

Frühe Neuzeit

Band 120

Studien und Dokumente zur deutschen Literatur
und Kultur im europäischen Kontext

Herausgegeben von
Achim Aurnhammer, Wilhelm Kühlmann,
Jan-Dirk Müller und Friedrich Vollhardt

›Parodia‹ und Parodie

Aspekte intertextuellen Schreibens
in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit

Herausgegeben von
Reinhold F. Glei und Robert Seidel

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2006



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN-13: 978-3-484-36620-6 ISBN-10: 3-484-36620-6 ISSN 0934-5531

© Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2006
Ein Unternehmen der Walter de Gruyter GmbH & Co. KG
<http://www.niemeyer.de>

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: Dr. Raphael Dammer und Ursula Uhlemann, beide Bochum

Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Einband: Norbert Klotz, Jettingen-Scheppach

Vorbemerkung

Die *Deutsche Neulateinische Gesellschaft* (DNG) hat am 17. und 18. Februar 2005 an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main ihr zweites Arbeitsgespräch abgehalten. Die Tagung, deren Organisation und Durchführung in den Händen von Robert Seidel lag, knüpfte an die Vorgängerveranstaltung insofern an, als hier zwischen den im Dreijahresturnus stattfindenden Konferenzen der International Association of Neo-Latin Studies (IANLS) kleinere, vor allem von Vertretern der deutschsprachigen Länder organisierte Tagungen etabliert werden sollen. Die finanzielle Förderung wurde, wie schon beim ersten Arbeitsgespräch, von der Werner Reimers-Stiftung (Bad Homburg) übernommen. Als Mitveranstalter fungierte diesmal das Zentrum für die Erforschung der Frühen Neuzeit, das in Frankfurt ansässig ist und Räumlichkeiten sowie logistische Unterstützung zur Verfügung stellte. Der Max Niemeyer Verlag erklärte sich erneut bereit, die wissenschaftlichen Erträge der Tagung in seiner Reihe *Frühe Neuzeit* zu publizieren, wo auch die Ergebnisse des ersten DNG-Arbeitsgesprächs veröffentlicht wurden.¹ Die Druckvorbereitung des Bandes hat Reinhold F. Glei in Zusammenarbeit mit Ursula Uhlemann, der an dieser Stelle herzlich gedankt sei, übernommen; die Abschlusskorrektur und die Erstellung des Registers ist Raphael Dammer zu verdanken. Unser ebenso herzlicher Dank gilt schließlich den genannten Institutionen sowie den Herausgebern der Reihe *Frühe Neuzeit* für ihr Vertrauen und ihre Unterstützung.

Bochum / Frankfurt am Main, im Mai 2006

Reinhold F. Glei
Robert Seidel

¹ Lateinische Lyrik der Frühen Neuzeit. Poetische Kleinformen und ihre Funktionen zwischen Renaissance und Aufklärung. 1. Arbeitsgespräch der Deutschen Neulateinischen Gesellschaft in Verbindung mit der Werner Reimers-Stiftung Bad Homburg, hrsg. von Beate Czaplá, Ralf Georg Czaplá und Robert Seidel. Tübingen 2003 (= Frühe Neuzeit 77).

Inhalt

Einleitung	1
<i>Rüdiger Niehl</i>	
Parodia Horatiana – Parodiebegriff und Parodiedichtung im Deutschland des 17. Jahrhunderts	11
<i>Parodiae Horatianae</i> im CAMENA-Corpus	38
<i>Jörg Robert</i>	
Nachschrift und Gegengesang – Parodie und <i>parodia</i> in der Poetik der Frühen Neuzeit	47
<i>Beate Czaplá</i>	
Sarbiewski und Fleming – Parodistische und andere intertextuelle Verfahren in Maciej Kasimierz Sarbiewskis und Paul Flemings Hochzeits-Dithyramben	67
Mathias Casimirus Sarbievius: <i>Aquilae Radiviliae Nuptialis Pompa – Dithyrambus</i>	81
Paul Fleming: <i>Dithyrambus in pompa nuptiali</i>	85
<i>Christoph Pieper</i>	
Nostrae spes plurima famae – Stilisierung und Autostilisierung im <i>Liber Isottaeus</i> des Basinio von Parma	91
<i>Gernot Michael Müller</i>	
Poetische Standortsuche und Überbietungsanspruch – Strategien der Gattungskonstitution im <i>Bucolicon</i> des Helius Eobanus Hessus zwi- schen intertextueller Anspielung und autobiographischer Inszenierung	111
<i>Robert Seidel</i>	
Zwischen Architextualität und Intertextualität – Überlegungen zur Poetik neulateinischer Dichtung am Beispiel von Martin Opitzens <i>Hipponax ad Asterien</i>	171
Martini Opitii <i>Hipponax ad Asterien</i>	196

<i>Wilhelm Kühlmann</i>	
Der Jesuitendichter und die Naturkatastrophe – Bemerkungen zur Kombinatorik von Textklassen und Diskursen in Jacob Bidermanns poetischer Verarbeitung des Vesuvausbruchs von 1631	209
<i>CAMPANVM seu Vesuvius flagrans</i>	227
<i>Wolfgang Kofler</i>	
Hochzeit mit der Antike – Catull 64 in der neulateinischen Gardasee-Dichtung des 16. Jahrhunderts	241
<i>Iris Heckel</i>	
Christliche Heilsbotschaft als Liebeslied – Jacobus Pontanus: <i>Epithalamium, In nuptias Christi et Ecclesiae</i>	255
<i>Reinhold F. Gleis</i>	
Vergil am Zeug flicken – Centonische Schreibstrategien und die <i>Centones ex Virgilio</i> des Lelio Capilupi	287
<i>Gallus</i> (ed. 1550) und <i>Gallus</i> (ed. 1590)	302
<i>Elisabeth Klecker</i>	
Mit Vergil im Seesturm – Parodie und Panegyrik bei Riccardo Bartolini	321
<i>Austrias IX Rvi^r–Rvii^v</i>	342
<i>Florian Schaffenrath</i>	
Über Atlantis nach Amerika – Zur Bedeutung des Atlantis-Mythos in der lateinischen Kolombusepik	345
Ubertino Carrara, <i>Columbus</i> 6,387–464	355
Register	359

Reinhold F. Gleis / Robert Seidel

Einleitung

Das Phänomen der Intertextualität in der Frühen Neuzeit – und damit auch in der neulateinischen Literatur – ist spätestens seit dem von Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber herausgegebenen Sammelband¹ als Objekt der Literaturwissenschaft geläufig. Genuin frühneuzeitliche Verfahren der Textkonstitution (zu nennen wäre etwa das übergreifende Prinzip von *imitatio* und *aemulatio*) sind in ihrer epochenspezifischen Relevanz hinreichend analysiert worden, so daß die Untersuchung einzelner literarischer Praktiken auf soliden literarhistorischen Grundlagen aufbauen kann. Gleichwohl fehlte es bislang an Studien, die sich in historischem oder systematischem Zugriff mit speziellen Verfahren der Adaptation von Einzeltexten oder Textklassen auseinandersetzen. Texttypen wie die *Parodia Horatiana* oder die akademische Scherzdisputation sind der Neolatinistik zwar durchaus vertraut, fundierte Arbeiten zur Entwicklung, Verbreitung und Funktion der einschlägigen Quellencorpora lagen jedoch bislang kaum vor.² Daß es indessen an der Zeit war, sich dem Thema in methodisch avanciertem Zugriff zu nähern, zeigt schon ein Blick auf die Fortschritte der neueren Forschung zur Parodie und ihren Nachbarphänomenen, wie sie etwa von Theodor Verweyen und Gunther Witting³ oder Gérard Genette⁴ betrieben wird. Vor dem Hintergrund dieser texttheoretischen Erkenntnisse und unter Berücksichtigung der immer zahlreicher werdenden Publikationen neulateinischer Quellen – nicht zuletzt in digitalisierter Form – erschien es lohnend, den Studien zu komischen wie ernsten Adaptationen von Texten und Textklassen aus dem Bereich der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit ein eigenes wissenschaftliches Forum zu bieten.

¹ Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven, hrsg. von Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber. Frankfurt u.a. 1994 (= Frühneuzeit-Studien 2).

² Den Forschungsstand für das Gebiet der gesamten (deutschen und lateinischen) Literatur resümiert Robert Seidel: 'Parodie' in der Frühen Neuzeit. Überlegungen zu Verbreitung und Funktion eines intertextuellen Phänomens zwischen Humanismus und Aufklärung, in: Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen 27 (2003), S. 112–134.

³ Theodor Verweyen, Gunter Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung. Darmstadt 1979. Vgl. unter den zahlreichen einschlägigen Arbeiten des Autorenduos zuletzt die Artikel im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft [...], hrsg. von Harald Fricke u.a. 3 Bde. Berlin – New York 1997–2003.

⁴ Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main 1993 (= edition suhrkamp 1683).

Jörg Robert

Nachschrift und Gegengesang

Parodie und *parodia* in der Poetik
der Frühen Neuzeit

1. Genus vs. Schreibweise – Aristoteles und Quintilian

Beginnen wir mit einer improvisierten Definition der Parodie, die selbst schon Parodie ist: Παρωδή αντίστροφος τῇ μιμήσει – »Die Parodie ist das Gegenstück zur Nachahmung«. Der parodierte Prätext ist offensichtlich: Es handelt sich um den Auftakt der Aristotelischen *Ars rhetorica*, der die Rhetorik als 'Gegenstück' (d.h. Komplement) zur Dialektik bezeichnet.¹ Der Satz über die Parodie ist freilich keine Parodie im Sinn der neueren Parodieforschung, d.h. ein Verfahren, »das charakteristische Merkmale einer Vorlage (Einzeltext oder Textgruppe) übernimmt, um diese Vorlage durch bestimmte Komiserungsstrategien herabzusetzen.«² Absicht war es nicht, die Vorlage, Aristoteles' *Rhetorik*, (stil-)kritisch in Frage zu stellen, sondern ihr »kommunikatives Potential und ihre Struktur für die Formulierung einer eigenen Botschaft auszunutzen.«³ Die im folgenden darzustellende *parodia*-Theorie der Frühen Neuzeit hätte zwar nicht von *parodia moralis* oder *christiana*, aber vielleicht von *parodia seria* gesprochen. Denn ernst ist es mir bei meiner Parodie allemal gewesen, freilich: ich habe dem 'pragmatischen' Nachahmungsbegriff des Aristoteles (»Nachahmung von Handelnden«)⁴ den rhetorischen der *imitatio veterum* untergeschoben, der noch außerhalb des Gesichtsfeldes der *Poetik* wie der *Rhetorik* steht.⁵ Und dennoch markiert Aristoteles innerhalb der Begriffs- und Gattungsgeschichte der Parodie eine Zäsur. Sein Parodie-Entstehungssatz in der *Poetik* ist die erste theoretisch reflektierte Aussage über Genese und Physiognomie der Gattung: »So hat Homer bessere Menschen nachgeahmt, Kleophon uns ähnliche und Hegemon von Thasos, der als erster Parodien dichtete, sowie Nikochares, der Verfasser der *Deilias*, schlechtere.«⁶ Ganz im Sinne seines am Handlungskriterium

¹ *Rhetorik* 1354a1: 'Ἡ ῥητορικὴ ἐστὶν ἀντίστροφος τῇ διαλεκτικῇ.

² Theodor Verweyen, Gunther Witting: Parodie, Kontrafaktur. In: Walther Killy (Hg.): *Literatur-Lexikon*. Bd. 14. Gütersloh – München 1993, S. 193–196, hier S. 194; vgl. Beate Müller: *Komische Intertextualität. Die literarische Parodie*. Trier 1994 (Horizonte 16).

³ Verweyen / Witting (wie Anm. 2), S. 194.

⁴ 1448a1: 'Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας.

⁵ Zum Überblick Nicola Kaminski: Art. »Imitatio«. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding, Bd. 4. Tübingen 1998, Sp. 235–285.

⁶ *Poetik* 1448a11–14: οἷον Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος <ὁ> τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δειλιάδα χεῖρους. Vgl. Reinhold Glei: Aristoteles über Linsenbrei. Intertextualität und Gattungsgenese am Beispiel der antiken Parodie. In: *Philologus* 136 (1992), S. 42–59, hier bes. S. 48–50.

orientierten Mimesisbegriffs hebt Aristoteles hier auf die ethischen Dispositionen der Figuren ab, ohne Fragen der Schreibweise und der Textproduktion eigens zu berücksichtigen. In enger Verbindung mit dem komischen Epos wird die Parodie des Archegeten Hegemon einem Gattungstableau inseriert, dessen Unterscheidungskriterium (διαφορά) der Charakter der handelnden Figuren im Verhältnis zum Normal- und Durchschnittscharakter des Publikums darstellt.⁷ In diesem Tableau nimmt die Parodie eine unterschätzte Sonderstellung ein. Sie ist die einzige konstitutiv intertextuelle Gattung, ohne daß Aristoteles schon ein kategorialer Rahmen für die Verfertigung von Texten aus Texten zur Verfügung stünde. An der zitierten Stelle wird daher auch die Verlegenheit spürbar, das Genre schlüssig der Matrix der Kunstformen (εἶδη) einzuschreiben. Dies gelingt nur dadurch, daß Aristoteles die Parodie des Hegemon kurzerhand mit dem komischen Epos identifiziert.⁸

Parodie- und Nachahmungstheorie werden verbunden von Quintilian, der in zwei Passagen seiner *Institutio oratoria* – nicht weniger beiläufig – auf das Phänomen *parodia* zu sprechen kommt. Um *urbanitas* zu erzielen, so Quintilian, dienten auch *ficti notis versibus similes, quae parodia dicitur*.⁹ Im neunten Buch leitet Quintilian den Begriff 'Parodie', der hier wie in der gesamten lateinischen Antike als griechisches Fremdwort zitiert wird,¹⁰ von »Liedern« ab, die »anderen nachkomponiert sind; im 'mißbräuchlichen', d.h. uneigentlichen Sinne (*abusive*) wird der Begriff auch bei der Nachahmung von Versbau und Redewendungen angewandt.«¹¹ Dieser systematische Nexus zwischen Nachahmung und Parodie wirkt in die Frühe Neuzeit hinein und bleibt für den hier zu skizzierenden Zeitraum bestimmend. Einer der frühesten Belege hierfür ist der *Thesaurus* des Henri Estienne (Henricus Stephanus). Dieser paraphrasiert das Verb *παρωδέω* mit der Wendung *canticum vel carmen ad alterius imitationem*

⁷ Diese Unterscheidung in 'gute', 'schlechte' und 'mittlere' (d.h. normale) Charaktere folgt der Dihäresemethode der Dialektik, ein Sachverhalt, der von der *Poetik*-Forschung meist verkannt wird. So fehlt bei Manfred Fuhrmann: *Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – Longin*. Darmstadt 1992, S. 1–69 jeder Hinweis auf die methodologische Provenienz des aristotelischen Dispositionsverfahrens. Ins Bewußtsein gehoben wird sie dagegen von Stefan Trappen: *Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre*. Heidelberg 2001 (Beihefte zum *Euphorion* 40), S. 37–53. Benannt wird die Methodik dagegen wie selbstverständlich von Francesco Robortello in seinem Kommentar zur *Poetik* (In librum Aristotelis de arte poetica explicationes. Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo de arte poetica ad Pisonem inscribitur. München 1968, S. 9): *Postquam Aristoteles inuenit genus commune omnium partium Poëticę, inuestigat vnusquisque differentias. per eas enim quęlibet definiri potest, nam, non, nisi apposita propria differentia, conficitur definitio.*

⁸ Dieselbe Verlegenheit zeigt sich auch bei der Einordnung des *Margites*: im 4. Kapitel wird er nicht als Epos, sondern als Jambus, d.h. Spottgedicht, klassifiziert. Fuhrmann (1992), S. 49.

⁹ Quintilian, *Institutio oratoria* 6,3,96–98.

¹⁰ Theodor Verweyen, Gunther Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*. Darmstadt 1979, S. 11.

¹¹ Quintilian 9,2,35: *παρωδή, quod nomen ductum a canticis ad aliorum similitudinem modulatis abusive etiam in versificationis ac sermonum imitatione seruat*. Dazu Verweyen / Witting (wie Anm. 10), S. 5–7 mit Diskussion der Forschung.

compono.¹² Bleibt hier die komisierende Tendenz ausgespart, so ist sie in einer Definition von Joachim Camerarius ausdrücklich betont: *Παρωδία est, quum alterius poetae versus jocose in aliud argumentum transferuntur*.¹³ Die beiden zuletzt genannten Definitionen der Parodie stehen für zwei separate Traditionslinien: wird in der auf Aristoteles zurückgehenden, von der spätantiken Philologie und Scholienliteratur¹⁴ fortgesetzten griechischen Tradition die komisierende und karikierende Tendenz der Parodie stets vorausgesetzt, so stellt die ernsthafte Parodie ohne herabsetzende Intention, die *parodia seria* (bzw. *sacra*), offenbar eine Evolution des 16. Jahrhunderts dar. Es ist dabei keineswegs zufällig, wenn gerade Henri Estienne in seinem *Thesaurus linguae Graecae* zu einer solch 'unmarkierten' Bestimmung von *παρωδία* / *parodia* als *imitatio* gelangt, denn er ist es auch, der die *parodia seria* mit einer Reihe von Publikationen in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts in Theorie wie Praxis etabliert wird.

2. Normpoetische Grundlegung – Scaligers *Poetices libri septem*

Zunächst ist es jedoch Julius Caesar Scaliger, der den Gattungsbegriff Parodie im Rückgriff auf Aristoteles und Athenaios in seinen 1561 postum erschienenen *Poetices libri septem* in die frühneuzeitliche Poetik einführt:

Quemadmodum satyra ex tragoedia, mimus e comoedia, sic parodia de rhapsodia nata est. Cum enim rhapsodi intermitterent recitationem, lusus gratia prodibant, qui ad animi remissionem omnia illa priora inverterent. Hos idcirco παρωδοῦς nominarunt, quia praeter rem seriam propositam alia ridicula subinferrent. Est igitur parodia rhapsodia inversa mutatis vocibus ad ridicula sensum retrahens.¹⁵

(Wie die Satire aus der Tragödie und der Mimus aus der Komödie, so ist die Parodie aus der Rhapsodie hervorgegangen. Wenn nämlich die Rhapsoden ihren Vortrag unterbrachen, traten spaßeshalber Künstler auf, die zur Entspannung alles Vorausgegangene auf den Kopf stellten. Diese nannte man deshalb Paröden, weil sie neben dem ernsthaft Vorgetragenen andere, lächerliche Dinge einbrachten. Die Parodie ist demnach eine umgekehrte Rhapsodie, die durch eine veränderte Ausdrucksweise den Sinn ins Lächerliche zieht.)

Fünf Aspekte dieses schmalen, für die Theoriebildung der Folgezeit jedoch richtungsweisenden Kapitels sind hervorzuheben:

¹² *Παρωδέω, Canticum vel carmen ad alterius imitationem compono. Sic autem compositum canticum vel carmen παρωδή et παρωδία appellatur*. *Thesaurus Linguae Graecae*, ab Henrico Stephano constructus. Bd. 6, Paris 1842–47, Sp. 560 (s.v. Παρωδέω).

¹³ Ebd.

¹⁴ Adolf Roemer: *Philologie und Alterphilologie im griechischen Altertum*. In: *Philologus* 21 (1908), S. 238–278.

¹⁵ *Poetices libri septem*, lib. I, cap. 42. Zitiert nach Julius Caesar Scaliger: *Poetices libri septem*. Sieben Bücher über die Dichtkunst. Band I: Buch 1 und 2. Herausgegeben, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Luc Deitz. Stuttgart – Bad Cannstatt 1994, S. 370, 22–28 (Übersetzung S. 371).

1. Scaliger definiert Parodie als Komisierungsoption (*ad comicum sensum retrahens*). Wie Aristoteles begründet er den »adversativen Charakter der P(arodie) (...) nicht mit der 'Dialogizität' dieses Verhältnisses [sc. zwischen Text und Vorlage; J.R.], sondern mit der Stellung der P(arodie) im Gattungssystem.«¹⁶ Parodie ist Gegenstück zur Rhapsodie, nähert sich jedoch – wie die Bemerkungen zum komischen, d.h. niederen Personal der Parodie zeigen – der Komödie an. Hier ist, wie Theodor Verwey gezeigt hat,¹⁷ Horaz' *Ars poetica* verarbeitet. Die ernsthafte Komödie werde, so Horaz, durch das Treiben von Satyrn nach dem Prinzip *vertere seria ludo* karikiert (*Ars poetica* 226).

2. Parodie untersteht literarisch wie soziokontextuell dem Prinzip der 'verkehrten Welt'. Mehrmals wird dieser Inversionsaspekt (*omnia illa priora inverterent; rhapsodia inversa; ad hostis insectationem detorta*) hervorgehoben, der die Parodie zur 'karnevalesken' Form im Bachtinschen Sinne werden läßt. Tatsächlich stellt Bachtin in seinem Rabelais-Buch die frühneuzeitliche Parodie in die Tradition des Karnevals.¹⁸ Dazu paßt auch Scaligers Hinweis, er habe die im folgenden zitierte Parodie des *Aeneis*-Proöms anlässlich des Karnevals (*car-nalium diebus*) verfaßt.¹⁹ Für ihre Tendenz gilt, daß sie eine Parodie mit dem Epos, nicht »Parodie wider das Epos« im Sinne einer Vergilkritik darstellt.²⁰ Die parodische Umkehrung richtet sich nicht gegen das literarische Vorbild, sondern nutzt dieses – unter ausdrücklicher Betonung der Wertschätzung (*ex divinitate Maronis*) – als Medium der Invektive (*omnia ad hostis insectationem detorta*).²¹ Dies entspricht der Praxis der komisierenden Parodie in der Frühen Neuzeit. Die »stark affirmative Einstellung der späthumanistischen und barocken Literatur gegenüber den antiken Vorbildern« schließt Stilparodie als Medium literarischer Stilkritik, wie sie die Schiller- oder Heineparodien des 19. Jahrhunderts liefern werden, aus.²²

¹⁶ Peter Stocker, Art. »Parodie«. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding, Bd. 6, Tübingen 2003, Sp. 637–649, hier Sp. 642.

¹⁷ Verwey / Witting (wie Anm. 10), S. 10.

¹⁸ Jürgen von Stackelberg: Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung, Supplement, Parodie. Frankfurt am Main 1972 (Schwerpunkte Romanistik 1,1), S. 166f.

¹⁹ Dieser 'karnevalistische' Kontext bestimmt auch die *Bacchanalia* von Friedrich Taubmann: *Melodaesia sive Epulum Musaeum*. [...] *Ludi Juveniles Martinalia & Bacchanalia: Cum productione Gynaecei*. Leipzig 1597, S. 597: *In Bacchanaliis versus aliquam multi leguntur, quos παρωδῶν in scenam hanc ex Horatio produxi*.

²⁰ Verwey / Witting (wie Anm. 10), S. 12.

²¹ Scaliger ed. Deitz (wie Anm. 15), S. 372, 21–22.

²² Verwey / Witting (wie Anm. 10), S. 195: »Denn in den Epochen einer von der Idee der Wiederbelebung geleiteten Antikerezeption wie der 'Nationalisierung der humanistischen Poesie durch Erfindung einer deutschen Kunstdichtung' (Richard Alewyn) war komischkrit. Infragestellung verpönt. Statt dessen galten im Horizont der 'imitatio veterum' die Formen der wetteifernden Bezugnahme auf Mustertexte, Textmuster u. Vorbildautoren, wie z.B. 'Parodia Horatiana' u. 'Parodia Opitiana'.« Ebenso Robert Seidel: 'Parodie' in der Frühen Neuzeit. Überlegungen zu Verbreitung und Funktion eines intertextuellen Phänomens zwischen Humanismus und Aufklärung. In: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 27 (2003), S. 112–134, S. 128, der »Respekt vor den Koryphäen des Zeitalters oder gar eine aus der 'imitatio'-Tradition zu erklärende Abneigung gegen parodistisches Schreiben überhaupt« für das Fehlen der stilkritischen Parodie im Humanismus verantwortlich macht.

3. Scaliger geht es weiterhin nicht um die Schreibart der *parodia*, ihre Nähe zur *imitatio*, die er im fünften Buch der *Poetik* behandelt. Sein Anliegen ist es, eine von Aristoteles erwähnte, in einer schmalen Reihe antiker Spezimina belegte Gattung in das taxonomische Feld der literarischen Formen einzureihen. So spricht er im Zusammenhang seiner Parodie des *Aeneis*-Proöms nicht von *imitatio*, wohl aber von *aemulatio*, wenn er sich auf die Übernahme der Parodie als Verfahren bezieht. Seine Parodie auf das Catullische *Phaselus ille* zielt nicht auf den Text des Catull, sondern auf die Praxis Vergils, der durch seine Parodie desselben Gedichts in der *Appendix Vergiliana* das Verfahren selbst legitimiert hat.²³

4. Scaliger integriert bei seinen Ausführungen drei autoritative Traditionen: Aristoteles, Horaz und die (lateinische) Dichtungspraxis in Gestalt Vergils, den Scaliger im fünften Buch als *poeta perfectus* feiert.²⁴ Vor allem der Ausgleich von Horaz und Aristoteles spiegelt eines der poetologischen Basisanliegen der Zeit, die Vermittlung der beiden wichtigsten Traditionsstränge der rinascimentalen *Poetik*, die durch die *Ars poetica* des Horaz und die *Poetik* des Aristoteles bezeichnet sind.

5. Christliche Parodien kennt Scaliger ebenso wenig wie volkssprachige Formen (die nicht grundsätzlich, aber doch weithin außerhalb seines Spektrums liegen); beide passen als *parodiae seriae / sacrae* einerseits nicht ins taxonomische Konzept und widersprechen andererseits einer *Poetik*, die nicht auf 'Modernisierung',²⁵ sondern auf Einlösung des antiken Gattungsspektrums und Diskurssystems abzielt. Eine Ausnahme stellt der folgende Abschnitt über *centones* dar, der Probas *Cento Vergilianus* erwähnt.²⁶

3. Generative Poetik – Henri Estiennes *Parodiae morales*

Scaligers Bemerkungen zur Parodie bleiben kursorisch im Vergleich zu jener theoretischen Grundlegung der Gattung, die Henri Estiennes *Parodiae morales*

²³ Scaliger ed. Deitz (wie Anm. 15), S. 371, 24–27: *Cuius aemulatione nostrum quoque exstat tanto difficilium, quod neque Catulli ἐκμυσειῶν neque Virgilii deprompta mihi ponere licuit, sed alia longe diversa quae tamen ad rem facerent quaerenda*.

²⁴ *Poetices libri septem lib. V, cap. 2*. Julius Caesar Scaliger: *Poetices libri septem*. Sieben Bücher über die Dichtkunst. Band 5. Hg. von Gregor Vogt-Spira. Stuttgart – Bad Cannstatt 1998, S. 46, 12–18: *Vergilius vero artem ab eo rudem acceptam lectoris naturae studiis atque iudicio ad summum extulit fastigium perfectionis*.

²⁵ Wilhelm Kühlmann: 'Amor liberalis'. Ästhetischer Lebensentwurf und Christianisierung der neulateinischen Anacreontik in der Ära des europäischen Späthumanismus. In: August Buck, Tibor Klaniczay (Hgg.): *Das Ende der Renaissance. Europäische Kultur um 1600*. Wiesbaden 1987 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 6), S. 165–186, hier S. 170, stellt bei Scaliger dieselbe Tendenz im Hinblick auf die Anacreontik fest: »Scaliger dagegen geht es noch nicht um eine Modernisierung Anacreons im Sinne einer Verchristlichung.«

²⁶ Scaliger ed. Deitz (wie Anm. 15), S. 378, 17f.: *Tale etiam Probae poetriae Christianae, cui ab opere centone cognomen factum est*.

in *poetarum veterum sententias celebriores* (1575) darstellen.²⁷ Das Buch zerfällt in zwei Teile: der erste (S. 1–150) enthält die eigentlichen *Parodiae morales*, eine Sammlung 'moralischer' Sentenzen klassischer lateinischer Dichter, die zunächst ins Griechische übertragen, schließlich einer Reihe von Umdichtungen und Permutationen unterworfen werden. Der zweite bietet einen systematischen Traktat über *parodia* und *cento*, der ausgehend von einer kritischen Durchsicht der griechischen wie römischen Dichtung rhetorische Verfahrensprinzipien ermittelt und so die umfassendste frühneuzeitliche Kritik und Poetik der Parodie vorlegt.

Von Anfang an hebt Estienne hervor, mit den *Parodiae morales* eine gänzlich neue Form der Parodie kreiert zu haben (»Nouum enim quoddam parodiarum genus edere nunc libuit«),²⁸ deren Prinzipien er zunächst in einer Widmungsepistel an den Frankfurter Juristen Johann Fichard (1512–1581) erläutert.²⁹ Der Antike sei die von ihm vorgelegte Form der Parodie unbekannt gewesen. Plutarch habe sie in seinem Traktat *De audiendis poetis* nicht erwähnt. Die Idee zur Sammlung sei ihm auf einem Ritt nach Frankreich gekommen.³⁰ Zum Zeitvertreib habe er von Wien kommend über die schrecklichen Ereignisse des französischen Religionskrieges nachgedacht.³¹ Da sei ihm ein Vers von Horaz durch den Kopf gegangen: *quicquid delirant reges plectuntur Achivi* (*Epist.* 1,2,14).³² Diesen habe er zum Zeitvertreib immer wieder variiert (*refingere*), so daß er »wie ein Proteus immer neue Gestalt angenommen hat.«³³ Hier wie in in einem Epigramm auf dem Titelblatt bringt Estienne sein Verfahren auf den Begriff der *propagatio*.³⁴ Alternativ greift er die aus der Nachahmungsdiskussion bekannte Metapher des 'Inokulierens' auf.³⁵ Demselben Theoriezusammenhang entstammt die Terminologie der *parodia*. Die Verschiebungsopera-

²⁷ *Parodiae morales* H. Stephani, In *poetarum vet. sententias celebriores, totidem versibus Gr. ab eo redditas*. (o.O.). Henricus Stephanus 1575. Dazu Silvia Longhi: 'Propagata voluptas'. Henri Estienne et la parodie. In: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 47 (1985), S. 595–608; Thomas Schmitz: Die Parodie antiker Autoren in der neulateinischen Literatur Frankreichs und der Niederlande (XVI. Jahrhundert). In: *Antike und Abendland* 39 (1993), S. 73–88, hier S. 75–79. Zu Werk und Person Henri Estiennes s. Hans Widmann: *Der Drucker-Verleger Henri II Estienne (Henricus II Stephanus)*. Mainz 1970.

²⁸ Leservorrede, unpag. [S. 1]; vgl. ebd. [S. 2]: *nouae atque inusitatae vtilitatis parodiarum specimen à me edi*. Auch Teil 2, S. 129: *quod vel sua in hoc genere nouitas (vt alia taceam) commendare debet*.

²⁹ *Clarissimo viro, Joanni Fichardo, senatori Francfordiensi*; Fol. ij r – iij v.

³⁰ Leservorrede, [S. 2].

³¹ Widmungsvorrede, Fol. iij v – iij r.

³² Dieser Vers nimmt auch im eigentlichen Parodieteil (Teil 1, S. 8–106) eine Sonderstellung ein: er wird hier zunächst einer Fülle von engeren, dann einer Reihe von 'freieren' Parodien unterzogen.

³³ Fol. iij r: *coepi tandem, ad fallendum itineris taedium, tot modis quot in hoc libro uidebis, illum refingere: ita ut, uelut Proteum quendam, uultus alios atque alios sumere coegerim*.

³⁴ Titelblatt: *Aurea priscorum (ceu quaedam oracula) vatium / Ecce tibi in varios dicta propago modos. / Ipsa legentis erit sic propagata voluptas, / Ipse propagatus sic quoque fructus erit*.

³⁵ Fol. iij r: *in unumquenque ex illis quos delegi ueterum poetarum uersibus, uelut surculos in ueteres arbores inseui*.

tion, die ihr zugrundeliegt, wird lateinisch mit den Verben *accomodare* (»anpassen«), *convertere*, *mutare* (oder *immutare*), *transferre* oder *traducere* bezeichnet.³⁶ Parodie ist nach Estienne die »Übertragung von einer Sache auf eine andere« (*talem ab una re ad aliam traductionem*), wobei es weniger auf den konträren Sinn als auf die elegante *immutatio* ankommt.³⁷ Schon terminologisch zeichnet sich so der originelle Versuch ab, dem Parodieverfahren einen präzisen Ort innerhalb des rhetorischen Systems, näherhin innerhalb der *elocutio* zuzuweisen. Kern dieser Bemühung ist die *traductio*, eine Satzfigur, die in der klassischen Rhetorik die »Wiederholung des gleichen Wortes« oder »nur scheinbar gleicher Wortkörper mit durchaus verschiedener Bedeutung« bezeichnet.³⁸ Sie gehört systematisch den *figurae elocutionis* zu, hier genauer den *figurae per adiectionem*. Bei Quintilian als Variante des Wortspiels (*Paronomasie, adnominatio*) auf den Einzelsatz bezogen, wendet Estienne sie auf die Struktur einzelner Verse (*versus singuli*) oder ganzer Texte an, die sich durch das Verhältnis von Identität und Differenz konstituieren. Auch den Terminus der *mutatio / immutatio* entnimmt Estienne der klassischen Rhetorik, wo er, etwa bei Cicero,³⁹ als Definition der Wortfiguren ('Tropen') dient. In die rhetorische Figuren- und Metaphertheorie verweist der Begriff *abuti*, der traditionell für die Katachrese Verwendung findet.⁴⁰ Mit seinem Rückgriff auf die rhetorische Tropenlehre zur Beschreibung der *parodia* antizipiert Estienne damit den Ansatz Erwin Rotermunds, die Parodie mit den rhetorischen »Änderungskategorien« (Addition, Detraktion, Substitution, Karikatur) zu beschreiben.⁴¹ Zugleich zeigt sich hier die Differenz zu Scaligers gattungssystematischem Zugriff. Anders als in den *Poetices libri septem* wird die Parodie von Estienne nicht als Gattung, sondern als Schreibweise verstanden, deren enge Verwandtschaft mit der rhetorischen *imitatio* und ihren Prozeduren mehr als einmal betont wird.

In der Widmungsvorrede erörtert Estienne weiterhin Prinzip und Poetik seiner Parodien. Als Beispiel dient ihm der Vers: *Vnus homo nobis cunctando restituit rem*,⁴² der exemplarisch durch eine Reihe von engeren und freieren Permutationen geführt wird, ohne daß die 'komisierende' oder 'karikierende' Verwandlung in den Gegensinn im Vordergrund stünde. Entsprechend sind die meisten

³⁶ Ein lateinisches Verb zum Substantiv *parodia* vermeidet Estienne; hier tritt durchgehend das griechische Verb παραφθεῖν ein.

³⁷ Widmungsvorrede, Fol. ij v: *talem ab una re ad aliam traductionem in tacita cogitatione relinquat. At ego, quomodo poeticum aliquod dictum ad alias atque alias res, non solum quae sint eiusdem generis, sed interdum etiam omnino contrarias, transferri possit, idque non solum tacita cogitatione, sed eleganti per parodiam uersus immutatione, & unius in plures quasi propagatione, exemplis hoc in libro doceo*.

³⁸ Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1990, § 658 S. 333; vgl. Quintilian 9,3,69: *aliter quoque voces aut eadem diversa in significatione ponuntur (...) amari iucundum est, si curetur ne quid insit amari*.

³⁹ Cicero, *Brutus* 17,69.

⁴⁰ Ebd.: *catachresis, quam recte dicimus abusioem*.

⁴¹ Erwin Rotermund (Hg.): *Gegengesänge*. München 1963, S. 18; einschränkend kritisch Verwey / Witting (wie Anm. 10), S. 83–93.

⁴² Ennius, *Annales* 12,363.

der vorgelegten *Parodiae morales* im ersten Teil nach Estiennes eigener Unterscheidung *parodiae seriae*, denen nur ausnahmsweise *parodiae iocosae* untermischt werden.⁴³ In einer Mehrzahl von Fällen ist die christianisierende Tendenz unübersehbar. Die pagan-antiken Sentenzen werden zu Aussagen über den christlichen Gott, über Heilstatsachen und relevante christliche Ethik umgeformt. Bereits die erste im Textteil angeführte *parodia* ist eine christliche Litanei auf einen Vers der ovidischen *Metamorphosen* (10,568: *audentes deus ipse iuvat*).⁴⁴ Innerhalb der Serie sind die Variationen nach ihrer Entfernung vom Ausgangstext geordnet. Meist folgt auf den Ausgangssatz eine griechische Übersetzung, die nicht als *parodia* gekennzeichnet ist; daran schließen sich zunächst leichte (*viciniores*), dann entferntere (*remotiores*) Parodien an, die auch typographisch voneinander abgesetzt sind.⁴⁵ Die inhaltliche Disposition des Zyklus ist locker; entsprechend dem Titel konzentrieren sich die Sentenzen auf Ethisches. Dabei zeichnet sich schemenhaft eine inhaltliche Ordnung ab, die Estienne auch in der Sammlung seiner französischen Sprichwörter, den *Prémices*, wählt. Überblickt man die Reihe der Parodien, so ist Estiennes Faszination für das Serielle, das scheinbar 'naturwüchsige' und spontane Proliferieren neuer Texte aus den alten 'Stämmen', unübersehbar. Die *Parodiae morales* entfalten eine intertextuelle 'minimal art', in die Estienne auch seine Leser einbezieht, wenn er in sein Buch zahlreiche leere Seiten zur Fortsetzung des Spiels einrückt.

Der zweite Teil der Sammlung bietet schließlich einen Abriss der antiken Vorgeschichte von Parodie und Cento, aus dem Estienne die Prinzipien einer Kritik und Poetik der Gattung ableitet.⁴⁶ Methodisch greift Estienne hier auf die rhetorischen 'Änderungskategorien' der Widmungsvorrede zurück. Die kritische Durchnahme der Exempla antiker Parodien bedient sich der vertrauten Begriffe *mutatio / immutatio*⁴⁷ und deren griechischer Entsprechungen *παρὰ ποιεῖν* und *μεταποιεῖν*,⁴⁸ gelegentlich spricht Estienne auch von *usurpare*.⁴⁹ Synonym zu *imitatio* verwendet Estienne den Begriff *accomodatio*, diese zerfällt in zwei 'Genera', den *cento*⁵⁰ und die eigentliche *parodia*, denen Estienne je ein Kapitel widmet. Im Abschnitt über die Parodie (*Parodiarum exempla. ab H.S. selecta &*

⁴³ Leservorrede, [S. 8]: *Caeterum vt aures nonnullis iocis ab illa grauium sententiarum seueritate respirarent, iocosas etiam quasdam parodias intermiscui*. Am Ende seines Traktates weist Estienne seinen Leser darauf hin (Teil 2, S. 168f.), er habe sich in diesem bewußt nicht auf *parodiae iocosae* beschränkt, sondern auch eine Vielzahl von *parodiae seriae* und *piae* behandelt.

⁴⁴ Teil I, S. 2–4.

⁴⁵ Leservorrede, [S. 4]: *Quum autem valde diuersa parodiarum mihi in mentem venirent argumenta, faciendum putavi vt quae viciniora sententiae ipsius poetae essent, magis etiam vicinum illi locum: quae ab ea remotiora, magis remotum obtinerent, & sub liberiorum parodiarum titulo ponerentur*.

⁴⁶ S. 1–187 (neue Paginierung): *Centonum et parodiarum exempla, ab Henrico Stephano selecta et illustrata*.

⁴⁷ Ebd. S. 132.

⁴⁸ Ebd. S. 136; letzteres entspricht dem *refingere* der Widmungsvorrede.

⁴⁹ Ebd. S. 139.

⁵⁰ Vgl. Estiennes Sammlung(en) *Homerici Centones* und *Virgiliani Centones*. [Paris]: Stephanus 1578.

illustrata)⁵¹ bestimmt Estienne die Gattung aus ihrem komplementären Verhältnis zum Cento: Bleibt in diesem der Vers unberührt, so wird er in der Parodie modifiziert. Greift letztere am Paradigma (d.h. am Einzelwort / *verba singula*) an, so der Cento am Syntagma (*compositio / verba coniuncta*). Der Cento (eigtl.: 'Flicker') wird unter Beibehaltung der Kleidermetaphorik definiert als *carminis genus ex diuersis carminibus & carminum fragmentis hinc atque illinc accersitis contextum, quasiq[ue] consutum*.⁵² Sein Wert bemißt sich für Estienne nach der Fähigkeit des Ausschneiders (*centonum concinnator*). Die Regel für die Parodie ergibt sich aus dem Gegensatz zu der des Cento: Die Verse des Hypotextes folgen der syntaktischen Ordnung des Modells (*ex uno eodemque loco, et servata eadem serie*).⁵³ Die Regeln, die Estienne im folgenden für die Parodie aufstellt, beziehen sich zunächst auf 'Veränderungen' von Einzelversen (*versus singuli*), danach erst kommt er auf die Parodie komplexer Einheiten (*versus plures*) zu sprechen.⁵⁴ Zu diesen Regeln zählen unter anderem das Gebot möglichst geringer lexikalischer Variation – idealiter ein einziger Buchstabe (*quo ... minor est mutatio ... eo iucundior est parodia*),⁵⁵ der Austausch von Wörtern am Versende⁵⁶ oder die Erlaubnis, wie im Cento ganze Verse unverändert zu lassen.⁵⁷ Der Abschnitt zu Parodien ganzer Texte gliedert sich wiederum in einen griechischen und einen lateinischen Teil.⁵⁸ Ausgehend von Vergils Verarbeitung von Versen des Ennius betont Estienne einmal mehr die enge Affinität zwischen *parodia* und *imitatio*, die eine trennscharfe Bestimmung der Verfahren und Phänomene erschwere.⁵⁹ Am Ende geht Estienne auf Parodien ganzer Texte ein, unter denen das traditions- und reihenbildende Phaselus-Gedicht Catulls die zentrale Stellung einnimmt. Wieder bleiben am Ende dieser Reihe weiße Seiten für Fortsetzungen durch den Leser frei.⁶⁰

⁵¹ Teil 2, S. 129–187.

⁵² Ebd. S. 3f.

⁵³ Ebd. S. 130: *Caeterum quod in Centonum scriptione ab Ausonio improbari dixi, vt nimirum duo versus iunctim (...) multo etiam magis vt plures collocentur, in parodijs contra non probatur solum, sed valde etiam amatur, si modò quis ea qua decet immutatione adhibita, efficiat vt qui ex uno eodemque loco & seruata eadem serie adduntur versus, non trahi sed sponte sequi videantur*.

⁵⁴ Ebd. S. 139ff.

⁵⁵ Ebd. S. 132f.

⁵⁶ Ebd. S. 135: *Videtur porro elegantior esse versus quum in eius finem reseruatur mutatio, atque ita lector velut suspensus retinetur*.

⁵⁷ Ebd. 136: *CAETERVM vt in Centonibus nonnunquam parodiae libertatem vsurpari docui, ita παρὰ ποιῆς vicissim iure Centonum vti animaduerti, id est eorum qui Centones scribunt: vt videlicet versus aliquos omnino immutatos relinquunt*.

⁵⁸ Ebd. S. 139–159 bzw. S. 161–187.

⁵⁹ Ebd. S. 163: *SED quoniam haec, sicut & alia quae proferre ex eodem aliisque nobilibus poetis possem, ad imitationem dumtaxat pertinere videntur (...) ad recentiores quidem sed apertiores parodias transibo*. Entsprechend stuft Estienne Vergils Ennius-Nachfolge als Parodie ein (ebd. S. 161).

⁶⁰ Ebd. S. 169: *Sed iam ab exemplis parodiae quae est in singulis versibus, ad exempla eius veniendum est quae in pluribus versibus epigramma vel oden aut aliud poematij genus efficientibus, continuatur. Chartas autem aliquot vacuas reliqui, vt his exemplis addi quae reperientur, possint*.

4. Parodie und Kontrafaktur – Paul Schede Melissus

Nicht nur Estiennes *Parodiae morales* legen den Schluß nahe, daß die siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts einen Punkt der Gattungsentwicklung bezeichnen, an dem verschiedene für die Folgezeit prägende Faktoren zusammenschießen. Estiennes Parodien regen – poetisch wie poetologisch – die nachfolgende Generation an; dies gilt auch und gerade für die Konzentration auf Horaz statt Catull.⁶¹ Andererseits hat das Beispiel Scaligers wie das Estiennes gezeigt, daß Begriff wie Struktur der Parodie durchaus noch unsicher und offen sind, wenn gleich sich eine Tendenz zur 'ernsthaften' Parodie – d.h. zur Kontrafaktur – bereits in den *Parodiae morales* deutlich abzeichnet. Dieser Befund bestätigt sich an jenem Autor, der die *parodia Horatiana* als eigenes Genre in Deutschland etabliert hat – Paul Schede Melissus.⁶² Schedes Horazparodien, die sich bis in die siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts zurückverfolgen lassen, verdanken sich offenkundig der Anregung der *Parodiae morales* seines engen Freundes Henri Estienne. Dieser ist in Schedes Hauptwerken, den *Schediasmata poetica* (1574) und den *Schediasmatum reliquiae* (1575), immer wieder als Adressat oder mit eigenen Produktionen präsent. In letzteren findet sich sogar eine Sequenz von Epigrammen, die sich ironisch-spielerisch mit Stephanus' Parodieverfahren auseinandersetzt (*Ad H. Stephanum. De disticho quodam ab ipso plus trecenties verso*).⁶³ Estienne wiederum zitiert eine Catull-Parodie des Melissus (*Colonus ille*) im zweiten Teil seiner *Parodiae morales*.⁶⁴ Als Zyklus publiziert bzw. zum Zyklus ausgebaut hat Schede seine Parodien jedoch erst im Rahmen seiner späten *Meletemata pia* (1595).⁶⁵ Die in diesen enthaltenen beiden *Parodiarum libri* bestehen aus je einem Buch Parodien auf Horaz und Catull. In der Vorrede zu den *Meletemata* spielt Melissus die Bedeutung des Zyklus herunter und betont,

⁶¹ Eckart Schäfer: Deutscher Horaz. Conrad Celtis – Georg Fabricius – Paul Melissus – Jacob Balde. Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands. Wiesbaden 1976, S. 95.

⁶² Schäfer stellt ebd. S. 99 fest, »daß Melissus in Deutschland der wichtigste Anreger der Horazparodie gewesen ist«; ferner sei »die Horazparodie um die Jahrhundertwende gerade von Dichtern, die durch Melissus zu Poetae laureati gemacht worden waren oder seinem Kreis nahestanden, gepflegt« worden. Zu Schede vgl. die biographischen Darstellungen von Eckart Schäfer: Paulus Melissus (Schede). In: Stephan Füssel (Hg.): Deutsche Dichter der frühen Neuzeit (1450–1600): Ihr Leben und Werk, Berlin 1993, S. 645–660; ders.: Paul Melissus Schede (1539–1602). Leben in Versen. In: Paul Gerhard Schmidt (Hg.): Humanismus im deutschen Südwesten. Biographische Profile. Im Auftrag der Stiftung 'Humanismus heute' des Landes Baden-Württemberg. Sigmaringen 1993, S. 239–263; unverzichtbar ist daneben die ältere Darstellung von Pierre de Nolhac: Un poète Rhénan, ami de la Pléiade: Paul Melissus. Paris 1923. Die umfangreichste Auswahl seiner lateinischen Dichtung findet sich bei Wilhelm Kühlmann, Robert Seidel, Hermann Wiegand (Hgg.): Humanistische Lyrik des 16. Jahrhunderts. Lateinisch und deutsch. Frankfurt am Main 1997 (Bibliothek deutscher Klassiker 146), hier S. 753–861 (Text), S. 1395–1483 (Kommentar).

⁶³ Schediasmatum Reliquiae. Frankfurt am Main 1575, S. 177.

⁶⁴ Ebd. S. 175.

⁶⁵ Meletematum piorum libri 8. Paraeneticorum 2. Parodiarum 2. Psalmi aliquot. Frankfurt am Main: Commelin, 1595, hier Fol. A2b.

wie vor ihm Estienne und nach ihm Jakob Pontanus, den lediglich progymnasmatichen Wert der Parodie. Er habe solche »Übungsstücke für den Geist und den lateinischen Stil« (*exercitia ingenii stilique Latini*) nur deshalb in die Sammlung seiner *Meletemata* aufgenommen, weil sie auch verschiedene »religiöse und fromme Stücke« (*SACRA sive PIA nonnulla*) enthielten.⁶⁶ Die Sammlung umfaßt denn auch überwiegend, nicht aber ausschließlich *parodiae sacrae*. Neben diesen finden sich zahlreiche Texte erotischen oder panegyrischen Inhalts, das Parodieverfahren wird einer Vielzahl von Themen und Intentionen dienstbar gemacht und setzt so die *varietas* des Horazischen Werks in die eigene poetische wie soziale Gegenwart fort.

Das Prinzip dieses Parodierens wird aus Melissus' Parodie der Horazschen Frühlingsode I, 4 deutlich:⁶⁷

Ad Sereniss. Principem FRIDERICUM IV. Comitem Palatin. Rheni, Ducem Boior. Imperii Septemvirum.
Ex Horatii libro I. oda Iv. Solvitur acris hiems

Pellitur alma quies atra face Martis et Megaerae
Stringuntque nudas copiae machaeras.
Jam neque in oppidulis agit incola, nec colonus antro,
Neque arva plenis flavicant aristis.

(Vertrieben wird der wohlthuende Frieden durch die schwarze Fackel des Mars und der Megäre, es zücken die Heere ihre blanken Dolche.
Schon hält sich kein Einwohner mehr in den Städten, kein Landmann in seiner Höhle auf, auch die Felder wogen nicht mehr golden mit ihren prallen Ähren.)

Die Ode, vielleicht zum Regensburger Reichstag 1594 verfaßt, zeigt das Verfahren der Wort-für-Wort-Substitution, das mit Vorliebe gegensätzliche *sensus* erzeugt: Das hoffnungsvolle Ende des Winters bei Horaz wird durch die düstere Aussicht auf Entfesselung der Kriegsfurie konterkariert, das Erblühen des Landes kontrastiert nun mit seiner Erstarrung in der Erwartung kommenden Unheils. Die neuen Wörter entsprechen den Horazischen syntaktisch, semantisch, phonologisch und morphologisch. Die intertextuelle Beziehung wird, vergleichbar der Praxis literarischer Übersetzung, nicht nur assoziiert, sondern in der Überschrift ausdrücklicher – durch Markierung des Bezugstexts Oden I, 4 – 'markiert'. In Analogie zur volkssprachlichen Kontrafaktur ist eine *parodia politica* im Ton des Horaz entstanden. Überhaupt scheint – dies wäre weiter zu verfolgen – die volkssprachige Kontrafaktur- und Parodiepraxis neben der Sammlung

⁶⁶ Ebd. Fol. A2b: *PARODIARUM libellos, quamquam argumento ipso prioribus et plane dissimiles, et exercitia tantum ingenii stilique Latini esse videntur; tamen, quia SACRA sive PIA nonnulla in se (sparsim licet) continent, haud difficulter sum passus ad calcem subiungi; hac nihilominus fine et conditione, ne auctori sint fraudi. Potuissent sane quidem illa SACRA exempta inter Meletemata referri: verum id a me ipso impetrare haudquaquam potui, ne non Parodiarum libellis eam facerem iniuriam, quae aut illos Gemmulis suis (iva enim eas mihi indigitare liceat) defraudaret, aut ipsorum ordinem distur-[Fol. B1a]baret, vel numerum seriemve mutilaret.*

⁶⁷ Meletemata pia. Parod. lib. I, S. 354.

des Estienne die entscheidende Inspiration für Schedes zyklischen Ausbau der Horazparodie gespielt zu haben. In der Volkssprache war das Verfahren seit langem bekannt: Sammlungen wie Heinrich Knausts *Gassenhawer Reuter vnd Bergliedlin Christlich moraliter vnnnd sittlich verendert* (1571) zeigen in ihrer Umdeutung eine Tendenz, wie sie die Horazparodie bis ins 17. Jahrhundert bestimmen wird. Angesetzt wird am Anstößigen, Erotischen, zumeist werden Liebeslieder allegorisch 'verändert', es entstehen Kontrafakturen. Es wäre keine Überraschung, wenn die Idee zur Latinisierung dieser volkssprachigen Kontrafakturpraxis von jenem Paul Melissus ausgeht, der sich bereits in seinen *Schediasmata* (1574) und *Schediasmatum reliquiae* (1575) spielerisch-experimentellen Versuchen der Latinisierung volkssprachiger wie der Vulgarisierung lateinischer Formen zugewandt hatte.⁶⁸ Dies führt zu einem für das Verhältnis von Volkssprache und Latinität bemerkenswerten Austauschphänomen, das sich der Tendenz nach in Schedes bilinguer bzw. trilinguer Poetik in verschiedenen Gattungszusammenhängen beobachten läßt: Eine in der Volkssprache autochthone, längst etablierte spätmittelalterliche Form (Kontrafaktur) inspiriert den Ausbau einer lateinischen Gattung (*parodia*), die bis dato allenfalls als randständig und sublitterarisch galt. Lateinische und volkssprachige Literatur(en) stehen – dies die implizite Konsequenz – in einem Verhältnis komplementären Gebens und Nehmens. Am Fall der *parodia* / Kontrafaktur bei Schede zeichnet sich einmal mehr die Fragwürdigkeit teleologischer Betrachtungsweisen im frühneuzeitlichen Verhältnis von Latinität und Volkssprache ab: dem Übergang des Neulateiners Schede zur Volkssprache⁶⁹ (dokumentiert vor allem in der Übersetzung des Hugenotten-Psalters von Marot / de Bèze) stehen Bemühungen um eine 'Einbürgerung' volkssprachiger Formen in das lateinische Literatur- und Gattungssystem gegenüber. Was Schedes Horaz-Parodie von der im folgenden zu skizzierenden jesuitischen, aber auch der eines Heinrich Meibom u.a. unterscheidet, ist das Verhältnis zum Horazischen Prätext. Die Transposition wendet sich nicht – wie die 'purgierende' Parodie im katholischen Bereich – gegen den Prätext selbst und seinen Autor, sondern ist bei aller 'antithematischen' Gegenläufigkeit bemüht, dessen formale Autorität für moderne Gegenstände und Sachverhalte zu reklamieren, die – mit Ausnahme der *Rhodanthe*-Parodien – in keinem inneren Zusammenhang mit den Themen der Horazischen Dichtung ste-

⁶⁸ Dazu Jörg Robert: *Deutsch-französische Dornen – Paul Melissus Schede und die Pluralisierung der späthumanistischen Poetik zwischen Latinität und Volkssprache(n)*. (Erscheint) In: *Akten des XXIX. Deutschen Romanistentages* (Saarbrücken). Interdisziplinäre Sektion: »Lateinische Dichtung und volkssprachliche Traditionen in Renaissance und Barock.« Germanisch-romanische Monatsschrift. Sonderheft (2006). Die inverse Form parodierender 'Veränderung' – vom Religiösen zum Erotischen – zeigt demgegenüber ein Lied Schedes an die Geliebte Rosina (»Ein anders. Im thon / ich ging einmal spatzieren«), das Julius Wilhelm Zingref aus einer inzwischen verschollenen Handschrift im Anhang zu seiner Straßburger Opitz-Ausgabe publiziert hat. George Schulz-Behrend (Hg.): *Martin Opitz: Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*. Bd. 2, 1. Stuttgart 1978, S. 223–225.

⁶⁹ Vgl. dazu die wegweisende Skizze von Erich Trunz: *Der Übergang der Neulateiner zur deutschen Dichtung*. In: Ders.: *Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock*. München 1995, S. 207–227.

hen. Diese ist Medium, nicht Ziel des Parodierens, die Parodien sind hier (noch) Parallel- nicht Gegengesang. In Schedes späthumanistischem Bezugssystem bleibt die theologische oder konfessionelle Dimension dabei ebenso ausgespart wie die große Auseinandersetzung zwischen Athen und Jerusalem. In dieser 'Gründerzeit' der neulateinischen *parodia* wird eine scharfe Grenzlinie zwischen *parodia iocosa* und *seria*, innerhalb der letzteren zwischen christlicher und säkularer Thematik nicht angestrebt.

5. *Parodia christiana* – (k)ein jesuitisches Genre?

Die spielerische und avantgardistische Experimentierfreude von Schedes *parodia* rechnet mit einem kongenialen internationalen Publikum, das sowohl die affektierte Simplizität der verfeinerten Volkspoese als auch die liebeslyrischen Gattungs- und Diskurskreuzungen goutieren konnte und wollte. Dieser Rezeptionskontext der *parodia Horatiana* wandelt sich jedoch bereits wenige Jahre nach Schedes 'Erfindung' der Gattung. Die Parodie wird – namentlich im protestantischen Raum – zum *genus scholasticum* und verliert an literarischer Dignität und experimenteller Ambivalenz. Nicht Schede, sondern der Helmstedter Professor für Poetik und Geschichte Heinrich Meibom (1555–1625) wird mit seinen zwei Büchern *Horazparodien*, den »ersten Beispiele(n) eines Lyrikwerks, das nur aus Horazparodie besteht«,⁷⁰ zum eigentlichen Archegeten der *parodia christiana*. An ihnen wie zahllosen weiteren zwischen 1600 und 1620 erscheinenden Parodienzyklen ist abzulesen, wie sich die Parodie auf protestantischer Seite als fester Bestandteil des Poetikunterrichts etabliert. Die Intention des *Horatius Christianus* richtete sich vordergründig auf die Reinigung von anstößigen Elementen, aber auch auf eine Art christlich-typologischer Überbietung und Korrektur des Horaz, dessen Lyrik zur glänzenden paganen Hülle eines rein christlichen Gehalts werden sollte. Ein Geleitgedicht zum *Horatius Christianus* des Thomas Sagittarius kleidet dies in die bekannte Allegorese der ägyptischen Gerätschaften, welche die Israeliten auf ihrem Auszug aus Ägypten mitgenommen hatten.⁷¹ Dies wird auf die Christianisierung des Horaz umgedeutet, der nunmehr dank Sagittarius »als unheiliger Mensch mit heiligem Mund Heiliges verkünden« könne. Horaz gebe seine Rhythmen und Worte, vom Dichter der Parodie jedoch empfangen Horaz die »heiligen Mysterien des unbekanntes Gottes«, wie es in Anspielung auf die Apostelgeschichte heißt.⁷²

⁷⁰ Schäfer (wie Anm. 61), S. 99.

⁷¹ M. Thomae Sagittarii Professoris Publici Horatius Christianus Sive Parodiae Sacrae ad Horatii Ductum Noviter Accommodatae. Jena: Birkner 1615; vgl. ders.: *Horatius Prophanus Primus Sive Parodiae ad res Prophanas alias pro Horatij ductu noviter accommodatae*. Jena: Gruner 1617.

⁷² Horatius Christianus, Fol. 7v–[8]r: *Scilicet Aegypti quondam non sacra supellex / vasa dedit sacris relligiosa focis. / Quid mirum, Calaber, si te quasi praestite vates / Sacra queat sacro non sacer ore loqui? / Ille tibi praebet numeros, & verba: sed abs te / Ignoti*

Anstößig und der christlichen 'Veränderung' bedürftig waren an Horaz einerseits die paganen Gottheiten, andererseits das Erotische – beides fand sich in Melissus' Odenparodien noch völlig bedenkenlos bewahrt. Anders nun die Strategie der nachfolgenden Generation, für die stellvertretend das Werk des Saggiarius stehen mag. Seine beiden Zyklen, der *Horatius Christianus* (1615) sowie der *Horatius Prophanus primus* (1617), repräsentieren den schulmäßigen Normalfall protestantischer Umdeutung, die nichts mehr von den spielerischen, jokoseriösen Ambivalenzen des Melissus erahnen läßt. Zur Illustration der schematischen Verarbeitungstechnik wie der kruden Konfessionspolemik mag die *parodia* der Melpomene-Ode, eines der meistverarbeiteten Stücke des Horaz, dienen:

Quem tu, CHRISTE, DEO <semel>
 credentem placido Numine juveris,
 illum non furor Ethnicus
 turpat degenerem, non Papa decolor
 curru ducit in Italo
 devictum, neque res publica honoribus
 ornatum innumeris ducem
 aut Regum tumidis contuderit minis.⁷³

(Den Gottesgläubigen, dem Du, Christus, mit deinem friedvollen Geist schon einmal beigestanden hast, den kann weder heidnischer Aberglaube mit Schande beflecken, noch führt ihn besiegt ein ehrloser Papst auf seinem italienischen Triumphwagen mit sich. Als Fürst kann ihn das Getriebe des Staates nicht erschüttern: weder durch das Gepränge zahlloser Ehren noch durch das hochfahrende Drohen der Könige.)

Die schiere Zahl protestantischer Parodiensammlungen wie die Chronologie ihrer Entstehung läßt es zweifelhaft erscheinen, daß das Genre sich dem »Einfluß der jesuitischen Horazparodia« verdankt, wie Schäfer vermutet hatte.⁷⁴ Dieser These widerspricht der Befund, daß sich im katholischen anders als im protestantischen Raum keine Spuren einer systematischen Parodienproduktion erkennen lassen. Im Gegenteil: Offenbar findet sich in der unüberschaubaren Zahl von Parodienzyklen, die in der Hochphase des Genres zwischen 1590 und 1620 erscheinen, keine einzige gegenreformatorisch-katholische Sammlung. Man wird vor diesem Hintergrund hinsichtlich der christianisierenden Purgierung des Horaz für beide Seiten eher von Parallelentwicklungen denn von wechselseitiger Beeinflussung sprechen müssen. Tatsächlich fällt die Blüte der reformatorischen Horazparodie zeitlich zusammen mit den Bemühungen um einen 'gereinigten Horaz', wie sie im katholischen Bereich zu beobachten sind. Die Restauration bzw. Inauguration eines christlichen Klassizismus vor allem durch den Jesuitenorden mündet in das Bemühen, die Lyrik des Horaz »von aller Obszönität« zu befreien. Projekt und Praxis des *Horatius ab omni obscenitate pur-*

recipit mystica sacra Dei. / Felix qui potis est superis sacrare prophanum / Carminibus vates quae cecinere suis.

⁷³ Ebd. Ode 4,3 (unpag.).

⁷⁴ Schäfer (wie Anm. 61), S. 100.

gatus setzen sich zum Ziel, »durch Abwandlung anstößiger Stellen gereinigte Schulausgaben der heidnischen Klassiker herzustellen.«⁷⁵ Die *Imitatio* der Schüler hatte sich auf Sprache, Metrik und Stil, »einen Horaz ohne Horaz«⁷⁶ zu beschränken. Durchgehend angewandt ist das Prinzip des *Horatius purgatus* – nach punktuellen Versuchen – erstmals in einer Dillinger Schulausgabe des Horaz aus dem Jahr 1570.⁷⁷ Die 'gereinigten' Ausgaben stellen Gesamtausgaben dar, die anstößige Gedichte entweder ganz unterdrücken oder einzelnen Versen durch parodische Umformung die Spitze nehmen. Die eigentliche Horazparodie bleibt indes als Kunstübung mit zyklischer Dimension auf den protestantischen Bereich beschränkt, während das Verfahren im katholischen, namentlich jesuitischen Umfeld durchaus ambivalent bewertet wird.⁷⁸ Das *parodia*-Verfahren als solches wie auch die *parodia* als Textsorte und Gattung ist für die gegenreformatorische Seite gleich doppelt suspekt: einerseits als ein *protestantisches* Genre, andererseits als eine Form, die den schulmäßig-sklavischen Charakter ihrer *imitatio* nicht verleugnen kann und damit der gerade von den Jesuiten vertretenen, modernen und zeitgemäßen *argutia*-Poetik zuwiderlief.

Spuren dieser doppelten Skepsis zeigen die spärlichen und etwas verlegenen Bemerkungen der beiden wichtigsten jesuitischen Poetologen, Jakob Pontanus und Jakob Masen.⁷⁹ Pontanus' einflußreiche *Institutiones poeticae* verraten deutlich die Kenntnis von Henri Estiennes *Parodiae morales*. So zitiert der kurze Abschnitt, den Pontanus *parodia* und *cento* im Horizont der *imitatio* widmet, sowohl das Bild des Inokulierens⁸⁰ wie Estiennes definitorische Unterscheidung von *parodia* und *cento*.⁸¹ Wie bereits Schede sieht Pontanus in der Parodie nicht mehr als eine nützliche Form schulischer *progymnasmata* (*exercitationes*), die zur intensiven Lektüre der *auctores* anleite und befähige. Pontanus weiß um das vordergründig Artificielle des Verfahrens, das dem Gebot der 'kunstvollen Kunstlosigkeit' widerspricht. Wenn die Parodie die »guten Autoren« in einen »anderen Sinn« verwandle (*in alium sensum convertemus*), dann – so wiederholt er

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd. S. 112.

⁷⁷ Weitere nennt Schäfer ebd. S. 110 Anm. 9.

⁷⁸ Zu diesem entschiedenen Befund vgl. den Beitrag von Rüdiger Niehl im selben Band.

⁷⁹ Zur Jesuitenpoetik Barbara Bauer: Jesuitische 'ars rhetorica' im Zeitalter der Glaubenskämpfe. Frankfurt am Main [u.a.] 1986 (Mikrokosmos 18).

⁸⁰ Jakob Pontanus: *Poeticarum institutionum libri tres*. Tyrocinium poeticum. Ingolstadt: David Sartorius, 1594, lib. I, cap. 9, S. 28: *Postremo, videntur mihi centonum, et parodiarum exercitationes fore perutiles: quibus id assequimur, ut optimos versus optimorum poetarum, propter studiosam et sollicitam lectionem, quae ad eas perquam necessaria est, penitus inbibamus, illique mentibus altissime defixi perpetuo inhaereant. Versus, inquam, poetae boni ad alium sensum conuertemus, et tanquam surculos ex arbore una in aliam insereamus, qui tamen in ea nati, non in eam insiti videri possint: idque dupliciter, vel ἀπαρτε-ποιήτους nulla mutatione, quomodo fecerunt Proba Falconia ex Virgilio, et Eudocia Imperatrix ex Homero, quod genus centones vocamus: vel παραρτεποιημένους in parte aliqua, quod genus parodias nominant. Nec eius exempla desunt.*

⁸¹ Estienne (1575), Teil 2, S. 1: *interdum enim ipsi versus ἀπαρτεποίητοι & quales ab aliquo poeta scripti fuerunt, interdum verò non tales, sed aliqua in parte παραρτεποιημένοι vsurpantur: atque hoc posterius genus παραρτία vocatur.*

Estienne – solle die Pflpfstelle, das 'Auge', unsichtbar gemacht werden, der neue Text müsse naturwüchsig aus dem alten Stamm hervorgehen. Offenbar verfügt Pontanus über keine geeigneten, d.h. gelungenen Beispiele für *parodia* aus dem katholischen Bereich. Sein knapper, aus Estienne und Scaliger kompilierter Abriß schließt mit der lakonischen Bemerkung: »Auch hierfür [d.h. für *parodia*] gibt es durchaus Beispiele« (*nec eius exempla desunt*). Zwei Gründe dürften für Pontanus' Schweigen verantwortlich sein: einerseits die Tatsache, daß zum Zeitpunkt der Abfassung der *Institutiones poeticae* (1594) der produktive Höhepunkt der *parodia*-Literatur noch nicht erreicht war, andererseits der uneingestandene Umstand, daß die *parodia* offenkundig als protestantische Gattung galt.

Diese Skepsis setzt sich bei Jakob Masen (1606–1681) fort. In seiner einflußreichen Poetik, der *Palaestra eloquentiae ligatae*,⁸² erörtert er die Parodie im Rahmen der *Lyrice Poesis* in einem Abschnitt zur »Nachahmung in der Gedichtkomposition« (*Ratio imitandi per viam compositionis*).⁸³ Auch Masen betont, ein halbes Jahrhundert nach Pontanus und nach der Flut vor allem protestantischer *parodiae christianae*, in kritischer Absicht die Nähe des Parodieverfahrens zu einer 'sklavischen' *imitatio*. Nachahmung beziehe sich auf Themen (*res*), 'Konzepte' (*conceptus*) und Stil des Modells – oder auf alle drei Ebenen zugleich. Dabei müsse man sich jedoch vorsehen, nicht den Vorwurf des Plagiats (*plagium*) und Diebstahls (*furtum*) auf sich zu laden. Zwar sei es zu verurteilen, wenn man sich wie die »Krähe mit fremden Federn schmücke«, manchmal aber kleide es »uns geistreich und angenehm wie ein Kostüm, das man sich im Theater leiht.«⁸⁴ Dies gelte insbesondere für solche Fälle, in denen »ein allbekannter Text in einer maßvoll angepaßten Form für ein völlig entgegengesetztes Thema« verwendet werde. Ein Beleg für diese Form sei Jakob Baldes Bierkrug-Ode (lyr. 1,12), eine Parodie auf Horaz, *Carmen* 3,21, die Masen offenbar im Rückgriff auf Estienne als *traductio* bezeichnet.⁸⁵ Diese Operation der 'Übertragung', bei welcher »der Sinn ins Gegenteil verkehrt werde«, kategorisiert Masen ausdrücklich als *imitatio*.⁸⁶ »Zum Vergleich« zitiert Masen anschließend Prätext und imitierenden Text, um schließlich noch einmal auf Baldes *lepida argutaque traductio* hinzuweisen. Ihrer Beiläufigkeit zum Trotz

⁸² PALAESTRA Eloquentiae Ligatae. 3 Bde. Köln: Demen (1682–1682); Bd. 3 (1683), hier PARS II. QUAE COMPLECTITUR Poesin Elegiacam, Heroicam, Lyricam, S. 345f.

⁸³ Ebd. S. 342–347.

⁸⁴ Ebd. S. 345: *Imitationem verò nunc rerum seu conceptuum, nunc styli; nunc etiam ornamentorum utriusque esse alibi tradidi, quanquam et simul omnia imitari liceat. Sed cavendum, ne plagii accuseris, & velut ad deprehensum furtum erubescas. Unde infirmiori ex aliis alia, more apud varios flores delibantis, eligenda erunt. Cum autem turpe sit alieno in ornatu Corniculam superbire; tamen est, cum mutuatus velut in theatro habitus, nos lepide simul ac venuste exornet: si videlicet in re prorsus disparata, inflexa modicè pervulgata alterius oratio locum reperiat.*

⁸⁵ Zu Baldes Parodie vgl. Beate Promberger: Verwünschung eines Bierkruges. Zur Bier-Ode des Jesuitenpaters Jacob Balde. In: *Literatur in Bayern* 37 (1994), S. 32–35.

⁸⁶ Ebd.: *Ita Balde ingeniosa traductione Odam Horatii 20. [sic] lib. 3. Quam ad amphoram vinariam instituit, sensu prorsus in oppositum ad Cerevisiarum flexo, imitatus est, quam proinde hic alteri collatam exhibere placuit.*

sind Masens Ausführungen in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Zunächst folgt Masen der Linie seiner poetologischen Autorität Scaliger, indem er das Verfahren auf die *parodia iocosa*, die 'antithematische Verarbeitung' mit Komisierungstendenz, einschränkt. Darauf deutet schon die stilkritische Begrifflichkeit (*lepidus, venustus, argutus*) hin. Begrifflich und inhaltlich schließt Masen an Scaligers Bestimmung der Parodie als 'komisierende Inversion' an, mehr noch: auch Masen rückt die Parodie in die Nähe der Maskerade, des Theatralischen und Karnevalesken. Parodieren wird zum intertextuellen Mummenschanz. Nicht weniger bemerkenswert ist, daß Masen den Terminus *parodia* hier wie in seinen gesamten theoretischen Schriften entschieden ausspart. Er erscheint lediglich in der Überschrift zu Baldes Text, nicht aber in Masens einleitendem Kommentar zum Verfahren; dies gilt auch für Masens eigene Version der fraglichen Horaz-Ode am Ende des Kapitels, die als *imitatio Horatii* angesprochen wird. Wenn Masen die *parodia* auf den Status eines rhetorischen Änderungsverfahrens reduziert, ohne auch nur – wie dies Pontanus getan hatte – auf den progymnasmativen Wert und Ort des Verfahrens hinzuweisen, so spricht dies für die Frage einer katholisch-jesuitischen *parodia* eine deutliche Sprache. Vorderhand erscheint das Verfahren schwierig, da es systematisch das 'Schmücken mit fremden Federn' einfordert, wo doch im Sinne der *argutia*-Poetik das Paradigma ingenióser Verblüffungskunst eingefordert wird, dem sich Masen in seinen Traktaten zur *argutia*-Lehre intensiv widmet. Ziel des Poetik- und Rhetorikunterrichts ist nicht mehr die *imitatio*, sondern die systematische Konstruktion des Neuen und Überraschenden – ein Paradox, dessen Voraussetzungen hier nicht vertieft werden können. Diese Neuausrichtung an der *argutia*-Poetik erklärt auch Masens Einschränkung der *parodia* auf 'komische' Inversionen. Nur wo das Verfahren mit den Zielen der neuen *argutia* vereinbar ist, d.h. dort, wo die Parodie zu witzigen und geistreichen Resultaten führt wie bei Balde, kann es für die Poetik noch eine ernsthafte Rolle spielen. Die *argutia*-Semantik, in deren Bezugshorizont Masen Baldes Versuch würdigt, schränkt *parodia* im strengen Sinne auf die *parodia iocosa* ein.

Dieser Befund bestätigt sich, wenn man zur Gegenprobe nach der begrifflichen Kategorisierung dessen fragt, was zeitgenössisch unter dem Begriff der *parodia seria* oder *parodia christiana* firmiert. Diese findet sich zwar der Sache, nicht aber dem Begriff nach an mehreren Stellen von Masens *Palaestra*. In der Vorrede zum zweiten Teil seiner *Palaestra eloquentiae ligatae* etwa weist Masen darauf hin, daß er, um die 'Lockungen der alten Dichter' zu konterkarieren, ins »Herz seiner Dichtung weder Frauen wie Thais oder Cynthia und den leichtherzigen Cupido, sondern für Cupido hin und wieder Christus, für Cynthia die Gottesgebärende Maria« gesetzt habe.⁸⁷ Im Hinblick auf das zeitgenössische,

⁸⁷ Ebd. S. 323 (= Vorrede zum zweiten Teil): *Nec tamen aliena prorsus ab Ecclesiasticae vitae instituto daturus sum, cum priscorum Vatum lenocinia his minimè fidibus attemperem, nec Thaides, aut Cynthia, leviculumque Cupidinem, hujus animam poesios esse voluerim, sed pro Cupidine quandoque Christus, pro Cynthia Virgo Deipara in carmen veniat; neque alia, quam ad virtutem, & illustrem de vitis ac mundo victoriam, spargantur illecebrae, ac stimuli subjiçantur.*

christlich-historische Epos aufschlußreich sind Masens Bemerkungen zur *Heroica poesis*.⁸⁸ Masen erteilt hier detailliert Anweisungen, wie der Adept auf der Folie der *Aeneis* ein christliches Epos über Karl V. in zwölf Büchern zu konzipieren und zu disponieren hat.⁸⁹ Dabei sei zu beachten, daß »man keinen paganen Aberglauben einmischt, indem man die erdichteten Gottheiten des heidnischen Aberglaubens einführt«. Allenfalls solle man diese »bisweilen unter dem Namen der Höllendämonen einführen und unseren Engeln ('Himmlichen Genien') entgegengesetzen.«⁹⁰

6. Das Ende? – Baldes Abgesang auf die *parodia*

Ich komme damit zum Ende – auch zum Ende der *parodia* als respektabler Kunstübung, das sich mit der Person Jakob Baldes verbindet. Dies mag auf den ersten Blick verwunderlich scheinen, hatte doch Martin H. Müller das Schlagwort *Parodia Christiana* gerade im Hinblick auf Balde propagiert.⁹¹ Schon Müller versah indes das Verfahren mit entschieden kritischen Vorzeichen: »Das römische Altertum ist für unsern Dichter keineswegs etwa eine lebendige Totalität, sondern ein ungeheurer Trümmerhaufen, ein in seine Bestandteile zerfallenes Mosaik, aus dem Balde die passenden 'cimelia' aussucht.«⁹² Der Baldesche Humanismus führe sich mithin selbst »ad absurdum«. Doch entspricht diese Diagnose des Spätzeitlichen den literarhistorischen Tatsachen und Baldes eigener Einschätzung des Verfahrens? Immerhin zeigt schon die oberflächliche Durchsicht der *Lyrica*, daß die genuine *Parodia sacra* hier keine Rolle mehr spielt; Balde scheint das Verfahren gar nicht mehr systematisch in Betracht zu ziehen. Darauf deutet schon die Tatsache, daß seine einzige explizite Parodie –

⁸⁸ Zu Masens Rolle im Theoriekontext des frühneuzeitlichen Epos vgl. Ernst Rohmer: Das epische Projekt. Poetik und Funktion des 'carmen heroicum' in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts. Heidelberg: Winter 1998 (Beihefte zum Euphorion 30), S. 237–256.

⁸⁹ Masen (wie Anm. 82), Pars II (Heroica poesis), S. 140: *Vt hanc concipiendi rationem in poësi & praecipuam & difficillimam, magis planam reddamus, ad praxin ipsam breviter veniamus, & quemadmodum imitatione Virgilii primum, deinde etiam tuopte ductu ingenioque Epopoejam formare possis, videamus. Virgilius sibi Odysseam Homeri, tu tibi Aeneidem praefige; ille ex Sicilia Aeneam in Italiam, tu Carolum V. Austricum ex Hispaniae litore in Africam transfer; ille regnum in Latio sui gratia, alter in Africa amici causa, devictis adversariis, obtineat.*

⁹⁰ Ebd. S. 143: *Hoc solum cavendum, ne quid Ethnicae superstitionis fictis numinibus inductis misceas. Poteris tamen nonnunquam eos Daemonum infernalium nomine inducere, & opponere Geniis coelestibus. Qua ratione fecundior nostram etiam poesin effeceris. E.G. ad imitationem fictionis, qua Juno Aëolum lib. I Virg. ad concitandam tempestatem inducit, & hic postea à Neptuno compescitur, sic tu Gentilitatem orcum adire finge, atque ab Antitheo impetrare, ut Aëolum laxet, quem deinde caelestis Philaurus, sive acris tutularis genius, rursus sub tenebras cum ventis ableget.*

⁹¹ Dies vor allem im Blick auf die Mariendichtung; Martin H. Müller: »Parodia Christiana«. Studien zu Jacob Baldes Odendichtung. Zürich 1964, S. 84–122.

⁹² Ebd. S. 119.

⁹³ Ebd. S. 120 bzw. 123.

die oben erwähnte Ode auf den Bierkrug – gerade eine komisierende, eine *parodia iocosa* darstellt. Eine genuine *parodia sacra*, wie sie Sarbiewski in seiner Marienlyrik vorgelegt hatte, unternimmt Balde in seinen *Lyrica* nicht mehr.⁹⁴ Der Abschied von Horaz nach der lyrischen Dekade zwischen 1627 und 1637 deutet ohnehin auf ein nachlassendes Interesse an einer streng am Einzelmodell orientierten Lyrik. Der förmliche Abschied von der *parodia christiana* bzw. *Horatiana* wird schließlich in der *Dissertatio praevia, De studio poetico* (1654), Baldes im intertextuellen Dialog mit Horaz entworfener *Ars poetica*, formuliert.⁹⁵ Tenor der hier entfalteten *imitatio*-Theorie ist ein Plädoyer für eine freie, dissimulierende Nachahmung, die zeitgemäße Schlagwörter wie *inventio*, *ingenium* und *argutia* umkreist.⁹⁶ Der Gefahr der Erschöpfung, Austrocknung und Abmagerung durch pedantische und servile Rücksichten auf poetische wie poetologische Autoritäten setzt er das Ideal spontaner Kreativität (*potentia expedita*)⁹⁷ und glücklicher Erfindung (*curiosa, felixque inventio*)⁹⁸ entgegen. Ein Dichter könne nicht nur durch Erlernen des Fremden zum Dichter werden, die 'angemessene Nachahmung' müsse darauf zielen, an die Vorbilder heranzureichen.⁹⁹ *Novitas* – dem Philosophen untersagt, dem Dichter aufgegeben – müsse angestrebt werden.¹⁰⁰ So fordert Balde eine prekäre Balance zwischen Anlehnung an die Alten und eigener Invention, wie sie nur wenigen gelinge: »Viele wünschen es sich, doch wenigen ist es vergönnt: ohne sich von der Autorität der Alten zu entfernen, ihnen doch durch eigene Erfindung, neue Wendungen, Wort- und Satzfiguren, die aus dem Lebensquell des Herzens fließen, nicht zu nahe zu kommen.«¹⁰¹ Diese besondere Spannung von Nähe und Distanz, von *recedere* und *non recedere* sieht Balde in einer sklavischen Nachahmung der Alten verletzt: »Wenn der Nachahmer immer auf diese Stellen aus ist, ist er kein Horatianer, sondern ein Horaz, der erfolglos abgeschrieben wird.« »Du mußt«, so Balde weiter, »von seinen Wendungen und Sprachhaltungen Abstand neh-

⁹⁴ Beispiele zitiert bei Müller (wie Anm. 91), S. 87.

⁹⁵ *Dissertatio praevia, De studio poetico*. In: Jacob Balde S.J.: *Opera Poetica omnia*. Ndr. der Ausg. München 1729. Hg. und eingel. von Wilhelm Kühlmann und Hermann Wiegand. 8 Bde. Frankfurt am Main 1990 (Texte der Frühen Neuzeit 1), Bd. III, S. 319–357.

⁹⁶ Hans-Joachim Lange: *Aemulatio veterum sive de optimo genere dicendi*. Die Entstehung des Barockstils im XVI. Jahrhundert durch eine Geschmacksverschiebung in Richtung der Stile des manieristischen Typs. Bern [u.a.] 1974 (Europäische Hochschulschriften Reihe I; Bd. 99). Ein besonders intrikates Beispiel Baldescher Horaz-Imitatio analysiert Reinhold F. Gleis: *Der Narr und seine Frau*. Zu Baldes Ode 1,3. In: Eckard Lefèvre (Hg.): *Balde und Horaz*. Tübingen 2002, S. 11–23.

⁹⁷ *Dissertatio*, S. 321.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd. S. 324: *Uterius ingenii exporrigenda vis est; dandumque specimen, an ad illos, quorum decus tibi vindicas, imitatione legitima accedas.*

¹⁰⁰ Ebd.: *Nimirum Philosopho, veritatem amanti, novitas interdicitur: à Poëta, figmentis delectante, exoscitur. (...) Neque simplex novitas poscitur, sed illecebrosa; neque hæc tantum, sed scitâ dictione, facilliquè imitandi felicitate, fragrantia Veterum vina redolens, contrariis quodammodo se intenduntibus.*

¹⁰¹ Ebd. S. 326: *Multorum votum, paucorum est donum, ab Veterum auctoritate non recedere, ab iisdem tamen, propriis inventis, novis loquendi modis, tropis, atque figuris ex vitali cordis fonte manantibus, recedere.*

men und aus deinem eigenen Vermögen etwas an dessen Stelle setzen, was aus deiner Natur und Kunst stammt.« Von dieser Spannung zwischen *imitatio* und *ingenium* ausgehend gelangt Balde zu seinem entschiedenen Verdikt über das Verfahren der *parodia*: »Wir lesen, daß Autoren, die auf die Worte ihres Meisters schwuren und geradezu fortlaufende Parodien vortrugen, ohne Beifall aufgenommen worden sind.«¹⁰² Wenn Balde von *perpetuae parodiae* spricht, so kann dies auf das einzelne Gedicht, aber auch ganze Parodie-Bücher gemünzt sein. Die *parodia* gerät in jenen Verruf, in dem die strenge, einzeltext- und einzelautorbasierte *imitatio* seit der Frühzeit der Nachahmungsdebatte stand: den des Diebstahls, der Selbstverleugnung, ja der 'Lüge'. Das ironisierte Ansinnen, Horatianer durch Nachschrift des Horaz zu werden, steht in der Tradition des Erasmischen *Ciceronianus* und seiner Forderung, der *wahre* Ciceronianer dürfe gerade nicht – wie es Nosoponus tut – die Wörter gedankenlos wiederholen und so zu Maske und Schatten seines Vorbilds werden, sondern müsse sich von diesem entfernen, um ihm auf einer höheren Ebene gleichzukommen.¹⁰³ In einem mit dem Titel *Paradoxum* bezeichneten Stück der *Silvae* (V, 4) formuliert Balde dieses Paradox des Klassizismus schon im Untertitel: *Q. Horatium Flaccum imitari se nonnunquam non imitando*.¹⁰⁴ Es verdichtet sich in einem Vers, der die Ambivalenz einer *felix imitatio* im Widerspiel von Eigenem und Fremdem, Assoziation und Rekombination selbst verkörpert, ohne doch 'parodierend' zu sein: *Dulce est cuique suum velle, mihi meum*.¹⁰⁵

¹⁰² Ebd. S. 329: *Imitator in eadem si semper impingat, non Horatianus, sed Horatius erit, frustra rescribendus. Si relinquat insulam Cypri, ubi habitavit, et elegantias suxit, maximam partem vetitas: id est, si non eadem chorda oberret, eadem, quod ajunt, serram reciprocet, nullus habebitur. Quid igitur facias? Recedendo, tamquam ab igne, frigebris: accedendo propius, ambures florem castimoniae; (quod Heterodoxi non curant: putantque, se jam tenerrimè, cultissimeque loqui, si sint lascivi:) perdes oleum, et operam. A Latinitate iisdemque dictionibus, modisque loquendi Horatianis abstinens, de tuo necessum erit, ut sufficias naturã, & arte mixtum. Legimus Auctores 'juratos in verba Magistri', qui tantum non perpetuas Parodias recitãrunt, sine plausu exceptos.*

¹⁰³ Zum *Ciceronianus* vgl. Jan-Dirk Müller: Warum Cicero? Erasmus' *Ciceronianus* und das Problem der Autorität. In: *Scientia Poetica* 3 (1999), S. 20–46; Jörg Robert: 'Einflußangst'. Autor – Autorität – Pluralisierung in der frühneuzeitlichen *imitatio*-Debatte am Beispiel von Erasmus' *Ciceronianus*. In: Wulf Oesterreicher, Gerhard Regn, Winfried Schulze (Hgg.): *Autorität der Form – Autorisierungen – institutionelle Autoritäten*. Münster – Hamburg – London 2003 (P & A 1), S. 141–157.

¹⁰⁴ Balde (wie Anm. 95), Bd. II, S. 111–113.

¹⁰⁵ Ebd. S. 112 (v. 8).

Beate Czapla

Sarbiewski und Fleming

Parodistische und andere intertextuelle Verfahren in
Maciej Kasimierz Sarbiewskis und Paul Flemings Hochzeits-Dithyramben
(Sarbiewski, *Epode* 7; Fleming, *Sylva* 8, *Dithyrambus*)

Beate Müller bezeichnet im Titel ihrer 1994 erschienenen Studie die literarische Parodie als komische Intertextualität,¹ und in der Tat ist die Intertextualität, der deutliche Bezug auf einen Prätext oder eine bestimmte Gruppe von Prätexten, der kleinste gemeinsame Nenner, auf den die Parodie-Definitionen und das Parodie-Verständnis verschiedener Epochen gebracht werden können. Der Bezug manifestiert sich hierbei in der Übernahme besonders augenfälliger formaler, d.h. insbesondere syntaktischer, stilistischer, metrischer Merkmale. Gewandelt hat sich aber im Laufe der Zeiten die Referenz und die Intention der Parodie. Zeigt sie sich in ihrer frühen Praxis sowie in der theoretischen Fassung durch Aristoteles (*Poetik* 1448a11–18) ursprünglich als »eine ins Lächerliche gewendete epische Darstellung«,² so werden wenig später grundsätzlich alle Textsorten parodierbar. Die komische Verfremdung mit dem Ziel, sowohl den Referenztext in Stil oder Inhalt herabzusetzen als auch anderes wie z.B. die Zeitumstände des Verfassers zu kritisieren, gilt als Charakteristikum der Ur-Parodie³ ebenso wie für den modernen Parodie-Begriff, von dem Beate Müller ausgeht. In der Frühen Neuzeit hingegen bezeichnet zwar Iulius Caesar Scaliger (1561) in seiner sonst wirkmächtigen *Poetik* die Parodie ihrem Ursprung nach als umgekehrte Rhapsodie, d.h. ridikülisiertes Epos, und sieht in der Komisierung ihr wesentliches Merkmal,⁴ doch die zeitgenössische Parodie-Norm setzte, wie zunächst Eckart Schäfer und dann Thomas Schmitz gezeigt haben,⁵ Henri Estiennes von einer theoretischen Abhandlung begleitete Textsammlung *Parodiae morales* (1575), in der die Parodie als nicht vorlagenkritisches Verfahren definiert wird, durch das ein Text unter mehr oder weniger strenger Beibehaltung der Form inhaltlich transformiert wird. Entsprechend wurde in der Forschung

¹ Beate Müller: *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*. Trier 1994 (Horizonte. Studien zu Texten und Ideen der europäischen Moderne 16).

² Vgl. Reinhold Glei: Aristoteles über Linsenbrei. Intertextualität und Gattungsgenese am Beispiel der antiken Parodie. In: *Philologus* 136 (1992), S. 42–59, hier S. 52.

³ Vgl. Glei (wie Anm. 2), S. 58.

⁴ Vgl. Iulius Caesar Scaliger: *Poetices libri septem*. Sieben Bücher über die Dichtkunst. Bd. 1: Buch 1 und 2. Hg., übersetzt, eingeleitet und erläutert von Luc Deitz. Stuttgart – Bad Cannstatt 1994, S. 370.

⁵ Vgl. Eckart Schäfer: *Deutscher Horaz: Conrad Celtis, Georg Fabricius, Paul Melissus, Jacob Balde*. Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands. Wiesbaden 1976, S. 92–101; Thomas Schmitz: *Die Parodie antiker Autoren in der neulateinischen Literatur Frankreichs und der Niederlande (XVI. Jahrhundert)*. In: *Antike und Abendland* 49 (1993), S. 73–88.