

AUF DEN SPUREN SENECA'S.
GESTALT UND FUNKTION DER CHÖRE IN JAKOB BALDES *JEPHTIAS*
(1654)

«Die Tochter Jephtha's [...] ist im Geschmack des Seneca verfasst, voll kühner Charaktere und starker Sentenzen; festgehalten und strenge geendigt»¹.

1. BALDES *JEPHTIAS* – EINE TRAGÖDIE MIT «SENECANISCHEN» CHÖREN

Der Ruhm Jakob Baldes (1604-1668), der vielen als der bedeutendste neulateinische Dichter Deutschlands gilt, gründet sich vor allem auf seine lyrischen Gedichte (*Lyrice* 1643, *Sylvae* 1643 und 1646), mit denen er in ganz Europa bekannt wurde. Neben eleganten elegischen und scharfen satirischen Werken (vorwiegend in Prosa) verfaßte er als Jesuit auch Bühnenstücke, die für Aufführungen bestimmt waren. Während das frühe *Regnum poëtarum* (1628) und die Schulkomödie *Iocus serius theatralis* (1629) freie Formen aufweisen, ist der nicht erhaltene *Jephthe* von 1637, der 1654 unter dem Titel *Jephtias* in erweiterter Form erschien, eine veritable von Seneca inspirierte Tragödie². Es ist nicht Unselbständigkeit, wenn Balde – wie es die Jesuiten überhaupt taten – den Römer zum Vorbild nahm, sondern Huldigung. Den Neulateinern galt eine enge und doch selbständige Nachfolge der Alten als hohes Ziel. Hierin sind sie den Neoterikern vergleichbar³. Im besonderen wurde Seneca schon früh das wegweisende Vorbild für die jesuitischen Dichter und Theatertheoretiker⁴.

¹ J.G. HERDER, *Kenotaphium des Dichters Jakob Balde*, in ID., *Terpsichore*, Dritter Theil, Lübeck 1796, p. 65.

² Wichtig für das Verständnis der *Jephtias*: W. STROH, *Balde auf der Bühne: zum dramatischen Werk des Jesuitendichters*, in ID., *Baldeana. Untersuchungen zum Lebenswerk von Bayerns größtem Dichter*, Münchner Balde-Studien 4, München 2004, pp. 241-308 alle pp. 271-308.

³ Darauf kommt es im folgenden an. Deswegen werden antike Parallelen nur genannt, wenn angenommen werden kann, daß Balde bewußt (bekannte) Begriffe oder Phrasen zitiert, jedenfalls seine Anspielungen Gewicht haben. Hierbei ist CHR.G. HEYNE Leitbild, der zu VERG. *Aen.* 4, 700-703 bemerkte: «στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς, Iliad. β, 20 de Somno, (adde Odys. ζ, 21) omnes laudant. Sed talia delectant forte, at nihil illustrant» (Publius Virgilius Maro, illustr., ed. quarta cur. G.P.H.E. WAGNER, II, Lipsiae/Londini 1832).

⁴ «Das 1593 in Antwerpen von Delrio herausgegebene *Syntagma tragoediae latinae*, eigentlich ein Seneca-Kommentar, ist in Wirklichkeit die erste Poetik der Gesellschaft Jesu. Trotz einiger Vorbehalte ist es ein offenes Lob auf den Meister der Silbernen Latinität, die sich schon damals neben dem offiziellen im Grunde genommen aber nicht so zwingenden Ciceronianismus zu behaupten begann» (J.-M. VALENTIN, *Hercules moriens. Christus patiens. Baldes 'Jephtias' und das Problem des christlichen Stoizismus im deutschen Theater des 17. Jahrhunderts*, in ID., *Theatrum Catholicum. Les jésuites et la scène en Allemagne au XVI^e et au XVII^e siècles / Die Jesuiten und die Bühne im Deutschland des 16.-17. Jahrhunderts*, Nancy 1990, pp. 275-300 alla p. 282, der weitere jesuitische Theoretiker – und Praktiker – behandelt, die für die Seneca-Nachfolge eintraten). Zu Balde und Seneca: H. FÜHRER, *Ein Menschenopfer zur Ehre Gottes und zum Trost der Menschen. Jacob Baldes 'Jephtias', eine jesuitische Tragödie im Dienste der Gegenreformation*, in *Neulat. Jahrbuch* 4 (2002), pp. 89-154.

Es war nicht Baldes erster Versuch einer Seneca-Nachfolge. Ein Beispiel für die Art, wie er Schüler selbständiges Beherrschen und Weiterbilden der alten Dichter lehrte, ist das aus dem Anfang des Jahres 1628 stammende *Regnum poëtarum*, in dem Schüler aus der Münchener Humanitasklasse als 12 klassische Dichter auftraten, die in dem jeweiligen Stil (und Metrum) Themen aus dem Dreißigjährigen Krieg behandelten. Dichter Nr. 8 ist Seneca, in dessen Stil ein Botenbericht in jambischen Trimeter geboten wird⁵. Stroh betont zu Recht, man tue dem literarischen Unterricht der Jesuiten Unrecht, wenn man ihn einseitig auf das Ziel der *fides propaganda* festlege «und darüber die schiere Freude an den Formen der antiken Literatur» vergesse. Balde sei schon als junger Lehrer auch ein Ästhet gewesen, «den kein katholischer Eifer, sondern vor allem sein Vergnügen an tragischen Reden und Gegenständen» getrieben habe⁶. Eine Betrachtung der *Jephtias*, deren erste Fassung nur neun Jahre nach dem *Regnum* entstand, ergibt dasselbe Bild.

Freilich ist Vorsicht geboten, jedes nach Seneca klingende Wort direkt auf diesen zurückzuführen. Es gab schon vor Balde eine etwa hundertjährige Rezeption des alten Tragikers auf der Jesuitenbühne. Die meisten Stücke der Ordensdichter blieben ungedruckt. Kürzlich hat man gesagt, es könne mehr als 100 000 gegeben haben⁷; von ihnen kannte Balde so manche, und aus ihnen behielt er so manches im Ohr. Andererseits war er ein Dichter, dem es nicht auf schiere Imitatio ankam, sondern auf pointierte Aufnahme und Veränderung des tradierten Gutes. Das werden auch die folgenden Ausführungen zeigen.

Der Handlung der *Jephtias* liegt die alttestamentliche Geschichte von dem Führer der Gileaditer, dem Richter Jephthe (Jephthah) zugrunde (*Richter* 11), der vor dem Kampf gegen die Ammoniter dem Herrn gelobt, im Fall eines Siegs den ersten Menschen, der ihm aus seinem Haus entgengetrete, zu opfern – es ist seine Tochter, sein einziges Kind, das er nunmehr darbringen muß. Es ist ein tragischer Stoff par excellence, den schon George Buchanan und Jacobus Cornelius Lumenaenus a Marca in neulateinischen Tragödien (1554 bzw. 1608)⁸, später Händel in einem Oratorium (1752), Meyerbeer in einer Oper (1812) gestalteten und mit dem die Handlung von Mozarts *Idomeneo* (1781) verwandt ist. Während die Ansichten der Philologen divergieren, ob *Jephtias* ein allgemeiner Titel wie *Ilias* im Sinn von «Geschichte von Jephthe» oder der Name seiner gleichnamigen Tochter ist⁹, legt eine Wendung aus der *Dedicatio* die zweite Auffassung nahe. Balde spricht dort von den *Fata maximi Principis, ejusdemque incomparabilis Filiae* und fährt fort: *Hic Jephthe est; hæc Jephtias: Pater sacerdos, Gnata*

⁵ Kenntnisreich ediert und kommentiert: W. STROH, *Seneca in Prag. Ein tragisches Exscercitium des jungen Jakob Balde S.J., herausgegeben und kritisch erläutert*, in ID., *op. cit.*, pp. 59-119.

⁶ *Op. cit.*, p. 119.

⁷ G.R. GRUND, *Tragedy*, in S. KNIGHT-ST. TILG (eds.), *The Oxford Handbook of Neo-Latin*, Oxford 2015, pp. 103-117 alla p. 113.

⁸ VALENTIN, *art. cit.* (1990), pp. 286-287; FÜHRER, *art. cit.*, pp. 91-93. Balde gibt in den *Prolusiones* an, er habe die beiden Dramen für die Ingolstädter Fassung nicht gelesen (p. 2 = p. 12). Bei Nachweisen aus der *Jephtias* werden stets die Seitenzahlen der Ausgaben von 1654 (I. Balde, S.I., *Jephtias. Tragoedia*, Ambergae 1654) und 1729 (R.P. Jacobi Balde à Societate Jesu *Opera Poëtica Omnia*, Tomus I-VIII, Monachij 1729, Neudruck hrsg. und eingeleitet v. W. KÜHLMANN-H. WIEGAND, Frankfurt a. M. 1990) genannt.

⁹ STROH, *op. cit.*, p. 277 tritt für *Jephtias* = «Tragödie von Jephthe» ein.

*victima*¹⁰. Jephthias ist – analog zu Atreides – mit ‚Jephte-Tochter‘ zu übersetzen. Da sie ihr Schicksal reflektiert und annimmt, ist es einleuchtend, daß Balde die Tragödie nicht nach dem Vater, sondern nach ihr benennt¹¹. Andererseits gibt er ihr in der zweiten Auflage einen weiteren Namen, Jephthias Menulema, wie es im Personenverzeichnis¹² oder in der Überschrift zum *Chorus Militum* im dritten Akt¹³ heißt, der im Stück auch als einziger Name aufscheint. Er ist ein echt baldisches Anagramm für Emmanuel (Immanuel). Die Weissagung *Jesaja* 7, 14 über die Geburt eines Sohnes dieses Namens durch eine Jungfrau wurde auf Jesus Christus gedeutet. Der Bezug stellt klar, daß Balde eine christliche Tragödie dichtet, in der Menulema auf Christus weist: So wie Jephte seine einzige Tochter opfert, opfert Gott seinen einzigen Sohn¹⁴ – eine kühne Parallele, die Balde in den *Prologus* in acht Punkten rechtfertigt¹⁵. Trotzdem steht das Stück formal einer antiken, d. h. senecaischen Tragödie näher als einer Heilsgeschichte oder Legende.

Im folgenden werden die Chöre – wohl Sprechchöre¹⁶ – der *Jephthias* in den Blick genommen. Wie es bei Seneca anzutreffen ist, sind sie Teil der Handlung und kommentieren sie. Andererseits äußern sie allgemeine Betrachtungen, von denen man – wie bei Seneca – durchaus sagen kann, daß sie Ansichten des Dichters widerspiegeln. Es ist daran zu erinnern, daß Balde der stoischen Weltanschauung zeitweise sehr nahestand¹⁷. Die *Jephthias* hat Chöre verschiedener Personen bzw. Gruppen. Auch das ist ein Erbe Senecas. So hat der *Agamemnon* einen ‚Chorus Mycenaearum vel Argivarum‘ und einen ‚Chorus Iliadum‘¹⁸ und der *Hercules Oetaeus* einen ‚Chorus Oechalium Virginum‘ und einen ‚Chorus Aetolarum Mulierum‘¹⁹ – je nach Erfordernis der Handlung. Balde operiert gar mit drei Chören, die er unter den *Personae* so charakterisiert: *Chorus Asseclarum Jephthae*, *Chorus Militum* und *Chorus Sodalium Menulemae*²⁰. Auch sie kommen je nach Erfordernis der Handlung zu Wort. Es ist zu erwägen, daß der *Chorus Asseclarum Jephthae* und der *Chorus Militum* (teil)identisch sind, insofern Jephthes Anhänger im ersten Chor in den Krieg gegen Ammon zu ziehen beschließen: *nos quoque fortis / exempla viri tanta sequamur* (p. 28 = p. 37)²¹. In diesem Fall hätte die *Jeph-*

¹⁰ 1654: ohne Paginierung; 1729: VI, p. 7.

¹¹ Eine Vermutung über den Grund dieser Änderung wird in der letzten Anmerkung dieser Abhandlung vorgelegt.

¹² p. 19 = p. 29.

¹³ p. 94 = p. 116.

¹⁴ In diesem Sinn spricht Balde *Jephthias Lyr.* 1, 33, 73-76 an: *Ingens in avum, Filia, mitteris. / Tu nascituro, nobilis Hostia, / Dicere praelusisse CHRISTO, / Sorte tui preciosa Fati.*

¹⁵ p. 13-14 = p. 24.

¹⁶ STROH, *op. cit.*, p. 297 n. 166; p. 302 n. 191.

¹⁷ Zu Baldes Stoizismus: G. WESTERMAYER, *Jacobus Balde, sein Leben und seine Werke*, München 1868, pp. 95-97; E. SCHÄFER, *Deutscher Horaz: Conrad Celtis, Georg Fabricius, Paul Melissus, Jacob Balde. Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands*, Wiesbaden 1976, pp. 195-218.

¹⁸ R.J. TARRANT, *Seneca Agamemnon* ed. with a comm., Cambridge 1976, p. 103.

¹⁹ D. AVERNA, *Lucio Anneo Seneca, Hercules Oetaeus*, test. crit., trad. e comm., Roma 2002, p. 16.

²⁰ p. 19 = p. 29.

²¹ Nach STROH, *op. cit.*, p. 297 n. 167 ist Chor Nr. 1 Jephthes ‚private Soldatentruppe‘, Chor Nr. 2 ‚Chor des zu Hause zurückgebliebenen Volks‘, Chor Nr. 3 ‚Chor des Volks, unterbrochen von Aodus‘, Chor Nr. 5 ‚wohl auch Chor des Volks‘. Chor Nr. 7 wird nicht beachtet, obwohl er in der Überschrift

tias nur zwei Chöre, wie es in den beiden Seneca-Tragödien der Fall ist. Die Parallele des *Hercules Oetaeus* sticht um so mehr, als Balde sich, zumindest partiell, besonders an diesem Stück orientiert hat²². Er nennt in den *Prolusiones* die Schlußszene der *Jephtias* eine *imitatio* der Schlußszene des *Hercules Oetaeus*²³.

Die Chöre werden von folgenden Chorpersone(n) vorgetragen²⁴:

1. *Chorus Asseclarum Jephthæ* (I 2, p. 26-29 = pp. 35-38)
2. *Chorus Asseclarum Jephthæ*²⁵ (II 7, p. 64-71 = pp. 89-96)
3. *Chorus Asseclarum Jephthæ*²⁶ (III, 3, p. 84-87 = pp. 107-111)
4. **Sodales Virginis Menulemæ*²⁷ (p. 93 = p. 116)
5. *Chorus Militum* (III 4, p. 94-96 = pp. 116-118)
6. **Chorus Asseclarum Jephthæ*²⁸ (IV 1, p. 101-104 = pp. 123-126)
7. *Chorus Sodalium Menulemæ*²⁹ (IV 2, p. 104-115 = pp. 126-136)
8. **Chorus Asseclarum Jephthæ*³⁰ (IV, 4, p. 116-122 = pp. 137-142)
9. *Chorus Sodalium Menulemæ*³¹ (V 5, p. 149-165 = pp. 167-181)

Jephtes Anhänger haben fünf, Jephtias Anhängerinnen drei Auftritte. Zudem gibt es einen Soldatenchor (der wohl mit Jephtes Anhängern (teil)identisch ist). Die neun Szenen bilden ein Korsett, das die Handlung zusammenhält. Die ersten beiden Chöre beschließen die ersten beiden Akte, der fünfte den dritten und der achte und neunte

erscheint und dreizehnmal das Wort ergreift (wie an anderen Stellen könnte an einen Choregen gedacht werden). Da die Reflexionen in den ersten beiden Teilen des Chors Nr. 1 (73 Verse) ganz allgemeiner Art sind, ist es am besten, die Sprecher der Chöre Nr. 1, 2, 3, 5, 6, 8 als Jephtes Anhänger zu bezeichnen, von denen ein Teil direkt in den Krieg zieht (Ende des Chors Nr. 1) bzw. gezogen ist (Chor Nr. 5).

²² Zum *HO* als Vorbild der *Jephtias*: J.-M. VALENTIN, *Le théâtre des Jésuites dans les pays de la langue allemande (1554-1680)*. *Salut des âmes et ordre des cités*, II / III, Bern / Frankfurt a. M. / Las Vegas 1978 (darin: Jakob Balde II, pp. 769-795; III, pp. 1266-1274 [notes]): II, 787. Über den «weiblichen» Chor heißt es: «Il imite, dans le *Chorus Sodalium Menulemæ* le *Chorus Oecbaliarum Virginum* de l'auteur latin.» Weiter wird nach VALENTIN der Bericht des Boten (Philoctetes) über Hercules' Tod (*HO* 1609-1757) «sous la forme d'une triple narration de la mort de Ménuléma» aufgenommen (V 2-4). STROH, *op. cit.*, p. 301 n. 186 weist darauf hin, daß die Urnen Menulemas und Hercules' in den Schlußszenen präsent sind.

²³ p. 18 = p. 29. Dort fällt die Wendung *si quis Senecæ Herculem Oetaeum non damnaret* [...]: Balde wußte wohl, daß Daniel Heinsius den *HO* für nachsenecaisch hielt. Heinsius lebte noch (er starb 1655).

²⁴ Die mit einem Asteriscus versehenen Chorpharten Nr. 4, 6 und 8 könnten der Bearbeitung von 1654 angehören, da sie in der Perioche von 1637 (VALENTIN, *art. cit.* (1990), pp. 297-300) nicht genannt werden. Insofern ist es mißverständlich, wenn STROH, *op. cit.*, p. 297 n. 167 sagt, in der Behandlung des Chors von 1654 bestehe «kein Unterschied» zum *Jephte* von 1637.

²⁵ Wörtlich: *Chorus. Complectitur Jephthæ encomium: militare classicum: De conflictûs euentu obscurum præsigium.*

²⁶ Wörtlich: *Laus Pacis. Gaudium Galadini Populi ex nuntiata Victoria.*

²⁷ Gegen Ende von III 4 treten in einer kurzen Szene die *Sodales Virginis Menulemæ* auf, die zweimal das Wort ergreifen. Obwohl sie im Plural sprechen (*plangimus* / *flemus*), handelt es sich nicht um einen regelrechten Chor. Der Terminus fehlt dementsprechend in der Szenenüberschrift. Da dieser Auftritt in der Perioche von 1637 nicht erwähnt ist, könnte auch er der Bearbeitung von 1654 angehören (der Text des ersten Beitrags der *Sodales* differiert leicht in den Ausgaben von 1654 und 1729). Das Intermezzo zeigt, daß Balde einen Chor da verwendet, wo er ihn braucht.

²⁸ Nur *CHORUS* überschrieben.

²⁹ Wörtlich: *Planctus Menulemæ, ejusdémque Sodalium in montibus.*

³⁰ Nur *Aodus. Jephthæ. Chorus* überschrieben.

³¹ Wörtlich: *Chorus Virginum, Sodalium Menulemæ, immolatam Jephthiaden plangentium.*

den vierten und fünften Akt. Wie bei Seneca steht am Aktende jeweils ein Chor³². Dazu treten als Binnenchöre der dritte, vierte, sechste und siebte Chor, die aus der Handlung unmittelbar hervorstechen. Auch die fünf Chöre an den Aktenden gehen direkt aus der Handlung hervor. Balde beherzigt Horaz' Anweisung in der *Ars poetica*, daß der Chor die Rolle einer handelnden Person spielen, seinen Mann stehen und nichts zwischen den Akten singen solle, was nicht mit der Handlung zusammenhängt (*actoris partis chorus officiumque virile / defendat, neu quid medios intercinat actus / quod non proposito conducatur et haereat apte*, 193-195). In diesem Sinn dichtet Balde keine ἐµβόλιμα, wie man sie Euripides und Seneca zuweilen vorgeworfen hat. Mehrere Chöre stehen im Dialog mit Personen der Handlung: in II 7 mit dem Vates, in III 3 mit Aodus, in III 4 mit Rachel und Menulema, in IV 2 mit Menulema, Rachel und Thamar, in IV 4 mit Jephte und Aodus und in V 5 mit Rachel und Thamar. Die Szenen, in denen der Chor nur kurze Einwurfe im Gespräch mit anderen Personen hat, werden einem Chorführer³³ im antiken Sinn gehören. Der Überblick zeigt, daß Balde einerseits das senecaische Erbe der Chorstechnik souverän weiterentwickelt, andererseits die horazische Forderung der Handlungsgebundenheit des Chors beherzigt.

Bei Seneca kann man aus der Vielfalt der Chöre auf ein Rezitationsdrama schließen, bei Balde ist der Sachverhalt schwieriger. Wie die Perioche von 1637 lehrt, gab es nur sechs Chorauftritte (Nr. 1, 2, 3, 5, 7, 9), verteilt auf die fünf Akte. Die verschiedenen Chorpersoneu begegneten einander nicht. In der Fassung von 1654 sind die Chorauftritte 4, 6 und 8 neu. Im dritten Akt gibt es zwei verschiedene Chorpersoneu, die in einer Aufführung unmittelbar nacheinander abziehen (*Sodales Virginis Menulema*) und aufziehen (*Chorus Militum*) müßten³⁴. Ist das vorstellbar? Im 4. Akt gibt es sogar einen zweifachen Wechsel, insofern erst der *Chorus Asseclarum Jephtæ*, sodann der *Chorus Sodalium Menulema* und wiederum der *Chorus Asseclarum Jephtæ* auftreten müßten – und zwar unmittelbar aufeinander folgend. Das möchte in einer Aufführung illusionsstörend gewesen sein. Vom Chorproblem gesehen, könnte man annehmen, daß die zweite Fassung ein Lesedrama war oder Balde überhaupt nur die Aufführung einzelner Teile erwog³⁵ – zumal angesichts der Überlänge der *Jephtias*. Andererseits zeigt die Perioche von 1637, daß jeder Chorauftritt dem Publikum schriftlich avisiert wurde, so daß die Personeu der zweiten Fassung bei einer möglichen Aufführung zu identifizieren waren. Daher ist damit zu rechnen, daß es sich durchweg um dieselben Sprecher handelte.

Die Jesuiten verfolgten in ihren Theaterstücken neben ethischen und religiösen Zielen allgemeine pädagogische Ziele. Die Adepten lernten in der *Jephtias* auf lebendige Weise nicht nur einen der bedeutendsten Dichter der Römer kennen, sondern wurden auch mit seiner Metrik vertraut gemacht. In den Chören begegnen die verschiedensten Metren. Die große Bandbreite läßt darauf schließen, daß es Balde darauf ankam, den

³² Es ist interessant, daß die Fassung von 1637 nach der Perioche (VALENTIN, *art. cit.* (1990), p. 299) offenbar keinen Chor am Ende des vierten Akts hatte.

³³ Eine Chorführerin gab es nicht. Alle Rollen wurden von jungen Männern gespielt. Ihre Namen nennt die Perioche von 1637 am Ende (VALENTIN, *art. cit.* (1990), p. 300).

³⁴ Dazu oben n. 27.

³⁵ Nach STROH, *op. cit.*, p. 302 war auch die *Jephtias* zur Aufführung bestimmt.

Rezipienten – das sind vor allem Jesuitenschüler³⁶ bzw. -studenten – die vielfältige lateinische, besonders senecaische, Versgestaltung nahezubringen. Hexameter, Distichen, sapphische Elfsilbler (Hendekasyllaben) und horazische Odenformen waren ihnen bekannt, aber es galt, diese zu repetieren und zudem Neuland zu vermitteln. Besonders die traditionell zur Tragödie gehörenden Anapäste waren einzuüben. In der *Jephtias* treten dazu Asklepiadeen, Adoneen, Glykoneen, Choriamben und sogar polymetrische Chöre – eine kunstvolle Besonderheit in der Seneca-Nachfolge³⁷. Es ist eine alte Erfahrung, daß auswendig gelernte Verse eine starke Hilfe bei der Identifizierung der Metren in bisher nicht gelesenen Texten bieten. Man darf vermuten, daß die Adepten auch unabhängig von einer Aufführung Chöre bzw. Teile derselben memorieren mußten.

Es ist nicht bekannt, in welchem Maß Balde in Amberg die Möglichkeit hatte, eine (zumal umfangreiche) Tragödie auf die Bühne zu bringen. Er war nunmehr Stadtprediger und hatte größere Muße als vormals in Ingolstadt. 1637 waren dort in seinem letzten Jahr *De vanitate mundi*, *Batrachomyomachia* und *Templum honoris* erschienen, ehe er 12 Jahre lang in München mit den verschiedensten Ämtern belastet wurde. Es ist verständlich, daß er die alte unpublizierte Tragödie veröffentlichen wollte und die Gelegenheit wahrnahm, sie für den Druck zu bearbeiten, auch ohne daß er eine Aufführung vorbereitete.

Es ist lohnend, sich mit den schönen Chören der *Jephtias* zu befassen. DUHR zitiert einen ›berufenen Kritiker‹ von 1904: «Ganz besonders sind dem geborenen Lyriker die mehr lyrischen Chorpartien geglückt; Versmaß und Sprache und die Höhe der Auffassung wirken zusammen, um den Eindruck zu verstärken. Man vergißt über ihrer Schönheit, daß sie oft lang, vielleicht zu breit ausgedehnt sind»³⁸. Es lohnt den Versuch, den zuweilen schwer verständlichen Text zu erschließen³⁹.

³⁶ FÜHRER, *art. cit.* (2002), p. 89: Jesuitenkolleg. Nach STROH, *op. cit.*, p. 264: Jesuitengymnasium, gemäß seiner Annahme, daß Balde in Ingolstadt möglicherweise nicht Universitätsprofessor, sondern Gymnasiallehrer war (in: Neudruck von WESTERMAYER, *op. cit.*, Amsterdam/Maarssen 1998, pp. *6-7 mit näherer Begründung; ebenso V. LUKAS, *Batrachomyomachia. Homers Froschmäusekrieg auf römischer Trompete geblasen von Jacob Balde S. J. (1637/1647)*, *Münchner Balde-Studien* 2, München 2001, p. 8). Jedenfalls kannten die Jesuiten Theateraufführungen, an denen sowohl Studenten als auch Schüler beteiligt waren. Über das Publikum des *Jephte* sagt Balde: *Jephtaden dedimus, populo spectante* (*op. cit.* (1729), VII, p. 197). Nach WESTERMAYER, *op. cit.*, p. 69, mag die Aufführung wegen des bedeutenden Umfangs der Tragödie «wohl über einen halben Tag in Anspruch genommen haben». Er geht offenbar von demselben Umfang für beide Fassungen aus; man weiß aber nicht, wie umfangreich die frühere war.

³⁷ Chöre Nr. 2 (teilweise) und 5. Das wird von Balde selbst in den *Prolusiones* auf den Inhalt und zugleich auf Seneca zurückgeführt: *In Act. 2. Scen. 7. Classicum & conflictus, in Act. 3. Chorus militum; saepe versibus intercisus, heteroclitus, anomalus, quandoque inuersis exprimuntur. quod exemplo Senecae non caret. Nam in Tragæd. Oedipo, Act. 2. Chorus hoc artificio constat* [sc. vv. 405-503]. *Quia populare carmen Baccho decantatur; Baccharum temulentia inconditum aliquid sine ordine eructat. Scias orgia celebrari. Nobis imitationem suasit belli conflictus truculenta species; in quo omnia susque deque vertuntur ac ruunt: In Act. 3. autem, quia filia intempestivè Patri obuia, turbato victoriae cursu plausum in planctum vertit; accomodauimus cantum rei, Cothurnum Scenae* (p. 17 = p. 27). Die Begründung zeigt, wie feinsinnig und überlegt Balde Seneca zum Vorbild genommen hat.

³⁸ B. DUHR SJ, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge*, II / 1, Freiburg i. Br. 1913, p. 693, der N. SCHEID SJ, *J. Balde als Dramatiker*, in *Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland* 133 (1904), pp. 19-39 alla p. 38, zitiert.

³⁹ «The play is no easy reading; it strikes the modern reader unacquainted with Baroque literature as strange and exotic, sometimes even as slightly rebarbative and nearly incomprehensible» (T. VAN HOUDT, *Wedding Philology to Mercury: A new approach to the baroque author Jacob Balde*, in *Eranos* 101 (2003),

2. DER EINGANGSCHOR – EIN BEISPIEL

Der erste Chor (p. 26-29 = pp. 35-38) beschließt den ersten Akt. Sprecher sind Jephthes Anhänger (*Chorus Asseclarum Jephthæ*). Das Thema lautet: *Irridet vanam Mortalium ambitionem. Principi novo inexpectatam Felicitatem gratulatur*. Er umfaßt drei Teile, wobei der zweite und dritte durch abermaliges CHOR. bzw. CHORUS abgesetzt sind. Der erste (1-40) und zweite Teil (41-73) stehen in Hendekasyllaben, der dritte (74-110) in anapästischen Dimetern⁴⁰. Gliedernde Funktion haben im ersten Teil die Adoneen 19, 25 und der Schlußvers 40, im dritten der Schlußvers 110 (Monometer). Eben diese metrischen Einschnitte konnte Balde bei Seneca finden⁴¹: Hendekasyllaben werden durch Adoneen gegliedert in den Chorliedern *Tro.* 814-860, 1009-1055, *Phae.* 736-752, *Oed.* 110-153, 416-428, *Thy.* 546-622, *HO* 1518-1606. Anapästische Lieder sind bei Seneca sehr häufig, sie werden durch Monometer gegliedert, die wie in Baldes Chor auch den Schluß bilden können: *Tro.* 735, *Phae.* 84, 357, 1148 (Leo), *Oed.* 997, *Ag.* 407 (Leo), 658, 969, *HO* 232 (Leo), 1996, *Oct.* 376.

CHORUS

Asseclarum JEPHTÆ.

*Irridet vanam Mortalium ambitionem. Principi nouo
inexpectatam Felicitatem gratulatur.*

- Dira regnandi nimis, heu, cupido
Vrit humanas stimulâtque mentes.
Nulla vis pejor rabie superbi;
Quem pudet sortis medium tenentis.
5 Semper erecto pede tendit vltra,
Nec timet casum: modicæq̄ ue visâ
Gloriæ terram fugientis vmbra;
Si per obscuram tenuata nubem
Fortè tralucet; furit incitato
10 Assequi passu. furit, & laborat
Vota congestis satiare votis.
Larua sub noctem vaga somnianti
Admouet scalas per inane Morpheûs.
Ille se (quid non simulacra possunt!)
15 Aëris primâ regione lætus
Credit emensâ superare Olympum.
Sic humi repens fruitur tumultu
Mentis, & cæcum caput inter alta
Nubila condit.
20 Qualis occasum prope Solis, Iris
Mille, sed vanos, pluuiio colores

pp. 144-152 (Rezension von H. FÜHRER, *Studien zu Jacob Baldes Jephthas: Ein jesuitisches Meditationsdrama aus der Zeit der Gegenreformation*, Diss. Lund 2003) alla p. 144).

⁴⁰ Baldes Verse werden nach der Ausgabe von 1654 zitiert. Sie sind ad hoc durchnummeriert.

⁴¹ Senecas Verse werden nach F. LEO, *L. Annaei Senecae tragoediae*, rec. et emend., I, Berolini 1878, gezählt und zitiert.

Desuper pendens jaculatur arcu.
 Missili picto puer aut viator
 Hæret affixus; lepidóque pascit
 25 Lumina monstro.
 Haut secus fallax vbi fulsit ostrum:
 Sit licèt fallax; oculis videntis
 Saucius gratum stupet ad colorem
 Fascino tanquam magico rotetur,
 30 Non capit se se. Cupit, ardet, audet.
 Lana, quid refert? rubeat sereno
 Imbre Sidonis medicata succi, an
 Sanguine humano. modò per patentem
 Purpurâ fulgens gradiatur vrbem.
 35 Sola dementi placet hæc voluptas voluptas:
 Summa votorum, pretiosus error.
 Vtque bis tinctum diadema gestet;
 Piscis infectum Tyrij cruore,
 Tabe ciuili cruor execrandum
 40 Inficit alter.

CHOR. Pulcriùs Iephte Ducis auspicatum
 Cœpit ordiri sine fraude munus:
 Ambitûs expers, procul à fragore
 Regios palma quatiente postes;
 45 Annuit tardè, propior neganti.
 Gloriam contra violentus ipsam
 Fronte cunctator stetit irretorta:
 Durus affusam pedibus relinquens,
 Ista plorantem: sine, fortis Heros,
 50 Osculo stringam, mea fulcra, plantas.
 Debiti pridem tibi, quæ mereris,
 Nostra supremi cape signa Iuris.
 Dignus extolli, patiare flecti.
 Victus hac demum ratione Iephte.
 55 Supplicem puris manibus leuauit;
 Factus exempli melioris auctor.
 Imperet, quisquis fugit imperare.
 Seruiat gaudens Dominus vocari.
 Plebs amet primas, habeátque nunquam.
 60 Alta miretur, jaceátque in imo.
 Se recludendis foribus Palati
 Vilis obtrudat pretio satelles:
 Cùm Magistratu vacat Aula summo;
 Principis laus est speciosa, posci.
 65 Eia, nudemus gladios, Sodales.
 Hujus vt durent monumenta famæ;
 Floreant siluis, aciéque ferri
 Scripta cedrorum referant tabellæ.
 Arborum cortex, titulos honoris

70 Seruet incisos, seriémque facti.
Sceptra votiuis precibus petita
De genu supplex alius capessit:
Regnet ut Iephthe, meruit rogari.

CHORUS.

Scribere, nihil est. nos quoque fortis
75 Exempla viri tanta sequamur.
Animus magnus dominánsque sibi,
Immane Bonum est. cætera parua.
Quid stemma juuat? patriæ quid opes?
Exsul, profugus, contemptus, inops
80 Virtute sua surgit in altum.
Nobilis ergo nomine dignus,
Incipit à se nobilis esse.
Centum ceris nixus auitis
Miles fragili nititur hasta.
85 Qui maiorum laude superbit,
Aliena crepat. proprium cuique est.
Viuerè vitam; sed nempe suam.
Quærere honores; sed nempe suos.
Spoliisq̄ ue frui; sed nempe suis.
90 Vtque alterius corpore manans
Sudor mea non per membra fluit:
Ita nec pulcri gloria facti
Communis erit. Carpite Iuuenes
Breue decliuis spatium vitæ.
95 Dum vena calet, sanguis abundat,
Et stant solido robore vires;
Magna geramus. Viuite læti,
Stringite ferrum; melior sensim
Præterit ætas. leuis hora fugit.
100 Iam tempus adest. mihi materia
Fortia bello fiet agendi
Barbarus Ammon. frusto chalybis
Emitur pretij maioris honos,
Bene pallenti dignior auro.
105 Fortuna volat, Fortuna rapit,
Fortuna dedit, Fortuna dabit.
Hanc Fortunam sibi quisque facit.
Fata in manibus, non puluillo,
Potiora sedent. domat indomita
110 Omnia Virtus.

CHOR

der Anhänger JEPHTES.

*Er verlacht den nichtigen Ehrgeiz der Sterblichen. Dem neuen
Herrscher gratuliert er wegen des unerwarteten Glücks.*

- Unheilvolle Begierde, weh, nach Herrschen
verbrennt und quält die menschlichen Sinne.
Keine Gewalt ist schlimmer als das Rasen des Hochmütigen,
der über ein Los, das die Mitte einhält, Scham empfindet.
- 5 Immer strebt er erhobenen Fußes vorwärts
und fürchtet nicht seinen Fall: Wenn sich der Schatten
eines geringen die Erde verschmähenden Ruhms zeigt,
wenn er schmal durch die dunkle Wolke
von ungefähr scheint, rast er, ihn mit raschem
- 10 Schritt zu erreichen. Er rast und müht sich,
seine Wünsche mit gehäuften (immer neuen) Gelübden zu sättigen.
Dem Träumenden reicht das nachts schweifende Gespenst,
Morpheus, eine Leiter durch die Luft dar.
Er glaubt (was vermögen nicht Schattenbilder!)
- 15 froh nach Überwindung des ersten Bereichs
der Luft, den Himmel zu besiegen.
So auf der Erde kriechend, genießt er den Aufruhr
des Inneren und birgt das verblendete Haupt
in den hohen Wolken.
- 20 Wie gegen Sonnenuntergang Iris
tausend, aber unwirkliche Farben mit dem Regenbogen,
in der Höhe schwebend, schleudert –
durch das nur gemalte (scheinbare) Geschoß gebannt hält
ein Knabe oder Wanderer inne und weidet die Augen an der
- 25 lieblichen Erscheinung:
Nicht anders starrt, sobald trügerischer Purpur leuchtet,
mag er auch trügerisch sein, das Auge des Betrachtenden,
getroffen, zu der willkommenen Farbe,
als ob er von magischer Behexung umhergeschleudert würde,
- 30 nicht faßt er sich. Er wünscht, glüht, wagt.
Was liegt an einem Wollkleid? Es glänze rot,
gefärbt von dem leuchtenden Naß des sidonischen Saftes – oder
von menschlichem Blut. Wenn er nur, von Purpur glänzend,
durch die (ihm) offenstehende Stadt schreitet.
- 35 Dem Wahnsinnigen gefällt allein diese Lust:
Das Höchste der Wünsche ist ein kostspieliger Irrtum.
Und damit er ein doppelt gefärbtes Diadem trägt,
besudelt das (schon) vom Blut des tyrischen Fisches getränkte
fluchwürdige (Diadem) ein zweites Blut
- 40 aus den verwesenden Bürgern.

CHOR. Schöner begann Jephte, über das feierlich eröffnete Amt
des Führers ohne Trug zu verfügen:
Ohne Ehrgeiz, fern von Getöse,

- als der Palmzweig (Ehrenpreis) an das königliche Tor klopfte.
 45 Spät sagte er zu, wie einer, der ablehnt.
 Selbst gegen den Ruhm stand er als schroffer Zögerer da,
 ohne die Stirn zu wenden:
 Hart ließ er den zu seinen Füßen Niedergesunkenen liegen,
 der das flehentlich sagte: ›Laß zu, tapferer Held,
 50 daß ich mit einem Kuß deine Sohlen, meine Stützen, berühre.
 Unsere Wahrzeichen des dir schon längst geschuldeten
 höchsten Rechts, die du verdienst, nimm hin.
 Würdig, erhoben zu werden, mögest du dulden, dich zu beugen.›
 Auf diese Weise wurde Jephthe endlich besiegt.
 55 Den Bittfälligen hob er mit reinen Händen auf,
 zum Urheber eines besseren Beispiels geworden.
 Herrschen soll, wer das Herrschen flieht.
 Dienen soll, wer sich freut, Herr genannt zu werden.
 Das niedere Volk liebe die ersten Posten und erhalte sie niemals.
 60 Es bewundere das Hohe und liege unten.
 Damit sich das Tor des Palasts öffne,
 stoße dagegen ein verächtlicher Hofmann mit Geld:
 Wenn der Hof des höchsten Herrschers entbehrt,
 ist es der leuchtende Ruhm eines Fürsten, aufgefordert zu werden.
- 65 Eia, entblößen wir die Schwerter, Kameraden.
 Damit das Andenken an seinen Ruhm dauert,
 sollen die Erinnerungstafeln der Zedern in den Wäldern blühen und das mit
 der Schärfe des Schwerts Geschriebene überliefern.
 Die Rinde der Bäume soll die eingeritzten Ehrentitel
 70 und die Kette des Geschehenen bewahren.
*Ein mit Bitten und Gelübden erstrebtes Szepter
 ergreift auf Knien demütig flehend ein anderer:
 Jephthe hat verdient gebeten zu werden, daß er herrscht.*

CHOR.

- Schreiben ist nichts. Auch wir wollen
 75 dem so großen Beispiel des tapferen Mannes folgen.
 Eine hohe und sich beherrschende Gesinnung
 ist ein unermessliches Gut. Das Übrige ist unbedeutend.
 Was nützt eine Ahnentafel? Was Reichtum der Väter?
 Ein Verbannter, Flichender, Verachteter, Mittelloser
 80 steigt durch seine Virtus in die Höhe.
 Daher beginnt ein Edler, der des Namens würdig ist,
 von sich aus edel zu sein.
 Der sich auf hundert Wachsbilder der Vorfahren stützende
 Krieger stützt sich auf eine zerbrechliche Lanze.
 85 Wer sich mit dem Lob der Ahnen rühmt,
 klappert mit Fremdem. Eigenes hat jeder:
 Das Leben leben – aber natürlich sein eigenes.
 Ehren suchen – aber natürlich seine eigenen.
 Beute genießen – aber natürlich seine eigene.

- 90 Und wie der auf dem Körper eines anderen rinnende Schweiß
nicht über meine Glieder fließt,
so wird auch der Ruhm einer schönen Tat
nicht ein allgemeiner sein. Ergreift, Jünglinge,
die kurze Spanne des dahingleitenden Lebens.
- 95 Solange die Ader warm ist, das Blut stark pulst
und die Kräfte auf einem starken Körper ruhen,
wollen wir Großes vollbringen. Lebt frohen Mutes,
Zückt das Schwert. Das bessere Lebensalter
geht unter der Hand vorüber. Die leichte Stunde flieht.
- 100 Schon ist die Zeit da. Gelegenheit,
im Krieg Tapferes zu vollbringen, wird mir
der Barbar Ammon bieten. Mit einem Stückchen Stahl
wird die Ehre erworben, die einen höheren Preis hat
und würdiger ist als das in schöner Weise gelbglänzende Gold.
- 105 Fortuna entfliegt, Fortuna entreißt,
Fortuna gab, Fortuna wird geben.
Diese Fortuna schafft sich jeder.
Tüchtigere Geschicke beruhen auf den Händen,
nicht auf dem Polster. Alles bezähmt
- 110 unbezähmbare Virtus.

Der Chor ergeht sich zunächst in allgemeinen Betrachtungen (1-40). Es ist die rastlose *ambitio*, die er nach alter Tradition ablehnt. So heißt es im ersten Teil der Überschrift: *Irridet vanam Mortalium ambitionem*⁴². Anlaß, über dieses Thema zu reflektieren, ist der drohende Angriff der Ammoniter. Doch wird es ins Allgemeine gewendet. Nicht nur die römische Popularphilosophie – darunter der von Balde geliebte Horaz – wertet die *ambitio* ab, sondern auch Balde selbst. Die Ode *Lyr.* 4, 41 trägt den Titel *Ambitionis ingenium et tormentum*. Dort steht Gustav II. Adolf im Hintergrund, hier ist es Ammon. Der *superbus* empfindet Scham über ein Los, das die Mitte einhält (*sortis medium tenentis*, 4). Er fürchtet nicht seinen Sturz (*nec timet casum*): Wenn der Schatten eines geringen Ruhms in der Höhe durch dunkle Wolken leuchtet, hetzt er ihm nach. So ging es dem überkühnen Icarus, der sich gegen den Rat des Vaters zu hoch erhob und abstürzte, wie er *HO* 675-691 aufscheint und ein geradezu klassischer Vertreter derer ist, die das *medium iter* verlassen haben; ebenso wird *Oed.* 892-898 Icarus die *media via* des Chors (890-891) entgegengesetzt. Aber auch an Phaethon kann gedacht werden, den Seneca *HO* 675-682 als weiteres Beispiel für das Verschmähen der *media sors* nennt; nicht anders ist es *Med.* 599-602. Phaethon und Icarus sind Beispiele für hybriden Ehrgeiz, der schlimm endet. Der Chor schlägt bekannte Töne Senecas an⁴³,

⁴² Die Seneca-Ausgaben der Humanisten drucken über den einzelnen Auftritten und Chören Überschriften, die auf den Inhalt Bezug nehmen. Vielleicht glaubte Balde, sie gingen auf Seneca zurück und er stehe auch mit seinen Überschriften in dessen Tradition.

⁴³ Zu den genannten Stellen: E. LEFÈVRE, *Studien zur Originalität der römischen Tragödie*, BzA 324, Berlin-München-Boston 2015, p. 580. Auch ohne Bezug auf Icarus ist der Gedanke der *sors medium tenens* bei Seneca verbreitet: etwa *HF* 159-176; *Ag.* 102-107.

denen sich der Jesuit verbunden fühlt. Ein Wortspiel pointiert Vers 11, wenn die doppelte Bedeutung von *vota* = Wunsch / Gelübde zugrundeliegt.

Die Psyche des Herrschsüchtigen wird scharf analysiert. In größtenwahnsinnigen Traumphantasien genießt er die Exaltation seines sich erhebenden, besser: sich überhebenden Denkens und birgt das verblendete Haupt in den hohen Wolken (17-19). Das ist prägnant beschrieben. Trefflich sind die Antithese *humii repens* ↔ *inter alta nubila*, die Alliteration *caecum caput* und vor allem das Zitat der Horaz-Junktur *tumultu mentis* an denselben Versstellen⁴⁴, die von der inneren Unruhe des rastlos nach Gewinn strebenden Kauffahrers gesagt ist (*non enim gazae neque consularis / submovet lictor miseris tumultus / mentis*, *Carm.* 2, 16, 9-11). Mit der sprachlichen Wendung wird der von ihr vermittelte Inhalt ins Gedächtnis gerufen. Die Stelle ist poetisch kostbar aufgewertet, da ein weiterer locus classicus in ein neues Licht gesetzt wird. Der Ehrgeizige kriecht auf der Erde (womit auf seine Niedrigkeit angespielt wird): *caecum caput inter alta / nubila condit*. Jeder Gebildete dachte sofort an Vergils berühmte Allegorie der Fama, die auf der Erde wandelt und ihr Haupt bis in die Wolken erhebt: *ingrediturque solo et caput inter nubila condit* (*Aen.* 4, 177). Bei der Übertragung des Bildes auf die Psyche des ins Große Strebenden verinnerlicht Balde den Vergleich, wie es die Neoteriker so oft gegenüber der alexandrinischen Dichtung getan hatten⁴⁵. Ein Klauselvers beschließt die Betrachtung.

Es folgt ein langes Gleichnis, bei dem das verdeutlichende Bild sechs (20-25), der zu verdeutlichende Tatbestand 15 Verse (26-40) umfaßt. Die Hervorhebung von *colores* im ersten (21) und *colorem* im zweiten Teil (29) bildet eine wörtliche Klammer. Beide Passus, eingeleitet durch *qualis* bzw. *haud secus*, werden durch einen Klauselvers markiert. Das Iris-Gleichnis spielt wieder auf Vergil an, der von der Regenbogengöttin sagt: *mille trabens varios adverso sole colores* (*Aen.* 4, 701). *mille* und *colores* rahmen bei beiden Autoren den Vers. Mit *vanos* variiert Balde Vergils *varios*⁴⁶. Die Frage darf erlaubt sein, ob er das absichtlich tat oder, da er sicher aus dem Kopf zitierte, glaubte, bei Vergil stehe *vanos*. Wie dem auch sei: Wieder ist der antike Text «verinnerlicht». So wie Iris beim Sonnenuntergang im Regen einen farbigen Bogen entstehen läßt und ein Knabe «oder» ein Wanderer ihn bestaunt⁴⁷ und die Augen daran weidet, gerät der Herrschsüchtige beim Anblick von Purpur (mag er auch trügerisch sein) außer sich. Abermals übt die Farbe einen magischen Reiz aus. Er trägt Gewand und Diadem, die mit dem Blut der phönizischen Purpurschnecke purpurn gefärbt sind. Doch damit nicht genug – der reale Purpur wird auf der übertragenen Ebene gedeutet. Das fluchwürdige Diadem ist mit einem weiteren Blut gefärbt: dem der Bürger. Das bedeutet, daß der Herrscher verlustreiche Kriege führt oder Aufstände unterdrückt, um seine Macht zu erweitern. Balde spielt geistreich mit doppeltem Blut: dem Saft der sidonischen und

⁴⁴ Die Ausgabe von 1729 druckt hinter *tumultu* irrtümlich einen Punkt (richtig die Ausgabe von 1654).

⁴⁵ Das hat F. KLINGNER, *Catulls Peleus-Epos* (1956), in ID., *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Zürich-Stuttgart 1964, pp. 156-224, am Beispiel von Catulls *Carm.* 64 musterhaft gezeigt.

⁴⁶ *varios colores* auch OV. *Met.* 1, 270; SEN. *Oed.* 315-316.

⁴⁷ Der Beliebigeitstopos könnte auf Ovid zurückgehen, bei dem *Met.* 8, 217-220 ein Fischer «oder» ein Hirte «oder» ein Pflüger Daedalus und Icarus durch die Luft fliegen sieht und staunt (*obstipuit*). Auch dort geht es um eine Himmelserscheinung. Die Wendung ist offenbar singular (F. BÖMER, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar, Buch VIII-IX*, Heidelberg 1977, pp. 102-103, nennt keine Parallelen).

der tyrischen Purpurschnecke (Sidon und Tyros stehen für Phönizien)⁴⁸ und dem Blut der verwesenden Untertanen⁴⁹. Der purpurne Herrschermantel wird zynisch entlarvt. Die Schilderung ist durchweg pointiert. Dazu gehört *non capit se se. cupit, ardet, audet* (30): Alliteration und stakkatoartiger Gleichklang binden je zwei Wörter zusammen.

Der zweite Teil des Lieds wendet sich Jephthe zu, der im Gegensatz zu dem Ehrgeizigen *ambitūs expers* ist und sich dementsprechend nicht um die Herrschaft beworben hat (41-73). Als sie ihm angetragen wird⁵⁰: *annuit tardè* (45)⁵¹: Er ist ein *cunctator*. Gegen den Ruhm ist er unempfänglich. *Gloria* ist mit Majuskel zu schreiben, da es um die Personifikation geht⁵²: Sie bittet ihn, das Amt anzunehmen. Paradoxpointiert ist ihre Aufforderung⁵³, er sei würdig erhoben zu werden und möge dulden, sich zu beugen (*dignus extolli, patiare flecti*, 53). Er behält reine Hände und gibt ein *exemplum melius*. Zwei weitere zündende Paradoxa unterstreichen den Gedanken: Herrschen soll, wer nicht herrschen will (*imperet, quisquis fugit imperare*, 57). Dienen soll, wer sich freut, Herr genannt zu werden (*seruiat gaudens Dominus vocari*, 58)⁵⁴. Der Chor ist von Jephthe so begeistert, daß er, gewissermaßen ab sofort, dessen denkwürdige Taten (*monumenta fama*) mit dem Schwert in die Rinde von Bäumen einschneiden will, damit sie dauern (65-70)⁵⁵. Zedern galten als lange dauernd⁵⁶. Fazit

⁴⁸ Hinzu tritt in der Bedeutung ‚Purpur‘ *ostrum* (26), was eigentlich ebenfalls das Blut einer Meereschnecke bezeichnet.

⁴⁹ *tabes* = ‚Verwesung‘ wie LUK. 2, 166; 7, 791.

⁵⁰ Der Palmzweig (44) bedeutet den höchsten Ehrenpreis. So trug der Triumphator ein palmenbesticktes Gewand. Hier ist – wie bei dem folgenden *Gloria*-Auftritt – der Erfolg antizipiert: Der höchste Ehrenpreis und der Ruhm bitten Jephthe darum, daß er das Amt, das Erfolg verspricht, annimmt. Ein vergleichbares Bild gebraucht Balde in der *Dedicatio*: Die *Jephtias* wacht vor Auerspergs Palast, um eingelassen zu werden und ihm die Hand küssen zu können (*Excubat ad fores Palatij quaesitura molles aditus. [...] petit admitti ad osculum manūs*).

⁵¹ Die Ausgabe von 1654 hat den Druckfehler *Annuat* (richtig die Ausgabe von 1729).

⁵² Vielleicht dachte Balde an die Personifikation der *Gloria* bei VAL. FLACC. 1, 76-78, über die es heißt: *tu sola animos mentemque peruris*. Jephthe läßt sich von ihr nicht verbrennen. Aber auch Horaz kennt die personifizierte *Gloria*: *Sat.* 1, 6, 23; *Epist.* 2, 1, 177 (ferner: *Th.l.L.* VI, 2, 2069).

⁵³ *Gloria* bittet, Jephthes Füße (Fußsohlen) küssen zu dürfen, die sie ihre Stützen nennt (*sine, fortis Heros, / osculo stringam, mea fulcra, plantas* (49-50). *fulcrum* klassisch ‚Fuß, Stütze des Ruhelagers, Speisetaschen‘, später übertragen gebraucht: ‚Hilfe, Unterstützung‘ (NIERMEYER 2002). Hier sind offenbar zwei Bilder zusammengesehen: a) einem Hochgestellten die Füße küssen, b) jemandes Füße als die eigenen betrachten, d. h. demonstrieren, daß auf ihm die eigenen Hoffnungen ruhen.

⁵⁴ Der Druck von 1729 bietet: *abnuat* statt *seruiat*. Das ist eine kaum überzeugende Verbesserung. Einen Korrektor mochte es stören, daß *gaudens* Subjekt ist (‚derjenige, der sich freut, zur Konstruktion: MENGE, *Repetitorium*, § 440 n. 1), so daß er das Partizip lieber auf den *quisquis* in 57 bezog, oder er durchschaute das 1654 irrtümlich mit *Spatium* gedruckte *Se ruiat* nicht (vielleicht sah er *Se* am Versanfang wie drei Verse später als Reflexivpronomen an und konnte es nicht verstehen).

⁵⁵ Das Motiv ist in Bezug auf die ‚Geschichtsschreibung‘ wohl nicht antik, jedoch öfter (wie bei Franz Schuberts Müllerburschen) in Bezug auf die Liebe. J. BLÄNSDORF verweist auf folgende Parallelen: VERG. *Buc.* 5, 13-14 *immo haec, in viridi nuper quae cortice fagi / carmina descripsi*; 10, 53-54 *tenerisque meos incidere amores / arboribus*; PROP. 1, 18, 22 *scribitur et vestris Cynthia corticibus*; OV. *Her.* 5, 21-24: *incisae servant a te mea nomina fagi / [...] / et quantum trunci, tantum mea nomina crescent. / crescite et in titulos surgite recta meos*. Verewigung einer Götterverehrung: THEOKR. 18, 47 *γράμματα δ' ἐν φλοιῷ γεγράψεται*.

⁵⁶ Mit dem aus der Zeder gewonnenen Öl schützte man Bücher vor Würmern und Fäulnis, um sie widerstandsfähig zu machen. Baldes Lieblingsdichter Horaz spricht *Ars* 331-332 von *carmina linenda*

der vorgetragenen Reflexion sind die als einzige kursiv gedruckten drei Verse 71-73, in denen der zweite Teil gipfelt: Ein anderer fleht darum, die Herrschaft zu erhalten, Jephthe dagegen hat es verdient, daß er gebeten wird, die Herrschaft zu übernehmen.

Der dritte Teil ist eine Ermahnung, sich nicht darauf zu beschränken, als Chronist (und Kündler) von Jephthes Taten zu fungieren, sondern selbst gegen die Ammoniter zu ziehen⁵⁷. Es nütze nichts, sich auf tapfere und reiche Ahnen zu berufen, entscheidend sei, selbst aktiv zu werden (74-110)⁵⁸. Die Gefolgsleute fordern einander auf, frohen Mutes zu sein. Die Wendung *dum vena calet, [...] vivite laeti* (95-97) ruft HF 177-178 *dum fata sinunt / vivite laeti* in Erinnerung. Senecas allgemeine Aussage ist auf die spezielle Situation übertragen⁵⁹. Mit der Wendung des Chors zu aktiver Teilnahme am Kampf gegen die Ammoniter leitet Balde nach den allgemeinen Betrachtungen zu den Erfordernissen der Handlung zurück.

Sicher weist das Postulat eigener Verantwortung für das Handeln über die Situation des Stücks hinaus. Jeder hat Eigenes zu bieten (*proprium cuique est*, 86). Das soll er ins Werk setzen. Durch das dreimalige refrainartige *sed nempe suam / suos / suis* wird die Devise gewissermaßen eingehämmert (87-89), man kann auch sagen: wird der pädagogische Zweck des Jesuitentheaters erzielt. Überhaupt ist daran zu denken, daß die Jesuiten sich nicht auf die *vita contemplativa* beschränkten, sondern für ein aktives Eingreifen in die Probleme der Welt eintraten. Dieser Hintergrund mag die «Wandlung» der Choreuten illustrieren.

Die Quintessenz des ganzen Chors ist «senecaisch» formuliert (105-110): *Fortuna ist launisch, sie gibt, und sie nimmt. Die Sentenz fällt in der Tragödie eines überzeugten Christen auf. Aber es wird sofort korrigiert: Jeder gestaltet seine eigene Fortuna: *hanc Fortunam sibi quisque dat*. Das Auf und Ab im Leben hat der Mensch selbst in der Hand. Inhaltlich sind wir hier bei Vergil *Aen.* 10, 111-112 *sua cuique exorsa laborem / fortunamque ferent*: Jeder ist für seine Fortuna, d. h. für sein Geschick selbst verantwortlich⁶⁰. Wie bei Vergil gleich darauf im Sinn von Fortuna die *Fata* folgen (113), ist das bei Balde der Fall. Die Beziehung ist eng. Beidemale ist das Wort vor einer entscheidenden Schlacht gesprochen. In der Formulierung werden wir auf Seneca verwiesen: *hoc regnum sibi quisque dat* (*Thy.* 390). Der Vers ist jedoch nicht mit seinem Gehalt adaptiert, denn*

cedro, Gedichten, die «der Unvergänglichkeit wert sind» (A. KIESSLING-R. HEINZE, *Q. Horatius Flaccus, Briefe*, erkl., Berlin 1914⁴, p. 346). Balde kennt auch PERS. 1, 42 und MART. 3, 2, 7, vielleicht Erasmus *Adagia* 4, 1, 54. *Diss.* 8 begetnet *de cedro, Urania* 2, 5, 151 *cedro digna*.

⁵⁷ Dieser dritte Teil hat als Überschrift (noch einmal) *CHORUS*. Hierauf mag sich die Charakterisierung von SCHEID, *art. cit.*, p. 28 gründen: «Ein Doppelchor, aus den bisherigen Genossen des Verbannten gebildet, ergeht sich in Betrachtungen über die eitle Ruhmsucht der Menschen, wünscht aber dem neuen Feldherrn Glück zur unerwarteten Erhebung» (Sperrung ad hoc). Solche auf Mitte gesetzten Binnenüberschriften begegnen auch in den Chören Nr. 2 (p. 66 = p. 91) und Chor Nr. 9 (p. 163 = p. 180), wo es sich kaum um Doppelchöre handelt. In allen drei Chören bedeutet die Zwischenüberschrift wohl nicht mehr, als daß nunmehr ein neuer Abschnitt des Vorgetragenen beginnt.

⁵⁸ Die Reihung *exsul, profugus, contemptus, inops* (79) erinnert an Medeas zynische Reihung der Adjektive, mit denen sie Iason bedenkt: *exul pavens invisus incerti laris* (*Med.* 21). So etwas hatte man im Ohr.

⁵⁹ *materia* (100) = *ocasio* / «Gelegenheit» wie *Ov. Ars* 1, 49.

⁶⁰ LEFÈVRE, *op. cit.*, pp. 422-423.

regnum meint die innere Befindlichkeit und Beherrschtheit des stoischen Weisen. Auf den Händen, d. h. auf Tatkraft, nicht aber auf (weichen) Polstern, d. h. auf Bequemlichkeit beruhen tüchtigere *Fata*, d. h. größerer Erfolg. Das seltene Wort *pulvillus* könnte eine Reminiszenz an Hor. *Epod.* 8, 16 sein, wo in ironischem Zusammenhang von Polstern die Rede ist, die mit chinesischer Seide bezogen sind (*sericos pulvillos*). Mit einem pointierten Wortspiel endet das Lied: *domat indomita / omnia virtus*. Auf die *virtus* des Individuums kommt es an. Nicht ist aus den Versen über Fortuna zu schließen, daß sie als eine außerhalb des Einzelnen stehende Macht die Geschicke lenkt. Der Text ist wie bei Seneca zu lesen: Das erste Chorlied des *Agamemnon* beginnt mit der für den oberflächlichen Rezipienten mißverständlichen Feststellung *o regnorum magnis fallax / Fortuna bonis, in praecipiti / dubioque locas nimis excelsos* (57-59). Aber der Fortgang zeigt eindeutig, daß die *excelsi* für ihr Schicksal selbst verantwortlich sind⁶¹.

Gewiß ist die «senecaische» Theologie des Schlusses auch christlich, doch fällt es auf, daß der erste Chor insgesamt weit davon entfernt ist, expressis verbis eine «christliche» Theologie vorzutragen, obwohl er dazu die ideale Plattform gewesen wäre. Die bewußte Seneca-Nachfolge steht im Vordergrund. Das zeigt auch das sprachliche Kleid: Balde jongliert selektiv mit Bekanntem. Es geht nicht um Nachahmen von Junktoren, sondern um veränderndes Spiel mit neuen Bezügen. Es ist eine intellektuelle Poesie.

Das Chorlied ist handlungsgebunden. Es geht von Ammons Angriff aus und zeichnet zunächst die Psyche des herrschsüchtigen Invasors in eindrucksvollen Bildern. Ihm wird im zweiten Teil der Idealherrscher Jephthe entgegengestellt, der sich nicht nach der Herrschaft drängt, sondern zu ihr überredet werden muß. Der Chor ruft dazu auf, die anstehenden Taten Jephthes aufzuzeichnen und der Nachwelt zu überliefern. Aber dann korrigiert er sich: Er will selbst mit Jephthe gegen den Aggressor ziehen und sich im Kampf für das Vaterland bewähren. Es wird also ein Stück lebendige Handlung vorgeführt – so wie es Horaz in der *Ars poetica* fordert. Jephthe, der bereits aufgetreten ist, wird mit allgemeinen Kriterien gedeutet. Den Zuschauern werden Argumente zu seiner Beurteilung an die Hand gegeben.

Balde folgt in der *Jephtias* souverän dem Wegweiser Seneca. Valentin hebt zu Recht seinen Anspruch hervor, ein deutscher Seneca zu sein bzw. zu werden, «[...] l'ambition de Balde d'être le *Seneca christianus* de la scène allemande comme il était déjà l'*Horatius christianus* de la poésie»⁶². Er bezieht sich offenbar auf die Vorrede *Ad lectorem. Me nunc saltem juuerit, Germanum popularibus meis, insuetum per iter, viam stravisse. Quod ipsum Lyricis ac Satyris tentavimus*. Aber Balde ließ sich nicht von dem übermächtigen antiken Vorbild erdrücken, sondern praktizierte wie eh und je sein Prinzip der *novitas*, das für jede Dichtung gelte. Nachdrücklich setzt er sich in der wenig später entstandenen *Dissertatio de studio poetico* von 1658 für die Neuheit der neulateinischen Dichtung ein und verwirft scharf das bloße Imitieren der Alten. Die *novitas* ist ihm gleichsam die «zweite Seele des Dichters»⁶³.

⁶¹ LEFÈVRE, *op. cit.*, pp. 237-238; 596-597.

⁶² VALENTIN, *op. cit.* (1978), p. 781.

⁶³ *Novitatem, velut alteram Animam Poetae* (Diss. 67). Dazu SCHÄFER, *op. cit.*, p. 159.

3. DIE WIDMUNG AN WEIKHARD VON AUERSPERG – EIN HILFERUF?

Der mittlere Abschnitt des dreigeteilten Eingangschors (40 / 33 / 36 Verse) ist auch in gedanklicher Hinsicht zentral. Die *Jephthas* ist dem Reichsfürsten Johann Weikhard von Auersperg (1615-1677) gewidmet. Am Schluß der *Dedicatio* legt Balde dar, daß hinter dem Preis auf Jephthe der Widmungsempfänger steht. Dort heißt es mit deutlichem Bezug auf den ersten Chor (vv. 63-64, 71-73): *Quod hactenus Jephthæ peculiare fuit, tibi Virtus inclitya commune fecit. Ambo ad summæ fastigium dignitatis enecti estis, inuitatione, non ambitu. ut utrique ex æquo Chorus in Actu primo accinat:*

Cùm Magistratu vacat Aula summo:
Principis laus est speciosa, posci.
Sceptra votiuis precibus petita
De genu supplex alius capessit.
Regnet vt Iephte, meruit rogari.

*In hoc æquas. in alio superas. Jephthe, postquam in Principem electus est, esse visus est. Tu, quia esse visus eras, electus es. [...] GLORIAM modestiùs accedentem liberâsti metu repulsâ*⁶⁴. Jephthe und Auersperg kennen kein ehrgeiziges Streben nach dem Amt, das ihnen zuteil wird. *ambitus (non ambitu)* ist das eine Stichwort, das andere ist *Gloria*, die bescheiden darum bittet, beide auszeichnen zu dürfen.

Der dargelegte partielle Bezug von Jephthe auf Auersperg ist ein Zeugnis dafür, daß Balde sowohl die *Dedicatio* als auch den ersten Chor für die Auflage von 1654 bearbeitet hat. Ebenfalls weist in diese Richtung der Umstand, daß die Perioche der Version von 1637 für den Auftritt des Chors nur angibt: *Chorus. Asseclarum Iephtæ, mirantium Fortunæ et rerum humanarum vices*⁶⁵. Das könnte darauf hindeuten, daß in der ersten Fassung die pointierte Reflexion über Fortuna – wie im ersten Chorlied von Senecas *Agamemnon* – das Hauptthema war und Balde bei der Bearbeitung in Amberg die an den Kontrahenten Ammon und Jephthe dargestellten Charakterbilder des negativen aggressiven und des positiven defensiven Herrschers mit Blick auf den Widmungsempfänger entwickelt oder jedenfalls intensiver ausgestaltet hat.

Es ist darüber hinaus zu vermuten, daß die ganze *Dedicatio* mit den umfangreichen poetologischen Bestimmungen des Genus Tragödie⁶⁶ der zweiten Auflage angehört.

⁶⁴ «Was bisher Jephthe eigen war, hat dir die ruhmreiche Virtus zuteil werden lassen. Beide seid ihr zum Gipfel der höchsten Würde aufgestiegen – auf Aufforderung hin, nicht durch ehrgeiziges Streben, so daß beiden gleichermaßen der Chor im ersten Akt zusingt:

Wenn der Hof des höchsten Herrschers entbehrt,
ist es der leuchtende Ruhm des Fürsten, aufgefordert zu werden.
Ein durch Bitten mit Gelübden erstrebtes Szepter
ergreift auf Knien demütig flehend ein anderer:
Jephthe hat verdient gebeten zu werden, daß er herrsche.

Darin kommst du ihm gleich, in anderem übertriffst du ihn. Nachdem Jephthe zum Fürsten gewählt worden war, wurde es offensichtlich, daß er ein Fürst Hist. Du wurdest gewählt, weil du offensichtlich (schon) ein Fürst warst. [...] Den Ruhm, der ganz bescheiden an dich herantrat, befreitest du von der Furcht, eine Absage zu erhalten».

⁶⁵ VALENTIN, *art. cit.* (1990), p. 298.

⁶⁶ Dazu TH. BURKARD, *Die Vorreden zu Baldes Werken*, in Th. BURKARD-G. HESS-W. KÜHLMANN-J.

Die ungedruckte erste Fassung bedurfte ohnehin keiner Widmung. Auch die beiden offenbar der Amberger Fassung zugefügten Chöre Nr. 6 und 8, die eine besondere Verbundenheit der Anhänger mit Jephthe demonstrieren⁶⁷, könnten einen Bezug auf Auersperg haben.

Es ist zu fragen, warum Balde diesem bedeutenden Mann, der 1653, also während der Abfassung der Revision, von Kaiser Ferdinand III. in den Reichsfürstenstand erhoben wurde⁶⁸ und damit den Gipfel seiner Laufbahn erreichte, die *Jephtias* gewidmet hat⁶⁹. Die Zeit in Amberg bedeutete Balde sicher keine Erfüllung⁷⁰. Hierin mag es begründet sein, daß der berühmte Jesuit in dieser Stadt kaum Spuren hinterlassen hat⁷¹. Vielleicht erhoffte er sich eine Förderung durch den hochgestellten Widmungsempfänger – zumal wenn sie einander in München persönlich begegnet waren⁷². Weikhard war ein mächtiger Fürst. «Hoch stand Auersperg in der Gunst der Herrscher [sc. Ferdinands III. und Ferdinands IV.]; die brandenburgischen Gesandten können nicht genug von seinem steigenden Einfluß berichten: wie ein Altar, vor dem sich jedermann bücke, wurde der Fürst von allen verehrt»⁷³. Natürlich kann Balde einfach der Stolz auf den mächtigen Jesuitenschüler (von dem auch ein wenig Glanz auf den Orden fiel) bewogen haben. Dennoch könnte es eine nicht uneigennützige Widmung gewesen sein. Es fällt auf, daß Balde Jephthe / Auersperg gerade

OSWALD SJ (Hrsgg.), *Jacob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche. Zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages, Jesuitica* 9, Regensburg 2006, pp. 166-182 alle pp. 175-179.

⁶⁷ Hierhin gehört auch der Chorauftritt Nr. 4: Die *Sodales Virginis Menulemae* erkennen in ungewöhnlicher Weise an, daß mehr als Menulema und ihre Mutter Jephthe «unglücklich» und «bejammernswert» sei. Auch darin liegt eine besondere Verbundenheit mit dem Herrscher.

⁶⁸ Datum des Ernennungsdekrets: 17. September 1653 (MECENSEFFY, *op. cit.*, p. 388). Die *Dedicatio* trägt das Datum *Quinto Idus Februarij. Anno M.DC.LIV.*

⁶⁹ Man könnte vermuten, daß Balde befürchtete, die Widmung einer Tragödie könne als ungewöhnlich aufgefaßt werden, so daß er sich veranlaßt sah, in der *Dedicatio* die Geschichte und Bedeutung, ja die Majestät der Tragödie (er beruft sich auf den *Vates Sulmonensis: Omne genus scripti gravitate Tragedia vincens: Trist. 2, 381, vincens für vincit*) Auersperg umständlich darzulegen, um nicht zu sagen: zu erklären sowie explizit auszuführen, daß der erste Chor eine Huldigung an ihn enthalte – was wohl in einer Tragödie nicht erwartet wurde.

⁷⁰ «Nachdem Balde ungefähr drei Jahre in Landshut verweilt hatte, wurde er aus noch unbekanntem Gründen nach Amberg berufen, um auch dort die Stelle eines Stadtpredigers zu bekleiden. In dieser Stadt erwachte in ihm mählig wieder die Lust zu poetischem Schaffen, wozu vielleicht nicht wenig der Umstand beitragen mochte, daß ein alter Bekannter, Johannes Bisselius, der fruchtbare Dichter und Historiker, im Amberger Collegium als Studienpräfekt weilte. Die Haupttätigkeit galt diesmal der Herausgabe des [...] Jephthe» (WESTERMAYER, *op. cit.*, p. 197).

⁷¹ Jedenfalls läßt er sich «in den Beständen des Stadtarchivs Amberg nicht nachweisen. Auch in der hiesigen Literatur taucht er nur sehr spärlich auf. Verwiesen sei auf die Arbeit von Georg Blößner *Geschichte des Humanistischen Gymnasiums Amberg*, Amberg 1929, 39, wo es heißt: «In der Amberger Martinskirche hatten die Jesuiten die Sonntagspredigten zu halten. Von 1653-1657 [sic] versah P. Jakob Balde, der berühmte Dichter, die Kanzel» (Mitteilung von Archivdirektor Dr. Johannes Laschinger am 15. Juni 2016).

⁷² FÜHRER, *art. cit.* (2002), p. 112-113 weist darauf hin, daß Auersperg bei den Münchener Jesuiten seine Ausbildung erhielt und Balde ihn noch getroffen haben könnte. 1630 wurden Auersperg und sein Bruder Herbard Schüler des Kollegs (MECENSEFFY, *op. cit.*, p. 299). Oktober 1637-April 1638 kehrte Balde von Ingolstadt an das Münchener Gymnasium zurück; dann wurde er Hofprediger Maximilians I. (STROH, *op. cit.*, p. 310). Um 1637 trat Auersperg in den Kaiserlichen Dienst (MECENSEFFY, *op. cit.*, p. 300).

⁷³ MECENSEFFY, *op. cit.*, p. 388 (zum Jahr 1653).

in den Versen, die er am Ende der *Dedicatio* aus dem ersten Chor zitiert, als jemanden schildert, der sich nicht um Herrschaft bemüht, sondern würdig ist, zur Herrschaft aufgefordert zu werden (*posci*). Und kurz vorher wird Jephthe *ambitius expers* genannt (43). Das mag in dieser oder jener Hinsicht zutreffen. Im Grund aber scheint er der Typus des Ehrgeizigen gewesen zu sein. «Unbändiger Drang nach höchsten äußeren Würden, nie rastender Ehrgeiz erfüllte seine Seele, die krank zu werden drohte, wenn dieses Streben nicht gestillt wurde»⁷⁴; «äußere Ehrungen blieben dem Ehrgeizigen nicht versagt»⁷⁵. Versuchte Balde, ein verbreitetes Bild von Auersperg zu korrigieren? Und warum⁷⁶?

ABSTRACT

Es wird zu zeigen versucht, daß Jakob Balde (1604-1668), einer der bedeutendsten deutschen neulateinischen Dichter, in seiner (selten behandelten) Tragödie *Jephtias* (1654) bei der Gestaltung der Chöre der Technik Senecas verpflichtet ist – freilich seiner Devise gemäß, daß *imitatio* immer mit *novitas* Hand in Hand zu gehen hat (I). Als Beispiel wird der erste Chor interpretiert (II). Es wird gefragt, was die Widmung der Tragödie an einen der mächtigsten Männer der Zeit, Reichsfürst Weikhard von Auersperg (1615-1677), zu bedeuten hat (III).

(I) This paper argues that Jakob Balde (1604-1668), one of the most significant German Neo-Latin poets, has been influenced to a considerable extent by Seneca. This is clearly seen in the formation of the chorus in Balde's rarely discussed tragedy *Jephtias* (1654). Balde believed that *imitatio* should always accompany *novitas*. (II) The first chorus is interpreted as an example. (III) A further question posed in this context is the interpretation of the dedication of the tragedy to one of the most important people of the time, the Prince of the Holy Roman Empire Weikhard von Auersperg (1615-1677).

KEYWORDS: Jakob Balde; *Jephtias*; Senecan technique; chorus; Weikhard von Auersperg.

Eckard Lefèvre
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
eckard.lefevre@altphil.uni-freiburg.de

⁷⁴ MECENSEFFY, *op. cit.*, p. 501 (Sperrung ad hoc).

⁷⁵ G.A. METNITZ, *Auersperg, Johann Weikhart Fürst von und zu*, in NDB 1 (1953), pp. 437-438, alla p. 437 über den in Rede stehenden Zeitraum (Sperrung ad hoc).

⁷⁶ Der Bezug von Jephthe auf Auersperg, der den mittleren Teil des ersten Chors bestimmt, gilt sicher nicht für das ganze Stück. Die *Jephtias* ist keine Allegorie. Vielleicht wollte Balde durch die Titeländerung (von *Jephte* 1637 zu *Jephtias* 1654) falschen Schlüssen vorbeugen. Mehr als eine partielle Huldigung hätte weder seinen ästhetischen Prinzipien entsprochen noch wohl dem Zweck gedient.