

Noctes Neolatinae
Neo-Latin Texts and Studies

Gegründet von
Marc Laureys und Karl August Neuhausen †

Herausgegeben von
Marc Laureys

Band 35.2

Laureys / Dauvois / Coppini (Hrsg.)

Non omnis moriar



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2020

Non omnis moriar

Die Horaz-Rezeption in der neulateinischen Literatur
vom 15. bis zum 17. Jahrhundert

La réception d'Horace dans la littérature néo-latine
du XV^e au XVII^e siècle

La ricezione di Orazio nella letteratura in latino
dal XV al XVII secolo
(Deutschland – France – Italia)

Herausgegeben von
Marc Laureys, Nathalie Dauvois
und Donatella Coppini



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2020

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Stiftung Pegasus Limited
 for the Promotion of Neo-Latin Studies, der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn,
 des Centre for the Classical Tradition der Universität Bonn, der Équipe d'accueil
 „Formes et Idées de la Renaissance aux Lumières“ (EA 174) der Universität Paris III-Sorbonne
 Nouvelle sowie des „Dipartimento di Lettere e Filosofia“ der Universität Florenz.

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

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



Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
 Umschlagentwurf: Inga Günther, Hildesheim
 Herstellung: Hubert & Co, 37079 Göttingen
 Alle Rechte vorbehalten
 Printed in Germany
 © Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2020
 www.olms.de
 ISBN 978-3-487-15821-1
 ISSN 1617-478X

Conspectus Rerum

Volumen I

<i>Marc Laureys / Nathalie Dauvois / Donatella Coppini</i> Editorum ad benignum lectorem praefatio	XIII
Zum Geleit	
<i>Walther Ludwig</i> Die Liebe zu Horaz: Horaz in der europäischen Kultur der Neuzeit	3
1. Trasmissione e interpretazione del testo	
1.1. Tradizione manoscritta	
<i>Claudia Villa</i> La circolazione di Orazio fra Tre e Quattrocento: lettori e collezionisti	33
1.2. Tradizione a stampa	
<i>Antonio Iurilli</i> La fortuna editoriale di Orazio nei secoli XV-XVIII.....	57
<i>Concetta Bianca</i> Note su Orazio e l'Umanesimo romano: Francesco Elio Marchese, Antonio Mancinelli, Pomponio Gaurico	117
1.3. I commenti	
1.3.1. Commentatori degli <i>Opera omnia</i>	
<i>Donatella Coppini</i> L'Orazio platonico di Cristoforo Landino	137
<i>Nicolle Lopomo</i> Iodoco Badio Ascensio commentatore delle opere oraziane	197

JÖRG ROBERT

Nachahmung, Übersetzung, Akkulturation
Horaz-Rezeption(en) in der deutschen Lyrik (1580-1650)

1. ‚Deutscher Horaz‘ – Antike, Autor und moderne Gattungspoetik

Als Jakob Balde, der aus Ensisheim im Elsass gebürtige, seit seiner Berufung nach München als Hofprediger und -historiograph des Kurfürsten Maximilian I. wirkende Dichter, Rhetorikprofessor und Angehörige der *Societas Jesu* in den Jahren 1637 bis 1647 den Plan verfolgte, systematisch „ein Gegenstück zum Werk des Horaz zu schaffen“¹, befand sich die Geschichte der neulateinischen Dichtung und Literatur der Frühen Neuzeit an einer Wegscheide. Gewiss: Baldes *Lyriconum libri IV. Epodon liber unus*, die 1643 in München erschienen, gefolgt im selben Jahr von den *Sylvarum libri VII* bedeuteten noch einmal einen Höhepunkt der gesamten neulateinischen Produktion in Deutschland, der weit über den Einzugsraum der *Neolatinitas* und der katholischen, oberdeutschen Literatur hinaus ausstrahlte.² Und doch war dieser Jakob Balde, der mit seiner Lyrik deutschsprachige Autoren wie Andreas Gryphius zu Übersetzungen und Bearbeitungen inspirierte (z.B. in den *Kirchhoffs=Gedancken*, 1657)³, den der Nürnberger Literat und Poetologe Georg Philipp Harsdörffer einen „weltberühmte(n) Poet(en)“⁴ und Sigmund von Birken einen „Teutsche(n) Horaz“ nannte,⁵ eine Figur an der Grenze der Epochen. Für den Dichter selbst bedeutete das Ende seines „lyrischen Jahrzehnts“ (1637-1647) auch den „Abschied von der Welt und der horazischen Lyrik“⁶, ein Abschied, der zugleich poetologische und spirituelle Gründe hatte, um die es mir im Folgenden gehen wird.

¹ Schäfer (1976), 127.

² Breuer (1979).

³ Die „Kirchhoffs-Gedancken“ (1657) verarbeitete Balde (1706) *Lyr.*, 2, 39 und *Silv.*, 7. Dazu Galle (1973), 32-39.

⁴ Harsdörffer (1657), vol. II, 73 [185-186].

⁵ In Birkens Einleitung zur Prosaübersetzung von Balde (1657), Birken (1658). Zu Balde und den Nürnbergern eingehend Kühlmann (2006).

⁶ Schäfer (1976), 127.

Dieser Abschied fiel zusammen mit einem Umbruch in der deutschsprachigen Literatur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Im Jahr 1624 hatte Martin Opitz mit seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* das Gründungsmanifest für eine deutschsprachige Literatur auf der Grundlage der späthumanistischen Poesie und Poetik vorgelegt, das in der Folgezeit namentlich in den protestantischen Territorien breite Aufnahme fand und zu einem Systemwechsel innerhalb der bis dahin wesentlich zweisprachigen deutschen Literatur führte.⁷ Martin Opitz hat neben seinen *Deutschen Poemata* (1624 bzw. 1625) auch eine umfangreiche neulateinische Produktion vorgelegt, die Robert Seidel in seinem auf drei Bände angelegten Editionsprojekt *Opitius latinus* erschlossen hat.⁸ Immerhin bediente sich noch Opitz' erstes literaturpolitisches Manifest für eine deutsche Literatur, der 1617 im schlesischen Beuthen erschienene *Aristarchus sive de contemptu linguae Teutonicae*, der lateinischen Sprache.⁹ Schon Opitz wendet sich indes von der lateinischen Produktion ab. Die Sammlung und Herausgabe seiner neulateinischen Poeme (*Silvarum libri III Epigrammatum liber unus*. Frankfurt: David Müller, 1631) kommt erst auf Drängen und Initiative des Freundes Wilhelm Nüssler zu Stande.¹⁰

Für Opitz' literarischen Horizont spielt die neulateinische Literatur eine ebenso große Rolle wie die volkssprachige Renaissanceliteratur (v.a. Lyrik) des 16. Jahrhunderts. Seine Sammlung *Deutsche Poemata*, die zuerst in Straßburg (1624) erscheint, versammelt Bearbeitungen neulateinischer Texte z.B. von John Owen, Julius Caesar Scaliger, Caspar Barth, Hugo Grotius, Jan Dousa und immer wieder Daniel Heinsius, neben Überset-

⁷ Zum Folgenden vgl. meine Überlegungen in Robert (2004) sowie Robert (2007c), 397-440.

⁸ Opitz, edd. Marschall / Seidel (2009), (2011) sowie (2015).

⁹ Opitz, edd. Marschall / Seidel (2009), 319-337.

¹⁰ Bei aller Topik schält sich aus Nüsslers Bericht heraus, dass Opitz seine neulateinische Produktion als Jugend- und Nebenwerk betrachtet wissen will (Opitz [1631], 5): *Non itaque destiti hominem saepius hortari, urgere, impellere, ut horum quoque eruditus faceret copiam; sed proficere nihil potui apud obstinatum, & hoc imprimis schemate videntem, sibi non solum aut iuveni admodum pleraque, aut obiter & ex tempore, vi fieri consuevit, nata esse; sed exstare etiam tam egregios, quã prisci quã recentioris saeculi Poëtas, vt suis quidem versibus haec aetas aequo carere animo possit.*

zungen aus der *Anthologia Graeca*.¹¹ Daneben erscheinen die Bearbeitungen klassisch-antiker Autoren wie Properz oder Ovid¹² als sporadische Ausnahmen. Die Bearbeitung von Ovid, *Amores* 3, 15 bildet mit dem Thema der *renuntiatio amoris* immerhin in der Straßburger Sammlung einen markanten Endpunkt. Dagegen findet sich nur eine bemerkenswerte *imitatio* eines Horaz-Textes, nämlich in Nr. 6, die mit einer Reminiszenz der zweiten Epode beginnt, um dann jedoch im Folgenden auf eine eklektische *imitatio* von Vergils *Georgica*, des *Culex* und Fischarts *Lob deß Landlustes* (1579) einzuschwenken.¹³ Der Befund ist eindeutig: Mag Opitz' Literaturreform – nach Richard Alewyns Diktum – im Zeichen eines „vorbarocken Klassizismus“¹⁴ stehen, so räumt dieser Klassizismus doch an keiner Stelle den *antiken* Klassikern, zumal Horaz, eine Sonderstellung ein, eher im Gegenteil. Das Spektrum der Prätexte ist entschieden *international* und entschieden *modern*.

Im Rahmen dieses Konzepts einer trans- oder internationalen Renaissanceliteratur stehen vernakuläre, antike und neulateinische Texte auf einer Verbindlichkeits- und Autoritätsstufe. Entscheidend ist nicht die Verpflichtung auf antike Texte, sondern auf den Stand der späthumanistischen, durch die Reihe Aristoteles, Vida, Scaliger, Heinsius repräsentierten humanistischen Antikenpoetik. Diese wird bei aller Pluralität der einzelnen Autoren und Texte, Sprachen und Epochen als ein homogenes, transhistorisches und transkulturelles Regelsystem verstanden, das sprachliche Äquivalent einer ‚internationalen‘ Gelehrtenrepublik um 1600, in der sich Autoren wie Opitz jenseits nationaler und konfessioneller Grenzen bewegen.¹⁵ Opitz' Prinzip heißt: *Modernität in der Anciennität*. Die neulateinischen Paradigmen sind gewissermaßen das aktuelle Vergangene im Verhältnis zur antiken Literatur, die als gelehrtes literarisches Substrat überall gegenwärtig ist, aber nirgends einer besonders exponierten *imitatio* gewürdigt wird – mit der einzigen Ausnahme der Überset-

¹¹ Vgl. die instruktive Zusammenstellung in der Ausgabe von Witkowski (Opitz, ed. Witkowski [1902], XXIX-XLII).

¹² Opitz (1624), Nr. 91: „Auß dem ersten Buch Propertij“ (= *Eleg.*, 1, 18), Nr. 145: Ovid, *Amores* 3, 15.

¹³ Belege wiederum bei Witkowski (Opitz, ed. Witkowski [1902], XXXI). Lehnerdt (1882), 2-3.

¹⁴ Alewyn (1962).

¹⁵ Zur Physiognomie dieser Gelehrtenrepublik exemplarisch Jaumann (2011).

zungen der Dramentexte: Sophokles' *Antigone* und Euripides' *Troerinnen*. Das *novitas*-Gebot im Zeitalter der *argutia*-Poetik erzwingt neue, „sinnreiche“ Kombinationen des Materials, die über schulmäßige Formen etwa der *imitatio Horatii* hinausgehen. Dies verhält sich nicht anders in der Generation, die Opitz' Beispiel folgt. Autoren wie Paul Fleming oder Andreas Gryphius legen zwar noch – in unterschiedlichem Umfang und Anteil – ein zweisprachiges Œuvre vor, das gerade in den letzten Jahren auch die Aufmerksamkeit der neulateinischen und der Frühneuzeitphilologie auf sich gezogen hat.¹⁶ Dennoch tritt nun auch die *Neolatinitas*, die zunehmend in den Verruf des Pedantismus gerät, zugunsten der aktuellen und modernen vernakulären Traditionen zurück.¹⁷

2. Interpretation als Akkulturation – Andreas Heinrich Bucholtz' Horaz-Übertragung (1639)

Eine Rezeption der lateinischen und neulateinischen Tradition ist für Opitz und seine Adepten zunehmend nur in der Form einer *translatio* denkbar, die im umfassendsten Sinne einer zugleich intertextuellen und *interkulturellen* Operation verstanden werden muss. Im Hinblick auf die Tradition der Übersetzung antiker Autoren im deutschen Humanismus hat Franz Josef Worstbrock von der „Einbürgerung“ der *auctores* in Deutschland gesprochen¹⁸ und damit einen Begriff aktualisiert, den Richard Harder 1929 auf die Rezeption – und Übersetzung – der griechischen Philosophie in Rom durch Cicero u.a. angewandt hatte.¹⁹ Die Idee der *translatio*²⁰ steht schon hier im Hintergrund. Und doch ist der Begriff problematisch, aus zwei Gründen: Erstens suggeriert er, dass erst und eigentlich die *Übersetzung* – z.B. des Horaz – die „Einbürgerung“ in das deutsche Literatursystem leiste. Zweitens, dass im 16. Jahrhundert systematische Anstrengungen unternommen worden seien, das gesamte Spektrum der *auctores* durch Übersetzung in Deutschland be-

¹⁶ Gryphius, edd. Czaplá / Czaplá (2001). Eine Auswahllection von Paul Flemings lateinischen Gedichten bereiten Joachim Hamm (Würzburg) und Jörg Wesche (Duisburg-Essen) derzeit vor. Zu Fleming vgl. die Beiträge im Sammelband Arend / Sittig (2012).

¹⁷ Vgl. dazu meinen Beitrag Robert (2011c).

¹⁸ Worstbrock (1976).

¹⁹ Harder (1971).

²⁰ Worstbrock (1965).

kannt und heimisch zu machen. Beide Annahmen müssen jedoch zurückgewiesen werden. Nimmt man sie ernst, kommt man zu fragwürdigen Ergebnissen, wie sie etwa Eduard Stemplinger in seiner Rezeptionsgeschichte des Horaz in Deutschland (Horaz im Urteil der Jahrhunderte 1921)²¹ gewinnt. So stellt er – angesichts der Verspätung deutscher Horaz-Übertragungen gegenüber der Romania – fest: „So lange [nämlich bis 1639] mußte Horaz warten – abgesehen von einzelnen Übersetzungsversuchen –, bis die Renaissance über Heidelberg nach Deutschland drang“.²²

Dass von einer solchen Verspätung nicht die Rede sein kann, hat die Studie von Eckart Schäfer („Deutscher Horaz“) hinreichend belegt. Denn das Gegenteil scheint richtig: In Deutschland sind neulateinische Rezeption (*imitatio*) und Übersetzung der Klassiker sachlich und historisch komplementär. Der „Normalfall“ bis weit nach 1600 bleibt die lateinische Rezeption des Horaz (aber auch Vergils, Ovids etc.). Die Übersetzungen, die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts entstehen, lassen bereits einen Rückzug der Latinität und den Aufstieg der volkssprachigen Poetik im Gesamtfeld der Klassikerrezeption erkennen. Die Horaz-Übersetzer schreiben für ein anderes Publikum als die ‚deutschen Horaze‘ des 16. Jahrhunderts. Dennoch besitzen die Horaz-Bearbeitungen des 17. Jahrhunderts – wie überhaupt die Übersetzungen antiker Autoren – in der frühen Neuzeit eher den Charakter des Experiments, des solitären Probestücks. Dies gilt von Anfang an, wie die humanistischen Bestände bis 1550 zeigen, die Worstbrock in seinem Katalog der Antikenübersetzungen nachgewiesen hat (ein zweiter Teil, der die Zeit bis Opitz hätte überdecken sollen, ist nicht erschienen).²³

Wäre die Übersetzung ein Kriterium, so müsste die Geschichte der deutschen Horazrezeption im engeren Sinne mit den Übertragungen der *Ars poetica* und des ersten Buches *Oden* durch den Rintelner Theologen und Professor Andreas Heinrich Buch(h)oltz (1607-1671) beginnen. Sie erschienen beide 1639 in Rinteln unter dem Titel *Verteutschte und mit kurtzen Noten erklärte Poetereykunst* bzw. *Verteuschtes und mit kurtzen Noten erklärtes*

²¹ Stemplinger (1921). Zur frühen Rezeption vgl. weiterhin Joseph (1929).

²² Stemplinger (1921), 113.

²³ Worstbrock (1976); Toepfer / Kipf / Robert (2017).

Odenbuch.²⁴ Als Bucholtz' ‚Verteutschungen‘ erscheinen, neigt sich die Reihe der großen ‚deutschen Horaze‘ – von Celtis über Fabricius und Schede Melissus bis Jakob Balde (nicht zu vergessen den ‚polnischen‘ Horaz Sarbiewski) – ihrem Ende entgegen. Beide Traditionslinien – die neulateinische und die der Übertragungen – begegnen sich um 1640, um sich dann folgenreich zu trennen. Die noch zu schreibende Geschichte der Rezeption des Horaz nach 1650 vollzieht sich wesentlich in der Volkssprache, Ausnahmen und Nachzügler wie Christian Adolph Klotz' *Carminum liber unus* (Leipzig 1759) bestätigen die Regel. Andreas Heinrich Bucholtz' *Verteutschtes Odenbuch* ist symptomatisch für die gemischten Intentionen der ‚Einbürgerung‘ des Horaz.

Eine Leservorrede, die durchaus mehr bietet als „bescheidene Ansätze zu einer Übersetzungstheorie“²⁵, gibt Aufschluss über die Ziele. Bucholtz ist Opitzianer, der nicht die Latinität retten, sondern die deutsche Sprache und Dichtung ‚bereichern‘ will. Sein Bemühen geht dahin, „daß die herrlichen und ewiges Lobes und Lebens würdige Schrifften des fürtrefflichen Poeten Herrn Opitzen“, der im selben Jahr verstorben war, weiterhin gebührend beachtet werden.²⁶ Ziel ist nicht die Rettung und Einholung antiker Literatur aus antiquarischem Ehrgeiz und philologischer Liebe, sondern die Förderung eines patriotischen Literaturprojekts im Sinne des *Buchs von der Deutschen Poeterey*. Nicht Horaz soll propagiert, sondern die „zierlichkeit“ (*elegantia*) der deutschen Sprache promoviert werden. Schon Opitz hatte den Wert der Übersetzung aus antiken Autoren betont. Niemand könne auf Ruhm hoffen, der „in den griechischen vnd Lateinischen büchern nicht wol durchtrieben ist / vnd von jhnen den rechten grieff erlernet hat“.²⁷ Bucholtz spricht in seiner Widmungsvorrede der Odenübersetzung von einer „Metaphrasis vel paraphrasis“ des Horazischen ersten Odenbuchs. Die Übersetzung ist also nur ein *progymnasma*, eine Vorübung für die eigentliche dichterische Arbeit, die dann über die reine *interpretatio* hinausreicht.

²⁴ Maché (2008), 261–263, hier 262; Springer-Strand (1977).

²⁵ Springer-Strand (1977), 459.

²⁶ Bucholtz (1639a), 9.

²⁷ Opitz, ed. Jaumann (2002), 25.

Bei Bucholtz wird darüber hinaus deutlich, dass hier andere Rezipienten angesprochen sind als in der neulateinischen Horaz-*Imitatio*. Dies zeigt folgende Vorbemerkung:

Es wolle aber der günstige Leser wissen / daß ich nicht bloß die Wörter zu übersetzen mich beflissen habe / welches auch gar unzierlich klingen würde / sondern nach dem meine Neygungen sich gehäuffet / habe ich in unterschiedlichen / ja fast allen Orten zugleich ein Außleger der tiefen verborgenen und kurtzen Reden unsers Poeten seyn wollen / zu welchem Ende ich offters einem oder mehr Versse habe fliegen lassen / welche mehr zur Außlegung gemeinet seyn / als daß sie im Lateinischen Text außdrücklich solten können gezeigt werden.²⁸

Die Verdeutschung ist also mehr – oder aus der Sicht des 18. Jahrhunderts: *weniger* – als eine Übersetzung. Die *interpretatio* schließt die *enarratio* („Außlegung“) ein, die sich in den jeder Odenübertragung beigefügten Noten fortgesetzt. Stilistisch bereitet die *brevitas Horatiana* Schwierigkeiten. Einerseits fordert sie die Kapazitäten der neuen deutschen Kunstsprache heraus, andererseits widerspricht sie einem Stilideal, das auf *copia* durch *amplificatio* zielt. Es überrascht daher nicht, wenn Bucholtz bei seinen Übertragungen den lateinischen Textumfang um ca. 80 % übertrifft.²⁹ Angesichts der „kurtzen Reden vnsers Poeten“ und seiner „unnachahmlichen mit Kürze vermischten Tiefe“ (*Autoris hujus inimitabilis brevitate mista profunditas*, 3) überwindet die kommentierende und transponierende Übersetzung die historische und kulturelle Distanz und entfaltet dabei die wertvollen Sinn- und Instruktionspotentiale dieses Autors.³⁰

Dazu muss die ‚gefühlte‘ Alterität überwunden werden. Für die Geschichte der *deutschen* Horazrezeption bestätigt sich das oben Gesagte: Horaz ist ein tendentiell *fremder* Autor geworden, der durch paratextuelle Operationen (zwei Vorreden, Übersetzung, Noten) in ein neues, durch volkssprachliche Paradigmen bestimmtes literarisches Feld eingeholt werden muss. Bucholtz geht von der sprachlichen und kulturellen Alterität und Fremdheit des Horaz für sein Zielpublikum aus. Ich zeige dies am Beispiel der Übertragung von Ode 1, 30, einem sapphischen Hei-

²⁸ Bucholtz (1639a), 11.

²⁹ Springer-Strand (1977), 461.

³⁰ Das Urteil „hausbackene Moralistik und Geschwätzigkeit“ (Springer-Strand [1977], 465) dürfte diesem Impuls nicht gerecht werden.

schelied (*hymnos kletikós*), das die Liebesgöttin ins Haus der Geliebten Glycera bittet (und weiteres diskret im Raum stehen lässt):

O Venus, regina Cnidi Paphique,
sperne dilectam Cypron et vocantis
ture te multo Glycerae decoram
transfer in aedem.

fervidus tecum puer et solutis
Gratae zonis properentque Nymphae
et parum comis sine te Iuventas
Mercuriusque.³¹

Dieser Text wird von Bucholtz in die moderne Form des Sonetts übertragen:

Die XXX. Ode.

An die Göttin Venus. Sonnet.

O Venus, die pflegst zu Cnidus zu regieren /
und uns zu Paphos zeigst die Grösse deiner Macht /
Ich bitte dich / verlaß den Maiestätischen Pracht /
der dir gefällig ist in Cyperland zu führen.

Laß deine Gegenwart die Glyceren recht spühren /
die dir viel Opffer hat und Weyrauch zugebracht /
und im Gebet zu dir verharret Tag und Nacht /
daß deine Liebesbrunst ihr schönes Hauß mag zieren.

Den fewrigen Knaben führ' herzu bey deiner Hand /
und die der Freundlichkeit Göttinnen sind genand /
die nackt gehn einher: ja aller Nymphen hauffen /

die Jugend selbst (die / wo du nicht bey ihr bist /)
mehr störrig / hart und stolz / als freund und lieblich ist)
laß in Gesellschaft mit Mercurius her lauffen.³²

[S.103]

Es folgen „ErklärungsNoten über die 30. Ode“ im Umfang von 15 Zeilen (S. 103). Wir beobachten den schon beschriebenen Befund: Der

³¹ Horatius, ed. Shackleton Bailey (1985), 33.

³² Bucholtz (1639), 102-103. Das entspricht der Normalerwartung an eine Übertragung in dieser Zeit, vgl. Harsdörffer (1657), vol. II, 318: „Man muß die Wort fahren lassen / und bedacht seyn / wie man auslassen / darzusetzen / ändern / und wechseln darff / wie man will / (wann es anderst nicht wichtige Sachen betrifft)“. Vgl. Springer-Strand (1977), 460.

Horaz-Text wird nicht nur übersetzt, sondern ‚ausgelegt‘ und paraphrasiert. Die stilistisch moderate Apostrophe in v. 1 (*regina Cnidi Paphique*) wird in Richtung des *genus sublime* und im Sinne höfisch-panegyrischer Rhetorik ausgeweitet und amplifiziert („Grösse deiner Macht“/ „Maiestätischen Pracht“). Die Operation der „Außlegung“ hat unterschiedliche Aspekte. Einerseits wird der Text umrahmt durch Paratexte, die typologisch der Tradition der lateinischen Horazübersetzungen entstammen (Zählung, *argumentum*, Zielgattung, Noten). Die Lemmata des Kommentars bieten vor allem Realienwissen zur antiken Mythologie und Topographie, sie weisen damit zugleich jenes Wissenspotential nach, das sich dem Leser durch Text und Kommentar erschließen soll („Cnidus: Eine Stad des Landes Caria, in klein Asien gelegen / da Venus ihren Gottesdienst hatte“, S. 102). Wie in der gesamten Rezeption römischer Liebesdichtung wird unbefangen biographisch interpretiert. Dies zeigt schon das *argumentum*, aber auch die Erläuterung des Namens Glycera, die als „unser Poeten gute Freundin“ erklärt wird. Das erotische Sujet scheint keine Probleme zu bereiten. Durch die *amplificatio* wird der Eindruck des Frivolen eher noch verstärkt. Die „Liebesbrunst“ der Venus wird dem lateinischen Text ‚auslegend‘ hinzugefügt. Wo Horaz seine Grazien diskret und in verhüllender *brevitas* mit ‚gelöstem Gürtel‘ einführt, wird Bucholtz in jeder Hinsicht deutlich: Die Grazien werden zu „der Freundlichkeit Göttinnen“, die „nackt gehn einher“. Diese Nacktheit wird dann auch noch einmal umständlich durch eine „Note“ erklärt: „[M]it aufgelöstem Gürtel/ ist so viel gesagt / daß sie ihre Kleider loß gegürtet vnd abgelegt haben /weil sie allzeit nackt seyn / getichtet werden“ (S. 103).

Die philologische Akribie scheint das Anstößige zu rechtfertigen. Überhaupt muss erstaunen, wie der protestantische Theologe, Sohn eines Superintendenten und – zu diesem Zeitpunkt – Rektor des Gymnasiums in Lemgo *seinen* Horaz unbefangen in einen ‚galanten‘, ja libertinen Autor verwandelt, indem er die implizite Erotik in eine explizite verwandelt. Dieser Registerwechsel ist Folge einer bedeutsamen poetologischen Entscheidung. Bucholtz’ petrarkisierender Horaz löst ein Dilemma der Opitzianischen Gattungspoetik: Opitz’ Versuch, eine deutsche Gattungslehre auf der Grundlage der späthumanistischen Antikenpoetik zu entwerfen, stand konträr zu der Bestrebung, die deutsche Lyrik an den

internationalen Petrarkismus (namentlich der Pléiade, der Niederländer, der Italiener) anzugliedern. Dies führte dazu, dass er eine „doppelte Poetik“³³ der Lyrik entwickelte, die beide Traditionen – auch räumlich – voneinander trennte. Die „Lyrica oder getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kann“, werden im Rahmen der Gattungspoetik bzw. *inventio*-Lehre (Kap. 5) abgehandelt, während die moderne Sonettichtung im Rahmen der *elocutio* zur Sprache kommt. An der ersten Stelle, innerhalb der humanistischen Gattungspoetik, schließt sich Opitz ganz dem Themenspektrum an, das Horaz an einer berühmten Stelle der *Arx poetica* vorgibt:

Musa dedit fidibus divos puerosque deorum
et pugilem victorem et equum certamine primum
et iuvenum curas et libera vina referre.³⁴

Entsprechend fordert Opitz für den *Lyricus* ein „freyes lustiges Gemüte“. Die Liste möglicher Themen ist deutlich auf Horaz beschränkt, hebt hier jedoch vor allem die anakreontischen und erotischen Sujets hervor: „buhlerey / tãntze / banckete / schöne Menscher / Gãrte / Weinberge / lob der mãssigkeit / nichtigkeit des todes / etc. Sonderlich aber vermahnung zue der fröligkeit“³⁵. Bucholtz geht in dieser Richtung einen Schritt weiter und verwandelt seinen Horaz in einen modernen, galanten Petrarkisten, einen antiken Ronsard oder Heinsius. Bucholtz’ erkennt, dass er diskrepante lyrische Traditionen vermitteln muss. Er tut dies auf dem Weg der Synthese. Die un-angemessene Horazische Diktion macht Horazens Ode zu einem Text, der sich kulturell, sprachlich und poetisch in den Erwartungshorizont der neuen volkssprachigen Poetik fügt.

3. Der purgierte und parodierte Horaz – Paul Schede Melissus

Die Schwierigkeiten des Gymnasialrektors und Theologen Bucholtz, der in den folgenden Jahren mit geistlichen Zyklen hervortritt (*Adventsgesang*, Rinteln 1640; *Teutscher Poetischer Psalter Davids*, Rinteln 1640; *Betrübtes und getröstetes Sion*, Rinteln 1640; *Geistliche Teutsche Poemata*, 2 Teile, Braun-

³³ Robert (2007c), hier 420-426.

³⁴ V. 83-85, Horatius, ed. Shackleton Bailey (1985), 313.

³⁵ Opitz, ed. Jaumann (2002), 33.

schweig 1651) waren – überraschenderweise – vor allem poetisch-poetologische. Die Transposition der Horaz-Rezeption aus dem schulisches-akademischen in einen höfischen Kontext überspielte die Tatsache, dass Horaz um und nach 1600 auch in anderer Hinsicht ein schwieriger Autor war, der kontinuierlich zu gleichsam chirurgischen Eingriffen, zu Umschriften, Überschreibungen, Emendationen und Transpositionen, reizte. Die Übersetzung ins Deutsche war dabei im Grunde nur ein Sonderfall. Die Schwierigkeiten mit Horaz waren in seinem unangefochtenen Status als Schulautor in der protestantischen wie katholischen Bildungssphäre begründet. Die *eine* Facette dieser Problemgeschichte führt zum poetologischen Problem der *imitatio*, die andere zum ethischen des *obscoenum*.

Zunächst zu Letzterem: In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts lernen die Schüler der jesuitischen Gymnasien ihren Horaz nur begrenzt kennen, nämlich als *Horatius ab omni obscoenitate purgatus*.³⁶ Horaz galt auch ausweislich seiner Selbstcharakteristik als *Epicuri de grege porcus* (*Epist.*, 1, 4, 16). Die vielfach beigefügte Horaz-Vita des Petrus Crinitus stellte fest: „Am meisten hat er offenbar den Grundsätzen der Epikureer zugestimmt, wie sein scherzhafter Ausspruch bestätigt [...]. Er soll etwas obszöne Charaktereigenschaften besessen haben“ (*maximeque Epicureorum placita videtur probasse, ut illud vrbane dictum testatur [...]. Moribus fuisse dicitur subobscoenis [...]*).³⁷ Fast überflüssig die Feststellung, dass schon in den frühen Ausgaben des „Horatius purgatus“ – ich beziehe mich exemplarisch auf eine römische von 1569 und eine Dillinger Ausgabe von 1570 – unsere Ode 1, 30 fehlt. Die römische Tradition der „Horatius purgatus“ verfuhr in dieser Richtung am rigorosesten. Unter den Oden und Epioden werden 34 Stücke indiziert und getilgt, in anderen werden einzelne Verse durch das sog. *parodia*-Verfahren, also durch Ersetzungen einzelner Wendungen, Begriffe, Namen usw. ‚gebessert‘. Texte, die als grenzwertig empfunden wurden, enthielten Warnungen: über 1, 4 (*Soluitur acris hiems*) war zu lesen [*Horatius*] *hortatur ad voluptates* (Ausg. Dillingen 1570, 16), das *argumentum* zu *Carm.*, 1, 34 (*Parcus Deorum cultor*) ließ Horaz sogar als reuigen Epikuräer auftreten: *Poenitere se, quod Epicurus fuerit* (Ausg. Dillingen, 1570, 39). Um 1600 lockerten sich die Vorgaben etwas. Seit

³⁶ Dazu konzise Schäfer (1976), 109-113.

³⁷ Ausgabe Dillingen (Horatius [1570], 3f).

1593 werden 13 Gedichte wieder aufgenommen, Lücken philologisch korrekt mit Sternchen gekennzeichnet. In den von mir eingesehenen Ausgaben von 1569 und 1570 findet sich indes kein Hinweis oder Kommentar zum Verfahren, das andererseits auch nicht – etwa durch eine neue Zählung – verschleiert wird. Die moralische Zensur führt zu einem chirurgischen Eingriff, der weniger einer Athetese (oder Metathese wie in Heinsius' *Ars poetica*-Ausgaben) ähnelt, als einer philologischen Amputation am horazischen Körper.

Man kann auch den *Horatius ab omni obscenitate purgatus* als Versuch deuten, einen anstößigen und unpassenden antiken Text in den Horizont spezifisch frühneuzeitlicher *decorum*-Erwartungen, wie sie die Funktion als Schullektüre forderte, zu stellen. Sowohl Bucholtz' Übersetzung als auch der purgierte Horaz reflektieren ein kulturelles Befremden, eine Ambivalenz, die dem Text im selben Moment eine absolute Autorität zugesteht (als Vorbild lyrischer Metren) und wieder abspricht (als Repräsentant einer bestimmten, ‚epikureischen‘ Welthaltung). Bearbeitung und Zensur, Paraphrase, Metathese und Athetese, reagierten auf je verschiedene Weise auf dieses Unbehagen am Text.

Hinzu kamen konfessionelle Besonderheiten. War der purgierte Horaz die katholische Normalform der Adaptation, so war dies im protestantischen Bereich die Form der *parodia Horatiana*. Ihr wichtigster und poetisch bedeutendster Repräsentant war Paul Schede Melissus, der in seinen *Meletemata pia* (1595) zwei Bücher *Parodiae*, darunter eines aus Horaz und eines aus Catull und anderen römischen Autoren vorlegte.³⁸ Schede war nicht nur einer der wichtigsten Vertreter des Paradigmas ‚deutscher Horaz‘, sondern überhaupt eine der prominentesten Figuren der internationalen Gelehrtenrepublik des Späthumanismus, der etwa persönliche Kontakte zu den Dichtern der französischen Pléiade unterhielt und moderne Lyrik in drei Sprachen und experimentellen Formen (in den drei Sammlungen seiner *Schediasmata* 1574, 1575, 1586) vorlegte.³⁹ Sche-

³⁸ Melissus (1595), 353, 378 bzw. 379-395, 409-411.

³⁹ Zum Aspekt ‚deutscher Horaz‘ ausführlich Schäfer (1976), 65-108. Zur *parodia*-Tradition Robert (2006); zur Internationalität Schedes ders. (2007d) sowie ders. (2010). Größere Auswahledition von Schedes Lyrik mit Bio-Bibliographie, Übersetzungen und Kommentaren (ohne die hier behandelten Gedichte) in: *Humanistische Lyrik des 16. Jahr-*

des *Parodiae* waren keine Purgierungen im jesuitischen Sinn. Die religiöse Thematik (*parodia sacra*) dominierte durchaus, jedoch flankiert von poetologischen, politisch-polemischen, panegyrischen oder sodalitären Aspekten. Poetik und Religion bzw. Konfession konvergieren etwa in der Parodie der Melpomene-Ode (*Carm.*, 4, 3), die zu den meistparodierten Stücken des Corpus Horatianum überhaupt gehört:⁴⁰

GRATIAM SPIRITUS DEI EXTOLLIT.

Ex Horatii libro IV. odè III.

QVEM tu Melpomene.

QUEM tu, sancta CHARIS, semel

Illustrem supero lumine feceris;

Illum non furor Euius

Raptabit comitem, nec locus impudens

Coetu junget adultero

5

Rivalem, neque res perpera lubricis

Devotum vitii ducem,

Ceu legum vetitas institerit vias,

Transmittet Stygio foro:

Sed quae crimen aquae futile diluunt,

10

Et CHRISTI laterum cruor,

Fingent aetherio munere caelitem.

JOVAE vindicis omnium

Lex & norma docet tam variabiles

Morum linquere me tropos;

15

Et jam labe minus polluo impiâ.

O caliginis obviae

Tristem quae nebulam GRATIA dissipas;

O caecis quoque Tartaris

Discussura animi, si libeat, chaos:

20

Totum luminis hoc tui est,

Quod demor numero transgredientium,

Caelestis metuens heri.

Quod spiro, & bene ago, si bene ago, tuum est.

Auch Schedes Horaz-*imitatio* ist ambivalent zwischen korrigierender Überschreibung und umschreibender Rettung. Horaz wird im Verfahren der *parodia* (der Kontrafaktur) gleichsam entkernt und im Sinne der neuen konfessionellen und kulturellen Anforderungen adaptiert. Wie die

hundreds (1997), 753-861, 1395-1483: zum Autor insgesamt s. Schäfer (2000), weiterführend Seidel (1998); Czaplá (2003).

⁴⁰ Melissus (1595), 370. Die *Meletemata pia* sind bisher noch kaum untersucht worden. Vgl. bislang Czaplá (1999).

Jesuitenpoetik einen „Horaz ohne Horaz“ bietet,⁴¹ so rettet Schede die *auctoritas* des Dichters Horaz, indem er zentrale Elemente seiner Weltanschauung negiert. Er baut Horaz' Musenanruf um im Sinne seiner calvinistischen Prädestinationslehre⁴², die er auch in weiteren Texten der *Meletemata* (*Mel.* 1, 21; 5, 3) behandelt.⁴³ Die intertextuelle Strategie ist offensichtlich: Unter größtmöglicher Treue im Syntagma wird durch Ersetzungen im Paradigma ein größtmöglicher semantischer Kontrast erzielt: Aus Melpomene wird Charis / Gratia, die personifizierte Gnade, die im Dichter zugleich den Menschen hervor- und heraushebt (*illustrem [...] feceris*). Poetische und religiöse Prädestination sind nicht zu trennen. An die Stelle des horazischen Dichterruhmes, der den römischen Sänger sozial (im Sinne einer Ruhm- und Schamkultur) exponiert (*monstror digito praetereuntium / Romanae fidicen lyrae*, v. 21-22), kann sich Schede, der calvinistische Horaz, geehrt fühlen, wenn er dem traurigen Défilé der *massa damnata* von außen zuschauen kann (*Quòd demor numero transgredientium, / Caelestis metuens heri*). Wie in der jesuitischen Tradition spielt Ethisches eine Rolle. Schede korrigiert Horaz, den ‚subobszönen‘ Sänger des Dionysos (Hor., *Carm.*, 3, 25, 1-2: *Quo me Bacche, rapis tui / plenum*), zugunsten einer protestantischen Ethik, die – so die calvinistische Paradoxie – in der Abstinenz und in der sexuellen Reinheit (*nec locus impudens / Coetu junget adultero*) zugleich Voraussetzung und Ergebnis der Determination erblickt.

Damit haben sich weltanschauliches Klima und Temperament gegenüber Horaz vollkommen gewandelt. Es geht nicht mehr um positive Gunst oder um das Gefallen des Publikums (*quod spiro et placeo*), sondern

⁴¹ Schäfer (1976), 112.

⁴² Vgl. die Formulierung in den *Explicationes Catecheticae* des Zacharias Ursinus, die zunächst 1612 (durch David Pareus) gedruckt wurden: *Est enim PRAEDESTINATIO consilium Dei aeternum, quo decrevit, ex genere humano per lapsum Adami corrupto & perditò, misericorditer aliquos in Christo eligere, & per fidem servare: reliquos in massa perditionis relinquere, & propter peccata sua punire, ad suam in illis misericordiam, in istis iustitiam & potentiam declarandam. Haec definitio praedestinationis competit non angelis, sed solis hominibus, salvandis vel non salvandis* (Zacharias Ursinus: *Corpus Doctrinae Christianae Ecclesiarum à Papatu Reformatarum, continens Explicationes Catecheticas D. Zachariae Ursini Post Varias Editiones Variè Depravatas, denuò & postremò, à capite ad calcem ita recognitum ac restitutum, ut novum opus haberi possit*, [Bremen: Typis Vilerianis 1623], hier 398).

⁴³ Den Komplex der Prädestination bei Schede behandelt Wilhelm Kühlmann – ohne Bezug auf unseren Text – in ders. (2009).

um eine Befreiung vom Fluch der Erbsünde (*labe impiã*), die allein durch göttliche Gnade (*Totum luminis hoc tui est*) bewirkt werden kann. Die Form des Musenanrufs, die Horaz zur selbstbewussten Affirmation der patriotischen lyrischen Sendung nutzt, dient Schede zur Formulierung einer schlechthinnigen Abhängigkeit. Dabei werden in subtiler Weise unter treuester Wahrung der Form (vierte asklepiadeische Strophe), ja der kleinsten syntaktischen Einheiten und Positionen völlig konträre weltanschauliche Positionen bezogen. Das Wechselspiel zwischen minimaler Form- und maximaler Inhaltsdiskrepanz wird durch das *parodia*-Verfahren in besonderer Weise betont: Die wenigen variablen Stellen eröffnen binäre Oppositionen – hier die Muse Melpomene, dort die *Sancta Charis*, hier der Gegensatz von Kapitol und ländlicher Zurückgezogenheit (*Tibur*), am Ende der zwischen dem Gefallen (v. 24: *quod spiro, et placeo*) und einem ins Existentiell-Theologische gewendeten Wohlergehen (*Quod spiro, & bene ago*). Was formal als *servilis imitatio* erscheint, wird inhaltlich zum schärfsten Widerspruch. Die radikale Intertextualität dieser *parodia sacra* dient einer konfessionell-weltanschaulichen Korrektur, die gewissermaßen Punkt für Punkt die Horazischen Positionen durchstreicht und negiert. Dazu passt, dass Schede in der Vorrede der *Meletemata* den Übungscharakter der Sammlung betont: *Parodiarum libellos, quamquam argumento ipso prioribus & plane dissimiles, & exercitia tantum ingenij stilique Latini esse videntur* (*praefatio*, unpag.). Für den ‚Trainingsaspekt‘ des Gedichts wie der Sammlung spricht die Tatsache, dass Schede dieselbe Melpomene-Ode in einem Text, der unmittelbar auf den vorgestellten folgt, ein zweites Mal parodiert. Dieses Mal wird nicht der Inhalt bei konstanter Form verändert, sondern die Form bei konstantem Inhalt:

Eadem Horatii Oda in Elegiacum conversa.

ENTHEA MELPOMENE, mea si nascentis in ortu
Contuita es placidis lumina luminibus [...] ⁴⁴

Die *parodia sacra* ist jedoch mehr als Stil- und Fingerübung, mehr als „training in poetic diction“⁴⁵. Der Übungsbegriff ist mehrdeutig und ambivalent: er enthält neben seiner scholastisch-progymnastischen

⁴⁴ Melissus (1595), 371.

⁴⁵ Der Begriff nach Forster (1963).

auch eine geistliche Bedeutung – im Sinne der Ignatianischen *Exercitia spiritualia*. Mit den *Meletemata pia* legt Schede ein calvinistisches Gegenstück hierzu vor, in dem die Horaz-*imitatio* zum rhetorischen Medium einer spezifisch reformierten, in ihrem subjektiven Ernst kaum spielerisch gemeinten *Praxis pietatis* wird.

4. Nach dem Horaz – Jakob Baldes paradoxe *imitatio*

Mehr als vier Jahrzehnte nach Schede greift Jakob Balde am Ende seines ersten Lyrikbuches die Melpomene-Ode auf (*Lyr.*, 1, 42). An die Stelle der Muse und an die der Gnade tritt nun Maria. Balde nutzt den Horazischen Text, um eine regelrechte Konversion, die „Hinwendung zur Marienlyrik“ in Buch II, zu signalisieren:⁴⁶

AD DIVAM VIRGINEM. Delectari se ejus Laudibus canendis.	
Quem, REGINA, tuo semel Afflaris Zephyro, non aliis velit	
Ventis ille vehi, super Undas Pegasei fontis, ubi sacram	
Venae laetitiam bibat,	5
Et facunda redux carmina temperet.	
Nec, cum Pieriam chelyn Arguto fidicen pollice moverit;	
Formosam Lalagen canet,	
Vultumque, ac niveae colla Licymniae,	10
Aut nigras Glycerae comas: Sed doteis potius, VIRGO, tuas lyrâ,	
Emirabitur aureâ.	
[...]	
O ergo facilis veni,	33
Nec te, DIVA, tuis subtrahe laudibus:	
Quas si dare mihi neges,	35
Non opto lyricis Vatibus inseri. ⁴⁷	

Der Unterschied gegenüber Schede ist nicht nur konfessioneller Natur – dort eine spirituelle Instanz, hier eine personale. Schon äußerlich wird sichtbar, dass sich Balde weiter vom Ausgangstext entfernt als Schede. Das Gedicht umfasst 35 Verszeilen statt 24. Die radikale und obsessive

⁴⁶ Schäfer (1976), 219; zur Marienlyrik ebd., 218-232.

⁴⁷ Balde (1729), 53-54.

Treue, mit der sich Schedes *parodia* in den Ausgangstext verbeißt, weicht einer moderaten Nähe, die durch Strophenform und Leitzitate am Anfang und Ende markiert wird. Die Referenz auf den Horaztext ist deutlich, es handelt sich jedoch nicht mehr um eine *parodia*, die den Ausgangstext minutiös ‚abarbeitet‘. Vielmehr fließen Elemente aus anderen Horaz-Oden ein: Das Lob der Muse wird zum Gebet, zum christlichen *hymnos kletikós*. Gleichzeitig spielt Erotisches hinein. Das geistliche Gedicht nimmt den aus der Elegie bekannten Typus der *renuntiatio amoris* auf. Dabei werde die vielen weltlichen Geliebten des Horaz – Lalage (*Carm.*, 1, 22), Licymnia (*Carm.*, 2, 12, 13) und Glycera (*Carm.*, 1, 30) – zugunsten der *einen* geistlichen Liebe Maria zurückgewiesen, in der in den folgenden Mariengedichten auch die Horazischen Göttinnen Diana und Venus in einer neuen poetisch-christlichen Mythologie zusammenfallen.

Baldes Horaz-*imitatio* ist – namentlich in der älteren Forschung – immer wieder kritisch beurteilt worden. Martin H. Müller hat das Schlagwort der *Parodia Christiana* gerade im Hinblick auf Balde formuliert⁴⁸ und mit melancholischen Vorzeichen versehen: „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“⁴⁹. Tatsache ist, dass Horaz eine eigentliche *parodia sacra* nach Art des Paul Schede Melissus oder Sarbiewski in seinen *Lyrice* nirgends bietet oder anstrebt.⁵⁰ Mehr noch: Es lässt sich zeigen, wie für Balde – den deutschen Horaz – die Akkulturation und ‚Einbürgerung‘ des Horaz immer mehr zum Problem wurde. In seiner wichtigsten poetologischen Schrift, der *Dissertatio praevia, De studio poetico* (1654), formuliert Schede durchaus im Rückblick auf die eigene Produktion seine Distanz gegenüber strikten Formen der *imitatio* oder *parodia Horatiana*.⁵¹ Baldes Ausführungen stehen im Zusammenhang der *argutia*-Poetik der Zeit. Ihre Ideale heißen – in Baldes Formulierung –

⁴⁸ Dies vor allem im Blick auf die Mariendichtung: Müller (1964), 84-122.

⁴⁹ Ebd., 119.

⁵⁰ Beispiele zitiert bei Müller (1964), 87.

⁵¹ Jacob Balde SJ: *Dissertatio de studio poetico* (1658), in: Balde, ed. / comm. Burkard (2004), 1-72. Vgl. meine Überlegungen in Robert (2006), 64-66.

‚spontane Kreativität‘ (*potentia expedita*)⁵², ‚glückliche Erfindung‘ (*curiosa, felixque inventio*)⁵³ und ‚Kitzel des Neuen‘ (*illecebrosa novitas*)⁵⁴, das zur eigentlichen Bestimmung des Dichters wird. Die *argutia*-Ästhetik zeigt Dialektik und Dilemma einer späten Neolatinitas. Die *novitas* der neulatinischen Dichtung ist immer nur eine relative – Modernität aus Anciennität. Balde formuliert es treffend: *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* („Es ist der Wunsch vieler, aber eine Gabe weniger, nämlich sich von der Autorität der Alten nicht zu entfernen, sich von ihnen aber mit einigen Erfindungen, neuen Redeweisen, Tropen und Figuren, die aus dem lebendigen Quell des Herzens strömen, doch zu entfernen.“).⁵⁵ Nähe und Distanz müssen immer zugleich gezeigt werden. *Umschrift* ist weder *Ge-genschrift* noch *Abschrift*.

Imitator in eadem si semper impingat, non Horatianus, sed Horatius erit, frustra rescribendus. Si relinquat insulam Cypri, ubi habitavit, & elegantias suxit, maximam partem vetitas: id est, si non eadem chorda oberret, eandem, quod ajunt, serram reciprocet, nullus habebitur. Quid igitur facias? Recedendo, tamquam ab igne, frigebis: accedendo propius, ambures florem castimoniae; (quod Heterodoxi non curant: putantque, se jam tennerrimè, cultissimèque loqui, si sint lascivi) perdes oleum, & operam. à Latinitate iisdemque dictionibus, modisque loquendi Horatianis abstinens, de tuo necessum erit, ut sufficias naturâ, & arte mixtum. Legimus Auctores ‚juratos in verba Magistrî‘, qui tantum non perpetuas Parodias recitârunt, sine plausu exceptos.⁵⁶

Baldes Ablehnung der *parodiae sacrae* hat poetologische und konfessionelle Gründe. Immerhin war die *parodia sacra* – ausgehend von Paul Schede Melissus – vor allem in der protestantischen Hemisphäre zur bevorzugten Form poetisch-konfessioneller ‚Übung‘ geworden. Dass der ‚deutsche Horaz‘ Balde unter Berufung auf eine Horaz-Sentenz (*Epist.*, 1, 1, 14) der Horaz-*imitatio* den Abschied erklärt, belegt einmal mehr die

⁵² Balde, ed. / comm. Burkard (2004), 6 (3).

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., 12: *Nimirum Philosopho, veritatem amanti, novitas interdicitur: à Poëta, figmentis delectante, exposcitur, fidibus, & fidiculis. [...] Neque simplex novitas positur, sed illecebrosa; neque hæc tantum, sed scitâ dictione, facilique imitandi felicitate, fragrantia Veterum vina redolens, contrariis quodammodo se intendentibus.*

⁵⁵ Ebd., 16 (9).

⁵⁶ Ebd., 20 (12.).

notwendig paradoxe Situation von Baldes *Neolatinitas*, die der Autor selbst – vor allem nach den *Lyrice* – immer wieder reflektiert. Ein Stück aus den *Silvae* (V, 4) trägt den bezeichnenden Titel: *Paradoxum: Q. Horatium Flaccum imitari se nonnunquam non imitando*.⁵⁷ Die moderne Dichtung ist nicht ‚einfache Nachahmung‘ (des Horaz-Textes), sondern Nachahmung der Nachahmung (des Horaz als Autor) – *imitatio* in Potenz. Was der moderne Dichter von Horaz lernen kann, ist eine eklektische Strategie, die von Fall zu Fall aus wechselnden Modellen (Lucilius, Pindar), Tönen und Stilen (*alternae vices*) eine neue, immer ‚bewegliche‘ Mischung kreiert, die dem Leser das *taedium* der bloßen Wiederholung erspart:

Possim continuis, si libeat, chelyn	
Evincire rosis, natus amabileis	
Tactis pollice chordis	
Versus iungere: non libet.	
Duro molle genus, lenibus asperos	5
Mutanti numeros; ambiguae vices.	
Alternaeque Camoenae	
Longe gratius accidunt.	
Dulce est cuique suum velle, mihi meum.	9
[...] ⁵⁸	

Blickt man resümierend noch einmal auf die Evolution des frühneuzeitlichen Literatursystems, so erweist sich die jesuitische *novitas*- und *argutia*-Ästhetik als der Versuch, eine Regeneration des Systems mit dessen eigenen Ressourcen zu bewerkstelligen. Die Ambivalenz zwischen *recedere* und *non recedere* musste dabei gewahrt bleiben. In Baldes Werken nach dem lyrischen Jahrzehnt zeigt sich die wachsende Distanz gegenüber einer engen *imitatio veterum* an der Ausbildung ganz neuer, individueller und hybrider Großformen wie dem Elegienzyklus *Urania victrix* (1663), Baldes letztem großen Werk.⁵⁹ Auch die Poetik, wenngleich in Horazischer Tradition, gibt sich in der *Dissertatio praevia de studio poetico* einen modernen, wissenschaftlich-akademischen Ton. Die Anlehnung an die *Ars poetica* wird schon im Titel gemieden, die intertextuelle Ambition nicht ausgestellt. Spiegeln die vier Bücher *Lyrice libri* noch strukturell das Horazische Korpus, so löst Balde 1648 seine Mariengedichte heraus,

⁵⁷ Balde (1729/1990), vol. 2, 111-113.

⁵⁸ Ebd., 111 (v. 1-9).

⁵⁹ Balde, ed. Claren (2003).

um sie in der Sammlung der *Odae Partheniae* zu vereinigen. Die *formale* Horaz-Referenz weicht einer *inhaltlichen* Glaubenthematik. Zugleich ist damit eine ‚moderne‘, monothematische Form gefunden, die es erlaubt, ein beschränktes Thema – die Anbetung Mariens – in immer neuen Variationen und hybriden Formen vorzuführen. Die *Odae Partheniae* stellen damit eine jesuitisch-neulateinische Antwort auf den Petrarkismus – auch den ‚geistlichen‘ eines Friedrich Spee⁶⁰ etwa – dar.

MARC LAUREYS

Die Horaz-Paraphrasen des Jacobus Wallius

In der zweiten Auflage der Antwerpener Gesamtausgabe der Poesie des großen Jesuitendichters Kazimierz Sarbiewski (1595-1640) findet sich eine *Ode ad amicos Belgas* (*Lyrice*, 3, 29),¹ in der Sarbiewski eine ganze Reihe von Ordensgenossen aus der flandro-belgischen Provinz für die wohlwollende Förderung seiner Dichtung dankte. Insbesondere der Antwerpener Jesuit Johannes Bollandus (1596-1665) hatte sich zusammen mit dem Verleger Balthasar I. Moretus (1574-1641), dem Enkel Christophe Plantins, um eine Gesamtausgabe der Gedichte Sarbiewskis in der *officina Plantiniana* bemüht. Nachdem Moretus schon 1624 und 1630 Teile aus dem dichterischen Œuvre Sarbiewskis publiziert hatte, konnte er 1632 eine prachtvolle Gesamtedition, versehen mit einer von Peter Paul Rubens entworfenen Titelseite und mehreren begleitenden Lobgedichten aus der Feder flämischer Jesuiten, herausbringen. Diese Ausgabe, die 1634 in leicht geänderter Form und danach noch mehrmals nachgedruckt wurde, sicherte die europaweite Resonanz Sarbiewskis als eines lateinischen Dichters.

Die Druckgeschichte der Dichtungen Sarbiewskis zeigt die bedeutende Rolle, welche die Jesuiten der flandro-belgischen Provinz im 17. Jahrhundert auf der literarischen Bühne des Jesuitenordens spielten.² Insgesamt lag der Schlüssel ihres literarischen Einflusses in der tatkräftigen Kooperation zwischen mehreren flämischen jesuitischen Autoren und

¹ Sarbiewski (1634), 93-95. Genannt werden Johannes Bollandus, Maximilianus Habbequius, Johannes Tollenarius, Jacobus Hortensius, Lucas Diericx, Sidronius Hosschius, Michaël Mortierus, Jacobus Wallius, Jacobus Libenus, Guilielmus Hesius, Erycius Puteanus und Guilelmus Boelmans. Aus dieser Gruppe ist nur Erycius Puteanus kein Jesuit. Alle diese Autoren hatten sich auch schon an einem *Epicitharisma sive eruditiorum virorum ad auctorem poemata* beteiligt, das in der Erstauflage (Sarbiewski [1632], 287-336) mit aufgenommen worden war; dort hatten zusätzlich auch der Franzose Gilbertus Ioninus und der Pole Nicolaus Kmicus ein Gedicht beigesteuert. Zur Ode *Ad amicos Belgas*, auch im Vergleich zum früheren *Epicitharisma*, siehe IJsewijn (1998) und Düchting (2006).

² Eine umfassende Studie zur literarischen Tätigkeit der flämischen Jesuiten in der Zeit der Gegenreformation bleibt nach wie vor ein Forschungsdesiderat. Siehe immerhin den sehr reichhaltigen Ausstellungskatalog zu Sidronius Hosschius: Sacré (1996).

⁶⁰ Rémi (2006).