

ECKARD LEFÈVRE

**Paulus Melissus' Parodien von Sappho 31 LP
und Catull 51**

Beobachtungen eines altphilologischen Lesers

Paulus Melissus' Parodien von Sappho 31 LP und Catull 51

Beobachtungen eines altphilologischen Lesers

VON ECKARD LEFÈVRE

Die Parodien der neulateinischen Dichter erfreuen sich im allgemeinen nicht besonderer Beliebtheit, obwohl diese oft große Sorgfalt auf sie verwendet haben – sicher zu Unrecht. Denn die »Parodia ist der Triumph der Imitatio, die hier beweist, welches Maß an dichterischer Freiheit bei sehr enger Bindung möglich ist«¹. So stellte Melissus seine Parodien als gleichrangig neben seine Oden².

Paul Schede aus dem fränkischen Mellrichstadt (1539–1602)³, der seine neulateinischen Dichtungen unter dem Namen Paulus Melissus veröffentlichte, wurde zum Wegbereiter der an die gleichen Kunstprinzipien anschließenden deutschsprachigen Lyrik des Barock und ihr Vorläufer auch durch einige deutsche Gedichte⁴. In seinen lateinischen Liebesgedichten verfügte er »über eine blühende Sprache voll innerer Leidenschaft und freier Begeisterung«⁵. 1595 veröffentlichte er zwei Bücher Parodien, von denen das erste auf Horaz und das zweite vorwiegend auf Catull zurückgeht⁶.

Unter den Catull-Parodien begegnet für den Altphilologen eine große Kostbarkeit⁷. Die frühgriechische Lyrikerin Sappho hatte ein schon in der Antike berühmtes Preis- und Abschieds-Gedicht auf ein Mädchen geschrieben (31 LP)⁸, das Catull im ersten Jahrhundert v. Chr. zum Vorbild für sein Carmen 51 nahm⁹. In ihm gab er die ersten drei Strophen Sapphos relativ getreu wieder und verlieh dem Gedicht erst mit der vierten Strophe eine neue Deutung. Da Catull sich nicht als unselbständiger Übersetzer verstand, sondern an einigen

1 Eckart SCHÄFER, *Deutscher Horaz. Conrad Celtis, Georg Fabricius, Paul Melissus, Jacob Balde. Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands* (1976) S. 95. Das Kapitel über die Parodia S. 92–101 ist grundlegend (vgl. Wilfried STROH, *Gnomon* 53 [1981] S. 327); ihm sind die folgenden Beobachtungen verpflichtet.

2 *Meletematum piorum libri VIII. Paraeneticorum II. Parodiarum II. Psalmi aliquot* (1595) fol. 3r (vgl. E. SCHÄFER [wie Anm. 1] S. 95 mit Anm. 144).

3 Eine vorzügliche umfassende Einführung hat Eckart SCHÄFER in folgender Arbeit gegeben: *Die ›Dornen‹ des Paul Melissus*, *Humanistica Lovaniensia* 22 (1973) S. 217–255.

4 Vgl. Eckart SCHÄFER, *Die Aura des Heiligenbergs. Eine späte petrarkistische Ode des Paulus Melissus* (Schede), in: Volker MEID (Hrsg.), *Gedichte und Interpretationen, I, Renaissance und Barock* (1982) S. 113–123, hier: S. 114 (S. 123 Literatur zu Melissus).

5 Wolfgang STAMMLER, *Von der Mystik zum Barock 1400–1600* (21950) S. 131.

6 S. 354–395 des in Anm. 2 genannten Werks.

7 S. 390f.

8 Zuletzt: Joachim LATACZ, *Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos φαίνεται μοι κήνος*-Lied, *Museum Helveticum* 42 (1985) S. 67–94.

9 Zuletzt: Eckard LEFÈVRE, *Otium und Tolman. Catulls Sappho-Gedicht c. 51*, *Rheinisches Museum* 131 (1988).

Stellen eigene Akzente setzte, kann sein Verfahren durchaus mit den Parodien der neulateinischen Dichter verglichen werden.

Wenn Melissus zunächst Sappho bearbeitet, handelt es sich um eine Parodie, wenn er sodann Catull bearbeitet, um die Parodie einer Parodie. Wie wenig er die Gedichte als bloße Stilübung betrachtete, dürfte schon daraus hervorgehen, daß er den Namen seiner lebenslang besungenen Geliebten Rosina in beide einsetzte und das erste – passend – mit der gräzisierten Form ›Ad Rhodanthen‹ überschrieb. Wenn Rosina auch eine Idealgestalt gewesen sein wird¹⁰ – in früheren Zeiten war man jedoch zuversichtlich, sie identifizieren zu können¹¹ –, wird man angesichts ihrer Bedeutung für Melissus' Dichtung das Einflechten ihres Namens nicht zu gering einschätzen dürfen. Hinzu kommt, daß Melissus in die letzte Strophe des Catull-Gedichts seinen eigenen Namen eingefügt hat. Die Apostrophen *Rosina* (7) und *Melisse* (14) stehen jeweils in denselben Versen wie die Apostrophen *Lesbia* (7) und *Catulle* (14). So wie für Sappho und Catull die Geliebte unerreichbar war, ist sie es für – den petrarkistisch empfindenden¹² – Melissus. Die Spannung, in der die beiden Namen in dem römischen Gedicht stehen, entsprach auch dem Denken des fränkischen Nachfahren.

Für den Freund der römischen Literatur ist keineswegs nur die Parodie Catulls durch Melissus reizvoll, sondern auch die Transformation Sapphos in ein römisches Gewand. Denn damit steht Catulls Sappho auf derselben Stufe wie Melissus' Sappho: Der Leser mag entscheiden, wer die archaischen Verse genauer, besser, schöner oder auch charaktvoller latinisiert hat. Daß sich hierbei nicht nur Aspekte des Verstehens für Melissus, sondern auch für Catull ergeben, ist zu hoffen¹³.

10 E. SCHÄFER (wie Anm. 4) S. 119 spricht von der unerfüllten Liebe des Dichters zu einer ›idealen Geliebten‹, betont jedoch andererseits (S. 120), ein Beweis dafür, »daß die Geliebte seiner Dichtung stets mehr als eine literarische Figur gewesen ist«, sei es, wenn er an einen Freund schreibe, seine Braut (er heiratete spät: 1593) sei »jene Rosina oder Rhodanthe, von der so viel in meinen gedruckten und ungedruckten Gedichten die Rede ist« (Brief an Janus Dousa vom 25. März 1594). Vgl. ferner die Ausführungen bei E. SCHÄFER (wie Anm. 3) S. 228 f.

11 Sehr weit ging Karl Heinrich JÖRDENS, *Denkwürdigkeiten, Charakterzüge und Anekdoten aus dem Leben der vorzüglichsten deutschen Dichter und Prosaisten*, 2 Bde. (1812) 1, S. 361–364. Gegen ihn verwahrte sich Otto TAUBERT, *De Vita et Scriptis Pauli Schedii Melissi*, Diss. Bonn 1859, S. 27, der aber auch eine gewisse Realität Rosinas annahm: Zwar handele es sich um eine ›virgo imaginata‹, jedoch spiegele sie ein Mädchen aus Wittenberg, wo Melissus 1564/65 weilte, wider (S. 27): »Frustra enim filiam docti cuiusdam Vitebergensis quaesiverat, praeceptoris fortasse academici, rebus familiaribus suis tenuissimis obstantibus, quae res primum eum literis Germanicis implicant« (S. 7).

12 Hierüber gut E. SCHÄFER (wie Anm. 4) S. 118 f.

13 Das ist der einzige Grund, der es rechtfertigt, daß ein Altphilologe einer Kennerin des neueren Lateins Beobachtungen vorlegt, die sich auf ihr Gebiet vorwagen.

Melissus hat die Ode nicht nur durch die Einfügung des Namens *Rosina* (2) auf seine Situation bezogen, sondern auch dadurch, daß aus der Sprecherin ein Sprecher wurde: *totum* (14), *proximus* (16) – eine klare Adaption.

Schon die erste Strophe bietet einige Überraschungen. Während Sappho den Mann nur den Göttern vergleicht, erwägt Melissus, daß er »größer« als sie sei. Damit zitiert er Catull, deutet Sappho also aus der späteren Perspektive – und das äußerst virtuos: *par deis maiorve mihi is videtur* gibt in einem Vers die beiden ersten Verse Catulls wieder: *ille mi par esse deo videtur, / ille, si fas est, superare divos*. Catulls Steigerung hat Melissus offenbar Eindruck gemacht: Er wollte sie seiner Rosina zugute kommen lassen. Es dürfte aber klar sein, daß Melissus unter dem Mann nicht, wie Catull, einen Nebenbuhler verstand, sondern ganz allgemein denjenigen wie einen Gott pries, der Rosinas Schönheit ertragen könne. Hierin folgt er Sappho. Während diese mit dem Ausdruck des Gegenüber-Sitzens (ἐναντιος) andeutete, daß es sich um den (zukünftigen) Ehemann handele¹⁶, hat Melissus – bewußt oder unbewußt – von Nebeneinander-Sitzen (*juxta*) gesprochen und damit, wie auch sonst, nicht einen Ehemann Rosinas impliziert. Wiederum hat er Sapphos Gedicht seiner Situation angepaßt. Wenn dagegen Catull Sapphos ἐναντιος mit *adversus* wiedergibt, hat er vielleicht auf ihren Ehemann anspielen wollen, den er als Nebenbuhler empfand¹⁷.

In den letzten beiden Versen der ersten Strophe ist Melissus besonders fein vorgegangen. Sappho war sowohl von der Rede des Mädchens als auch von ihrem Lachen bezaubert (»süß Dich reden hört und lachen voller Liebreiz«¹⁸). Das hatte Catull auf das Lachen reduziert (*spectat et audit / dulce ridentem*). Sei es, daß er durch die Einschübe des zweiten Verses und des die Situation generalisierenden *identidem* Platz sparen mußte, sei es, daß ihm das Lachen wichtiger als das Reden war: Er verzichtete jedenfalls auf das letzte und rief damit das blanke Entsetzen des großen Freiburger Philologen O. Immisch hervor: »Gewiß ein übler Fehlgriff! Plaudern und Lachen, beides vereinigt, ist anmutig. Die immer und immer nur Lachende – *identidem* unterstreicht noch – ist eine wenig erfreuliche Vorstellung. Man wird, zumal das zugefügte *spectat* das Sehen neben das Hören stellt, fast versucht zu glauben, Lesbia tuts aus dem gleichen Grund wie ihr nachmaliger Galan Egnatius: *quod candidos habet dentes, renidet usque quaque!*«¹⁹. Melissus hütete sich nicht nur vor diesem »Fehlgriff«, sondern erwies mit der Wiedergabe zugleich seinem anderen Liebling unter den römischen Lyrikern Reverenz: Horaz, der Sapphos doppelten Ausdruck, Catulls einfache Formulierung benutzend, am Ende seiner Lalage-Ode »adäquat« wiederzugeben versucht hat (1,22, 23–24)²⁰:

*dulce ridentem Lalagen amabo,
dulce loquentem.*

16 J. LATACZ (wie Anm. 8) S. 86f.

17 Das wird von denen angenommen, welche Lesbia mit Clodia identifizieren (so schon Apuleius, *Apol.* 10), die mit Q. Caecilius Metellus Celer verheiratet war.

18 Übersetzung von J. LATACZ (wie Anm. 8) S. 92.

19 Catulls Sappho, SB Heidelberg, phil.-hist. Kl. 2 (1933/34) S. 9 (Sperrungen nach dem Original).

20 ἡμέροεν »war lateinisch nicht wiederzugeben. H. stellt die Doppelheit wieder her mit Hilfe einer Anapher, die in dieser Art bei ihm beispiellos ist, aber in den »süßen« Stil von Virgils *Bucolica* passen würde. Der Leser, der an Sappho-Catull denkt, empfindet zugleich den Gegensatz der Stimmung« (Q. Horatius Flaccus, Oden und Epoden, erkl. v. Adolf KIESSLING, 7. Aufl. bes. v. Richard HEINZE [1930] S. 103).

Melissus fügt diese Formulierung an denselben Versstellen ein wie Horaz. Damit wird nachträglich deutlich, weshalb er Catulls erste beide Verse platzsparend in einen Vers zusammenzog. Der gelehrte Neulateiner deutete Sappho auf dem Umweg über Catull und Horaz.

Die zweite Strophe ist weniger pointiert gestaltet. Da Melissus wegen der (noch in der ersten Strophe angesiedelten) Horaz-Imitation Raum gewonnen hatte, konnte er den Gedanken, daß ihm das Anschauen der Geliebten die Stimme verschlage, breiter ausführen als das Vorbild. So wird aus Sapphos kurzem und prägnantem »ist zum Sprechen kein Raum mehr in mir«²¹ das gespreizte *sub arcem / strangulata assae via vocis inter- / cluditur oram* (6–8). Doch sollte man nicht mit Hesiod sagen: πλέον ἤμισυ παντός. Melissus hat sich nämlich offenbar Mühe gegeben, das archaisch-fremde Sprachkleid Sapphos an einigen Stellen wiederzugeben: *heic* in V. 6 ist archaisch²², *assae (vocis)* in V. 7 für »trocken« ebenso gewählt wie *pupulis* in V. 11 für *oculis*²³. Den Eingang der Strophe übersetzte Melissus korrekt: *quod metu percussum animum mihi icit*. Catull verfuhr anders: er »modernisierte« Sappho: *misero quod omnis / eripit sensus mihi*. Mit *misero* wob er den für den leidenden Liebhaber der neoterischen und elegischen Dichtung Roms typischen Ausdruck ein, und statt des Herzens, in dem sich Sappho getroffen fühlt, setzte er »alle Sinne« ein. »Damit erhält er einen einheitlichen Begriff, unter dem die ganze folgende Beschreibung zusammengefaßt wird, denn es wird nun die Wirkung auf all die einzelnen Sinne beschrieben. [...] Er hat das für den archaischen Stil charakteristische Nebeneinander sinnlich erfüllter Einzelheiten ersetzt durch Subordination«²⁴.

Am Anfang der dritten Strophe ließ sich Melissus wieder von Catull inspirieren, zumal der griechische Text an dieser Stelle (auch heute noch) schwer verständlich ist. Sapphos »nein: ganz gebrochen ist die Zunge«²⁵ hat Catull mit *lingua sed torpet*, Melissus mit *lingua hebet torpore* wiedergegeben. Während Catull Sapphos Satzstruktur beibehielt (ἄλλ' – *sed*), hat Melissus einen neuen Hauptsatz gebildet, um den umständlichen Satz von V. 6–8 nicht noch zu verlängern: eine elegante Lösung. Bis zum Ende der Strophe ist er dem Original eng gefolgt; es gab für ihn keine Veranlassung zu einer Änderung. Etwas befremden mag zunächst die Übersetzung von Sapphos Plural ἄκουα mit *auris utraque*, aber damit konnte sich Melissus auf Horaz berufen: *utrisque auribus* (Sat. 2, 3, 284f.).

Die vierte Strophe Sapphos hat bei Catull keine Entsprechung. Melissus mußte also selbst eine adäquate Wiedergabe versuchen²⁶. Wie schon erwähnt, wählte er einen Sprecher: παῖσαν

21 Übersetzung von J. LATACZ (wie Anm. 8) S. 92.

22 Freilich ist archaischer Wortgebrauch bei Melissus nicht zu überschätzen, da er sich auch sonst um ihn bemüht hat.

23 Verbreitet war die Bedeutung von *assus* = gebraten; bei bekannteren Schriftstellern ist Ciceros *assus sol* = trockene Sonne (Ad Att. 12, 6, 2) ein seltener Ausdruck. *pupula* ist die Pupille; Horaz verwendet das Wort Epod. 5,40 metonymisch für »Auge«.

24 Bruno SNELL, Sapphos Gedicht φαίνεται μοι κῆνος, Gesammelte Schriften (1966) S. 82–97, hier: S. 90 (zuerst Hermes 66 [1931] S. 71–90).

25 Übersetzung von J. LATACZ (wie Anm. 8) S. 92.

26 Doch konnte er sich deutlich an der Übersetzung orientieren, die STEPHANUS (wie Anm. 14) S. 41 gegeben hatte:

*manat et sudor gelidus, tremorque
occupat totam: velut herba, pallent
ora: spirandi neque compos, orco
proxima credor.*

wird zu *totum*. Vor allem aber wich er am Schluß von Sappho ab. Ihr »vom Totsein wenig nur entfernt komm ich mir selbst vor«²⁷ klingt bei Melissus voller, schwerer, düsterer: *hinc expers animae fatisco / proximus Orco*. Das bedarf der Erklärung. Es ist nicht überliefert, wie Sapphos Adoneus schloß. Außerdem folgte bei ihr (mindestens) eine fünfte Strophe, von der jedoch nur ein Vers teilweise kenntlich ist. Welchen Abschluß ihre Ode hatte, ist unklar. Melissus hatte also seiner vierten Strophe einen eigenen pointierten Ausklang zu geben. Mit *proximus Orco* ist ihm das auch gelungen. So viel aber ist deutlich, daß sich Sappho am Ende faßte: ἀλλὰ πᾶν τόλματον. Diesem Ausdruck griechischer σωφροσύνη mochte Melissus ebensowenig folgen wie Catull. Er wollte wie dieser mit der Betroffenheit des Liebenden schließen. Da ihm nur wenig Raum zur Verfügung stand, verschärfte er Sapphos Bekenntnis: Das relativierende φαίνομαι fiel fort, und die Einschränkung ὀλίγω ᾗτις wurde zu *proximus (Orco)* gesteigert. So spannte er klanglich und inhaltlich einen Bogen zurück zum Anfang: Dem *par deis*, der Rosinas Schönheit ertragen kann, steht der *proximus Orco* gegenüber, der ihrer Schönheit nicht gewachsen ist – eine offenbar bewußte Antithese, die zeigt, daß die Sappho-Parodie mehr ist als nur ein Gelegenheits-Gedicht.

Melissus und Catull

Catull
Carmen 51

*ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos,
qui sedens adversus identidem te
spectat et audit*

*dulce ridentem, misero quod omnis
eripit sensus mihi: nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi
...*

*lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suo
tintinant aures, gemina teguntur
lumina nocte.*

*otium, Catulle, tibi molestum est:
otio exsultas nimiumque gestis:
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes²⁸.*

Melissus
Catulli Oda Sapphica
Conversa in Alcaicum
Ille mi par esse

*ille et videri mi similis Deo,
anteire et idem, si modo fas, Deos;
qui considens adversus, usque
spectat, et audit identidem te*

*blandum renidentem: heu misero mihi
sensus quod omnes eripit. en simul
te vix parum adspexi ROSINA,
nil quod agamve loquarve restat.*

*sed lingua torpet; flamma sub intimos
demanat artus, et sonitu utraque
suo tinnit auris: ipsa et
lumina nocte teguntur atra.*

*tibi molestum est scilicet otium
MELISSE; gestis, ac nimis otio ex-
sultas. beatos ante reges
perdidit otium iners, et urbes.*

27 Übersetzung von J. LATACZ (wie Anm. 8) S. 93.

28 Text nach: Roger Aubrey Baskerville MYNORS (Hrsg.), C. Valerii Catulli Carmina (1958/1984) S. 35 f.

Es wurde bisher deutlich zu machen versucht, daß Melissus bei der Nachgestaltung der Sappho-Ode Catulls Carmen 51 präsent gewesen ist und daß er von einigen Formulierungen offenbar beeindruckt war. Schon aus diesem Grund ist es wahrscheinlich, daß er auch die Parodie des Catull-Gedichts ernst genommen hat. Zwar trifft das im allgemeinen auf die paraphrasierende Umsetzung eines klassischen Gedichts in ein anderes Versmaß nicht zu²⁹, aber es gibt auch bedenkenswerte Ausnahmen. So schloß Melissus 1585 das Widmungs-Gedicht für sein erstes Elegien-Buch mit einer Paraphrase der Horaz-Ode 4,3 (die die vierte Asklepiadeische Strophen-Form hat) in Distichen. Der Grund dürfte darin zu sehen sein, daß er auf diese Weise die formale Möglichkeit hatte, »sich mit seinem Vorbild Horaz zu identifizieren«³⁰. Bedenkt man, daß Melissus gewiß nicht leichtfertig die Apostrophen *Rosina* (7) und *Melisse* (14) in das Catull-Gedicht eingesetzt hat, wird man auch hier – zumal nach der Adaption der Sappho-Ode – von einer Identifizierung sprechen dürfen.

Es ist freilich zu bedenken, daß bei der Umgestaltung eines guten Gedichts in derselben Sprache fast immer ein größerer Verlust entsteht als bei seiner Übersetzung in eine andere Sprache. Melissus hat an Stelle der von Catull gewählten Sapphischen Strophe seiner Version die Alkäische Strophe zugrundegelegt. Das war ein angemessenes Vorgehen, da es sich ebenfalls um eine frühgriechische Form handelt – angemessener jedenfalls, als wenn er sich für die Elegie entschieden hätte. Doch ergaben sich einige Schwierigkeiten.

An die Stelle des ›fallenden‹ Rhythmus der Vorlage trat der ›steigende‹ Rhythmus der Nachdichtung. Dieses führte dazu, daß viele Wörter, denen Catull im Vers eine betonte Anfangs- oder Endstellung gegeben hatte, von Melissus entweder ersetzt oder an eine unbetonte Vers-Stelle transponiert werden mußten. Aber er wußte sich zu helfen: Einem echten Künstler gehen Kunst und Kunstfertigkeit in eins. Sosehr Melissus also zum Auswechseln der Vers-Stellen gezwungen war, hat er es dennoch vermocht, das erste und das letzte Wort des Catull-Gedichts an derselben Stelle zu belassen: *ille* bildet wie bei dem Römer das erste, *urbes* das letzte Wort. Mit dieser formalen Klammer gab er seiner Nachgestaltung sozusagen das originale Güte-Siegel. Ein Zufall dürfte auszuschließen sein. Um *ille* am Anfang eines alkäischen Elfsilblers verwenden zu können, mußte Melissus ein vokalisches beginnendes Wort, das selbst bzw. dessen erste Silbe (positions)lang ist, folgen lassen: So erklärt sich das ein wenig prosaische *et - et* am Anfang des Gedichts an Stelle der asyndetischen Steigerung des Originals.

Die eindrucklichste Wort-Stellung des Catull-Gedichts, das dreimalige *otium-otio-otium* jeweils am Beginn der ersten drei Verse der Schluß-Strophe, ließ sich in der Alkäischen Strophe nicht übernehmen. Das mußte Melissus bedauern, denn er wußte natürlich ganz genau, daß niemand anders als sein geliebter Horaz die *otium*-Anapher nachgestaltet hatte³¹ – in einer Sapphischen Strophe (c. 2,16, 1–8):

29 Dazu E. SCHÄFER (wie Anm. 1) S. 94 (mit Anm. 143) und S. 102.

30 E. SCHÄFER (wie Anm. 1) S. 102.

31 Vgl. Eduard FRAENKEL, *Horace* (1957) S. 211 (der auch auf Clarence W. MENDELL, *Classical Philology* 30 [1935] S. 297 und Scevola MARIOTTI, *Paideia* 2 [1947] S. 303 verweist), Stefan BORZSÁK, *Otium Catullianum*, *Acta Ant. Acad. Scient. Hung.* 4 (1956) S. 211–219 = Werner EISENHUT (Hrsg.), *Antike Lyrik (Ars Interpretandi 2)*, 1970, S. 98–108, hier: S. 103, ferner die Catull-Kommentare von Christian James FORDYCE (1961) und Kenneth QUINN (1970) jeweils zu V. 13–16.

*otium divos rogat in patenti
 prensus Aegaeo, simul atra nubes
 condidit lunam neque certa fulgent
 sidera nautis,*

*otium bello furiosa Thrace,
 otium Medi pharetra decori,
 Grosophe, non gemmis neque purpura ve-
 nale nec auro.*

Da Melissus den *otium*-Begriff ebenfalls an hervorgehobenen Stellen plazieren wollte, wählte er in den beiden Elfsilblern die letzte Position; in den Neun- und Zehnsilblern, die an vorletzter Stelle jeweils eine Länge erfordern, war das nicht möglich. Aber einen hervorgehobenen Platz fand Melissus dennoch: in der Mitte des letzten Verses, der einen durchgefeilten Bau hat. Er zerlegte den catullischen Adoneus *perdidit urbes* (anders als in den vorhergehenden Strophen³²) und ließ die beiden Wörter den Vers rahmen, damit *urbes* wie bei Catull das letzte Wort des Gedichts bildete. Und in die Mitte dieses Verses (nicht in den vorletzten Vers wie im Original) setzte er *otium* ein – mit einem Stützwort, *iners*, ohne das der Begriff an dieser Stelle ›nackt‹ erschienen wäre. Vielleicht wollte Melissus mit dem Epitheton sein Vorbild steigern und aus der Not des metrischen Handicaps eine künstlerische Tugend machen. Wie sorgfältig er vorging, geht auch daraus hervor, daß er das catullische *otium-otio-otium*, das Horaz zu einem dreimaligen *otium* veränderte, in denselben Deklinations-Formen beließ.

Eine andere Folge der veränderten Strophen-Art ergab sich aus der völlig anderen Struktur der zwei letzten Verse. Während die beiden ersten Verse wie bei der Sapphischen Strophe jeweils Elfsilbler waren, traten an die Stelle des dritten Elfsilblers ein Neunsilbler und an die Stelle des fünfsilbigen Adoneus ein Zehnsilbler. Dadurch waren weder das pointierte Schluß-Kolon beizubehalten noch überhaupt der Umfang der letzten zwei Verse (19 statt 16 Silben): Beide mußten stärker verändert und überdies erweitert werden. Catulls ausdrucksstarke Schluß-Kola rettete Melissus aber in sein System: *spectat et audit* (1. Strophe) und *lumina nocte* (3. Strophe) stehen jeweils am Anfang des letzten Verses, haben also sinngemäß dieselbe Stelle wie bei Catull; *perdidit urbes* (4. Strophe) legte Melissus, wie dargelegt, auseinander – nicht weniger pointiert als das Original. Bei der zweiten Strophe war er frei, da Catulls achter Vers verloren ist. Vielleicht ließ er sich zu dem Vers *nil quod agamve loquarve restat* durch die Ergänzung *quod loquar amens* anregen, die A. Parthenius (in der Ausgabe: Brixen 1485) *exempli gratia* vorgenommen hatte³³.

War die erste Hälfte des letzten Verses durch die catullischen Adonea ›besetzt‹, konnte die zweite mit Wörtern aus den jeweils dritten Versen aufgefüllt werden. So wanderten in Strophe 1 *identidem te*, in Strophe 3 *gemina teguntur* (in der Form von *teguntur atra*) und in Strophe 4 *otium* kurzerhand einen Vers weiter. Freilich: Die um drei Silben längere Alkäische Strophe erforderte Verbreiterungen: *usque* (Strophe 1) und *parum* (Strophe 2) sind nicht so gut

³² Das wird noch zu zeigen sein.

³³ Vgl. den kritischen Apparat der Ausgabe von R. A. B. MYNORS (wie Anm. 28) zur Stelle in Verbindung mit S. XII.

gewählt wie *ipsa* (Strophe 3) und (das schon besprochene) *iners* (Strophe 4). *ipsa* könnte mit Bedacht gesetzt sein. Bei Catull steht die ganz ungewöhnliche Enallage *gemina teguntur / lumina nocte*, wobei *gemina* grammatisch zu *nocte*, inhaltlich zu *lumina* gehört. Melissus mochte diesen einmaligen Ausdruck nicht übernehmen, spürte aber wohl, daß zu *lumina* etwas anderes hinzuzusetzen sei, und entschied sich – äußerst passend im catullischen Sinn – für das steigernde *ipsa*. Und zu *nocte* fügte er als horazisches Epitheton *atra* hinzu³⁴. Man darf ernstlich zweifeln, welcher Fassung der Vorzug gebührt. Auch sonst hat Melissus sehr gefeilt. Genannt sei nur noch der parallele Ausklang der beiden Eingangs-Verse *deo / deos*.

Während Melissus bei der Übertragung der Sappho-Ode wortschöpferisch tätig werden mußte, konnte er sich bei der Catull-Adaption ganz auf die formale Gestaltung konzentrieren. Die Übernahme der Junktur *utraque auris* aus dem Sappho-Gedicht ist ein Einzelfall. An dem Duktus der catullischen Aussage etwas zu ändern, bestand für Melissus kein Anlaß. Freilich war es bei seiner Verehrung für Rosina ein Liebes-Gedicht, nicht, wie für Catull, ein Eifersuchts-Gedicht. Daß man es mühelos als Liebes-Lied verstehen konnte, beweisen die Mißverständnisse der modernen Catull-Forschung³⁵. Melissus warb hoffnungslos um Rosina. So gab er sich am Ende noch niedergeschlagener als Catull und fügte in V. 13 das starke – aber gut horazische³⁶ – *scilicet* ein: *tibi molestum est scilicet otium*. Dadurch gewann er zugleich in V. 14 die Anfangs-Position für die Selbst-Apostrophe *Melisse*, so wie er in V. 7 – entgegen der Vorlage – die Apostrophe *Rosina* an das Ende gestellt hatte: Wollte er die Entfernung, die ihn von der Geliebten trennte, noch mehr betonen?

Melissus hat sich sowohl in der Nachgestaltung Sapphos als auch in der Umdichtung Catulls selbst ausgesprochen. Diese sind bemerkenswerte Zeugnisse neulateinischen Dichtens und Dichtungs-Verständnisses.

34 *atra nocte*: Epod. 10,9.

35 Vgl. dazu den in Anm. 9 genannten Aufsatz von E. LEFÈVRE.

36 Horaz hat das Wort sogar dreimal an derselben Vers-Stelle in der Alkäischen Strophe: c. 1,37, 30; 2,14,9; 3,5, 25. Catull verwendet das Wort nur einmal (14,13).