichkeit bewirken als bisher; sie soll sich auf die dichterische Gegenwart der Sprecherin besinnen, die wiederum in einer Einheit mit der Göttin steht. Somit fungiert Aphrodite als ein Objekt, das bei der ersehnten, jedoch abweisenden weiblichen Person die Emotion Überraschung im Sinne einer Orientierungsreaktion provoziert und ihr eine völlig andere Sichtweise auf die Wirklichkeit eröffnet.<sup>16</sup> Der Überraschungsmoment und die konträre Stellung des überraschten Mädchens zu ihrer neuen erwünschten Gesinnung bestärkt der Zusatz κῶνκ ἐθέλοισα (v. 24); FRANYO / SNELL (1976: 9) verweisen diesbezüglich auf ein typisches Motiv Sapphos, das an das wechselnde Geschick von Menschen durch göttlichen Einfluss erinnert.

Ein Vergleich der Szenerie mit den eingangs zitierten Merkmalen einer literarischen Epiphanie nach RICHARDSON (1974: 218) ergibt eine Übereinstimmung mit der übernatürlichen Erscheinung Aphrodites (ἀθανάτῳ προσώπῳ, v. 14) mitsamt ihrem Glanz (χρῦσιον, v. 8). Ein

entscheidender Unterschied liegt in den Reaktionen der beiden Sterblichen innerhalb der Ode: Die Sprecherin erweist der Göttin durch die Epiklese die gebührende Ehrfurcht, doch als ihre Bundesgenossin (σύμμαχος ἕσσο, v. 28) löst Aphrodite keine Furcht, sondern Freude aus, denn deren Aura soll einen Sinneswandel bei einem geliebten Mädchen herbeiführen, indem sich bei dieser eine Überraschung als Überwindung einer – vom Standpunkt der Sprecherin befindlichen – Schema-Diskrepanz einstellt. Die Emotion Furcht bleibt deshalb aus, da sich das Mädchen vor der Gegenwart der Sprecherin, nun eins mit der Göttin, nicht ängstigen soll, sondern sie soll, von derselben Freude erfüllt, die Liebesbezeugungen erwidern und selbst initiieren (vv. 21-23).<sup>17</sup>

Sapphos Ode fr. 1 LP stellt demnach keine Epiphanie im klassischen Sinne dar, sondern durch die Verschränkung von göttlicher Lenkung und eigener Aktivität wird lediglich ein neuer Effekt erzielt; das lyrische Ich fürchtet sich nicht vor der Göttin, da es sie als Bundesgenossin betrachtet. Damit lässt sich die Emotion Freude begründen, denn die ersehnte Liebe scheint durch die Nähe zu Aphrodite gesichert.

### 3. Catull 51

Beim 51. Gedicht handelt es sich um eine fast wortwörtliche Nachdichtung einer in der Antike bekannten Ode, die die Dichterin SAPPHO ihrer Schülerin AGALLIS widmete (fr. 31 LP).<sup>18</sup> CATULL richtet das Carmen an die *puella* Lesbia, die er in den Rang der Göttin Aphrodite erhebt, wohingegen er seinem lyrischen Ich die Rolle eines niederen Menschenwesens zuschreibt.

Für die folgende Interpretation ist es erwähnenswert, dass Sappho ihre Ode als den Ausdruck einer Liebe verstanden wissen wollte, die zwar ausschließlich sein will, durch Verlustängste und Eifersucht jedoch getrübt ist.<sup>19</sup> Schon gleich zu Beginn verweist das anaphorische *ille* (vv. 1-2) auf einen Unbekannten. Die Erwähnung eines Dritten lässt die Interpretation zu, dass der Sprecher zunächst an die ungewisse Gunst Lesbias denkt und dann seine Beziehung durch deren Kontakte zu anderen Männern entscheidend beeinflusst sieht;<sup>20</sup> die Ode setzt direkt mit Eifersucht ein und markiert die in dem dargestellten Verhält-

nis vorhandenen Spannungen zwischen dessen Anspruch und der Realität.

Durch die Wendung *dulce ridentem* (v. 5) wird Lesbia in die Nähe der Aphrodite gerückt, so dass ihr Lächeln und Aussehen dem einer Göttin gleich sind,<sup>21</sup> ein Motiv, das sich auch in anderen Lesbia-Gedichten niederschlägt: Das Verhältnis zwischen dem *amator* und Lesbia stellt keine gleichwertige Partnerbeziehung dar, wie es in c. 5 den Anschein haben mag. Vielmehr steht über dem sterblichen Liebhaber die Göttin Lesbia, schön wie Aphrodite. Diese Tendenz zur Vergöttlichung deutet sich auch in c. 86 an, wo es heißt, sie vereine in sich den aphrodisischen Liebreiz aller Frauen.<sup>22</sup> Dass der Sprecher nicht denselben Rang wie seine gottgleiche Lesbia einnimmt, wird durch das seine Ehrfurcht markierende *misero* in Vers 5 untermauert.<sup>23</sup> Es deutet sich die Beschreibung einer emotionalen Kurve an, die, von einer emphatischen Glückssituation ausgehend, über kleine Zweifel und einen Schockzustand hinweg schließlich in Traurigkeit endet.<sup>24</sup> Mit der Bezeichnung *miser* wird sowohl auf seine Traurigkeit als Begleiterscheinung der Eifersucht in Vers 1 als auch auf den nachfolgenden Schockzustand verwiesen.

Die zweite Strophe beschreibt die Ursachen für das Fixiertsein auf Lesbia und die daraus sich steigende Leidenschaft. Nicht das in den Versen 3 und 4 intendierte lange (*identidem*, v. 3) Sichhingeben an die Geliebte, sondern das bloße Sehen (*aspexi*, v. 7) raubt dem Liebhaber alle Sinne und erregt höchste Leidenschaft. Der Leser erfährt, welche Körperreaktionen das emotional besetzte Objekt bei der *persona* auslöst; sie empfindet ihren Körperzustand geradezu mehrdimensional verschieden, und eine Verzückung stellt sich ein. Damit wirkt sie nicht mehr wie eine von vielen, die in der Gegenwart der Geliebten weilen; sie sieht nur noch Lesbia vor sich, die in Vers 7 zum ersten Mal in dem Gedicht namentlich angeredet wird. Der Stellenwert der göttlichen Geliebten und ihr Einfluss auf den Sprecher mitsamt dessen emotionalen Reaktionen vergegenwärtigt auch die Form, indem das namentliche Eintreten Lesbias zusammen mit einem Verb der Wahrnehmung (*aspexi*, v. 7) genau die Mitte der Ode darstellt.

Die dritte Strophe hat die Folgen des bloßen Sehens der gottgleichen *puella* zum Inhalt; es

wird erläutert, was in den Versen 6f. durch *eripit sensus mihi* antizipiert wird, wodurch der Leser eine einheitsstiftende Wendung erfährt, die die darauffolgende Beschreibung zusammenfasst: Es verschlägt dem Sprecher die Sprache, eine zarte Flamme geht ihm durch Mark und Bein, seine Ohren dröhnen, und es wird ihm gleichsam schwarz vor Augen.

Sein Schockzustand, ja fast schon seine Bewusstlosigkeit, wird in der Pathographie eingehend aufgezeigt, vor allem durch die Wendung *gemina teguntur | lumina nocte* (vv. 11-12), die eine Trennung von dem realen Geschehen intendiert.<sup>25</sup> Diese Reaktionen bestätigen rückwirkend die Göttlichkeit, in die Catull seine Geliebte erhoben hat und die einer Epiphanie gleichen. Durch diese Übertreibung werden die Voraussetzungen für reine Freude zerstört.<sup>26</sup>

In der letzten Strophe weicht Catull stark von der Vorlage Sapphos ab; in einer Selbstanrede reflektiert er über die Bedeutung des *otium*. Aber auch in der inneren Struktur des Gedichts vollzieht sich mit der Selbstanrede ein Bruch. Catull knüpft wieder an Vers 1 (*mi*) an und unterbricht sich aber selbst, da ihm seine Leidenschaft unerträglich geworden zu sein scheint.<sup>27</sup> Auf das vorher geschilderte Rauschhafte folgt eine Phase der Besinnung, und Catull diagnostiziert, dass die Muße für ihn *molestum* (v. 13) sei.<sup>28</sup>

Der dreimal anaphorisch gebrauchte *otium*-Begriff darf nicht mit dem klassisch politisch, geistig oder philosophisch begründeten gleichgesetzt werden, wie man ihn bei CICERO oder SENECA findet, sondern er erscheint als eine durch Lesbias Vergöttlichung stimulierte Äußerungsform seines Glücks.<sup>29</sup> Doch gerade weil das Objekt Lesbia in ihm so starke Freude auslöst, scheint er über die Eigendynamik des Soges seiner Traumwelt und den damit verbundenen physischen Reaktionen schockiert; der *otium*-Begriff kann hier auch als Signal für Catulls Überraschung und ebenso wie bei den zuvor besprochenen Stellen bei Homer und Sappho interpretiert werden. Die Muße greife ihn nicht nur an, sondern lasse ihn auch übermütig werden und allzu viel begehren; sie habe sogar schon Könige und Städte zugrunde gerichtet (vgl. vv. 13-16). Mit dieser geradezu mahnenden Erinnerung an deren Schicksal wird

ein Bezug zu den drei vorhergehenden Strophen hergestellt, denn dieselbe Intensität, die es vermag, Städte und Könige zu vernichten, geht von der gottgleichen Lesbia aus und wirkt auf den Sprecher ein (vv. 9-12).<sup>30</sup>

Catull inszeniert die Erscheinung der Geliebten wie eine direkte Begegnung des Sprechers mit einem gottgleichen Wesen, das die Züge Aphrodites trägt. Ihre für eine Epiphanie typische außergewöhnliche Gestalt und die Ehrfurcht werden in dem auf den Sprecher bezogenen Adjektiv *miser* (v. 5) subsummiert, das zu dessen Überraschung überleitet. Die aufgrund des bloßen Wahrnehmens intensiv beschriebene Reaktion vertieft im Vergleich zu Homer und Sappho den Graben zwischen der *puella divina* und dem niedrigen Menschenwesen. Hierin liegt der entscheidende Unterschied zu Homer und Sappho: die vereinnehmende Gegenwart Lesbias stimuliert zwar Freude (vv. 2b-5a), jedoch nur solange, bis der sterbliche Liebhaber sie mit seinen Augen wahrgenommen hat (v. 7). Erst dann entlädt sich die wahre Göttlichkeit der *puella* auf der Folie der Pathographie des Sprechers.

Im Gegensatz zu den innerhalb des Beitrags besprochenen griechisch-hellenistischen Begegnungen mit Aphrodite tritt bei Catull die Freude vor der vollen Wahrnehmung der gottgleichen Geliebten auf, und nicht – wie bei Homer und Sappho – als Begleit- oder Folgeerscheinung. Diese Emotion gehört deshalb nicht zu der Epiphanie, die erst mit dem Erblicken Lesbias beginnt.

Die zu den Eigenschaften Aphrodites gehörende strahlende Aura ist bei der göttlichen Geliebten vordergründig nicht erkennbar, sondern sie leitet sich ebenfalls nur in den Reaktionen des Sprechers ab: ihm „fällt Nacht über die Augen“ (vgl. vv. 11-12). GREENE (2007: 141) sieht in dieser Wendung einen Abbruch der Realität; das Blickfeld des lyrischen Ichs kontrastiert hinsichtlich der Farbe zu der Aura der *puella*, die damit unausgesprochen „heller“ und „strahlender“ erscheint. Diese Interpretation lässt sich mit zwei Argumenten stützen: erstens verstärkt Catull mit diesem Bild die entsprechende Stelle im sapphischen Original, wo sich lediglich ein „Verschwimmen der Augen“ einstellt (vgl. Sappho fr. 31 LP, v. 11: ὀπλάττεισι δ’

οὐδ' ἔν ὄρημ'). Zweitens verwendet Sappho auch eine Farbe, die ihr lyrisches Ich vor der Göttlichkeit des Gegenübers verblassen lässt (χλωροτέρα δὲ ποίας ἔμμι, vv. 14-15).<sup>31</sup>

Catull übernimmt die Topoi einer literarischen Epiphanie, um seine „Idee Lesbia“ als Ausdruck des neuen neoterischen Programms zu profilieren. Dabei stellt die Verkehrung des traditionellen Rollenverständnisses den Ausdruck einer Abgrenzung zu der älteren Generation und dem Normengebäude der späten römischen Republik dar.

### Zusammenfassung

Der Beitrag setzte sich mit der Fragestellung auseinander, inwieweit die Inszenierungen von Begegnungen mit Aphrodite Rückschlüsse auf poetologische Intentionen gestatten. Den Ausgangspunkt bildeten die von RICHARDSON (1974: 218) herausgestellten Merkmale einer literarischen Epiphanie, die auch in der gegenwärtigen Forschung Gültigkeit besitzen, und die typischen Charakteristika der Liebesgöttin, anhand derer die besprochenen Textstellen verglichen worden sind:

Textstelle	Glanz	Übernatürliche Gestalt	Überraschung	Furcht	Freude
Homer, Hym. 5,84-91	σιγαλόεντα (v.85), φαεινότερον, (v.86), σελήνη (v.89)	εἶδος τε μέγεθος τε (v.85)	θαύμαινέν (v. 84)	[unterdrückt: μή μιν ταρβήσειεν ἐν ὀφθαλμοῖσι νοήσας (v.83)]	-/-
Homer, Hym. 5,180-184	νήδυμον, αὐτὴ δὲ χροῖ ἔννυτο εἶματα καλά (v.171 nimmt Bezug auf den Glanz der Verse 162-164)	κεῦποιήτοιο μελάθρου   κῦρε κάρη (vv. 173-174)	ὦς φάθ'· ὁ δ' ἔξ ὕπνοιο μάλ' ἔμμαπέως ὑπάκουσεν (v. 180)	τάρβησέν τε καὶ ὄσσε παρακλιδὸν ἔτραπεν ἄλλη (v.182)	πτερόεντα (v.184)
Sappho, fr.1 LP	χρῦσιον (v.8)	ἀθανάτῳ προσώπῳ (v.14)	κωῦκ ἐθέλοισα (v.24)	-/-	χαλέπαν δὲ λῦσον   ἐκ μερίμαν (vv.25-26), σύμμαχος ἔσσο (v.28)
Catull, c.51	<i>teguntur   lumina nocte</i>	<i>dulce ridentem ...misero (v.5)</i>	<i>eripit sensus mihi (v.6), lingua sed torpet, tenuis sub artus   flamma demanat, sonitu suopte   tintinant aures, gemina teguntur   lumina nocte (vv.9-12)</i>	<i>misero (v.5)</i>	-/-

Mit Ausnahme von Catull stellen die analysierten Passagen nur teilweise eine typische Epiphanie dar. Als diesbezügliche Kriterien erweisen sich die Emotionen der sterblichen Akteure als aufschlussreich: Die obligatorische Furcht wird entweder bewusst unterdrückt (Homer, Hym. 5,84-94) oder weicht der Freude (Sappho fr. 1 LP). Tritt die letztere Emotion als Begleit- oder Folgeemotion (Homer, Hym. 5,180-184; Sappho fr. 1 LP) ein, erfüllt die Begegnung mit Aphrodite nicht mehr die Funktion einer klassischen Epiphanie, da die Sterblichen sich der göttlichen Stellung annähern und sogar auf einer Stufe mit ihr stehen. So verfällt Aphrodite aufgrund ihres Gefühlskonflikts zu Anchises in menschliche Skrupel (Homer) und steht als Bundesgenossin einer Sterblichen für deren Freude bei (Sappho). Catull verleiht der *puella* Lesbia göttliche Attribute und inszeniert in c. 51 die Begegnung mit ihr als typische Epiphanie. Die damit einhergehende Rollenverteilung von Mann und Frau entspricht dem in Rom neuen Partnerschaftsverständnis, das von den Vertretern der römischen Liebeselegie weiterentwickelt wurde: Der Liebhaber ordnet sich der *puella divina* bedingungslos unter und verehrt sie, obwohl ein tiefer Graben zwischen Egozentrik und Partnerschaft klafft. Deshalb bleibt es dem sterblichen amator versagt, sich ihrem Rang anzunähern oder ihr gegenüber sogar als gleichwertig zu erscheinen.

Der Vergleich der analysierten Szenen verdeutlicht die subtile Instrumentalisierung von Aphrodite, deren poetologischer Zweck vor dem Hintergrund der emotionalen Reaktionen der sterblichen Akteure durch eine Begegnung mit ihr zugänglicher wird.

#### Anmerkungen:

- 1) The Homeric Hymn to Demeter. Edited by N. J. Richardson, Oxford 1974. Ähnlich Faulkner, A., The Homeric Hymn to Aphrodite. Introduction, Text, and Commentary, Oxford 2008, S. 164f.; Three Homeric Hymns: To Apollo, Hermes, and Aphrodite. Hymns 3, 4, and 5. Edited by N. J. Richardson, Cambridge 2010, S. 33; Graf, F., Art. Epiphany, in: Der Neue Pauly, Bd. 3, Stuttgart u. a. 1997, Sp. 1150-1152.
- 2) Emotionen sind besonders in der jüngeren Forschung ein beliebtes Mittel, um den Relationen von Akteuren in antiken Texten Kontur zu ver-

leihen. Speziell auf einzelne Emotionen in der Antike gehen ein: Braund, S. M. / Gill, C., (Hgg.), The Passions in Roman Thought and Literature, Cambridge 1997; Harder, A. / Stöppelkamp, K., (Hgg.), Emotions in Antiquity – Blessing or Curse?, 8th Fransum Colloquium, 15.11.2008, 2010 (im Druck); Harbsmeier, M. / Möckel, S., Antike Gefühle im Wandel. Eine Einleitung, in: dies., Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike, Frankfurt am Main 2009, S. 9-24. Die von Letzteren herausgegebenen Aufsätze basieren auf einer an der Berliner Humboldt-Universität gehaltenen Vorlesungsreihe über die unterschiedlichen disziplinären, epochalen und methodischen Perspektiven von Emotionen in der Antike; jeder emotionale Vorgang sei als ein „komplexes Phänomen gleichzeitig ein einmaliges, individuelles Ereignis und ein Erzeugnis seines historischen und kulturellen Kontextes“ (16), nämlich in diesem Falle der griechisch-römischen Antike, deren Darstellungen und Bewertungen von Emotionen auch in der Neuzeit noch grundlegend sind.

- 3) Einen ausführlichen Überblick geben: The Homeric Hymns. Edited by Allen, T. W. / Halliday, W. R. / Sikes, E. E., Amsterdam 21963, S. 349. Zur antiken Motivik der Verführung Sterblicher durch Götter vgl. Clay, J. S., The Homeric Hymns, in: Morris, I. / Powell, B. (Hg.), A Companion to Homer, Leiden u. a. 1997, S. 489-507, hier S. 505. Die homerischen Hymnen an Aphrodite und Demeter stellen die ersten Epiphanien in einer festen narrativen Form dar; ausführlich Graf, a.a.O., Sp. 1151.
- 4) In der griechisch-hellenistischen und römischen Literatur geht eine glanzvolle und lichtreiche Ausstrahlung nicht nur von Göttinnen, sondern auch von bedeutsamen weiblichen Personen aus: Fröhder, D., Die dichterische Form der Homerischen Hymnen untersucht am Typus der mittelgroßen Preislieder, Hildesheim 1994 (Spudasmata 53), S. 269ff. Vgl. auch Aeschylus, Pers. 300f.: ἐμοῖς μὲν εἶπας δῶμασιν φάος μέγα // καὶ λευκὸν ἦμαρ νυκτὸς ἐκ μελαγχίμου. Dazu: Aeschylus Persians. Ed. with an Introduction, Translation and Commentary by Edith Hall, Warminster 1996, S. 132. In der römischen Liebeselegie wird die *puella* auch oftmals als Licht bezeichnet, um den Stellenwert im Leben des poeta/amator hervorzuheben: OLD (Glare, P. G. W., Oxford Latin Dictionary, Oxford 1968-82.) s. v. lux 1054.
- 5) Handschur (1970) 82-90. Handschur, E., Die Farb- und Glanzwörter bei Homer und Hesiod, in den homerischen Hymnen und den Fragmenten des epischen Kyklos, Wien 1970 (Dissertationen der Universität Wien 39), S. 82-90.

- 6) Faulkner, a. a. O., S. 165.
- 7) Zur Überraschung ausführlich Meyer, W.-U. / Reizenzein, R. u. a., Überraschung, in: Otto, J. H. / Euler, H. A. u. a. (Hgg.), Emotionspsychologie. Ein Handbuch, Weinheim 2000, S. 253-263.
- 8) von der Gönna, G. / Simon, E., Homerische Hymnen. Übertragung, Einführung und Erläuterungen von Karl Arno Pfeiff, Tübingen <sup>2</sup>2010, S. 122.
- 9) Richardson, a.a.O., 234. Ausführlich Faulkner, a. a. O., S. 172.
- 10) Der Glanz der Kleider wird in den Versen 162-164 beschrieben:  
κόσμον μὲν οἱ πρῶτον ἀπὸ χροῶς εἶλε φαεινόν,  
πόρπας τε γναμπτάς θ' ἔλικας κάλυκας τε καὶ  
ὄρμους.  
λύσε δέ οἱ ζώνην ἰδὲ εἴματα σιγαλόεντα.
- 11) Faulkner (a.a.O: 247) sieht in den „beflügelten Worten“ einen weiteren Hinweis für die Emotion Überraschung. LSJ (Liddel, H. G. / Scott, R. / Jones, H. S. / McKenzie, R., A Greek-English Lexicon, Oxford <sup>9</sup>1968) s.v. πτερόεις 1546.
- 12) Pfeiff, a. a. O., S. 123.
- 13) Fröhder, a. a. O., S. 263: „Die Götter scheinen im Hymnus menschliche Denkweise übernommen zu haben.“
- 14) Ebd. 264.
- 15) LSJ s.v. μέλας 1095-1096.
- 16) Meyer/Reizenzein, a. a. O., S. 255-257.
- 17) Franyo/Snell (1976) 9. Franyo, Z. / Snell, B., Frühgriechische Lyriker. Dritter Teil: Sappho, Alkaios, Anakreon, Berlin 1976 (Schriften und Quellen der Alten Welt 24/3), S. 9.
- 18) Eine ausführliche Interpretation der Sappho-Ode liefert Weißenberger, M., Liebeserfahrung in den Gedichten Sapphos und das Problem des Archaischen, in: RhM 134 (1991), S. 209-237.
- 19) Ferrari, W., Catullus Carmen 51, in: Heine, R. (Hg.), Catull, Darmstadt 1975 (WdF 308), 241-261, S. 247; Syndikus, H. P., Catull. Eine Interpretation. Erster Teil: Die kleinen Gedichte (1-60), Darmstadt 2001, S. 262; Catullus. A commentary. By C. J. Fordyce, Oxford 1961, S. 218.
- 20) Snell, B., Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ, in: ders., Gesammelte Schriften, Göttingen 1966, S. 82-97, hier S. 82: Carmen 51 entspringe aus „der Spannung zwischen dem Glauben und dem Zweifel an Gegenliebe, zwischen Eifersucht und glücklicher Sicherheit“.
- 21) Koster, S., Tessera. Sechs Beiträge zur Poesie und poetischen Struktur der Antike, Erlangen 1983, Erlanger Forschungen, Reihe A Geisteswissenschaften 30), S. 26f.; Stoessl, F., C. Valerius Catullus. Mensch, Leben, Dichtung, Meisenheim am Glan 1977, S. 67
- 22) Koster, a.a.O., 26; Lieberg, G., Puella divina. Die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull im Zusammenhang der antiken Dichtung, Amsterdam 196, S. 85.
- 23) Lieberg, a. a. O., S. 132: Da er „sich in seinem Versagen seiner Sinne gegenüber der überwältigenden Erscheinung der Geliebten miser fühlt, begreift er sich damit als elendes Menschenwesen, das vor der Gegenwart der Göttlichen zusammenbricht“. Nach T. E. Kinsey (Catullus 51, in: Latomus 33, 1974, S. 372-378, hier: S. 375) und Fordyce (a. a. O.: 220) lässt sich miser an dieser Stelle mit der Bedeutung „unglücklich Verliebter“ wiedergeben.
- 24) Schäfer, E., Das Verhältnis von Erlebnis und Kunstgestalt bei Catull, Wiesbaden 1966 (Hermes Einzelschriften 18), S. 54: „[Es] gehört gerade zu dem Großartigen an diesem Gedicht, daß es nicht mit sondernder Reflexion beginnt, sondern erst in der größten Intensität des Gefühls in die Besinnung umschlägt. [...] Catull schließt sich in die emphatische Verallgemeinerung des ille mit ein und verharrt in dessen Situation eben deshalb, weil er sich immer mehr mit diesem Er identifiziert, um dann ganz bruchlos zum Ich hinüberzuführen (misero...mihī). Das Gedicht läßt sich als eine individuelle Glückskurve verstehen, die von dem Glück des deo par über den miser zum Sinnberaubten immer intensiver wird und hier aus innerer Notwendigkeit abbricht. Zweifellos besteht in diesem Sinne eine Spannung zwischen deo par und miser, aber sie bedrängt eine Seele.“ Ähnlich Ferrari, a. a. O., S. 249, Lieberg, a. a. O., S. 115.
- 25) Greene, E., Catullus and Sappho, in: Skinner, M. B. (Hg.), A Companion to Catullus, Malden 2007, S. 131-150, hier S. 141.
- 26) Koster, a. a. O., S. 27: „[Lesbia erfährt] mit jedem neuen Blick des miser Catullus eine Liebeserklärung und in seiner Ohnmacht eine Apotheose.“
- 27) Syndikus, a. a. O., S. 260.
- 28) Schäfer, a. a. O., S. 55. W. Kroll (C. Valerius Catullus, Stuttgart <sup>5</sup>1968: 93) übersetzt in seinem Kommentar molestum mit „macht dich krank“.
- 29) Lefèvre, E., OTIUM und TOAMAN. Catullus Sappho-Gedicht c. 51, in: RhM 131 (1988), S. 324-337, hier S. 329: „otium ist nach dem torpor der Zunge und der nox auf den Augen so etwas wie ein Gelähmt-Sein, ein der Situation und ein sich selbst nicht Entfliehen-Können, ein völliges Hingegeben-Sein an die Liebe.“
- 30) Ähnlich Schäfer, a. a. O., S. 55.

31) J. Clarke (Imagery of Colour and Shining in Catullus, Propertius, and Horace, New York 2003: S. 120 u. S. 169 Anm. 312) verweist auf diese Farbe als eine typische Bezeichnung für ein Liebesverhältnis, in dem der Blassere mehr liebt als die Hellere; so charakterisieren Properz (1,1,2: et facite illa meo palleat ore magis) und Ovid (Ars

1,729: palleat omnis amans: hic est color aptus amanti) die Blässe als ein wahres Zeichen von Liebe im elegischen Sinn, wonach der Mann in einem untergeordneten Verhältnis gegenüber zur Frau steht.

CHRISTIAN HILD, Saarbrücken

## Bemerkungen zum Bild des römischen Kaisers am Beispiel von Augustus und Claudius

„Zum König oder Trottel muss man bereits geboren sein.“ Unter Bezug auf einen griechischen Vorläufer findet sich diese markante Aussage in der *Apocolocyntosis* des jüngeren Seneca.<sup>1</sup> In dieser Satire rechnet der römische Philosoph und Prinzenzieher NEROS schonungslos mit dem römischen Kaiser CLAUDIUS (reg. 41-54) ab, dem er immerhin eine Verbannung nach Korsika verdankte. Wirft man einen Blick auf die beachtliche Anzahl der römischen Kaiser<sup>2</sup> nur im Zeitraum von CAESAR beziehungsweise AUGUSTUS bis zur Absetzung des letzten weströmischen Kaisers, ROMULUS AUGUSTULUS (476), so trifft das Eingangszitat wohl zu. Neben als ausgesprochen gut eingestuftem Kaisern, allen voran Augustus (reg. 31/27 v. Chr. bis 14 n. Chr.) oder auch TRAJAN (reg. 98-117), die nicht selten als *optimi principes* („beste Kaiser“) stilisiert und titulierte wurden, finden sich auch ausgewiesene „Nieten“ auf dem römischen Kaiserthron. Ob sie allerdings bereits als Trottel geboren wurden oder sich im Verlauf ihres Lebens beziehungsweise ihrer Regierungszeit dazu entwickelten, ist nicht immer einfach zu entscheiden, da nicht gerade selten die Quellenlage für einzelne Herrscher schlecht ist oder wie im Fall der *Historia Augusta* nicht unbedingt seriös. Während beispielsweise CALIGULA (reg. 37-41) oder COMMODUS (reg. 180-192) beinahe während ihrer gesamten Regierungszeit schlecht agierten und beide auch gern mit dem im 19. Jahrhundert geprägten Begriff des „Caesarenwahnsinns“<sup>3</sup> konnotiert werden, ist das doch recht schlechte Nerobild in letzter Zeit derart relativiert worden, dass zumindest die ersten Regierungsjahre unter dem Einfluss Senecas und des Prätorianerpräfekten BURRUS als positive Zeit für

Rom und das Reich interpretiert werden. Danach aber verfiel Nero dem angesprochenen Wahn. Im Übrigen ereilte alle drei Kaiser nach ihrem Tod dasselbe Schicksal: die *damnatio memoriae*, also der Versuch, ihr Andenken aus der Geschichte zu tilgen, indem beispielsweise ihre Namen von Bauten und in weiteren Inschriften ausgelöscht wurden („Rasur“). Einen guten Kaiser hingegen erwartete nach dessen Tod die Divinisierung, d. h., er wurde unter die Götter versetzt und als solcher verehrt. Dies knüpft wiederum an die *Apocolocyntosis* Senecas an, in der es um die Frage der Vergöttlichung des CLAUDIUS geht.

### Wer oder was ist der römische Kaiser?<sup>4</sup>

Mit dem Jahr 31 beziehungsweise 27 v. Chr. beginnt die Prinzipatszeit. Der lateinische Begriff „*princeps*“ („erster Mann“) umschreibt vielleicht am treffendsten die Position, die AUGUSTUS für die folgenden Jahrhunderte schuf. Dabei darf allerdings nicht vergessen werden, dass dieser von Augustus bewusst gewählte Titel letztendlich auch durch seine republikanische Herkunft – er selbst war seit 28 v. Chr. *princeps senatus* – die monarchische Stellung verschleierte. Bezeichnungen wie *rex* oder *dictator* waren durch die Geschichte negativ besetzt; so wären nur Erinnerungen an den letzten König, TARQUINIUS SUPERBUS, und den ermordeten Diktator CAESAR geweckt worden. In zwei denkwürdigen Senatssitzungen, einerseits im Januar 27 v. Chr., andererseits im Jahre 23 v. Chr., wurden die rechtlichen Grundlagen des Prinzipats festgezurr: Formal wurde zwar die Republik wiederhergestellt (*res publica restituta*), gleichzeitig aber erhielt Augustus zuerst das *imperium proconsulare* auf zehn Jahre (27 v.