

Die Parodie antiker Autoren in der neulateinischen Literatur Frankreichs und der Niederlande (XVI. Jahrhundert)

Thomas A. Schmitz

Für Philippe Hoffmann

Die folgenden Seiten wollen keinen neuen Beitrag zur literaturtheoretischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Parodie liefern: Eine in den letzten Jahren abundante Diskussion¹ macht es schwer, zu diesem Thema Neues zu sagen. Vielmehr sollen hier Theorie und Praxis der Parodie in der neulateinischen Literatur der französischen Renaissance untersucht werden, und zwar anhand einiger in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts erschienener Werke.²

Offenbar zum ersten Mal wird der Versuch einer Definition der Parodie in der 1561 gedruckten *Poetik* Iulius Caesar Scaligers unternommen.³ Das 42. Kapitel des ersten Buches (S. 46) trägt den Titel „Parodia“; in ihm gibt Scaliger eine Definition der Parodie sowie einige Beispiele für diese literarische Form. Scaliger bezeichnet als Parodie eine Umformung | vorhandener Texte ins Komische; entstanden sei sie beim Vortrag der homerischen Epen durch die Rhapsoden⁴ (S. 46):

Cum [...] Rhapsodi intermitterent recitationem, lusus gratia prodibant qui ad animi remissionem omnia illa priora inuenterent. hos iccirco παρωδοῦς nominarunt, quia praeter rem seriam propositam alia ridicula subinferrent. est igitur parodia rhapsodia inuersa mutatis uocibus ad ridicula sensum retrahens.

Als Beispiel für eine Parodie zitiert Scaliger aus der *Appendix Vergiliana* das Catull 4 parodierende *catal.* 10 und gibt anschließend eine eigene Parodie dieses Catullgedichtes.⁵

Dieser Aufsatz entstand während eines durch ein Stipendium der französischen Regierung ermöglichten Forschungsaufenthaltes am Centre d'études anciennes der Ecole normale supérieure in Paris. Ohne den Einsatz Professor Hoffmanns wäre dieser Aufenthalt nicht zustande gekommen: Ich bitte ihn, die Widmung dieses Aufsatzes als Zeichen meiner Dankbarkeit anzunehmen.

- 1 Erwähnt seien nur einige besonders wichtige Werke: Hutcheon [24] (mit umfassender Bibliographie), der ganz diesem Thema gewidmete Band 3 der Zeitschrift *Queste* (1986) sowie der Sammelband *Dire la parodie* [11]. Alle diese Beiträge setzen sich ständig auseinander mit G. Genettes Standardwerk *Palimpsestes* [13]. Von den neueren Werken hat einzig Dane [8] den Mut, Genettes Beitrag nicht einmal zu erwähnen und ganz eigene Wege zu gehen.
- 2 Neuere Arbeiten, die die Geschichte der Parodie und ihrer Theorie zu schreiben versuchen, schenken dem sechzehnten Jahrhundert im allgemeinen nur wenig Aufmerksamkeit; vgl. die sehr kurzen Anspielungen auf Scaliger und Estienne bei Hempel [21:154] und Markiewicz [30:1265]. Mehr Interesse für Scaligers Theorien haben die klassischen Philologen gezeigt, die den Ursprüngen und der Geschichte des Wortes *παρωδία* in den antiken Literaturen nachgegangen sind, vgl. unten Anm. 4. Eine recht ausführliche Behandlung der Theorien Scaligers und Estiennes findet man bei Schäfer [37:92–5]. Schließlich ist noch hinzuweisen auf den kürzlich erschienenen Aufsatz Longhis [29], der viele der im folgenden behandelten Texte untersucht, allerdings in einer gänzlich anderen Perspektive, als ich es versuchen werde.
- 3 *Poetices libri septem*, apud Ioannem Crispinum, 1561; vgl. Gilmont [14] 1, 144; 2, 166f.
- 4 Zur Etymologie und Entwicklung des Wortes *παρωδία* in der Antike vgl. Lelièvre [28] (zu Scaligers Ansicht bemerkt er richtig 78, sie besitze „[...] no firm evidence from antiquity“), Pöhlmann [33] (mit ausführlicher Diskussion der älteren Literatur), der ebenfalls 144f. auf Scaligers Theorien Bezug nimmt, und zuletzt sehr gründlich und umfassend Gleis [15].
- 5 Zu Scaligers Catullkenntnis und -imitatio vgl. Harrington [20:604], wo eine weitere Parodie Scaligers auf Catull 4 zitiert wird.

Im folgenden Kapitel beschäftigt sich Scaliger mit den Centonen. Sie seien der Parodie recht ähnlich („haud absimiles parodiis“): „Zusammengenähte“ Versstücke würden so gebraucht, daß sie einen ganz anderen Sinn als den ursprünglichen gäben. Als Beispiel für diese Technik nennt Scaliger den Virgilcento des Ausonius (s. unten Anm. 21) und die Evangelienparaphrase der Proba Falconia.

Aus diesen Bemerkungen Scaligers verdienen folgende Punkte festgehalten zu werden: Der große Renaissancegelehrte will für die Parodie nur eine komische Absicht zulassen; seine Ausführungen über den Cento sind so knapp (das ganze Kapitel umfaßt nur 12 Textzeilen), daß der Unterschied zwischen den beiden Formen nicht recht deutlich wird. Dennoch ist die Zusammenstellung dieser beiden Genera bemerkenswert, denn in ihr finden wir eine Vorgehensweise der Definition angelegt, die sich durch die französische Renaissance fortsetzen sollte und die (wenn man den Anachronismus verzeihen will) geradezu „strukturalistisch“ genannt werden könnte. Die einzige Möglichkeit, einen Begriff zu definieren, ist oft zu sagen, was er alles *nicht* ist: Hier wird im Grunde schon dieselbe Methode verwendet wie heute in den komplexen Nomenklaturen eines Gérard Genette.

Schon wenige Jahre nach Scaliger faßt ein anderer großer Kenner der antiken Literatur die Problematik einer Definition der Parodie schärfer ins Auge: 1573 erscheint in Genf, in der Druckerei Henri Estiennes, ein kleines Buch,⁶ das neben einer Reihe von Dokumenten zur *vita* Homers und zu seinen Schriften⁷ auch „Parodien“ auf die homerischen Werke sowie eine umfangreiche „praefatio“ zu diesen Parodien (S. 71–110) enthält, in der Estienne | mit ständigem Bezug auf die antike Literatur und Literaturtheorie und unter Heranziehung zahlreicher Beispiele darzulegen versucht, was eine Parodie sei.

Estienne, der mit keinem Wort die Ausführungen Scaligers zu diesem Phänomen erwähnt, obwohl er dieses Kapitel der *Poetik* kannte,⁸ rechtfertigt zunächst, warum er in einem Buch, das in erster Linie Homer betrifft, einen solch ausführlichen Teil den Parodien widme. Auch bei diesen nämlich könne man eine Verbindung zu Homer sehen, denn dieses Dichtungsgenus sei häufig „ex Homeri uerbis, vel potius ex certis singulorum eius uersuum particulis artificiose consarcinatum“ (S. 71). Die Parodie sei eine Art Diebstahl am Autor des Vorbildtextes, den es aber so geschickt zu begehen gelte, daß man nicht bestraft werden könne (S. 72):

[...] *παρωδοῖς in eo tantum adhibenda cautio est, ut quae furati uerba fuerint in alium usum conuertant, qui [...] remotus sit ab eo quem apud suum autorem habebant [...].*

Die Parodie, so führt Estienne weiter aus, sei um so interessanter, je bekannter das parodierte Original sei.

Diese (recht mageren) Bemerkungen sind alles, was Estienne in eigener Person zur Theorie der Parodie vorträgt. Auf den folgenden Seiten legt er mit imposanter Gelehrtheit die antike Theorie und Praxis der Parodie⁹ dar, geht den Ursprüngen des Wortes *παρωδεῖν* und seinen Synonymen in

6 *Ὀμήρου καὶ Ησίοδου ἀγών. Homeri et Hesiodi certamen. Matronis et aliorum parodiae. Homericorum heroum epitaphia*, 1573; vgl. Renouard [34:140].

7 Nämlich das *certamen Homeri et Hesiodi*, die sog. *vita Herodotea*, die unter dem Namen Plutarchs überlieferte *vita*, Epigramme auf Homer aus der *Anthologia Palatina* sowie eine Reihe von „Grabinschriften“ auf die Helden der homerischen Epen aus dem pseudo-aristotelischen *Peplos*, der *Anthologia Palatina* und von Ausonius (vgl. zur Geschichte solcher Epitaphe Green [17:363–4]).

8 Estienne gibt als Beispiel eine Parodie Scaligers auf Catull 4 (S. 176f.), die aus eben jenem Kapitel der *Poetik* stammt. Nach Renouard [34:134] hat Estienne 1572 eine Ausgabe der Gedichte Scaligers gedruckt, doch habe ich diese Edition nicht auffinden können (aus Renouards Notiz geht hervor, daß auch er dieses Buch nicht selbst gesehen hat). Keine Antwort kann ich geben auf die Frage, warum Estienne seine Schuld gegenüber Scaliger verschweigt: Hall [18] gibt keine Auskunft über das Verhältnis der beiden Gelehrten, und auch Longhi [29:603–7] beschränkt sich auf die Hervorhebung der Gemeinsamkeiten in den Werken. Erwähnenswert ist schließlich vielleicht noch, daß Estienne mehrfach mit Joseph Scaliger, dem Sohn Julius Caesars, zusammenarbeitete, vgl. Grafton [16:1, 126–7, 145].

9 Vgl. außer dem oben Anm. 4 genannten Aufsatz Pöhlmanns [33] auch die materialreiche ältere Studie von Roemer [36].

der griechischen Sprache nach, vergleicht die Theorien der Suda, des Athenaios und Hermogenes und zeigt die unterschiedlichen Techniken der Parodie, die man in der antiken Literatur beobachten kann. Hervorheben möchte ich aus der Masse dieser gelehrten Details insbesondere eine von Estienne erwähnte Art der Parodie, die er mit den Verben *παραδιορθοῦν* und „emendare“ bezeichnet; hierbei will der Parodierende den moralischen Wert des parodierten Textes korrigieren. Für diese Art gibt Estienne eine ganze Reihe von Beispielen, von denen uns hier eines genügen soll: Den „unmoralischen“ Vers des Euripides frg. 19 Nauck *Τί δ' αἰσχρόν ἦν μὴ τοῖσι χρωμένοις δοκῆ;* soll ein Philosoph (nach der bei Stobaios 3, 5, 36 erzählten Anekdote wäre es gar Platon selbst gewesen) parodiert haben in *Αἰσχρόν τό γ' αἰσχρόν, κἄν δοκῆ, κἄν μὴ δοκῆ* (S. 103).

Nur zwei Jahre später kam Estienne wieder auf das Problem der Parodie zurück, und diesmal werden wir ihn den schon von Scaliger beschrittenen Weg, die Parodie in Differenz zu anderen Genera zu definieren, weiter nachgehen sehen. Seine 1575 erschienenen *Parodiae | morales*¹⁰ bestehen aus zwei recht unterschiedlichen (und auch getrennt paginierten) Teilen. Der erste enthält die eigentlichen „moralischen Parodien“. Einen Kern der Idee dieses Werkes kann man schon in der 1573 erwähnten Art der Parodie sehen, die sich bemüht, den moralischen Inhalt eines Textes zu korrigieren. Estienne erzählt im Widmungsbrief an Johann Fichard,¹¹ die Idee zu seinen Parodien sei ihm gekommen, als er auf einem Ritt von Wien nach Frankreich¹² in aller Muße über das Elend der französischen Religionskriege nachdenken konnte. Dabei sei ihm ein auf dieses Elend passender Vers des Horaz in den Sinn gekommen, den er immer neuen Veränderungen unterworfen habe (Estienne präzisiert nicht, von welchem Vers er spricht, doch wird es sich wohl um die S. 98–108 parodierte Sentenz *epist.* 1, 2, 14 handeln *quidquid delirant reges, plectuntur Achaei*¹³). So habe er denn aus lateinischen Dichtern¹⁴ Sentenzen ausgezogen und diese minimalen Veränderungen unterworfen. Estienne unterscheidet dabei drei Arten von Parodien: (1) Der ursprüngliche Sinn wird beibehalten; (2) er wird ins Gegenteil verkehrt; (3) der neue Vers hat einen gänzlich anderen Sinn.

Estienne schmeichelt sich in der Vorrede an seinen Leser, mit diesen „Parodiae morales“ eine ganz neue Art der Dichtung erfunden zu haben, in der er auf viele Nachahmer hofft. Daher, so erklärt er, habe er auch eine Reihe von weißen Seiten in sein Buch eingefügt,¹⁵ damit jeder Leser, der den Wunsch dazu verspüre, ihm nacheifern könne. Estienne parodiert die aus den lateinischen Dichtern ausgezogenen Sentenzen oft seitenlang in allen möglichen Variationen,¹⁶ von denen hier ein kurzes Beispiel genügen soll. Die Gnome *Nemo repente fuit turpissimus* (Juvenal 2, 83) übersetzt Estienne zunächst ins Griechische (*Οὐδεὶς αἰσχρότατος γένητ' αὐτίκα* oder *Ἀσχήμων τελέως οὐδεὶς ποτε ἔπλετο αἴφνης*), um sie dann folgendermaßen umzuformen (S. 144): |

10 *Parodiae morales, in poetarum uet. sententias celebriores. Centonum ueterum et parodiarum utriusque linguae exempla*, 1575; vgl. Renouard [34:142]; Schreiber [40] Nr. 194.

11 Jurist und Humanist aus Frankfurt (1512–1581), vgl. [6:2, 26–7].

12 Vgl. dazu Longhi [29:596 Anm. 2]: « Il ne s'agit pas d'un détail autobiographique, mais d'un *topos* de l'écriture, familier à Estienne [...] »

13 So vermuten wahrscheinlich zu Recht Schäfer [37:93] und Longhi [29:596].

14 Es handelt sich im einzelnen um Ovid (der den Großteil liefert), Silius Italicus, Juvenal, Martial, Claudian, Horaz, Lucan und (mit überraschend wenig Versen vertreten) Virgil.

15 Außer verschiedenen kleineren Lücken sind besonders die ungeraden Seiten 9–151 sämtlich blank.

16 Die oben genannte Sentenz des Horaz über sechs Seiten hinweg. Eine Vorstufe dieser literarischen Spielerei kann man in einem wenige Jahre zuvor von Estienne veröffentlichten Buch sehen: *Epigrammata Graeca, selecta ex Anthologia. Interpretata ad uerbum, et carmine, ab Henrico Stephano. Eiusdem interpretationes centum et sex uisus distichi*, 1570 (Schreiber [40] Nr. 177, vgl. zu diesem Buch ferner Hutton [25:134–41]). Die schon auf der Titelseite so stolz angekündigten 106 Übersetzungen eines Distichons (*Anth. Pal.* 6, 76) findet man S. 283–96. Auch in späteren Jahren kann man in Estiennes Werken noch ähnliche Variationenreihen beobachten, vgl. das von Longhi [29:598 Anm. 6] zitierte Beispiel. Estiennes Erfindungsreichtum bei solchen Variationen erinnert unmittelbar an Erasmus' *De copia*, wo 1, 33 als Beispiele für Abundanz des Stils 150 bzw. 200 Variationen über die Sätze „*tuae litterae me magnopere delectant*“ und „*semper dum uiuam, tui meminero*“ vorgeführt werden, vgl. zur Tradition solcher *copia* Knott [27:77].

Nemo repente fuit taeterrimus.
 Nemo repente fuit nequissimus.
 Nemo repente fuit parcissimus.
 Nemo repente fuit lucri cupidissimus.
 Nemo repente fuit uanissimus.
 Nemo repente fuit stultissimus.
 Nemo repente fuit cautissimus.
 Nemo repente fuit doctissimus.
 Egregie mendax nemo repente fuit.
 Perfrictae frontis nemo repente fuit.

Man sieht, daß jeder mit etwas Ausdauer und einem Wörterbuch ausgestattete Leser diese Reihe ohne Schwierigkeit *ad libitum* fortsetzen könnte,¹⁷ zumal Estienne bei seinen Umformungen gelegentlich vom Versmaß der Vorlage abweicht. Estiennes mit so viel Stolz angekündigter neuer Dichtungsgattung sollte daher auch kein besonderer Erfolg beschieden sein.

Wesentlich interessanter hingegen ist die zweite Hälfte von Estiennes Werk, die den Binnentitel „Centonum et parodiarum exempla, ab Henr. Stephano selecta et illustrata. cum eiusdem praefatione“ trägt. Die Vorrede, die die Theorie des Cento¹⁸ und der Parodie enthält, erwähnt auch hier mit keinem Wort die Ausführungen Scaligers, doch zeigt schon die Zusammenstellung von Cento und Parodie, daß Estienne hier implizit auf die Äußerungen der *Poetik* bezug nimmt¹⁹

Estienne beginnt seine theoretischen Erörterungen mit dem allgemeinen Gedanken, daß die Menschen sich nicht mit dem Sinn und Kontext, den die Dichter ihren Versen gaben, begnügen wollten, sondern sie auf andere Gebiete zu übertragen wünschten;²⁰ dabei boten sich ihnen zwei Vorgehensweisen an (S. 1): „Interdum enim ipsi uersus ἀπαραιοίητοι et quales ab aliquo poeta scripti fuerunt, interdum vero non tales, sed aliqua in parte παραπεποιημένοι usurpantur: atque hoc posterius genus παραφδία uocatur.“ Diese klare und logische Unterscheidung der beiden Formen führt uns über Scaligers vage Feststellung ihrer Ähnlichkeit hinaus. Dennoch erkennt Estienne an, daß diese klare Definition in der Praxis | nicht allzu dogmatisch angewendet werden darf: Man findet in der Tat sowohl in Centonen geringe Abwandlungen von Versen als auch in Parodien unverändert übernommene Partien (S. 130 und 136).

Einen weiteren fundamentalen Unterschied zwischen den beiden Formen sieht Estienne darin, daß man es im Cento im allgemeinen vermeidet, die ursprüngliche Abfolge der Verse beizubehalten

17 In dem Exemplar der Bibliothèque Mazarine in Paris mit der Signatur 45665, das ein Ex-libris des französischen Geographen Jean-Nicolas Du Tralage (ca. 1640–1720, vgl. zu ihm den Artikel von J. Marouis im *Dictionnaire de biographie française* [10:12, 929]) trägt, findet man in der Tat einige der weißen Seiten mit weiteren Umformungen oder Parodien beschrieben, die etwa genau so inspiriert sind wie die Estiennes, ein gewisses Interesse aber dadurch gewinnen, daß sie sämtlich griechisch geschrieben sind; ihr Autor muß also, bei aller gelegentlich zu beobachtender Nachlässigkeit in Metrik, Semantik und Akzentuierung, über eine sehr solide Ausbildung im Griechischen verfügt haben.

18 Nur kurz sei daran erinnert, daß schon 1543 in der Druckerei von Henris Onkel François (I) Estienne die von Hubert Susanneau (oder Susannée) besorgte Ausgabe der Virgilcentonen der Faltonia Betitia Proba erschienen war (*Probae Falconiae centones*, Paris 1543; vgl. Schreiber [40] Nr. 121). Henri Estienne selbst wandte sich dieser Dichtungsart 1578 noch einmal zu, als er die *Homerici centones. Virgiliani centones. Nonni papraphrasis euangelii Ioannis* veröffentlichte (Schreiber [40] Nr. 205), doch enthält dieses Werk keine Beiträge mehr zur Theorie der Gattung.

19 Dies gegen Longhi [29:600]: « Il faut attribuer entièrement à Estienne le mérite de cette corrélation capitale. »

20 Vgl. zu diesem Gedanken die Bemerkungen Longhis [29:599–600].

oder auch nur zu viele Verse aus derselben Passage zu übernehmen,²¹ während in der Parodie im Gegenteil die ursprüngliche Folge beibehalten werden muß, wobei Estienne präzisiert, „si modo quis ea qua decet immutatione adhibita efficiat, ut, qui ex uno eodemque loco et seruata eadem serie adduntur uersus, non trahi sed sponte sequi uideantur“ (S. 130). Ziel der Parodie ist es also, nicht nur ein sekundäres Gebilde zu sein, sondern außerdem dem Leser das Gefühl zu vermitteln, hier handle es sich um ein „natürliches“ und originales Kunstwerk.

Estienne fordert weiter, die Parodie solle in Wortwahl und selbst Klang so nahe wie möglich am parodierten Original bleiben, denn „quo [...] minor est mutatio (id est, quo uiciniorem pronuntiationem habet uox ei in cuius locum substituitur) eo iucundior est parodia“ (S. 132f.). In einem Überblick über die Geschichte der Parodie erklärt Estienne, ihr Ursprung liege bei Homer. Wenn Estienne die Verse Γ 204 ὦ γύναι, ἦ μάλα τοῦτο ἔπος νημερτῆς ἔειπες und ψ 183 ὦ γύναι, ἦ μάλα τοῦτο ἔπος θυμαλγῆς ἔειπες miteinander vergleicht (131), so liegt in seiner vor-Parryschen Sicht der homerischen Epen hier ebenso eine Parodie vor²² wie in der lateinischen Literatur bei Virgils Übernahme Ennianischer Verse; Estienne zitiert hier (S. 161) als Beispiel Virgils *inuadunt urbem somno uinoque sepultam* (*Aen.* 2, 265) und Ennius' *nunc hostes uino domiti somnoque sepulti* (*Annales* frg. 288 Skutsch).

Versuchen wir, ein vergleichendes Fazit dieser Theorien der Parodie zu ziehen: Während, wie wir gesehen haben, die Methode sowohl bei Scaliger als auch bei Estienne darin besteht, die Parodie in ihrer spezifischen Differenz zum Cento zu definieren, gelangen sie damit doch zu gegensätzlichen Ergebnissen. Während sich für Scaliger die Parodie vor allem durch | ihre komische Absicht auszeichnet („ad ridicula sensum retrahens“), stellt Estienne die formalen Unterschiede der beiden Gattungen in den Vordergrund. Wenn er auch zugibt, daß in der Praxis diese Unterschiede gelegentlich verwischt werden, so definiert er doch durch den Gegensatz „unverändert übernommene Verse“ – „Übernahme mit leichten Variationen“ die Genera Parodie und Cento. Estiennes Vorschriften, die variierten Wörter und Verse sollten möglichst eng beim Original bleiben und als Vorbild für Parodien seien möglichst bekannte Texte zu wählen, sind aus der in der gesamten Renaissancepoetik zu beobachtenden Ausrichtung auf den Rezipienten zu verstehen: Der Leser soll den parodierten Vorbildtext möglichst wiedererkennen. Aus dem Spannungsfeld zwischen diesem Wiedererkennen und der Illusion, die Parodie sei ihrerseits ein originaler, nicht abgeleiteter Text, ergibt sich für Estienne der Erfolg einer Parodie. Die für Scaliger so wichtige und in seiner Nachfolge seit dem siebzehnten Jahrhundert als für die Parodie konstitutiv angesehene²³ komische (persiflierende, also im modernen Wortsinne „parodistische“) Absicht hingegen erwähnt Estienne mit keinem Wort, ja sein Versuch der „Parodiae morales“ weist eher in die entgegengesetzte Richtung, eine Parodie mit höherem moralischen Anspruch als das Original.

Im folgenden sollen diesen Theorien zeitgenössische Beispiele für die Parodie antiker Autoren gegenübergestellt werden, wobei geprüft werden soll, inwiefern diese Parodien den theoretischen Ausführungen entsprechen oder widersprechen. Unser erstes Beispiel ist nicht ausdrücklich mit „Parodia“ überschrieben, sondern trägt die Bezeichnung „De Christo, imitatio Horatiana“; der

21 Diese Regeln zum Verfassen von Centonen hatte schon in der Spätantike Ausonius im Begleitbrief seines „Cento nuptialis“ formuliert (*op.* 18 in der Ausgabe Greens). Umfangreiche Literaturangaben zum Cento in der Antike findet man im *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike* [19:295–6. 337], hinzuzufügen wäre, besonders zu Etymologie und Bedeutung des Wortes „Cento“, Vidal Perez [45]; zu Theorie und Praxis des Cento in der (italienischen) Renaissance Erspamer [12] und Calitti [5].

22 Der Hinweis auf Estiennes Unkenntnis der „oral-poetry“ Forschung soll nicht implizieren, seine Sicht homerischer „Parodien“ sei notwendig falsch. Gegen die orthodoxen Vertreter der Ansicht, die homerischen Epen seien rein mündlich konzipiert und Verswiederholungen daher ausschließlich aus der traditionellen Formeltechnik der Rhapsoden zu erklären, stehen auch heute noch (und wieder) bedeutende Philologen, die in der *Odyssee* durchaus Zitate aus und Anspielungen auf die *Ilias* sehen, vgl. zuletzt Hölscher [23:40 mit Anm. 13] (zum Verhältnis von α 358f. und Z 492f.), die Anmerkungen im *Odysseekommentar* [22] zu α 1–10, β 174–176 oder κ 266–269 sowie Usener [44].

23 Vgl. Stackelberg [42:159].

Text zeigt jedoch, daß diese „imitatio“ eine Parodie ist. Es handelt sich um ein 1540 veröffentlichtes Gedicht von Jean Salmon Macrin:²⁴

<p>Christum in remotis dogmata rupibus uidi explicantem, credite posteri, coetusque discentes et aures discipulorum auidas silentum.</p> <p>5 euhoe recenti mens trepidat metu, plenoque Christi pectore lucidum laetatur, eheu parce Iesu, parce ratis metuende verbis.</p> <p>fas pauperes o sit mihi nuptias 10 uinique fontem mirificum noui cantare mutataque sacro numine aquam laticem in Lyaeum. </p> <p>fas et beatae uirginis additum stellis honorem iuraque Tartari 15 depressa non leui ruina Ditis et exitium reuincti.</p> <p>tu flectis amnes, tu Galilaeium aequor, quietem fluctibus imperas, tu caerulea et pontum fluentem 20 constabilis pedibusque calcas.</p> <p>tu cum parentis regna per arduum cohors Gigantum scanderet impia molita turrim altos ad axes, mox premis hanc, uariasque uoces.</p> <p>25 quamquam seuero iudicio omnium commissa tandem crimina punies formidolosus censor, idem pacis es ipse tamen sequester.</p> <p>mortalium pro sollicitus metu 30 magnum parentem suppliciter rogas, ad celsum et assessor tribunal nos ope perpetua tueris.</p> <p>te uidit impositus Cerberus aureo uultu decorum, leniter atterens 35 caudam, ore et expumans trilingui euomuit furiale uirus.</p>	<p>Bacchum in remotis carmina rupibus uidi docentem, credite posteri, Nymphasque discentis et auris capripedum Satyrorum acutas.</p> <p>5 euhoe, recenti mens trepidat metu, plenoque Bacchi pectore turbidum laetatur, euhoe, parce Liber, parce graui metuende thyrsos.</p> <p>fas per uicacis est mihi Thyiadas 10 uinique fontem lactis et uberes cantare riuos atque truncis lapsa cauis iterare mella,</p> <p>fas et beatae coniugis additum stellis honorem tectaue Penthei 15 disiecta non leni ruina Thracis et exitium Lycurgi.</p> <p>tu flectis amnes, tu mare barbarum, tu separatis uuidus in iugis nodo coerces uiperino 20 Bistonidum sine fraude crinis.</p> <p>tu, cum parentis regna per arduum cohors gigantum scanderet impia, Rhoetum retorsisti leonis unguibus horribilique mala.</p> <p>25 quamquam choreis aptior et iocis ludoque dictus non sat idoneus pugno ferebaris; sed idem pacis eras mediusque belli.</p> <p>te uidit insons Cerberus aureo 30 cornu decorum leniter atterens caudam et recedentis trilingui ore pedes tetigitque crura.</p>
---	--

Diese Parodie böte Anlaß zu einer ausführlichen Analyse; aus Platzgründen beschränke ich mich hier auf einige Beobachtungen zur parodischen Technik. Über die literarische Qualität von Salmons Umformung ist wohl kein Zweifel möglich: Sein Gedicht beeindruckt mehr durch die Aufrichtigkeit seiner christlichen Überzeugung als durch die geschickte Umsetzung des horazischen Vorbildes (*carm.* 2, 19), in dem der antike Dichter an die Beschreibung einer Epiphanie des Bacchus

24 Aus den *Hymnorum selectorum libri tres*, Paris, Robert Estienne, 1540, S. 78–80. Zu Macrin vgl. den grundlegenden Aufsatz von McFarlane [31] (zu den christlichen Parodien horazischer Oden besonders 336)

einen Hymnus an den Gott anschließt. Macrin macht daraus einen Hymnus auf Christus,²⁵ wobei er sich offensichtlich bemüht, so nah wie möglich an seinem Vorbildtext zu bleiben.²⁶ Bei allen Umformungen im Detail ruft eine Reihe von aus dem Original übernommenen Wörtern dem Leser den Horaztext ins Gedächtnis. |

80

81

Die Aretalogie des Bacchus verwandelt Macrin in eine hymnische Aufzählung der Taten Jesu. An einigen Stellen geht diese Umformung vonstatten, ohne daß Macrin dem Text oder der Christusmythologie allzuviel Gewalt antun müßte (die Verstirnung Ariadnes wird zur Aufnahme Marias in den Himmel, die Quellen von Wein und Milch, die Bacchus in der Natur für die Bacchanten fließen läßt, werden zum Wein bei der Hochzeit zu Kanaan), an anderen Stellen ergibt sich diese Umformung weniger glatt (so fragt man sich, ob die Darstellung des Turmbaus zu Babel, 21–24, als Gigantenkampf wohl besonders glücklich ist, und der Gedichtbeginn wirkt recht ungeschickt: Der Gott Bacchus hat sicherlich „in remotis [...] rupibus“ seinen Platz,²⁷ doch warum sollte Christus gerade dort seine Dogmen erklären?). Dabei werden die heidnisch-antiken Elemente bald ganz von den christlichen ersetzt (so Maria und Ariadne), bald findet ein Synkretismus der beiden Sphären statt²⁸ (vgl. die Erwähnung der Giganten, 22, und des Cerberus, 33). Es sei schließlich noch angemerkt, daß das gesamte Ethos des Horazcarmens mit seinem Preis der ekstatischen Gottheit sich wohl nicht recht zu der von Macrin unternommenen Umformung schickt, wie sich an einigen Ungeschicktheiten des Ausdrucks erkennen läßt (ans Komische grenzen z. B. „lucidum / laetatur“, 6f., und „ratis metuende uerbis“, 8).

Macrins Gedicht läßt sich demnach mit der von Estienne beschriebenen Kategorie der moralisierenden Parodien vergleichen. Seine „interpretatio christiana“ der heidnischen Mythen wurde von seinen Zeitgenossen gewiß als eine Korrektur moralischer Mängel des horazischen Originals angesehen. Irgendeine satirische oder komische Tendenz hingegen ist in der Umarbeitung nicht feststellbar.

Die folgenden Beispiele für Parodien stammen aus einem Werk, das fast ausschließlich Parodien antiker Texte enthält;²⁹ es wurde 1579 zum ersten Mal gedruckt, also nur kurz nach Estiennes Beiträgen zur Theorie der Parodie: Die siebziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts scheinen sich für diese Gattung besonders intensiv interessiert zu haben. Das Buch, von Janus Lernutius (Jean Leernout, 1545–1591) und Victor Giselinus (Ghyselincq, 1539–1591)³⁰ unter dem Pseudonym „Sixtus Octavianus“ herausgegeben³¹ und 1593 in | Lyon erweitert neuaufgelegt,³² enthält zunächst (leicht

81

82

- 25 Die christliche Umdeutung von Horazcarmina scheint vor allem in der Spätrenaissance ein beliebtes literarisches Spiel gewesen zu sein, vgl. Schäfer [37:94] (Schäfers Annahme, die erste Horazparodie stamme aus dem Jahre 1566, ist allerdings ein Irrtum: Außer der hier vorgestellten Parodie Macrins aus dem Jahre 1540 kann ich auch auf eine 1556 gedruckte Parodie des Horazcarmens 4, 2 von Melanchthon verweisen, vgl. Schmitz [38:78]).
- 26 Auffällig (und für eine Parodie ungewöhnlich) ist jedoch der Umstand, daß Macrins Gedicht um eine Strophe länger ist als sein Vorbild: In den Versen 29–32 erfindet der Renaissancedichter offenbar frei. Möglicherweise ist dieses Übertreffen des Vorbilds an Länge als *aemulatio*, als Wetteifern mit dem antiken Text zu verstehen.
- 27 Götterepiphanien finden in der Antike traditionell in einsamen Gegenden statt, vgl. zu dieser Tradition Nisbet/Hubbard [32:315, 318].
- 28 Diese Vermischung kann etwas befremdlich wirken bei einem Dichter, der in den späteren Jahren seines Lebens beständig die christliche gegenüber der antik-heidnischen Inspiration hervorhebt und Gedichte mit „Christum, non Apollinem aut Musas a poetis esse inuocandos“ oder „Deos antiquos esse eliminandos“ betitelt, doch ist sie in Macrins Werken beständig anzutreffen, wie McFarlane [31:324] zu Recht betont: «[...] le poète ne renoncera jamais complètement à la mythologie païenne, il l’introduira même parfois dans certaines poésies religieuses [...]»
- 29 *Phaselus Catulli et ad eam, quotquot exstant parodiae, cum annotationibus doctissimorum uirorum. Accesserunt alia quaedam eiusdem generis, Eboraci, apud Ioannem Marcantium, 1579.* Zum fingierten Druckort York (das Buch wurde wahrscheinlich in Brügge oder Antwerpen gedruckt) vgl. Anm. 31.
- 30 Zu Leernout und Ghyselincq vgl. [2:341, 384] sowie das *Supplément 1970–1985* zu dieser Bibliographie [3:223, 297].
- 31 Vgl. zu dem Werk, seiner Entstehung und Drucklegung und zur Herkunft der hier vereinigten Elemente die minutiöse Studie van Crombruggen [7].
- 32 *Phaselus Catulli et ad eam quotquot exstant parodiae, cum annotationibus doctissimorum uirorum. accesserunt, praeter*

gekürzt) die theoretischen Ausführungen Scaligers und Estiennes (aus dem *Homeri et Hesiodi certamen* von 1573), Catull 4 und Auszüge aus verschiedenen zeitgenössischen Catullkommentaren zu diesem Gedicht. Daran schließen sich die eigentlichen Parodien an: Außer *catal.* 10 finden wir elf Parodien³³ von zeitgenössischen Dichtern (Giorgio Anselmo, Iulius Caesar Scaliger, Ioseph Scaliger, Leernout, Paul Schede,³⁴ Giovan Matteo Toscano, Giovanni Cotta und drei mit „Sixtus Octavianus“ gezeichnete Gedichte, die also entweder von Leernout oder von Ghyselinck stammen) und einige Anmerkungen zu diesen Gedichten; außerdem noch Parodien auf andere Catullgedichte (3. 54) sowie auf Werke von Horaz (*carm.* 1, 35; 3, 9) und Properz (1, 20).

Besonders interessant an dieser Sammlung ist für uns heute die Möglichkeit, diese Reihe von Parodien miteinander und mit dem Original zu vergleichen. Leider ist es nicht möglich, hier alle Parodien ausführlich vorzustellen. Exemplarisch sollen deshalb zwei untersucht werden, die in den kurzen Kommentaren „Octavianos“ als die beiden Extremfälle bezeichnet werden. Das mit „In P. Virgillii opera“ betitelte Gedicht des italienischen Dichters Giorgio Anselmo³⁵ (ca. 1470–1525) stammt aus dessen postumen *Epigrammata* aus dem Jahre 1526 (dort f. aiiivf.), Octaviano bemerkt dazu (S. 72): „[...] proxime ad structuram et formam Phaseli Catulliani accessit Georgius Anselmus [...]“. Hier das Gedicht selbst (S. 42f.):

Libellus ille, quem uidetis hospites,
ait uoluminum fuisse maximus,
neque ullius canentis impetus fidis
nequisse praeterire, siue fistula
5 opus foret sonare siue classico.
et hoc negat superba Romuli iuga
negare uatibusque claram Achaidem
Rhodonque nobilem horridamque Thraciam,
Sicana saxa aquaeue Sisyphi uadum.
10 ubi iste, post libellus, ante uox fuit
deorum amica: namque Delphico in specu |
loquente saepe uerba condidit deo.
Ilisse flumen et Lycaeae pinifer,
tibi haec fuisse et esse cognitissima
15 ait libellus: enthea ex origine
tuo stetisse dicit in cacumine,
tuo imbuisse tibias in aequore,
et inde tot per ora docta cursitans
Phrygas tulisse, laeua siue dextera
20 uocaret aura siue utramque Pythius
simul secundus incidisset in manum.
neque ulla uota prouehentibus deis

alia eiusdem generis, quae Sixtus Octavianus edidit, Claudii Verderii Lusius, de artificio epigrammatis Disquisitio, et Epigrammata quaedam, Lugduni, apud Thomam Soubron, 1593; vgl. [4:4, 356] und Arbour [1] Nr. 1461 und 1461*. Text und Seitenzahlen stammen im folgenden aus diesem Nachdruck.

33 Daß gerade dieses Gedicht zu einer solchen Fülle von Parodien Anlaß gab, liegt gewiß auch daran, daß schon Virgil (die meisten Autoren der Renaissance zweifeln nicht an dieser Zuschreibung des *Catalepton*, anders jedoch Estienne, vgl. Longhi [29:602]) den Weg gewiesen hatte. Zu *catal.* 10 und seinen genauen Beziehungen zu Catull vgl. den umfangreichen Kommentar von Westendorp Boerma [46:28–48]. Wer an „Octavianos“ Sammlung Gefallen findet, findet fünf der von ihm herausgegebenen sowie 45 (!) weitere Parodien auf Catull 4, größtenteils aus der Feder deutscher Humanisten, in *Phaselus Catulli, et ad eundem parodiarum decades quinque. quibus accesserunt in eum ipsum Phaselus notae philologicae Andreae Senftelebi. ex bibliotheca Nicolai Henelii*, Lipsiae, typis Gregorii Ritzschens, impensis uero Johannis Lischkii, 1642.

34 Schede hat sich der Form der Parodie häufiger bedient, vgl. Schäfer [37:96–101].

35 Vgl. zu ihm Hutton [26:173].

sibi esse facta, cum ueniret a Ioue
 nouissimum hunc adusque candidum diem.
 25 sed haec prius fuere, nunc poetico
 tumet fauore, gratiasque agit tibi,
 gemella Cynthia, et gemelle Cynthiae.

Demgegenüber sieht Octaviano in der von Giovan Matteo Toscano³⁶ (ca. 1500–1578) verfaßten Parodie VII das andere Extrem verwirklicht (S. 75): „Hic a Catullo longissime omnium abscessit [...]“. Das Gedicht selbst stammt aus den von Toscano herausgegebenen *Carmina illustrium poetarum Italarum*, 2 Bde, Paris, apud Aegidium Gorbinum, 1576–1577 (erster Teil des ersten Bandes, f. 64rf.), bei Octaviano findet es sich S. 50f. abgedruckt:

Atimus ille, quem uidetis, hospitum
 ait fuisse proxenos sacerrimus,
 neque ullius latronis improbas manus
 nequisse praeterire, siue per diem
 5 opus sit harpagare siue noctibus.
 et hoc negat tui accolas, Auenio,
 negare pontis et fluenta Rhodani,
 Lotumque flumen, horridos Lemouicas,
 trucem utriusque Gallici et sinum freti:
 10 ubi iste, post disertus, antea fuit
 scholae magister, atque candidas super
 nates calente sibilum edidit flagro.
 uadose Sequana et frequens Lutetia,
 tibi haec fuisse et esse cognitissima
 15 refert Atimus, ultima ex origine
 tua inquit ampla permeasse pulpita,
 tuisque pectus imbuisse dogmatis,
 et inde mentis impotentia scholae
 dedisse iura, laeua siue dextera
 20 rogaret aera siue utramque nummulis |
 crumena diues incidisset in manum.
 neque ulla uota plagiariis diis
 sibi esse facta, uenit ut Lutetia
 nouissima hunc adusque turbidum Lotum.
 25 sed haec prius fuere: nunc libidine
 calet furente, seque dedicat tibi,
 amica foetida atque amica foetidi.

Auch in diesen beiden Parodien finden wir die schon bei Macrin beobachtete Technik wieder, den Leser durch eine Reihe von Schlüsselwörtern immer wieder an das Original zu erinnern. In diesem Fall ist anzumerken, daß die Parodisten vor allem die Elemente des Originals beibehalten, die dem Leser mit einiger Sicherheit im Gedächtnis geblieben sind: die Struktur des ersten Verses („*~ ~ ~ ille quem uidetis hospit- / ait [...]*“), die doppelte Verneinung in den Versen 2–4 („*neque ullius [...] / nequisse praeterire*“), das Polyptoton in 6f. („*negat [...] negare*“). Der auffällige Vers 14 wird in

36 Zu Toscano vgl. Hutton [26:237]. „Octaviano“ kritisiert dessen Gedicht im übrigen in sehr harten Worten (S. 77): „Mirandum sane hominem, qui Aurato usus est praeceptore et tanto studio duos tomos Italicorum poematum legit hinc inde et collegit, quidquam tam insubidum ipsoque indignum elegantissimis monumentis ac uere deliciis nostri saeculi inseruisse.“; auch die Latinität Toscanos wird scharf verurteilt, so beispielsweise zu v. 4 unter dem Lemma „praeterire“ (S. 75): „Si quod dicendum erat dicere uoluit, Latinus [*sic!*] non est, si quod uerba significat [*sic!*], non capio quid dicat.“

beiden Versionen unverändert übernommen, und auch im Schlußvers bemühen sich Anselmo und Toscano sichtlich, der Struktur von Catulls auffälliger Anonomasie für „die Dioskuren“ möglichst nah zu folgen.

Wer sich für solche Details der poetischen Technik interessiert, könnte geradezu eine Matrix der verschiedenen Umformungen des Catullgedichtes erstellen, um vorzuführen, welche Elemente des Originals regelmäßig beibehalten und welche häufig abgeändert werden. Das Resultat einer solchen Untersuchung würde, wie ein rascher Überblick ergibt,³⁷ die Ergebnisse des Vergleichs der Parodien Anselmos und Toscanos bestätigen: Beibehalten werden die besonders auffälligen Elemente des Vorbilds, die dem Leser ein sicheres Wiedererkennen des Originals gestatten und ihn gewissermaßen auf „Trittsteinen“ durch dessen Text führen.

Es stellt sich wiederum die Frage nach der satirischen Absicht der Parodie. Bei Anselmo ist davon nicht das Geringste zu spüren: Sein Gedicht ist eine Ergebenheitsadresse an Virgil, der durch die Anklänge an einen anderen klassischen Autor wohl noch zusätzlich geehrt werden soll. Etwas anders zu beurteilen ist Toscanos Parodie: Hier liegt in der Tat eine satirische Absicht vor. Der Spott von Toscanos Umwandlung richtet sich jedoch nicht gegen Catulls Gedicht, sondern (in der Tradition der antiken Satire und des Epigramms) gegen den „Atimus“. Nach moderner Terminologie haben wir es daher mit einer Mischform zu tun: Eine Satire nimmt formal die Gestalt einer Parodie an.³⁸ Scaligers weite Definition des Spottes in der Parodie („mutatis uocibus ad ridicula sensum retrahens“) läßt diese Möglichkeit zu, erst spätere Literaturtheorie hat diese Definition so verengt, daß wir von jeder Parodie Spott in Richtung auf ihr Vorbild erwarten.³⁹

Bis hierher haben alle von der Renaissance mit „Parodia“ betitelten Werke den zeitgenössischen Theorien zumindest teilweise entsprochen. Bei den beiden abschließenden Beispielen ist dies anders. Das erste ist ein Gedicht aus der 1598 gedruckten *Parodia Pindarica* des flämischen Humanisten Frédéric Jamot.⁴⁰ Ich hatte schon an anderer Stelle Gelegenheit, auf die den Hauptteil dieses kleinen Buches ausmachende „pindarische Parodie“ einzugehen;⁴¹ hier soll uns deshalb das zweite Gedicht interessieren, das zweisprachig mit „Εἰς τὸν αὐτὸν Μόσχον ἄλλη παρωδία/In eundem Moschum altera parodia“⁴² überschrieben ist (S. 10):

37 Um mich nur auf die schon oben erwähnten Elemente zu beschränken: Sechs der Parodien folgen eng dem Wortlaut des ersten Verses, fünf entfernen sich von ihm (wobei von diesen fünf die von Giovanni Cotta zumindest die Klangstruktur des Originals nachahmt, S. 55: „Iacchus iste quem bibetis optimum [...]“). Auf die doppelte Negation in 2–4 verzichtet nur eine Parodie; auf das Polyptoton in 6f. nur zwei. Vers 14 wird in neun Parodien unverändert übernommen, ansonsten geringfügig abgeändert. Im Schlußvers ist bei allen Parodisten das Bemühen spürbar, sich so eng wie möglich an Catull anzuschließen.

38 Zu Recht weist mich E. A. Schmidt darauf hin, daß wir dieselbe Vermischung der Gattungen schon in der Catullparodie *catal.* 10 finden, wo der Spott ebenfalls auf den „Sabinus“, nicht auf den Vorbildtext zielt, und daß Toscanos Gedicht daher als Umformung dieser Parodie (also als Parodie „in zweiter Potenz“) anzusehen ist. Zur Unterscheidung der Gattungen Satire und Parodie vgl. Dane [9].

39 Dabei spielt es keine Rolle, ob dieser Spott dem Modell respektvoll gegenübersteht oder es in der Tat als lächerlich brandmarken will; wichtig ist in der modernen Terminologie die fundamentale Unterscheidung, die Dane [9:145] trifft: „[...] satire refers to things; parody refers to words.“

40 *Parodia Pindarica, ad Franciscum Moschum*, Duaci, Jean Bogard, 1598. Das Werk bildet den zweiten Teil der *Coenobiarchia Ogniacensis* des Franciscus Moschus, Douai 1598; vgl. [35:2, 93–4].

41 Vgl. Schmitz [39:287. 296–302].

42 Jamot gibt zu seinem griechischen Gedicht eine metrische lateinische Übersetzung. Da seine Nachahmung des dorischen Kunstdialektes der Bukoliker nicht immer leicht verständlich ist, übersetze ich es hier ins Deutsche, wobei ich mich auf diese lateinische Version stütze: „Ein süßes Lied singt Moschus: Einst sagte es die prophetische Flöte der sizilischen Muse voraus. Ein süßes Lied singt Moschus, die Blüte der Dichter, der an den Ufern Flanderns bukolisch dichtet. Ein süßes Lied singt Moschus, der Verkünder des himmlischen (5) Glückes und zugleich Kenner der Heilkunst. Ein süßes Lied singt Moschus, für die Einwohner von Armentières der Herold der ehrfurchtgebietenden Weisungen des Vaters. Ein süßes Lied singt Moschus, der für die Einwohner von Armentières wie eine Schwalbe abwechslungsreich singt (10). Lebe glücklich, von den Musen geliebter Moschus, der du mit lebensspendendem Naß den Durst stillst. Lebe glücklich, auf den Wiesen der Weisheit solche Lieder singend und so prangend.“

Ἄδύ τι χῶ Μόσχος γαρούεται· ἔννεπε μάντις
 ἅ σύριγξ μῶσας πρὶν ποκα σικελίδος.
 ἄδύ τι χῶ Μόσχος γαρούεται, ἄνθος ἀοιδῶν,
 χεύμασι παρ Φλανδροῖς βωκολιασδόμενος.
 5 ἄδύ τι χῶ Μόσχος γαρούεται, ἄγγελος ἐσθλῶν
 ὠρανίων, χῶ μὲν ἴδρις ἀκεστορίας.
 ἄδύ τι χῶ Μόσχος γαρούεται, Ἄρμεντάρους
 ἐντίμων κᾶρυξ πατρὸς ἐφαμοσυνᾶν.
 ἄδύ τι χῶ Μόσχος γαρούεται, Ἄρμεντάρους
 10 αἴολα μουσίσδων ἴσον ἀηδονίδι.
 ὄλβιος οἰκοίης, μῶσαις πεφιλαμένε Μόσχε,
 νάματι ξειδώρω δῖψαν ἀκειόμενος.
 ὄλβιος οἰκοίης, σοφίας ζαθέοισιν ἰάμνοις
 τοίαδε γαρούων, τοίαδε γαυριόων

Jamots Parodie läßt sich durch ein pseudo-theokritisches Gedicht inspirieren. In *id.* 9 beginnt das von Daphnis gesungene Lied folgendermaßen (6f.):

85

ἄδύ μὲν ἅ μόσχος γαρούεται, ἄδύ τε χᾶ βῶς
 ἄδύ δὲ χᾶ σύριγξ χῶ βουκόλος, ἄδύ δὲ κῆγῶν. |

86

Jamot wurde wohl durch den Gleichklang des Wortes μόσχος ‚Rind‘ mit dem gräzisierten Namen seines Freundes zu dem refrainartig wiederholten Versteil ἄδύ τι χῶ Μόσχος γαρούεται angeregt, wobei die vierfache Anapher von ἄδύ bei Pseudo-Theokrit gewiß mit dazu beitrug, diese Wiederholung als dem Geist des Originals angemessen erscheinen zu lassen. Die beiden letzten Distichen greifen in ihrem ebenfalls refrainartigen ὄλβιος οἰκοίης eine weitere theokritische Junktur auf, ὄλβιοι οἰκείοιτε (*id.* 12, 28). Auf dieses Aufgreifen (pseudo-)theokritischer Versanfänge aber beschränkt sich die Beziehung zu präzisen Vorbildtexten. Ansonsten verwendet Jamot zwar ein bukolisches Vokabular (vgl. das Schlüsselwort βωκολιασδόμενος, 4) und bemüht sich um eine dorische Dialektfärbung, folgt aber keinem Vorbild Vers für Vers. Jamots Gedicht stellt damit keine „Parodie“ im modernen Sinne oder im Sinne der Theoretiker der Renaissance dar.⁴³

Unser letztes Beispiel für eine „Parodie“ stammt aus der Spätphase der französischen Renaissance. 1618 veröffentlicht Frédéric Morel (1552–1630), Griechischprofessor am Collège Royal, ein Buch mit dem Titel *Carmen parodicum*.⁴⁴ Nach einer Ergebnisadresse an Ludwig XIII. finden wir die Überschrift „Fed. Morelli professorum reg. decani carmen centoué de aquis“: Für Morel scheinen die Begriffe „Cento“ und „Parodie“ also geradezu austauschbar.⁴⁵ Das hexametrische Gedicht selbst aber ist nach heutigen Definitionen weder das eine noch das andere. Morel trägt aus antiken und biblischen Quellen Material für sein Loblied auf die Kraft des Wassers⁴⁶ zusammen, wobei er einige

43 Zu demselben Resultat führt auch eine Analyse von Jamots „Parodia Pindarica“ (s. Anm. 41), in der ebenfalls eine Reihe von Versen und Junktur aus verschiedenen pindarischen Epinikien (zum Großteil unverändert) übernommen wird: Die Vorgehensweise erinnert mehr an die Centodichtung als an die Parodie.

44 *Carmen parodicum de aquis et earum miraculis*, Paris, Frédéric Morel, 1618; vgl. Arbour [1] Nr. 9007 und 9007*.

45 Ähnlich verwendet auch der neulateinische Dichter Sébastien Rouillard (oder Roulliard, † 1639) die Bezeichnung „Parodica monodia“ für ein Gedicht, das teilweise ein Cento aus Horazpassagen ist, in *Iani Passerati nuper eloquentiae professoris et interpretis regii traiectus elysius*, Paris, apud Philippum a Prato, 1603 (vgl. Arbour [1] Nr. 3849), f. 2r.

46 Morel hatte sich schon einige Jahre zuvor für dieses Thema interessiert: 1598 erscheint in seiner Druckerei, von ihm herausgegeben und übersetzt, *Pauli Silentiarii in thermas Pythias et aquarum miracula carmen*, Paris (vgl. Arbour [1] Nr. 2687; das Buch wurde 1601 neuaufgelegt, ebd. Nr. 3420); 1612 gibt er heraus *Ex Heliodori miraculis fragmentum. Laureae Tullii M. Cic. liberti carmen in fontes calidos Academicæ uillæ, Ouidiano carmine de miraculis aquarum illustratum*, Paris, Jean Libert (Arbour [1] Nr. 6528 und 6597). In beiden Büchern findet man eine Reihe der auch für das *Carmen parodicum* verwendeten antiken Texte schon zitiert.

dieser Quellen in Marginalnoten ausdrücklich angibt. Nur an wenigen Stellen übernimmt Morel auch den Wortlaut der betreffenden Passage,⁴⁷ meistens ist sein Text eine Paraphrase der Partie.⁴⁸ Ebenso wie bei Jamot überrascht uns auch hier die Bezeichnung „Parodie“⁴⁹ für ein Gedicht, das nur | sehr vage an eine ganze Reihe von Intertexten erinnert, ohne einem von ihnen in der Art einer Parodie im Sinne der theoretischen Äußerungen zu folgen.

Versuchen wir, nach der Betrachtung dieser Beispiele eine Bilanz zu ziehen. Wir haben gesehen, daß Scaligers Beschränkung des Genus Parodie auf eine komische Absicht, die in späterer Zeit so viel Autorität gewinnen sollte, für das sechzehnte Jahrhundert noch nicht die Regel ist. Zwar finden wir auch hier eine Reihe satirischer Parodien, doch überwiegen die Texte, bei denen „Parodie“ nur Bezeichnung für eine poetische Technik ist, die darin besteht, einem möglichst bekannten Vorbildtext unter Beibehaltung möglichst vieler Wort- und Klangelemente einen neuen Sinn zu geben. Insofern spiegelt die Definition Estiennes, die den Schwerpunkt auf diesen technischen Aspekt legt und das Ethos des parodierenden Textes (bis auf die vage Bemerkung, der Sinn des neuen Textes müsse von seinem Vorbild „entfernt“ sein) beiseite läßt,⁵⁰ die Realität der Literatur seiner Zeit besser wider als die Scaligers. Doch wurde auch deutlich, daß die französische Renaissance in ihren Gattungsbezeichnungen noch eine gewisse Anarchie walten läßt: Der Terminus „Parodie“ wird auch auf Texte angewandt, bei denen nur eine sehr vage Intertextualität erkennbar ist⁵¹ und die sich weder mit Estiennes noch mit Scaligers Kategorien erfassen lassen.⁵² Erst im siebzehnten Jahrhundert beendete

47 So z. B. „et miramur adhuc libertino patre nato / si Flacco in uotis modus agri est non ita magnus, / hortus ubi et tecto uicinus iugis aquae fons?“ (nach Horaz, *sat.* 1, 6, 6 u. ö. *libertino patre natum* und *sat.* 2, 6, 1f. *Hoc erat in uotis: modus agri non ita magnus, / hortus ubi et tecto uicinus iugis aquae fons*).

48 Ein Beispiel mag genügen: „Archilochus per aquas signauit prospera quaeque. / Empedocles undam certi uocat indicem amoris, / ignem at dissidii et litis, quam explorat aquae uis.“ nach Plutarch, *de primo frigido* 950 E–F ὁ δ’ Ἀρχιλόχος ἐπὶ τῆς τάναντια φρονούσης οὐ κακῶς εἶπε “τῆ μὲν ὕδωρ ἐφόρει | δολοφρονέουσα χειρὶ, θῆτέρη δὲ πῦρ.” (frg. 184 West) und 952 B [Empedokles nannte] τὸ μὲν πῦρ “νεῖκος οὐλόμενον”, “σχεδύνην” δὲ “φιλότιτα” τὸ ὕγρον (frg. B 19 Diels-Kranz)

49 Morel hat allerdings zu anderen Gelegenheiten auch „richtige“ Parodien geschrieben: In den 1601 gedruckten *Cunae infantis reg. delphini* eine lateinische Parodie von *Anth. Pal.* 16, 75 (vgl. Hutton [26:162]); eine weitere (auf Horaz, *carm.* 4, 2, 1–8) findet man in dem Bändchen *In diuum Ludouicum IX. regem Francorum, ode Pindarica bilinguis* (ohne Ort und Jahr, vgl. Arbour [1] Nr. 13292 und 13445), S. 22, nach dem Abdruck einer lateinischen pindarischen Ode von Maffeo Barberini (dem späteren Papst Urban VIII.) mit einer griechischen Übersetzung Morels.

50 Insofern steht Estienne auch dem antiken Wortsinn von παρωδία näher als Scaliger, denn von den Alexandrinern wurde das Wort ebenfalls für Umwandlungen ohne komische Absicht verwendet, vgl. Roemer [36:247].

51 Ein letztes sehr merkwürdiges Beispiel für einen Text, den die Renaissance mit „Parodie“ bezeichnete, sei noch kurz angeführt, auch wenn hier kein Bezug auf antike Autoren vorliegt: In den 1592 zu Ehren Claude de Vergys gedruckten *Syluae quas uario carminum genere primani scholastici collegii Dolani societatis Iesu ex tempore obtulerunt*, Dole, Ant. Dominique (vgl. [35:21, 58]) findet man f. *4r eine „Parodia uersu serpentino“, die ein gewisser Franciscus Chanallus im Alter von 18 Jahren geschrieben hat. Das Gedicht, in sechs Distichen, beklagt in den ersten sechs Versen den Zustand der Heimat des Dichters, wobei refrainartig die Worte „patria, tutor abest“ wiederkehren. In den letzten sechs Versen verwandelt sich diese Trauer in Freude, unter dem tenor „patria, tutor adest“. Chanallus kehrt dabei Vers für Vers die Themen der ersten Gedichthälfte um, wobei die „Parodie“ kaum den Wortlaut der Verse betrifft, sondern mehr ihren Inhalt. Hier liegt also im eigentlichen Sinn überhaupt keine Intertextualität vor, da die „parodische“ Technik nur innerhalb des Textes angewendet wird. Da außerdem die Umkehrung der Themen das entscheidende Moment dieses Vorgehens ist, möchte ich beinahe vermuten, daß der junge Verfasser hier die Bezeichnungen „Parodie“ und „Palinodie“ miteinander verwechselt hat.

52 Auch hierin schließt sich die Renaissance an die Antike an, vgl. Pöhlmann [33:156]: „Παρωδία ist [...] schon im Hellenismus zu jenem vieldeutigen Allerweltsbegriff geworden, mit dem man es noch in der Gegenwart zu tun hat.“ Wenigstens kurz angemerkt sei, daß auch die Bezeichnung „Cento“ während dieser Epoche in sehr freier Weise gebraucht werden kann: 1599 veröffentlicht Damas van Blijenburgh (1558-ca. 1616, vgl. zu ihm den Artikel J. L. van Dalens in *Nieuw Nederlandsch Biografisch Wordenboek*, hrsg. von P. C. Molhuysen, P. J. Blok und K. H. Kossmann, 4 [Leiden 1918, Nachdruck Amsterdam 1974] Sp. 175f.) ein Buch mit dem Titel *Cento ethicus ex uariis poetis hinc inde contextus*, Lugduni Batauorum, ex officina Ludouici Elzeuiri. Blijenburgh hat hier aus etwa 120 neulateinischen Dichtern Partien zusammengestellt, die er für besonders „moralisch“ und daher für die Jugenderziehung geeignet hält; der Umfang dieser Passagen reicht von nur einem Vers bis zu mehreren Seiten. Obwohl Blijenburgh diese Auszüge

87

88

die in Frankreich (auch in der neulateinischen Literatur) die Vorherr|schaft gewinnende „doctrine classique“ diesen Zustand relativer Anarchie,⁵³ ohne daß etwa eine kontinuierliche Entwicklungslinie zu beobachten wäre: Die überraschendsten Beispiele für „Parodien“ stammen gerade aus der Spätphase des Renaissancehumanismus. Das kleine Beispiel der Parodie zeigt so, wie die literarische Realität den ordentlichen Klassifizierungen der alten und neuen Literaturgeschichtsschreiber und Gattungstheoretiker nicht selten einen Streich spielt.

unter Oberbegriffen zusammenfaßt, sind sie doch nur eine Abfolge von Zitaten, die keinen zusammenhängenden Text konstituieren – weder nach der Definition der Renaissance noch nach der der Moderne haben wir es also hier mit einem Cento zu tun.

- 53 Vgl. hierzu die Schlußfolgerungen Danes [8:205]: “Parody [...] is not a universal literary phenomenon that began to be codified in the lexicons of the seventeenth and eighteenth centuries. It is, rather, a genre contemporary with that codification, a genre that is to a large extent a product of that codification.”

Zitierte Literatur

- [1] Arbour, Roméo: *L'Ère baroque en France. Répertoire chronologique des éditions de textes littéraires*, 4 Bde., Genf 1977.
- [2] *Bibliographie de l'humanisme des anciens Pays-Bas. Avec un répertoire bibliographique des humanistes et poètes néo-latins*, hrsg. von Aloïs Gerlo und Hendrik D. L. Vervliet (Instrumenta humanistica 3), Brüssel 1972.
- [3] *Bibliographie de l'humanisme des anciens Pays-Bas. Avec un répertoire bibliographique des humanistes et poètes néo-latins. Supplément 1970–1985*, hrsg. von Marcus De Schepper und Chris L. Heesakkers, Brüssel 1988.
- [4] *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondateurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, hrsg. von Julien Baudrier, 12 Bde., Lyon 1895–1921 (Nachdruck Paris 1964).
- [5] Calitti, Floriana: „Fatica o ingegno: Lelio Capilupi e la pratica del centone“, in: [41], 497–507.
- [6] *Contemporaries of Erasmus. A Biographical Register of the Renaissance and Reformation*, hrsg. von Peter G. Bietenholz und Thomas B. Deutscher, 3 Bde., Toronto.
- [7] Crombruggen, Henri van: *Lernutiana* (Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Letteren 21, 3), Brüssel 1959.
- [8] Dane, Joseph A.: *Parody. Critical Concepts versus Literary Practices, Aristophanes to Sterne*, Norman 1988.
- [9] Dane, Joseph A.: „Parody and Satire: A Theoretical Model“, *Genre* 13 (1980) 145–159.
- [10] *Dictionnaire de biographie française*, hrsg. von Jules Balteau et al., Paris 1932–.
- [11] *Dire la parodie. Colloque de Cerisy*, hrsg. von Clive Thomson und Alain Pagès, New York 1989.
- [12] Erspamer, Francesco: „Centoni e Petrarchismo nel cinquecento“, in: [41], 463–495.
- [13] Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.
- [14] Gilmont, Jean-François: *Bibliographie des éditions de Jean Crespin*, 2 Bde., Verviers 1981.
- [15] Glei, Reinhold: „Aristoteles und Linsenbrei: Intertextualität und Gattungsgenese am Beispiel der antiken Parodie“, *Philologus* 136 (1992) 42–59.
- [16] Grafton, Anthony: *Joseph Scaliger. A Study in the History of Classical Scholarship*, 2 Bde., Oxford 1983–2005.
- [17] Green, Roger P. H.: *The Works of Ausonius, Edited with Introduction and Commentary*, Oxford 1991 (Nachdruck 2003).
- [18] Hall, Vernon: *Life of Julius Caesar Scaliger (1484–1558)* (Transactions of the American Philosophical Society N.S. 40, 2), Philadelphia 1950.
- [19] *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*, Bd. 5 *Restauration und Erneuerung. Die lateinische Literatur von 284 bis 374 n. Chr.*, hrsg. von Reinhart Herzog und Peter Lebrecht Schmidt (Handbuch der Altertumswissenschaft 8, 5), München 1989.
- [20] Harrington, Karl P.: „The *Manes Catulliani* of J. C. Scaliger“, *Classical Journal* 27 (1931/32) 596–610.
- [21] Hempel, Wido: „Parodie, Travestie und Pastiche: zur Geschichte von Wort und Sache“, *Germanisch-romanische Monatsschrift* 15 (1965) 150–176.
- [22] Heubeck, Alfred, West, Stephanie und Hainsworth, J. B.: *A Commentary on Homer's Odyssey*, 3 Bde., Oxford 1989–1992 (urspr. italienisch, 1981).
- [23] Hölscher, Uvo: *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München ³1990.
- [24] Hutcheon, Linda: *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York 1985 (Nachdruck Urbana 2000).
- [25] Hutton, James: *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800* (Cornell studies in classical philology 28), New York ²1967.
- [26] Hutton, James: *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800* (Cornell studies in English 23), Ithaca 1935.
- [27] Knott, Betty I.: *Erasmus, De duplici copia verborum ac rerum* (Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami 1, 6), Amsterdam 1988.
- [28] Lelièvre, Frank J.: „The Basis of Ancient Parody“, *Greece and Rome* 1 (1954) 66–81.
- [29] Longhi, Silvia: „Propagata voluptas: Henri Estienne et la parodie“, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 47 (1985) 595–608.

- [30] Markiewicz, Henryk: „On the Definitions of Literary Parody“, in: [43], 2, 1264–1272.
- [31] McFarlane, Ian D.: „Jean Salmon Macrin (1490–1557)“, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 21 (1959) 55–84. 311–349; 22 (1960) 73–89.
- [32] Nisbet, Robin G. M. und Hubbard, Margaret: *A Commentary on Horace Odes, Book II*, Oxford 1978.
- [33] Pöhlmann, Egert: „ΠΑΡΟΔΙΑ“, *Glotta* 50 (1972) 144–156.
- [34] Renouard, Antoine Augustin: *Annales de l'imprimerie des Estienne, ou histoire de la famille des Estienne et de ses éditions*, Paris ²1843 (Nachdruck Genf 1971).
- [35] *Répertoire bibliographique des livres imprimés en France au seizième siècle*, hrsg. von Louis Desgraves et al., 30 Bde., Baden-Baden 1968–80.
- [36] Roemer, Adolf: „Philologie und Afterphilologie im griechischen Altertum“, *Philologus* 21 (1908) 238–78.
- [37] Schäfer, Eckart: *Deutscher Horaz. Conrad Celtis, Georg Fabricius, Paul Melissus, Jacob Balde: die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands*, Wiesbaden 1976.
- [38] Schmitz, Thomas A.: *Pindar in der französischen Renaissance. Studien zu seiner Rezeption in Philologie, Dichtungstheorie und Dichtung* (Hypomnemata 101), Göttingen 1993.
- [39] Schmitz, Thomas A.: „Les odes grecques de Frédéric Jamot († ca. 1609)“, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 53 (1991) 281–303.
- [40] Schreiber, Fred: *The Estiennes. An Annotated Catalogue of 300 Highlights of Their Various Presses*, New York 1982.
- [41] *Scrittura di scrittura. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, hrsg. von Giancarlo Mazzacurati (Biblioteca del Cinquecento 36), Rom 1987.
- [42] Stackelberg, Jürgen: *Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung, Supplement, Parodie* (Schwerpunkte Romanistik 1), Frankfurt am Main 1972.
- [43] *To Honor Roman Jakobson. Essays on the occasion of his Seventieth birthday, 11. Oct. 1966* (Janua Linguarum, Series Maior 31–33), 3 Bde., The Hague 1966.
- [44] Usener, Knut: *Beobachtungen zum Verhältnis der Odyssee zur Ilias* (ScriptOralia 21), Tübingen 1990.
- [45] Vidal Perez, José L.: „Sobre el nombre del centón en griego y en latín“, *Anuari de Filologia Facultat de Filologia Barcelona* 4 (1978) 145–153.
- [46] Westendorp Boerma, Rudolf E. H.: *P. Vergili Maronis Libellus qui inscribitur Catalepton*, Assen ²1963.

First published in: *Antike & Abendland* 39 (1993).