

VERGIL—REZEPTION IM WERKE JACOB BALDES (1604-1668)

Der Name des elsässischen Jesuitendichters Jacob Balde, der ein sehr umfangreiches neulateinisches Werk hinterlassen hat, wird zunächst nicht mit Vergil in Zusammenhang gebracht. Zu seinen Lebzeiten verdankte der bedeutende Mann seinen Ruhm in der Hauptsache seinem lyrischen Werk und wurde als 'deutscher Horatio' gefeiert. Mit seinen vier Büchern Oden und einem Epodenbuch hatte er um 1640 einen Band im Stil des Venusischen Dichters herausgegeben und sich ausdrücklich in dessen Nachfolge eingereiht. Mit horazischen Akzenten hat er die Kämpfe des Habsburgischen Reichs gegen Schweden und Türken besungen und Maria, die Mutter Gottes, an Stelle der Glycera und Lalage in lyrischen Versen verehrt¹. Auch die übrigen Werke Jacob Baldes haben gattungsgemäß nichts mit Vergil zu tun: ein parodisches Epos in der Art des homerischen Froschmäusekriegs (1628), ein *Poema de vanitate mundi* (1636), die lyrischen *Sylvae* nach Statius (1637-1647), einige *Satiren*, eine biblische Tragödie, die *Jephtias* (1637), die lyrische Suite *Philomela* (1645) oder die *Geschichte der christlichen Nachtigall*, und endlich das monumentale elegische Spätwerk *Urania Victrix* (1663) oder der *Kampf der frommen Jungfrau Seele gegen ihre Freier, die fünf Sinne*. Welch bedeutende Rolle aber der literarischen Gattung in der Nachahmung antiker Dichter bei einem christlichen Dichter zukommt, zeigt etwa das Werk des Prudentius. Am stärksten hat die Aeneis als episches Modell auf die *Psychomachie* gewirkt, die lyrischen und dogmatischen Werke *Peristephanon* und *Cathemerinon* klingen weniger stark an Vergil an. Dieser Unterschied in der Rezeption gilt auch nach der Renaissance, er ist sogar stärker markiert, da die verschiedenen antiken Gattungen, wie aus den damaligen Poetiken zu ersehen ist, bewußt wieder aufgenommen werden.

Somit ist Vergil für Jacob Balde im ganzen nicht Modell gewesen, im Einzelnen jedoch seines vielseitigen Werkes begegnet man Vergil auf Schritt und Tritt. Es ist meine Absicht, an einigen Beispielen zu zeigen, wie die Vergilrezeption bei dem Jesuitendichter vollzogen wird. Obwohl sich die verschiedenen Arten der Nachahmung nicht so scharf voneinander abgrenzen lassen, will ich sie der Klarheit halber doch in zwei Gruppen teilen:

1. Vergilnachahmung als Ausdrucksmittel und Ausschmückung,
2. Vergilnachahmung als Grundempfinden und Anschauungsverwandtschaft.

¹ Es sei auf einige Ausgaben und Übersetzungen verwiesen: Jacob Balde, *Carmina lyrica recognovit annotationibusque illustravit* P. Benno Müller, Regensburg 1884 (Repr. Olms, Hildesheim 1977). M. Wehrli, *Jacob Baldes Oden lateinisch und deutsch*, Köln und Olten 1963. Jacob Balde, *Choix de poèmes lyriques* traduits par A. Thill, Université de Haute Alsace, Centre de Recherches et d'Etudes rhénanes, 1981.

1.

Bewußt verzichte ich darauf, auf die Ode I,3 *Equus Trojanus* näher einzugehen, in welcher Jacob Balde, im Sinne etwa des Ciceronianischen *Intus, intus est equus Trojanus*, die nach Deutschland gerufenen Schweden und Türken mit dem Trojanischen Pferd vergleicht. Das im alkäischen Versmaß geschriebene Gedicht lehnt sich eng an die Episode vom hölzernen Pferd in *Aeneis* 2 an, so daß einige Strophen einem vergilischen Cento gleichen. Es handelt sich um eine direkte, aber doch ziemlich äußerliche Nachahmung von vergilischen Formulierungen, die über das innere Verhältnis Baldes zu Vergil wenig auszusagen hat und nur seine genaue Kenntnis des vergilischen Textes und seine metrische Virtuosität bezeugt. Ferner findet man im lyrischen Werk zerstreut manche vergilischen Anklänge, besonders aus den *Bucolica*. Aus ihnen hat der neulateinische Dichter liebliche Züge entlehnt, die zum bukolischen Genos gehören und die sich besonders gut in die Gedichte einfügen, die der Jesu- oder Maria-Minne gewidmet sind. So hat er z.B. die Blumen-gabe, die sich der Hirt Corydon für seinen geliebten Alexis ausgedacht hat, in einer Art *parodia christiana*² auf die Madonna übertragen. Am Anfang der *Philomela* spricht der Dichter zu einem Knaben, der eine Girlande verfertigen soll, und zwar so, daß dunkle und helle Blumen in regelmäßigen Abständen (fünf und zehn) abwechseln, – wie Perlen eines Rosenkranzes, würde man glauben – eine durchaus originelle Nachahmung:

*Lilia cum rosis
alterna post myrtum ligustra,
ut series sit amoena, misce.
Flos quintus album, flos decimus nigrum
distinguat apto nexilis ordine.*

„Mische mit Rosen die Lilien, setze nach den Liguster die Myrte, damit der Kranz lieblich werde. Die fünfte Blume hebe das Weiß hervor, die zehnte das Schwarze, in ziemender Reihe geflochten“. Man erkennt die *alba ligustra*, die *myrtus*, auch die *violae* in den darauffolgenden Versen. Der Gegensatz *albus/niger* stammt ebenfalls aus *Buc.* 2. So ist die Girlande, die einst Meleager von Gadara für seine Geliebte Heliadora geflochten, über Vergils zweite Ekloge bei einem neulateinischen Dichter zur Zierde der Mutter Gottes geworden!

Die *Philomela* enthält weiter ein Krippenlied, in welchem die Seele „vor Freude vergehend“ zum Jesuskinde spricht. Gleich zu Beginn wird der Knabe in hymnischer Weise mit den schönsten und zartesten Dingen der Natur verglichen, und dabei hört man sofort ein Echo an Vergils siebente Ekloge, als Corydon die schöne Galatea aus den Wellen ruft:

(37) *Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae,
candidior cyonis, bedera formosior alba.*

In ähnlicher Weise beginnt Jacob Balde mit einer Reihe von Komparativen:

² Cf. M.H. Müller, *Parodia christiana*. Studien zu Jacob Baldes Odendichtung, Zürich 1964.

*Pusio solis
purior igni,
pusio sudis
clarior astris,*

*Christe rubenti
pulchrior ostro,
parvule verna
gratior aura,*

*pusio miti
dulcior uva,
Christe Britanno
mollior agno.*

Besonders vergilisch sind *dulcior* und *pulchrior* (an Stelle von *formosior* aus metrischen Gründen). „Kindlein, reiner als das Feuer der Sonne, Kindlein, heller als die heiteren Sterne, Christus schöner als Purpurrot, Kleiner, lieblicher als des Frühlings Hauch, Kindlein, süßer als die reife Traube, Christus, zarter als das bretonische Lamm ...“. Mit einem solchen Lied, das vielleicht einmal zu Weihnachten in der Kirche gesungen wurde, steht Jacob Balde in einer christlichen und auch deutschen Tradition, wie man ihr auch bei seinen Zeitgenossen begegnen kann, etwa bei Angelus Silesius. In dessen *Geistlichen Elegien* befindet sich ein Lied auf dasselbe Thema wie das eben erwähnte Lied der Philomela, nämlich „Die Psyche seuffzet nach ihrem Jesu wie ein einsam Turteltäublein nach seinem Gemahl“. Wenn aber Silesius beginnt: „Du allerschönstes Bild, wem soll ich Dich vergleichen?“, wird der Unterschied zu Balde sofort faßbar. Während nämlich der deutsche Dichter in selbständiger Weise Blumen, Himmelsgestirne und Engel zum Vergleich heranzieht, greift der neulateinische auf ein vergilisches Vorbild zurück, das er in etwas Eigenes umwandelt und das man trotzdem deutlich erkennt. Jacob Balde schreibt als Humanist, dem für jede Gelegenheit ein reiches Instrumentarium an Sprachmitteln, Bildern, Vergleichen und anderen rhetorischen Figuren aus der Antike zur Verfügung steht. Mit höchster Kunst paßt er sie dem neuen Thema an. So wird, in der eben erwähnten Reihe von vergilischen Komparativen, das Jesuskind mit Traube und Lamm, die der christlichen Symbolik angehören, verglichen.

Ein weiteres Beispiel aus der *Philomela* mag zeigen, wie der Jesuitendichter Vergilisches mit Biblischem mühelos verflucht. Baldes berühmtestes Gedicht ist das *Epimicium Divini Amoris* oder *Triumphlied der Göttlichen Liebe*, nach dem Vorbilde des *Pervigilium Veneris* geschrieben. Darin feiert die erlöste Seele ihre himmlische Vermählung mit Christus. Bevor sie aber der Tod von den irdischen Fesseln befreit, muß sie leiden, wie der Hirsch vom Pfeil getroffen, der nach der Quelle lechzt:

*Impotens cruenta ferre Mens Amoris spicula,
currit illa, currit instar fixa cervi saucii,
cuius haeret acta tergo canna venatoria.
Ut sitim desiderato fonte ponat igneam,
per vepreta, per fruteta fertur atque retia,
donec ad scaturientem lassus undam concidat.*

„Unfähig, die blutigen Pfeile der Liebe zu tragen, läuft die Seele, sie läuft wie der verwundete Hirsch, an dessen Rücken das Rohr des Jägers haften blieb. Um seinen feurigen Durst an der ersehnten Quelle zu löschen, rennt er durch Gebüsch und Sträucher und Netze, bis er erschöpft neben das quellende Wasser niedersinkt“. Der Ausgangspunkt dieser Stelle ist Psalm 41, der in der katholischen Totenliturgie gesungen wurde: *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad*

te, Deus. Dieser Vergleich mit dem dürstenden Hirsch ist von den deutschen Barockdichtern, Angelus Silesius, Paul Gerhardt u. a. immer wieder variiert worden. Jacob Balde aber überdeckt den biblischen Vergleich mit einem ähnlichen aus Vergil: es ist die berühmte Stelle (*Aeneis* 4, 68-73), wo die liebeskranke Dido mit einer verwundeten Hindin verglichen wird: *qualis coniecta cerva sagitta ... haeret lateri letalis arundo*. Gerade diesen Einzelzug hat Balde übertragen: der Pfeil der Liebe, in diesem Falle der göttlichen, verwundet auf immer und läßt sich nicht abschüteln. Jacob Balde hat in diesen Versen die *contaminatio* mit einer Vollkommenheit geübt, die ihn an die größten augusteischen Dichter heranrückt. Außerdem darf man hier die Frage stellen, ob die *imitatio* nicht über das rein Formale hinausgeht. Was aus Vergil in diesen Versen übertragen wird, sind keine indifferenten Wendungen: dahinter steht die ganze Didotragödie. Eine Wortanalyse der ersten Strophen des *Epinicium Divini Amoris* hat mir bewiesen, daß der Anfang von *Aeneis* 4 im ganzen dem neulateinischen Dichter gegenwärtig ist. Vergil und nicht etwa der Verfasser des *Pervigilium Veneris*, war ihm Vorbild für die Schilderung einer zehrenden, leidenschaftlichen, vernichtenden Liebe. Philomela, die christliche Seele, deren tödliche Liebe dem Heiland gilt, ist eine erlöste Dido.

Somit sind wir unmerklich zum zweiten Teil unserer Betrachtung gelangt: Vergilnachahmung als tieferes Empfinden und Verwandtschaft der Anschauungen.

2.

Gleich am Anfang von Baldes größerem Werk steht eine Versreihe, die unmißverständlich den vergilischen Ursprung verrät. Das *Poema de Vanitate mundi* (1636) beginnt folgendermaßen:

*Fuere Troes Ilium
Tros Ilium fuere.
Fuit, fuit Domus inclyta
nomenque Dardanorum.*

Aeneis 2, 324-326 sagt Panthus zu Aeneas:

*Venit summa dies et inexorabile tempus
Dardaniae. Fuimus Troes, fuit Ilium et ingens
gloria Teucrorum.*

Die vergilischen Hexameter hat Balde in ein anderes, volkstümlicheres Versmaß (Trochäen und Iamben) umgesetzt, indem er die bedeutsamsten Wörter wiederholt und wie eine Totenglocke ertönen läßt. Dann folgen abwechselnd lateinische und deutsche Strophen. Ein Motiv wird eingefügt, das die Vernichtung Trojas deutlich macht: wo sich einst die Stadt erhob, ist nur noch ein Kornfeld zu sehen. Baldes Verse zeigen, daß er auch Lucan gelesen hat (Lucan ist ihm im allgemeinen ein beliebtes Vorbild), nämlich die berühmte Stelle, wo Caesar die Ruinen Trojas besichtigt (*B.C.* 9, 950). Ganz im Sinne Lucans schreibt Balde, diesmal im elegischen Versmaß: ... *Dic, viator, dic ubi Troja stetit*, und weiter: *inque Helenae thalamo iam*

cubat ipsa Ceres, in Helenas Schlafgemach lagert jetzt die Ceres. Im Mittelalter und der Renaissance ist Troja ein *exemplum*, dem man immer wieder begegnet, wenn von Größe und Niedergang, Ruhm und Vernichtung die Rede ist. Wenn auch nur in seltenen Fällen ein Dichter direkt an Lucan anknüpft, so darf die *Pharsalia* als ferner Ursprung des Exemplums angesehen werden, in dem das Thema der *vanitas* sozusagen vorgebildet ist: *etiam periere ruinae* (B.C. 9,969). Obwohl Jacob Balde in seinem Vorwort zu *De vanitate mundi* schreibt, er habe seine Fackel an Trojas Scheiterhaufen angezündet, gibt er die römischen Dichter nicht als Quelle an, sondern bezieht sich lediglich auf das Wort des Ekklesiasten: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*. Nun stammt aber aus dem zweiten Buch der *Aeneis* (von Augustin als *dulcissimum spectaculum vanitatis* bezeichnet) das *exemplum*, das am Anfang steht. Die Übernahme der vergilischen Stelle bedeutet mehr, so will es mir scheinen, als ein Beispiel unter anderen. Balde hat auch die eindrucksvolle vergilische Formulierung übernommen. Vielleicht ist er der einzige, der bei der Behandlung des Themas über Lucan hinaus direkt auf Vergil zurückgreift. Vergil ist der erste Dichter, und das hat Balde wohl erkannt, bei dem Troja als schon vernichtet gilt. Tief in seiner Seele verborgen trägt Aeneas als schwere, tragische Erinnerung Trojas letzte Nacht: *Infandum, regina, iubes renovare dolorem* (*Aen.* 2,2). Was bei Homer als Drohung in ferner Zukunft lag, ἔσσεται ἡμᾶρ ὅτ' ἄν ποτ' ὀλώλη Ἴλιος ἰρή (*Il.* 6,448), ist in der *Iliupersis* Wirklichkeit geworden und dient der *Aeneis* als Vergangenheit. Somit kann Panthus zu Aeneas sagen: *Fuimus Troes, fuit Ilium ...* Jacob Balde muß die vergilische Erzählung des zweiten Buches der *Aeneis* tief nachempfunden haben. Dafür nur ein Hinweis. Ein Gedicht der *Epoden* ist der Schmerzensmutter unter dem Kreuz gewidmet. Im ganzen folgt dieses Gedicht dem Ablauf des *Stabat Mater* von Jacopone da Todi, dessen Worte man deutlich erkennt. Am Anfang aber steht das bedeutsame vergilische Wort *infandum*, an gleicher Stelle des Verses: *Infanda pateris, Virgo*. Unsägliches Leid mußte Maria erdulden (wie Aeneas), als sie das Liebste unter grausigen Umständen verlor. Und noch eine andere Stelle gehört in diesen Zusammenhang: das Antlitz des gekreuzigten Heilands, das „Haupt voll Blut und Wunden“, beschreibt Balde mit den gleichen Worten, die Aeneas gebraucht, um die Traumgestalt von Hektors geschändetem Leichnam zu schildern:

(*Aen.* 2,278) *squalentem barbam et concretos sanguine crines
volneraque illa gerens, quae circum plurima muros
accepit patrios ...*

Die entsprechenden Verse Baldes stehen in der *Urania Victrix*, als die Heldin einem Maler, der sie zu verführen sucht, den frommen Rat erteilt, er möge ein Bildnis Christi malen:

suffixus clavis, concretus sanguine crines ...

und ein weiterer Ausdruck aus derselben vergilischen Stelle erscheint in einem *Placitus* der Mutter Gottes (*Elegiae variae* VII), wo es nach Vergil *Aen.* 2,286 heißt: *quales aspicio plagas, quae vulnera cerno?* Auch hier scheint Balde eigene, poetische

Wege zu gehen. In der christlichen Tradition sind Fakten des Neuen Testaments durch solche des Alten vorgebildet, wie z.B. der Tod Christi durch Abrahams Opfer. Bei den Kirchenvätern entspricht Christus der Leidensmann dem Ebed Javeh, dem leidenden Diener Gottes aus Isaias 42. Bei dem neulateinischen, klassizistischen Dichter kommt, wenigstens in der künstlerischen Gestaltung, eine heidnische Figur zu der biblischen hinzu. Diese Figur des Leidensmannes ist die vergilische. Darf man vielleicht annehmen, daß Balde die Gestalt Hektors als diejenige eines Märtyrers aufgefaßt hat, der sich für die Seinen aufopferte?

Vergil ist der Dichter, der um Leid und Tod weiß, aber auch um Jenseits und Unsterblichkeit. So hat ihn Jacob Balde verstanden, wie es aus der Lektüre des *Apiariums* hervorgeht. Dieser für unser Thema sehr wichtige Odenzyklus aus den *Sylven*, Buch 2, ist einem Bienenwunder gewidmet. In Heidhausen hat der Dichter einmal einen Bienenschwarm gesehen, der sich auf einem Kruzifix niedergelassen hatte. An der verwundeten Seite Christi genießen die Bienen ein göttliches *hospitium*. Jacob Balde hat ein Grundthema der *Georgica* übernommen und in ein christliches transponiert. *Secura in Cruce quies*: dieser Titel der Hauptode des Zyklus „liest sich wie die parodische Verschiebung der bukolischen *secura quies* Vergils (*Georg.* 2,467-471) in die mystische *quies* der christlichen Passions- und Wundenspiritualität“³. Die *secura quies*, welche allein das Landleben gewährt, hat aber schon bei Vergil einen religiösen Sinn, ist sie doch ein *vestigium* des goldenen Zeitalters (v.474). Zum Kreuze sind die „jungfräulichen“ Bienen (das 17. Jh. betrachtet sie noch als solche) durch einen göttlichen Instinkt geführt worden, eine durchaus vergilische Vorstellung:

*Virgineae volucres, divina quis impetus egit
intrare Christi viscera.*

Bei Vergil heißt es, die Bienen haben Teil am Göttlichen, das alles durchdringt: *esse apibus partem divinae mentis et haustus* (*Georg.* 4,220). Die *Georgica* sind im ganzen *Apiarium* als Hintergrund gegenwärtig. Insbesondere hat Jacob Balde die Bugonie übertragen (*Georg.* 4,281-285), die ihm als Ausdruck des Wunderbaren erschien. In dem Gedicht *Aenigma Samsonis* „bleibt sie verschwiegen und wird doch mitgelesen“: ein Bienenheer bedeckt den Leib des Gekreuzigten. Honig fließt aus seinen Augen und Wunden, ähnlich wie bei Vergil neue Bienenschwärme aus dem Leib der geopferten Stiere geboren werden und aus Tod Leben ersteht:

*Errat apum generosa cohors per inane cadaver.
Melle fluunt oculi,
venter, palatum, braccia.
Aspicias, utque manus ferro trajectus apertos
utque pedes rigui
nectar propinat sanguinis.*

³ U. Herzog, *Divina Poesis*. Studien zu Jacob Baldes geistlicher Odendichtung, Tübingen 1976, S. 71.

So kommt auch hier wieder die Vergilnachahmung, die in diesem Falle nicht unbedingt in der Formulierung aufzuweisen ist, zu der Übernahme eines biblischen Themas hinzu (hier das Thema des *fortis leo*). Ich gehe nicht weiter auf den *Apiarium*-Zyklus ein, da er sehr ausführlich in dem schönen Buch von Urs Herzog, *Divina poesis*, behandelt ist. Zusammenfassend muß man unbedingt dem Urteil des Verfassers zustimmen: „Wenn barocke Kreuzandacht mit antikem bukolischen ‘Quietismus’ und dem Vergilischen Mythologem der *Bugonia* sich in Vergleich bringen, denn geschieht hier, was mehr ist als ein rhetorisch-humanistisches Kokettieren: *parodia christiana* in einer Tiefe, die der Horaz-Parodie allermeist abgeht“ (U. Herzog a.O.).

Wenden wir uns zum Schluß einem Beispiel aus der *Urania Victrix* zu, das zu ähnlichen Betrachtungen führen kann. Von dem unvollendeten zweiten Teil des elegischen Spätwerkes sind einige Elegien in der Form christlicher *Heroiden* erhalten. *Urania*, die menschliche Seele, hat an ihren göttlichen Geliebten geschrieben und sich bitter über seine Abwesenheit beklagt. Christus antwortet ihr, er sei doch, in der Hostie gegenwärtig, ständig bei ihr. Und da hören wir, im ovidischen Versmaß, deutliche Anklänge an Vergil:

*An non sum praesens candenti Panis in orbe?
 Angelicum sumis, mystica liba, cibum,
 meque simul. Nonne hac nivea sub nube recumbo?
 abditus at vere, totus homoque Deus.
 Sacratum puro laticem cum suscipis ore,
 purpureo nostri sanguinis imbre mades.
 Et dubitabis adhuc, an sim tibi proximus absens?
 si casto regnat pectore vera Fides!*

„Bin Ich nicht gegenwärtig im weißen Kreise des Brotes? Du nimmst zu Dir das Mahl der Engel, und mich zugleich. Verbirgt mich nicht die schneeige Wolke, unsichtbar, jedoch wirklich, ganz Mensch und Gott? Nimmst Du zu Dir den heiligen Saft mit reinem Munde, so triffst Du von dem Purpurrot meines Blutes. Und da zweifelst Du noch, ob abwesend ich Dir nahe sei? Ach würde nur in diesem keuschen Herzen der ware Glauben herrschen!“ Im strengsten katholischen Sinne enthüllt der Jesuitendichter das geheimnisvolle Dogma der Eucharistie. Man denke etwa an die mittelalterliche Hymne *Pange lingua*, wo es heißt:

*Verbum caro, panem verum, verbo carnem efficit
 sitque sanguis Christi merum, et si sensus deficit
 ad firmandum cor sincerum, sola fides sufficit.*

Den letzten Versen steht der Text aus der *Urania Victrix* sehr nahe. In diese dogmatische Ausführung ist aber ein Vergilsatz eingeflochten:

(*Aen.* 6,808) *et dubitamus adhuc (virtutem extendere factis).*

Die Herkunft ist offensichtlich: es sind die Worte, die Anchises zu Aeneas spricht, und zwar bei der Heldenschau, die ihn in seiner Aufgabe stärken soll. Der Sinn

ist etwa: „Du hast die zukünftige Größe Roms und Deiner Nachfahren gesehen. Und da zögern wir noch ...“ Handelt es sich hier nur um die Reminiszenz eines berühmten Verses? Balde wußte seinen Vergil auswendig, aber vielleicht geht die Nachahmung doch etwas tiefer. Die Rede des Anchises ist Enthüllung des Verborgenen. Der Wissende unterrichtet den aus Unwissen Zweifelnden oder Zögernden. Die vergilische Szene spielt in den Gefilden der Seligen, die Worte des Anchises sind aus göttlicher Eingebung gesprochen. Darf man nicht etwa annehmen, daß Jacob Balde das sechste Buch der *Aeneis* als eine Initiation, eine Einweihung in höhere Dinge gelesen hat?

Diese wenigen Beispiele mögen die weite Spanne der Vergilrezeption bei einem neulateinischen Dichter aufweisen, oder wenigstens davon eine Ahnung geben. Sie reicht, wie wir gesehen haben, von einer ziemlich formalen Centospielerei bis zu einer tiefgehenden Transponierung. Zunächst sehen die Dinge etwa so aus: Der humanistische Dichter zerstückelt die antike Dichtung und benutzt ihre Details wie Bausteine aus einem römischen Steinbruch. Er verfügt frei über einen Kanon von Aussageformen, die ohne Rücksicht auf ihren Ursprung übernommen werden. Diese Betrachtungsweise stimmt in vielen Fällen, und es ließe sich dafür Beweis an Beweis reihen, sei es aus Vergil, Horaz oder späteren Dichtern. Es gibt aber auch Stellen, wo der *contaminatio* eine höhere Bedeutung zukommt, die an vergilisches Verfahren und Empfinden selbst erinnert. Mit einem Motiv aus Vergil wird oft etwas echt Vergilisches in die neulateinische Dichtung hinübergerettet. Zu einer solchen Übernahme eignete sich Vergil besser als Horaz. Jacob Balde hat ihn gelesen, wie man es tat seit den ersten Jahrhunderten des Christentums: als den größten Dichter des menschlichen Schicksals, der Liebe, des Todes, der geheimnisvollen Ahnung (ich erinnere nur an die Ausführungen von Th. Haecker und Fr. Klingner, der von der „adventhaften Lage der Menschheit“ in der *Aeneis* gesprochen hat). Deshalb kommt die Vergil-imitatio so oft zu der Bibel-imitatio hinzu, in die sie sich mühelos einfügt. Jacob Baldes Dichtung ist *divina poesis*, theologische Dichtung. Es kann uns deshalb nicht überraschen, wenn der ‘deutsche Horaz’⁴ zuweilen als ein ‘christlicher Vergil’ erscheint.

Université de Haute Alsace (Mulhouse)

ANDREE THILL

⁴ E. Schäfer, *Deutscher Horaz ... Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands*, Wiesbaden 1976.