

Wilfried Stroh

„Des Mars germanischer Sprössling“ – Jakob Balde huldigt Johann Tilly

Johann Graf von Tilly und Jakob Balde SJ, zu ihrer Zeit der erfolgreichste Militär und der berühmteste Dichter Deutschlands, sind sich persönlich, soviel wir wissen, nicht begegnet. Erst als man 1632 die Leiche des greisen, mit dreiundsiebzig Jahren am Wundfieber verstorbenen Feldherrn in Ingolstadt aufgebahrt und dem Volk zur ehrfürchtigen Besichtigung freigegeben hatte, durfte auch der junge Poet, damals noch ein fast unbekannter zweiunddreißigjähriger Theologiestudent, seinen Blick auf den verehrten Mann werfen. In seinem poetisch-prosaischen Riesenwerk *Tillius redivivus*, „Der wiedergeborene Tilly“,¹ hat er das erste Eintreffen der Todesnachricht und seine Begegnung mit dem Leichnam anschaulich geschildert.²

ADhuc dolebam ex vulnere MAGNI JOANNIS DE TILLY, & Imperij Romani miserebar: quod illius Ducis casu, cum ingenti terræ motu, cecidisse mihi videbatur. Ferrea, dixi, tibiæ pars comminuta est: fictilis quomodo subsistet? [...]

Talia mecum volvebam cubito incubans, & oculo incuriosè vago subjectum nemus hortumque prospiciens. cùm ad me venit ALPHONSUS Juvenis, lectissimus & amœni ingenij, Musisque mansuetioribus tam bene notus, quàm quivis alius in Cyrrha. Is festinatione anhelus, & in limine adhuc consistens, TILLIUS exclamat, MAGNUS TILLIUS exspiravit. vergebatur tunc dies ad occasum. Itane verò? dixi, satin' compertum est? cave, me famæ incertis rumoribus oneres. oculatus jam vix credo. Atqui his oculis crede, inquit: his vidi animam trahentem: interfui fortissimi bellatoris ultimæ luctæ. [...] JACEBAT M. TILLIUS in toro, ac si vivus adhuc pressum anhelitum colligeret in spiramen, vultu nihil confuso, nihil remisso, nihil à TILLIO mutato: sed prorsus eo, quem consummata gloria habere solet. manus ad pectus obnoxiae, consertisque digitis Christi suffixi crucem tenentes: ardua frons: latum supercilium: nasus demissior, & adhuc bellicosus: oris dignitas singularis: barba inspicata & canescens, ac numerosa radice per genas mentumque viriliter serpens: erecta densaque cæsaries sine artificio. [...] Ceterùm quocunque oculos in illo funerali sacrario tulimus, spiravit insolita pietas, facesque virtutis & gloriosæ magnitudinis horror.

Noch fühlte ich den Schmerz über die Verwundung des GROSSEN³ JOHANN VON TILLY, und ich empfand Mitleid mit dem Römischen Reich, das mir durch den Sturz jenes Führers mit einem gewaltigen Erdbeben zusammengestürzt zu sein schien. Der eiserne Teil der Flöte ist zerschlagen, sagte ich: Wie wird der tönerner bestehen?⁴ [Es folgen philosophische Betrachtungen über Schicksal, Zufall und göttliche Vorsehung, die in eine Apostrophe an den Großen Tilly münden.]

¹ Balde, Nr. 32 bei Gerhard Dünnhaupt: *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock*. Erster Teil, Stuttgart 1990; Nr. 30 im Repertorium der Werke Baldes von Beitinge / Stroh (www.klassphil.uni-muenchen.de/~stroh/balde_rep.htm); das Werk ist verfasst 1632 (unrichtig Dünnhaupt), zuerst postum veröffentlicht München 1678. Eine ganz unvollständige Übersetzung bei: Joseph Böhm, *Der wieder zum Leben erwachte große Tilly oder des großen Tilly Totenfeier von Jakobus Balde*, München 1889. Zur Interpretation: Georg Westermayer, *Jacobus Balde, sein Leben und seine Werke*, München 1868 (Neuausg. von Hans Pörnbacher und Wilfried Stroh, Amsterdam / Maarssen 1998), 45-50; Wilfried Stroh, „Balde auf der Bühne: zum dramatischen Werk des Jesuitendichters“, in: W. St., *Baldeana: Untersuchungen zum Werk von Bayerns größtem Dichter*, hg. von Bianca-J. Schröder, München 2004, 241-308, dort S. 266-271. Die vorliegende Studie überschneidet sich gelegentlich mit dem dort Gesagten.

² Ich folge der Ausgabe von Baldes *Opera poetica omnia*, München 1729, Bd. 8, S. 1-332 (mit z.T. falscher Paginierung), die obigen Zitate dort auf S. 8 f., 18. Nur evidente Druckfehler (wie unten Z. 9 *exspiravit* statt *exspiravit*) sind stillschweigend berichtigt. Die deutsche Übersetzung stammt hier und sonst von mir selbst.

³ Das regelmäßige Epitheton MAGNUS, das Balde mit Tilly verbindet, soll diesen offenbar in eine Reihe mit Alexander Magnus und Pompeius Magnus stellen; vgl. die spätere Erörterung p. 138 f. Durch die Vorausstellung scheint aber angezeigt, dass es sich vorläufig um eine persönliche Wertung des Autors, noch nicht um einen quasi offiziellen Titel handelt. „Größe“ schreibt Balde vor allem auch Kaiser Maximilian I. (*Op. poet.* [wie Anm. 2] 8, 423) und dem Grafen von Pappenheim (*Lyrical* 1,19,33 ff.) zu.

⁴ Inspiriert offenbar aus Daniel 2,33 (Beschreibung der Statue, die Nebukadnezar im Traum gesehen hat): *tibiae* (hier aber „Unterschenkel“!) *autem ferreae, pedum quaedam pars erat ferrea, quaedam autem fictilis*.

Solche Gedanken wälzte ich in mir, auf den Ellbogen gelehnt, wobei ich mein Auge teilnahmslos über den Wald und den Garten unter mir schweifen ließ – als zu mir ALPHONSUS kam, ein trefflicher junger Mann von lieblichen Geistesgaben, einer, der den holderen Musen⁵ so gut bekannt ist wie nur irgendeiner in Cyrrha.⁶ Er war außer Atem von der Eile und noch auf der Schwelle innehaltend rief er: „TILLY, der GROSSE TILLY ist gestorben. Der Tag ging eben zum Abend.“⁷ „Wirklich?“, sagte ich, „ist das ganz sicher? Belaste mich nicht mit ungewissen Gerüchten. Das glaube ich ja kaum, wenn ich es mit Augen sehe.“ „Aber glaube es diesen Augen“, sagte er, „mit ihnen sah ich, wie er nach Atem rang; ich war dabei beim letzten Ringen des tapfersten Kämpfers.“ [Alphonsus gibt eine ausführliche Beschreibung dieses Sterbens. Dann macht man sich auf den Weg zum Haus, wo der Tote aufgebahrt ist.]

Der GR. TILLY LAG auf dem Bett, als wäre er noch am Leben und würde seinen gepressten Atem zu einem Atemzuge sammeln; sein Gesicht war unentstellt, ohne Erschlaffung, ganz der alte TILLY, aber genau so, wie einer in der Vollendung seines Ruhmes auszusehen pflegt: die Hände demütig⁸ auf der Brust, wobei sie mit gefalteten Fingern das Kreuz des gekreuzigten Christus hielten, hoch die Stirn, breit die Augenbraue, die Nase etwas gesenkt und immer noch kriegerisch, einzigartig die würdige Schönheit des Munds, der Bart gezackt und halb ergraut, wobei er sich über Wangen und Kinn männlich in vielfachem Wuchse ausbreitete, sein Haupthaar aufgerichtet und dicht, ohne künstliche Frisur [...]. Und wohin wir auch sonst in diesem Todesheiligtum unsere Blicke wandten, überall war der Hauch einer ungewöhnlichen Frömmigkeit, ein Hauch von Fackeln der Tapferkeit und vom Schauer vor einer ruhmreichen Größe.

Erst als Tillys Leibarzt dem jungen Balde auch das Herz des tapferen Helden gezeigt hat, kann er sich – immer neue Besucher rücken ja nach – vom Anblick des bewunderten Toten losreißen und mit Freund Alphonsus auf den Heimweg machen. Womit aber, wie wir bald sehen werden, diese „Leichenfeier für Tilly“ noch nicht zu Ende ist, sondern gerade erst ihren Anfang nimmt.

Baldes überschwängliche Verehrung für den großen Feldherrn, nicht jedem heute leicht nachvollziehbar, war älter. Als er vier Jahre zuvor (Anfang 1628), damals als Gymnasiallehrer in München, in einer mit seinen Schülern veranstalteten öffentlichen Deklamation, betitelt *Regnum Poetarum* (Königreich der Dichter),⁹ zwölf altrömische Poeten auftreten ließ, um diese jeweils in ihrem Stil Themen aus dem „Böhmischen Krieg“ behandeln zu lassen, erhielt Tilly einen ehrenvollen Platz in der Reihe der katholischen Generäle. Nachdem Balde Dampierres Tod vor Pressburg (in Art des Epikers Lucan) geschildert hatte und diesem dann (im Stil des Statius) der Heldentod des Bucquoy gefolgt war, wird schließlich als Nummer drei dem wichtigsten der Feldherrn, Tilly, gehuldigt. Zwar darf ihn nicht gerade Vergil feiern – dieser Allergrößte bleibt, denn Ordnung muss sein, dem Landesherrn, Kurfürst Maximilian I., vorbehalten –, aber es ist der konkurrenzlose Meister der Panegyrik, der von Balde immer höchst bewunderte Claudian,¹⁰ der nun die Aufgabe erhält, wenigstens „ein Teilstück des Preislieds auf diesen Führer zu verfassen“ (*unam partem*

⁵ Gemeint sind die Musen der Poesie, im Gegensatz zu den strengeren Musen von Philosophie und Wissenschaft.

⁶ Cyrrha, am Fuße des Parnass, ist Apollo heilig. Es steht hier (wie am Anfang von Dantes *Paradiso*) metonymisch für das Reich der Poesie; speziell an „Ingolstadt als Musenstadt“, wie Böhm (wie Anm.1) S. 1 wollte, ist schwerlich zu denken.

⁷ Böhm legt diese Zeitangabe Balde in den Mund. Sie muss sich aber doch eher auf den Tod Tillys als auf das Eintreffen der Nachricht davon beziehen; auch Bojaria (p. 57) datiert Tillys Tod auf den Sonnenuntergang.

⁸ Zu dieser Bedeutung von *obnoxius* vgl. *Thesaurus linguae Latinae* IX 2, 128, 72 ff. (Kuhlmann).

⁹ Das Werk ist erhalten in einer (fehlerhaften) Handschrift der Bayerischen Staatsbibliothek München (clm 27271.III); die episch-elegischen Teile außerdem in den *Opera poetica omnia* (wie Anm. 2) 3,266-286; 5,325-331. Am ausführlichsten zum Ganzen: Peter L. Schmidt, „Balde und Claudian [...]“, (zuerst 1986), jetzt in: P.L.Sch., *Traditio Latinitatis* [...], hg. von Joachim Fugmann u.a., Stuttgart 2000, 356-372; Wilfried Stroh, „Seneca in Prag: Ein tragisches Exercitium des jungen Jakob Balde S.J. [...]“ (zuerst 1999), jetzt in: W. St., *Baldeana* (wie Anm. 1) 59-119.

¹⁰ Dieser heute nur noch Fachleuten bekannte, von den Jesuiten geschätzte geniale Dichter lebte um 400 n.Chr. und verherrlichte vor allem den weströmischen Feldherrn Stilicho. Balde fühlte sich ihm wesensverwandt, weil Claudian es fertiggebracht hatte trotz strenger Orientierung an klassischen Vorbildern Originelles zu schaffen. Vgl. hierzu bes. die wertvolle Arbeit von P.L. Schmidt (wie Anm. 9) und Thorsten Burkard (Hg.), *J. Balde: Dissertatio de studio poetico*, München 2004, 14 ff., 131 ff.

Panegyrici huic Duci describe).¹¹ Und dieser hebt alsbald an mit der für Claudian so typischen übertrumpfenden Vergleichung:

Quid toties profert Latiales Roma Camillos?
 Cur solùm Decios fastis inscribit? et urbem
 Quondam Fabricio defensam consule iactat?
 Instar Tarpeji montis, trabeæ que Gabinæ
 Tillius unus erit, soboles Germana Gradiui.
 Ille Iouis summi volucres et Numen obumbrat
 Ense suo, regníque caput uirtute tuetur.

Warum feiert so oft mein Rom die Camiller¹² der Heimat?
 Schreibt in die Fasten¹³ nur einzig allein seine Decier?¹⁴ Warum
 rühmt es Fabricius¹⁵ nur, der als Consul Beschützer der Stadt war?
 Gleich dem Tarpeischen Berg¹⁶, dem gabinisch gegürteten Kleide¹⁷,
 gelte uns Tilly allein, des Gradivus¹⁸ germanischer Sprössling.
 Er schenkt schattenden Schutz¹⁹ den Vögeln des Jupiter²⁰, schirmt auch
 selber den Gott mit dem Schwert und tapfer den Führer des Reiches.

Da Tilly den Kaiser des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation, Ferdinand II., beschützt - auch Balde selbst in diesem Gedicht versteht sich als „Römer“ – kann er mit Fug und Recht unter die Retter Roms, wie Camillus, Fabricius, Decius, Vater und Sohn, eingereiht werden: Der Titel „des Gradivus (d.h. Mars) germanischer Sprössling“ rückt ihn überdies in die Nähe des Stadtgründers Romulus, der ja leiblicher Sohn des Kriegsgotts Mars gewesen sein soll. Umgekehrt wird der Kaiser (in der seit dem späten Ovid üblichen religiösen Huldigungsform²¹) als Göttervater Jupiter verherrlicht. Gegenüber solchem heidnischen Polytheismus hat Balde wie andere jesuitische Dichter erstaunlich wenig Bedenken.

„Claudian“, der ja keinen vollständigen Panegyricus geben soll, überspringt mit nur zwei Versen (8 f.) die Niederwerfung des böhmischen Aufstands – den Sieg in der Schlacht am Weißen Berg (1620) wird er später ganz Kurfürst Maximilian I. zuschreiben – und wendet sich der neuesten ganz großen Bedrohung durch den Dänenkönig Christian IV. (seit 1625) zu. Was sollte der Kaiser angesichts des „Cimbernsturms“ (*tempestas Cymbrica*, V. 12) einst tun? Allein kämpfen? Verbündete suchen? Den Kampf meiden? Schmählichen Frieden schließen?

¹¹ Baldes Claudian-Gedicht ist in einer vorläufigen kritischen Edition abgedruckt bei Schmidt (wie Anm. 9). Die dort nachgewiesenen Parallelen zu Claudian werden hier nicht mehr aufgeführt. Nicht näher eingehen kann ich auch auf die grundsätzliche textkritische Problematik (die ich etwas anders als Schmidt beurteile): Beide Überlieferungsträger (vgl. dazu Anm. 9) gehen m.E. auf einen gemeinsamen Archetypus zurück, der nicht mit Baldes Originalmanuskript identisch sein kann, aber möglicherweise Autorvarianten enthielt.

¹² M. Furius Camillus (Anfang 4. Jh.) - Baldes Plural bedeutet „Männer wie Camillus“ - rettete angeblich Rom aus Galliernot und hieß „zweiter Gründer der Stadt nach Romulus“ (Livius 7,1,10).

¹³ Auch wichtige historische Ereignisse wurden in den römischen Festkalender (*fasti*) eingetragen.

¹⁴ P. Decius Mus soll i.J. 340 durch rituelle Selbstaufopferung (*devotio*) in der Schlacht das römische Heer vor den Latinern gerettet haben; dasselbe erzählt man von seinem gleichnamigen Sohn bezüglich einer Gallierschlacht i.J. 296.

¹⁵ Gemeint ist C. Fabricius Luscinius, Consul und Triumphator i. d. J. 282 und 278, ein Muster altrömischer Sittenstrenge.

¹⁶ *Mons Tarpeius* ist nach Varro (*de ling. Lat.* 5,41) der alte Name für das Kapitol.

¹⁷ Beim *cinctus Gabinus*, der Tracht des Opfernden, wird unter anderem ein Teil der Toga über den Kopf gezogen; vielleicht hebt Balde darauf ab, dass in dieser Tracht auch der ältere Decius seine *devotio* vollzogen haben soll (Livius 8,9,5-9). Etwas anders Schmidt (wie Anm. 9) 360 A. 18.

¹⁸ Alter Name des Kriegsgotts Mars, unbekannter Herkunft; die in der Regel lange erste Silbe wird hier kurz gemessen wie auch in Ovid, *Metamorph.* 6,427 (ebenfalls am Versende).

¹⁹ *Obumbrare* in der Bedeutung von „beschützen“ schon bei Vergil, *Aen.* 11,223, dann oft bei christlichen Schriftstellern

²⁰ Gemeint ist natürlich der Adler, der zugleich Vogel Jupiters und (als Doppeladler: darum *volucres!*) Symbol des Reichs ist.

²¹ Beginnend mit *Tristia* 1,1,81.

Eine Art Entscheidungsmonolog (*dubitatio*) fächert die Alternativen auf (V. 17-23), die hoffnungslos scheinen, bis der dreimal emphatisch genannte *TILLIUS* die Rettung bringt (1626), und nicht nur die Rettung: Mit siegreichen Adlern dringt er bis in unbekannte Gewässer vor und pflanzt sogar die Zeichen des wittelsbachischen Löwen in fremden Boden - einer der hier seltenen Hinweise darauf, dass Tilly nicht zuerst General des Kaisers als vielmehr seines bayrischen Dienstherrn und der Liga ist.²² Eine Huldigung an den Kaiser beendet diesen ersten Abschnitt des Gedichts (V. 31-37).

Im zweiten Teil wird dann der Charakter Tillys gerühmt, vor allem seine unglaubliche Ausdauer und physische Strapazierfähigkeit (V. 38-54a²³): Seine *virtus* mache ihn – wohl zum ersten Mal spielt Balde hier mit stoischen Vorstellungen – dem Schicksal (*fata*) und sogar der Natur überlegen²⁴; wie ein neuer Hercules nehme er schulternd die Last der sonst einstürzenden Welt auf sich (V. 54b-61).²⁵ Mit kühnem Sprung – vielleicht bildet der vorhergehende Gedanke an Hercules, der aber nicht genannt ist, die Assoziationsbrücke – geht Balde zurück in die früheste Kindheit des Helden, der, kaum geboren, schon an Waffen und Helmbüschen seine einzige Freude hatte (V. 62-73). Dann zieht wieder der im ganzen Gedicht dominierende Dänenkrieg die Aufmerksamkeit auf sich: Auch selbst die Türken vor Wien waren keine solche Bedrohung: *sileat superata vetustas* – „Es schweige die Vergangenheit, die (nunmehr) überboten wurde!“²⁶ (V. 74-86).

Auch im dritten und letzten Teil steht der Dänenkrieg als das damals (Anfang 1628) aktuellste Geschehen im Vordergrund. Nachdem Balde Tillys *noua bella*, d.h. seine „neuartige Kriegsführung“ gerühmt hat – nicht erst das Heer, schon der Schrecken, den der Name Tilly auslöst, bringe den Sieg (V. 87-99) –, muss noch einmal der geschlagene Däne als Zeuge erhalten: Nicht allein dessen Waffengewalt war Tilly gewachsen, auch seine Listen fanden in ihm ihren Meister (V. 100-107). Das obige Bild wird wieder aufgenommen: Tilly rettet alles vor dem Zusammenbruch (V. 108-110), wobei Balde global denkt: Die ganze Welt nennt Tilly „Vater des Vaterlands“ (V. 110 *Patrem patriæ sibi uindicat*²⁷ *orbis*).

Vor allem aber doch die bayerische Heimat! Wie durch eine List des Zufalls erscheint an dieser Stelle schon eine Vorahnung des künftigen aus drei Völkern bestehenden Königreichs, dann Freistaats Bayern: Bayern selbst (heute Altbayern) dankt Tilly das Wohl seines Fürsten, Franken widmet ihm seinen edelsten Riesling, und Schwaben will nicht zurückstehen. Dann schließt Balde, der gebürtige Elsässer, auch seine Heimat mit ihren vom

²² Eine historische Auswertung des Texts steht noch aus; doch möchte ich annehmen, dass die auffallende Zurückstellung Bayerns hinter Kaiser und Reich durchaus im Sinne des bayerischen Kurfürsten war.

²³ In V. 51 kann die Lesart des Monacensis, die Schmidt (wie Anm. 9) übernimmt, schon aus prosodischen Gründen (Hiat!) nicht richtig sein: *Ipse prior fluuios, quo usque extantior amne / Scindebat manibus*; das *quovis* der Ausg. von 1729 gibt leidlichen Sinn: „Er durchschnitt als erster mit seinen Händen die Flüsse, aus jedem Strom herausragend“.

²⁴ Zu Unrecht liest Schmidt (wie Anm. 9) in V. 57 f. (mit dem von ihm fast stets bevorzugten Monacensis) *nec credere tanti / Militis obsequijs famulans natura veretur*. Das Richtige hat auch hier die Ausgabe von 1729: *cedere*. „Auch die Natur zögert nicht, sich dienend zur Hilfeleistung für einen so großen Soldaten zu verstehen.“

²⁵ Leider ist der Text an entscheidender Stelle unsicher: 59-61 *Ardua cum dubij nutarent culmina iuris, / In te sero nimis querimur revoluta fuisse / Pondera, quae Vastis etiam ceruicibus aequas*. Hier ist das von Schmidt (wie Anm. 9) akzeptierte, einhellig überlieferte *iuris* sinnlos. Ich lese kühnlich *mundi* und übersetze: „Als die hohen Gipfel der Welt unentschlossen [*dubij* gehört proleptisch zu *mundi*] schwankten, da wälzten sich allzu spät, wie wir beklagen, auf dich die Massen, denen du auch (so noch) mit deinem gewaltigen Nacken standhältst.“ Vgl. nämlich die Vorbildverse bei Claudian, *In Rufinum* 1,274 f. (an Stilicho) *Qua dignum te laude feram, qui paene ruenti / lapsuroque tuos umeros obieceris orbi*. Wie Schmidt gezeigt hat, wird gerade dieses Gedicht von Balde vielfach nachgeahmt.

²⁶ Wie von Schmidt (wie Anm. 9) bemerkt, ein Zitat aus Claudian, *in Rufinum* 1,283 *taceat superata vetustas*. Balde fügt allerdings noch zwei Akkusativobjekte hinzu: ... *Hannibales Pyrrhósque simul*...

²⁷ Nach der Textgestaltung bei Schmidt (wie Anm. 9), der hier eine Konjekturen von mir berücksichtigt.

Weingott Bromius geliebten Hügeln an. Aus allen Mündern hört man: *Viue diu vox una sonat, diuersaque Viue* - „Lebe du lange, ertönt es im Chor, dem vielfachen, lebe!“²⁸ (V. 111-117)

Was Baldes „Claudian“ nicht gesagt hat, holt sein „Martial“ in einem nachfolgenden, den Panegyricus resümierenden Epigramm nach: Tilly hat wie Hercules den Himmel verdient: *His nos pro meritis petimus [...] / [...] ut Alcides et ferat astra novus.*²⁹ „Wir bitten, dass für diese Verdienste der neue Alcide (oder: er als neuer Alcide) auch die Sterne erhält.“ Dieser letzte Tilly gewidmete Vers ist fast schon das Programm des ungleich umfangreicheren und bedeutenderen Werks, das Balde seinem Helden vier Jahre später nach dessen Tod (1632) widmet³⁰ und aus dessen Eingang wir vorher schon ein kurzes Stück kennen gelernt haben. Es heißt mit vollem Titel *Magnus Tillius redivivus sive M. Tillij Parentalia* („Der wiedergeborene Große Tilly oder des Großen Tilly Totenfeier“). Hier wird Tilly in der Tat zum Heros erhoben, aber – und das ist der große Unterschied zu der Darstellung in dem heidnisch stilisierten *Regnum poetarum*³¹ – nunmehr zu einem durch und durch christlichen Heros. In seiner *DEDICATIO Ad Illustrissimos et fortissimos Belli DUCES, & HEROES*³² sagt Balde sogleich: *Heroibus Christianis Heroem Christianum damus* („Den christlichen Helden geben wir einen christlichen Helden“); dort wird auch bald der Sinn des Obertitels erläutert: „Vom Großen Tilly soll es heißen können, dass er in euren beispielhaften und gewaltigen Taten lebe und am Leben bleibe“ (*M. Tillius [...] dici possit, in vestris exemplis ac maximis facinoribus vivere ac superesse*).

Jedoch nicht nur dieses Fortleben in der Erinnerung als ein begeisterndes Vorbild meint Balde, wenn er vom christlichen Heros spricht; der Schluss des Werks zeigt, dass Balde in ihm einen förmlichen Heiligen sieht, der nach seinem Erdenleben, wie Hercules in den heidnischen Olymp, so in den christlichen Himmel aufsteigt:

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!³³

Zwischen der *Dedicatio* an die katholischen Heerführer und dieser Schlussapothese mit dem Gebet an den quasiheiligen Tilly dehnt sich ein Werk von labyrinthischer Verschlungenheit und kaum überschaubaren Dimensionen. Obwohl es als das unmittelbare Zeugnis eines feinfühligem, hochintelligenten Zeitgenossen auch großen historischen Wert hat, ist es doch von der Forschung bisher kaum beachtet worden – begreiflich nur angesichts der

²⁸ Das ist abgewandelt aus Martial, *Liber spectaculorum* 3,11 f. (wo die ganze Welt dem *Caesar*) huldigt: *vox diversa sonat populorum, tum tamen una est, / cum verus patriae diceris esse pater*. Dort ist allerdings an die Vielzahl der Sprachen im ausländerreichen Rom gedacht.

²⁹ Überliefert ist freilich: *deferat astra*, was aber keinen Sinn gibt.

³⁰ Eine kürzere Erwähnung Tillys (in Bezug auf die Eroberung Magdeburgs) findet sich auch im *Maximilianus I. Austriacus* (1631), *Op. omn.* (wie Anm. 2) Bd. 8,350; auch hier wird ein Grundgedanke des *Tillius redivivus* vorweggenommen: *TILLIUM cum nomino, [...] totus Orbis assurgit*.

³¹ Vgl. dazu meinen oben (Anm. 9) zitierten Aufsatz: Balde hat in diesem Werk einmal die heidnische Weltsicht der Dichter, die er auftreten lässt, völlig übernommen; die religiösen Hintergründe des Dreißigjährigen Kriegs bleiben unberücksichtigt.

³² *Op. omn.* (wie Anm. 2) Bd. 8,2 f.

³³ Noch deutlicher äußert sich im selben Sinn die Göttin Bojaria (*Op. omn.*, Bd. 8,58, vgl. schon 57), die damit rechnet, dass Balde entweder als Gottheit unter den Sternen weilt oder als eine Art beratender Schutzengel dem Kurfürsten zur Seite gegeben ist: Vorbild dieser Partie ist deutlich das Prooemium zu Vergils *Georgica* (V. 5 ff.), wo ähnliche Überlegungen bezüglich der Apotheose „Caesars“ (Octavians) angestellt werden. An anderer Stelle (74) heißt es (im Munde von Alphonsus) vorsichtiger, Tilly lebe *apud Superos, ut spes est; in hominum pectoribus, ut scimus* („unter den Himmlischen, wie wir hoffen; im Herzen der Menschen, wie wir wissen“); Ähnliches sagt Roma („277“).

Verständnisschwierigkeiten, die auch dieser Text des exquisiten Meisterlateiners Balde an vielen Stellen bietet. Für unsere Zwecke muss jetzt ein ganz kurzer Überblick über das Ganze³⁴ genügen.

Äußerlich gesehen handelt es sich um ein *Prosimetrum*, also eine Mischung aus Prosa und Vers, wie sie vom kynischen Philosophen Menippos von Gadara erfunden sein soll: Ihre berühmteste Ausgestaltung hat diese Form in der *Apocolocyntosis* Senecas – Baldes Werk dem Inhalt nach verwandt! – und dem Roman Petrons gefunden, dann vor allem in der bis heute vielgelesenen *Consolatio philosophiae* des Boethius.³⁵ Balde selbst hat mit der Form des Prosimetrums, nach dem Vorgang anderer Neulateiner (besonders des Lipsius), ansatzweise im erwähnten *Regnum poetarum*, dann aber vor allem in seinem großen Fürstenspiegel *Maximilianus I. Austriacus* experimentiert. Mehr aber als in diesem etwas trocken geratenen Werk ist in unserem *Tillius* die Integration von Poesie und Prosa, die sich jeweils fein ihrem Gegenstand anpassen, gelungen. Nur auf die dichterischen Partien abhebend nennt Balde sein Werk öfter eine „Tragödie“³⁶ – was, wie wir sehen werden, auch mit der äußeren theatralischen Form zu tun hat –, spricht vor allem immer wieder von dem „Vergnügen am Schrecklichen“ bzw. der „Wollust des Seufzens“³⁷: Die durchgängige Mischung von Trauer und Freude, Schmerz und milder Süßigkeit, macht in der Tat einen besonderen Reiz dieses (nicht im modernen Sinn) „tragischen“ Werks aus,³⁸ das zum größten Teil in einer poetischen Totenklage allegorischer Bühnenpersonen besteht. Doch hat Balde auch, um das Bild von Tilly recht vielgestaltig abzurunden, viele prosaische Dokumente einmontiert – besonders auch sie bedürften dringend des historischen Kommentars.

Nach der *Dedicatio* (2-3³⁹) und einem *Argumentum*, in dem die Eigenart des Werks und der Titel *Parentalia* erläutert werden (3-7), folgt die einleitende Erzählung von Baldes Besuch beim toten Tilly, die uns in Stücken schon bekannt ist (8-19). Baldes Freund Alphonsus macht ihn und uns dann mit dem ihm schriftlich vorliegenden Schlachtengebet (*Oratio*) Tillys bekannt (das einen aufschlussreichen, fast bedenklichen⁴⁰ Einblick in das Denken und die Kriegsziele des christlichen Heerführers gibt); ihm widmet Balde einen eindringlichen Wort-für-Wort-Kommentar – bis er vor Müdigkeit einschläft (19-37). In einer Traumvision, die ihn ins (apollinische) Cumae entrückt, sieht er „Göttinnen berühmten Namens“ um einen unbekanntem Toten klagen: eine Balde selbst noch nicht recht verständliche Vorwegnahme seiner späteren Dichtung. Dann scheint ihn eine Stimme (Apollons?) zum Dichter Tillys zu weihen und Hoffnung auf Inspiration zu machen; dies ist das erste poetische, hexametrische Stück des Werks. Nach dem Erwachen grübelt Balde, noch in Prosa, wie er betont, über den erhaltenen Auftrag (37-39). Alphonsus, der Baldes Visionen intuitiv erahnt und selber offenbar Ähnliches erlebt hat, kommt wieder mit einem

³⁴ Dieser ist umso nötiger, als in Böhm's verdienstvoller Übersetzung von Auszügen des Werks (wie Anm. 1), die Auslassungen zwar als solche notiert, aber inhaltlich nicht bestimmt sind. So entsteht kein Eindruck vom Ganzen, schon gar nicht von dessen Proportionen. Auch fehlt Böhm (wie anderen) der Sinn für den Humor des Dichters.

³⁵ Umfassend, bis ins Mittelalter, informiert Bernhard Pabst, *Prosimetrum*, Köln 1994.

³⁶ *Op. omn.* 8,46; vgl. 39 *tragicae voluptatis*; 73 *tragica voluptate*; 88 *tragicam malorum majestatem non sine mixtura voluptatis*. – Undenkbar ist trotzdem, dass Balde sein Werk für die Bühne bestimmt hätte: Er hätte dann nicht die z.T. umfänglichen Regiebemerkungen den redenden Personen in den Mund legen können. Was Westermayer (wie Anm. 1) 50 über eine (teilweise) Ingolstädter Aufführung scheint freier Intuition zu entstammen.

³⁷ *Op. omn.* 8,88 *cupiditas [...] dira spectacula intuendi*; 51 *voluptate gemendi*

³⁸ Der jüngst verstorbene Romancier Carl Amery, ein ausgewiesener Kenner Baldes, sagte mir einmal, ohne dies näher zu begründen, dass ihm der *Tillius* besonders lieb sei.

³⁹ Ich gebe in Klammern jeweils die Seitenzählung nach Bd. 8 der *Opera omnia* (wie Anm.1).

⁴⁰ Tilly glaubt ja, für das Seelenheil der von ihm bekämpften Ketzer Krieg zu führen (20, 21). Mit Beklommenheit denkt man daran, dass auch sein prominentester Feind, Gustav Adolf, vor jeder Schlacht gebetet hat („Fleißig gebetet ist halb gefochten“). – Wie sehr Balde im übrigen schon damals unter einem Krieg leidet, in dem „Christen siegen und Christen besiegt werden“, bezeugt er im *Maximilianus I. Austriacus* (*Op. omn.* 8,411).

Verwandten, dem niederländischen Soldaten Symphorianus, der nach einigem Hin und Her in den musischen Freundesbund aufgenommen wird und gleich als Visitenkarte ein hübsches Epigramm auf Tilly abliefert (39-48). Vorher bekommt er aber noch ein von Balde „mit fliegender Feder“ verfasstes Kriegstagebuch über die Belagerung von Ingolstadt (vom 29. April bis zum 4. Mai⁴¹) zu lesen (40-46).⁴²

Jetzt erst beginnt das eigentliche Opus. Nachdem Alphonsus schon etwas von einer „versprochenen Tragödie“⁴³ gesagt und selber göttlichen Enthusiasmus gefühlt hat (46), werden nun alle drei in einer Art Kollektivverzückung an einen Ort versetzt (*rapimur*⁴⁴), den man „Palast oder Tempel“ (*sive palatium sive fanum*) nennen könnte.⁴⁵ Seine Wände zeigen Tillys Taten, von Prag, 1620, bis Magdeburg, 1631; er selbst liegt gepanzert auf einem von einem Militärzelt überwölbten Paradebett,⁴⁶ das Schwert an der Seite, den bayerischen Löwen zu Füßen, den kaiserlichen Adler zu Häupten (Balde beachtet durchweg die Ausgewogenheit zwischen Wittelsbach und Habsburg⁴⁷); zehn erzgewappnete Halbgötter sind, offenbar sitzend, um ihn versammelt. Während man noch über deren Inschriften rätselt, „ertönte die Schwelle der Bühne (*scenæ*), und nach Entfernen des Vorhangs setzte ihren Fuß auf das Theater (*theatro*) eine Matrone, der man aus ihrem Gang ansah, dass sie mehr als ein Mensch war.“ Es handelt sich, wie man gleich erfährt, um Bojaria, heute besser als Bavaria bekannt:⁴⁸ Ihr großer, in Hexametern⁴⁹ „mit kläglichlicher Stimme“ vorgetragener Nachruf auf den geliebten Tilly enthält eine Erzählung vom Tod des Helden, huldigt ihm als einem im Himmel weilenden Heiligen und sucht ihm einen Grabspruch, der schließlich, gerade um seiner Größe gerecht zu werden, lakonisch kurz ausfällt: *HIC TILLIUS ILLE EST* (48-59).

Während Bojaria nun, auf der „Bühne“ verbleibend, sich zu ihrem Löwen setzt, kommentieren die drei Zuschauer das Gehörte, wobei es vor allem um die Frage geht, ob die Trauer Austrias (Österreichs) um Tilly ebenso groß sein könne wie die Bojarias – was Balde⁵⁰

⁴¹ Dies ist also der sichere *terminus post quem* für unser Werk, dessen Abfassung dann längere Zeit in Anspruch genommen haben muss.

⁴² Da darin der Tod Tillys ohne größeren Nachdruck erwähnt wird, ist dieses Tagebuch sicherlich authentisch, jedenfalls nicht erst für den *Tillius redivivus* verfasst.

⁴³ *Alphonsus me commovere coepit temporis promissæque Tragædiæ*; vgl. schon p. 39 und oben Anm. 36.

⁴⁴ Das Verbum ist sei Horaz, *carm.* 3,25,1 (*Quo me, Bacche, rapis*) geradezu ein t.t. für die dichterische „Entrückung“; vgl. Promberger (wie unten Anm. 44) 50-58.

⁴⁵ Ähnliche „Enthusiasmen“, die größtenteils auf wirkliche Erlebnisse Baldes zurückgehen, sind häufig in den lyrischen Gedichten; vgl. Beate Promberger, *Die ‚Enthusiasmen‘ in den lyrischen Werken Jacob Baldes von 1643*, Ketsch bei Mannheim 1998 (Mikroform-Dissertation), bes. 68-70 (zum Wahrheitsgehalt). Einzigartig ist hier das gemeinsame enthusiastische Erlebnis mehrerer Personen.

⁴⁶ [...] *torus ingens sub castrensi tentorio exstructus Cataphractum exhibuit M. TILLIJ funus* [...] (49). Da hier und später von diesem aufgebahrten Tilly als einer *tumba* die Rede ist, hat man eher an eine bildliche Darstellung als an den echten Leichnam zu denken.

⁴⁷ Die heute beliebte Ansicht, dass Balde als „exilierter habsburgischer Elsässer“ an den „niederdrückenden Bedingungen seines bayerischen Exils“ gelitten habe (so zuerst Dieter Breuer, *Oberdeutsche Literatur 1565-1650*, München 1979, dort S. 223 und 274) findet auch am *Tillius redivivus* keine Stütze. Von Anfang bis Ende bekundet das Werk die unzerstörbare Harmonie zwischen Habsburg und Wittelsbach.. Diese wurde ja auch drei Jahre später durch die Ehe des Kurfürsten mit der Tochter des Kaisers besiegelt. - Dass Balde später mit seinem Landesherrn Schwierigkeiten bekam, steht auf einem anderen Blatt.

⁴⁸ Münchner Leser mögen sich diese Bavaria nicht nach dem Muster der stämmigen Dame auf der Theresienwiese, sondern nach Hans Krumpfers eleganter Bavaria (1623) auf dem Dianatempel im Hofgarten vorstellen. Sie tritt übrigens (unter dem Namen *Boica Diva*) auch in Baldes *Epithalamion* (1635) als Brautwerberin für Maximilian I. auf.

⁴⁹ Vor allem durch dieses für die Sprechpartien fast durchgängige Metrum weicht Balde von der klassischen Tragödie ab; es soll der heroischen Natur seiner Personen entsprechen. Vorbild war möglicherweise der *Christus iudex* des Stefano Tucci SJ (1540-1597).

⁵⁰ Hiermit meine ich natürlich zunächst den innerhalb der Fiktion des Gedichts auftretenden „Balde“, nicht den realen Verfasser Balde. Auch im Folgenden mache ich keinen sprachlichen Unterschied zwischen diesen beiden „Personen“, da aus dem Zusammenhang ja doch immer klar ist, von wem gesprochen wird.

selbst emphatisch bejaht.⁵¹ Zum Beweis soll ein Briefwechsel zwischen Bojaria und Austria dienen, der – auch innerhalb der Fiktion nicht mehr vorstellbar⁵² – in Baldes Hände gekommen ist. Er liest daraus zunächst den Brief der Bojaria vor, eine elegische Epistel in Art von Ovids Heroidenbriefen:⁵³ Sie unterrichtet darin die „vor allen anderen geliebte Schwester“ (66) über Tillys Tod, bei dem sie Augen- und Ohrenzeugin war; in seinen letzten Worten hat er, so erfahren wir, gleichmäßig des Kurfürsten und des Kaisers gedacht. (59-67)⁵⁴

Nach diesem formvollendeten, gefühlsinnigen poetischen Schreiben sind sich die überwältigten Zuhörer einig, dass Frauen doch noch literarisch gewandter seien als Männer (und wer will hier noch behaupten, Balde sei ein Weiberfeind!⁵⁵). Wie zum Beweis dieser Feststellung erscheint, bevor noch der Antwortbrief der Austria verlesen ist, der schon hinter der Bühne mit Schwertern klirrende Kriegsgott Mars, der, wiederum in epischen Hexametern deklamierend, in einem Monolog seiner Empörung über den Tod des von ihm geliebten Generals Luft macht⁵⁶ und sogar daran denkt, sein Amt⁵⁷ aus Protest gänzlich niederzulegen. Balde, der ja immer den Schalk im Nacken hat, entpuppt sich auch hier zunehmend als Humorist, wenn er darstellt, wie Mars schließlich vor lauter Wut den Faden seiner Rede verliert, nicht mehr weiß, was er sagen will und nur noch stotternde Halbverse von sich gibt: eine Götterburleske wie bei Ovid und Lukian! Dann fasst sich Mars wieder und verspricht Rache an den Schweden für den „Großen Tilly“, dessen Schwert er sogar küsst. (67-73)

Die Zuhörer sind pflichtgemäß beeindruckt von „des Mars ehrwürdiger Ungeschlachtheit“ (*reverenda Martis feritas*), die sie mit „tragischer Wollust“ (*tragica voluptate*) erfüllt habe. Sie inspiriert Alphonsus sogleich zu einem in der Tat hinreißenden Prosa-Panegyricus, der, anders als bei Mars, vor allem auch die sittliche Persönlichkeit Tillys und die edlen Grundsätze seines Soldatentums, dem der Krieg nie Selbstzweck war, würdigt (73-76). Dann, während Mars unter Tränen Platz nimmt, erscheinen sechs schwarz gewandete Krieger, die das Grabmal küssen, um alsbald mit Kriegstrompeten einen ohrenbetäubenden Lärm zu machen. Das Lied (76-80), das sie dazu singen, wird von Balde als *CHORUS I* bezeichnet. Damit ist klar, dass hiermit der erste Akt einer „Tragödie“ zu Ende gehen soll.⁵⁸ Die Versmaße des polymetrischen Lieds sind meistens zum Schreiten geeignet (Ionici a minore, anapästische Dimeter): Man umschreitet im Kreis den Toten unter Darbringung von Opfern, besonders Waffen: eine Totenfeier (*parentalia*) im eigentlichsten Sinn (*In orbem euntes mortuo parentamus*). Am Ende des Lieds stehen erbauliche Gedanken über die Hinfälligkeit des Irdischen, die dann von den Zuschauern weiter ausgesponnen werden (80-82).

Inzwischen hat schon, zum zweiten Akt, Austria, durch Krone, Adler und Adlernase ausgewiesen, die „Bühne“ betreten (82). In ihrem (wiederum hexametrischen) Monolog, der dem Ausdruck von Schmerz und Liebe gewidmet ist, werden auch die Empfindungen des Wiener Hofes und Adels mitgeteilt: Böse Zeichen, so erfährt man dabei, hatten schon im

⁵¹ Vgl. oben Anm. 47

⁵² Durch eine solche Durchbrechung der Illusion deutet Balde offenbar an, dass er selbst der Verfasser ist. Vgl. unten S. 13

⁵³ Diese im Barock beliebte Form (vgl. das bekannte Buch von Heinrich Dörrie, *Der heroische Brief*, Berlin 1968, wo unser Werk nicht berücksichtigt ist) hat Balde schon im Brief des Winterkönigs im *Regnum poetarum* verwendet. Sie wird später Grundlage seiner gewaltigen *Urania victrix* sein.

⁵⁴ Vgl. oben Anm. 47

⁵⁵ Es fällt auf dass auf der „Bühne“ von Baldes Dichtung außer dem recht täppischen Kriegsgott Mars und dem Soldatenchor als seriöse Personen nur Frauen auftreten.

⁵⁶ Auch diese Szene hatte Balde in seinem Traum schon erahnt (39).

⁵⁷ Hier gibt Mars eine interessante Rechtfertigung des Kriegs: Dieser diene nämlich dazu, die Menschen davor zu bewahren, dass sie auf Grund allzu untätiger Muße erschlaffen; das erinnert an die Theodizee von Vergil, *Georgica* 1,118 ff.

⁵⁸ Unmittelbares Vorbild ist das erste Chorlied (ein *planctus*) von Senecas *Troas* (*Troades*): Aus dem dortigen Refrain *Hectora flemus* wird hier *Tillium flemus*.

Voraus Tillys Tod angekündigt (83-88).⁵⁹ Die Zuschauer meditieren derweil über das Paradox des – fast schon mit Schillers Worten formulierten – „Vergnügens an tragischen Gegenständen“⁶⁰ (88-89). Dann ergreift Bojaria, nachdem sie ihre Schwester Austria erkannt hat, wieder kurz das Wort (89-90). Beide begrüßen sich, wobei Bojaria der Ranghöheren demütig huldigt (90-92). Nun schildert Austria, mit welchen Empfindungen sie die Todesbotschaft dem Kaiser überbracht hat. Anders als Bojaria denkt sie dabei vor allem an die militärisch verhängnisvolle Auswirkung des Tods von Tilly, dem Kriegserfahrenen: Werden bald am Stephansdom die Fahnen Gustav Adolfs wehen? Werden versklavte Wienerinnen schwedischen Hausfrauen gehorchen müssen? Der Kaiser seufzt bei solchen Aussichten, aber er beruhigt die Verzweifelte: „Vertraue Gott“, *fide Deo* (92-94).

Es scheint erstmals zu einer kleinen Meinungsverschiedenheit zu kommen, als sich Gott Mars nun das Schwert Tillys zulegen will. Austria beansprucht es nämlich für ihren Kaiser Ferdinand, und Mars – gibt nach: Zu groß ist ja seine Freude, dass sich die Last der Herrschaft über das von seinem Sohn Romulus begründete römische Reich „auf österreichische Schultern verlagert hat“. Und im Zeichen des Tillyschwerts, das beide Schwestern mehrfach zu küssen haben, segnet er „mit feierlichem Sakrament“ (*sollenni [...]* *Sacramento*) ihre Freundschaft ein zu ewig unverbrüchlichem Bunde, dem er selbst seinen Schutz verheißt.⁶¹

Der Schluss dieser Szene ist fast grotesk (wie meist beim Spaßvogel und Zivilisten Balde, wenn der grobe Mars im Spiel ist). Als Austria den Namen Ferdinand erwähnt, beugt der Gott das Knie zur Verehrung (Balde: „Wer ihn in diese höfischen Zeremonien eingeweiht hat, weiß ich nicht“!) Und die beglückte Bojaria weiß Wunderbares von der Marsverehrung ihres frommen Kurfürsten zu erzählen: Er selbst habe gesagt, alle Kriege, die Tilly geführt habe, habe er „mit gnädigem Mars“ (*Marte propitio*) geführt. Da war, wenn es authentisch ist (was ich nicht bezweifle), Mars gewiss nur metonymisch gemeint (*Marte propitio* = mit glücklichem Kriegserfolg); der Gott bezieht es aber als guter Polytheist auf sich als Person: „So ist es“, antwortete Mars und setzte sich“. (94-96)

Während die Göttinnen zwischen Trauer und Wonne über das Geschenk des Schwerts hin und hergerissen sind, beschließen die Zuschauer endlich den längst erwarteten, mit Adlerfeder geschriebenen Antwortbrief der Austria an Bojaria zu rezitieren: Darin ruft sich Austria, die von der tapfer abgewehrten Belagerung Ingolstadts gehört hat, am Ende selbst zum tätigen Kriegseinsatz auf. (96-101)

Die Kommentare der Zuschauer unterbricht der erneut auftretende Chor der Krieger, die, nunmehr eleganter gewandt, in wiederum polymetrischem Lied als *CHORUS II* (102-105) zur Trompetenbegleitung das Lob des Soldatenstandes singen, der ja Tilly zu Ehren und Triumph geführt hat. Auch diese schlichten Burschen ahnen, dass ihr Führer vielleicht schon im Himmel sein und über ihr Weinen lachen könnte: *Promite lacrimas, condite lacrimas* (Holt vor eure Tränen, verbergt eure Tränen!). Dritter Akt also: Von den Zuschauern führt Symphorianus, ein begeisterter Militär, das Thema des Liedes fort; der philosophische Alphonsus, dem der Kampf gegen die Leidenschaften wichtiger scheint, hält dagegen (105-112); da unterbricht die Erscheinung von drei Göttinnen die ausufernde Disputation. Es treten auf: die wunderschöne Gallia (Frankreich), die seriösere Roma (vor der die anderen zurücktreten), die sittenstrenge, aber etwas verwahrloste Alemannia.⁶² Sie klagt als erste um Tilly, dann schließt sich Gallia an, was die Zuschauer zu einer Erörterung von Tillys früheren

⁵⁹ Wieder denkt man an das erste Buch von Vergils *Georgica*, hier an die Zeichen nach Caesars Tod (1,466 ff.)

⁶⁰ *tragicam malorum majestatem non sine mixtura voluptatis videmus exhiberi* (88). Dafür werden drei konkurrierende Erklärungen angeboten.

⁶¹ Vgl. oben Anm. 46. Diese „Einsegnung“ wirkt eine prophetische Vorwegnahme der Hochzeit Maximilians I. mit Maria Anna, der Tochter Ferdinands II., 1635.

⁶² Gemeint ist, wie auch z. B. im französischen Sprachgebrauch (*Allemagne*), der Balde wohlvertraut ist, „Deutschland“, d.h. doch wohl alles, was deutsch spricht (aber offenbar nicht zu Bayern oder Österreich gehört). In den Oden sind *Alemannia* und *Germania* oft gleichbedeutend.

Heldentaten veranlasst (112-118). Deren Ansicht, dass der gegenwärtige Krieg alles Bisherige übertreffe, greift Alemannia in einem größeren Monolog auf (der in seinen Überbietungstopoi an Baldes claudianischen *Panegyricus* aus dem *Regnum poetarum* erinnert): Alle Marcelli, Curii und selbst Cato, heißt es, müssen vor ihm zurückstehen (119-123). Gespannt schaut man auf die anwesende, bisher stumme Roma: Hat diese Provokation sie verstimmt? Nein, sie stimmt sogar mit Gebärden freudig zu! Und Balde in eigener Person gibt einen Gesamtüberblick über den Krieg, in dem sich die göttliche Vorsehung gerade auch an der von ihr so sinnreich gelenkten Person Tillys gezeigt habe (123-126).⁶³

Als weitere Gestalt auf der Ebene des Theaters erscheint nun die Göttin Belgium, also die Niederlande, Tillys Heimat, die besonders um ihn trauert, ja förmlich weint. Ihr geradezu endloses Preisgedicht auf den ruhmreichen Sprössling (128-136) enthält auch einen Vergleich Tillys mit Gustav Adolf. Dies führt zu einer Erörterung von Tillys Herkunft und einer Erläuterung des Beinamens *Magnus*,⁶⁴ die ihm als „eisernem Fuß des Römischen Reiches“ gebühre (136-141).

Wieder erscheint ein Chor von (diesmal nur noch) drei großen Kriegern, die nun als *CHORUS III* ein mit *ALEMANNIA* überschriebenes Lied, eine Art Amoibaion (Wechselgesang), singen: Alemannia befragt darin den Chor in jambischen Trimetern (also dem üblichen Sprechvers der Tragödie, den Balde in diesem Werk sonst meidet⁶⁵), dieser antwortet in wechselnden lyrischen Maßen. So entsteht ein bilderreiches Charaktergemälde des löwengleich tapferen Helden aus der Sicht der Soldaten, von seinem Verhalten vor dem Kampf bis zu seinem tödlichen Fall (142-148 = „248“⁶⁶). Es legt sich nahe, dass die Zuschauer anschließend Tillys im Kampf empfangene insgesamt acht Verwundungen diskutieren.

Inzwischen beginnt im nunmehr vierten Akt Gott Mars, der eine Weile stillgehalten hat, neue Zeichen des Unmuts zu zeigen. In seinem zweiten Hexametermonolog beschwert er sich bei Jupiter darüber, dass die Neuzeit im Gegensatz zum Altertum so wenige kriegerische Heroen hervorbringe: keinen wie Tilly! („253-260“). Zur allgemeinen Verwunderung verlässt dann Mars die Bühne.⁶⁷ Während Austria in einer kleinen, gefühlvollen an das Schwert Tillys gerichteten Elegie ihr neues Besitzerglück preist, klagt Belgium schuld bewusst darüber, dass sie sich kein solches Erinnerungsstück verdient habe: Von Mars und Apollo als Freiern bedrängt, habe sie sich für keinen der beiden entscheiden können („260-264“). Bojaria verspricht ihr zum Trost dafür, die von Tilly erlernten Grundsätze der Kriegsführung (*militandi praecepta*) mitzuteilen um sie als Lehrstoff für die Niederländische Kriegsakademie zu verwenden. Es folgt, aus dem Munde Tillys, ein kleines hexametrisches Lehrgedicht der *Art de guerre*, bestehend vor allem in den Feldherrntugenden: Frömmigkeit an erster Stelle, dann Keuschheit, Standhaftigkeit, Liebe zu den Soldaten;⁶⁸ im Zentrum steht die Selbstbeherrschung: „Nur wer sein eigener Herr ist, kann andere kommandieren“ („264-269“). Dieses Gedicht wird Anlass, Tillys frappanteste Tugend zu würdigen: die Keuschheit, ja völlige sexuelle Enthaltbarkeit. Während sonst das Soldatenleben mit Saufen, Fluchen und Huren untrennbar verbunden scheint, habe Tilly geschworen, in fünfundfünfzig Jahren beim Militär immer nüchtern gewesen zu sein, nie geflucht und nie eine Frau berührt zu haben („269-277“).

⁶³ Ähnlich ist Baldes berühmte Ode *Lyrice* 4,1, wo das Walten der Vorsehung am Beispiel des Kurfürsten Maximilian I. gezeigt wird.

⁶⁴ Vgl. auch oben Anm. 3

⁶⁵ Vgl. oben Anm. 49

⁶⁶ Die Fehlpaginierung, die im Folgenden der Bequemlichkeit halber übernommen wird, wird in der zitierten Ausgabe von Seite „245“ (=145) bis „332“ (=232) konsequent durchgeführt.

⁶⁷ Da sonst keine Person vorzeitig abtritt, lässt dies ahnen, dass Mars etwas im Schilde fühlt.

⁶⁸ Der humanistische Leser ist sicherlich gehalten, dies mit der berühmten Darstellung der Feldherrntugenden in Ciceros Rede für den Oberbefehl von Pompeius (*Magnus!*) zu vergleichen.

Auf vielfache Bitten hin spricht nun endlich auch Roma, die Vornehmste der Göttinnen, die statt eines eigentlichen Nachrufs ein Hexametergedicht auf ihre eigenen bescheidenen Anfänge und ihr Wachstum zum Römischen Weltreich vorträgt: Zusammen mit diesem Reich, wenn es nun auch deutsch bzw. österreichisch geworden sei, habe Tilly auch sie gerettet. Was sie in „poetische Allegorie“ gekleidet hatte, setzt Balde in einen prosaischen Kurzbericht über die römische Geschichte um („277-283“).

Der folgende *CHORUS IV* („284-285“) trägt seinen Namen nur noch *per abusum*: Ein einziger Soldat, der Schildknappe des Mars, singt ihn: eine polymetrische Belehrung über das wahre Wesen der *Gloria*. Dann – wir sind nun im fünften Akt – hat Baldes „Tragödie“ zum ersten Mal Ansätze zu einer Handlung (welche nach Aristoteles, wie man weiß, Kern des Dramas sein sollte). Wie der Leser bald bemerkt, geht es um eine bescheidene und eher etwas alberne Intrige – sie geht ja auch von Mars aus. Der Knappe des Mars überreicht sowohl Austria als auch Bojaria je einen von seinem Herrn verfassten Brief. In dem ersteren wird Austria aufgefordert, das ihr überlassene Schwert Tillys wieder zurückzugeben, da Mars es dringend für den Schwedenkrieg benötige. Dies ist ein bloßer Bluff: Mars will in Wirklichkeit Austria prüfen, d.h. aus ihrer Reaktion sehen, ob sie dieses Geschenks überhaupt würdig sei. Die gekränkte Austria verzweifelt sozusagen programmgemäß, wobei Bojaria, die in die Intrige eingeweiht ist, die Verzweiflung ihrer Schwester weiter schürt, indem sie ein Lobgedicht auf Tillys vorbildliche Uneigennützigkeit und vor allem Frömmigkeit singt; es endet mit einem großen Tilly in den Mund gelegten Marienhymnus („285-296“).

Nun folgt, eingelegt in diese Intrigenhandlung, ein überraschendes Stück Kunstkritik. Alphonsus meint, ein so feinsinniges Marienlob wie das gehörte mache zwar an sich dem Geschmack des *Poëta* Ehre - hier scheint wieder die Fiktion durchbrochen („296“) ⁶⁹ -; einem rauen Feldherrn aber seien so zarte Affekte doch weniger zuzutrauen. Und zum Kontrast präsentiert er Tillys authentische (dreizehn) „Stoßgebete“ (*jacula precatória*), die man von seiner eigenen Hand auf einem Zettel notiert nach seinem Tod gefunden habe und die in der Tat von sprachlich schlichterem Kaliber sind. ⁷⁰ Balde verteidigt Bojarias Gedicht: Alphonsus dürfe nicht „undankbar gegen den Veranstalter dieses Schauspiels“ sein (*ingratus in Editorem hujus spectaculi*): ⁷¹ Tilly werde ja wohl anders in der Schlacht gesprochen haben, als wenn er sich nach dem Sieg in Ruhe an die geliebte Gottesmutter wandte. Seine feine Frömmigkeit bezeuge auch das bei der Fahnenweihe gesprochene Gelübde seines Heers (*votum legionis Tillianæ*), das vorgestellt und wiederum Wort für Wort wie ein heiliger Text kommentiert wird. („296-302“) ⁷²

Und noch eine Einlage: Nun kommt auch, als sechste Göttin, Hungaria zur Totenfeier, schuldlos verspätet; sie klagt um Tilly vor allem als um den Mann, der sie von den Türken hätte befreien sollen („303-309“). Dann kehren wir zur „Handlung“ zurück. Austria, die über den bevorstehenden Verlust noch immer untröstlich ist und ihrem Schwert eine kleine Abschiedselegie widmet (310-311), wird endlich von Bojaria aus schwesterlicher Liebe über die Wahrheit aufgeklärt: Mars habe nur erfahren wollen, ob sie diese kostbare Reliquie auch wirklich verdient habe. Nun zeigt Bojaria der Schwester auch dessen an sie gerichteten, auf ein Löwenfell geschriebenen Brief. Er ist, o neue Überraschung!, codiert d.h. in einem altertümlichen Latein, wie man es „zur Zeit des Euander“, also noch vor der Gründung Roms, gesprochen habe, abgefasst: Klar, dass die biedere Austria, sollte sie des Briefes habhaft

⁶⁹ Gesagt ist ja damit, dass nicht Bojaria, sondern durch ihren Mund ein Dichter - wer sonst als Balde? - spricht. Vgl. unten S. 13.

⁷⁰ Wie sie sich vor allem aus den Psalmen nähren, so sind sie ausschließlich an Gott selber, nicht an Christus oder Maria gerichtet.

⁷¹ Vgl. unten S. 13.

⁷² Es handelt sich um drei im Druck nicht abgesetzte ambrosianische Strophen, die (bis auf V. 6) gereimt, aber metrisch korrekt, also nicht „rhythmisch“, sind. Auch hier ist die Authentizität wohl nicht zweifelhaft.

geworden sein, dieses schauderhafte Altlatein – ein linguistisches Konstrukt Baldes⁷³ – nicht hätte verstehen können, während die sprachlich gewitztere Bojaria, zumal in Bayerns Geistesmetropole Ingolstadt, damit offenbar keine Probleme hat. Aus dem Ärmel schüttelt sie eine korrekt lateinische Übersetzung. Da freut sich die nur des klassischen Idioms mächtige Habsburgerin. („309-314“)

Nach diesem skurrilen Ende einer fast schon hirnrissigen Intrige des tumben Mars steht noch ein wichtiges Thema auf der Tagesordnung: Wo soll Tilly begraben werden? Nachdem die anderen Göttinnen jeweils *pro domo* plädiert haben, gelingt es Bojaria mit brillanter (prosaischer) Improvisation die andern zu überzeugen: Tilly gehört dem Land, für das er vor allem gekämpft hat und in dem er gefallen ist: Sein Grab muss im Marienheiligtum von Altötting sein. Alle stimmen (in Hexametern) zu, wobei sie dem Verstorbenen noch einmal emphatisch huldigen („314-320“).

Dies gibt Anlass zu einem kurzen Zuschauerkommentar. Alphonsus ruft begeistert aus („320“):

quid Tillium lugemus? ait : ita parentare mortuis, est vivos orbi ostendere. Quid ampliùs expectamus ab illo? audit, videt, pugnat, vincit, vivit adhuc, & vivit gloriosè. quid cupimus? bella? hinc erumpunt. triumphos? ex hac tumba egrediuntur. consilia? ex sepulcro consulit. [Unterstreichungen von mir, W.St.]

Was betrauern wir Tilly? Wer so die Toten feiert, zeigt sie der Welt als Lebendige. Was erwarten wir noch weiter von ihm? Er hört, sieht, kämpft, siegt, lebt noch, und er lebt ruhmreich. Was wünschen wir? Kriege? Von hier brechen sie aus. Triumphe? Von diesem Grabmal gehen sie aus. Ratschläge? Er rät noch aus dem Grabe.

Deutlich wird hier noch einmal der Sinn des Werks mit seinem Doppeltitel (*Parentalia - Tillius redivivus*) erläutert. Es ist eine Totenfeier (*parentare mortuis*) der Art, dass man durch sie die Toten lebendig (*vivos*) macht: So wie hier dargestellt lebt Tilly fort. Nur das Weiterleben als Heiliger, von dem wir schon gesprochen haben, wird hier von dem profanen Alphonsus⁷⁴ nicht erfasst. Dieses hat Balde für den letzten Schluss des Werks aufgespart und sich selbst, dem Theologen, in den Mund gelegt.⁷⁵

Aber noch sind die Göttinnen nicht ganz am Ende. Als sich Belgium leibliche Nachkommen des Junggesellen Tilly ersehnt, preist Bojaria noch einmal in gottinspirierten Hexametern die Keuschheit des großen Mannes, der dennoch mit seiner Ehefrau Victoria zahllose Schlachtensiege als Nachkommenschaft gezeugt habe („320-323“). Dann verabschieden sich die Göttinnen der Reihe nach von dem Toten mit nochmaligen Nachrufen – die Inszenierung erinnert an Haydns Abschiedsymphonie –, bis als letzte auch Bojaria und Austria, die sich die gefühlvoll die Hände reichen, die Szene verlassen. Tief ergriffen ist nun auch der Militär Symphorianus, der jetzt erst am Beispiel Tillys Sinn und Aufgabe seines Soldatentums voll verstanden haben will und als letzten, prosaischen, Nachruf denjenigen des „Feindes“ – das muss doch Gustav Adolf sein – zitiert: *Hoc MORTUO NULLUS EST, QUEM METUAM!* „Nun da dieser tot ist, brauche ich niemand mehr zu fürchten.“ („323-328“)

Eine römische Senecatragödie könnte hier zu Ende sein. Aber Balde hält sich eher an das griechische Tragödienvorbild, indem er, entsprechend der *Exodos* des griechischen

⁷³ Balde wird dieses kuriose Produkt seiner sprachhistorischen Studien wieder verwenden in der köstlichen Bauernkomödie *Drama Georgicum* (1647), die er zum Ulmer Frieden verfasst hat: Dort bedienen sich des, wie er nun sagt, „oskischen“ Idioms die rustikalen schwäbischen Bauern, so wie hier der ungehobelte Mars – der, recht unlateinisch, mit einem *TUUS MARSPITER* unterschreibt.

⁷⁴ Nach Baldes Bemerkung, dass Alphonsus sonst *profana studia* betreibe (16), ist er sicherlich kein Theologiestudent, eher also ein Jurist oder Mediziner.

⁷⁵ Vgl. oben S. 5.

Chores, auch hier mit einem letzten Chorlied (*CHORUS V*) abschließt.⁷⁶ Noch einmal erscheinen, zur sinnfälligen Abrundung, die sechs schwarzen Krieger, die schon das erste Chorlied gesungen haben. Aber statt der nach den letzten Worten von Alphonsus und Symphorianus naheliegenden Schlussparänese des Inhalts, dass man nun Tilly begeistert nachstreben solle, kommt überraschenderweise fast das gerade Gegenteil: Man hüte sich ja, mit Tilly konkurrieren oder gar ihn übertreffen zu wollen: Wer es tue, der werde sein Wagnis wie ein zweiter Phaethon mit schwerem Sturz büßen müssen.⁷⁷ („329-331“) Hier kam es Balde offenbar darauf an, auf Kosten selbst der Vorbildlichkeit noch einmal die einsame Größe des Magnus Tillius zu zeigen.

Dann bricht das Werk rasch ab. Die Zuschauer verlässt die „ätherische Hitze und die Gewalt des Gottes von Cyrrha (Apoll)“ - übliche Ausdrücke für die poetische Inspiration⁷⁸ -; sie finden sich wieder auf demselben Platz, von dem die Entrückung ihren Ausgang genommen hat. Und hier gibt nun der Autor Balde einen wichtigen Hinweis auf die Entstehung seines eigenartigen Werks: Alphonsus und Symphorianus, hätten ihm, Balde, Dank gesagt und dabei, noch fast betäubt von der Fülle des Geschauten, „nur noch dies eine sich erbeten, ich möge doch meinen Wohltaten auch noch das Versprechen meiner Sorgfalt begeben [dieser Ausdruck wird sogleich erläutert] und diese Totenfeier (*Parentalia*) in genau der Reihenfolge und mit allem dem Begräbnisluxus und der Pracht (*prorsus eo ordine funebrique luxu & dignitate*) aufschreiben, wie wir sie gesehen hatten, wobei sie sagten, kein Werk von mir werde lohnender sein.“ Nachdem man sich verabschiedet hat, erinnert sich Balde wieder an jenen Traum, der ihm den „Zugang zu dieser Totenfeier“ erschlossen hat und dessen Gestalten er nun erst verstehen kann. Dann schließt das schon erwähnte Gebet an Tilly ab. („331-332“)

Was können wir dieser Schlussbemerkung entnehmen? Wenn sich Baldes Freunde bei ihm bedanken und gerade ihn um schriftliche Ausarbeitung des doch gemeinsam erlebten Schauspiels bitten, dann gibt er recht klar zu verstehen, dass er letztlich für dieses Schauspiel verantwortlich war – auch am Anfang war schon einmal von einer von ihm „versprochenen Tragödie“ (46) die Rede gewesen. Stellen wir uns die Entstehung des literarisch singulären Werks nach den verstreuten Hinweisen vor, die er selber gibt: so gläubig wie möglich, so skeptisch wie nötig! Balde, immer zu enthusiastischen Zuständen neigend und, darf man denken, damals besonders erregt nach der Visite bei Tillys Leiche, hat eine Art Traumvision, die ihn zum Dichter einer *Tillias* – diesen Titel nennt ihm die unbekannte Stimme –, einer tragischen Totenfeier mit noch unbestimmten Personen, begeistert. Er gibt seinem Freund, dem musisch empfänglichen Alphonsus, Anteil an seinen poetischen Ideen; ein dritter Freund, der zunächst weniger geeignet scheinende Soldat Symphorianus, wird miteingeweiht. Das alles kann soweit gut biographisch wahr sein.

Die nun folgende kollektive Entrückung der Drei in die phantastische Totenhalle mit dem Grabmal Tillys⁷⁹ und der Bühne, auf der die Gottheiten agieren, ist ein durchschaubares Bild, wenn es überhaupt nur ein Bild ist: In gottbegeisterter Improvisation entwirft Balde, der

⁷⁶ Baldes Chor zieht allerdings nicht aus, sondern ein und setzt sich dann. Hierin folgt Balde eher Seneca, bei dem der Chor fast nie auf der Bühne bleibt, sondern zu jedem Lied neu auftritt.

⁷⁷ Die letzte Strophe (*TILLIUM quisquis [...] cupit aemulari [...]*) ist eine deutliche Parodie auf Horaz, *carm.* 4,2,1 ff. (*Pindarum quisquis studet aemulari [...]*), wo vor einer Konkurrenz mit dem unnachahmlichen Lyriker Pindar gewarnt wird. Das abschreckende Beispiel ist dort Icarus: Icarus wie Phaethon erscheinen sehr häufig in der emblematischen Kunst als Mahnungen zum *Ne quid nimis*. Übrigens ist nur dieses Chorlied Baldes (wie die meisten Senecas) in einem frei gehandhabten horazischen Maß (stichische Sapphiker mit gelegentlichen Adoneen) abgefasst.

⁷⁸ „331“: *calore aetherio subtracto, Cyrrhaïque Numinis vi recedente*; vgl. bes. Ovid, *Fasti* 6,5 *est deus in nobis [sc. poetis], agitante calescimus illo*; *Ars amatoria* 3,549 f. *est deus in nobis [...]*; *sedibus aetheriis spiritus ille venit*.

⁷⁹ Ich habe schon an anderer Stelle ausgesprochen (*Baldeana* [wie oben Anm. 1] 268 Anm. 77), dass diese Szenerie inspiriert sein dürfte vom grandiosen Innsbrucker Maximiliansgrab, das Balde wohl auch schon zu seinem *Maximilianus I. Austriacus* angeregt hat.

auch seine Freunde in die eigene Verzückung mitreißt, sukzessive das Gemälde seiner entstehenden Dichtung – von der vielleicht ein Teil auch schon schriftlich ausgearbeitet ist, sicherlich noch nicht das Ganze.

An zwei Stellen wird die Fiktion bzw. Illusion, als sähen die drei wirklich ein Schauspiel mit von sich aus agierenden Gottheiten, auffallend durchbrochen. 1. Balde hat den Brief der auf der Szene agierenden Bojaria an Austria schon mitgebracht: Diese Heroidenelegien dürften also bereits vor der Entrückung fertig gewesen sein.⁸⁰ 2. Alphonsus kritisiert den *Poeta* von Tillys Mariengebete, weil es der rauhen Person des Feldherrn zu wenig gerecht werde: Hier kann eigentlich nur an Balde, auf keinen Fall an die ja der Fiktion nach redende Bojaria gedacht sein. Balde rügt implizit diese Aufhebung der Fiktion, wenn er darauf zu Alphonsus sagt, man dürfe nicht „undankbar gegen den Veranstalter dieses Schauspiels“ sein (*ingratus in Editorem hujus spectacula*) und solle alles Gesehene und Gehörte, statt es zu bekritteln, gläubig hinnehmen. Mit diesem *Editor* muss dem Wortsinn nach natürlich derjenige Gott gemeint sein, dem die Drei ihre Entrückung verdanken (nach „331“: Apoll selbst); dahinter verbirgt sich aber sicherlich der *Poeta* Balde, der auch diesen Hexametermonolog Bojarias vorgetragen hat. Jedenfalls dankt man am Schluss ihm, nicht irgendeinem göttlichen *Editor*. Und bittet ihn, aus dem, was weithin mündliche Improvisation war, ein bleibendes literarisches Kunstwerk zu schaffen.

So erklären sich sehr natürlich die zwischen die poetischen Partien eingelegten, oft sehr umfangreichen prosaischen Gespräche der drei Freunde. Es handelt sich dabei zum Teil um Kommentare zu den von Balde vorgetragenen, d.h. seinen Gottheiten in den Mund gelegten, Gedichten. Zum Teil sind es aber auch kleine Prosa-Kunstwerke, in denen Baldes poetisch weniger begabte Freunde die Gelegenheit erhalten, in geformter Rede ihre eigene Verehrung für Tilly zu bekunden. Vor allem auch hierin dürfte Balde bei der schriftlichen Gestaltung seines Werks dem Gang der „Uraufführung“ gefolgt sein.

Nachträglich aufgezeichnete Improvisationen – das weiß man von großen Orgelmeistern wie Max Reger – sind oft ein wenig enttäuschend. Und wer Baldes riesige, ja geradezu monströse Totenfeier für den General der Katholischen Liga überblickt, wird verstehen, warum der selbstkritische Dichter gerade dieses umfangreichste seiner Werke nicht veröffentlicht, sondern für einen postumen Herausgeber in der Schublade gelassen hat. Trotz der vielen poetischen Schönheiten und bezaubernden Einfälle, von denen unsere dürre Paraphrase kaum einen schwachen Eindruck geben konnte, ist das Ganze doch auf der einen Seite noch zu ungeformt und gestaltlos, auf der anderen aber auch reich an störenden Motivwiederholungen. Offenbar war für Balde Aufgabe einer umfassenden Würdigung Tillys noch zu gewaltig, als dass er ihrer schon hätte völlig Herr werden können. In seinen folgenden größeren Arbeiten, den beiden Meisterwerken *De vanitate mundi* (Eitelkeit der Welt), 1636, und *Batrachomyomachia* (Froschmäusekrieg), 1637, hat er sich seine Ziele niederer gesteckt und – künstlerische Triumphe gefeiert.

Noch ein anderes dürfte eine Rolle spielen. In seinem komischen Epos, der soeben erwähnten *Batrachomyomachia*, gibt Balde deutlich zu verstehen, dass dieses heitere Werk nur ein Vorspiel zu einem größeren Epos sein solle.⁸¹ Welchem? Aus einem späteren Zeugnis geht hervor, dass Balde damals ein Epos über Tilly, eine *Tillias*, plante, das er, als er 1637 nach München berufen wurde, zurückstellen musste, um vor allem einmal Marienlyriker zu werden.⁸² Sicherlich war auch das ein Grund, den *Magnus Tillius* nicht vorschnell zu

⁸⁰ Anders gesagt: Man darf vermuten, dass Balde zumindest den Brief der Bojaria schon geschrieben hatte, bevor er die jetzige Konzeption des *Tullius redivivus* entwarf. Er ließ sich in diese dann nicht mehr ganz widerspruchsfrei einfügen.

⁸¹ Vgl. Veronika Lukas, *Batrachomyomachia* [...], München 2001, S. 84 und 88

⁸² *Lyrice* 1,42,17-20; vgl. dazu Wilfried Stroh, „Plan und Zufall in Jacob Baldes dichterischem Lebenswerk“, in: Thorsten Burkard u.a. (Hg.), *Jakob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche*, Regensburg 2006, 198-244, dort S. 217 f.

veröffentlichen: In der *Tillias* sollte das dort gesammelte Material noch wirkungsvoller zur Geltung kommen.

Trotzdem hat Balde in *De vanitate mundi* (1636) dem geliebten Feldherrn noch einen Nachruf im eigenen Namen gewidmet (str. 71):⁸³

Et *Tu* iaces in puluere
 TILLI verende TILLI.
 Vestite tot victorijs,
 Quot densa barba canis:
 Equis in vrbem candidis,
 Alto vehende curru:
 Vatum sacris horroribus
 TILLI canende TILLI.⁸⁴

Und du so gar / wie kans doch seyn/
 Du Tilly bist gestorben:
 Wiewol auß allen in gemein
 Ein Helden Nam erworben.
 Ach welcher wirdt / wie sichs gebürt
 Dich mit Triumph belohnen.
Phoebus thuts best / Gott ist der mehst /
 Du Glory der Wallonen.

Die Idee des *Tullius redivivus* musste hier der Botschaft des neuen Werks entsprechend modifiziert werden: Auch Tilly, der große Tilly, ist Staub und Asche geworden, vergänglich wie alles Irdische. Dennoch bleibt diese „Glory der Wallonen“ ein Held, den die Dichter „mit den heiligen Schaudern“ (*sacris horroribus*)⁸⁵ poetischer Begeisterung zu besingen haben.

Und warum hat Balde selbst es später nicht mehr getan?⁸⁶ Wer die Oden liest, in denen er ein Jahrzehnt danach schmerzliche *Threni* (Klagelieder) über das vom Krieg heillos verwüstete Deutschland singt (*Sylvae* IV, i.J. 1643) wird zumindest ahnen, warum Balde in diesen Jahren kein kriegerisches Epos, selbst keine *Tillias*, mehr schreiben wollte. Das letzte Buch seiner Lyrik (*Memmiana = Sylvae* IX, i.J. 1646) widmet er jedenfalls („während Franzosen und Deutsche fast unmittelbar vor meinen Augen miteinander kämpfen“)⁸⁷ dem französischen Gesandten in Münster, Claude Mesmes d’ Avaux, mit einem flammenden Appell zum Frieden: *Pacem suadeo, Pacem invito; bella detestor. Aperta hominum pectora; solum Jani Templum clausum opto*. „Zum Frieden rate ich, den Frieden lade ich ein; Kriege verabscheue ich. Nach meinem Wunsch sollen die Herzen der Menschen offen, nur der Janustempel⁸⁸ geschlossen sein.“ So wollte Balde wohl auch in seiner Dichtung den Janustempel geschlossen lassen. Nur im Feldherrn Jephte, dem Helden seiner Meistertragödie

⁸³ Zitiert nach der erweiterten (orthographisch korrekteren) Ausgabe von München 1638, dort Str. 73. Die dort beigegeben weiteren lateinischen Paraphrasen (in verschiedenen Versmaßen) variieren Gedanken des *Tullius redivivus*.

⁸⁴ Da Baldes eigene deutsche Wiedergabe wie üblich mehr als frei ist, gebe ich eine wörtliche Übersetzung: „Auch du liegst im Staube, Tilly, verehrungswürdiger Tilly, du, der du mit so vielen Siegen bekleidet bist wie dein dichter Bart graue Haare hat. Mit weißen Rössern müsste man dich in die Stadt auf hohem Wagen fahren, dich, Tilly, den die Sänger mit heiligem Schauder zu besingen haben, Tilly!“ Auch diese Schlussverse deuten darauf hin, dass Balde ein größeres poetisches Werk über Tilly plant.

⁸⁵ Zum Enthusiasmus des Dichters gehört das Zittern und Haaresträuben; s. Promberger (wie Anm. 44) 47.

⁸⁶ Auch noch die *Batrachomyomachia* (1637) enthält in der Jupiterrede eine verschlüsselte Prophezeiung auf Tillys Leben und Tod: Buch III, cap. 5,32 ff. (*Op. omn.* 3,34); vgl. dazu die Erläuterungen Baldes im sog. *Usus* (a.O. 119-121). Balde überliefert dort einige bemerkenswerte „Kriegssprüche“ (*oracula polemica*), die man, von Tillys eigener Hand geschrieben, nach seinem Tode gefunden habe; er, Balde, habe sie aus dem Französischen ins Lateinische übersetzt. Auch sie seien der Aufmerksamkeit der Historiker empfohlen.

⁸⁷ *Op. omn.* 2,289 *GALLIS adversus Germanos ante faciem & oculos propemodum meos pugnantibus [...]*.

⁸⁸ Durch die Schließung der Tür des Janustempels wurde alt römischem Brauch angezeigt, dass im ganzen Reich Friede sei.

Jephtias (1654), scheint er dem verehrten Tilly noch einmal gehuldt zu haben. Aber das wäre ein anderes Thema.