

Wilfried Stroh

Balde auf der Bühne: zum dramatischen Werk des Jesuitendichters*

Jacobus Balde S. J., der von 1604-1668 gelebt hat und in seinem Jahrhundert der weltweit berühmteste deutsche Dichter (nicht nur in lateinischer Sprache) gewesen sein dürfte,¹ ist heute fast nur noch für sein lyrisches Werk bekannt, das heißt im wesentlichen für die ‚Lyrica‘, die er im Jahr 1643 in München veröffentlicht hat; um ihretwillen vor allem nennt man ihn seit über dreihundert Jahren den „deutschen Horaz“ (*Horatius Germanorum*).² Dass er gerade mit diesen Gedichten solchen Erfolg hatte, lag vor allem am damaligen literarischen Markt, wenn man so sagen darf: Als Lyriker, d. h. horazischer Lyriker, war Balde zu seiner Zeit in Deutschland konkurrenzlos³ – das letzte mit Horaz wetteifernde Werk war hier vom Erzhumanisten Conrad Celtis (1459-1508) geschaffen worden⁴ –, wogegen die übrigen Gattungen der lateinischen Poesie, die von Balde gepflegt wurden, damals durchaus auch andere namhafte Vertreter hatten. Kein Wunder also, dass die ‚Lyrica‘ von den Zeitgenossen mit besonderer Bewunderung aufgenommen wurden und dass – obwohl sie nicht einmal buchhändlerisch sein erfolgreichstes Werk waren – auch bei der Nachwelt die Ansicht aufkam, Balde sei überhaupt nur als Lyriker wirklich bedeutend, ein Vorurteil, das noch dadurch verstärkt wurde, dass Johann Gottfried Herder, der große Wiederentdecker und Propagator von Baldes Dichtung, sich fast ausschließlich mit dem lyrischen Werk befasst hat.⁵ Aber es bleibt doch ein Vorurteil: Balde ist, wenn man auf die schiere Qualität der Dichtung sieht, als Elegiker, Epiker, Satiriker, vor allem aber auch als Dramatiker kein geringerer Könnler als in der Lyrik. Und jedenfalls die Werke, die er für das

*Um Anmerkungen erweiterte Fassung eines Vortrags, der in erster Fassung schon 1988 in Neuburg a. D. (zur Neueinweihung des Stadttheaters) und seitdem öfter gehalten wurde. Der mündliche Stil ist mit Absicht belassen.

¹ Eine (nicht ganz vollständige) Gesamtausgabe seiner Werke (*Opera poetica omnia*, 8 Bände) ist 1729 in München erschienen; die Einleitung zum Nachdruck dieser Ausgabe von Wilhelm Kühlmann und Hermann Wiegand (Frankfurt a. M. 1990, Bd. 1, 5-36) gibt jetzt einen guten modernen Überblick über die Werke. Unentbehrlich bleibt aber vorläufig als Gesamtdarstellung Georg Westermayer, *Jacobus Balde, sein Leben und seine Werke: eine literärhistorische Skizze*, München 1868; Ndr. hrsg. von Hans Pörnbacher / Wilfried Stroh, Amsterdam & Maarsse 1998, mit Nachwort von W. Stroh, S. 3*-14* und Bibliographie von Wolfgang Beitinger / W. Stroh, S. 17*-67*; wird laufend ergänzt unter www.klassphil.uni-muenchen.de/~stroh/balde_lit.htm. Zur Bibliographie der Werke: Gerhard Dünnhaupt, *Personalbibliographien des Barock*, 1. Teil, Stuttgart² 1990, 378-400; Beitinger / Stroh a.O., „Repertorium der Werke Baldes“ S. 17*-26*.

² Nicht „Horatius Germanicus“ (Dünnhaupt [wie Anm. 1] 378; sprachlich korrekt wäre *Horatius Germanus*); vgl. Eckart Schäfer, *Deutscher Horaz: Conrad Celtis, Georg Fabricius, Paul Melissus, Jacob Balde – die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands*, Wiesbaden 1976 (zu Balde: 109 ff.). Die Formulierung, zuerst bei Sigmund von Birken („Von dem Weltberühmten Teutschen Horatio“ [1658], in: *Die Truckene Trunkenheit*, [Nürnberg 1658, AIII] hg. von Karl Pörnbacher, München 1967, 7), scheint nach dem Kontext ursprünglich mehr im Hinblick auf die Satiren geprägt worden sein; auch noch der Neuburger Nekrolog von 1668 (hrsg. in: *Literatur in Bayern* 11, März 1988, 11) spricht unbestimmt von *Germanorum Horatium* (als einem von Protestanten gegebenen Ehrentitel), und ebenso wenig eindeutig ist *Germaniae Horatius* auf dem Porträt Baldes im Studienseminar Neuburg (abgebildet etwa in Rudolf Berger [Hrsg.], *Jacob Balde: Deutsche Dichtungen*, Amsterdam & Maarsse 1983). Erst die *Icon authoris, et operis* im ersten Band der *Opera omnia* (wie Anm. 1, ohne Paginierung) bezieht den Titel (*Germaniae Horatius*) ausdrücklich auf das lyrische Werk.

³ So die Einleitung zu *Opera poetica omnia* (wie Anm. 1) (in Zukunft abgekürzt: *Op. omn.*), Bd. 1, 3v: *In Lyricis tamen omnium aestimatione dominari est visus* [...].

⁴ Vgl. zu Celtis: Schäfer (wie Anm. 2) 1-38; unmittelbar angeregt wurde Balde durch die lyrischen Gedichte des Polen Sarbiewski, s. Schäfer 113-126.

⁵ J. G. Herder, *Terpsichore*, Lübeck 1795-96 (in: *Sämmtliche Werke*, hrsg. v. Bernhard Suphan, Bd. 27, Berlin 1881).

Theater geschrieben hat, sind nicht nur Kunstwerke von Rang, sondern sie könnten es auch wohl verdienen, nach dreieinhalb Jahrhunderten wieder auf die Bühne zu kommen.

Werfen wir aber zunächst einen Blick auf sein Leben,⁶ um die Werke einordnen zu können! Balde, geboren im elsässischen Ensisheim, getauft am 4. Januar 1604, lebt als Kind, wie es scheint, längere Zeit von zu Hause entfernt und taucht schließlich im Frühjahr 1622 in Ingolstadt auf, in der Hochburg des gelehrten katholischen Bayerns, damals noch als Student der Philosophie, später dann der Rechtswissenschaften. Schon das erste fassbare Ereignis seines Lebens (im Frühjahr 1624) ist gewissermaßen ein Stück Drama, das freilich erst anderthalb Jahrhunderte später (1782) aufgezeichnet wurde.⁷ „Es gibt eine alte Überlieferung bei den Ingolstädtern: Als Jacob Balde eines Nachts nicht weit entfernt vom Kloster der Franziskanerinnen um der Gunst irgendeiner (Dame) willen auf seiner Zither spielte und als da plötzlich die frommen Jungfrauen nächtliche Psalmen intonierten, da habe er, von einem höheren Lichte erleuchtet, seine Zither an die Mauer geschleudert mit dem Spruch: *Cantatum satis est, frangito barbitum*. ‚Sei’s des Liedes genug – springe mein Saitenspiel!‘ Und von da an zuerst habe er sich dem Jesuitenorden zugewandt.“

Dieser nächtlichen Operszene folgt eine rasche und erfolgreiche Jesuitenkarriere. Nach dem Noviziat kommt Balde als Lehrer zunächst ans Münchner Gymnasium, wo er, erst dreiundzwanzigjährig, dank brillanter Lateinfähigkeiten zum Lehrer der Abschlussklasse, der sog. ‚Rhetorica‘ aufsteigt. In derselben Funktion ist Balde am Gymnasium von Innsbruck tätig; dann, nach dem (wie üblich) nachgezogenen Theologiestudium wirkt er als Lehrer bzw. Professor⁸ der Rhetorik wieder in Ingolstadt. Hier entstehen die ersten großen veröffentlichten Werke, die seinen Ruhm begründen, besonders das lateinisch-deutsche Mischgedicht ‚Von der Eitelkeit der Welt‘ (*De vanitate mundi*), und das später zu behandelnde Drama ‚Jephte‘, das 1637 in der Aula des akademischen Gymnasiums über die Bühne geht. Aber Balde ist zu noch Höherem berufen: 1638 holt man ihn wieder nach München, wo er die Neffen des Kurfürsten Maximilian I. zu unterrichten hat; dann kommt er selber an den Hof als Hofprediger und schließlich als Historiograph Bayerns, ein Amt, das er nicht immer gerne und letzten Endes ohne großen Erfolg versehen hat. Dafür blüht nun seine Lyrik: 1643 erscheinen in München die schon erwähnten, seinen Weltruhm sichernden ‚Lyrica‘ zusammen mit den ‚Sylvae‘. Hier entsteht auch später das in altlateinischer (oder wie Balde sagt: „oskischer“) Sprache abgefasste ‚Drama georgicum‘,⁹ eine Bauernkomödie zur Verherrlichung des Ulmer Friedens, den der Kurfürst 1647

⁶ Grundlegend ist hierfür die oben (Anm. 1) angeführte Monographie von Westermayer; Kritik an ihr: Peter Lebrecht Schmidt, „Bemerkungen zu Biographie und Text im Werk des Jesuiten Jakob Balde“, *Acta Conventus Neo-Latini Hafniensis* (1991), Binghamton /New York 1994, 97-119; Stroh in: Nachwort zum Neudruck von Westermayer, S. 3*-14*.

⁷ Ioannes Nepomucenus Mederer, *Annales Ingolstadiensis Academiae*, Pars II, Ingolstadii 1782, 239: *Vetus traditio est apud Ingolstadienses, Iacobum Baldeum, cum noctu haud procul a Monasterio Monialium Franciscanarum, nescio in cuius gratiam cythara luderet, atque subito religiosae Virgines nocturnos de more psalmos intonarent, altiori illustratum lumine* [vgl. dazu übrigens die Bekehrung des Paulus, *Acta* 9, 4: *subito circumfulsit eum lux de caelo*], *cytharam muro illisise, cum dicto: ‚Cantatum satis est, frangito barbiton‘; atque tum primum ad Iesuitarum ordinem animum applicuisse*. Die Existenz dieser Bekehrungsgeschichte bezeugt früher auch schon Ignaz Weitenauer in einem Kommentar zur ‚Ars poetica‘ des Horaz (Augsburg / Freiburg i. Br. 1757, S. 2); vgl. die grundlegende Aufarbeitung der Tradition bei Günter Hess, „*Fracta Cithara*“ oder Die zerbrochene Laute: Zur Allegorisierung der Bekehrungsgeschichte Jacob Baldes im 18. Jahrhundert“, in: Walter Haug (Hg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Symposium Wolfenbüttel 1978, Stuttgart 1978, 605-631. Zur Historizität des Ereignisses: Stroh, in: Nachwort zu Westermayer (oben Anm. 1), 7*-11*, gegen P.L. Schmidt (oben Anm. 6), 111-115; wichtig zum Bild der „zerbrochenen Laute“ vor und bei Balde: Andreas Heider, *Spolia vetustatis: Die Verwandlung der heidnisch-antiken Tradition in Jakob Baldes marianischen Wallfahrten: Parthenia, Sylvae II Nr. 3 (1643)*, München 1999, 68-72.

⁸ Hierzu klärend Veronika Lukas, *Batrachomyomachia: Homers Froschmäusekrieg auf römischer Trompete geblasen von Jacob Balde S.J. (1637/1647)*, München 2001, 8 f.

⁹ *Poesis Osa sive Drama georgicum*, München 1647 (bei Dünnhaupt [wie Anm. 1] Nr. 17); Ndr. in: *Opera omnia*

auf eigene Faust mit Frankreich abgeschlossen hatte. Dieses kurioseste der Dramen Baldes soll hier nicht weiter behandelt werden: Es war nicht für die Bühne bestimmt, eher etwas für Philologen bzw. Linguisten, die Baldes sprachhistorische Bravourstücke zu würdigen wussten. Balde, inzwischen schon von angeschlagener Gesundheit, wird Prediger in Landshut, dann in Amberg, wo er 1654 sein Jephthe-Drama in redigierter Form veröffentlicht (literarisch produktiv ist er sonst vor allem als Satiriker); schließlich kommt er im selben Jahr als Prediger und Beichtvater an den Hof des Neuburger Pfalzgrafen, wo er die letzten großen Werke verfasst, vor allem die bedeutende ‚Urania victrix‘, einen elegischen Briefroman in der Nachfolge Ovids: Urania, das ist die für den Himmel (*uranós*) bestimmte menschliche Seele, wird brieflich bedrängt von fünf Freiern, den fünf Sinnen, die sich bei ihr einschmeicheln wollen. Sie aber, wie Balde selbst in jener berühmten Nacht von 1624, entsagt Welt und Sinnlichkeit, harrt nur auf den himmlischen Bräutigam. Balde wollte dieses Werk später noch fortsetzen, aber seine Gesundheit nahm weiter ab, und er starb am 9. August 1668.

Wir kommen zum Hauptthema: Balde als Theaterdichter.¹⁰ Zunächst: Dass der Jesuit Balde Dramatiker, a u c h Dramatiker war, ist nicht weiter sonderbar. Von Beginn ihrer Ordensgeschichte an haben sich ja die Jesuiten die Pflege von Theater und Bühnenspiel in besonderer Weise angelegen sein lassen, ja es hat, so überraschend dies manchem klingt, wohl überhaupt niemand im Deutschland des späten sechzehnten und des siebzehnten Jahrhunderts so viel für das Theater getan wie diese Gefolgsleute Jesu. Das Jesuitentheater ist nicht nur eine künstlerisch anspruchsvolle, sondern vor allem auch eminent populäre Einrichtung – obwohl es auf lange Zeit ausschließlich in lateinischer Sprache stattfindet und obwohl es nur ein Laien-, ja ein Schülertheater ist; immer treten in ihm Schüler oder allenfalls Studenten auf.¹¹

(wie Anm. 1) 6, 337-432; vgl. dazu Westermayer (wie Anm. 1) 165-173 und Jürgen Leonhardt, „Philologie in Baldes *Drama Georgicum*“, in: Sebastian Neumeister / Conrad Wiedemann (Hrsg.), *Res Publica Litteraria*, Bd. 2, Wiesbaden 1987, 475-484. – Im sechsten, ‚Dramatica‘ überschriebenen Band der *Opera omnia* von 1729 finden sich neben ‚Jephtias‘ und ‚Drama georgicum‘ noch zwei allenfalls halbdramatische (nicht für die Bühne geeignete) lyrische Werke: die ‚Paraphrasis lyrica in Philomelam‘ (Dünnhaupt Nr. 16, unrichtig dort „Bd. V“; vgl. Westermayer [wie Anm. 1] 126-128 und André Thill, „La Philomela de Jacobus Balde“ [zuerst 1980], in: A. Th., *Jacob Balde: Dix ans de recherche*, Paris 1991, 23-41) und der ‚Arion Scaldicus‘ (vgl. Westermayer 192 f.; eine Untersuchung plant Eckart Schäfer); gänzlich undramatisch ist die dort noch beigegebene ‚Expediatio polemico-poetica‘ (Dünnhaupt Nr. 30); vgl. Westermayer 230 und Peter Lebrecht Schmidt, „The Battle of the Books‘ auf Neulatein: Jakob Baldes ‚Expediatio polemico-poetica‘“, *Der altsprachliche Unterricht* 27, H.6, 1984, 37-48). Entgangen oder nicht zugänglich war den Herausgebern von 1729 Baldes Komödie ‚Iocus serius theatralis‘ (dazu unten).

¹⁰ Das Thema scheint umfassend noch nicht behandelt, am ausführlichsten: Valentin, *Les jésuites* (wie unten Anm. 11) 545-567. Auf die ‚Jephtias‘ beschränkt sich N. Scheid S. J., „J. Balde als Dramatiker“, *Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland* 133, 1904, 19-39.

¹¹ Die umfangreiche gelehrte Literatur zu dem gerade in letzter Zeit intensiv untersuchten Jesuitentheater (dokumentiert bes. bei Nigel Griffin, *Jesuit School Drama: A Checklist of Critical Literature*, London 1986) kann hier nicht aufgeführt werden. Die wichtigsten Materialsammlungen zum deutschen Jesuitentheater sind: Elida M. Szarota, *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet: Eine Periochen-Edition*, 4 Bde., München 1979-1987; Jean-Marie Valentin, *Le Théâtre des Jésuites dans les Pays de Langue Allemande: Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555-1773)*, 2 Bde., Stuttgart 1983/84. Von Valentin stammt auch die umfassendste Monographie: *Les jésuites et le théâtre (1554-1680): Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris 2001 (mit Literaturhinweisen, bes. S. 705 f.; gekürzte Neubearbeitung von *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554-1680): Salut des âmes et ordre des cités*, 3 Bde., Bern u. a. 1978). Vorzüglich: Ruprecht Wimmer, „Neuere Forschungen zum Jesuitentheater des deutschen Sprachbereiches: ein Bericht (1945-1982)“, *Daphnis* 12, 1983, 585-692 (zu Balde S. 629-631); leider noch nicht zugänglich war mir sein Beitrag „Le théâtre néo-latin en Europe“, in: Pierre Béhar / Helen Watanabe-O’Kelly (Hg.): *Spectaculum Europaeum*, Wiesbaden 1999, 3-77. Eine wertvolle, knappe Einführung geben zwei Aufsätze von Fidel Rädle: (1) „Das Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation“, in: Jean-Marie Valentin (Hrsg.), *Gegenreformation und Literatur* (= *Daphnis* 8, Heft 3/4), 1979, 167-199; (2) „Lateinisches Theater fürs Volk: Zum Problem des frühen Jesuitendramas“, in: Wolfgang Raible (Hrsg.), *Zwischen Festtag und Alltag*, Tübingen 1991, 133-147 (beide mit Literaturhinweisen); einführend auch Szarota a. O., Bd. 1, 6-121 und Barbara Bauer, „Multimediales Theater“, in: Heinrich F. Plett, *Renaissance-Poetik – Renaissance Poetics*, Berlin / New York 1994,

Damit ist auch schon der pädagogisch-didaktische Zweck des jesuitischen Theaterspiels gegeben: Die Schüler des Gymnasiums sollen durch ihre Bühnendarbietung an öffentliches Auftreten gewöhnt werden – das ist die bis heute wichtigste Aufgabe des gerade in Bayern gepflegten Schulspiels –, und sie sollen natürlich auch ihre Fähigkeiten im Lateinsprechen üben.¹² Daneben zielt das Jesuitentheater aber auch auf die Öffentlichkeit. Im Sinn der *propaganda fides* – die katholische Kirche ist ja Erfinderin unseres Wortes „Propaganda“ – soll rechte Lehre und Lebenseinstellung dem Publikum beigebracht werden,¹³ was auch zum Teil spektakulären Erfolg hat: Nach einer Münchner Aufführung (1609) des noch heute bekanntesten, sogar immer wieder aufgeführten deutschen Jesuitendramas, des ‚Cenodoxus‘¹⁴ von Jacob Bidermann, meldeten sich, wie es heißt, vierzehn vornehme Kaufleute zu jesuitischen Exerzitien an; und der Darsteller des Titelhelden, des eitlen und gleisnerischen Professors Cenodoxus, der zur Hölle fährt, soll von seinem eigenen Bühnenschicksal so beeindruckt gewesen sein, dass er in einen Orden eintrat.¹⁵ Aber es ging bei der Wirkung aufs Publikum nicht nur um diese Verbreitung des Glaubens, sondern – was in landläufigen Darstellungen gerne übersehen wird – ebenso sehr darum, durch schöne, sprachlich-künstlerisch imponierende Theateraufführungen der Öffentlichkeit die Leistungsfähigkeit des Jesuitengymnasiums zu demonstrieren. Einst war ja die Protestantenschule mit ihrem lateinischen Schultheater in Deutschland führend gewesen; jetzt wollen die Jesuiten zeigen, dass sie gleichwertig oder besser sind.¹⁶ Mit Genugtuung notieren sie es – wir haben dafür schriftliche Zeugnisse –, wenn hochgestellte Persönlichkeiten und vor allem auch Lutheraner zu einer Aufführung kommen und wohl gar um Wiederholung des herrlichen Schauspiels bitten.¹⁷ Balde hätte eigentlich schon 1628 als Lehrer (seit Februar) der Rhetorikklasse in München ein Stück liefern müssen; aber man hat ihn damals wohl wegen einer wichtigeren publizistischen Aufgabe entbunden.¹⁸ Immerhin veranstaltet er doch am Anfang dieses Jahres mit den Schülern der sogenannten Humanitätsklasse zwei öffentliche Darbietungen, die in einer großenteils noch

197-238, sowie dies., „Deutsch und Latein in den Schulen der Jesuiten“, in: *Latein und Nationalsprachen in der Renaissance* (Hg. v. Bodo Guthmüller), Wiesbaden 1998, 227-257. Instrukтив durch Einordnung in größeren Zusammenhang auch Wilfried Barner, *Barockrhetorik*, Tübingen 1970, 344-352 und Robert J. Alexander, *Das deutsche Barockdrama*, Stuttgart 1984, 77-88. Einiges Neuere referiert jetzt Führer, *Studien zu Jacob Baldes Jephthas*, 2003 (s. unten Anm. 85), 26-44; wertvoll ist die Bibliographie in: Barbara Bauer / Jürgen Leonhardt (Hg.), *Triumphus Divi Michaelis*, Regensburg 2000, 425-440. Keine explizite Gelehrsamkeit, aber immer noch fesselnde Lektüre bietet René Fülöp-Miller, *Macht und Geheimnis der Jesuiten* (zuerst 1929), Ndr. VMA-Verlag, Wiesbaden o. J., 633-650.

¹² Rädle, in: Valentin, *Gegenreformation* (wie Anm. 11), 175 f.; ders., in: Raible, *Zwischen Festtag und Alltag* (wie Anm. 11) 138 f.

¹³ S. bes. Rädle, in: Valentin, *Gegenreformation* (wie Anm. 11) 175 ff.

¹⁴ Das Stück wurde in der zeitgenössischen Übersetzung Meichels vor einigen Jahren von Sandra Krump in Passau inszeniert; in einer modern travestierenden Bearbeitung kam es in unter der Regie von Matthias Ferber zuletzt (April 2003) höchst erfolgreich auf die Bühne des Schultheaters von St. Stephan in Augsburg.

¹⁵ Jakob Bidermann, *Cenodoxus*, hrsg. v. Rolf Tarot, Tübingen 1963, S. VIII f. (nach der ‚Praemonitio ad Lectorem‘ von 1666); die Historizität des Ereignisses bezweifelt allerdings Günter Hess, „Spectator – Lector – Actor: Zum Publikum von Jacob Bidermanns *Cenodoxus*“, *Internat. Archiv f. Sozialgesch. d. deutschen Literatur* 1, 1976, 30-106, dort 34-40 (wo jedenfalls das Tendenziöse des Berichts eindrucksvoll herausgearbeitet wird).

¹⁶ Vgl. dazu besonders Barbara Bauer, *Jesuitische ‚ars rhetorica‘ im Zeitalter der Glaubenskämpfe*, Frankfurt a. M. u. a. 1986, 549 f. (mit Literaturhinweisen); die ganze Arbeit von Bauer zeigt, warum die Jesuiten der klassischen lateinischen Bildung solche Wichtigkeit zugemessen haben.

¹⁷ Rädle, in: Valentin, *Gegenreformation* (wie Anm. 11), 182 ff.

¹⁸ So Westermayer (wie Anm. 1) 35 f. (leider ohne Quellenangabe): Es ging um den zur Verherrlichung von Otto Heinrich Fugger bestimmten ‚Panegyricus equestris‘ (München 1628 = *Op. omn.* [wie Anm. 1] 3, 153-196; bei Dünnhaupt [wie Anm. 1] Nr. 5), Baldes erstes, anonym veröffentlichtes Werk, jetzt mit Übers. neu herausgegeben von Veronika Lukas (mit Stephanie Haberer), Augsburg 2002 (dort S. 9 ff. instruktiv zu Baldes Münchner Lehrtätigkeit). Im Vergleich zu seinen sonstigen unpublizierten Jugendarbeiten ist es übrigens eher trocken ausgefallen.

unpublizierten Handschrift der Münchner Staatsbibliothek (CIm 27271)¹⁹ dokumentiert sind. Wahrscheinlich am Epiphanienfest präsentiert er die Ausstellung eines Emblemzyklus *De Dei et mundi Amore*.²⁰ In 65 Zeichnungen, die durch Epigramme erläutert werden, wird der Gegensatz von irdischer und himmlischer Liebe behandelt: Diese verkörpert sich in Christus, jene im antiken Liebesgott Eros/Amor bzw. Cupido (wie Balde ihn vor allem nennt); das Problem der Erotik musste ja schon aus persönlichen Gründen den jungen Lehrer fesseln, und die ganze Thematik von *amor mundi* und *amor dei* war damals international in Mode.²¹ Man hat in diesen Bildern seit Georg Westermayers bis heute klassischer Biographie (1868, ²1998) immer wieder den Niederschlag einer förmlichen Aufführung sehen wollen, die dann, wie man sagt, aus „lebenden Bildern und Inschriften“ bestanden hätte.²² Aber das ist, wenn man sich die Zeichnungen ansieht, kaum vorstellbar, und Günter Hess hat jetzt nachdrücklich widersprochen.²³ „Lebende Bilder“ waren auch – im Gegensatz zu Emblemausstellungen – im jesuitischen Schulprogramm nicht vorgesehen.²⁴

Mit einer anderen Produktion aber näherte sich Balde der Bühne. Bald nach seiner Emblemausstellung²⁵ bot er zumindest der Schulöffentlichkeit eine Darbietung mit dem Titel ‚Declamatio seu Regnum Poëtarum‘, bzw. in vollständiger Übersetzung: ‚Deklamation oder Königreich der Dichter, in welchem der Stil eines jeden Poeten nach dem Vorbilde der Alten gestaltet und seine Verschiedenartigkeit sowohl im Hinblick auf die Mannigfaltigkeit des Stoffes als auch durch je verschiedene Wortfügung illustriert wird‘ (*In quo Stylus, cuiusque Poëtae ad exemplum veterum conformatur, eiusque diuersitas cum materiae varietate tum etiam alia atque alia Harmonia explicatur*).²⁶ Es handelt sich um ein köstliches Werk, in dem ein sogenannter

¹⁹ Zu Inhalt und Geschichte der „halbverschollenen Handschrift“ detailliert und informativ: Peter L. Schmidt, „Balde und Claudian“, in: Jean-Marie Valentin (Hrsg.), *Jacob Balde und seine Zeit* (Akten des Ensisheimer Kolloquiums 15.-16. Okt. 1982), Bern u. a. 1986, 157-184, dort 174-176.

²⁰ Dazu jetzt Günter Hess, „Amor in München“, in: Wolfgang Harms / Dietmar Peil (Hg.), *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik*, Teil I, Frankfurt a. M. u. a. 2002, 25-46, der (nach Anm. 1, vgl. schon *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 3, 1976, 192 f.) eine Ausgabe des Werks, in Zusammenarbeit mit Claudia Wiener, vorbereitet. – Kaum zu recht datiert Westermayer (wie Anm. 1) 33 auf „Weihnachten 1627“, ihm folgen dann spätere Biographen wie Joseph Bach, *Jakob Balde: Ein religiös-patriotischer Dichter aus dem Elsass*, Freiburg i. Br. 1904, 22; auch P. L. Schmidt (oben Anm. 19) 176, der dies aus dem „Text von f. III“, wo die Geburt Christi in Bethlehem erwähnt wird, folgert (vorsichtiger Hess a.O. 30). Die ursprüngliche Verfasserangabe „Poëtae Monacenses Anno MDCXXVIII“ (Schmidt a. O., Abb. bei Schmidt 1994 [wie Anm. 6] auf S. 120) dürfte auch die Abfassungszeit richtig angeben. Da das ‚Regnum Poetarum‘ bald nach dem Emblemzyklus aufgeführt wurde (s. unten Anm. 25) und da dort auch das Epiphanienfest als nicht weit zurückliegend erwähnt wird (f. 86^v: *Excitauit autem nos maximè praeteritum Epiphaniae festum*), liegt es nahe, den Emblemzyklus eben auf Epiphania 1628 zu datieren. – Wenn Valentin, *Le Théâtre* 1983/4 (wie Anm. 11) Nr. 998 an Weihnachten 1627 eine Aufführung von Baldes ‚De Vanitate Mundi‘ stattfinden lässt, liegt eine Verwechslung auch der Werke vor.

²¹ Vgl. Hess (wie Anm. 20) 29, 34 f. (mit Verweis auf emblematische Werke von Hugo Herman, Otto Vaenius u.a.)

²² Westermayer (wie Anm. 1) 33 (S. 34 spricht er von „symbolischen Gruppen“); ähnlich Bach a. O. (wie Anm. 20); vgl. noch Schmidt (wie Anm. 6) 103.

²³ „Amor in München“ (wie Anm. 20) 34, vgl. 36 Anm. 30

²⁴ Die Studienordnung (*Ratio studiorum* [...], hrsg. v. G. M. Pachtler S. J., Bd. 2, Berlin 1887, 412; 424) schreibt für die Humanitäts- wie für die Rhetorikklasse den regelmäßigen öffentlichen Aushang beliebiger Gedichte vor, [...] *additis interdum, non tamen sine Rectoris permissu, picturis, quae emblematis vel argumento proposito respondeant*. Vgl. dazu Hess 1976 (wie Anm. 15) 55-57, bes. Anm. 87.

²⁵ So in der Vorrede (f. 86^r): *Spectastis non ita pridem flores, nunc & Poëtas audite* [wo mit *flores* offenbar die Embleme gemeint sind]. (86^v) *Cum ergo Christi & cupidinis tum <emblemata cum> spectanda tum legenda proposuerimus, futuri carminis thema bellum Bohemicum erit* (Ergänzung der Textlücke z. T. nach mündlicher Anregung von Mechtild Pörnbacher). Die Datierung von Westermayer (wie Anm. 1) 34 (= Bach, wie Anm. 20, a. O. und Valentin, *Le Théâtre* 1983/4 [wie Anm. 11] Nr. 1012) auf Epiphania 1628 kann nicht exakt sein (s. das Zitat oben Anm. 20, wo vom *praeteritum Epiphaniae festum* die Rede ist). Balde selber hat später offenbar auf Grund eines Gedächtnisfehlers (richtig Schmidt [wie Anm. 19] 168 Anm. 2) als Datum der Aufführung Epiphania 1627 angegeben (*Op. omn.* [wie Anm. 1] 6, 493).

²⁶ Vgl. hierzu neben Schmidt (wie Anm. 19) bes. auch W. Stroh, „Seneca in Prag: Ein tragisches Exercitium des

Orator (Redner) gewissermaßen als Conferencier die verschiedenen römischen Dichter auf die Bühne bittet, um sie dort Proben ihrer Kunst vortragen zu lassen.²⁷ Diese altrömischen Poeten behandeln nun jeweils in ihrem individuellen Stil ein Thema aus der Zeitgeschichte, nämlich dem *Bellum Bohemicum*, das bald zum Dreißigjährigen Krieg auswachsen sollte. Horaz etwa dichtet im charakteristischen Ton seiner Lyrik eine Preisode auf Kaiser Ferdinand, Vergil besingt als Epiker die Schlacht am Weißen Berg, der Lehrdichter Lukrez gibt naturwissenschaftliche Erläuterungen zum Kometen von 1618, Juvenal wettert in einer Satire gegen calvinistische Prediger usw. Der Witz des Ganzen liegt in der virtuoson sprachlichen Kunst, mit welcher der junge Balde die Stileigentümlichkeiten von insgesamt zwölf Dichtern ins Licht setzt. Man macht sich keiner Übertreibung schuldig, wenn man feststellt, dass kaum einer auch unter den arrivierten Latinisten der Gegenwart in der Lage wäre, Vergleichbares zu leisten. Wozu man freilich fairerweise bemerken muss, dass der jugendliche Balde mit dieser Gabe parodistischer Mimikry²⁸ auch in der eigenen Zeit nicht allzu viele Rivalen gehabt haben dürfte. Leider ist dieses ‚Regnum Poetarum‘ noch fast unbekannt (da nur einige Stücke daraus in die große Baldeausgabe von 1729 aufgenommen wurden²⁹).

Dieses Werk enthält naturgemäß auch Proben für den Stil der römischen Dramatiker. Die Gattung der Tragödie repräsentiert – hier gab es in Rom keine Auswahl – Seneca³⁰, der in einem *more suo* höchst blutrünstigen Botenbericht von der Hinrichtung der Prager Rebellen erzählt (ein Vorspiel zur späteren, ebenfalls in einer Hinrichtung kulminierenden Jephthe-Tragödie), wobei die Verleumdung des Berichteten so weit getrieben wird, dass die Darstellung an einer Stelle in eine förmliche Simultanreportage überzugehen scheint.³¹ Noch ambitionierter ist das nachfolgende Chorlied, das mit einer sapphischen Strophe beginnt und dann zwei weitere Strophen aus freien Rhythmen, d.h. nicht streng respondierenden Versformen bringt (nach dem Vorbild von Senecas ‚Oedipus‘,³² dem schon im Botenbericht viele Verse nachgebildet waren).³³ In beiden Teilen fällt, wie überhaupt im ‚Regnum poetarum‘, auf, dass Balde streng im antikeidnischen Vorstellungskreis bleibt; die im christlichen Sinn religiöse Dimension des Stoffs (vom Hader der Konfessionen ganz zu schweigen) bleibt ausgespart: Als Gottheit erscheint in seinem Botenbericht nur, wie so oft bei Seneca, die Weltbeherrscherin Fortuna.³⁴

jungen Balde S.J.“, in: Marianne Sammer (Hg.), *Leitmotive: Kulturgeschichtliche Studien zur Traditionsbildung* (Festschr. D.-R. Moser), Kallmünz 1999, 69-119. Zur zugrundeliegenden *declamatio publica* im jesuitischen Unterricht vgl. Barner (wie Anm. 11) 340-344.

²⁷ Dass sie dies auch noch „in altrömischer Tracht mit charakteristischen Abzeichen“ getan hätten, ist eine Behauptung Westermayers (wie Anm. 1) 34 (ebenso Bach [wie Anm. 20] a. O. und P. L. Schmidt [wie Anm. 19] 157), die er nicht begründet und die sich schwerlich aus Baldes Formulierung ergibt (f. 86^v: *Producimus in medium Antiquissimos Vates, uel potius Iuuenes personam antiquissimorum Vatum referentes*): Westermayer ließ sich offenbar inspirieren von den in derselben Handschrift enthaltenen herrlichen Darstellungen römischer Dichter in Tuschzeichnung (Proben bei Schäfer [wie Anm. 2] S. IV, als Frontispiz, und Stroh [wie Anm. 26] 77).

²⁸ Sie beweist er auch in der wahrscheinlich noch früher entstandenen ‚Pudicitia vindicata‘ (*Op. omn.* [wie Anm. 1] 3, 305-317), vgl. Westermayer (wie Anm. 1) 30 und Veronika Lukas, *Jacob Baldes ‚Pudicitia vindicata‘ und ihre antiken Vorbilder*, Magisterarbeit München, 1992 (noch unveröffentlicht; dort S. 5-7: Hinweis auf das partielle Vorbild von Famianus Strada, *Prolusiones Academicæ* [dort 2, 6], Rom 1617).

²⁹ Dazu Stroh (wie Anm. 26) 71 f.

³⁰ Clm 27271, f. 99^v - 102^r

³¹ Dazu Stroh (wie Anm. 26), 96 und 114

³² Sen. *Oed.* 403-508; 709-737 (polymetrische Chorlieder hat auch der ‚Agamemnon‘); die metrische Analyse für Balde gibt Heider (wie Anm. 7) 181 Anm. 161 (der S. 181 ff. die freien Rhythmen Baldes insgesamt aufarbeitet, mit Verweis auf die Vorarbeiten von Schäfer und Stroh).

³³ Vgl. Stroh (wie Anm. 26) 110-112.

³⁴ Chorlied V. 9 (nach einer etwas überraschenden Apostrophe offenbar an den Winterkönig Friedrich von der Pfalz): *Fortuna fortes fortior opprimit*, wohl nach Sen. *Phaedr.* 1124 f. *minor in paruis Fortuna furit / leuiusque ferit leuiora deus* (mit Bezugnahme auf das sprichwörtliche *fortes Fortuna adiuuat*, das den entgegengesetzten Sinn hat). – Der Anfang des Lieds variiert den schon bei Seneca weidlich strapazierten Gedanken, dass das bescheidene Leben dem

Dramatischer ist die (vorausgehende) Komödienpartie gestaltet, überschrieben *Scena A. Plauti* (f. 97^v - 98^v). Nachdem der Epigrammatiker Martial ein hinkjambisches Hohngedicht auf den Winterkönig losgeworden ist, das mit einem Kalauer endet (der wohl auf eben diesen Spottnamen anspielen soll): *Vis scire quid agat in orbe Batauo? friget* („Willst du wissen, was er in Holland treibt? Er fröstelt“) – attackiert ihn unvermutet wegen dieses „frostigen Scherzes“ (*frigidum acumen*) der, wie man sieht, nicht minder kalauernde Komiker Plautus (den man als einzigen gar nicht auf die Bühne gerufen hat und der auch die von den andern doch eingehaltene Thematik des Böhmisches Kriegs unbeachtet lässt); so entsteht ein giftiger Wortwechsel zwischen den beiden durch zweieinhalb Jahrhunderte getrennten Rivalen in Sachen römischen Humors. Balde hat diesen echt plautinischen, wenn nicht sogar aristophanischen³⁵ Schimpfagon, in dem übrigens der literarisch versiertere Martial das letzte Wort behält,³⁶ ausnahmsweise in Prosa geschrieben, die Prosa dabei aber graphisch so angeordnet, dass man den optischen Eindruck von Versen hat.³⁷ (Auch später liebte er es, mit solchem Versteckspiel³⁸ sein Publikum zu foppen bzw. auf metrische Kenntnisse hin zu testen.³⁹)

In offener Prosa dagegen ist, abweichend von aller antiken Gattungstradition, Baldes eigentlicher Bühnenerstling abgefasst, der ‚Iocus serius theatralis‘, zu deutsch „Der ernste Scherz für das Theater“, eine Komödie, die er mehr als ein Jahr später (am 1. Oktober 1629) als Lehrer im Gymnasium in Innsbruck für seine Schüler verfasst und mit ihnen aufgeführt hat. Diese Schulkomödie galt lange Zeit, bis auf eine von Westermayer auszugsweise mitgeteilte deutsche Inhaltsangabe (Perioche)⁴⁰ für verloren. Erst vor gut drei Jahrzehnten wurde sie, wenn auch leider in nicht vollständiger Fassung – vielleicht einer späteren Bühnenbearbeitung⁴¹ – von Jean-Marie Valentin in einer heute in der Wiener Nationalbibliothek vorhandenen Handschrift⁴²

gefährdeten Dasein der Mächtigen vorzuziehen sei (V. 1-4): *Tutius* [statt Ms.: *Totius*] *paruus per aquas phaselus / Non nimis forti* [Ms.: *fortis*] *Zephyro tumescens / Nauigat, quàm si medias ferirent / Suppara nubes.*

³⁵ Natürlich denkt man vor allem an den literarischen Kampf zwischen Aischylos und Euripides in den ‚Fröschen‘ des Aristophanes (entfernter auch an das ‚Certamen Homeri et Hesiodi‘): Baldes gräzistische Bildung darf nicht unterschätzt werden.

³⁶ Er ereifert sich so sehr darüber, dass Plautus *Dela* (statt *Delos*) als Kultort Apolls angeben hat, dass dieser schließlich vor seinem in ein Epigramm mündenden Wortschwall verstummt.

³⁷ V. 1 f.: *Friget? o frigidum acumen qualia tu multa habes*

Mi Martialis, quare non undequaque caldus es.

Bei Ansetzung aller Freiheiten ließe sich V. 1 als katalektischer trochaeischer Septenar skandieren (ein nicht übliches Versmaß), in V. 2 müsste man <tu> nach *quare* supplieren, um einen korrekten akatalektischen jambischen Octonar zu erhalten. Auch im Folgenden herrscht jambischer Tonfall vor; und jedenfalls sind die Versschlüsse fast durchweg jambisch reguliert (V. 1 *habes*, 2 *-dus es* usw.), so dass ein vage metrischer Eindruck entsteht.

³⁸ Dieses wurde dadurch erleichtert, dass in der lateinischen Schulaussprache der frühen Neuzeit die Sprechverse der Komödie, die schon im alten Rom ähnlich wie Prosa klangen (Cic. orator 184), von dieser vollends gar nicht mehr zu unterscheiden waren; vgl. W. Stroh, „Der deutsche Vers und die Lateinschule“, *Antike und Abendland* 25, 1979, 1-19, dort speziell zum Komödienvers S. 17 mit Anm. 62.

³⁹ So werden umgekehrt im ‚Poema de vanitate mundi‘ (München 1638) die eingestreuten Zwischengespräche des Dichters mit dem personifizierten Hinkjambus, *Scazon*, (zuerst S. 24 f. = *Op. omn.* [wie Anm. 1] 7, 39 f.) durch Schreibung als Prosa optisch unkenntlich gemacht.

⁴⁰ Bayerische Staatsbibliothek München P.o.germ.228,27; bei Westermayer (wie Anm. 1) 274-276; vollständiger Text bei Valentin, *Euphorion* 66, 1972 (wie unten Anm. 43), 415-419. – Die Zuschreibung der in allen Textzeugen (Periochen und Handschrift) anonym überlieferten Komödie an Balde verdanken wir Westermayer (38 f. Anm. 4); sie beruht 1. auf der bezeugten Tatsache, dass Balde 1628 Lehrer der Rhetorikklasse war (Westermayer 38 Anm. 2, mit Druckfehler bei der Zahl), 2. seinem eigenen Zeugnis, dass er vor dem ‚Jephte‘ als Komödiendichter produktiv war (*Iyr.* 1, 33, 5-8), 3. dem Eindruck, dass das Stück „ganz Balde’s Weise“ (Westermayer 39 Anm. 4) hat. Nicht angegeben hat Westermayer, was Valentin (S. 414) ihm zuschreibt, dass die Aufführung (der „I Oct.“ ergibt sich nur aus der deutschen Perioche) „anlässlich der Taufe der Erzherzogin Clara Isabella“ stattgefunden habe. – Überraschend bleibt, dass Balde nie an eine Druckbearbeitung gedacht zu haben scheint.

⁴¹ S. dazu unten Anm. 45

⁴² Cod. Pal. Vind. 13303; eine (z.T. schwer lesbare) Fotokopie ist vorhanden in der Bibliothek des Instituts für

wiederentdeckt und auch (zunächst noch unzulänglich) veröffentlicht.⁴³ Das Stück ist formal für uns ein Curiosum. Es hat weder Einheit des Orts noch der Zeit – der Zuschauer wird von Tirol bis nach Ninive und Japan, von der Gegenwart bis ins vorchristliche Altertum geführt –, es hat vor allem auch keine Einheit der Handlung. Vielmehr handelt es sich, wie Balde selbst in der lateinischen Perioche hervorhebt, um acht Einzelepisoden, die nur dadurch miteinander zusammenhängen, dass sie jeweils als Illustration für den Satz dienen können: „Aus Scherz wird Ernst“ (bzw.: „wie das Schertzen vilmalen in Ernst verkehrt worden“⁴⁴). Dabei sind die Episoden auch nicht wenigstens ungefähr gleich lang (wie in allenfalls vergleichbaren reihenden Stücken: Arthur Schnitzlers ‚Reigen‘ oder Bertolt Brechts ‚Furcht und Elend des Dritten Reichs‘). Der erste Akt umfasst gleich fünf Episoden, der zweite nur eine, der dritte hat zwei. Bizarr ist dabei nicht nur diese asymmetrische Anordnung, sondern vor allem auch die Art, wie Balde geradezu taschenspielerisch die Szenen miteinander verknüpft, jedenfalls im ersten Akt, der der bunteste ist.

In der ersten Episode dieses Akts ruft, nach einem (verlorenen⁴⁵) *Praeludium*, ein betrunkenener Edelmann statt seines Dieners den Teufel, um sich von ihm die Stiefel ausziehen zu lassen. Dieser, mit Namen Alaster, erscheint überraschenderweise und haut ihm die Stiefel um die

Klassische Philologie der Universität München.

⁴³ „Jakob Baldes *Jocus serius theatralis* (1629)“, mitgeteilt von Jean-Marie Valentin, *Euphorion* 66, 1972, 412-436 (bei Dünnhaupt [wie Anm. 1] Nr. 33; irrig Führer [wie unten Anm. 85] *Studien* 16 Anm. 15): Die „Edition folgt buchstabengetreu dem Original“ (S. 415). Schon aus dem Faksimile des Anfangs, das Valentin dankenswerterweise gibt (S. 413), sieht man, dass die Handschrift z. T. selber fehlerhaft, z. T. aber auch vom Editor unrichtig transkribiert ist. Text Z. 2: *tota* (Hdschr.), zu lesen *tot*; Z. 3 *vortant* (Valentin), zu lesen *natant* (Hdschr.), Z. 4 *merus* (Hdschr.), zu lesen *meus* [...] Eine kritische zweisprachige Edition ist ein dringendes Desiderat; eine vorläufige Interpretation des Stücks (angekündigt a. O. 415 A. 16) gibt Valentin in *Le théâtre*, 1978, 777-780 bzw. *Les jésuites*, 2001 (beide Werke zitiert oben Anm. 11) 552-555.

⁴⁴ So in der deutschen Perioche, bei Valentin (1972, wie Anm. 43) 415; in der lateinischen Perioche fehlt eine vergleichbare Formulierung (nur: *aliquot exempla SERIO IOCANTIUM*, Valentin a. O. 420).

⁴⁵ Zur Übersicht gebe ich eine Liste der Partien, die in der Handschrift fehlen, aber nach Ausweis der deutschen und der lateinischen Perioche, die Valentin (1972, wie Anm. 43) 415-423 abdruckt, zum Original des Stücks gehört haben (Valentins eigene Feststellungen [S. 414] sind unzureichend):

(1) Es fehlt das *Praeludium Comicum*: Auftritt zunächst des ruhmredigen Soldaten Trisignor Ferricrepus Thraso (mit Schildknappen Vulpinus), der meint, die Aufführung finde zu Ehren seiner *Trisignoreitas* statt, dann des *Interlocutor* und *Spectator*, die das Stück über „auff dem Theatro“ bleiben und Kommentare abgeben.

(2) Akt I, Szenen 3 und 4 fehlen (siehe unten).

(3) Anfang von Akt I, Szene 5: Es fehlt die Meldung des Ergasilus, Diener des *Spectator*, vom Fass vor der Tür.

(4) Schluss von Akt I, Szene 7: Es fehlt der Epilog von *Interlocutor* und *Spectator*.

(5) Akt II, Szene 2: Zu fehlen scheint der „kriegerisch Todtengesang“ und der anschließende Totentanz.

(6) Akt II, Szene „2“ (Schlussteil, so in der Wiener Handschrift; nach beiden Periochen im Original = Szene 3): Das Gespräch mit Libitina (nach der lateinischen Perioche: auch mit Proserpina und Charon) ist offenbar stark gekürzt.

(7) Akt II, Szene „3“ (erster Teil, so Handschrift; nach Periochen = Szene 4): Es fehlt die komische Auseinandersetzung zwischen den rivalisierenden Parasiten Mappius und Capedo (wovon letzterer in der Handschrift überhaupt nicht erscheint).

(8) Akt II, Szene „3“ (Schlussteil, so Handschrift; nach Periochen = Szene 5): Die Handlung scheint skizzenhaft verkürzt.

(9) Nach Akt II: Das Chorlied der sechs Jünglinge in schwarzer Trauerkleidung (vgl. auch unten Anm. 81) fehlt.

(10) Nach Akt III: Es fehlt der *Epilogus* von *Interlocutor* und *Spectator*.

Weitere Auslassungen ergeben sich aus dem (von Valentin nicht mitgeteilten) *Syllabus actorum* am Ende der lateinischen Perioche. Von den dort genannten insgesamt 90 Personen bzw. Darstellern (inclusive Schar der Toten in Akt II, Chor nach Akt II usw.; nicht berechnet die Doppelrollen, die die Zahl der Akteure vermindern) erscheinen einige, wie Theutilla, die Frau des Stephanus (Akt I, Szene 1) überhaupt nicht im erhaltenen Text. Es fällt auf, dass die Lücken in der Handschrift nirgends – vielleicht mit Ausnahme des Endes von Akt II – den Text sinnlos machen. So dürfte es sich denn um eine nicht durch Textausfall beschädigte, sondern eher absichtlich, wohl doch zu Aufführungszwecken, gekürzte Fassung handeln. Unbestimmt zu dieser Frage Valentin a.O. 414 („unvollständige Kopie des Originals“); P.L. Schmidt (wie Anm. 6) 103 scheint überraschenderweise an das Originalmanuskript zu denken, was auch wegen der zahlreichen Schreibfehler völlig ausgeschlossen ist. Vgl. auch unten Anm. 49.

Ohren.⁴⁶ Derselbe Alaster kommt dann – das ist der Übergang zur zweiten Episode – zum Heiligen Dunstan, einem Schmied, um diesen in Weibesgestalt, jetzt mit dem Namen Hecate⁴⁷, zu verführen. Der aber besteht den Keuschheitstest und fährt dem Teufel mit einer glühenden Zange an die Nase⁴⁸ – eine uns vor allem aus Kasperlestücken vertraute Aktion –, so dass sich dieser sogar von seinen Furienschwestern verhöhnen lassen muss.⁴⁹ Die dritte Episode (Szene 3 und 4) – uns nur noch aus den Periochen bekannt – spielt plötzlich in Japan, einem bevorzugten Land der Jesuitenmission.⁵⁰ Ein neubekehrter Japaner, der auch schon den gutkatholischen Namen Ludovicus führt, verjagt mit dem Kreuzeszeichen die aus der zweiten Szene verbliebenen Höllenweiber und demonstriert seinem Bruder die Macht des Christengotts an der (soeben dargestellten) Geschichte vom Heiligen Dunstan, über den er sogar ein Buch hat – auch so verknüpft sich also zweite und dritte Episode –; dann erzählt ein verstockter „Japanischer Götzenpaff“ (*Bonzius*) von einem Christen, in den einst der Teufel gefahren sei. Bei der spielerischen Nachahmung dieses angeblich Besessenen durch den Gehilfen des *Bonzius*, Saccainus, wird letzterer aber – aus Scherz wird Ernst – selber vom Teufel befallen und muss schließlich vom Christen Ludovicus erlöst werden.

Ein Gespräch eines Zwischenredners (*Interlocutor*) und eines Zuschauers (*Spectator*), die auch bisher schon gelegentlich kommentiert haben,⁵¹ führt wieder in die Gegenwart (Szene 5). Der

⁴⁶ Als Quelle gibt Balde selber die ‚Dialogi‘ von Gregor dem Großen (3, 20) an: Dort geht es aber um einen frommen Presbyter Stephanus, der den als solchen erkannten Teufel noch rechtzeitig vertreibt. Die derbe Handgreiflichkeit ist also Baldes eigene Erfindung; bei Gregor war auch die Pointe der Erzählung eine andere.

⁴⁷ Aus dem *Syllabus actorum* ergibt sich, dass Hecate von einem anderen Schüler gespielt wurde, überraschenderweise einem älteren: Balde sucht den Effekt von Charleys Tante.

⁴⁸ Bei der von Balde genannten Quelle ‚Vita S. Dunst. c. 8.‘ scheint es sich um die Lebensbeschreibung des Cambriger Osberne zu handeln; in der Ausgabe von William Stubbs (*Memorials of Saint Dunstan Archbishop of Canterbury*, London 1874) wäre allerdings einschlägiger cap. 14 (S. 84): Der Teufel erscheint dort freilich dem als Schmied beschäftigten Dunstan nicht selber als Frau, es heißt nur: [...] *ille perversa compositione verba facere, mulierum nomina inserere, luxurias commemorare*, wobei das Ziel ist, Dunstan aus seiner Zelle zu locken (ähnlich in den Viten von William von Malmesbury: Stubbs a. O., S. 262 f., und von Capgrave: Stubbs a. O., S. 329). Auch in den bildlichen Darstellungen von St. Dunstan, dem ‚Patron der Goldschmiede‘ (J. E. Stadler, *Vollständiges Heiligen-Lexikon*, Bd. 1 [1858] 816), gezwackten Teufels (ein Beispiel bei H. Farmer, ‚Dunstan von Canterbury‘, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 6 [1974], 100 f.) scheint dieser sonst nicht als Frau abgebildet zu sein. Balde hat also, wie in der ersten Szene (vgl. oben Anm. 46), die Drastik kräftig gesteigert (vielleicht in Kontamination mit einer ähnlichen, vom Presbyter und Schmied Apelles erzählten Legende: Tyrannius Rufinus, *Historia monachorum*, hrsg. v. Eva Schulz-Flügel, Berlin / New York 1990, S. 335; mündlicher Hinweis von Adelheid Wellhausen); nur bei ihm ist auch, um des Leitthemas willen, von einem ‚Scherzen‘ des Teufels die Rede.

⁴⁹ Dies nach der lateinischen Perioche erst am Anfang von Szene 3 (die in der Handschrift fehlt). Während nach der Perioche dort *Mimicam Hecaten malè acceptam irrident extentis vnguibus sorores inferae* (also Teufelinnen oder Furien), sind es in der Handschrift vier mit *Daem.* (= *Daemones*) abgekürzte Teufel doch offenbar männlichen Geschlechts, die schon am Ende von Szene 2 den (wohl noch in Weibsgestalt erscheinenden) Mitteufel verhöhnen: eine offenkundige Umarbeitung von Baldes ursprünglichem Text.

⁵⁰ Balde bezieht seinen Stoff, wie er angibt, *Ex litteris Japon. anni circiter 1586* (= ‚Aus Japanischen Sendsch. An. 1586‘): Die offenbar gemeinten aus Japan kommenden Jahresberichte (*Litterae annuae*) habe ich im Bayerischen Hauptstaatsarchiv nicht finden können; der dort vorhandene Band ‚Jesuiten 101‘ enthält auf fol. 329-334, 337-381 nur Schreiben der Jahre 1579-1581. Zur japanischen Jesuitenmission vgl. bes. Josephus Franciscus Schütte S. J., *Introductio ad Historiam Societatis Jesu in Japonia*, Rom 1968 und ders., *Monumenta Historica Japoniae I*, Rom 1975. Zur Thematik vgl. bes. Thomas Immoos, ‚Japanische Helden des europäischen Barocktheaters‘, *Maske und Kothurn* 27, 1981, 36-56.

⁵¹ Solche Durchbrechungen der Illusion durch Einbeziehung des Publikums kennt das Jesuitentheater schon längst; vgl. bes. Peter Sprengel, ‚Der Spieler-Zuschauer im Jesuitentheater: Beobachtungen an frühen deutschen Ordensdramen‘, *Daphnis* 16, 1987, 47-106, bes. 92-106. Ein besonders drolliges Beispiel aus einem Drama über Gottfried von Bouillon (1596) gibt Johannes Müller S. J., *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665)*, Augsburg 1930, Bd. 1, 253; einiges Material auch bei Scheid (wie Anm. 10) und Rüttsch (wie unten Anm. 62) 160-163; auf die Nähe zum heutigen Theater macht aufmerksam Manfred Brauneck, ‚Das frühbarocke Jesuitentheater und das politische Agitationstheater von Bertolt Brecht und Erwin Piscator‘, *Deutschunterricht* 21, 1969, H. 1, 88-103, dort 93-97.

Diener des *Spectator* meldet, ein Fass sei vor der Tür – das dann auch schon von vier Korbflechern (*vietores*) auf die Bühne gerollt wird. Es soll schrecklich stinken, und aus seinem Innern hört man ein Bellen. Welcher rüdische Hund mag wohl im Fasse sein? Es ist der Philosoph Diogenes, der berühmte Zyniker bzw. Kyniker, d. h. ‚Hundephilosoph‘:⁵² Er befindet sich gerade auf dem Weg nach Ninive, wohin man ihn (als prominenten Vertreter des griechischen Geisteslebens) an den Hof gebeten hat.⁵³ Aber es bleibt ihm doch kurze Zeit für einen philosophischen Gastvortrag in Innsbruck (wo man sich ja offenbar befindet): Diogenes lehrt, dem Fass entstieg, dass er ein Weltbürger, Kosmopolit, sei. Sein Fass bedeute ihm nämlich die Welt; selbst mit Gott Jupiter würde er als echter Philosoph hinsichtlich des Glücks nicht tauschen wollen und mit Fürsten pflege er, ganz ungeniert, wie mit seinesgleichen umzugehen.⁵⁴ Mit dieser Ruhmredigkeit blamiert er (ein „hoffertiger Philosophus“, wie die deutsche Perioche sagt) sich dann aber in der nächsten, vierten Episode (= Szene 6) gründlich. Als er sich nämlich, am Ziel der Reise angekommen, zu König Ninus auf den Königsthron setzt, wird er von dort vertrieben und zunächst zum Tode verurteilt, dann aber von den Höflingen doch nur gehänselt und verprügelt; auch die Behauptung, dass er es ja nur im Scherz gemacht habe, hilft ihm nichts. (In diesem Stück wird eben aus Scherz immer Ernst.) Die letzte, fünfte Episode, die wiederum räumlich und zeitlich anschließt (= Szene 7), ist schließlich ein Leckerbissen für die Feministen. König Ninus wird von seiner Geliebten, Semiramis, gebeten, ihr einmal für fünf Tage die Königsherrschaft zu überlassen. Er geht zum Scherz darauf ein, meint er doch, es werde ein köstlicher Spaß für den Hof sein, wie sich die Frau blamiere, die ja wohl kaum ein Szepter zu halten verstehe. Aber die Sache geht anders aus. Semiramis, kaum an der Herrschaft, lässt Ninus

⁵² Schon Diogenes selber verglich sich mit einem Hund, offenbar zunächst vor allem wegen seiner ‚Bissigkeit‘ (Diog. Laert. 6, 33), und ließ sich auch von anderen so nennen (D. L. 6, 60; vgl. 6, 40; 61; 78; dazu (Rudolf) Helm, „Kynismus“, Pauly / Wissowa, *Realencyclopädie der class. Altertumswiss.* XII 1 [1924] 3-24, dort Sp. 3). Später sah man das ‚Hundeleben‘ der *Cynici* (vgl. schon Lact. *inst.* 3, 15, 20 *canibus quorum uitam imitantur*, sc. *Cynici*) vor allem in der schon für Diogenes charakteristischen Bedürfnis- und Schamlosigkeit, aus welcher letzterer sich schließlich unser heutiger Begriff des Zynischen entwickelt hat (zum Unterschied: Willy Hochkeppel, *War Epikur ein Epikureer? Aktuelle Weisheitslehren der Antike*, München 1984, 101 f., mit Hinweis auf das bekannte Buch von Peter Sloterdijk). Es ist typisch für Baldes Humor, dass er den ‚Hund‘ ganz wörtlich nimmt. – Das bis heute – besonders auch aus Wilhelm Busch – bekannte Fass (bzw. die Tonne) des Diogenes dürfte Balde vor allem aus Sen. *epist.* 90, 14 (*se complicuit in dolio et in eo cubitauit*) geläufig gewesen sein; er spielt darauf auch an in ‚De vanitate mundi‘ (Fassung von 1636/37; Text nach Berger, wie oben Anm. 2), str. 49: *Versare suetus DOLIVM, / Vt sol suam quadrigam* (auch dort also die groteske, aus der Antike m.W. nicht bekannte, Vorstellung, dass das Fass als rollbares Verkehrsmittel verwendet wird). – Übrigens war nach beiden Periochen in Baldes Originalfassung der „Philosophus“ ohne Namen, aber die Identität ist eindeutig.

⁵³ Eine solche Orientreise des historischen Diogenes ist nicht bekannt; Ninus, nach griechisch-römischer Überlieferung der Begründer des Assyrienreichs (z. B. Iust. 1,1,4 ff.), gehört ja auch, wie Balde natürlich weiß, in völlig andere Zeiten. Baldes Erfindung dürfte aus der bis heute berühmten Begegnung des Diogenes mit Alexander, dem Eroberer des Ostens, entwickelt sein; diese ist u. a. bei Cicero überliefert (Cic. *Tusc.* 5, 92, mehr bei Natorp, „Diogenes [44]“, Pauly / Wissowa, *Realencyclopädie* V 1 [1903] 765-773, dort Sp. 767), mit der für Balde wohl inspirierenden Fortsetzung: *et hic quidem* (sc. *Diogenes*) *disputare solebat quantum regem Persarum uita fortunaque superaret* [...]

⁵⁴ Dies sind für den historischen Diogenes bezugte Gedanken. Zum Kosmopolitentum: Diog. Laert. 6, 63 „Gefragt, woher er sei, sagte er: ‚Ich bin Weltbürger (*kosmopolites*)‘“; vgl. 6, 72 (die Gleichsetzung Welt = Fass stammt von Balde). Zur ‚Göttergleichheit‘: ders. 6, 104 „Einige (sc. Kyniker) [...] sind auch mit Fässern zufrieden, wie Diogenes, der sagte, es sei die Eigenart der Götter, nichts zu bedürfen, derer aber, die den Göttern ähnlich seien, wenig zu brauchen.“ Ähnlich stolze Gedanken äußert Balde in der Rede des Abdolonymus zur Einleitung seiner *Lyrice* 1, 1 (2 f. *plus neque Iuppiter / [...] possidet*), die man nicht schlechtweg mit seiner eigenen Ansicht gleichsetzen darf (W. Stroh, „Der Gemüsegärtner als König: Ein Gedicht des Jacobus Balde über das ‚einfache Leben‘“, *Der altsprachliche Unterricht* 27, 6, 1984, 23-36). – Die Verurteilung des Diogenes als Prahlhans hat im Übrigen eine alte christliche Tradition; vgl. H. Kusch, „Diogenes von Sinope“, *Reallexikon für Antike und Christentum* III (1957) 1063-1075, dort Sp. 1073 f.

abführen und hinrichten. Auch ihm hilft es nicht, wenn er protestiert, dass alles nur ein Spaß gewesen sei. Aus Scherz wird Ernst: Ninus stirbt, Semiramis regiert.⁵⁵

Wahrlich ein turbulenter Akt! Er ist so angelegt, dass der Zuschauer nie auch nur ahnen kann, was als nächstes kommen wird. Dabei werden nicht nur Zeiten und Weltgegenden multikulturell durcheinander gewirbelt. Auch das Thema selber ist, wie man sieht, keineswegs ganz einheitlich gefasst; vielmehr hat der allgemeine Satz „Aus Scherz wird Ernst“ jeweils recht verschiedene Bedeutung. Im ersten Beispiel wird etwas im Scherz Gefordertes wirklich getan. Im dritten Beispiel wird aus Gespieltem Wirklichkeit: Simulierte Besessenheit führt zur echten. Im vierten Beispiel wird etwas im Scherz Getanes (Diogenes auf dem Thron des Ninus) als ernstlich getan bestraft, im fünften etwas im Scherz Gestattetes (Semiramis als allmächtige Regentin) wirklich ausgeführt. Nur die zweite Episode, in der der Hl. Dunstan keinen Spaß versteht, lässt sich kaum noch mit Mühe als Illustration des Obersatzes verstehen.⁵⁶ Sie hat der junge Balde, möchte man meinen, vor allem auch aus persönlichem Interesse an dem Thema von Erotik und Verzicht eingebaut.

Balde ist aber auch auf diese Buntheit der Akte nicht völlig festgelegt. Der zweite Akt hat zur Abwechslung ein einheitliches Sujet. Ein sächsischer Graf Ramirus, der sich zunächst von seinem Lehrer Machiavellus zu den Grundsätzen gottloser Freigeisterei und Libertinage verführen lässt, gerät auf dem Nachhauseweg an einen Totenschädel. Er lädt den Verstorbenen spaßeshalber zum Abendessen ein, wie Mozarts Don Giovanni den Komtur. Dieser belebt sich in der Tat wieder samt anderen Toten, mit denen er ein Tänzchen veranstaltet, und kommt dann, nachdem er die Erlaubnis der Leichengöttin Libitina eingeholt hat, in großer Begleitung zum schwelgerischen Souper, bei welchem den Ramirus schließlich der Tod holt.⁵⁷ Der Akt schloss mit einem erbaulichen (uns leider verlorenen) Chorlied des Inhalts, dass man mit Toten nicht scherzen solle. Der dritte Akt schließlich besteht aus zwei Teilen, die gemeinsam haben, dass der Wechsel von Scherz zu Ernst ein jeweils erfreulicher, d.h. heilsamer ist. Im ersten Teil wird der byzantinische Kaiser Palaiologos, der schwer erkrankt ist, durch scherzhafte Reden seiner Untergebenen so in Wut gebracht, dass sein böses Phlegma verbrennt und er selber gesundet.⁵⁸ Wie Kaiser Palaiologos am Leib, so wird im zweiten Teil der Schauspieler Genesisius an seiner Seele geheilt. Er spielt im Scherz einen Christen und wird darüber selber zum Christen, der sich auf der Bühne taufen lässt, am Ende des Stücks zum seligen Märtyrer. Denn Kaiser Diocletian, der sich allzu

⁵⁵ Diese Episode geht letztlich zurück auf eine Überlieferung in der Weltgeschichte des Diodor (2, 20, 3-5), wonach Ninus allerdings nur eingekerkert, nicht ausdrücklich auch getötet wird. Die von Balde in den Periochen genannte unmittelbare Quelle „In theatro Vitae hum.“ bzw. „In Theat. vit. hum. Sab. l. 1“ ist noch nicht identifiziert.

⁵⁶ Balde selber versucht in der Perioche die Verbindung so herzustellen, dass Dunstan auf den Scherz des Teufels mit Ernst reagiere (Valentin 1972 [wie oben Anm. 43] 421 *iocum lepidum odoratus serium reponit*); ähnlich im Text selber, wo zunächst der Teufel im Selbstgespräch ankündigt (S. 424) *Ego te Monache. iocabor et ego* – den zur Markierung der Ellipse notwendigen Punkt nach *Monache*, wie in Vergils *quos ego* (*Aen.* 1,135), hat Valentin fälschlich getilgt –, während später Dunstan sagt (S. 425): *Au au quam belle iocatus es. O iocum serium*. Eine doch recht mühsame Interpretation!

⁵⁷ Die Bühnenvorgänge des Schlusses sind aus dem offenbar sehr verkürzten Text der Handschrift (vgl. oben Anm. 45) kaum mehr zu entnehmen. – Die von Balde angegebene Quelle *Ex Hist. Sax.*, „Auss der Geschichten der Sachsen“ ließ sich noch nicht ausfindig machen. Das Motiv, dass der Tote als Standbild zum Souper kommt, begegnet etwa schon im Don-Juan-Drama Tirso de Molinas, das 1613 aufgeführt, 1630 gedruckt wurde (Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart⁷1988, 156).

⁵⁸ Bei der von Balde angegebenen Quelle handelt es sich um: Stephani Binet S. I. *Consolatoria aegrorum schola et recreatio*, Atrebatii 1618 (die lateinische Übersetzung durch einen anonymen Ordensbruder von Etienne Binet S. J., *Consolation et resioissance pour les malades, et personnes affligées*, Rouen 1616, dort S. 15-21. Die Pointe bei Binet, der die ganze Initiative von der Kaiserin (bei Balde: Irene) ausgehen lässt, ist eine ganz andere, nämlich: Wie die Kaiserin den Kaiser durch schmähhliche Behandlung geheilt habe, so führe Gott den Menschen, indem er ihm Kummer schafft, zu Tugend und ewigem Leben. Diese Deutung dürfte auch natürlicher sein, als die von Balde gegebene: Ihm scheint es vor allem auf die Buntheit der Handlung anzukommen.

lange über die vermeintlichen Späße des Komödianten amüsiert, lässt ihn schließlich hinrichten.⁵⁹ (Was übrigens eine formale Parallele zum Ende des ersten und, weniger genau, auch des zweiten Aktes ergibt.)

Woher stammt diese dramatische Form? Sicher ist, dass keiner der antiken Komödiendichter als Muster gelten kann: Weder der bunte Aristophanes mit seinem doch so starken Gegenwartsbezug kommt hier in Frage, noch auch Plautus oder Terenz mit ihren geschlossenen, im kleinbürgerlichen Milieu spielenden Handlungen – obwohl Balde später selbst seine Komödie als plautinisch bzw. terenzianisch bezeichnet *lyr.* 1,33,5-8):⁶⁰

*Olim in theatrum sex modios salis
Terentiani sparsimus; & molam
Versare cum Plauto coacti,
Movimus in podio cachinnos.*

Einst gossen wir sechs Scheffel vom Salz und Witz
Terenzens ins Theater; und hieß man uns,
des Plautus Mühlrad mit ihm drehen,⁶¹
gaben der Bühne wir Grund zum Lachen.

Schwieriger ist es, die Frage nach eventuellen dramatischen Vorbildern aus der Neuzeit zu beantworten. Die Technik, ein Drama aus einer Reihe von Episoden mit demselben Leitthema aufzubauen, können wir immerhin gelegentlich schon vor Balde im Jesuitentheater nachweisen.⁶² Ganz originell dagegen dürfte Balde in seiner Kunst der Asymmetrie und der überraschenden Übergänge sein. Hierfür bot wiederum die antike Dichtung ein Vorbild, zwar nicht im Drama, aber im Epos: Ovids Metamorphosen, die episch erzählten „Verwandlungen“ – um Verwandlung, von Scherz zu Ernst, geht es ja auch bei Balde –, enthalten eine ganz ähnliche Reihe von Erzählungen, die nur eigentlich durch ihr gemeinsames Thema, eben die Verwandlung,

⁵⁹ Baldes Quelle sind, wie er angibt, die *Annales ecclesiastici* des Caesar Baronius Soranus, tom. 2, Rom 1590, dort S. 729 (zur älteren Überlieferung vgl. Werner Weismann, „Die ‚Passio Genesisii mimi‘ [BHL 3320]“, *Mittelalterliches Jahrbuch* 12, 1977, 22-43), wo die Geschichte zwar nur knapp erzählt wird, sich aber das für Balde entscheidende Stichwort findet: [...] *serio agere coepit, quod iocis ante actitabat*. So legt sich die Vermutung nahe, dass es gerade diese letzte (auch schon im Titel erwähnte) Episode war, die Balde überhaupt zur Konzeption des Stücks angeregt hat. Sie war schon von Lope de Vega (1622) dramatisch behandelt worden und erinnert stark an Jacob Bidermanns ‚Philemon martyr‘ (aufgef. 1618) mit seiner „atemberaubenden Vertauschung von Ernst und Scherz“ (Max Wehrli, im Nachwort zur zweispr. Ausgabe, Köln / Olfen 1960, 321; vgl. jetzt Jan L. Hagens, „Spielen und Zuschauen in Jakob Bidermanns ‚Philemon martyr‘“, *Daphnis* 29, 2000, 103-157, dort S. 108: Nachweise zu Genesiusdramen). Unmittelbarstes Vorbild könnte aber vielleicht Jeremias Drexels (1608 in Ingolstadt aufgeführte) Tragödie ‚Julianus‘ sein (Akt IV 3 in der Perioche, bei Szarota *Jesuitendrama* [wie Anm. 11] II 1, S. 825): „Porphyrius ein Gauckler [...] laßt sich auch zu einem possen tauffen. Wunder! auß dem Schertz ist ein ernst worden“ (auch er erleidet das Martyrium).

⁶⁰ *Op. omn.* 1, 39 (Interpunktion berichtigt): bei Gelegenheit der Aufführung seiner Tragödie ‚Iephthe‘.

⁶¹ Nach antiker Überlieferung soll sich Plautus zeitweilig bei einem Müller verdingt haben.

⁶² Szarota, *Jesuitendrama* (wie Anm. 11) I 1, 33-35 spricht (ohne Bezug auf Balde) geradezu von der festen Form der „Revuestücke“, für die sie als frühestes Beispiel den ‚Triumphus D. Michaelis‘ (München 1597) anführt (vgl. zu ihm auch Bauer „Multimediales Theater“ [wie Anm. 11] 201; 211-213 und die Analyse in der Einleitung der Ausgabe von Bauer / Leonhardt [wie oben Anm. 11] 107-109). Noch besser passen die aus den Jahren 1606 (Ingolstadt) und 1630 (Burghausen) genannten Beispiele. Vgl. auch das offenbar ähnliche Stück bei Valentin, *Le théâtre*, 1983/4 (wie Anm. 11) Nr. 878. Julius Rütsch (*Das dramatische Ich im deutschen Barocktheater*, Horgen-Zürich / Leipzig 1932, 173) bezeichnet den ‚Iocus serius‘ (ohne genaueren Nachweis) als eine der „barocken Umbildungen der aus dem 16. Jahrhundert überkommenen volkstümlichen Form der moralischen Lebensrevue“ und verweist auf vergleichbare Innsbrucker Inszenierungen durch Andreas Brunner. Anders sieht Valentin (*Les jésuites*, 2001 [wie Anm. 11], 553, vgl. ders., *Le théâtre*, 1978, 778) in der fehlenden Einheit einen von Balde zu verantwortenden Mangel des Stücks, das „un compendium des thèmes du théâtre de la Compagnie“ gebe (aber z.B. gerade biblische Stoffe fehlen); überraschend ist die später (2001, S. 555, bzw. 1978, S. 780) von Valentin geäußerte Vermutung, Balde habe durch seine Form „le chaos de l'existence“ darstellen wollen.

zusammengehalten sind. Auch dort ist die Erzählweise durchaus unsymmetrisch (bald kurz, bald ausführlich berichtend). Auch dort finden sich überraschende Übergänge zwischen den einzelnen Erzählungen,⁶³ die schon in der Antike als Taschenspielerkunststücke kritisiert wurden.⁶⁴ Und was vielleicht die auffallendste Parallele ist: Wie in Ovids Metamorphosen das letzte Buch in der großen, weltdeutenden Rede des Pythagoras eine philosophisch-religiöse Überhöhung des bisher vorwiegend komischen Epos bringt, so krönt auch Balde in der zweiten Hälfte seines dritten Akts die Komödie durch einen ernsten, fast tragischen, christlichen Schluss.⁶⁵ Balde, der schon im ‚Regnum poetarum‘ gerade mit einer Ovidepistel den größten Erfolg gehabt hatte⁶⁶ und der auch in seinem letzten großen Werk, der ‚Urania victrix‘, diesen Meister des schillernd Tragikomischen nachahmen sollte, beabsichtigte hier wohl, einmal ein Ovidius der Bühne zu sein. Wegen seiner Buntheit, seiner köstlichen Mischung von Ernst und Heiterkeit, vielleicht auch wegen der Nähe zum sogenannten epischen Theater, müsste der aufs Kinderherz berechnete ‚Iocus serius‘ auch heute bei einer Schüleraufführung gute Wirkung haben. Von der Komödie kommt Balde zur Tragödie; *lyr.* 1,33,9-12 (im Anschluss an das oben Zitierte):

*Spleni litatum jam satis. ilia
Laboret alter rumpere Comicus.
Major Tragoedum cura, major
Ordo movet.⁶⁷ iuvat esse tristem.*

Dem Spleen der Milz ist sattsam geopfert: Mag
ein andrer Bäuche sprengen mit Bühnenjux!
Es treibt Tragöden höhre Sorge,
höhere Weisung: Die Trauer freut sie.

Im Jahr 1637, wie schon erwähnt, führt Balde, inzwischen ‚Rhetoriker‘ am Jesuitengymnasium in Ingolstadt, mit seinen Schülern die Tragödie ‚Jephte‘ auf, ein Drama, das er deutlich nach dem Vorbild des Römers Seneca gestaltet hat, des Seneca, der ja nicht nur Philosoph und kaiserlicher Prinzenerzieher, sondern auch ein Dramatiker war, den man zumindest in Renaissance und Barock bewundert hat⁶⁸ (erst seit dem 18. Jahrhundert beginnt man, seine Tragödien zu

⁶³ Vgl. etwa G. Karl Galinsky, *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*, Berkeley / Los Angeles 1975, 79 ff. („Unity and Coherence“). Wie bei Balde der Teufel durch bloßen Ortswechsel die Szenen I 1 und I 2 verbindet, so bei Ovid etwa der Gott Hymenaeus die Geschichten von Iphis und Orpheus (*met.* 10, 1-3); wie Palaeologus und Genesisus in Akt III durch Antithese verknüpft sind (bei Valentin 1972 [wie Anm. 43], 434 *iocus iste salutaris fuit corpori solum. lubet audire et videre iocum salutarem quoque animae*), so bei Ovid etwa die Ursprünge des Aesculapius- und des Caesarkults (*met.* 15, 745 f. *hic [sc. Aesculapius] tamen accessit delubris aduena nostris: / Caesar in urbe sua deus est*). Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass Balde sein einziges mythologisches Beispiel für „Aus Scherz wird Ernst“ (in der deutschen Perioche: bei Valentin 1972 [wie Anm. 43], 416) gerade den Metamorphosen Ovids verdankt: die Centauiromachie (*met.* 12, 210 ff.).

⁶⁴ Quint. *inst.* 4, 1, 77 *illa uero frigida et puerilis est in scholis adfectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam utique sententiam et huius uelut praestigiae plausum petat, ut Ouidius lasciuire in Metamorphosesin solet [...]*.

⁶⁵ Dementsprechend (wenn auch nicht aus eben diesem Grund) nennt Balde in der deutschen Perioche sein Drama eine „Comicotragoedi“ (bei Valentin 1972 [wie Anm. 43], 416) und erläutert in der lateinischen (a. O. 420): *Ne tamen audacior ingrederetur aut lepidior [sc. Iocus], quàm par esset, non nisi Iocum Serium uoluimus, ut leuitatem Socci gravitas Cothurni temperaret*. Ausdrücklich als „tragisch“ bezeichnet Balde den Schluss des zweiten Akts (a. O. 422: *tragicam fatalis coenae catastrophem*).

⁶⁶ So in der Vorrede zur ‚Urania victrix‘, *Op. omn.* (wie Anm. 1) 5, 13.

⁶⁷ Führer (wie unten Anm. 85) 72 Anm. 4 notiert richtig die Anspielung auf Verg. *Aen.* 7, 44 f., wo der Dichter zu „Größerem“ übergeht (aber *maior ordo* ist dort anders zu verstehen).

⁶⁸ Dazu wertvoll Eckard Lefèvre (Hrsg.) *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt 1978, wo aber meist mehr die Wirkung auf die nationalsprachliche als auf die neulateinische Literatur gewürdigt wird (zum Jesuitendrama in Deutschland, ohne Nennung Baldes, nichtssagend S. 387). Wenig findet man auch bei Jean Jacquot [Hg.], *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la renaissance*, Paris 1964; fast nichts zum Jesuitendrama in dem grundlegenden Werk von Paul Stachel, *Seneca und das deutsche Renaissancedrama*, Berlin 1907, wo immerhin (S.

verachten, obschon sie gerade in der Gegenwart gelegentlich wieder auf die Bühne gebracht werden⁶⁹). *Lyr.* 1,33,13-15 (wiederum im Anschluss an das Zitierte):

*Insana (nam quid dissimulo?) iuvant
Lamenta. Totum Corduba me suo
Pervasit Annaeo [...]*

Wahnsinnig Klagen freut mich (ich leugne es
mitnichten). Ganz mit seinem Annaeus hat
mich Corduba durchdrungen [...]

(Selten dürfte vor Friedrich Schiller das paradoxe „Vernügen an tragischen Gegenständen“ so kräftig formuliert worden sein.⁷⁰) Baldes frühere Beschäftigung mit Cordubas Sohn, der in dieser Zeit auch als stoischer Philosoph wieder mächtig zur Wirkung kommt,⁷¹ schlug sich nicht nur, wie wir schon sahen, im ‚Regnum poetarum‘ von 1628 (mit senecanischem Botenbericht und Chorlied) nieder; sie ist auch dokumentiert in einem eigenartigen Werk, das Balde im Jahr 1632 als Theologiestudent schrieb: einer Art „Totenfeier“ für den General Tilly („Magnus Tillius redivivus sive M. Tillij Parentalia“⁷²), die erklärtermaßen die Züge einer Tragödie hat,⁷³ obschon

30 ff.) „Seneca im deutschen Schuldrama“ behandelt wird; vgl. jetzt auch A.J. Boyle, *Tragic Seneca*, London / New York 1997, 139 ff.: „Seneca and Renaissance Drama“, mit neuerer Lit. und James A. Parente, *Religious drama and the humanist tradition: Christian theater in Germany and the Netherlands 1500-1680*, Leiden u.a. 1987 (Balde nicht erwähnt). – Urteile über Seneca, der im 15. und 16. Jahrhundert z. T. noch über die Griechen gestellt wurde, sind gesammelt bei A.J. Boyle (Hg.), *Seneca Tragicus*, Victoria (Australia) 1983, 1 ff. und in *Senecae Troadis libellus bilinguis – zweisprachiges Programmheft zu Senecas Troas* (composuerunt Sabina Vogt / Valahfridus Stroh / Philippus Trautmann), München, November 1993, 96-108.

⁶⁹ Einige Nachweise bei Peter J. Davis, *Shifting Song: The Chorus in Seneca's Tragedies*, Hildesheim u. a. 1993, 5 und jetzt bes. George W.M. Harrison (Hg.) *Seneca in performance*, London 2000; über die Erfahrungen mit einer eigenen Aufführung (Herbst 1993, vgl. oben Anm. 68) berichte ich in: W. Stroh / Barbara Breitenberger, „Inszenierung Senecas“, in: *Orchestra: Drama – Mythos – Bühne*, Festschrift Hellmut Flashar, Stuttgart / Leipzig 1994, 248-269 (darin 248-263: „Die Aufführung der ‚Troas‘ als philologisches Experiment“). Allein das letzte Jahr (2002) brachte in Deutschland zwei Aufsehen erregende Aufführungen des ‚Thyestes‘ (Mannheim und Stuttgart).

⁷⁰ Ein seit der Antike üblicher Topos ist das *donum lacrimarum*, die kalmierend lindernde Kraft von Träne und Klage; aber eben diese ist hier nicht gemeint.

⁷¹ Statt vieler Literatur zur neustoischen Bewegung sei nur genannt der inhaltsreiche Aufsatz von Roland Mayer, „Personata stoa: Neostoicism and Senecan Tragedy“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 57, 1994, 151-174.

⁷² Das erst postum veröffentlichte, riesenhafte Werk (München 1678; bei Dünnhaupt [wie Anm. 1] Nr. 32, der unrichtig datiert: „Entstanden 1630, also kurz vor der Einnahme Magdeburgs“) liest man in *Op. omn.* (wie Anm. 1) 8, 1-332. Gekürzte deutsche Übersetzung: Joseph Böhm, *Der wieder zum Leben erwachte große Tilly oder des großen Tilly Totenfeier*, München 1889; vgl. Westermayer (wie Anm. 1) 45-50. Der volle Sinn des Titels ergibt sich erst aus dem Ende des Werks, wo Baldes Freund Alphonsus begeistert ausruft (S. 320): *quid TILLIUM lugemus? ait: ita parentare mortuis, est vivos orbi ostendere*. D.h. die gehörten Huldigungen für Tilly haben diesen gleichsam wieder lebendig gemacht. Dabei ist weniger an eine Unsterblichkeit im dichterischen Ruhm gedacht (ein Gedanke, der Balde immer fern liegt; vgl. etwa W. Stroh, „Der Koloß von Pappenheim: Jacobus Balde S. J. würdigt einen deutschen Helden“, *Literatur in Bayern* 37, Sept. 1994, 50-53) als an das Fortleben durch das begeisternde Vorbild: [...] *vivit adhuc & vivit gloriosè. quid cupimus? bella? hinc erumpunt. triumphos? ex hac tumba egrediuntur. consilia? ex sepulcro consulit*; vgl. schon in der Widmung an die christlichen „Kriegshelden“ (S. 3): [...] *ut, si quid vobis, HEROES FORTISSIMI, in eo videtur imitatione ac manibus vestris non indignum, M. TILLIUS [...] dici possit, in vestris exemplis ac maximis facinoribus vivere ac superesse*.

⁷³ Die Vokabel erscheint zuerst *Op. omn.* (wie Anm. 1) 8, 46: [...] *me commonere coepit temporis promissaeque Tragoediae*; zweimal ist die Rede von der „tragischen Lust“ (a. O. 73 *tragica voluptate*; S. 88 *tragicam malorum majestatem non sine mixtura voluptatis videmus exhiberi*). Bezeichnend ist auch, dass die auftretenden allegorischen Personen auf einer „Bühne“ agieren (zuerst a. O. 50 [...] *insonuit scenae limen, & cortinâ retractâ theatro pedem imposuit Matrona supra mortalem statum ex incessu visa*, vgl. S. 82 *Austria scenam subiverat* und S. 328 *vacua prorsus scena*; vgl. auch den Titelkupfer der Erstausgabe). Dem Charakter der Tragödie entspricht es auch, dass Balde eigentlich jambische Trimeter (statt der „heroischen“ Hexameter) für metrisch angemessen hielt (S. 6):

sie nicht für die Bühne bestimmt war.⁷⁴ Tilly, der überragende Militär der katholischen Liga, war in Ingolstadt seinen im Kampf mit Gustav Adolf empfangenen Verletzungen erlegen; und Balde schildert nun, wie er selbst nach einer Begegnung mit dem Leichnam des Generals zusammen mit zwei Freunden in einer Art Vision zu einer imaginären Totenhalle entrückt wird,⁷⁵ wo Tilly noch einmal aufgebahrt ist und ihm die seiner würdige Totenfeier gehalten wird. Es sprechen unter anderem so prominente Persönlichkeiten wie Austria (die Verkörperung Österreichs), Alemannia (Deutschland), Roma (Rom), der Kriegsgott Mars und natürlich Bavaria, hier noch erhabener ‚Bojaria‘ genannt. Eine gewisse Zuspitzung dieser eindrucksvollen, aber meist wenig dramatischen Reden ergibt sich, als Kriegsgott Mars der von Tilly verlassenen Austria dessen Schwert als eine Art Souvenir hinterlässt. Der Gott geht darauf als einziger von der ‚Bühne‘ (*Op. omn.* 8, 260), meldet sich aber im nächsten Akt wieder mit einem Brief, in dem er das eben geschenkte Schwert von Austria zurückfordert, angeblich, weil er es selbst benötigt, in Wahrheit, um Austria zu prüfen, ob sie einer solchen Reliquie überhaupt würdig sei. (Gibt sie es zurück, verdient sie es nicht ...) Bojaria, die – klüger als Austria, versteht sich in Ingolstadt – das Spiel, in das Gott Mars sie eingeweiht hat, durchschaut, tut alles, um den Schmerz der Austria zu schüren, die denn auch völlig verzweifelt ist – und sich natürlich eben dadurch das Recht auf das kostbare Tillyschwert sichert (a.O. 286-314)! – Man sieht, diese dramatische Erfindung ist ziemlich albern, und sie wird wohl auch von Balde nicht so recht ernst genommen. So lässt er, um die Skurrilität zu steigern, Mars an Bojaria einen Brief in a l t lateinischer Sprache schreiben (a.O. 312 f.),⁷⁶ damit nur diese ihn versteht, Austria aber, die offenbar linguistisch weniger geschulte, nicht! Trotz solchen Wunderlichkeiten ist dieses Werk Baldes, der – darin Ovid ähnlich – immer auch ein wenig den Spaßvogel macht, reich an schönster Poesie und erfüllt von einer milden Süßigkeit der Trauer, für die man in der klassischen Literatur nicht leicht ein Vorbild wüsste. Die Hauptanregung dürfte Balde auch gar nicht aus der Literatur haben, sondern, vermute ich, vom früheren Erlebnis des Maximiliansgrabs in der Innsbrucker Hofkirche (wo ja überlebensgroße Figuren mit Fackeln, wie eine Totenwache, das Grabmal des Kaisers umstehen.⁷⁷)

Scribentem versu Jambico decebat uti. Sed Heroi maluimus Heroicum offerre [...]. Diese Änderung des Versmaßes ist im Drama nicht ganz ohne Vorbild: Der auch in Deutschland bekannte ‚Christus Iudex‘ des Stefano Tucci S. J. (1540-1597) war, außer Prolog und Chorliedern, ganz in Hexametern abgefasst, um so der Heiligkeit der auftretenden Personen zu entsprechen (s. Fidel Rädle, „Italienische Jesuitendramen auf bayerischen Bühnen des 16. Jahrhunderts“, in: *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis*, ed. by R. J. Schoeck, Binghamton / New York 1985, 303-312, dort 304). – Nach üblicher Vorstellung würde Baldes Werk als Prosimetrum (bzw. menippeische Satire) gelten, auch wegen des Themas besonders vergleichbar mit Senecas ‚Apocolocyntosis‘, der (parodistischen) Totenfeier für den Kaiser Claudius.

⁷⁴ Dies zeigen schon die kommentierenden prosaischen Zwischentexte. Westermayers Behauptung (wie Anm. 1, S. 50), die Dichtung sei, „zum Theil wenigstens, zur dramatischen Darstellung im Collegium der Festungsstadt“ gekommen, ist, soweit ich sehe, unbegründet.

⁷⁵ An der biographischen Realität solcher Visionen beim Ekstatiker Balde ist grundsätzlich nicht zu zweifeln; vgl. zu seinen literarischen *enthusiasmi* Schäfer (wie Anm. 2) 178 ff. und Beate Promberger, *Die ‚Enthusiasmen‘ in den lyrischen Werken Jacob Baldes von 1643*, Mikroform-Diss., Ketsch bei Mannheim 1998 (= Diss. München 1995), bes. 68-70 („Zur Frage nach dem Erlebnis- und Wahrheitsgehalt der ‚Enthusiasmen““).

⁷⁶ Also eine Art Vorübung zum erwähnten ‚Drama georgicum‘ (oben S. 2f.).

⁷⁷ Vgl. die Beschreibung von Elisabeth Scheicher, „Das Grabmal Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche“, in: *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 47, Wien 1986, 359-426. Dieses Grabmal wird von Balde voller Bewunderung erwähnt am Ende seines ‚Maximilianus I. Austriacus‘ (Ingolstadt 1631; bei Dünnhaupt [wie Anm. 1] Nr. 7; *Op. omn.* 8, 333-436, dort S. 435 f.: [...] *Monumentum tam gloriosum Oeniponti consecutus est* [...], *ut meritò inter marmorei miracula mundi recenseri possit ac debeat*); es dürfte (in anderer Hinsicht) ein Anreger schon dieses früheren Werks gewesen sein. Westermayers (wie Anm. 1) Behauptung, dass in Baldes ‚Magnus Tillius‘ die auftretenden Personen wieder abgingen (S. 50), ist unrichtig: Sie bleiben, mit der erwähnten Ausnahme von Mars, alle um den toten Tilly versammelt.

Der tragödienähnliche Charakter von Baldes ‚Magnus Tillius‘, in dem Prosa und Poesie (meist Hexameter) gemischt sind,⁷⁸ zeigt sich, neben vielen Anspielungen, wohl auch darin, dass die Haupthandlung – wenn man überhaupt von einer solchen reden darf – durch Chorlieder in fünf Akte eingeteilt ist. Dieses Fünf-Akt-Schema war ja ein Kennzeichen der Tragödie Senecas (und, tendenziell, der klassischen Tragödie überhaupt),⁷⁹ ebenso wie die von Seneca aus der griechischen Tragödie übernommenen Chorlieder, die Balde seinerseits mit besonderer Pracht der Sprache ausgestaltet hat. Hier exzelliert er z.T. auch wieder wie im ‚Regnum poetarum‘ in freien Rhythmen, d.h. wechselnden, nicht exakt korrespondierenden Versmaßen.⁸⁰ Ich gebe als Beispiel den Anfang des ersten Chorlieds;⁸¹ die beigefügte Übersetzung ist ziemlich wörtlich und deutet den Rhythmus nur an; in eigentlich deutsche Verse lassen sich diese vor allem aus Jonikern bestehenden Maße⁸² nicht umsetzen:

<i>Tibi TILLY, tibi nostri decus aevi,</i>		Dich, mein Tilly, dich, du Zierde unsrer Zeit, be-
<i>Plangimus,</i>		klagen wir,
<i>Tibi crines violatos, cineremque</i>		dir die aufgelösten Haare und die Asche
<i>Spargimus.</i>		streuen wir,
<i>Tibi maestam Cyparissum super urnam</i>	5	dir die traurige Zypresse auf die Urne
<i>Figimus.</i>		setzen wir.
<i>Tibi ritu peregrino clypeos ad-</i>		Dir nach fremdem Brauch die Schilde an die Seite
<i>sternimus.</i>		legen wir.
<i>Tibi peltas radiantes, galeasque</i>		Dir die schimmernd hellen Pelten und die Helme
<i>Tradimus.</i>	10	geben wir.
<i>Bellicoque jure,</i>		Nach dem Recht des Krieges,
<i>Persicoque more.</i>		Nach dem Brauch der Perser.
<i>In orbem euntes mortuo parentamus.</i>		Im Kreise schreitend opfern wir für dich, Toter:
<i>TILLIUM flemus.</i>		Tilly, wir weinen!

Vorbild dieser Klage ist vor allem der Totengesang für Hector aus dem ersten Chorlied von Senecas ‚Troas‘.⁸³ Auch der Schluss des Werks erinnert leicht an Seneca und zwar an dessen größte (bezüglich ihrer Echtheit heute umstrittene) Tragödie, den ‚Hercules Oetaeus‘.⁸⁴ Wie dort

⁷⁸ Zum Versmaß vgl. oben Anm. 73

⁷⁹ Berühmt die Vorschrift von Horaz, *ars* 189 f. *neue minor neu sit quinto productior actu / fabula* [...]

⁸⁰ Vgl. oben Anm. 32

⁸¹ *Op. omn.* 8, 78: Das Chorlied wird von sechs schwarzgekleideten Soldaten (vgl. schon die sechs schwarzen Jünglinge im Chorlied des ‚Iocus‘, oben Anm. 45) zum Klang von Kriegstrompeten (*litui*) gesungen.

⁸² V. 1-10: 5 mal je 3 Ionici a minore + 1 Creticus; 11-12: 2 mal je Creticus und Baccheus (= Ithyphallicus); 13: Choliambus; 14: Creticus und Spondeus. Die prächtigen Verse sind so eingerichtet, dass sich auch bei unkorrekt prosaischem Vortrag (d.h. wenn die Silbenqualitäten, wie in normal-bayerischer Aussprache, nicht genau beachtet werden) fast durchweg ein gleichmäßig alternierender Akzentrhythmus ergibt, der die Verse den Gesetzen der deutschen Metrik nach Opitz annähert (*Tibi Tilly tibi nostri decus aevi plangimus* usw.); vgl. zu Ähnlichem schon bei Celtis: W. Stroh, „Horaz und das ‚Proseuticum‘ des Celtis“, in: U. Auhagen u.a. (Hg.); *Horaz und Celtis*, Tübingen 2000, 87-119, bes. 112 ff.). Auch die Homoeoteleuta bzw. Endreime (*plangimus, spargimus* usw.; *iure, more; -tamus, flemus*) tragen zu dieser ‚modernen‘ Wirkung bei.

⁸³ Zu den *tibi*-Anaphern in V. 1-9 vgl. Sen. *Tro.* 117-120; zu V. 2 f. vgl. *Tro.* 99-101 *soluimus* [...] *lacerum* [...] *crinem* [...] *sparsitque cinis* [...] *ora*; zum als Refrain wiederkehrenden *Tillium flemus* vgl. *Tro.* 98 (wiederholt V. 116) *Hectora flemus*.

⁸⁴ Sen. *Herc. O.* 1940 ff. Wie sehr Balde gerade von dieser in der antiken Tragödie singulären Schlussapothese beeindruckt ist, zeigen besonders seine Bemerkungen zur eigenen, daran orientierten Schluss-Szene der ‚Jephtias‘; s. *Iephtias tragoedia*, Amberg 1654 (= Nr. 22.I in der Bibliographie von Dünnhaupt [wie Anm. 1], im Folgenden nach Seitenzahlen zitiert als *Iephtias*; Ndr. in *Op. omn.* 6, 1-193) p. 18: *vt si quis Senecae Herculem Oetaeum non damnaret; justius nostrae quoque imitationi ignosceret*. Auch für die Verklärung eines regelrechten Heiligen bot sich der Schluss des ‚Hercules Oetaeus‘ zur Imitation an; ein Beispiel in einem St. Ulrich-Drama aus Dillingen 1611 (Text bei Fidel Rädle, „Der heilige Ulrich auf dem Jesuitentheater“, in: Manfred Weitlauff [Hrsg.], *Bischof Ulrich von Augsburg 890-973, Jahrb. des Vereins f. Augsburger Bistumsgeschichte* 26/27, 1993, 697-749, dort S. 748 f.): Der Heilige spricht dort wie Hercules vom Himmel herab zu den auf der Bühne um ihn Trauernden.

der Held, den seine Verdienste zum Gott gemacht haben, vom Himmel aus zu den Hinterbliebenen spricht, so steigt auch Baldes Tilly am Ende in den christlichen Himmel. Diese Apotheose, wenn man so sagen darf, übernimmt Balde in eigener Person, wenn er (in den letzten Worten seines Werks) Tilly wie einen Heiligen apostrophiert:

*Tu in pacis illam Civitatem beatam,
deque vivis lapidibus exstructam Hierosolymam
ingressurus [...]
Vive, ô bellator orbi in exemplum date:
& laudes tuas canentibus in humili,
Tu sublimis ignosce!*

Du, der du in jene selige Stadt des Friedens,
in jenes Jerusalem, das aus lebendigen Steinen erbaut
ist, treten wirst [...]:
Lebe o Krieger, dem Erdkreis zum Vorbild gegeben;
und uns, die wir in Niedrigkeit dein Lied singen,
verzeih du in der Höhe!

Ein Ende, so grandios wie nur irgendein barockes Deckengemälde, wo sich der Himmel öffnet, damit der Heilige einfliegen kann.

Um einiges leichter als zu dieser tragödienartigen Huldigung für den Oberkommandierenden der katholischen Partei wird wohl uns Heutigen der Zugang zu Baldes eigentlicher Tragödie, dem nun schon mehrfach erwähnten ‚Jephte‘.⁸⁵ Auch hier geht es – die Kriegszeit legt es nahe – um einen frommen Feldherrn: Jephte ist der aus dem Buch der ‚Richter‘ bekannte unglückliche Führer der Israeliten, der Gott gelobt hat, wenn er ihm den Sieg über die Ammoniter schenke, das zu opfern, was nach seiner Rückkehr vom Feldzug ihm zu Hause als erstes entgegenkomme (*Jud.* 10 f.) Es ist, wie man weiß, die eigene Tochter, die Jephte aus Gehorsam zu Gott und seinem Gelöbnis töten muss. Ein zunächst empörendes Verhalten. Ein Verhalten, das auch Theologen befremdet hat und bei dem man fast mit dem religionsfeindlichen Lukrez, den die so ähnliche Opferung Iphigenies⁸⁶ erbittert, ausrufen möchte (1, 101): *tantum religio potuit suadere malorum!* „So viel Übel vermochte die Religion den Menschen einzureden!“

⁸⁵ Zu ihm zuletzt vor allem Heidrun Führer, *Studien zu Jacob Baldes ‚Jephtias‘: Ein jesuitisches Meditationsdrama aus der Zeit der Gegenreformation*, Lund 2003 = Diss. Lund 2003 (im Folgenden zitiert als Führer, *Studien*; mit Retraktation bzw. Nachdruck älterer Arbeiten der Verfasserin, bes.: „Ein Menschenopfer zur Ehre Gottes und zum Trost der Menschen: Jacob Baldes *Jephtias*, eine jesuitische Tragödie im Dienste der Gegenreformation“, *Neulateinisches Jahrbuch* 4, 89-154; zitiert als Führer, „Menschenopfer“). Diese selbständige und gelehrte, manchmal förderliche Arbeit, die mir dank der Freundlichkeit der Verfasserin kurz vor Abschluss des Manuskripts noch bekannt wurde, scheint mir jedenfalls in ihrem durch den Titel angedeuteten Hauptanliegen doch entschieden verfehlt: Weder gelingt es Führer, spezifische Züge eines Meditationsdramas (wie es später von den Jesuiten Franz Lang und Franz Neumayr in der Tat entwickelt wurde) bei Balde nachzuweisen, noch zeigt sie, dass das Drama eine eigentlich antireformatorische Stoßrichtung hätte. Insgesamt wird sie m.E. dem Eigenwert des Ästhetischen und Dramatischen bei Balde (darin in Einklang mit einem Großteil der Forschung) nicht gerecht. Einige umfassendere Auseinandersetzung mit Führers Interpretationen ist im Rahmen dieser Abhandlung nicht möglich; doch notiere ich, wo meine vorgetragene Auffassung entschieden von der ihrigen abweicht. – Leider war mir bei Redaktion dieser Arbeit nicht zugänglich die (mir von früher bekannte) verdienstvolle Magisterarbeit von Anna Christoph, *Die Jephtias als Synthese von ‚christlicher‘ und ‚antik-klassischer Tragödie‘*, Innsbruck 1998. Sonstige Literatur zur *Jephtias* bei Beitinger / Stroh (wie Anm. 1), *Bibliographie* Nr. 203-217b; vgl. unten bes. Anm. 87 und 88. Wertvoll bleibt der Aufsatz von Scheid (oben Anm. 10).

⁸⁶ Zur Ähnlichkeit: Balde selbst in der ersten *Dedicatio* von 1654 (*Jephtias* [wie oben Anm. 84], ohne Paginierung = *Op. omn.* 6, 7 f.); Scheid (wie Anm. 10) 26, der mit Recht auch die Erzählung von Idomeneus (der uns heute vor allem aus Mozarts Oper bekannt ist) vergleicht. Sicherlich waren solche antiken Parallelen – zu denken vor allem an Euripides, ‚Iphigenie in Aulis‘ – ein Grund mehr für Balde, gerade diesen Stoff zu behandeln; dazu kommen andere Beispiele weiblicher Selbstaufopferung in der griechisch-römischen Tragödie wie Polyxena, Alkestis, Eudadne, natürlich auch Antigone, das heidnische Vorbild der christlichen Märtyrerin (vgl. unten Anm. 104). Balde selber (a. O.) erinnert, wie schon Serrarius im ‚Richter‘-Kommentar (wie unten Anm. 90, dort S. 324), an den Opfertod des Menoikeus (Euripides, ‚Phoinissai‘) und die Tötung der eigenen Söhne durch Brutus (*Liv.* 2, 5, 5-8). Wie sehr gerade so geartete antike Stoffe dem Bedürfnis der Zeit entgegenkamen, zeigt die Tatsache, dass Martin Opitz seinen Übersetzungen klassischer Dramen, d.h. den ersten deutschsprachigen Tragödien überhaupt, die ‚Trojanerinnen‘ von Seneca (1625) und die ‚Antigone‘ von Sophokles (1636) zugrundelegt.

Und doch ein wichtiges Thema für die Jesuiten, deren oberste Tugend ja eben der Gehorsam ist.⁸⁷ Balde hat die Grausamkeit des Stoffs, den vor ihm (nach Früheren) schon der schottische Protestant Buchanan behandelt hatte⁸⁸ – wobei der Protest gegen die Opferung bedeutenden Raum einnahm, obschon Jephthe auch bei ihm letztlich recht behielt⁸⁹ – dadurch zu mildern, ja geradezu aufzuheben versucht, dass er dem Opfertod der Jephthetochter eine höhere Bedeutung gab: Sie stirbt nicht nur, um das Gelöbnis ihres Vaters zu erfüllen und damit dem eigenen Volk Heil zu bringen, sondern auch, um nach Gottes Willen eine Art Vorspiel für die spätere Erlösungstat Jesu Christi zu liefern. Schon vor Balde hatten nämlich jesuitische Exegeten die Schlachtung des Mädchens in diesem Sinn gedeutet.⁹⁰ Man spricht hier heute üblicherweise von

⁸⁷ Gehorsam (und Dankbarkeit) gegen Gott, dessen Gunst es für das Volk zu erhalten gilt, sind die für Jephthe und Menulema (vgl. die *Prolusiones* zu *Iephtias* [wie oben Anm. 84] p. 9 = *Op. omn.* 6, 20) bestimmenden Motive (zur hinzukommenden Vorahnung von Christi Opfertod s. unten); mit einer stoisch-senecanischen *constantia sapientis*, in der es vor allem auf die Überwindung der Affekte ankäme, wie Jean-Marie Valentin wollte („*Hercules moriens. Christus patiens*“). Baldes *Jephtias* und das Problem des christlichen Stoizismus im deutschen Theater des 17. Jahrhunderts“, *Argenis* 2, 1978, 37-72, s. bes. 59: „Menulema eine ausgesprochen stoische Heldin“; vgl. auch Valentin, *Le théâtre*, 1978 [wie oben Anm. 11] Bd. 2, 780-795 und *Les jésuites*, 2001, 555-567) hat das nicht sehr viel zu tun (gegen Valentin soweit zu Recht Barbara Bauer, „Apathie des stoischen Weisen oder Ekstase der christlichen Braut? Jesuitische Stoakritik und Jacob Baldes *Jephtias*“, in: Sebastian Neumeister / Conrad Wiedemann [Hrsg.], *Res Publica Litteraria*, Bd. 2, Wiesbaden 1987, 453-474, bes. 461 f.; weniger überzeugend Führer, „Menschenopfer“ 133 f. = *Studien* 157). Balde hat gerade das stoische Postulat der Affektlosigkeit trotz seines immer latenten Stoizismus in den ‚Lyrica‘ explizit abgelehnt (Schäfer [wie Anm. 2] 216; Sabine Müller, *Jacobus Balde und die Stoa*, Staatsexamensarbeit München 1985, 24-28); dass er „gegen die Leidenschaftstragödie Stellung“ nehme, behauptet Valentin (1978, a. O. 57) zu Unrecht: An seiner ‚Jephtias‘ betont Balde umgekehrt gerade die starke Affekthaltigkeit, bes. in einem Brief vom 19.9.1657 (Wilhelm Kühlmann, „Jacob Baldes Korrespondenz mit Ferdinand von Fürstenberg“, *Euphorion* 76, 1982, 133-155, dort 145): *Mitto Tragoediam Jephtiadem, [in?] qua non enthusiasmi et lyricae mentis excessus quaerendi sunt, non phalerae, non ampullantia verba. sed affectus: qui ab actu [tertio] in finem se provolunt* (die wörtliche Anspielung auf Horaz, *ars* 97 zeigt, dass Balde besonders an die Rührung der Zuschauer denkt; vgl. auch die *Dedicatio* in der Ausgabe von 1654 (*Iephtias* [wie Anm. 84], ohne Paginierung = *Op. omn.* 6, 7): *Lacrymas haec Tragoedia in potestate habet. flere saepe visa est, subridere vix vnquam. splene creditur carere: sed falsò; premit, vt caeteris affectibus via laxetur.* (Zu Schmerz und Trauer in der ‚Jephtias‘ und im späteren deutschen Jesuitendrama überhaupt vgl. Walter Michel, „Die Darstellung der Affekte auf der Jesuitenbühne“, in: Günter Holtus [Hg.], *Theaterwesen und dramatische Literatur*, Tübingen 1987, 243-251, bes. 247 f.) Künstlich und nicht überzeugend ist Valentins These, dass Balde besonders Senecas ‚Hercules Oetaeus‘ (vgl. aber oben Anm. 84 zur Schluss-Szene) christianisieren wolle; dagegen zu Recht auch Führer a.O.

⁸⁸ Zu seiner höchst erfolgreichen Tragödie ‚Jephtes sive votum‘ (1554, mir zugänglich in G.B., *Poemata quae extant*, Amsterdam 1687, 187 ff.), die Balde erst nachträglich (d.h. nach 1637) einsah und die auch auf seine letzte Fassung, wie er selber versichert, ohne Einfluss blieb (*Iephtias* [wie Anm. 84] p.2 = *Op. omn.* 6, 12 f.), siehe neben der Arbeit von Scheid (oben Anm. 10) 22 ff. bes. Wilbur Owen Sypherd, *Jephtah and his daughter: A study in comparative literature*, Newark / Delaware 1948, 13-20; J.H. McGregor, „The sense of tragedy in G. Buchanan’s Jephthe“, *Humanistica Lovaniensia* 31, 1982, 120-140; zuletzt Führer, „Menschenopfer“ (wie oben Anm. 85) 91 f. = *Studien* 121 (mit sonstiger neuerer Lit.; dort im Anschluss daran auch zum *Jephte* [1608] des J. C. Lummenaeus à Marca, von dem Balde überhaupt erst nachträglich gehört haben wollte, a.O.). Wichtiger für Balde war wahrscheinlich eine (von ihm nicht erwähnte) Heroidenepistel seines Ordensbruders Jacob Bidermann (leicht zugänglich in Hans Pörnbacher [Hg.], *Bayerische Bibliothek*, Bd. 2, München 1986, 96-106 mit Übers. v. Fanz Friebel; dort S. 1267 auch Hinweis auf eine Behandlung durch Johannes Kuen); zu ihr demnächst in den Akten des Bidermann-Symposiums, Augsburg, Oktober 2002. Allgemein zur Tradition des Stoffs: Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart⁴ 1976, 351-354.

⁸⁹ Anders zuletzt Führer a.O. (wie oben Anm. 85: „Menschenopfer“ 92 = *Studien* 121), die meint, bei Buchanan sei die vollzogene Opferung „als tragische Fehlinterpretation von Gottes Willen zu deuten“, dabei aber V. 1414 f., auf den sie sich beruft, völlig missversteht (*gentis errorem tuae* meint dort die schon vom Prologengel erwähnte Abkehr Israels von Gott, die den Ausgangspunkt der Handlung darstellt, nicht irgend einen Irrtum Jephthes). Buchanans in dieser Hinsicht oft falsch interpretierte Tragödie kann hier nicht ausführlicher erläutert werden. Richtig ist, dass die Opferung dort von einem theologisch argumentierenden Priester (der aber darum nicht im Recht ist) herb kritisiert wird.

⁹⁰ Balde verweist schon in der Perioche von 1637 (abgedruckt bei Valentin, „*Hercules moriens*“ [wie Anm. 87] 67-72, dort 68) auf Iacobus Saliarius S. J. (*Annales Ecclesiastici veteris testamenti*, tom. 2, Köln 1620 [zuerst Paris

einer typologischen Auslegung,⁹¹ womit gemeint ist, dass bestimmte Gestalten und Ereignisse des Alten Testaments in geheimer Weise schon solche des Neuen Testaments präfigurieren und vorwegnehmen sollen. So ist etwa, angeblich nach Jesu eigener Andeutung, der Aufenthalt von Jonas im Bauch des Wals ein Typus für sein Begräbnis und seine Auferstehung (*Matth.* 12, 40); der Durchzug der Kinder Israels durchs Rote Meer gilt, in der katholischen Osternachtliturgie, als Typus der christlichen Taufe.⁹² Balde liebt solche Deutungen, für die es auch sonst Beispiele in seinem Werk gibt.⁹³ In unserem Drama gleicht also die Tochter Jephthes typologisch dem seinem Vater gehorsamen Christus, Jephthe selbst aber entspricht Gottvater, der seines eigenen Sohnes nicht schont.⁹⁴ Dabei ist diese Deutung dem Stück nicht nur äußerlich aufgesetzt; der

1616], 432-438: eine z.T. schon stark ‚tragisch‘ getönte Erzählung) und dessen ‚herrlichen Epitaph‘ auf Jephthe, den er wörtlich zitiert, u. a.: *HIC EST ILLE IEPHTE, QUI DIVINAE INSPIRATIONI OBSECUTUS, DIVINAEQUE TRAGOEDIAE PRAELUDENS, PROPRIAE FILIAE NON PEPERCIT*; zitiert auch 1654 [wie Anm. 84] p. 1 = *Op. omn.* 6, 12) und auf den diesem vorangehenden Kommentar zum *Liber Iudicum* von Nicolaus Ser(r)arius S. J. (*Judices et Ruth explanati*, Mainz 1609, 296-344), in dem verschiedene *quaestiones* unter Heranziehung der exegetischen Tradition diskutiert werden, bes. ausführlich (S. 323-330): *An voto isto suo peccarit Iephte?* Am wahrscheinlichsten ist ihm, dass Jephthe weder *vouendo* noch *votum reddendo* gefehlt habe, da der *S. Spiritus* Ursache des *votum* gewesen sei (S. 326). In diesem Zusammenhang erscheint die typologische Deutung: Bei Isaak, dem ersten *CHRISTI domini oblationis typus*, sei nur die *voluntas*, nicht der *effectus* vorhanden gewesen, bei Jephthes Tochter dagegen beides (S. 328 f.). Wie Salianus beruft er sich auf eine Andeutung schon von Augustin (*quaest. hept.* 7,49), der im Übrigen vor allem auch Jephthe selber als *typus Christi* gedeutet hat. – Die ausführlichen Darlegungen von Ser(r)arius sind für die Erklärung der ‚Jephtias‘ noch kaum herangezogen worden. Aus ihnen vor allem ist Balde bewusst, wie kontrovers Jephthes Gelübde und Opfer auch von den Theologen beurteilt wurden, (*Jephtias, Prolusiones* [1654] p. 7-13 = *Op. omn.* 6, 17-23). An seinen dramatischen Vorgängern (vgl. Anm. 88) bemängelt er, dass sie sich einseitig in *barbara feritate Iephtae crucianda* bewegt hätten (p. 2 = *Op. omn.* 6, 12); ja Jephthe selbst ahnt sein künftiges Schicksal als negativer Dramenheld voraus (p. 118, v. 25-28: *Op. omn.* 6, 139, 18-21) [...] *nullus immani reo / Parcet Tragoedus. quisque sontem sentiet, / Aut faciet. omni vapulabit hoc caput / Nocens cothurno*. Vgl. aber oben Anm. 89.

⁹¹ Vgl. etwa F. Hesse / H. Nakagawa / E. Fascher, ‚Typologie‘, *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 6 (1962), 1094-1098.

⁹² Vgl. etwa *Gotteslob: Katholisches Gebet- und Gesangbuch*, Ausg. f. d. Erzbistum München u. Freising, München 1975, S. 270.

⁹³ So ist in Baldes Kleinelpos ‚Juditha Holofernis triumphatrix‘ (*Op. omn.* 3, 287-294) Judith ein Typus Marias (Holofernes = Teufel); im ‚Froschmäusekrieg‘ (*Batrachomyomachia*, 1637 = *Op. omn.* 3, 1-152) werden die Ereignisse des 30-jährigen Kriegs und anderer Kriege (als *belli praesaga futuri* [...] *simulacra*, p. 35; vgl. in der Ausg. von Veronika Lukas, *Batrachomyomachia*, München 2001, S.18 f.) vorweggenommen. – Eine typologische Deutung auf Christus enthielt auch der berühmte, 1568 in München feierlich aufgeführte (1569 in Köln gedruckte) ‚Samson‘ des Andreas Fabricius; s. Valentin, *Le théâtre*, 1978 (wie Anm.11) 436 und *Les jésuites*, 2001, 241.

⁹⁴ Ausschließlich diese typologische Deutung gibt Balde in seinen völlig eindeutigen Vortexten (1637/1654), in der Ode und im Stück selber. So verunklärt Heidrun Führer die Dinge geradezu mutwillig, wenn sie (Augustin folgend, s. oben Anm. 90) neben der Jephthetochter auch Jephthe selber als Typus Christi verstehen möchte („Menschenopfer“ [wie Anm. 85] 105 ff. = *Studien* 133 ff., vgl. auch unten Anm. 100); nach weiterer Allegorese wäre er sogar „als Gott, Jesus oder die Kirche“ zu verstehen („Menschenopfer“ 119 = *Studien* 145). Wird dann schließlich auch noch Jephthes Tochter als Typus Marias gedeutet („Menschenopfer“ 117-123 = *Studien* 143-148) entsteht nicht nur „ein breit schillerndes Deutungsangebot“ („Menschenopfer“ 117 = *Studien* 143), sondern ein Verwirrspiel, von dem sich Balde nichts hat träumen lassen. Die Rechtfertigung der von Führer „angewandte(n) hermeneutische(n) Methode“ (*Studien* 89) eines fast beliebig multiplizierbaren Textsinns durch ihre Berufung (nicht etwa auf modische Dekonstruktoren, sondern) auf das von Balde in *lyr.* 1, 33, 20 erwähnte *speculum Othonis* (zu ihm und dieser ganzen Ode *Studien* 71-89) geht m.E. ganz in die Irre. Nicht der Emblematiker Otto van Veen kann hier gemeint sein, denn das von diesem einmal in den *Amorum emblemata* genannte und gezeichnete *speculum* (*Studien* 87 und 90) – nicht etwa ein Werktitel! – hat keine erkennbare Beziehung zu Baldes ‚Jephtias‘: *Amantis veri cor, vt speculum candidum* („Das Herz des wahren Liebenden ist wie ein heller Spiegel“, nicht „Das Herz dessen, der die Wahrheit liebt [...]“, wie Führer wähnt [*Studien* 87, Anm. 50]). Keine Rede kann somit davon sein, dass van Veens *Amor* wie Balde „die mystische Liebesbotschaft unter verschiedenen Blickwinkeln vermittelt“ (S. 87); am wahrscheinlichsten bleibt eine scherzhafte Anspielung auf den von Juvenal (2, 92 ff.) bezeugten Spiegel Kaiser Othos, wie schon die von Führer hier nicht einmal erwähnte Andrée Thill ([Hg.], *J. Balde, Odes I-II*, o.O. [Mulhouse] 1987, S. 267 z.St.) richtig erkannt hat. Die für die ‚Jephtias‘ wichtige Ode *lyr.* 1, 33 bedarf nach Führers Versuch dringend einer

Gedanke an, oder besser: die Ahnung von der Erlösungstat Christi ist etwas, das teilweise schon, wie wir sehen werden, das Handeln der Figuren bestimmt.⁹⁵

Leider ist das Original von Baldes Stück aus dem Jahr 1637 nicht erhalten (wir kennen es nur aus der Perioche, also der als Programmzettel verteilten, sehr ausführlichen Inhaltsangabe⁹⁶). Balde selber aber hat, wie schon eingangs erwähnt, sein Drama siebzehn Jahre später, 1654, in einer erweiterten, geradezu monumentalen Fassung zum Druck gebracht,⁹⁷ wobei auch der Titel geändert wurde. Statt einfach ‚Jephte‘, wie ursprünglich, heißt die Tragödie nunmehr ‚Jephtias‘, was sich vielleicht als „Tragödie von Jephte“ deuten lässt (in einer gewissen Analogie zu den damals üblichen Dramentiteln Senecas: ‚Thebais‘ – Tragödie von Theben; ‚Troas‘ – Tragödie von Troja⁹⁸). Üblicherweise versteht man freilich heute ‚Jephtias‘ im Sinne von „Tochter des Jephte“ (was sprachlich tadellos ist⁹⁹) und nimmt darum an, dass sich das Interesse des Stückes in der zweiten, gedruckten Fassung gegenüber der ersten von der Gestalt des Feldherrn auf eben seine Tochter verlagert hat. Ich glaube jedenfalls dieses letztere nicht; und ganz sicher ist, dass die erwähnte typologische Deutung nicht etwa erst, wie man schon meinte,¹⁰⁰ bei der Bearbeitung hereingekommen ist, sondern, wie jetzt Heidrun Führer festgestellt hat,¹⁰¹ einen Bestandteil bereits der ersten Konzeption dargestellt haben muss. Wir haben nämlich aus der Zeit der Uraufführung eine (schon in anderem Zusammenhang von mir zitierte) Ode von Balde (*lyr.* 1, 33, *Op. omn.* 1, 39-42), in der er sein eigenes Drama in einer Art Verzückung, wie miterlebend, Revue passieren lässt;¹⁰² und hier spielt die Deutung auf Christus eine große, das ganze Gedicht krönende Rolle (69-76):

Neuinterpretation.

⁹⁵ Diese Relevanz für die Handlung unterschätzt Fidel Rädle, „Das Alte Testament im Drama der Jesuiten“, *Paradeigmata: Literarische Typologie des Alten Testaments*, 1. Teil, hrsg. v. Franz Link, Berlin 1989, 239-251, dort zur ‚Jephtias‘ S. 242-245, bes. S. 244. Bidermann (s. oben Anm. 88) hatte auf Ser(r)arius und Salianus nur einleitend hingewiesen, die typologische Deutung in der Epistel selber aber nicht berücksichtigt.

⁹⁶ S. oben Anm. 90

⁹⁷ S. oben Anm. 84: Nach dieser Ausgabe wird in den folgenden Anmerkungen zitiert; eine vollständige (maschinenschriftliche) Übersetzung des ganzen Werks von Wolfgang Beitinger (Kaufbeuren) ist vorhanden im Institut für Klassische Philologie der Universität München.

⁹⁸ So in der sog. A-Überlieferung; die E-Überlieferung, der man vor allem seit der epochemachenden Edition von J. Fr. Gronovius (Amsterdam 1662) folgt, hat stattdessen, wie es den Dramentiteln des Euripides entspricht, ‚Phoenissae‘ und ‚Troades‘. Balde selbst spricht z. B. von Senecas ‚Thebais‘ in der ersten Dedication der Ausgabe von 1654 (= *Op. omn.* 6, 6). Am nächsten kommen der ‚Jephtias‘, falls die vorgeschlagene Deutung richtig ist, die Titel von Epen, die um eine Person zentriert sind, wie ‚Aeneis‘ (Vergil) oder ‚Achilleis‘ (Statius); auch dass Balde selbst ein Epos ‚Tillias‘ schreiben wollte (*lyr.* 1, 42, 19 = *Op. omn.* 1, 53), könnte als Indiz für die Richtigkeit dieser Auslegung gelten.

⁹⁹ Balde selbst spricht im Drama so öfter von *Iephtias*, auch schon in der ersten *Dedicatio* von 1654 (= *Op. omn.* 6, 7): *Hic Jephthe est; haec Jephthias*. Für die übliche Deutung könnte auch der erste Satz der *Prolusiones* sprechen (*Iephtias* p. 1 = *Op. omn.* 6, 12): *Sacram virgineam Humanitatem CHRISTI IESV [...] exhibemus; in figura Tragica immolatae Virginis Filiae Iephtae [...]*.

¹⁰⁰ So Barbara Bauer (wie Anm. 87) 461. Auch Valentin denkt an einen Wechsel des Konzepts (*Le théâtre*, 1978 [wie Anm. 11], 788 = *Les jésuites*, 2001, 562), „car il faisait [sc. im Stück von 1637] du père et de la fille des figures du Christ“ – eine sicherlich unrichtige Auslegung des Satzes der Perioche (bei Valentin, „*Hercules moriens*“ [wie Anm. 87] 68): *Qua ratione Iephte et Iephtias, figura fuerint Christi [...]*. Zu beachten: *figura*, nicht *figurae*! (Unrichtig zu dieser Stelle jetzt auch Führer [wie Anm. 85] „Menschenopfer“ 105 = Studien 133, dort jeweils Anm. 43.) – Zuzugeben ist allerdings, dass Balde am Schluss des Stücks 1654 die typologische Komponente verstärkt haben könnte: Der *Chorus Sodalium Virginum plangentium immolatam Iephtiaden* (Perioche bei Valentin a. O. 71) war 1637 vielleicht noch nicht mit den ‚Jesus-Reliquien‘ (vgl. unten Anm. 140), sondern nur mit Blumen bzw. Kränzen aufgetreten (*lyr.* 1, 33, 78-81 = *Op. omn.* 1, 41) *At non puellis sarta ferentibus / Prodire morosus negarim. / Dulce decus cumulare vadant / Florum coronis. pars jacent crocum [...]*

¹⁰¹ Führer, *Studien* (wie Anm. 85) 52 f., die sich vor allem auch auf die Perioche von 1637 (vgl. oben Anm. 90) berufen kann.

¹⁰² Es handelt sich um einen Gedichttypus (vgl. Winfried Albert, *Das mimetische Gedicht in der Antike*, Frankfurt a. M. 1988), der bei Balde überhaupt sehr häufig ist.

*Crudelis intus te feriet Pater
 Crudelis autem? quin potius Deo
 Instinctus auctore, & jubenti
 Grande reus soliusse Votum.
 Ingens in aevum, Filia, mitteris.
 Tu nascituro, nobilis Hostia,
 Dicere praelusisse CHRISTO,
 Sorte tui preciosa Fati.*

Es schlägt im Hause grausam der Vater dich -
 wie aber grausam? Hat ihm doch eher Gott
 dies eingegeben: Das Gelöbniß
 muss er nach Gottes Geheiß erfüllen.
 Du, Tochter, gehst in mächtiger Zeiten Raum.
 Dich wird man preisen, edelstes Opferlamm,
 dass du das Vorbild Christi spieltest,
 Würde und Wert durch den Tod gewinnend.

Neu in der zweiten Fassung, die also die einzige ist, die wir unmittelbar lesen können, ist es, dass die bisher anonyme Jephthetochter einen Namen bekommt: *Menulema*, was ein Anagramm, eine buchstabenvertauschende Nachbildung, von *Emmanuel* darstellt.¹⁰³ Die typologische Beziehung drückt sich also auch hier aus. Ferner ist neu, dass Menulema einen Liebhaber erhält – Balde steht hier am Anfang einer schon im 17. Jahrhundert aufkommenden Konvention, wonach jedes Drama auch eine Liebeshandlung braucht, jeder Max seine Thekla bekommt¹⁰⁴ –; dieser Liebhaber, ein junger ägyptischer Soldat, trägt den ebenfalls bedeutungsträchtigen Namen *Ariphanasso*, was ein Anagramm ist für *Pharaonissa* (d. h. Pharaontochter). Bekanntlich hat ja der weise König Salomo eine Tochter des ägyptischen Pharaos geheiratet und in diesem Zusammenhang angeblich auch das Hohelied („Canticum canticorum“) gedichtet.¹⁰⁵ Weil man nun dieses Liebeslied seit langem allegorisch auf die Liebe Christi zu seiner Kirche oder auch zur menschlichen Seele deutete,¹⁰⁶ steckt hinter dem Liebhaber Ariphanasso eben diese Liebespartnerin Christi. Die Geschlechter sind somit vertauscht:¹⁰⁷ Der Frau Menulema entspricht Christus, dem Mann Ariphanasso die menschliche Seele.¹⁰⁸

¹⁰³ *Iephtias*, p. 14 (= *Op. omn.* 6, 25): [...] *Menulema à nobis dicta; hoc est, transpositis per anagramma litteris, Emmanuel, nobiscum Deus* [...].

¹⁰⁴ Bahnbrechend war wohl der (1643 im Druck erschienene ‚Polyeucte‘) Corneilles, der, wie Andreas Gryphius 1650 protestierend (wenn auch ohne Namensnennung) feststellte, „unlängst einen heiligen Märterer zu dem kampf geführet und demselben wider den Grund der wahrheit eine ehfrau zugeordnet, welche schier mehr mit ihrem bulen, als der gefangene mit dem richter zu thun findet“ (Gryphius, *Trauerspiele*, hrsg. von Hermann Palm, Tübingen 1882, 16: Vorrede zum ‚Leo Armenius‘). Dass daraus schon fast eine literarische Mode geworden sein dürfte, zeigt die vorhergehende Verwahrung: „Diejenigen, welche in diese ketzerey gerathen, als könnte kein trauerspiel sonder liebe und bulerey vollkommen seyn, werden hierbey erinnert, dass wir diese den alten unbekante meynung noch nicht zu glauben gesonnen“ (a. O. 15); immerhin kündigt er an, dass der verliebte Chach Abas in seiner Märtyrertragödie ‚Catharina von Georgien‘ (aufgeführt 1651) „reichlich einbringen sol, was dem Leo nicht anstehen können“, macht also seinerseits auch eine Konzession an den Zeitgeschmack. Für Baldes Einbeziehung der Liebeshandlung dürfte aber – neben den dramaturgischen Vorteilen – vor allem auch das Vorbild der antiken ‚Märtyrertragödie‘ (vgl. oben Anm. 86) bestimmend gewesen sein: Auch die Antigone des Sophokles hatte ja einen Liebhaber bzw. Verlobten (Haimon). Im Übrigen geriet Balde, der aufkommenden Mode entsprechend, gerade diese Neuerung zur Pioniertat (so Sypherd [wie Anm. 88] 55); bei späteren Bearbeitern wurde z. T. das Liebesmotiv durch Einführung eines zweiten Paares noch verdoppelt (Scheid [wie Anm. 10] 34).

¹⁰⁵ III *Regum* 3, 1; *Cant., tit.* 1,1: „[...] diese Zuweisung [sc. an Salomo] wird heute kaum noch ernsthaft vertreten“ (Karl Suso Frank, „Hohelied“, *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 16 [1994] 58-87, dort Sp. 60); für Balde und seine Zeit ist sie selbstverständlich. Dafür, dass das Hohelied speziell zur Hochzeit mit der Ägypterin gedichtet worden sei, beruft er sich in den *Prolusiones* zur Ausgabe von 1654, p. 16 (= *Op. omn.* 6, 26) auf den Theologen Cornelius a Lapide (*Commentarii in Canticum canticorum*, Antwerpen 1638: *Prolegomena* ohne Paginierung): Dessen Hoheliedkommentar mag also die Einführung des Ariphanasso mitangeregt haben.

¹⁰⁶ Diese Deutung geht zurück auf Origenes, vgl. etwa Frank (wie Anm. 105) 74 f.; Balde selbst bezieht sich a. O. (wie Anm. 105) auf Hieronymus und Honorius Augustodunensis.

¹⁰⁷ Balde selbst a.O. (wie Anm. 105) = *Op. omn.* 6,27 betont das Spielerische gegenüber der sonstigen Tradition: *Nos ex aduerso ludimus*. – Abwegig scheint mir der Versuch Führers („Menschenopfer“ [wie Anm. 85] 118 f., vgl. 124 ff. = *Studien* 144 f., vgl. 149 ff.), Ariphanasso zum typologischen „Diener des Neuen (Liebes-)Bundes“ der den einen Moses vertretenden Jephthe ablöse, zu machen.

¹⁰⁸ Richtig zeigt Barbara Bauer (wie Anm. 87) 462 f., dass in Ariphanassos Liebeswerbung Motive des Hohelieds erscheinen. Dagegen kompliziert sie m.E. die Dinge unnötig, wenn sie das Hohelied auch in der Weise einwirken

Welch ein barockes Getüftel! Und doch ein Stück von frischester dramatischer Wirkung, auch in der zweiten, wegen ihrer Überlänge kaum mehr spielbaren Fassung. Balde versteht es, den dramatischen Höhepunkt des Dramas, die schicksalshafte Begegnung (*confatalis occursus*) von Vater und Tochter, bis in die Mitte, d. h. den dritten der fünf Akte¹⁰⁹, hinauszuzögern. Der erste Akt präsentiert den aus seinem Vaterland verbannten Jephte, wie er in der Not des Volks von eben denen als Führer mit flehentlichen Bitten zurückgeholt wird, die ihn einst verstoßen haben. (Ein für Balde wichtiges Thema, das ja auch in Heiligenlegenden eine Rolle spielt: Der beste Regent ist der, der nicht regieren will, den man nötigen muss.¹¹⁰) Nach einem großen Chorlied erscheinen im zweiten Akt Ariphanasso als Liebhaber, der als Konvertit aus Liebe seinen ägyptischen Götzen absagt, und die von ihm angebetete Menulema, die ihm eine Art Ritterschlag verpasst,¹¹¹ damit er für sie in den Kampf ziehe, schließlich auch – in die Liebeshandlung mit Ortswechsel eingelegt – der König der Ammoniter, der alle Friedensangebote zurückweist, den Gott der Juden verspottet und diese selber mit Stumpf und Stiel ausrotten will. Auf die Meldung vom Vorrücken der Feinde hin zieht sich Jephte zum Gebet zurück; und hier formuliert er, von Gott selbst dazu inspiriert,¹¹² das fatale Gelöbnis (Akt II 7, p. 63, v. 25-27 = *Op. omn.* 6,89,11-13):

lassen will, dass Menulema nicht nur (mit Geschlechtsvertauschung) als „figura Christi“, sondern zugleich auch (ohne Geschlechtsvertauschung) als die „Braut, die die unio mit dem himmlischen Bräutigam erstrebt“ aufzufassen sein soll (S. 463; Ähnliches bei Führer [wie Anm. 85] Menschenopfer“ 132 f.= *Studien* 156 f.). Dies ergibt sich sogleich schon daraus, dass sich Menulema zur Hinrichtung als Hochzeitsbraut in Weiß und Rot drapieren lässt (*Iephtias* p. 117 = *Op. omn.* 6, 138), auch wenn diese Farben im Hohenlied (*Cant.* 5, 10) erscheinen: Das Rot entspricht ihrem Blut beim Opfertod, wie ausdrücklich gesagt wird (eine Deutung auf die „Sünden der Menschen“ [S. 464], wie in der Hohenliedallegorese, ist zumindest unnötig); und die ganze Interpretation der Opferung als einer Hochzeit hat ihr genaues Vorbild in der rituellen Schlachtung der jungen Polyxena in Senecas ‚Troas‘, wo die Anlegung der Brauttoilette sogar auf offener Szene vorgeführt wird (*Tro.* 945 ff.; vgl. „Inszenierung Senecas“ [wie Anm. 69] 260). Entscheidend ist, dass die enthusiastische Verzückung, in der Menulema ihren Tod vorauslerbt und dessen in der Zukunft liegenden Sinn begreift, keine Hochzeit mit einem Bräutigam, sondern nur die Parallelität des Todes von Jephtetochter und Gottessohn andeutet: p. 114 f. (= *Op. omn.* 6, 135 f.) *Trahor in futurum [...] Mundi Victimam / Mundo priorem, Virgo natam Virgine / Praecedo [...] sic amans, sic innocens, / Sic virgo mecum occumbet [...] mysticos Maneis gero. / Agone in uno contrucidamur duo* (auch diese „Mystik“ enthält natürlich nicht die von Bauer [S. 465] angesetzte „unio mystica mit dem Geliebten Christus am Kreuz“; das *in* ist das *in* der Identität, wie z.B. in *Ov. met.* 2,362 *nostrum laceratur in arbore corpus*, s. *Oxford Latin Dictionary* s.v. „in“ Nr. 43). Dass der Opfertod schließlich sogar die Menschwerdung Gottes bzw. die „hypostatische Vereinigung des Verbum [= Gott] mit der Humanitas Christi [= Menulema]“ bedeuten soll (so Bauer a. O. 466 f., nach der Hohenliedallegorese des Cornelius a Lapide [s. oben Anm. 105]), steht in frappantem Gegensatz zu Baldes Text, in dem immer nur auf den Kreuzestod, nie auf die Inkarnation abgehoben wird. Übrigens weiß Cornelius a Lapide selber in seinem ‚Richterkommentar‘ (*Commentarius in Iosue, Iudicum, Ruth, IV. libros Regum et II. Paralipomenon*, Antwerpen 1642, 153-156) trotz Beachtung der typologischen Deutung nichts von solchen Feinheiten; auch Ser(r)arius (wie Anm. 90) 309 hatte von der Jephtetochter als *CHRISTI Domini humanitas* gesprochen, ohne den Opfertod mit der Inkarnation zu verknüpfen.

¹⁰⁹ Einen nützlichen Inhaltsüberblick gibt jetzt Führer, *Studien* (wie Anm. 85) 59-69. Besonders hilfreich sind Baldes eigene Szenenüberschriften.

¹¹⁰ So bei Abdolonymus, dem Helden von Baldes erstem lyrischen Gedicht *lyr.* 1, 1 (vgl. Stroh, wie Anm.54).

¹¹¹ Diese köstliche Szene (II 6), deren erotischen Höhepunkt ein Handkuss bildet (p. 56 v. 23, vgl. p. 57, v. 30 = *Op. omn.* 6, 82, 25; 83, 29; vgl. unten Anm. 128), ist vom Geist des Alten Testaments so weit entfernt wie von der klassisch-antiken Erotik: Ariphanasso, der für seine Dame Heldentaten vollbringen will, verkörpert ein Stück echt romantisches Mittelalter; richtig Führer (wie Anm. 85) „Menschenopfer“ 96 = *Studien* 125, jeweils Anm. 25.

¹¹² Balde, wie schon Ser(r)arius (s. Anm. 90), legt hierauf im Interesse der typologischen Deutung und der Entlastung Jephthes besonderen Nachdruck; vgl. *Iephtias, Prolusiones* 1654, p. 1 *diuinae inspirationi*, p. 10 *diuino monitu ac instinctu*, p. 12 *Instinctum à Deo hoc votum* (= *Op. omn.* 6, 12; 20; 22); *lyr.* 1, 33, 70 f. (s. oben) *Deo / Instinctus auctore*. Einen Anhaltspunkt bot hier schon der biblische Text (*Iud.* 11, 29, diskutiert bei Balde an der oben zitierten Stelle, p. 12): *Factus est ergo super Iephte spiritus Domini*, was Balde fast im Sinne seiner ‚Enthusiasmen‘ (vgl. oben Anm. 75) versteht; vgl. p. 63, v. 29 (= *Op. omn.* 6, 89, 15) *Calidae recepto spiritu venae micant*.

[...] *Quodcunque reuerso*
Victori ante meas mihi primum occurrerit aedes;
Sit sacrum, sacrásque tibi mactetur ad Aras.

[...] was mir auch immer,
 kehre ich als Sieger zurück, vor unserem Hause
 begegnet,
 sei dir heilig, am heiligen Altar sei dir es geschlachtet.

Die Schlacht als ganze kann Balde dann natürlich so wenig auf die Bühne bringen wie irgendein Dramatiker vor Hollywood. Er hilft sich mit einem ingeniosen Trick (den aber auch schon Seneca z.T. vorweggenommen hatte¹¹³), indem er nämlich das Geschehen durch einen miterlebenden Propheten, *vates*, vergegenwärtigt: Dieser gibt also, kraft telepathischer Fähigkeiten, gewissermaßen eine Simultanreportage der Ereignisse, die auf dem Schlachtfeld stattfinden – jedenfalls so lange, bis der sich dort im Schlachtengetümmel erhebende Staub und Dunst auch ihm die Sicht erschwert¹¹⁴ und er schließlich erschöpft abbricht.

So bringt erst der dritte Akt in Form antiker Botenberichte die Nachricht vom glücklichen Ausgang der Schlacht. Menulema will ihrem Vater entgegenzueilen – also: höchste Spannung beim Zuschauer, obwohl bzw. eben weil er weiß, was jetzt geschehen muss. (Wie Friedrich Dürrenmatt¹¹⁵ einmal gesagt haben soll, wird eine Tasse Kaffee nicht dadurch dramatisch, dass sie vergiftet ist, sondern dadurch, dass der Zuschauer darüber informiert ist.) Balde steigert die Spannung, indem er in seinen dem Stück vorausgeschickten Regiebemerkungen an dieser Stelle während der auf der Bühne wortlos stattfindenden Vorbereitungen für Jephtes Rückkehr eine hinterszenisch heranrückende Trompetenmusik von wenigstens acht bis fünfzehn Minuten fordert:¹¹⁶ Man soll es erleben, wie das Heer Jephtes allmählich in die Heimat zurückkehrt, zurück zu der unseligen Tochter. Dann die Begegnung selber. Auch sie wird – vielleicht bewusst nach dem Vorbild senecanischer Enthüllungsszenen¹¹⁷ – von Balde zerdehnt, indem er Jephte zwar sofort beim Anblick der Tochter in entsetzten Schrecken fallen, ihn aber den Grund des Schreckens nicht nennen lässt. Mehr als hundert lange, bange Verse hindurch bleibt Menulema im Ungewissen darüber, was ihren Vater bekümmere, warum er, statt ihr um den Hals zu fallen, sich in düsteren Verwünschungen ergehe. Dann erst lüftet Jephte das schreckliche Geheimnis (p. 91 = *Op. omn.* 6, 114):

¹¹³ Im ‚Agamemnon‘ schildert so die verzückte Seherin Cassandra die gleichzeitig stattfindende Ermordung des Titelhelden (867-907). Es handelt sich natürlich um eine Spielart der sog. Teichoskopie, die sich gerade zur Darstellung von Schlachten eignet (vgl. z. B. Eur. *Phoen.* 88 ff.; Shakespeare, *Julius Caesar* V 3; Schiller, *Jungfrau* V 11 usw.; bei Seneca ansatzweise auch *Phoen.* 387 ff.); vgl. zu solchen Simultanreportagen etwa Manfred Pfister, *Das Drama: Theorie und Analyse*, München 1977, 278-280, der aber gerade auf diese (seherische) Variante nicht aufmerksam wird: Sie könnte ursprünglich aus dem hellenistischen Drama stammen (vgl. R.J. Tarrant, ‚Senecan Drama and its Antecedents‘, *Harvard Studies in Classical Philology* 82, 1978, 213-263, dort 254).

¹¹⁴ *Iephtias* p. 69, v. 23-25 = *Op. omn.* 6, 94, 22-24.

¹¹⁵ Zitiert ohne Angabe der Quelle bei Walter Jens (Hg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971 (Einleitung, S. XV Anm. 3).

¹¹⁶ *Iephtias* p. 17 = *Op. omn.* 6, 27 f.: *In eodem Act. 3. Scenam tertiam consequitur Scena tubarum intercalaris, nemine loquente. Neque idcirco theatrum contra receptum morem vacare censeas. quippe interea vtrinque ad occursum spectantia adornantur. & verò necessariò exspectatio Reditûs Iephtaei exacuenda erat. exacuetur autem; si minimum per octauam horae partem (nos etiam quartâ vsi sumus [gemeint: Ingolstadt 1637]) victoris exercitus tubae intra proscenium audiantur; modò sonore conciso [offenbar: kurzatmige Signale], quasi per montium oppositus, concaua vallium, confraga siluarum iretur; modò productiore concentu, tanquam patientiore coelo, viciniore loco. Haec vsque eò, donec cum pompa Pater in theatrum progressus, ex improviso in filiam impingat.* Man sieht, wie sehr Balde auch in dieser schriftlichen Fassung die Bühne berücksichtigt.

¹¹⁷ Zu denken ist vor allem an den dramatischen Höhepunkt von Senecas ‚Phaedra‘, wo das Liebesbekenntnis der Hauptheldin im Gespräch mit Hippolytus (*Phaedr.* 671) fast bis ans Ende des Akts (360 ff.) bzw. des Phaedraauftritts (583 ff.) hinausgezögert wird.

I.: *Te, Gnata, Iudex libero culpaē metu.
Es pura sceleris. es tamen voti rea.*¹¹⁸
M.: *Sim rea, vel insons: dummodo exonerēs tuum
Moerore pectus. mente nubeis eijce.
Transfunde in istum pectoris fluctus sinum.
Sine, Nata luctum exsorbeam. I.: VIVI, ô mea.
M.: Exequere I.: VOTVM grande. M.: soluendum
citò.*
I.: *Solemne. M.: Dignum. I.: At insolens. M.: scire
expeto.*¹¹⁹
I.: *Sed contremisces ad sonum. M.: tamen expeto.*

I.: *Si stans capillus sedit, & animus stetit:
Si graue remisit frigus; & tremor jacet,
Si fante linguâ transitus verbis patet:
Incipiam. Fremerent hostis cùm classica, dixi;*

Da Deus Ammonem dirum immanémque tyrannum

*Sternere, communem terrarum atque aetheris
hostem.*¹²⁰
Ah! *reliqua quantò satiùs occultat dolor.
Silentio premantur. M.: Oro, ne premas,
Non patior vlllos Virgo degeneres metus.
I.: Hostem si dederis; Voueo, quodcunque reuerso*

Victori ante meas mihi primum occurrerit aedes.

*Iam plura nolis. Fata propiùs ingruunt.
M.: Inclusa Fati angustijs quaero exitum.
I.: Non exitum, sed quaeris exitium tuum.*

M.: Euolue tandem. qualis est Voti modus?

I.: Hostem si dederis, Voueo, quodcunque reuerso

*Victori ante meas mihi primum occurrerit aedes:
Sit sacrum: sacrásque tibi mactetur ad Aras.
Te destinant huc Fata: te, nunquid vides,
Fors caeca poscit, nocuit occursus tibi
Mihique. pater occido: pater etiam occido.*¹²¹

I.: Dich, Tochter, sprich als Richter von der Schuld ich frei,
und doch trifft dich, Schuldlose, des Gelübdes Schuld.
M.: Ob schuldlos oder schuldig - lasse du dein Herz frei sein von Trauer und verjage den trüben Geist.
Des Herzens Fluten lenk in deiner Tochter Brust,
dass ich den Kummer schlürfe! I.: O gelobt hab ich ...
M.: Fahr fort: I.: ein Großes ... M.: Gleich sei es dir eingelöst.
I.: und Heiliges ... M.: Recht so. I.: Ungewohntes ... M.: Sag es mir!
I.: Wenn du es hörst, du zitterst. M.: Doch ich will es hörn.
I.: Wenn meine Haare erst sich legen, wenn, beruhigt,
mich erst die schlimme Kälte und das Zittern lässt,
wenn meiner Zunge sich nicht mehr das Wort versperrt –
fang ich denn an: Ich sagte beim Klang der Feindestrompeten:
Gib mir Gott, dass ich Ammon den schrecklichen,
grässlichen Fürsten
schlage, den Mann, den Erde und Himmel
gemeinsam zum Feind hat ...
Ach, es begrabe lieber mir der Schmerz, was folgt,
und berge es in Schweigen! M.: Birg es nicht!
Ich bin kein Mädchen, das mit feiger Furcht sich quält.
I.: Wenn du den Feind mir gibst, gelob ich: Was mir auch immer,
kehr ich als Sieger zurück, vor unserem Hause begegnet –
Lass es genug sein! Näher kommt das Schicksal schon.
M.: Loskommen will ich, da dies Schicksal mich beengt.
I.: Das Schicksal, wenn du los bist, ist dein Los zugleich.¹²²
M.: Schaff endlich Klarheit! Wieviel hast du denn gelobt?
I.: Wenn du den Feind mir gibst, gelob ich: Was mir auch immer,
kehr ich als Sieger zurück, vor unserem Hause begegnet
sei dir heilig, am heiligen Altar sei dir es geschlachtet
Dich, dich, bestimmt das Schicksal, dich (jetzt siehst du's) ruft
ein blinder Fluch: Das Treffen schadet dir und mir.
Als Vater töt' ich, ich als Vater sterbe mit.

¹¹⁸ *voti reus* heißt nach klassischem Sprachgebrauch (z. B. Vergil *Aen.* 5, 237), wer selber gehalten ist, sein Gelübde zu erfüllen; Balde überträgt den Ausdruck mit schmerzlicher Ironie auf das Opfer des Gelübdes. Menulema missversteht *rea* im üblicheren Sinn als „angeklagt“.

¹¹⁹ Der innerhalb des Verses mehrfach stattfindende Personenwechsel (Antilabai) erinnert etwa an Sen. *Med.* 107 f. Inhaltlich ähnlicher, weil in die Entdeckung eines Geheimnisses mündend ist die Stichomythie in Eur. *Hipp.* 315-352; die Aposiopese dort in V. 351 entspricht etwa der in Balde, *Iephtias* p. 91, v.26 = *Op. omn.* 6, 114, 15.

¹²⁰ Dass das schreckliche *votum*, wie im vorhergehenden Akt, in Hexametern (statt Trimetern) formuliert ist, geht

Was erwarten wir an dieser Stelle, wo mit dem Verzweiflungsschrei des Vaters endlich das Geheimnis am Tag ist? Den Aufschrei auch der Tochter? Die flehende Bitte, ihre Jugend zu schonen? Oder ihr leidenschaftliches Bekenntnis zur Tugend und Gottesergebenheit? Balde lässt seine Menulema ganz ohne lautes Pathos sprechen. Wie mit leichtem Verweis gegen ihren allzu erregten Vater sagt sie, wohl nach kurzem Innehalten (p. 92, v. 2-6 = *Op. omn.* 6, 114, 31-35):

Adeóne miserum ac triste pro patria mori!
*Adeóne dulce est*¹²³ *viuere inuito patre!*
Hoc quidquid in me spirat, est, Genitor, tuum.
Reddo repententi, corpus in tua est manu.
 I.: Menulema! M.: Iephte! I.: Gnata! M.: Mi dulcis
 Pater.

Ists denn so schrecklich, wenn man stirbt fürs
 Vaterland?
 So süß zu leben, wenn der Vater es nicht will?
 Was in mir atmet, Vater, das gehört nur dir.
 Ich geb dir's, forderst du's zurück; mein Leib ist dein.
 I.: Menulema! M.: Iephte! I.: Tochter! M.: Süßer
 Vater, du!

Menulemas hingebungsvolle Gefasstheit kontrastiert aufs schärfste mit der Verzweiflung Jephthes, der erst allmählich aus der Bewunderung für den Gleichmut seiner Tochter seelische Kraft gewinnt.

Die Szene schließt mit einem überraschenden coup de théâtre. Nachdem bisher der eigentlich religiöse Gesichtspunkt, die Dankbarkeit gegen Gott für die von ihm zuvor empfangene Wohltat, explizit keine Rolle gespielt hat – nur im Zitat des Gelöbnisses war Gott erwähnt worden –,¹²⁴ spricht nun Menulema zweimal von Gott (*Deus*) bzw. dem Herrn (*Dominus*), der ein Recht auf ihr Opfer habe und erzürnt wäre, falls es ihm verweigert würde.¹²⁵ Als bald geht in Jephthe, wie er selber konstatiert, eine innere Wandlung vor sich: Sein Herz verhärtet sich wie Stahl und Stein; er verspricht, wie in plötzlicher Begeisterung, Gott die handgreifliche Erfüllung des Gelöbnisses (*Agnosco VOTVM. Venio, NVMEN, ad manus*¹²⁶), und er mahnt seine Soldaten nicht etwa nur zur heiteren Siegesfeier mit Militärmusik, sondern sogar dazu, Altar und Scheiterhaufen zu errichten, als wolle er sogleich auf offener Bühne das Opfer vollziehen: „Mein Schwert, es zucke und befreie mich von Schuld“ (*Vibratus ensis liberet voti reum*).¹²⁷ Da fällt ihm Menulema ins Wort und in das offenbar schon gegen sie gezückte Schwert¹²⁸: Sie bittet ihn, wie in der Bibel

zurück auf das gleichermaßen entsetzliche Orakel in Sen. *Oed.* 233-238.

¹²¹ Auch dieses auf den differierenden Vokalquantitäten beruhende Wortspiel (*occido – occido*, vgl. etwa Sen. *Med.* 447 *fugimus, Iason, fugimus* [...]) ist unübersetzbar.

¹²² Die Übersetzung versucht ein Analogon zu dem Wortspiel *exitum – exitium*.

¹²³ In den Versen klingt an Horazens berühmtes *dulce et decorum est pro patria mori* (*carm.* 3, 2,13).

¹²⁴ Bisher sprach Jephthe statt von Gott, der doch das Gelöbniß inspiriert hatte, immer vom bösen, trügerischen Schicksal (in auffallender Parallele zur Heroidenepistel Bidermanns [s. oben Anm. 88], aus der Gott sogar durchweg eliminiert ist): *Iephtias* p. 88, v. 19 = *Op. omn.* 6, 111, 28 *Fata iniqua* [...] *Fata luctifica* [...]; p. 89, v. 16 = *Op. omn.* 6, 112, 16 *Fortunae*; v. 29-31 = *Op. omn.* 6, 112, 29-31 *Quisquam secundis rebus aut fallax tuis, / Fortuna, Princeps fidat expertus bonis! / Splendore vano fragile mentiris vitrum* (an sich ein stoischer Gedanke; zur Formulierung vgl. bes. Sen. *Tro.* 1-6). Vgl. oben S. 6 mit Anm. 34.

¹²⁵ *Iephtias* p. 92, v. 25-29 = *Op. omn.* 6, 115, 16-20 *Patriae, triumpho, quique donauit, Deo / Libens meum propino sanguinem. IEPH. Meum / Mallem. MEN. Necis vitaeque Dominus in meo / Sua Fata sanxit. si recusem, ne malum / In te, Pater, redundet; is demum est timor.*

¹²⁶ *Iephtias* p. 92, v. 32 = *Op. omn.* 6, 115, 23. Vgl. (was aber mehr äußerlich ähnlich) Sen. *Thy.* 1006 *agnosco fratrem; Herc. O.* 1726 *uenio, pater* [= Iuppiter]; zu *manus* im Sinn von „Tat“ vgl. Sen. *Ag.* 23; *Herc. O.* 909 u. a.

¹²⁷ *Iephtias* p. 93, v. 6 = *Op. omn.* 6, 115, 32. Zu *voti reum* vgl. oben Anm. 118.

¹²⁸ Dies ergibt sich, von den Interpreten noch nicht bemerkt, eindeutig aus *Iephtias* p. 94, v. 6-8 = *Op. omn.* 6, 116, 25-27 *Quàm paene patrias caede maculaui manus! / Reconde gladium. jam satis magnum nefas / Nudàsse fuerit* [...] So wird auch etwa Ariphanassos Handkuss (s. oben Anm. 111) aus der Stelle selber, an der er gegeben wird, nicht deutlich; man erschließt ihn sich erst aus einer späteren Formulierung (*Iephtias* p. 57, v. 30 *basio* = *Op. omn.* 6, 83, 29). Vergleichbares bei Seneca behandelt Ludwig Braun, „Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen?“, *Res publica litterarum* 5, 1982, 43-52, dort 45 ff.; vgl. „Inszenierung Senecas“ (wie Anm. 69)

(*Jud.* 11, 37), zwei Monate noch mit ihren Freundinnen im Gebirge zubringen zu dürfen, um dort, wie es heißt, ihre Jungfernschaft zu beweinen. Als sie nach Gewährung der Bitte abgegangen ist, kommt wieder die völlige Verzweiflung über Jephte, der sich außerstande glaubt, das Gelobte zu erfüllen.

Was folgt, ist ein skurriles Stück unerwarteter Tragikomödie (mit der Balde gelegentlich seinen vom Wechselbad der Affekte überanstrengten Zuschauer entspannt). Der Chor erscheint, ein Soldatenchor. Statt aber das Schicksal Menulemas oder das des Jephte oder beide zu beklagen, haben diese rohen Burschen nichts im Kopf, als über die verdorbene Stimmung für die Siegesfeier zu jammern: Wäre das Mädchen nur im Hause geblieben! An allem sind doch immer die Weiber schuld, seit Adam und Eva! Völlig ernst ist dann aber wieder, im vierten Akt (IV 1), der erste große Monolog¹²⁹ Jephtes, der sich zur Vollziehung des Gelübdes durchringen möchte, ohne dazu die Kraft zu finden. Erschöpft von seinen qualvollen Überlegungen schläft er schließlich am Ende der Szene auf offener Bühne ein. Der Chor, ein anderer Chor offenbar, singt ihm das Schlaflied.¹³⁰

Dann geschieht etwas Wunderbares (IV 2): Jephte erlebt im Traum, wie seine Tochter im Gebirge mit ihren Freundinnen die letzten Tage ihres Lebens begeht. Und der Zuschauer sieht eben dasselbe wie er; d.h. die nun folgende Szene ist Realität und Traumvorstellung zugleich: Wie auch sonst wohl gelegentlich im Drama der Jesuiten¹³¹ wird der Inhalt eines Traums leibhaftig auf die Bühne gebracht – so wie wir das aus modernen Dramen und besonders Filmen natürlich fast bis zum Überdruß kennen.¹³² Hier ist diese Technik ein grandioses Mittel, um den Entschluss Jephtes entscheidend zu motivieren. Die ruhige Gelassenheit und der Mut seiner Tochter, die sich, auch in der Hoffnung auf eine jenseitige Seligkeit,¹³³ so deutlich absetzt von ihren jammernden Gefährtinnen und die schließlich in förmlicher Todesbegeisterung von der Bühne stürzt,¹³⁴ um sich opfern zu lassen, geben ihm selber den Mut zur furchtbaren Tat. In einem letzten großen Ringen (IV 4) entscheidet er sich endgültig. Er geht ab zum Opfer und kehrt nicht mehr auf die Bühne zurück.

zu Sen. *Tro.* 883-885.

¹²⁹ Um einen eigentlichen Entscheidungsmonolog (im Sinne etwa von Sen. *Med.* 926 ff.) handelt es sich nicht, da Jephte trotz dem Hin und Her seiner Gedanken die Notwendigkeit der Opferung nie wirklich in Frage stellt, wie ja überhaupt das von den Theologen aufgeworfene Problem, ob Jephte *vouendo* oder *reddendo* richtig gehandelt habe (s. oben Anm. 90), in diesem Stück nicht diskutiert wird (vgl. Führer [wie Anm. 85] „Menschenopfer“ 101 = *Studien* 130). Anders etwa der Abraham des Jacobus Pontanus (wie unten Anm. 146): Er wird angesichts der Opferung Isaaks von der (das Opfer widerratenden) *Natura* und der (befürwortenden) *Ratio* – beide in Person auftretend – hin- und hergerissen.

¹³⁰ *Iephtias* p. 101-104 = *Op. omn.* 6, 123-126. Vorbild ist das in einen größeren Chorgesang eingebaute Schlaflied aus dem ‚Hercules furens‘ Senecas (1066-1081), sowie ein von Balde in den ‚Lyrica‘ (2, 36) nachgeahmtes Silvedgedicht des Stadius (*silv.* 5, 4; vgl. auch Val. Fl. 8, 70-78).

¹³¹ In Bidermanns ‚Cenodoxus‘ (1602) etwa lässt der Schutzengel des Titelhelden diesen (zur Warnung) die eigene Höllenfahrt träumen, die dann auch auf der Bühne dargestellt wird (III 3; S. 58-61 in der Ausg. v. Tarot [wie oben Anm. 15]). Im ‚Mauritius‘ (1613) von Baldes Lehrer Jacob Keller sah der Titelheld im Traum die von ihm ermordeten Gefangenen wiederauferstehen (Szarota, *Periochen-Edition* [wie Anm. 11] II 2, 1692). Entfernter vergleichbar sind auch die Szenen, die Sprengel (wie Anm. 51) 67-72 als „Visionen auf der Bühne“ anführt.

¹³² Von den bei Wolfgang Kayser (*Das sprachliche Kunstwerk*, Bern / München ¹¹1965, 196; vgl. auch Pfister [wie Anm. 113] 295 ff.) angeführten einschlägigen Dramen ist das früheste Grillparzers ‚Der Traum ein Leben‘ (Urauff. 1834).

¹³³ Sie glaubt an ein glückliches Elysium (*Iephtias* p. 111, v. 30 – p. 113, v. 14 = *Op. omn.* 6, 133, 5 - 134, 21), was sie als Lehre der jüdischen Väter ausgibt (obwohl es an sich durchaus antik ist, vgl. z. B. nur Verg. *Aen.* 6, 542; 637 ff.), während sie die (klassisch-heidnischen) Unterweltsvorstellungen ihrer Freundinnen (Styx, Charon, *umbræ* [...]) als *figmenta* verwirft.

¹³⁴ Aus dem Text (*Iephtias* p. 115, v. 15-27 = *Op. omn.* 6, 136, 16-28) wird klar, dass sie sich gewaltsam aus den Händen der Mädchen losreißt.

Dieser vierte Akt bringt zweimal die typologische Deutung des Jephthestoffs, und zwar, wie schon angedeutet, in einer Weise, dass sie in der Handlung selbst wirksam wird. Zunächst spürt Menulema am Ende ihrer großen Szene mit den Freundinnen, in einer Art prophetischen Verzückung,¹³⁵ dass ihr Selbstopfer nur das Vorspiel eines zukünftigen ist: des Opfers, das einst das jungfräuliche Fleisch am Kreuz bringen wird.¹³⁶ Dann ahnt Jephthe am Ende seines abschließenden Monologs – auch er in Begeisterung¹³⁷ – etwas von der späteren Bedeutung seiner Tat;¹³⁸ und das gibt ihm Kraft, den Entschluss durchzuhalten.

Im fünften und letzten Akt ist das Opfer bereits vollzogen und muss nur noch bekanntgemacht werden. Adressat des Botenberichts bzw. der Botenberichte, in denen das Geschehen nun mit wachsender Deutlichkeit mitgeteilt wird,¹³⁹ ist wiederum Ariphanasso, Menulemas Liebhaber, der nach langer Abwesenheit aus Kriegsgefangenschaft zurückgekehrt ist. Er verflucht zunächst Jephthe, beginnt aber dann, die Richtigkeit der Tat einzusehen. Nun erscheinen die Freundinnen, die dem ehemaligen Zukünftigen Menulemas allerlei Andenken an seine Braut, wie Gürtel, Becher, Ring und Schweiß Tuch, überreichen.¹⁴⁰ Ariphanasso, der nun auch seinerseits etwas von der Zukunftsbedeutung der Geschehnisse ahnt,¹⁴¹ entschließt sich, aller irdischen Frauenliebe zu entsagen: Dereinst, in Abrahams Schoß, will er seine Menulema wiedersehen.¹⁴² Das Drama schließt mit einem großen Chorlied, in dem Menulemas Name als Emmanuel gedeutet und ein

¹³⁵ Sie wird eingeleitet durch den Satz (p. 114, v. 20 = *Op. omn.* 6, 135, 24): *Quid video? qualis animum inundavit color?* Aber *color* könnte nur etwa die Wangen färben, wie im folgenden Vers Rachels: *Viden, vt repente Virgo flammatur genas!* Zu lesen ist also sicherlich *calor*: Gerade die plötzliche Hitze ist für den Zustand der Begeisterung charakteristisch; vgl. bes. Stat. Theb. 1,3 *Pierius menti calor incidit* (mehr bei Promberger [wie Anm.75] 24, Anm. 62; 28); vgl. unten Anm. 137.

¹³⁶ Zu Menulemas Äußerungen vgl. oben Anm.108. – Ihre Identifikation mit Christus wird dadurch vorbereitet, dass Menulema ihren Tod als einen (für andere, besonders die Freundinnen) stellvertretenden empfindet: p. 110, v. 32 = *Op. omn.* 6, 132, 10: *Moriamur, vt viuatis*; p. 113, v. 14 = *Op. omn.* 6, 134, 21: *Vado pro vobis mori*.

¹³⁷ *Iephtias* p. 121, v. 4-5 = *Op. omn.* 6, 141, 25-26: *Vnde nouus iste cordis impulsus calor!* [vgl. oben Anm. 135] / *Micat intus, ardet, vrget, inspirat, salit*.

¹³⁸ p. 122, v. 10-15 = *Op. omn.* 6, 142, 28-33: *Nescio quid in me; nescio, quid in Filia / Agatur. aliquid agitur. hoc solùm scio. / Non otiosum spiritum mente indui. [...] video, nec video satis.* (Mit dem *spiritus* ist hier, wie sich schon aus der von Serrarius [s. Anm. 90] übernommenen Deutung ergibt, vor allem der beim *votum* über Jephthe gekommene *spritus* gemeint.) In göttlicher Begeisterung vollzieht Jephthe darum auch schließlich das Opfer: p. 142, v. 5-6 = *Op. omn.* 6, 160, 28-29 (im Botenbericht des Baracus) *Natam vt salutis deuoueret ciuium, / Super incubantis sensit afflatum Dei*.

¹³⁹ Bei der Darstellung der eigentlichen Opferung in V 4 (p. 145, v. 8 sqq. = *Op. omn.* 6, 163, 21 sqq.) hält sich Balde natürlicherweise mehr an die Polyxena des Euripides (Eur. *Hec.* 546 ff.) als an die Senecas (*Tro.* 1137 ff.), die bis zum Schluss von edlem Zorn erfüllt ist (1152, 1158 f.): Menulema entblößt sich selbst für den tödlichen Streich – wenn auch nicht bis zum Nabel (Eur. *Hec.* 559), so doch, züchtiger, bis zu den Brüsten (p. 145, v. 13 = *Op. omn.* 6, 136, 26) –; sie spricht letzte Worte zum Beweis ihres Heldenmuts (p. 145, v. 24-26 = *Op. omn.* 6, 136, 37 - 164, 1); vgl. Eur. *Hec.* 563-565); und sie achtet wie jene (*Hec.* 568 ff.) darauf, im Tod keinen unschicklichen Anblick zu bieten (p. 146, v. 6 sqq. = *Op. omn.* 6, 164, 16 sqq.).

¹⁴⁰ Alle diese zahlreichen Gaben, die Menulema noch selbst als Erinnerungsstücke für ihren Liebhaber bestimmt hat, deuten auch auf Christus hin: Der Becher ist der ihres letzten Mahles; die goldene Spange heißt *spina*, um an die Dornenkrone zu erinnern usw. – Dass Menulemas Worte über ihren Becher (p. 160, v. 35 - 161, v.3 = *Op. omn.* 6, 178, 3-8 *Credite [...] Vos [!], dum Calicem sumitis istum, / Memores nostro sanguine pasci [...]*) überdeutlich an die Einsetzungsworte des Abendmahls erinnern, heißt aber auch auf allegorischer Ebene nicht unbedingt, wie Führer will (wie Anm. 85: „Menschenopfer“ 124-126 = *Studien* 148-150, dort bes. je Anm. 110), dass Ariphanasso zum speziell Eucharistie feiernden „Repräsentanten der Kirche“ eingesetzt würde (obwohl er an sich nach typologischer Auslegung die Kirche verkörpern kann); entschieden abwegig ist die Deutung, dass er „in seiner Rolle als Minne-Diener Marias diese Sinnbilder“ empfinde (vgl. oben Anm. 94).

¹⁴¹ p. 162, v. 6-15 = *Op. omn.* 6, 179, 8-17

¹⁴² Die uns romantisch anmutende Vorstellung einer liebenden Vereinigung im Jenseits (p. 163, v. 12-14 = *Op. omn.* 6, 180, 11-13) spielt eine Rolle schon in der römischen Liebeslegie (Prop. 1, 19 und 4, 7, 94 *mixtis ossibus ossa teram*, vgl. Ariphanasso a. O. *castas miscibimus umbras*; vgl. aber immerhin auch schon Plaut. *Asin.* 606), die hier in bestimmter Weise schon von Seneca (*Phaedr.* 1179 f.) nachgeahmt wurde.

neues, goldenes Zeitalter geweihsagt wird: die paradiesische Zeit einer wieder versöhnten Welt. Sie erscheint auch im Bild: Während des Liedes öffnet sich der Himmel und zeigt in grandiosem Schlusstableau die Auferstehung Christi.¹⁴³

Balde war nicht ohne Grund stolz auf seine Tragödie. In der Vorrede *Ad lectorem* von 1654 spricht er von ihr als einem neuartigen, ja bahnbrechenden Werk:¹⁴⁴

Me nunc saltem iuuerit, Germanum popularibus meis, insuetum per iter, viam strauisse. Quod ipsum Lyricis ac Satyris tentauimus. Acriora Ingenia, praeuium minus habile<m>,¹⁴⁵ prouocata felicius sequantur; ac, per me licet, superent. Toto anno omnia Theatra Tragoedijs personant. eja, producantur in stabilem lucem: ne doctos voluptate, Iuuentutem eruditione, ornamentis Patriam defraudare censeantur.

Für jetzt wenigstens will ich meine Freude daran haben, als ein Deutscher meinen Volksgenossen auf ungewohntem Pfad eine Straße gebahnt zu haben, wie wir das ja auch mit den lyrischen und satirischen Gedichten versucht haben. Mögen dadurch ermuntert energischere Geister dem weniger geschickten Pionier mit besserem Glück nachfolgen und ihn meinethalben sogar überbieten! Das ganze Jahr hindurch tönen alle Theater von Tragödien. Nur zu! Geben wir diesen doch Dauer im Lichte, damit es nicht von ihnen heiße, sie würden die Kenner um ihr Vergnügen, die Jugend um Bildung, das Vaterland um seine Glanzstücke betrügen.

Was ist mit dieser Neuartigkeit gemeint? Zunächst wohl, dass Baldes Tragödie überhaupt im Druck erscheint. Gewöhnlich existieren ja die Theaterstücke jedenfalls der deutschen Jesuiten nur in ihrer einmaligen Bühnenszenierung und in den (oft sorglos aufbewahrten) Handschriften.¹⁴⁶ Balde aber ermuntert hier dazu, auch dem dramatischen Werk, sofern es höheren Anspruch erhebt, die *stabilis lux*, d. h. Verbreitung und Dauer im gedruckten Exemplar, zu gönnen.¹⁴⁷

Worauf Balde sonst mit *insuetum iter* abheben könnte, deutet der unmittelbar vorhergehende Satz seiner Vorrede von 1654 an:

Dabimus fortasse verò nos & alias, stilo vet. haut paullo breuiores, si vita & otium suppetant; vix decem folijs staturas.

Vielleicht werden wir aber noch andere Tragödien liefern im Stil der alten, die um einiges kürzer sind – sofern eben das Leben und die Muße reicht –, Tragödien, die sich innerhalb von kaum zehn Folien halten werden.

Die Abkürzung *stilo vet.* in dieser (etwas schlampig gedruckten) Vorrede muss zu *stilo veterum* oder *stilo vetere* aufzulösen sein: Gemeint ist sicherlich nicht so sehr der – im Verhältnis zur riesigen ‚Jephtias‘ beschränkte – Umfang, sondern, wie im Titel des ‚Regnum poetarum‘ (*Stylus*,

¹⁴³ So Balde selbst in den Regieanweisungen der ‚Prolusiones‘: *Iephtias* p. 18 = *Op. omn.* 6, 28. Dort ist auch auf die Imitation von Senecas ‚Hercules Oetaeus‘ hingewiesen: Sie betrifft nur die Schlussapothese, vgl. oben Anm. 84.

¹⁴⁴ Ohne Paginierung vor *Iephtias* p. 1 = *Op. omn.* 6, 11: Der Gedanke erinnert natürlich an Lukrez 4, 1 ff. und viele vergleichbare Äußerungen eines absoluten oder (wie meist) relativen Neuheitsanspruchs bei den klassischen römischen Dichtern.

¹⁴⁵ Das überlieferte *habile* dürfte keinen Sinn geben.

¹⁴⁶ Selbst die Dramen des berühmten Bidermann sind erst postum als ‚Ludi theatrales sacri‘ (1666) gedruckt worden, sehr im Gegensatz zu seinen sonstigen Werken (vgl. zu ihm bes. Hess [wie Anm. 15] 44-47). Vgl. Rädle ‚Lateinisches Theater‘ (wie Anm. 11) 136-138: ‚Die ‚mündliche‘ Existenz des Jesuitendramas‘. Vor Balde hat immerhin Jacobus Pontanus drei Dramen veröffentlicht, aber nur als Beispiele im Anhang seiner Poetik (*Poeticarum Institutionum libri III*, Ingolstadt 1594, ³1600: darunter [1594, p. 526-563] eine ‚Immolatio Isaac‘, die schon vom Stoff her Ähnlichkeit mit der ‚Jephtias‘ hat; vgl. oben Anm. 129); erst später drucken Avancini und Masen ihre Werke (Szarota, *Jesuitendrama* [wie Anm. 11] I 1, 12). Anders freilich sind die Verhältnisse im Ausland: Als Vorbild für Baldes ersten ‚Jephte‘ weist Valentin („*Hercules moriens*“ [wie Anm. 87] 50-53) auf die 1634 in Antwerpen in zwei Bänden erschienenen ‚Selectae Patrum Societatis Jesu Tragoediae‘ hin.

¹⁴⁷ Balde könnte hier angeregt worden sein auch durch das Beispiel von Andreas Gryphius, dessen Trauerspiele – die ersten deutschen überhaupt – von 1650 (‚Leo Armenius‘) an gedruckt erscheinen.

cuiusque Poëtae ad exemplum veterum), vor allem die ganze Art und Anlage der antiken, klassischen Tragödien. Diese Art aber nimmt Balde, implizit, schon für seine jetzt vorgelegte Tragödie in Anspruch: Das Neue besteht, wie es scheint, vor allem in der Nachahmung des Alten. Und das gilt nicht erst für die literarische ‚Jephtias‘ von 1654, sondern auch bereits für den 1637 aufgeführten ‚Jephte‘, aus dessen Perioche wir noch mehr über den von Balde gemeinten *stylus veterum* erfahren. Dabei geht es besonders um das optische Bühnengeschehen.¹⁴⁸

*TRAGOEDIAM, hac tragicà tempestate, damus; non ut volumus, sed ut quimus: ad veterum quidem Theatralium Legum lineamentum, quantum tenuitas permisit, deductam; caeterum priscae maiestati et opulentiae utique non responsuram.*¹⁴⁹ *nec hoc agebatur.*

Eine Tragödie liefern wir, in diesen tragischen Zeiten [1637!], nicht wie wir wollen, sondern wie wir können; sie ist ja zwar, soweit das die bescheidenen Mittel erlaubten, nach den Umrissen der antiken Gesetze für das Theater abgefasst, wird aber im Übrigen der Prächtigkeit und üppigen Ausstattung von einst überhaupt nicht entsprechen können. Aber darum ging es auch nicht.

Könnte es soweit scheinen, als seien neuzeitliche Aufführungen in der Regel bescheidener ausgestattet als antike, so wird im Lauf der Vorrede (deren, wie oft bei Balde, absichtlich krausen Gedankengang wir jetzt nicht ganz entwirren müssen) deutlich, dass Balde, genau umgekehrt, sich über die Ansprüche beklagt, die gerade zu seiner Zeit von den Zuschauern an den Aufwand der Inszenierung gestellt würden:

*certè Oculus vulgi, praesertim curiosus helluo spectaculorum, saginandus in orchestrâ, sumptuosa res est, et immensum constat Chorago:*¹⁵⁰ *pauperi etiam intolerabilis; diviti periculosa.*

Ja, das Auge des Volkes, zumal wenn es in immer neuen Schauspielgenüssen prassen und in der Orchestra gemästet sein will, ist eine kostspielige Sache und kommt dem Regisseur teuer zu stehen: für den Armen sogar unerschwinglich, für den Reichen gefährlich.

Warum gefährlich? Weil zu viel Geld – wir denken gern ans heutige Subventionstheater – die Kunst verdirbt: Baldes Gedanke verschiebt sich vom finanziellen auf den ästhetischen Gesichtspunkt. Dabei wird nun aber der Inszenierungsluxus vor allem in der Darstellung spektakulärer Bühnengreuel gesehen:

*nam finge hoc [sc. Chorus] fabricante, theatrum inundare sanguine,*¹⁵¹ *lacerari in propatulo infantes, transadigi pectora, immolari filios: Argutior alius miserum Choragum Cothurno pulsabit, admonebit Senecae, exprobrabit*¹⁵² *neglectas leges Tragicas: Medeam et cruenta simulacra intra Scenam fuisse cohibenda. Ita quas pompas plebs indocta miratur immodicè; Docti modicè delibant, Summae Rei intenti,*¹⁵³ *tamque oculatas aures habent, quàm apud veterem Comicum aliquis, oculatas manus.*¹⁵⁴

¹⁴⁸ Valentin, „Hercules moriens“ (wie Anm. 87) 67

¹⁴⁹ Balde könnte an den schon von Cicero (vgl. unten Anm. 153) belächelten Ausstattungsluxus bei der Einweihung des Pompeiustheaters denken, besonders wohl an Hor. *epist.* 2, 1, 187 ff. (vgl. Anm. 154).

¹⁵⁰ Der inszenierende und regieführende *Choragus* (vgl. Valentin, *Le théâtre* 1978 [wie Anm. 11] 287 f.) scheint in der Regel mit dem Dichter identisch.

¹⁵¹ Nach Verg. *Aen.* 11, 382 *nec inundant sanguine fossae.*

¹⁵² *exprobrabit* bei Valentin (wohl Druckfehler)

¹⁵³ Ganz im Sinne von Cic. *fam.* 7, 1, 2 (über die 600 Maulesel bei der Aufführung der ‚Clytaemestra‘ usw.): *quae popularem admirationem habuerunt, delectationem tibi [angeredet der gebildete M. Marius] nullam attulissent.*

¹⁵⁴ Plaut. *Asin.* 202 *oculatae manus sunt nostrae.* Der Gedanke ist aber angeregt durch Hor. *epist.* 2,1, 186-188 *his* (sc. *urso et pugilibus*, als populäre Unterhaltungen) *plebecula gaudet. / uerum equitis* [die Ritter, auf bevorzugten Plätzen sitzend, gelten als Kunstverständige] *quoque iam migravit ab aure uoluptas / omnis ad incertos oculos et gaudia uana.* – Dieser Satz und der folgende sind schon rein sprachlich missverstanden von Führer, *Studien* 93 mit Anm. 16 (z.B. *aures oculatas* = „Augen, die wirklich sehen können“ usw.): Balde will nicht eigentlich darauf hinaus, dass „die *plebs indocta* an dieser [sc. Baldes] diffizilen Kunstfertigkeit keinen Gefallen findet“, in dem Sinne, dass

Denn angenommen, dieser [sc. Regisseur] macht es möglich, dass das Theater im Blut schwimmt, dass Kinder in aller Öffentlichkeit zerfetzt, Brüste durchbohrt und Söhne geopfert werden, so wird ein anderer, gewitzterer, den armen Regisseur mit dem Cothurn treten, ihn an Seneca erinnern und ihm vorhalten, dass er die Gesetze der Tragödie missachtet habe: Man hätte Medea und solche Bilder der Grausamkeit hinter die Szene verbannen müssen. So kosten die Gebildeten nur mäßig von dem Schaugepränge, das das ungebildete Volk unmäßig bewundert: Ihnen kommt es auf die Hauptsache an. Und wie es bei einem alten Komödiendichter von jemandem heißt, er habe seine Augen in den Händen, so haben sie die Augen in den Ohren.

Es ist klar, dass Balde bei diesen *leges Tragicae*, auch wenn der Name nicht genannt ist, vor allem an die ‚Ars poetica‘ des Horaz denkt (182-186):

[...] *non tamen intus
digna geri promes in scaenam multaque tolles
ex oculis, quae mox narret facundia praesens:*¹⁵⁵
*ne pueros coram populo Medea trucidet
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus* [...]

[...] was aber im Innern
Platz hat, setze du nicht in Szene, entfernen' aus den Augen
vieles, damit es sodann anwesend ein Redner berichte:
dass nicht öffentlich gar Medea schlachte die Kinder,
dass nicht Atreus, der Schuft, Humanfleisch koch' auf der Bühne [...]

Zwar war Seneca, Baldes sonstiges Hauptvorbild, gerade im Fall seiner ‚Medea‘ einmal von dieser Regel des Horaz abgewichen, indem er den Kindermord auf offener Bühne stattfinden ließ (*Med.* 958 ff.)¹⁵⁶ – Balde spielt tadelnd, wie es scheint, darauf an (*admonebit Senecae*) –; aber etwa das Schlachten und Kochen beim Thyestesmahl hat auch er dem Zuschauer nicht zugemutet, und generell gilt bei ihm wie bei den Griechen, dass Mord und Totschlag in den Botenbericht, nicht ins Bühnenspiel, gehören.¹⁵⁷ Das ältere deutsche Jesuitendrama freilich war in diesem wie in anderen Punkten nicht dem Lehrmeister Horaz, sondern dem Bedürfnis des Publikums – Balde spricht von der *plebs indocta* – nach Grausigem gefolgt: Es schwelgte im Blut, und gerade für Hinrichtungen hatte man eine besondere Vorliebe.¹⁵⁸ Etwa im ‚Mauritius‘, einer Tragödie von Baldes Lehrer Jacob Keller,¹⁵⁹ fanden allein im Schlussakt, wenn ich richtig berechne, neun Enthauptungen, besonders auch von Kindern, statt.¹⁶⁰ Hiervon also distanziert sich Balde, wenn er, nach dem Geschmack der Kunstverständigen (*Docti*), sein Drama vor allem aufs Wort stellt:

sie nicht bereit sei, die von Balde hergestellten „enigmatische(n) Text- und Bildstrukturen zu entschlüsseln“.

¹⁵⁵ Gemeint ist natürlich der Botenbericht: Nur die *facundia* (des Erzählers) ist auf der Bühne anwesend (*praesens*), nicht die erzählte Sache selbst.

¹⁵⁶ Nur daher stammt wohl der zähleibige Irrglaube, Senecas Tragödien seien unhorazisch, un- oder anticlassisch. Aber auch etwa Sophokles hat den Selbstmord seines Aias (ausnahmsweise) auf der Bühne stattfinden lassen.

¹⁵⁷ Dass z.B. *Hercules* (*Herc. f.* 939 ff.) seine Kinder, wenn man den Text genau liest, jeweils hinterszenisch tötet (obwohl er immer wieder auf die Bühne kommt), hat schon Lessing fein beobachtet („Von den Trauerspielen des Seneca“, 1754, in: Wilfried Barner, *Produktive Rezeption: Lessing und die Tragödien Senecas*, München 1973, Anhang S. 101 ff., dort S. 117). Nicht durchschlagend: Otto Zwierlein, *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meisenheim a. Gl. 1966, 24-29 („Bühnenfremde Greuelszenen“). Zur Praxis der griechischen Tragödie: K. Joerden, *Hinterszenischer Raum und außerszenische Zeit*, Diss. (masch.) Tübingen 1960, 73 f. (angeführt nach Zwierlein a. O. 28, Anm. 8).

¹⁵⁸ Vgl. Elida Maria Szarota, „Das Jesuitendrama als Vorläufer der modernen Massenmedien“, *Daphnis* 4, 1975, 129-143, dort bes. S. 133; 140 (z. B. „Söhne in *conspectu parentis* geköpft“). Sonstige, unklassische Züge des Jesuitendramas stellt zusammen Bauer, „Multimediales Theater“ (wie Anm. 11) 198-200.

¹⁵⁹ Nach Balde *lyr.* 2, 50, 33 ff. war es vor allem Keller, der ihn (als Rektor des Münchner Jesuitenkollegiums) in die Dichtung eingeführt hat.

¹⁶⁰ Szarota, *Jesuitendrama* (wie Anm. 11) II 2, 1681-1697: „Tragoedi von MAVRITIO dem Römischen Kaiser“ (1613); die Berechnung gilt, wenn man für Mauritius die (sonst überlieferte) Zahl von fünf Söhnen ansetzt.

Nicht nur die Ammoniterschlacht (bei der es sich teilweise von selbst verstand) wird von der Bühne entfernt, sondern vor allem der Gipfelpunkt der alttestamentarischen Erzählung: die Opferung Menulemas, die nur im (dreifachen) Botenbericht dargestellt wird. Es hat fast programmatische Bedeutung, wenn schon gleich der Titelkupfer von 1654 nicht diese vom Publikum erwartete Hinrichtung (die etwa auf dem Titelblatt des ‚Judices‘-Kommentar von Baldes theologischem Gewährsmann Serrarius¹⁶¹ zu sehen war), sondern den *confatalis occursus* von Vater und Tochter zeigt.¹⁶² Wie wichtig Balde der künstlerische Verzicht gerade auf diesen größten Effekt war, zeigt wiederum die Ode von 1637, wo Horaz sogar ausdrücklich¹⁶³ als der genannt wird, der die Simulation einer Enthauptung auf der Bühne verbiete (*lyr.* 1, 33, 63-66 *Flaccus [...] dolosa Sanguinei simulacra colli [...] Odisse fertur*).¹⁶⁴

Aber die Beachtung des Horaz und die Nachahmung Senecas beschränkten sich nicht auf diesen einen Punkt, sondern Balde ist, wie wir schon hörten, „gänzlich von Corduba mit seinem Seneca durchdrungen“ (*lyr.* 1, 33, 14 f., oben S. 20). So folgt er weiterhin dem klassischen Vorbild, wenn er sein Stück – was allerdings auch sonst im Jesuitentheater häufig ist – in fünf Akte einteilt (Hor. *ars* 189 f.¹⁶⁵), vor allem wenn er – was anderswo ungebräuchlich scheint¹⁶⁶ – die Akte durch Chorlieder voneinander absetzt;¹⁶⁷ der Chor ist dabei sogar noch mehr als in der Regel bei Seneca eine selbst agierende Person mit festgelegter Identität¹⁶⁸ (Hor. *ars* 193 f. *actoris partis chorus*

¹⁶¹ S. oben Anm. 90.

¹⁶² Ausführliche, vielfach nicht überzeugende Interpretation des Titelkupfers bei Führer, *Studien* 94-104; vollends abwegig scheint mir ihr Versuch, die bewaffnete Frauengestalt mit Medusenschild auf dem Titelblatt von Baldes *Poemata omnia* (1660) im Hinblick auf die ‚Jephtias‘ als Muse bzw. Melpomene zu deuten (a.O. 105-117; natürlich ist Minerva dargestellt).

¹⁶³ Ebenso explizit dann in den ‚Prolusiones‘ von 1654, wo Balde darstellt, wie er 1637 aus der Not seiner kärglichen Finanzmittel die Tugend eines horazischen Klassizismus gemacht hat (so dass nebenbei auch ein Bild von jesuitischem Bühnenluxus entsteht): *Cristatas acies, spectacula, volantes Daedalos, machinas peregrini artificij, monstra, grallas [= Stelzen], petauros [offenbar = petaura, Trampolins], frugalis paupertas non admittebat. Sed neque Horatianae leges, quibus monemur Medeas, dum cruentè [Druckfehler: creuentè, übernommen in Op. omn.!] saeuunt, dum lacerant infantes, & c. subducere (Iephtias p. 15 = Op. omn. 6, 25).*

¹⁶⁴ Als Ersatz für das ausgelassene Spektakel nennt Balde dort den Schlussauftritt der Blumenmädchen (vgl. oben Anm. 100); in der späteren Fassung soll Ariphanasso in seiner spektakulären Verzweigung das Publikum entschädigen (p. 15 sq. = *Op. omn.* 6, 25 f.), im Anschluss an die in der vorigen Anm. zitierte Stelle: *vbi spectatorum euentibus inhiantium pathetica voluptas? [...] Sumptuosis Comitorum [d. h. zur Tragödie nicht passend] phoenomenis vnicum Militem Aegyptium substituimus, totius Tragoediae pondus subeuntem, et quasi animam. [...] Tristis Historiae exitus & insperata vicissitudo, quam Menulemae fatalis occursus interitusque miscuerunt, commodius exhauriri, certè exhiberi non poterant, quam Personae occisam Iephtiadem amantis atque lugentis consortio.*

¹⁶⁵ S. oben Anm. 79.

¹⁶⁶ Vgl. die Periochenedition von Szarota (wie Anm. 11). Meist nur besonders großartige Stücke wie der ‚Samson‘ des Fabricius (s. Anm. 93) haben solche Choreinlagen, die wohl in der Regel gesungen wurden (wie noch die ‚Reyhen‘ der deutschen Trauerspiele von Gryphius): Bei Balde allerdings scheint man, unantik, mit Sprechchören rechnen zu müssen; vgl. unten Anm. 191.

¹⁶⁷ Schluss von Akt I: p. 26-29 = *Op. omn.* 6, 35-38 (*Chorus Asseclarum Jephtae*, es handelt sich um seine private Soldatentruppe); Schluss von Akt II: p. 64-71 = *Op. omn.* 6, 89-96 (Chor des zu Hause zurückgebliebenen Volks, z. T. im Wechsel mit dem *vates*); Schluss von Akt III: p. 94-96 = *Op. omn.* 6, 116-118 (dreigeteilter *chorus militum*); Schluss von Akt V: p. 149-165 = *Op. omn.* 6, 167-181 (*Chorus Virginum, Sodalium Menulemae*, im Wechsel mit Rachel, Thamar, Ariphanasso). Also nur der Schluss des vierten Akts ist ohne Chorlied; dafür ist dort der Chor (ohne Lied) in der Schluss-Szene (IV 4) mit Jephte sprechend auf der Bühne. Andere Chorlieder sind freilich (gegen Senecas Vorbild) in die Akte selber eingelegt: p. 84-87 = *Op. omn.* 6, 107-111 (Chor des Volks, unterbrochen von Aodus); p. 101-104 = *Op. omn.* 6, 123-126 (wohl auch Chor des Volks); p. 104-115 = *Op. omn.* 6, 126-136 (*Chorus virginum*, im Wechsel mit Menulema, Thamar, Rachel). – In der Behandlung des Chors besteht übrigens kein Unterschied zum ‚Jephte‘ von 1637.

¹⁶⁸ Vgl. die vorige Anm.; zur teilweisen Unbestimmtheit des Chors bei Seneca vgl. Zwierlein (wie Anm. 157) 74-76. Dass sich die Identität des Chors ändert, ist in der griechischen Tragödie zwar ungewöhnlich (vgl. immerhin Eur. *Hipp.* 61 ff.), aber doch durch Senecas Vorbild im ‚Agamemnon‘ und ‚Hercules Oetaeus‘ (auch in der ‚Troas‘, vgl.

officiumque uirile / defendat). Besonders muss auffallen, dass sich Balde an die von Horaz eingeschärfte, auch von Seneca beachtete Drei-Schauspielerregel¹⁶⁹ hält (Hor. *ars* 192 *nec quarta loqui persona laboret*): Nur jeweils drei redende Personen dürfen zugleich auf der Bühne sein. Darum müssen z.B. die beiden Trabanten des Königs von Ammon, Jaramazda und Beharola, die in Szene II 2 zusammen mit ihrem Fürsten das große Wort führen, in II 3 verstummen, sobald der israelische Gesandte erscheint: Ein Vierergespräch wäre in der klassischen Tragödie nicht erlaubt. Und, was dem auch nur oberflächlichen Kenner des deutschen Jesuitendramas am meisten in die Augen springt: Es fehlt bei Balde ganz das allegorische, götterähnliche Personal, das sonst – oft auch im Verein mit allerlei himmlischen Heerscharen – zur Verdeutlichung der moralischen Botschaft die Stücke der Jesuiten bevölkert. Man vergleiche nur z.B. die von Balde so weit entfernten Dramen des berühmten Bidermann oder etwa, weil dieses Stück Balde in mehrfacher Hinsicht näher steht, den, sieben Jahre vor dem ‚Jephte‘, 1630 in Augsburg aufgeführten alttestamentlichen ‚Absalon‘, der sich ebenfalls, was sonst ja nicht üblich ist,¹⁷⁰ den stolzen Titel *tragoedia* beilegt: Von der *Prolusio* der fünf Akte an ist dort die – dank Perioche¹⁷¹ gut überschaubare – Handlung bestimmt durch die allegorischen Figuren u.a. der drei Laster *Ambitio*, *Perfidia*, *Impietas*. Auch hier hat sich Balde also an das klassische Vorbild gehalten, in dem allegorische Figuren allenfalls seltene Ausnahme sind.¹⁷²

Wir betrachten nicht näher Baldes Behandlung von Sprache¹⁷³ und Metrum,¹⁷⁴ wo sich ähnliches beobachten ließe; wir brauchen auch nicht zu rekapitulieren, was wir schon in einzelnen Szenen an Imitation vor allem Senecas beobachten konnten¹⁷⁵. Am schönsten zeigt sich Baldes ‚klassische‘ Tendenz wohl in der Einheit und Ökonomie der Handlung, die in einem geradezu diametralen Gegensatz zur fast aberwitzigen Buntheit seiner Komödie ‚Iocus serius‘ steht. Hier gilt die von Aristoteles und Horaz (*ars* 23) eingeschärfte Mahnung zum *simplex et unum*. Das Drama gliedert sich zwar in die beiden vom biblischen Text geforderten Teile,¹⁷⁶ deren erster (*Judic.* 11, 1-33 = I-III 3) im Sieg Jephtes über die Ammoniter, deren zweiter (11,34-40 = III 4-V) in ‚Tod und Verklärung‘ Menulemas gipfelt – vergleichbar ist, was die zweiteilige Struktur angeht, bei Seneca vor allem der ‚Hercules furens‘ und die von Balde hochgeschätzte ‚Thebais‘ (bzw. ‚Phoenissae‘)¹⁷⁷ –; aber diese beiden Teile sind nicht nur durch das Gelübde (II 7), sondern auch dadurch miteinander verklammert, dass Menulema bereits im ersten eine gewichtige Rolle spielt: Schon im ersten Akt (I 1), in dem sie noch nicht auf der Bühne ist, wird sie als das Liebste,

Stroh [wie Anm. 69] 261 mit Anm. 69) zu rechtfertigen.

¹⁶⁹ Vgl. Zwierlein (wie Anm. 157) 45-51, dessen Schlussfolgerung für Seneca allerdings nicht zwingend ist.

¹⁷⁰ Von den im deutschen Sprachraum vor ‚Jephte‘ (1637) aufgeführten Jesuitendramen (Valentin, *Le Théâtre: Répertoire*, 1983/4, wie oben Anm. 11) heißen nur etwa ein bis zwei Prozent *tragoediae*.

¹⁷¹ Szarota, *Jesuitendrama* (wie Anm. 11) II 1, 1137 ff.

¹⁷² Wie etwa die halballegorische Lyssa in Eur. *Herc.* 843 ff., die Senecas einzigen Götterauftritt (Juno in *Herc. f.* 1 ff.) inspiriert hat. Üblicher ist allegorisches Personal in der Komödie (Plutos und Penia bei Aristophanes, Auxilium in Plautus, *Cistellaria* usw.); indes hat Balde darauf auch im ‚Iocus serius‘ verzichtet.

¹⁷³ Balde selbst betont mit Recht die relative Schlichtheit der Sprache seines („mittleren“) Tragödientypus in der ‚Dedicatio‘ an Weichard (*Iephtias* ohne Pag. = *Op. omn.* 6, 6): *mitior, planâ fronte; non phalerata, aliquo neglectu cupiens apparere comptior* [vgl. Cic. *orator* 78 u. a.], *ampullas & sesquipedalia verba projicit* [Hor. *ars* 97 f. *proicit ampullas et sesquipedalia uerba, / si curat cor spectantis tetigisse querela*; überliefert bei Balde ist, m. E. sinnlos, *non projicit*], *nisi ad indignationem ex composito stimuletur* [vgl. Hor. *ars* 93 f.].

¹⁷⁴ Seneca (und dem üblichen Jesuitendrama) entspricht natürlich die Verwendung des jambischen Trimeters (nicht „Senars“, wie oft fahrlässig geschrieben wird); auch die sonstigen Versmaße sind, inclusive eines freirhythmischen Chorlieds (p. 67 ff. = *Op. omn.* 6, 92 ff.; vgl. oben Anm. 82), in der Regel senecanisch.

¹⁷⁵ Vgl. oben die Anmerkungen 84, 108, 113, 117, 119, 121, 124, 126, 128, 139, 142, 143, 168. Weniger wichtig sind die griechischen Vorbilder, vgl. aber oben Anm. 86, 104, 119, 139.

¹⁷⁶ Richtig zur Zweiteiligkeit Führer (wie Anm. 85), „Menschenopfer“ 94 = *Studien* 123.

¹⁷⁷ Sie nennt er ausdrücklich als Vorbild an der (oben Anm. 173) zitierten Stelle: *ante omnes Senecae Tragoedias, illi [sc. mediae Tragoediae] Thebais est: passim neglecta, sed per superbam ignorantiam*. Baldes (uns überraschendes) Urteil geht übrigens schon auf Justus Lipsius zurück.

was ihr Vater hat,¹⁷⁸ genannt (umso schrecklicher wird später für ihn das Opfer); im zweiten Akt, wo sie ihm sogar in den Krieg folgen und ihr Leben riskieren möchte (II 6,¹⁷⁹ vgl. III 1), zeigt sich umgekehrt ihre eigene Liebe zum Vater (umso plausibler ist später ihre Selbstaufopferung). Ja, das Opfer ist sogar selber schon im ersten Teil präfiguriert: Wie später Menulemas Opferung auf Christus vorausdeutet, so auf Menulema selbst die Opferung Isaaks durch Abraham, auf die Balde hinweist, wenn er Menulema im ersten Teil des Dramas, wie in Weissagung eigenen Schicksals, eben dieses Motiv in einen Teppich einweben lässt (III 1).¹⁸⁰

Zum Teil auf Rechnung schon des biblischen Textes, dessen tragische Möglichkeiten Balde mit sicherem Instinkt erfasst hat, geht die Szene, die, genau in der Mitte des Stücks (III 4), als Fuge den Jephthe- und Menulemateil verbindet. Es ist der schon öfter erwähnte *confatalis occursus* von Vater und Tochter, die einzige Stelle im Stück, an der diese beiden Hauptpersonen auf der Bühne zusammentreffen,¹⁸¹ er markiert zugleich – vergleichbar der zentralen Begegnung von Phaedra und Hippolytus bei Seneca¹⁸² – die Peripetie der Handlung, den Umschwung vom größten Glück zum größten Unglück¹⁸³. Selten in der dramatischen Literatur der Welt dürfte eine solche Peripetie in den Augenblick nur einer einzigen Sekunde verdichtet worden sein, wie hier beim erschütternden Aufschrei Jephthes (p. 88, v. 10 = *Op. omn.* 6, 111), der ja auch im Titelkupfer dargestellt ist: *Heu! Gnata, méque téque deceptum venis.*

Schließlich dient auch die Liebesgeschichte, die, wie wir uns erinnern, erst in der Druckfassung von 1654 hinzugekommen ist und einen zweiten Handlungsstrang bildet,¹⁸⁴ einer gewissen Verbindung der beiden Teile: Wie Ariphanasso im ersten (Jephthe-)Teil von seiner Liebe zu Menulema quasi als exemplarischer Soldat Jephthes in den Krieg getrieben wird (Akt II), so macht ihn eben diese Liebe im zweiten (Menulema-)Teil, nach der Rückkehr aus dem Krieg, zum idealen Rezipienten der Berichte von der Opferung (Akt V). Vielleicht kein Botenbericht einer antiken Tragödie hat eine so herzerreißende Wirkung wie die Erzählung des Baracus (in Akt V 4), da diese von den ständigen Verzweiflungsausbrüchen Ariphanassos begleitet wird.¹⁸⁵ Und wunderbar bühnenwirksam ist es vollends, wenn am Ende des Akts (vor der Schlussapothese)

¹⁷⁸ p. 21, v. 10 sqq. (15 labores sola permulcet meos) = *Op. omn.* 6, 31, 4 sqq.

¹⁷⁹ p. 55, v. 29 sqq. = *Op. omn.* 6, 81, 34 sqq.: Nur das Verbot ihres Vaters hindere sie, zur kriegerischen Amazone zu werden.

¹⁸⁰ p. 74, v. 15 sqq. = *Op. omn.* 6, 98, 37 sqq. Im ‚Jephthe‘ von 1637 fand sich hier eine (wohl noch nicht ebenso beziehungsreiche) Traumerzählung; vgl. die Perioche bei Valentin, ‚Hercules moriens‘ (wie Anm. 87) 70: *Filiae Jephthae militaturo patri metuentis, triste somnium* (was an den Traum der Atossa in Aesch. *Pers.* 178 ff erinnert). Vgl. Führer (wie Anm. 85) ‚Menschenopfer‘ 135 mit Anm. 138 = *Studien* 158 mit Anm. 139). Menulemas Tränen bei der Handarbeit dienen aber nicht innerer Reinigung oder gar der Vereinigung mit Gott (Führer a.O., bes. Anm. 139 bzw. Anm. 140), sondern entstammen zunächst der schieren Rührung über das Schicksal des unschuldigen Knaben, der sterben muss (p. 75, v. 24 ff. = *Op. omn.* 6, 100, 5 ff.); in ihrer Menulema selber unbegreiflichen Stärke (p. 76 v. 1-5 = *Op. omn.* 6, 100, 16-20) sind sie zugleich Ausdruck einer unbewussten Vorahnung ihres Schicksals (nachgebildet wohl Senecas Thyestes, der, ohne es zu wissen, die eigenen Söhne verzehrt hat und darauf in ihm selbst unerklärliche Tränen ausbricht; Sen. *Thy.* 938 ff.).

¹⁸¹ Im vierten Akt schläft ja Jephthe während des Menulemaauftritts.

¹⁸² *Phaedr.* 589 ff.; entfernter vergleichbar ist die Begegnung von Andromache und Ulixes in der Mitte der ‚Troas‘ (517 ff.) und die Iason-Medea-Szene in *Med.* 431 ff.

¹⁸³ Vgl. den Schluss der ‚Dedicatio‘ an Weichard (ohne Pag. = *Op. omn.* 6, 9): *Exponet [sc. Tragoedia] praeterea humanarum rerum inconstantissimas vices [...]*.

¹⁸⁴ In dieser Form scheint die Doppelhandlung der antiken Tragödie fremd zu sein: Wenn etwa Seneca in der ‚Troas‘ Astyanax- und Polyxenahandlung verbindet, stehen beide, wenn auch beziehungsreich, nebeneinander, ohne dass es zu einer eigentlichen Verschlingung der Handlungsstränge käme. Auch die Liebe Haimons zu Antigone bei Sophokles, die für Balde an sich durchaus Vorbild gewesen sein dürfte (vgl. oben Anm. 86 und 104), führt nicht zur Ausbildung einer eigenen, für sich interessierenden Handlung. Eher vergleichbar sind die doppelten Liebeshandlungen des Komikers Terenz (Woldemar Görler, ‚Doppelhandlung, Intrige und Anagnorismus bei Terenz‘, *Poetica* 5, 1972, 164-182, mit Hinweisen auch auf die spätere Tradition dieser dramatischen Technik).

¹⁸⁵ Besonders ergreifend ist seine Reaktion auf die eigentliche Enthauptung (p. 146, v. 3-5 = *Op. omn.* 6, 164, 13-15); vgl. oben Anm. 151.

die Liebenden, die sich nur einmal im Stück leibhaftig begegnet waren (II 6), dadurch wiedervereint werden, dass, nachdem schon Menulemas Urne auf die Bühne gebracht war, Ariphanasso nun auch noch, Stück für Stück, die ‚Reliquien‘ seiner ersehnten Braut erhält.¹⁸⁶ Mit diesen geschmückt ahnt er prophetisch die Bedeutung ihres Todes; sie in Händen haltend entsagt er vor seinem Bühnenabgang¹⁸⁷ auf ewig den Frauen und Freuden der Liebe.

Überhaupt zeigt Balde in seiner Tragödie, bei aller gewollten Sparsamkeit in äußerlichen Effekten, einen erstaunlichen Sinn für das, was auf der Bühne möglich und wirkungsvoll ist. So endet, um nur noch dies zu erwähnen, jeder Akt, ja fast jede Szene mit einer überraschenden Wendung, die noch einmal das Interesse des Zuschauers erregt. Auch darin entspricht Balde seinem Vorbild Seneca, den man im siebzehnten Jahrhundert zu Recht noch durchweg als Bühnenautor, nicht, wie heute meist, als Verfasser von Lese- oder Rezitationsdramen ansieht.¹⁸⁸ Denn auch die zweite, überlange Fassung mit einer Dauer von, ungekürzt, etwa sieben, acht Stunden reiner Spielzeit, ist durchaus für das Theater bestimmt, kein Lesedrama. Balde selber sagt dies in der Vorrede; und er erzählt quasi zu seiner Entschuldigung von einem Stück des Kollegen Bernardino Stephonius, das noch länger gewesen und trotzdem immer wieder erfolgreich aufgeführt worden sei.¹⁸⁹ Wie ernst er es mit dieser Absicht meinte, zeigen schließlich auch die dem Druck am Ende beigegebenen musikalischen Noten.¹⁹⁰ Weil Balde fürchtete, dass seine metrischen Sprechchöre¹⁹¹ beim Theaterpublikum zu wenig erfolgreich wären, ersetzte¹⁹² er sie in diesem Anhang durch rhythmische Reimverse, die man zu damals populären Melodien singen konnte.¹⁹³

¹⁸⁶ Vergleichbar ist der schreckliche Schluss von Senecas ‚Phaedra‘, wo die Leichenteile des zerstückelten Hippolytus auf die Bühne gebracht werden. Die Urne mit der Asche des Helden ist auch in der Schluss-Szene des ‚Hercules Oetaeus‘ (vgl. bes. 1756) präsent: Vgl. Sen. *Herc. O.* 1758 f. *tam paruus cinis / Herculeus* und *Iephtias* p. 150, v. 3 (= *Op. omn.* 6, 168, 2): *Tantum ex toto funere restat*. Zu den Blumenmädchen der Urfassung s. oben Anm. 100 und 164.

¹⁸⁷ Diesen darf man aus seinem letzten Abschied von der (auf der Bühne bleibenden) Urne erschließen (p. 163, v. 16 = *Op. omn.* 6, 180, 15): [...] *Cineres, mea flamma, valete*.

¹⁸⁸ So seit August W. v. Schlegel; vgl. das bekannte Buch von Zwierlein (wie Anm. 157); dagegen etwa Braun (wie Anm. 128) und Stroh (wie Anm. 69, mit weiterer Lit.).

¹⁸⁹ *Ad lectorem*, ohne Pag. = *Op. omn.* 6, 11

¹⁹⁰ *Melodramatica in Tragoedia Jephtiade vsurpata* = Dünnhaupt (wie Anm. 1) 22. II

¹⁹¹ Dass sie nicht zur musikalischen Darbietung bestimmt waren, ergibt sich nicht nur *e silentio*, sondern vor allem aus der Tatsache, dass Balde offenbar nur rhythmische, nie metrische Texte mit Noten versehen hat: Auch seine Melodien zum ‚Poema de vanitate mundi‘ oder zum ‚Agathyrus‘ waren nur für die (natürlich rhythmischen) deutschen Fassungen bestimmt (vgl. W. Stroh, „Iß dich schlank mit Pater Balde!“, *Literatur in Bayern* 31, März 1993, 2-13, dort S. 6 mit Anm. 43: nicht ganz korrekt zur ‚Jephtias‘). Grund dürfte sein, dass die antiken, besonders die horazischen Metren bei genauer Beachtung der Silbenquantitäten (im Verhältnis von 1 : 2) sich nicht in das im 17. Jahrhundert schon etablierte moderne Taktsystem fügen (vgl. W. Stroh, „Der deutsche Vers und die Lateinschule“, *Antike und Abendland* 25, 1979, 1-19, dort S. 16 mit Anm. 61). An Sprechchöre denkt auch Tschulik (wie unten Anm. 193); dagegen rechnet Valentin (*Le théâtre*, 1978 [wie Anm. 11] 797) offenbar mit Chormusik. Aufschlussreich zum ganzen Problemkreis, der vor allem musikhistorisch erforscht werden müsste, ist: Fidel Rädle, „Über mittelalterliche lyrische Formen im neulateinischen Drama“, in: Michael Borgolte / Herrad Spilling (Hrsg.), *Litterae medii aevi*, Festschr. Johanne Autenrieth, Sigmaringen 1988, 339-362 (zu Balde S. 361).

¹⁹² Es handelt sich also nicht, wie Führer (wie Anm. 85: „Menschenopfer“ 153 = *Studien* 174) anzunehmen scheint, um zusätzliche musikalische Einlagen, „die dem Spiel eine feierlich-liturgische Form geben“ sollten.

¹⁹³ Nachgewiesen wenigstens für zwei der Lieder von Norbert Tschulik, „Zwei Beiträge zum Theater des Barock: Die Musik zu Baldes ‚Jephtias‘ und Weissenbachs ‚Contrafeth‘“, *Anz. d. österr. Ak. d. Wiss., philos.hist. Kl.* 114 (1977), Wien 1978, 359-377. Er widerspricht (S. 362) mit Recht der abwegigen Ansicht von Johannes Müller, *Jesuitendrama* (wie Anm. 51) Bd. 1, 84, Baldes Drama sei „der letzte große Versuch, die große Synthese zwischen Wortdrama und Oper [...] zu vollziehen“ (daher übrigens Dünnhaupts [wie Anm. 1, unter 22. I] falsche Angabe zur ‚Jephtias‘: „Libretto zu einem Musikdrama in lat. Versen“); auch Valentin (*Le théâtre*, 1978 [wie Anm. 11] 798) lokalisiert die ‚Jephtias‘ wenig glücklich „à mi-chemin du spectacle avec chœur et de l’oratorio“. Den sonderbarsten Irrtum leistet sich Michel (wie Anm. 87) 294 nach dem „kein Geringerer als Orlando di Lasso [gestorben 1594!] die Musik zu den Chören“ geschrieben hätte. Richtig über die relativ bescheidene Bedeutung der Lieder hat schon

Mit dieser Hoffnung auf Aufführungen seiner ‚Jephtias‘ scheint sich Balde allerdings bisher verrechnet zu haben.¹⁹⁴ Seinen deutschen Zeitgenossen, die an lebhaftes szenische Aktion und prächtiges Schaugepränge gewöhnt waren, dürfte sein so sehr auf seelische Dramatik und sprachliche Wortkunst gestelltes Drama nicht attraktiv genug erschienen haben; wir Heutige wiederum wissen mit der zumindest vordergründigen Botschaft des Stücks nichts mehr anzufangen: Auch von den hartgesottensten Theologen der Gegenwart dürfte es ja keiner mehr für plausibel halten, dass der liebe Gott einmal einen jüdischen General seine eigene Tochter habe schlachten lassen, nur um einen Vorgeschmack von Golgotha zu bekommen. Aber man überschätze nicht die Bedeutung einer solchen vermeintlichen Botschaft! So wenig uns der Schicksals- und Orakelglaube des alten Sophokles an Genuss und Verständnis des ‚König Ödipus‘ hindert, so wenig wir Bertolt Brechts kommunistischen Glauben teilen müssen, um die menschliche Wahrheit von ‚Puntila‘ und ‚Mutter Courage‘ zu fühlen, so wenig beruht auch die dramatisch-poetische Substanz von Baldes ‚Jephtias‘ letztlich auf seinen religiösen Überzeugungen. Natürlich hat er sein Stück in Übereinstimmung mit den Lehren seiner Kirche und seines Ordens bzw. dessen Theologen gebracht; aber man muss deswegen nicht vom Postulat eines jesuitischen Kadavergehorsams überzeugt sein, um Jephthes Schmerz beim Anblick Menulemas und seine schier übermenschliche Qual bei Erfüllung seiner vermeintlichen Pflicht nachempfinden zu können. Und Menulema selber bleibt, auch wenn man sie von aufgeklärtem Standpunkt aus für verblendet halten mag, ein zeitloses und zutiefst rührendes Vorbild notwendiger Selbstaufopferung für die größere Gemeinschaft: *Adeóne miserum ac triste pro patria mori?* Wer hartnäckig glaubt, Jesuitentheater, weil nur der *propaganda fides* dienend, stehe und falle mit dem Glauben an seine jeweilige Botschaft, der möge als Gegengift nur Baldes eigene große *Dedicatio* des Stücks an den Fürsten Weichard von Auersperg lesen: Nur wenig ist dort vom religiösen Inhalt des Stücks angedeutet, umso mehr geht es dem Dramatiker Balde um die ästhetischen Fragen der Gattung Tragödie, ihrer verschiedenen Typen, Stoffe, Personen und der seelischen Wirkungen, die sie auslösen.¹⁹⁵ Und auch seine Vorrede an den Leser endet ja nicht etwa mit dem Appell, die Botschaft der ‚Jephtias‘ zu verinnerlichen und ein besserer Katholik zu werden,¹⁹⁶ sondern durch die längst fällige Drucklegung der Dramen das deutsche Lateintheater endlich auf die Höhe der Kultur zu heben.¹⁹⁷

Wie stark uns auch heute Baldes ‚Jephtias‘ künstlerisch entzücken und menschlich ergreifen könnte, sei noch an einem letzten, die Person des Dichters in besonderer Weise berührenden Beispiel angedeutet, der Gestalt von Menulemas Liebhaber Ariphanasso. Ihn hat Balde aus freier Erfindung in den biblischen Stoff eingefügt und dabei, wie er selber im Hinblick auf den letzten

Scheid (wie Anm. 10) 33 geurteilt.

¹⁹⁴ Die gelegentlich zu lesende Behauptung, Baldes ‚Jephtias‘ sei zweifellos öfter aufgeführt worden (so z. B. Sypherd [wie Anm. 88] 56: „reasonably certain“, Scheid [wie Anm. 10] 34: „nachweisbar“ – welches auf Balde beruhende „Singspiel“ er meint, ist nicht klar), beruht wohl auf einem Missverständnis der Widmung *Ad lectorem* (ohne Pag. = *Op. omn.* 6, 10): *Habes, Candide Lector, JEPHTIADEN, Tragoediam; aliquotiens olim exhibitam saepiùs postulatam* [...]. Aber hier sind natürlich die Aufführungen des ‚Jephte‘ i.J. 1637 gemeint. Ohne Grund ratlos ist also Valentin, *Le théâtre*, 1978 (wie Anm. 11), 1266 Anm. 113 („un petit mystère qui n’a pu être éclairci“), der im Übrigen die 1674 in Neuburg a.D. aufgeführte ‚Jephtias‘ (Szarota, *Jesuitendrama* [wie Anm. 11] II 1, 459-466; vgl. II 2, 2234-2236: „von Baldes Stück inspiriert“, was stimmt) für eine regelrechte Baldebearbeitung hält – kaum zu Recht.

¹⁹⁵ Dieses Stück Baldescher Poetik ist m.W. noch nicht aufgearbeitet; seine Einordnung der ‚Jephtias‘ in drei Grundformen der Tragödie wird unrichtig wiedergegeben von Führer (wie Anm. 85: „Menschenopfer“ 146 = *Studien* 168).

¹⁹⁶ Nach Führer (wie Anm. 85: „Menschenopfer“ 91 = *Studien* 120) wäre die ‚Jephtias‘ als „kollektive Anweisung zur ignatianischen Meditation“ zu interpretieren.

¹⁹⁷ Im Gegensatz hierzu meint Führer (wie Anm. 85: „Menschenopfer“ 90 = *Studien* 119), es dürfte just „die Drucklegung auf eine jesuitische Modelltragödie im Dienst der Gegenreformation hindeuten“. – Immerhin sagt Balde in den auf die Dedikationen folgenden *Prolusiones*, er habe „dem Salianus zuliebe den Cothurn angezogen“ (*Jephtias* p. 2 = *Op. omn.* 6, 13).

Akt sagt, geradewegs zu einer „Seele“ (*anima*) der Tragödie gemacht hat (p.15 = *Op. omn.* 6, 26) – zu einer Seele, aber gerade nicht etwa zu einem Vorbild! Keineswegs ist ja dieser Ariphanasso¹⁹⁸ der strahlend jugendliche Held, als der er sich freilich selber nur zu gerne sähe. Eher bietet er von seinem ersten Monolog (II 1) an ein Bild von Zaghaftheit und kläglicher Unentschlossenheit. Wie eine der verliebten Frauen bei Ovid, denen Balde diesen männlichen Liebhaber hier unverkennbar nachgestaltet hat,¹⁹⁹ diagnostiziert der Unerfahrene zunächst an sich aus diversen Symptomen die Liebe²⁰⁰ zur Tochter des großen israelitischen Führers, was ihm, dem kleinen, unbeschnittenen Ägypter aber eine solche Angst einjagt, dass er zweimal versichern muss: seine Liebe sei völlig keusch, unirdisch,²⁰¹ ja – im Sinn platonisch-höfischer Erotik – auch noch sittlich hebend.²⁰² Aber auch so ist er im Konflikt der Gefühle: Darf er es denn in seiner Niedrigkeit wagen, um die Erhabene, Unvergleichliche zu werben? Immerhin ist sie doch eine Frau, meint er, sich plötzlich ganz weltmännisch gerierend,²⁰³ und müsste – jetzt liefert gar Ovids höchst unplatonische ‚Ars amatoria‘ die Gedanken – durch die Künste nachgiebiger Dienstfertigkeit (*obsequium*)²⁰⁴ samt Tränen, Seufzern und Blumenbuketts zu erobern sein. Ja, die Weiber wollen halt, dass man ihnen fast wie Göttinnen huldigt: Kein Problem für Ariphanasso, der alsbald sogar bereit ist, sich selbst als förmliches Brandopfer der Geliebten darzubringen!²⁰⁵ Dem Rausch dieses überflüssigen Liebestods folgt jäh die Ernüchterung: Menulema ist Jüdin; sie ehrt Gott, will nicht selbst Göttin sein. Wie könnte der dunkelhäutige Heide eine Chance bei ihr haben? *desine. insanis miser.*²⁰⁶ Schluss mit dem Wahnsinn! Natürlich hat er nicht die Kraft, Schluss zu machen. Ariphanasso konvertiert sogar, aus bloßer Verliebtheit, zum Gott der Juden (II 4); er dient sich Menulema, durch Handkuss geweiht, zum Ritter an²⁰⁷ und verspricht ihr großspurig das Haupt des feindlichen Königs (II 6). Aber auch dabei macht er noch immer eine recht fragwürdige Figur. Jedenfalls singt er, anschließend an diese Szene, ein dichterisch sehr klägliches Liebeslied in mehreren Strophen, die zwar dem Metrum nach verschieden, vom Inhalt her aber alle gleich monoton und albern sind.²⁰⁸ Und sogar

¹⁹⁸ Zu ihm als tragikomischer Figur vgl. auch die treffenden Bemerkungen von Barbara Bauer (wie Anm. 87) 462 f.; was Führer dagegen vorbringt (wie Anm. 85: „Menschenopfer“ 120 = *Studien* 145 f., jeweils Anm. 96), trifft nicht den Kern. Baldes Humor, den vor allem der Tölzer Stadtpfarrer Westermayer (wie Anm. 1) fein zu würdigen wusste, wird von neueren Interpreten wohl wegen einer einseitigen Vorstellung von dem, wie religiöse Dichtung zu sein habe, gerne übersehen, in der ‚Jephtias‘ fast durchgängig. Dass es in dem von ihm gewählten Typ der „mittleren Tragödie“ nur wenig zu lachen gebe, sagt Balde freilich selber, spricht ihr aber einen verborgenen Humor doch nicht ab (vgl. das oben in Anm. 88 gegebene Zitat); nur förmliche *Comico-tragoediae* lehnt er jedenfalls in der Perioche von 1637 als monströse *hirrocervi* ab (bei Valentin, „*Hercules moriens*“ [wie Anm. 87] 68).

¹⁹⁹ Hauptvorbild seines Monologs ist der Entscheidungsmonolog der Medea in *Ov. met.* 7, 11-71 (der ebenfalls mit einem – vergeblichen – Entsagungsbeschluss endet); zu vergleichen sind die Monologe von Byblis (*met.* 9, 474-516), Iphis (*met.* 9, 726-763) und Myrrha (*met.* 10, 320-355). Von Ovid stammt vor allem Baldes – gelegentlich auch schon von Seneca nachgeahmte – Technik der assoziativen Gedankenführung, die geradezu den ‚inneren Monolog‘ der neueren Literatur vorwegnimmt.

²⁰⁰ Vgl. *Iephtias* p. 30, v. 1-9 (= *Op. omn.* 6, 38) mit *Ov. met.* 7, 11-16 (und etwa auch Taminos „Soll die Empfindung Liebe sein?“).

²⁰¹ p. 31, v. 1-6 (= *Op. omn.* 6, 39, 18-23); p. 32, 15-17 (= *Op. omn.* 6, 40, 29-31)

²⁰² p. 31, v. 4 (= *Op. omn.* 6, 39, 21) *Menulema totiens visa probitatem docet.*

²⁰³ Köstlich besonders seine altklug souveräne Sentenz (p. 31, v. 25 = *Op. omn.* 6, 40, 4): *Timidus petitor, ludus est vxorius* („Pantoffelheld“), ähnlich die folgenden Verse.

²⁰⁴ p. 32, 9 (= *Op. omn.* 6, 40, 23): *In omne gyra corpus obsequium tuum*; vgl. hierzu und zum Folgenden *Ov. ars* 2, 177 ff. und Ähnliches bei den römischen Elegikern.

²⁰⁵ p. 33, v. 22 sq. (= *Op. omn.* 6, 41, 33 sq.). Komisch übersteigert hier Balde eine Vorstellung seiner eigenen marianischen Erotik (*lyr.* 4, 49, 26-28 = *Op. omn.* 6, 260).

²⁰⁶ p. 34, v. 3 = *Op. omn.* 6, 42, 11; nach Catull. 8, 1 *Miser Catulle, desinas ineptire.*

²⁰⁷ Vgl. oben Anm. 111.

²⁰⁸ Ariphanasso bringt nur Überbietungstopik des immer selben Schemas (*Virgo turture castior / Agni vellere mollior. / Cygni voce suavior* [...] etc.). Das erinnert zwar entfernt an das Hohelied (Bauer [wie Anm. 87] 462 f.);

im letzten Akt ist mit unserem Helden noch kein Staat zu machen. Statt die geplanten und Menulema versprochenen Taten der Tapferkeit vollbracht zu haben, hat er sich bei einem stümperhaften Attentatsversuch auf König Ammon ergreifen lassen und die ganze Kriegs- und Nachkriegszeit statt auf dem Feld der Ehre in kümmerlicher Gefangenschaft zugebracht. Nicht einmal der Totenklage über Menulema (V 5) zeigt er sich anfangs gewachsen: Er klagt nämlich weniger über deren Schicksal als vor allem darüber, dass seine Augen nicht in der gebührenden Weise heulen wollen – bis dann schließlich doch „die Träne quillt“.²⁰⁹ So gewinnt er eigentliche Größe erst ganz am Schluss der Tragödie, als er, um der Braut im Jenseits willen, den Frauen dieser Welt absagt.

Was mag Balde bewogen haben, diesen gar zu lebensechten, mehr treuherzigen als tapferen Helden zum Ritter seiner Menulema zu machen? Sicher nicht nur die Freude an der eigenen ironischen Kunst oder das Bedürfnis, den Zuschauern unter so viel Szenen des Opfermuts und der Frömmigkeit auch ein wenig zum Lächeln zu geben. Man muss vor allem bedenken, dass Ariphanasso (Pharaonissa) ja die von Christus (Menulema – Emmanuel) geliebte und ihn wieder liebende Menschenseele sein soll, eine Seele also, die ihrer großen Aufgabe allemal nur wenig gewachsen, die auf Huld und Gnade angewiesen ist. Ein echter Held wäre hier das Richtige nicht gewesen.

Und noch eins. Balde hat zumindest den Kennern seines Lebens angedeutet, dass er bei Ariphanasso vor allem auch sich selber im Auge hat. Zunächst in der Szene mit dem verunglückten Liebeslied (II 6), das ja, genau betrachtet, eine Serenade ist, wie sie auch Balde seinerzeit als junger Jurastudent der schönen Ingolstädterin dargebracht haben soll. Ariphanasso hofft nämlich, dass Menulema, hinter dem Fenster verborgen, ihm lauscht; ja an einer Stelle wähnt er sogar, ihr Niesen (zum Zeichen des Beifalls!) gehört zu haben.²¹⁰ Und es sind unverkennbar Baldes eigene Worte (*cantatum satis est* [...], s. oben S. 2) mit denen er, um in den Krieg zu ziehen, seine Laute – zwar nicht zerschmettert, aber von sich wirft:

*Vocalis abice tinnulas citharae fides
Imbellis Orpheu. fidibus est lusum satis.*²¹¹

Hinweg der Zither tönereicher Saitenklang,
du Feigling Orpheus! Saiten sind genug gespielt.

Ariphanasso hat damit der Musik, noch nicht der sinnlichen Liebe entsagt. Seine Entsagung wird gekrönt von der größeren im letzten Akt, wo er, wie Balde bereits in der Ingolstädter Nacht, alle irdische Liebe von sich stößt. So hat im täppischen, aber doch lebenswerten Ariphanasso der schon ältere Balde nicht ohne Ironie, fast wie ein romantischer Dichter, ein Stück seiner eigenen Jugend dargestellt. Der Verlust der Laute im zweiten und der Entschluss zum Zölibat im letzten Akt fügen sich zusammen zum Bild des jungen Jakob Balde, der statt Frauenliebe die Liebe zu Jesus wählt, für ihn ritterlich, wenn auch nicht immer glanzvoll, streitend: als ‚Jesuit‘.

So persönlich ist Balde auch in dieser Tragödie, mit der er für das Jesuitentheater der Deutschen neue ästhetische Maßstäbe setzen wollte. Sie sollte als ein Meisterwerk nicht noch weitere Jahrhunderte auf ihre Uraufführung warten.

in der übersteigerten Eintönigkeit des Liedes ist aber vor allem der täppischste aller Liebhaber, Ovids Polyphem, das Vorbild (*met.* 13, 789 ff. „*Candidior folio* [...]“), das seinerseits auf Theokrit, *id.* 11 und Vergil, *ecl.* 2 zurückgeht.

²⁰⁹ p. 150, v. 20 - p. 151, v. 17 = *Op. omn.* 6, 168, 19-169, 13

²¹⁰ p. 59, v. 4 (= *Op. omn.* 6, 84, 35 mit sinnentstellendem Druckfehler) *Adest: notau. sternuit. cantum probat.*

²¹¹ Die Anspielung auf Baldes Bekehrung, die für die Authentizität von deren Überlieferung entscheidend wichtig ist, wurde zuerst notiert bei Stroh, Nachwort zu Westermayer (wie Anm. 1) 10*; danach Heider (wie Anm. 7) 72, der den Bezug auch zu einer Ode von Sarbievius (1, 8) notiert.