

Leichtsinn der Weiber oder Triumph der Liebe? Ein lateinisches Opernlibretto nach Petron und Plautus

Iani Novák Patibularia. Quam comoediam brevem primum edidit Theodericus Sacré. With an English Translation by Nicholas De Sutter. Marneffe: Melissa, 2022 (Pluteus Neolatinus, vol. II). 239 S. ISSN: 9782872900312

„La donna è mobile“ – Verdis berühmte Arie verdankt sich letztlich dem Mercurius des Vergil (Aen., 4, 569f.): „varium et mutabile semper femina“. Die schönste Illustration dazu gab aber nicht dessen Dido, die ihrem verstorbenen Ehemann untreu wurde, sondern die ungleich keckere ‚Witwe von Ephesos‘, deren Gesinnungswandel Petron (Satyr., 111f.) beschrieben hat: Untröstlich scheint diese Frau nach dem Tod ihres Gatten, zum Selbstmord entschlossen; da kommt ein kecker Soldat, beschwatzt und verführt sie; und nicht genug damit: Als diesem, der die Leichname von ein paar gekreuzigten Verbrechern zu beaufsichtigen hatte, einer davon gestohlen wird, stiftet die Witwe, um ihren neuen Liebsten vor der Todesstrafe zu retten, den toten Körper des Ehemaligen als Ersatz. Und da hängt er nun.

Diese Geschichte, so frivol wie keine sonst aus den ‚Sagen des klassischen Altertums‘, hat immer wieder Dichter gereizt, sie nachzuerzählen, zu dramatisieren (Sacré 143f.),¹ ja, in neuerer Zeit sie auch zu Opern zu verarbeiten. Zu nennen sind Karl Amadeus Hartmann (1929/30), Eugen d’Albert (1930), Hermann Reutter (1954/1966). Auch der tschechische Lateinkomponist Jan Novák (1921–1984)² dachte an eine Vertonung und schrieb sich selbst (wie Albert Lortzing und Richard Wagner) das Textbuch, natürlich ein lateinisches. Im Jahr 1967 schickte er eine erste Fassung dieses Librettos unter dem Titel *Cruciarina* (A) an seinen Löwener Brieffreund Jozef Ijsewijn, seinerzeit den Matador der neulateinischen Philologie: Er möge das Werk begutachten bzw. ihn, Novák, von dieser ‚poetica insania‘ abhalten, damit er seine Zeit sinnvoller mit Komponieren zubringe (Sacré 137). Das war nicht nur ein Scherz. Trotzdem feilte Novák am Libretto weiter und reichte es 1970, ohne die musikalische Bestimmung anzugeben, als schiere Komödie, jetzt *Patibularia* (B) betitelt, beim Amsterdamer Dichterwettbewerb *Certamen Hoeffftianum* ein (Sacré 139f., 164–167), wo ihm schon zuvor für sein Gedicht *Furens tympanotriba* ein Preis zuerkannt worden war (Sacré 83–89). Diesmal aber waren die Meinungen der gutachtenden Professoren geteilt: Jan H. Waszink wollte das Stück, weil es der lateinischen Literatur neue Wege erschlossen habe, wiederum ausgezeichnet wissen; Hendrik Wagenvoort und Anton D. Leeman beanstandeten trotz

¹ Mehr bei Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart 1976, 781–784; Ernst A. Schmidt, *Das süßbittere Tier: Die Liebe in Dichtung und Philosophie der Antike*. Frankfurt a.M. 2016, 489f.

² Ein vollständiges Verzeichnis seiner Werke (mit den lateinischen Texten samt deutscher Übersetzung) und ein Literaturverzeichnis findet man bequem über die Homepage ‚Wilfried Stroh‘, dasselbe jetzt auch als selbstständiger Artikel „Jan Novák (1921–1984): https://stroh.userweb.mwn.de/novak/jan_novak.htm“ (letzter Zugriff 30.10.2022).

allem Respekt technische Mängel, so dass es denn weder zu der erhofften ‚Magna laus‘ noch zu einer Drucklegung kam. Vielleicht aus Enttäuschung darüber gab Novák die Arbeit an dieser Petron-Oper vorläufig auf und machte sich in den siebziger Jahren an die Vertonung des *Dulcitius* der Hrosvitha von Gandersheim.

Theodericus (Dirk) Sacré, Schüler und Nachfolger IJsewijns, seit langem vertraut mit Nováks Gedichten, hat nun dieses Werk, das praktisch unbekannt war, in seinen beiden Fassungen aufgestöbert, die erste, *Cruciara* (A), in IJsewijns Nachlass, die zweite, *Patibularia* (B), im Harlemer Archiv des erwähnten *Certamen*; er hat es kritisch ediert und kurz kommentiert (Sacré 168–234, dazu Anhänge: Sacré 235–239) sowie mit einer ausführlichen Einleitung *De vita Iani Novák* (Sacré 9–135) und einer Gesamtwürdigung *De Cruciaria sive Patibularia Novákiana* (Sacré 136–167) versehen. Da das entstandene Buch insgesamt in einem eleganten, nicht ganz anspruchslosen Latein verfasst ist – eine Ausnahme macht nur die englische Übersetzung des reinen Komödientexts, die Nicholas De Sutter, ein Schüler Sacrés, beigesteuert hat –, richtet es sich naturgemäß fast nur an Philologen. So betrifft auch die Darstellung von Nováks bewegtem Leben, so ziemlich die umfangreichste, die hierzulande vorhanden ist, vor allem den Lateiner Ianus. Außer dem schon bekannten Quellenmaterial³ konnte Sacré dabei die zahlreichen Briefe verwenden, die Novák an IJsewijn geschrieben hatte. (Von seinen Antwortbriefen scheint IJsewijn keine Kopien angefertigt zu haben.) So sei auch hier die bewegte Vita Nováks nach Sacrés Schwerpunkten kurz nacherzählt.

Novák, geboren am 8. Februar 1921 in einer kleinen Stadt Mährens, lernt an einem Jesuitengymnasium Latein und Griechisch, ohne sich zunächst sonderlich für diese Sprachen zu interessieren. Er studiert in Prag und Brünn Musik; unterbrochen durch Zwangsarbeit in Deutschland. Nach dem Krieg darf er dank einem Stipendium in Amerika vor allem bei Bohuslav Martinů, seinem Vorbild und Freund, studieren. Er kehrt zurück in die mittlerweile kommunistische Tschechoslowakei und heiratet die Pianistin Eliška Novák, von der er zwei Töchter hat. Das damals wenig erfreuliche Musikleben in seiner Heimat beschreibt er später (1971) in einem Aufsatz *De statu musicae Bohemoslovacae*. Doch kann er in Brünn trotz freimütiger Äußerungen als selbständiger Musiker sein Auskommen finden, da er besonders als Filmkomponist benötigt wird (Sacré 9–18).

Wie im Widerstand gegen den verordneten Sozialistischen Realismus, nach dem z.B. Jazz und Dodekaphonie verpönt waren, entdeckt er nun erst etwa in der Mitte seiner Dreißigerjahre „amore subitaneo“ das Latein (Sacré 18), er verliebt sich in die Sprache, er spricht Latein, schreibt Latein (besonders auch in den westeuropäischen Lateinzeitschriften) und sammelt einen Zirkel von Lateinfreunden um sich.

³ Nicht zugänglich war Sacré die tschechisch geschriebene Dissertation der Musikwissenschaftlerin Eva Nachmilnerová, Jan Novák (1921–1984): *Kapitoly z tvurci biografie* [Chapters from His Creative Years]. Prag 2013.

Bevor aber noch eigene lateinische Gedichtsammlungen von ihm erscheinen (*Ludica*, 1965; *Suariloquia*, 1966; dazu Sacré 36–40, 44–53) wird nun auch (beginnend mit *Horatii carmina*, 1959) der Großteil seiner Kompositionen lateinisch: In ihnen verarbeitet er die lateinische Literatur in ihrer ganzen Ausdehnung von Plautus bis zur Gegenwart, wobei er – dies ergänze ich (zu Sacré 25–27) – als erster Komponist seit den Humanisten des 16. Jahrhunderts (Senfl, Hofhaimer u.a.) in metrischen Texten das Versmaß, d.h. die Silbenquantitäten sorgfältig beachtet, ohne sich allerdings, wie jene, streng an Quintilians 2:1-Schema zu halten⁴ (Sacré 18–69).

Als die Staaten des Warschauer Pakts 1968 den sog. Prager Fr hling, in dem sich Nov k als Dissident weit vorgewagt hatte, mit Panzern niederwalzen (Sacré 70–74), ist er gerade auf Konzerttournee im toskanischen Arezzo. Er beschließt, nicht heimzukehren, vielmehr auch seine Familie zu sich in den Westen nachzuholen. Aber der Einschnitt in seinem Leben bewirkt keine Veränderung seines Schaffens. Nach etwas lauem Empfang durch die deutschen Humanisten – so die Witwe Nov k mündlich – bietet das dänische Aarhus dem Ehepaar eine Zeitlang gute Verdienstmöglichkeiten; dann aber zieht es Nov k im Herbst 1969 in die Wahlheimat Italien (Sacré 75–78), erst nach Rovereto, dann auch in das nahe Riva del Garda, wo zwar das Auskommen durch Klavierunterricht kärglich war, da ur sich aber in der Academia Lentulorum lateinsprechende Freunde finden und ein gleichgesinnter Verleger sich um seine Werke kümmert. In Rovereto gründet er einen Lateinchor, mit dem er auch den Papst besucht, und veranstaltet 1972 das völlig neuartige musikalische Festival *Feriae Latinae* (Sacré 98–102), zu dem er aus aller Welt die Lateiner zusammenruft (Sacré 70–117).

Es sind vor allem wirtschaftliche Gründe, die Nov k, der inzwischen italienischer Staatsbürger geworden ist, veranlassen, 1977/78 etappenweise in das ungeliebte Deutschland umzuziehen (sehr summarisch Sacré 117–119), wo sich schließlich für das Ehepaar Arbeitsmöglichkeiten in Ulm und Stuttgart ergeben. Großen Erfolg hat beim Trierer Lateinkongress 1981 seine Phaedruskantate *Aesopia* (Sacré 120–122). Noch weit stärkere Resonanz in der Öffentlichkeit finden die LVDI LATINI, die Nov k zusammen mit mir, W. Stroh, nach dem Muster der einstigen *Feriae Latinae* 1983 auf Schloss Ellwangen veranstaltet. Nachdem sich auch der berühmte Dirigent Rafael Kubelik seines Werks annimmt, scheint ein förmlicher Durchbruch erreicht, was man auch daraus erkennt, dass die aus den LVDI erwachsenen, sogleich nach Nov ks Tod publizierten *Cantica latina* (Sacré 126–130) einen geradezu sensationellen Verkaufserfolg erzielen. Aber alle frischen Hoffnungen und Pläne vereitelt ein im Frühjahr 1984 diagnostizierter Gehirntumor, der am 17. November zum Tode führt (Sacré 117–131).

⁴ Seine Prinzipien erläutert er in: *Musica poetica Latina*, ed. Valahfridus. München 2001.

Unter drei Gesichtspunkten hat Varro (Men., 399) die römischen Komödiendichter klassifiziert: Handlung („argumenta“), Charaktere („ethe“), Sprache („sermone“). Ihm folgend beginnen wir mit der Handlung, zu der hier schon der Titel gehört. Laut Petron (111, 5) hatte der zuständige Provinzstatthalter einige Banditen ans Kreuz schlagen („crucibus affigi“) lassen. Warum ändert also Novák den Titel *Cruciaria* der Erstfassung (A) in das schwerer verständliche *Patibularia* (B)? Sacré sieht richtig den Bezug beider Titel zu plautinischen Werktiteln *Asinaria* usw. (S. 141). Aber warum die Änderung? Sie ergab sich wohl aus einem der skurrilen Einfälle, mit denen Novák Petrons Geschichte bereichert hat. Er lässt nämlich nach dem Klagegesang der Witwe die Leichen der Hingerichteten ein fideles Lied singen (V. 72–95) des Inhalts, dass sie es nunmehr genießen, nach der Mühsal des Lebens baumeln zu dürfen und vom Wind geschaukelt zu werden (V. 87f. „iocosam o oscillationem“). Mit einer regelrechten Kreuzigung, bei der ja auch die Füße befestigt sein müssten, ließ sich das nicht vereinen, wohl aber mit einem bloßen Hängen am „patibulum“, dem über den Nacken des Delinquenten laufenden Querbalken, mit dem dieser zu seiner Schande durch die Stadt getrieben wurde. Daran, dass das „patibulum“, wenn es zur eigentlichen Hinrichtung kam, an einem Pfahl emporgezogen und so zum Kreuz erweitert wurde (Christoph H. Brecht, RE XVIII 4 [1949], 2168), darf man allerdings nicht denken, sondern sollte sich eher einen heutigen Galgen vorstellen (so übersetzt auch De Sutter einmal „patibulum“ mit „gallows“: Sacré 218, vgl. 168).

Plautus verwendet mit einer Ausnahme keine Chöre. Novák aber gebraucht sie, nicht nur zur Gliederung der Handlung (wie in Senecas Tragödien), sondern auch, um Prolog und Epilog vorzutragen. Dabei wechselt (wie gelegentlich bei Seneca) das Personal. Den Prolog (V. 1–55) singen zwei Angehörige des einen der aufgehängten Banditen im Auftrag des poeta (wie bei Terenz), um die Wahl der lateinischen Sprache zu rechtfertigen – es gehe „ein bisschen um die Unsterblichkeit“ – und um (wie bei Plautus) in die Handlung einzuführen. Am Schluss fordern sie, wiederum extra personam, die Beleuchtungstechniker auf, „radius electricis“ die jammernde Witwe zu illuminieren. So also in B; in der Version A (die Sacré 221 witziger findet) hatten die Choreuten den Dichter sogar wegen mangelnder Originalität getadelt. Trotz der senarii iambici, eigentlich einem Sprechvers, ist auch dieser Prolog als gesungener zu denken, nicht nur wegen der Ankündigung „chorus ... decantat“, sondern auch, weil Novák in seinem *Planctus Troadum* (einer Kantate nach Seneca, Tro., 1–163 in Auszügen), 1969, die Trimeter der Hecuba nicht anders als die Anapäste des Chors vertont hat. Nováks *Patibularia* sollte sicherlich durchkomponiert werden.

Es folgt die angekündigte Klage der Witwe, der keine unbestimmte Magd („ancilla“), wie bei Petron, sondern eine Amme („nutrix“) assistiert. Dann, in groteskem Gegensatz zu dem Heulgesang, beschließt, mit Wechsel der Beleuchtung, das schon behandelte Gaudilied der Gehenkten (V. 72–95) den ersten Teil, so dass der

zweite (V. 96–277) mit dem auf sie wachthabenden Soldaten („miles“) passend anschließt. Das Notturmo, das sich dieser (wie ein Archilochos auf der Wache) singt, wird unterbrochen von der erneuten Klage der Witwe, die den Soldaten, als er sie sieht, zuerst in Gespensterangst versetzt. Soweit ließ sich Petron mühelos umsetzen. Dann aber lässt Novák sogleich die Amme eingreifen: Sie erklärt die Lage, bittet um Trost, ja um einen Schluck Wein. Jetzt erst erkennt der Soldat, mit welch schöner Frau er es zu tun hat. Und als die Amme ihn anfleht, ihre Herrin vom Tod zu erretten, widmet er dieser nicht nur einen kurzen therapeutischen Zuspruch, sondern offeriert ihr auch die eigene Weinflasche. Sie, als dezidiert Untröstliche, weist alles zurück, bis auf den Wein – nicht um einen profanen Durst zu stillen, sondern (wie fromm!) um für ihren Tränenstrom die Flüssigkeit zu supplieren. Aber der Wein schert sich nicht um diesen Vorsatz, sondern bewirkt (wie der Liebestrank in Wagners *Tristan*) einen ruckartigen Gefühlsumschwung. Die Witwe spürt neue Glut in ihren Adern, preist den Soldaten als Lebensretter; und, nachdem sich auch dessen Sympathie während der Tränkung in Liebe gewandelt hat, wirft sie sich ihm förmlich an den Hals. Und die Amme muss einen Zwischenvorhang („siparium“) einziehen lassen, um der Witwe ihren verbliebenen Rest an Scham zu belassen. (Der Opernkenner denkt an den Schluss des ersten *Walküre*-Akts, wo Wagner nicht grundlos vorschreibt „Der Vorhang fällt schnell.“) – Dies alles stammt aus Petron, ist aber verkürzt besonders um die langen Suasorien, mit denen im Original erst der Soldat (111, 8), dann die Magd (111, 11f.) auf die Witwe einreden, um sie zum Leben, dann auch zur Liebe zu bekehren. Wer will sich in einer Oper schon lange Argumentationen anhören? Bei Novák erledigt das Meiste der Alkohol.

Nun gliedert wieder ein Chorlied (V. 278–302) die Handlung: Die beiden Angehörigen, die schon den Prolog gesungen haben, marschieren singend zum „Gallen“, hängen den Leichnam ab und marschieren wieder zurück. Dann hört man noch hinter dem Vorhang die Verliebten Jubellieder singen. Der Vorhang öffnet sich. (Die drei Liebesnächte Petrons musste Novák dramengemäß auf eine einzige reduzieren, vgl. Sacré 145.) Nun, da das Liebespaar genötigt ist, sich für ein Weilchen zu trennen, dehnt Novák, der in der Verführungsszene eben noch gekürzt hatte, die gefühlvollen Abschiedsgesänge des Paares in die Länge, wozu die Witwe am Ende sogar mit einem Schnupftuch („sudarium“) wedelt. Ganz neu ist nun auch die folgende groteske Szene, in der der Soldat nach den Leichen sieht, wobei er sich seiner Sache so sicher wähnt, dass er zunächst nicht einmal die Augen hebt, sondern wie ein Feldweibel die Einzelnen aufruft, worauf sie auch mit „Zur Stelle“ („Adsum“) antworten – bis natürlich auf den letzten, den Geklauten. Die folgende Verzweiflung erst des Soldaten, der einen Selbstmord plant, dann der Doppelwitwe, die mit ihm sterben will, gibt nun wieder Gelegenheit zu gefühlvollen Gesängen, die Petron nicht vorgesehen hatte, bis die Amme, nicht die Witwe selbst, auf die rettende Idee kommt, dem gestohlenen Banditen den toten Ehemann zu substituieren. Was dann, wieder unter Gesängen, auch geschieht.

Hier endete das Stück in der ersten Fassung (A) mit dem Vergil („Omnia vincit Amor“) variierenden „Amoris est victoria“. Die zweite Fassung (B) bietet dazu noch einen Epilog, den die zwei Angehörigen zusammen mit dem von ihnen Abgehängten vortragen und der, wie es heißt, das „Fabula docet“ enthält. Während hier nun der Petronleser erwarten würde, dass über den Leichtsinn der Weiber (Petron 110, 6 „in muliebrem levitatem“, vgl. 113, 2!) losgezogen wird (richtig Sacré 157) – auch an Mozarts *Così fan tutte* könnte man denken –, überrascht Novák mit zwei überzwerchen, an alle Todeskandidaten (V. 444 „O moriture“) unter den Ehemännern gerichteten Weisheiten: Man solle nicht sterben, solange die Gattin noch knusprig und verliebt in einen ist; und falls man doch stirbt, solle man ja die Bahre nicht verlassen!

Aus den für die Musikkühne nötigen Modifikationen der Handlung ergaben sich auch Retuschen bei den Charakteren. Da die Witwe rasch dem Soldaten erliegen sollte, steigert Novák schon vorher ihre sinnliche Empfänglichkeit, indem sie bei ihrer Klage um den Toten besonders dessen süße Liebkosungen (V. 57f.) und Küsse (V. 65f.) hervorhebt (gut bemerkt von Sacré 148, wo man allerdings besser von Prüderie als von „pudicitia“ sprechen sollte). Dass nicht sie, sondern die Amme auf den rettenden, aber ja doch bedenklichen Einfall mit der Leichensubstitution kommt, hebt sie moralisch ein wenig, mehr noch aber ihre sofortige Bereitschaft zum gemeinsamen Liebestod (V. 405 „Nexuque sic coniuncti amoris ultimo“, auch hier denkt man an Wagners *Tristan*), und zeigt wiederum, wie stark sie von ihren Emotionen bestimmt ist. Mehr als die „levitas muliebris“ verkörpert sie eigentlich die „victoria Amoris“, mit deren Siegeszeichen das Stück ursprünglich (in A) enden sollte.

Ein Gegenstück zu ihr ist die mit besonnener Altersweisheit (V. 421 „longaeva ... peritia“) ausgestattete Amme, zu der Novák Petrons etwas farblose „ancilla“ umgestaltet hat. Sie vertritt weniger, wie Sacré (146f.) meint, den „servus callidus“ des Plautus, denn auch der Trick mit dem Leichnam ist keine typisch plautinische Intrige, vielmehr haben wir hier eine „nutrix“ nach dem Vorbild von Senecas *Medea* und *Phaedra*. Wie beim stoischen Tragiker die Ammen ihre Herrinnen zur Mäßigung des Zorns (Med., 150–154, 380f.) bzw. zur Bekämpfung der Liebe (Phaedr., 129–177; 195–217) anhalten, so versucht Nováks Amme von Anfang an, der Jammersuchst ihrer Herrin zu wehren (V. 49–53). Und während sich Petrons Magd erst nach Genuss von Speis und Trank die menschenfreundliche Maxime von Didos Schwester Anna anignet (Petron, 111, 12 = Aen., 4, 34 „Glaubst du, das kümmere die Toten?“), bittet die „nutrix“ von sich aus um Wein und um Trost für die totgeweihte Herrin (V. 144–147, 165f.). So wird durch diese Stimme des common sense sowohl die rasche Umstimmung der Witwe als auch der Einfall, den toten Gatten aufzuhängen, geschickt vorbereitet. Der mit der Amme rasch kooperierende Soldat war mit seiner Gespensterfurcht schon bei Petron etwas ängstlich (111, 7), was seiner Kopflosgkeit nach entdecktem Versäumnis entsprach. Novák

steigert das zu einer Fluchtartie des Verängstigten (V. 118–131), der sich zuvor mit einem Liedchen Mut angesungen hatte (V. 96–113, vgl. Sacré 147f.). Ein feiger Weiberheld wie der *miles gloriosus* des Plautus ist er aber nicht: Es ist echte Liebe, die ihn überwältigt: Auch für ihn gilt: „victoria Amoris“, Nováks Leitidee.

Sorgfältig untersucht Sacré die Sprache von Nováks Komödie (153–157, vgl. bes. die ergiebigen Anmerkungen 221–234). Es war zu erwarten, dass er archaische Eigentümlichkeiten in der Morphologie des Plautus, wie „dicier“ oder „cuia vox“, übernehmen würde, aber er übertreibt solche Entlehnungen nicht, um verständlich zu bleiben. Nach Sacré 155 (vgl. 141) will er überhaupt nur einen „dimidiatus Plautus“ liefern. Sein Streben nach klassischer Korrektheit zeigen die in B gegenüber A vorgenommenen Verbesserungen. Krude Modernismen wie das quasi-italienische „pergunt in amore faciundo“ (nach V. 277) sind rar. Aber auch Deftigeres wird nicht gemieden, von der als Kissen fungierenden „mammula turgidula“ (V. 250–261) bis zum unverblümten „miles perforat“ (V. 281). Erfindertisch ist Novák in den bei Plautus so beliebten Wortspielen, die bis zu Kalauern gehen, wie (V. 27) „propinquos haud propingues“, und hier auch einmal die Grenze des Erlaubten streifen (V. 267): „cum *Venere sua Marx!*“ Seinen Hass auf die marxistischen Bosse des Ostblocks entlädt er in den Namen der aufgehängten Banditen (V. 356–362) „*Constalinopolitanus*“, „*Ulbricles cum barba caprina*“ und „*barbarussus Leonides*“ (Leonid Breschnew). Sacré erläutert dies alles kundig. Hinzuzufügen ist, dass in dem wiederholten „*Adsum pendulo*“ bzw. „*Abest pendulo*“ (V. 357–365) offenbar ein von Novák (in Analogie zu „*sedulus*“ – „*sedulo*“, vgl. V. 359!) neugebildetes Adverb vorliegt: „Hier bin ich – im Hängemodus.“

Mit der Metrik nähern wir uns der intendierten Musik. Novák, der, wie gesagt, eine durchkomponierte Oper im Blick hat (vgl. Sacré 138f., 158f.), übernimmt die bei Plautus noch durch die Verwendung der Musik gebotene Dreiteilung in Senare, Langverse und Cantica, wovon die letzteren bei ihm so weit überwiegen, dass die „*numeri innumeri*“, deren sich Plautus gerühmt haben soll (Gell., 1, 24, 3), fast noch überboten werden. Sacré bietet auch hier meist befriedigende Auskunft (159–163, 221–234). Nur an zwei Stellen finden sich horazische, genauer gesagt sapphische Strophen (V. 303–314, 336–347) zum Ausdruck der (schon durch den Namen Sappho suggerierten) Verliebtheit; auch aus Anapästten werden Strophen gebildet (V. 249–268). Glyconeen werden stichisch gereiht (V. 154–162 u.ö.), ebenso Phalaeceen (V. 223–227 u.ö.). Viele Cantica basieren auf je einem Metrum bzw. dessen Substituten (so daktylisch V. 96–113: der Nachtgesang des Soldaten; oder anapästisch, V. 132–147, der Hilferuf der Amme). Peinlich genau abgezirkelt sind die 4 x 10 ioni c a minore (ein Lieblingsmaß Nováks, richtig dazu Sacré 226), mit denen die Witwe zum Leben zurückkehrt (V. 190–200). Extravaganter sind die vier zur Stichomythie aufgeteilten Distichen (V. 202–210), in denen jeweils die Amme in vier gluckernden Pyrrhichii zum Trinken lockt, der alternierende Soldat dagegen in je einem Phalaeceus sich seiner Gefühle bewusst wird.

Auch größere respondierende Strophen (in Analogie zur griechischen Tragödie) finden sich. Wenn die Angehörigen des Banditen beim Abhängen der Leiche gleichmäßig schreiten oder sich bewegen, dann wird dies in 3 Strophen aus je 4 oder 5 spondeischen bzw. daktylischen Hexametern nachgebildet (V. 278–281, 287–291, 297–301), so dass sich die für den geraden Takt nötige Isochronie ergibt (unrichtig Sacré 163 und 228f.: „senarii trochaici“); in den Pausen singen diese Leichenräuber dagegen Jamben (richtig Sacré). Dasselbe leicht verkürzte Schema wiederholt sich, wenn der Leichnam des Ehemanns aufgehängt wird (V. 426–443), natürlich zur selben Musik, die man sich vorzustellen hat. Bei den Klagelauten der Witwe (V. 37, 39, 41, 45) „O o. oho oho, o o, o“ usw. scheinen die von Novák gesetzten Kommata auf dreieinhalb Takte von je 4 Moren hinzudeuten, zu skandieren also **q q | ww ww | q q | q** (anders Sacré 223: „ithyphallici“); dieses Taktgefüge ändert sich nicht durch die Daktylen in den Versen 38, 40, 41–44; erst die Cretici in V. 43f. bringen die Klage aus dem Takt. Regelmäßig ist dann wieder die Fortsetzung der Klage in den V. 54–71, wo die strikt fünfmorigen Cretici bzw. Paeones (richtig Sacré 223) einen Fünfertakt ergeben (wie bei der Vertonung von Plaut., Curc., 147–154 in Nováks *Cantica latina*). Eine quasi-militärische Isochronie wird auch hergestellt in dem Verzweiflungslied des Soldaten (V. 369–375), das aus Octonaren besteht, in denen sich viermorige Füße, also Anapäste, Daktylen und Spondeen, munter mischen (unrichtig Sacré 232: „dimetri cretici acatalectici“) und an einer Stelle sogar eine imaginierte Trommel den Versschluss liefert (V. 371): „Quid agam, nescio. Fugiam? Maneam? Consilium unde petam -tam -tam -tam -tam?“ (an da an an da da sp sp). Aber Novák war auf das Taktschema nie festgelegt.

Den Amsterdamer Preisrichtern, die angesichts der Anonymität des Verfahrens nicht ahnten, dass sie es mit dem Libretto eines Musikers zu tun hatten, wurde etwa bei diesem „-tam -tam -tam“ an Humor einiges abverlangt. Was die von ihnen bemängelten „naevi“ angeht (dazu Sacré 164–167), ist billigerweise zwischen echten Fehlern, die sehr selten sind, und bloßen Freiheiten, die Novák sich nimmt, zu unterscheiden.

Unkorrekt ist die kurz gemessene erste Silbe von „ignota“ (V. 224, notiert von Sacré), außerdem das kurz gemessene „hoc“ in V. 191 und 248 (wo auch in „curoque“ die erste Silbe nicht lang sein sollte). Dazu kommt die lang gemessene erste Silbe von „libidinibus“ in V. 301. Metri causa war nötig „lallabimus“ in V. 264, wo Sacré unrichtig zu „lallabimus“ korrigiert. Über „relinquero“ (V. 318), das Sacré zu „reliquo“ verbessert, kann man vielleicht streiten (vgl. ThLL VII, 2, 1460, 19f., Fulgent., Hist., p. 6, 4 Halm). – Zu den Freiheiten gehört etwa, dass gelegentlich der Sinneinschnitt im Senar den Vers halbiert (V. 5 „Latinis versibus | nostram comoediam“) oder gleichmäßig dreiteilt (V. 15 „tam notae erat | pudicitiae, | quod feminas“). Auch mit den Zäsuren im Sapphiker verfährt Novák großzügig: „laxioribus utebatur ... habenis“, wie Sacré (159) schreibt. Störender ist, dass er manchmal Präpositionen nachstellt.

Aber insgesamt sind das, wie man heute sagt, peanuts. Allein die Tatsache, dass einer der einstigen Juroren, die ja den Verfasser nicht kannten, auf C. Arrius Nurus (Harry C. Schnur), diesen peniblen Handwerker, riet, zeigt, dass man auch in Amsterdam die technischen Qualitäten Nováks nicht unterschätzt hat. Wir erfahren von Sacré (167), dass ein Plan bestand, unter Bruch der von der Satzung gebotenen Geheimhaltung den ja nicht dekorierten Novák in einem Brief eigens zu loben und zur Behebung kleiner Mängel zu ermuntern. Hätte man sich dazu entschlossen, wäre vielleicht die Welt um eine höchst originelle Lateinoper reicher geworden. So bleiben uns dafür, um immerhin die Koryphäen zu nennen, nur Mozart (mit *Apollo et Hyacinthus*) und Strawinsky (mit *Oedipus Rex*). Aber auch von diesen hat sich keiner um die lateinische Metrik gekümmert.

Geben wir trotzdem die Hoffnung nicht auf, dass sich einmal ein lateinkundiger Komponist um dieses in der Geschichte der Oper wie der Literatur einzigartige Libretto kümmert. Sacré hätte ihm mit seiner wahrhaft wissenschaftlichen Edition eines zeitgenössischen Lateiners trefflich zugearbeitet.

Wilfried Stroh

stroh@klassphil.uni-muenchen.de

Universität München

