

92

I

44c

HEIDELBERG 1930

CARL WINTER'S UNIVERSITÄTS-DRUCKEREI

SLAVICA

BEITRÄGE ZUM STUDIUM DER SPRACHE,
LITERATUR, KULTUR, VOLKS- UND ALTERTUMS-
KUNDE DER SLAVEN

HERAUSGEGEBEN

VON

M. MURKO

O. PROFESSOR DER SLAVISCHEN PHILOGIE
AN DER KARLS-UNIVERSITÄT PRAG

VIII. DIE SCHULKOMÖDIEN DES PATERS
FRANCISZEK BOHOMOLEC S. J.

VON

AD. STENDER-PETERSEN

HEIDELBERG 1923

CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG

DIE SCHULKOMÖDIEN DES PATERS FRANCISZEK BOHOMOLEC S. J.

EIN LITERARHISTORISCHER BEITRAG
ZUR KENNTNIS DER ANFÄNGE DER MODERNEN
POLNISCHEN KOMÖDIE

VON

AD. STENDER-PETERSEN



HEIDELBERG 1923

CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG

Verlags-Nr. 1780.

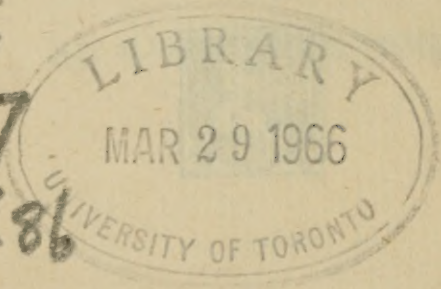
DIE SCHLUCKKOMÖDIEN
DES VATERBENEDIKT
BOHOMOLEO S. J.

IN LITERATURHISTORISCHER BEZIEHUNG
ZUM KONTINENT DER ANFAHRE DER MODERNE
POLITISCHER KOMÖDIE

AD STÄNDER-FEIERSTEN

Alle Rechte, besonders das Übersetzungsrecht in fremde Sprachen,
sind vorbehalten.

PG
7157
B6Z86



1062034

HEIDELBERG 1933
CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG

1933

Vorwort.

Vorliegende Arbeit ist nur eine Teilfrucht meiner Forschungen auf dem noch wenig bearbeiteten Gebiete der polnischen Komödie im 18. Jahrhundert und einer Frage gewidmet, die ich aus der Fülle der sich darbietenden Aufgaben herausgegriffen und eingehender behandelt habe. Warum ich gerade Bohomolec und seine Schulkomödien zum Gegenstande dieser Studie gewählt habe, davon spreche ich in meiner Einleitung und kann daher im Vorworte davon schweigen. Hier möchte ich nur betonen, daß mancher Mangel, vielleicht auch mancher Fehler, die ich mir möglicherweise habe zuschulden kommen lassen, ihre Erklärung oder gar Entschuldigung in der besonderen Entstehungsart meiner Studie finden müssen.

Hindernisse materieller Art stellten sich der Durchführung meiner Aufgabe mehrfach in den Weg. Der nordische Slavist, der seinen Forschungen eine literarhistorische Richtung gibt, ist in weit höherem Grade als seine Mitbrüder auf dem Gebiete der germanischen und romanischen Philologie durch äußere Umstände dazu gezwungen, sich sein wissenschaftliches Material auf längeren oder kürzeren Reisen zu erwerben, Reisen, die leider dem tiefer dringenden Studium die nötige Muße und Konzentration rauben. Slavische Texte und Werke älteren Datums, zuweilen auch die Forschungsergebnisse der Kriegsperiode, sind ihm im großen und ganzen in den nordischen Bibliotheken unzugänglich oder nur schwer zugänglich; die Ent-

fernung von den slavischen Bibliotheken und der leider immer noch erschwerte Bücheraustausch zwischen Polen und Skandinavien hindert ihn in mehr oder weniger wichtigen Fällen an der exakten Durchführung seiner Pläne; er muß, wenn er sein Ziel erreichen will, den Wanderstab ergreifen und dankbar sein, wenn ihm die Kämpfe und Krämpfe Europas, vielleicht auch seine eigenen Verhältnisse, die Wanderlust nicht benehmen und nicht dem Forscherdrange die Flügel binden.

Auch diese Arbeit wäre wohl kaum entstanden, wenn nicht äußere Umstände — vor allem die finanzielle Unterstützung der Universität Kopenhagen, der hiermit ein aufrichtiger Dank dargebracht sei, — es dem Verfasser möglich gemacht hätten, zwei Sommer (1920 und 1921) in Krakau zwecks Bibliotheksstudien zuzubringen. Mit besonderer Freude gedenke ich der vielen Stunden, die ich in den Räumen der altherwürdigen Biblioteka Jagiellońska zugebracht habe, und deren ergiebige Ausnutzung während der kurzen Ferien so sehr durch das freundliche Entgegenkommen ihres Direktors, des Herrn Professors Dr. Fryderyk Papée, und der übrigen Leiter gefördert wurde. Mit Freude gedenke ich hier auch meiner stillen Studien in den Bibliotheksräumen der Polska Akademia Umiejętności, zu der mir der Skandinavienfreund Herr Professor Dr. Jan Rozwadowski mit hilfsbereiter Liebenswürdigkeit den Zutritt vermittelte, und meiner Klosterstunden in dem Lesesaale des Muzeum X. X. Czartoryskich, dessen Leiter mir freundlich halfen. Mit Dankbarkeit erinnere ich mich der leider nur wenigen Stunden, die es mir vergönnt war, dem Vortrage des Herrn Professors Dr. Stanisław Windakiewicz über die Geschichte der neuzeitlichen polnischen Dramatik lauschend, im Uniwersytet Jagielloński zuzubringen. Ihnen allen sei hier ein herzlicher Dank gesagt.

Freilich habe ich nicht davon träumen können, das auf Reisen gewonnene Material schon an Ort und Stelle zu verarbeiten, die eigentliche Arbeit mußte fern von den

Quellen hier am Orte meiner Wirksamkeit geleistet werden, und was mir in dieser Beziehung gelungen ist, verdanke ich in sehr hohem Grade dem glücklichen Umstande, daß mir die Schätze der schwedischen Bibliotheken und der Großen Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen zur Verfügung standen und ein umfassenderes Studium der mich interessierenden Fragen ermöglichten; vor allen Dingen aber bin ich der hiesigen Stadt- und Universitätsbibliothek aufrichtigen Dank schuldig für die nie erschlassende Hilfsbereitschaft ihrer Funktionäre, denen ich in der Person ihres Direktors, des Herrn Doktors Lars Wåhlin und des Leiters der Ausleihestelle und der Bücherexpedition, Herrn Doktors Sven Grén Broberg, meinen herzlichen Dank darbringe. Die gleiche Dankeschuld statue ich auch für wertvolle Hilfe bei der beschleunigten Korrekturlesung meinem Freunde, dem Herrn Kapellmeister Fritz Schaefer, Berlin, und für die so rühmlich bekannte deutsche Präzision des Verlages bei der Drucklegung meiner Arbeit seinem Leiter, Herrn O. Winter, an dieser Stelle gern und freudig ab.

Goten burg, im Mai 1923.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	V
Inhaltsverzeichnis	VII
Literaturverzeichnis	XI
<hr/>	
Einleitung: Kritische Analyse der einschlägigen wissenschaftlichen Literatur	1
Kapitel I: Bohomolec in seinem Verhältnis zur Dramatik des Jesuitenordens in Polen und Frankreich . .	19
Kapitel II: Bohomolec' Verhältnis zur lateinischen, vorzüglich Plautinischen Komödie	88
Kapitel III: Bohomolec' Verhältnis zu Molière	131
Kapitel IV: Sonstige Quellenverhältnisse bei Bohomolec . .	192
Kapitel V: Die Tendenz der Schulkomödien	312
Kapitel VI: Die literarhistorische Bedeutung der Schulkomödien	355
Anhang: Analyse und Bibliographie der «Schulkomödien»	382

Literaturverzeichnis.

A. Werke und Quellen.

1. Komödien

a) polnischer Dichter:

- Franciszek Bohomolec: über die Bibliographie der Schulkomödien vgl. Anhang; über die Bibliographie der Theaterkomödien vgl. die Note auf S. 369.
- Codex Collegii Calissiensis Societatis Jesu, saec. XVIII (Ms. 182 Bibliothecae Jagellonicae Cracoviensis).
- Codex Collegii Posnaniensis Societatis Jesu, saec. XVII (Ms. R 380 Bibliothecae Upsaliensis).
- Aleksander Fredro, *Dzieła*, wydał H. Biegeleisen, t. I—V. Lwów 1897.
- Ignacy Krasicki, *Dzieła*, t. VII. Warszawa 1832.
- Łgarz, komedia w 3 aktach, przez M. Mowińskiego. Warszawa 1780.
- Statysta, komedia w 3 aktach, przez M. Mowińskiego. Warszawa 1780.
- Solennizant, komedia w 3 aktach, przez M. Mowińskiego. Warszawa 1780.
- (Stanisław Mycielski), *Junak*, komedia we 3 aktach, ed. druga. Warszawa 1774.
- Juljan Niemcewicz, *Powrót posła . . . Z wstępem St. Kota* (Biblioteka Narodowa, serja I, Nr. 4). Kraków (s. a.).
- Urszula Radziwiłłowa, *Komedye y Tragedye*. Nieśwież 1754. (Wacław Rzewuski), *Natęt*, komedia. Poczajów 1759.
- Dziwak*, komedia. Lwów 1760.
- Franciszek Zabłocki, *Dzieła*, wyd. przez F. S. Dmochowskiego, t. I—VI. Warszawa 1830.
- Pisma*, wyd. Bolesław Erzepki. Poznań 1903.
- Zbiór Kommedyi Granych na Theatrum w Dukli (Ms. 250 Bibliothecae Jagellonicae Cracoviensis).

b) nichtpolnischer Dichter:

- Dominique Biancollelli, Nouveau Théâtre Italien. Anvers 1713.
 Brueys et Palaprat, Œuvres de théâtre . . . Nouv. éd., Paris
 MDCCLV—MDCCLVI.
- Campistron, Œuvres choisies. Paris MDCCCX.
- J.-A. du Cerceau, Poésies diverses, nouv. éd., t. I—II. Paris
 MDCCLX.
- Chefs-d'œuvre comiques des successeurs de Molière: t. I: Baron
 et Dufresny; t. II: Dancourt. Notices par G. Roth. Paris (s. a.).
- Pierre Corneille, Œuvres. Nouv. éd. . . . par Ch. Marty-Laveaux
 Paris 1862.
- Dancourt, Les œuvres de théâtre. 4^e éd. Paris MDCCXLII.
- Destouches, Œuvres. Nouv. éd. Amsterdam-Leipzig MDCCLV.
- Dufresny, Œuvres. Nouv. éd. Paris MDCCXLVII.
- Gherardi, Le Théâtre Italien . . . Amsterdam 1701.
- Carlo Goldoni, Le Commedie. T. I—XIII, Bologna MDCCLII—
 MDCCLVII.
- Gottsched, Deutsche Schaubühne. Leipzig 1741.
- Gresset, Œuvres. Nouv. éd. Paris 1794.
- Holberg, Den danske Skueplads. Kjøbenhavn 1731.
 Samlede Skrifter, udg. af Carl S. Petersen. Kjøbenhavn MCMXVII.
- Le Sage, Œuvres. T. XI—XII: Théâtre. Paris 1828.
- Caroli Malapertii Sedecias, tragoedia aliaque Poemata . . . Dvaci
 MDCXXIV.
 Variorum poematum fasciulus. Calisii MDCXV.
- Molière, Œuvres. Nouv. éd. par Despois et Mesnard. T. I—XIII.
 Paris 1875 &c.
 Théâtre complet. T. I—IV. Paris (s. a.).
- T. Macci Plavti Comoediae. Rec. W. M. Lindsay. Oxonii (MCMIII).
- Charles Porée, Fabulae Dramaticae, ed. . . . Lutetiae Parisiorum
 MDCCXLIX.
- Regnard, Œuvres. T. I—V. Éd. stéréotype. Paris an X (1801).
 Théâtre choisi. Notice par G. Roth, t. I—II. Paris (s. a.)
- Romagnesi, Œuvres. Nouv. éd., t. I—II. Paris MDCCLXXII.
- P. Terenti Afri, Comoediae. Rec. R. Yelverston Tyrrell. Oxonii
 (MCMII).

2. Andre Quellen.

a) Allgemeines:

- Carlo Goldoni, Mémoires . . . par Moreau. Paris 1822.
- Łukasz Górnicki, Dworzanin Polski. Wyd. K. J. Turowski. Kra-
 ków 1858.

- Lucian, Ausgewählte Schriften, erklärt von Julius Sommerbrodt.
Bd. I. Berlin 1860.
- Ubaldo Mignoni, Noctium Sarmaticarum Vigiliae. Braunsbergiae
MDCCLI.
- (Poniatowski), Die Memoiren des letzten Königs von Polen Stanisław August Poniatowski, Bd. I (Polnische Bibliothek, hrsg. v. Guttry, v. Kościelski, 2. Abt., Bd. I). übers. v. I. v. Powa, eingeleit. v. Guttry. München (s. a.).
- L. Annaei Senecae De ira ad Novatum libri III. Rec. A. Barrieri, Aug. Turinorum &c (s. a.).

b) Zeitschriften:

- Kuryer Polski, Jahrgang 1752—1760.
- Mercure de France, Jahrgang 1730 u. 1733.
- Mercure Galant, Jahrgang 1684 und 1704.
- Nouveau Mercure, Jahrgang 1720.
- Wiadomości Warszawskie, Jahrgang 1766—1767.

c) Jesuitenschriften:

- Jan Bohomolec, Dyabeł w swoiey postaci, t. I—II. Warszawa
1772—1777.
- Franciszek Bohomolec, De lingua Polonica colloquium . . . Varsaviae MDCCLII.
- Pro ingeniis Polonorum oratio . . . Varsaviae MDCCLII.
- Rozrywki ucieszne y dowcipne. Warszawa 1763.
- Supellex Latinitatis ex Phraseologia P. F. Wagner S. J. . . .
Vilnae MDCCLI.
- Ubaldo Mignonio Schol. Piar . . . Varmius Exetesticus . . .
Varsaviae MDCCLII.
- Zabawki Oratorskie . . . Warszawa 1755.
- Zabawki Poetyckie . . . Warszawa MDCCLIV.
- Faustyn Grodzicki, Theatrum eloquentiae . . . Leopoli MDCCLV.
- Joseph Jouvaney, Magistris scholarum inferiorum S. J. de ratione
discendi et docendi . . . Florentiae MDCCLIII.
- Franciscus Lang, Dissertatio de actione scenica cum . . . obser-
vationibus quibusdam de arte comica . . . Monachii 1727.
- Adam Malczewski, Umbra ligatae praecursio solutae eloquentiae,
Posnaniae MDCCLVII.
- Jacobus Masenius, Palaestra eloquentiae ligatae, Coloniae Agrip-
pinae 1682—1683.
- Ratio studiorum et Institutiones scholasticae S. J., coll. a G.
M. Pachtler. Berlin 1887.
- Rudzki, Philosophia orthodoxa . . . Posnaniae MDCCL.

B. Handbücher.

1. Bibliographie und Biographie.

- Józef Brown, Biblioteka pisarzy Asystencyi polskiej Towarzystwa Jezusowego (przeł. Wł. Kiejnowski). Poznań 1862.
- Dictionnaire des théâtres de Paris. Paris MDCCLVI.
- Karol Estreicher, Bibliografja Polska, t. I. u. ff. Kraków 1872.
- Janocki, Lexikon derer itztlebenden Gelehrten in Polen. Breslau 1755.
- Władysław Nehring, Konarski (Ersch und Grubers Enzyklopädie).
- C. Sommervogel, Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. P. I: Bibliographie par Aug. et Al. Backer. Nouv. éd. T. I—X. Paris 1890—1909.
- K. Wł. Wóycicki: Życiorysy znakomitych ludzi. Warszawa 1850.

2. Geschichte.

- Szymon Askenazy, Nowe wczasy. Warszawa 1910.
- Anatol Lewicki, Zarys historii Polski, oprac. J. Friedberg. Wyd. 8. Warszawa (1920).
- Władysław Smoleński, Przewrót umysłowy w Polsce w XVIII wieku. Kraków 1891.
- Dzieje narodu polskiego. Wyd. 5. Warszawa (1919).
- Stanisław Załęski, Jezuici w Polsce. Lwów 1902.

3. Literaturgeschichte.

a) polnische:

- Adam Bełcikowski, Ze studyów nad literaturą polską. Warszawa 1886.
- Alexander Brückner, Geschichte der polnisch. Literatur. Leipzig 1901.
- Dzieje literatury polskiej w zarysie. Warszawa 1905.
- Piotr Chmielowski, Dzieje krytyki literackiej w Polsce. Warszawa 1902.
- Historja literatury polskiej od czasów najdawniejszych do końca wieku XIX. Wyd. St. Kossowski. T. I. Lwów-Warszawa (1914).
- Ignacy Chrzanowski, Historja literatury niepodległej Polski. Wyd. IV. Warszawa-Kraków 1920.
- Tadeusz Grabowski, Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudo-klasycyzmu. Kraków 1918.
- Gabryel Korbut, Literatura polska od początków do powstania styczniowego, t. I. Kraków 1917.
- Stanisław Tarnowski, Historia literatury polskiej. T. III: Wiek XVIII. Wyd. 2. Kraków 1904.
- Alexander Tyszyński, Wizerunki polskie. Zbiór szkiców literackich. Warszawa 1875.

b) nichtpolnische:

- Gustave Lanson, Histoire de la littérature française. 14^e éd. Paris 1920.
- Heinrich Morf, Geschichte der französischen Literatur im Zeitalter der Renaissance. 2. Aufl. Straßburg 1914.
- Storia letteraria d'Italia, scritta da una società di professori. T. IX: A. Belloni: Il seicento. T. X: T. Concari: Il settecento. Milano (s. a.).
- Friedrich Vogt und Max Koch, Geschichte der deutschen Literatur. Bd. I—II, Leipzig-Wien 1913.

C. Monographien.

1. Zur Geschichte des Dramas im allgemeinen.

- Robert F. Arnold, Das moderne Drama. Straßburg 1908.
- Bruno Busse, Das Drama. 2. Aufl. Leipzig—Berlin 1918—1919.
- Wilhelm Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. Bd. I—V: 2. Halle 1911—1916.

2. Zur Geschichte des polnischen Dramas

a) im allgemeinen:

- Piotr Chmielowski, Nasza literatura dramatyczna. T. I—II. Petersburg 1898.
- Karol Estreicher: Rys ogólny piśmiennictwa dramatycznego polskiego (Dziennik literacki, nr. 41, 1853).
- Wiktor Hahn, Literatura dramatyczna w Polsce XVI wieku. Lwów 1906.
- Marjan Szykowski, Dzieje nowożytnej tragedji polskiej. Typ pseudoklasyczny 1661—1831. Kraków 1920.
- Dzieje komedji polskiej w zarysie. Kraków 1921.
- Stanisław Windakiewicz, Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej. Kraków 1921.
- Teatr ludowy w dawnej Polsce. Kraków 1904.

b) Bohomolec betreffend:

- Ludwik Bernacki, «Kłopoty panów», komedya ks. Fr. Bohomolca (Pamiętnik Literacki, Bd. V. Lwów 1906).
- Henryk Biegeleisen, Żywot ks. Fr. Bohomolca (Album uczącej się młodzieży polskiej, poświęcone Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu. Lwów 1879).
- Piotr Chmielowski, Bohomolec (Wielka Encyklopedia Powszechna. Warszawa 1893, Bd. IX—X).

- Lucjan Malinowski, O języku komedyj Franciszka Bohomolca (Rozprawy Akad. Um., wydz. filolog., t. XXIV). Kraków 1895.
 Nowakowski, Bohomolec (Encyklopedia Orgelbranda, Bd. III).
 Władysław Strusiński, Komedye X. Franciszka Bohomolca w stosunku do teatru francuzkiego (Pamiętnik literacki, t. IV). Lwów 1905.

c) Andere Komödiendichter betreffend:

- Ludwik Bernacki, Źródła niektórych komedji Fr. Zabłockiego (Pamiętnik literacki, t. VI). Lwów 1907.
 Ignacy Chrzanowski, O komedyach Aleksandra Fredry. Kraków 1917.
 M. Gawalewicz, Franciszek Zabłocki. Kraków 1894.
 Władysław Günther, seine Studien über Fredro im Przegląd polski, (rok XLII, t. 166, nr. 496, Kraków 1907; — rok XLIV: 1, Kraków 1909); — in der Bibliotheka Warszawska (rok 1913, t. I, 289, Warszawa 1913; — rok 1914, t. I—II 293—294, Warszawa 1914).
 Wiktor Hahn, W sprawie źródeł komedji Fr. Zabłockiego (Pamiętnik literacki, Bd. X). Lwów 1911.
 Bronisław Kaśinowski, die Einleitungen zu seinen Ausgaben von Zabłockis «Zabobonnik» (Arcydzieła polskich i obcych pisarzy, t. 43—44, Brody, s. a.) und «Firecyk» (ibidem. t. 58, Brody, s. a.).
 Eugeniusz Kucharski, Fredro a komedja obca. Stosunek do komedji włoskiej. Kraków 1921.
 Seine Studien über Fredro im Pamiętnik literacki (rok V, Lwów 1906); — in der Bibliotheka Warszawska t. II, 274, rok 69, Warszawa 1909).
 Stanisław Tarnowski, Komedye Aleksandra hr. Fredry (wyd. 2). Kraków 1896.

3. Zur Geschichte des französischen Dramas, insbesondere der Komödie.

a) Allgemeines:

- Louis Bourquin, La controverse sur la comédie au XVIII^e siècle et la lettre à d'Alembert sur les spectacles (Revue d'histoire littéraire de la France . . ., 26—27^e année). Paris 1919—1921.
 Ferdinand Brunetiére, Les époques du théâtre français (1636—1850), 5^e éd. Paris 1914.
 L. Petit de Julleville, Le théâtre en France. 5^e éd. Paris 1901.

- Eugène Lintilhac, Histoire générale du théâtre en France. Paris (1905).
 Henri Lion, Le théâtre (Kapitel XI von L. Petit de Jullevilles Histoire de la langue et de la littérature française, t. VI). Paris 1898.
 J.-J. Olivier, Les comédiens français dans les cours d'Allemagne, t. I—IV. Paris MCM I—MCMV.
 H. A. Paludan, Studier over Corneilles Forhold til det spanske Drama (Edda. Bd. XVIII). Kristiania 1922.

b) Molière betreffend:

- J. Bethge, Zur Technik Molières (Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, hrsg. v. D. Behrens, Bd. XXI). Berlin 1899.
 G. Michaut, La jeunesse de Molière. Paris 1922.
 Louis Moland, Molière et la comédie italienne. Paris 1867.
 Eugène Rigal, Molière. T. I—II. Paris 1908.
 Max J. Wolff, Molière. Der Dichter und sein Werk. München 1910.

c) Betreffend den Einfluß des franz. Dramas (der Komödie) auf das polnische:

- Władysław Folkierski, Molière en Pologne (Revue de littérature comparée, dir. par Badensperger et Hazard. 2^e année, nr. 2). Paris 1922.
 Zofia Gąsiorowska, Wpływ Moliera na komedye Krasickiego (Pamiętnik literacki, Bd. XIII). Lwów 1914—1915.
 Wiktor Hahn, Tomasz Corneille i Franciszek Zabłocki (Pamiętnik literacki, Bd. X). Lwów 1911.
 Bolesław Kielski, O wpływie Moliera na rozwój komedyi polskiej (Rozprawy Akad. Um., wydz. filolog., serya II, t. XXVII) Kraków 1907.
 M. Smolarski, Fredro i Wolter (Biblioteka Warszawska, t. II, 286, rok 1912). Warszawa 1912.
 Studja nad Wolterem w Polsce. Lwów 1918.

4. Zur Geschichte der Jesuitenkomödie.

- Paul Bahlmann, Das Drama der Jesuiten (Euphorion, Bd. II). Bamberg 1895.
 Ernest Boyssse, Le théâtre des jésuites. Paris 1880.
 Joseph Ehret, Das Jesuitentheater zu Freiburg. Freiburg i. B. 1921.
 Carl Kaulfuß-Diesch, Untersuchungen über das Drama der Jesuiten im 17. Jahrhundert (Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen und Literaturen, Bd. CXXXI resp. XXXI). Braunschweig-Berlin 1913.
 Karl von Reinhardstoettner, Zur Geschichte des Jesuitendramas in München (Jahrbuch f. Münchener Geschichte, 3. Jahrg.). Bamberg 1889.

Jakob Zeidler, Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas (Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. IV).

5. Zur Geschichte der italienischen Komödie.

a) Die Commedia dell'arte:

- Adolfo Bartoli, Scenari inediti della commedia dell'arte. Firenze 1880.
 Armand Baschet, Les comédies italiens à la cour de France. Paris 1880.
 E. Bevilacqua, Giambattista Andreini e la compagnia dei «Fideli» (Giornale storico della letteratura Italiana, vol. XXIII—XXIV). Torino 1894.
 (J.-A.-J. Desboulmiers), Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien. Paris MDCCLXIX.
 Giuseppe Guerzoni, Il teatro Italiano nel secolo XVIII. Milano 1876.
 Oskar Klingler, Die Comédie-Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi. Straßburg 1902.
 Corrado Ricci, I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia anecdotica. Bologna 1888.
 Michele Scherillo, La commedia dell'arte in Italia. Studi e profili. Torino 1884.
 Winifred Smith, The commedia dell'arte. A study in Italian popular comedy. New York 1912.
 Max J. Wolff, Italienische Komödiendichter (Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd. IX, Heft 5/6).

b) Goldoni:

- A. Lüder, Carlo Goldoni in seinem Verhältnis zu Molière (Zeitschrift f. franz. Sprache und Literatur, Bd. V). Oppeln 1883.
 Ludwig Mathar, Carlo Goldoni auf dem deutschen Theater des XVIII. Jahrhunderts. Montjoie MCMX.
 Johannes Merz, Carlo Goldoni in seiner Stellung zum französischen Lustspiel. Leipzig 1903.
 Maria Ortiz, Goldoni e la commedia dell'arte (La Cultura. Revista critica, anno XXXI, nr. 21). Roma-Bari 1912.
 Rassegna Goldoniana (1707—1907), (Giornale storico della letteratura Italiana, vol. LII), Torino 1908.
 Charles Rabany, Carlo Goldoni. Le théâtre et la vie en Italie au XVIII^e siècle. Paris-Nancy 1896.
 Emilio Re, La commedia Veneziana e il Goldoni (Giornale storico della letteratura Italiana, vol. LVIII). Torino 1911.
 Richard Schmidbauer, Das Komische bei Goldoni. München 1906.
 P. Toldo, Attinenze fra il teatro comico di Voltaire e quello del Goldoni (Giornale storico della letteratura Italiana, vol. XXXI). Torino 1898.

6. Zur Geschichte des deutschen und dänischen Dramas (resp. der Komödie).

- G. Belouin, De Gottsched à Lessing. Étude. Paris 1909.
 Hans Brix, Holberg og Théâtre Italien (Edda, Bd. XI). Kristiania 1919.
 C. A. H. Burekhardt, Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung (Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. I). Hamburg-Leipzig 1891.
 Auguste Ehrlich, Les comédies de Molière en Allemagne. Paris 1888.
 Holberg Aarvog, Bd. I—III. København-Kristiania 1920—1922.
 A. Legrelle, Holberg considéré comme imitateur de Molière. Paris 1864.
 Carl Roos, Det 18. Aarhundredes tyske Oversættelser af Holbergs Komedier. Kjøbenhavn 1922.
 Olaf Skavlan, Holberg som Komedieforfatter. Kristiania 1872.
 Paul Stachel, Seneca und das deutsche Renaissancedrama (Palaestra, Bd. XLVI). Berlin 1907.
 Ad. Stender-Petersen, Holberg i sydtyske ordensskoler (Holberg Aarvog 1922). København 1922.

7. Zur Geschichte des russischen Dramas.

- P. Morozov, Očerki iz istorii russkoj dramy (Žurnal Min. Nar. Prosv., t. CCLIV—CCLVIII). S.-Peterburg 1887—1888.
 Ad. Stender-Petersen, En russisk efterligning av «Jean de France» (Holberg Aarvog 1920). København 1920.

8. Zur Geschichte der lateinischen Komödie.

- G. Michaut, Histoire de la comédie Romaine. Plaute. T. I—II. Paris 1920.
 Karl v. Reinhardstoettner, Plautus. Leipzig 1886.

9. Zur Motiv- und Typengeschichte.

- O. Fest, Der miles gloriosus in der französischen Komödie. Erlangen-München 1897.
 Herman Graf, Der miles gloriosus im englischen Drama . . . Rostock (s. a.).
 Tadeusz Sinko: Genealogja kilku typów i figur A. Fredry (Rozprawy Akad. Um., wyd. filolog., t. LVIII). Kraków 1918.
 Ad. Stender-Petersen, Ett bidrag till «Jeppe»-motivets historia (Edda, Bd. XVII). Kristiania 1922.
 Alexander von Weilen: Shakespeares Vorspiel zu Der Widerspenstigen Zähmung. Frankfurt a. M. 1884.



Einleitung.

Kritische Analyse der einschlägigen wissenschaftlichen Literatur.

Pater Franciszek Bohomolec S. J., der lichte Zeuge jenes geistigen Aufschwunges, den Polen — freilich allzu spät — in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, kurz vor dem Untergange seiner Selbständigkeit, noch hat erleben dürfen, ein Kind des «sächsischen» Verfalles, der trotz mannigfaltiger und wertvoller Kulturbestrebungen¹ doch nur Verfall war, und ein Mann der «Stanislaischen» Ära, die trotz aller Symptome des politischen Absterbens doch eine geistige Glanzzeit war, ein Jesuit, den der Orden band, und doch ein liberaler und reformfreundlicher Geist, der sich als solcher zu betätigen suchte. Pater Franciszek Bohomolec war trotz des bescheidenen Platzes, den die moderne Literaturforschung ihm mit Unrecht in den Annalen der polnischen Kultur zuerkennt, ein würdiger Zeitgenosse größerer Männer, wie Stanisław Konarski, der große Geistesreformer, wie Ignacy Krasicki, der Bischof und Dichter, wie Franciszek Zabłocki, der feine Sprachkünstler, und Adam Czartoryski, der geschulte Richter des Geschmacks, es ohne Zweifel gewesen sind; mit ihnen zusammen hat er eine bedeutsame Rolle im polnischen Geistesleben jenes Jahrhunderts gespielt, das für die politische Freiheit des polnischen Staates so verhängnisvoll geworden ist.

Ein Mönch und Pädagog, Professor der Rhetorik und grammatischer Verfasser, Latinist und zugleich Purist in

¹ Vgl. Szymon Askenazy, *Nowe wczasy* (Warszawa 1910), S. 1 ff.

seiner Stilauffassung, ein Journalist und Druckereidirektor, Zeitschriftenredakteur und systematischer Herausgeber geschichtlicher Quellenschriften, Historiker, Archäolog, Geograph und Biograph, hat Bohomolec vielleicht in keiner von den hier aufgezählten Rollen Hervorragendes geleistet, wenn auch ohne Zweifel ihm die Palme der Initiative in mehreren Fällen zuerkannt werden muß. Im allgemeinen aber ein scriptor minor, der sich mit gesundem, vorurteilslosem Sinne vom Strome der Zeit mit fortziehen ließ, wird Bohomolec mich ebensowenig wie jeden anderen Literaturforscher in seinen oben aufgezählten Rollen eingehender beschäftigen können.

In einer anderen Hinsicht aber ist Bohomolec dennoch ein Bahnbrecher gewesen, und wenn er auch hier ästhetisch nur ein poeta ordinis secundi geblieben ist, so verdient er rein geschichtlich — meiner Meinung nach — bedeutend größere Beachtung und gerechtere Wertschätzung als die, welche ihm in der polnischen Literaturgeschichte sonst allgemein zuteil zu werden pflegt. Kein anderer als eben Bohomolec ist der «Vater» oder Urheber und Pionier der polnischen Komödie gewesen. Weder Zabłocki noch Krasicki, weder Niemcewicz noch Czartoryski haben diesen Ehrentitel verdient, da sie doch nur den Weg weiter verfolgten, den jener ihnen gewiesen hatte. Chronologisch könnten nur etwa die Fürstin Radziwiłł und Waclaw Rzewuski Bohomolec den Titel streitig machen, jene² mit ihren Übersetzungen einiger Molièrischer und anderer französischer Komödien, die sie um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf ihrer Hofbühne zu Nieśwież aufführen ließ, dieser mit zwei selbständigen Komödien, die 1759 und 1760 erschienen. Aber die privaten Bestrebungen dieser beiden blieben

² Die Komödien (übrigens auch die Tragödien) der Fürstin Urszula Radziwiłł sind nur sehr wenig untersucht. Man hat einige der Komödien als Übersetzungen Molièrischer Originale erkannt, einige andere sind aber quellenmäßig unbestimmt verblieben. Ich hoffe, an anderem Orte auf diese Frage zurückkommen zu können.

ganz ohne Nachklang und Einfluß, während die Komödien des Paters Bohomolec literaturgeschichtlich die Bedeutung eines Fundamentes für die spätere Entwicklung der modernen Komödie in Polen erringen durften.

Bohomolec' Wirksamkeit als Komödiendichter zerfällt zeitlich (in gewissem Grade auch typologisch) in zwei deutlich voneinander geschiedene Perioden, die Periode der Schulkomödien und die der von ihm selber sogenannten «Theaterkomödien» («komedye na teatrum»). Die «Theaterkomödien», die durch einen Zeitraum von 6 bis 15 Jahren von der Periode der Schulkomödien geschieden sind (die erste «Theaterkomödie» erschien 1766), entstanden — wie schon der Name besagt — anläßlich der 1765 erfolgten Eröffnung des ersten öffentlichen Theaters in Warschau. Diese Komödien bilden mit Józef Bielawskis, Adam Czartoryskis und Ignacy Krasickis Komödien eine historische Etappe in der Entwicklung der modernen polnischen Komödie, wobei die letztgenannten drei Komödiendichter alle irgendwie unter dem Einfluß der Bohomolec'schen Komödienart stehen und deutlich den Drang zur Sitten- und Gesellschaftskomödie verraten. Zabłockis lange überschätzte Komödiendichtung stellte sich eigentlich jener Tendenz zur Emanzipierung der polnischen Komödie von der französischen entgegen, indem sie den bequemerem Weg der eleganten Transponierung und Polonisierung französischer und dabei nur zweitklassiger Muster statt selbständige Bahnen einschlug. Dennoch würde man noch nach Zabłocki, noch bei Niemcewicz, Wybicki und Kossakowski, sogar noch bei den unmittelbaren Vorgängern Fredros um die Wende des Jahrhunderts deutlich den Einfluß der Bohomolec'schen Komödie nachweisen können. Wenn aber die geschichtlichen Zusammenhänge zwischen den drei repräsentativen Namen der polnischen Komödie: Bohomolec-Zabłocki-Fredro im großen ganzen leicht erfaßbar sind, so ist das bisher nicht der Fall gewesen, wenn es galt, die Ursprünge der Komödie Bohomolec' genauer zu bestimmen, d. h. die Frage zu

beantworten, wie eigentlich die Schulkomödie unseres Paters begriffen werden soll.

Die Frage nach der Schulkomödie kann zugleich als eine Frage nach den typologischen, stofflichen und literaturgeschichtlichen Ursprüngen der «Theaterkomödie» und damit als eine Frage überhaupt nach den Quellen der modernen polnischen Komödie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts betrachtet werden.

Diese Frage, die also nur einem Teile der dichterischen Wirksamkeit des Paters Bohomolec gilt, und der ich ganz bewußt die engen Grenzen einer Einzelfrage ziehe, scheint mir um so berechtigter zu sein, als Bohomolec' Porträt sowohl von den Verfassern größerer synthetischer Darstellungen der polnischen Literaturgeschichte als auch von Einzelforschern fast immer verzeichnet wird, und man bisher noch kein abschließendes und in allen Hinsichten gerechtfertigtes Urteil über die Komödien des Jesuiten und Dichters gewonnen hat. Eine kritische Übersicht der bisher über Bohomolec' Komödien gefällten Urteile und der über ihn ausgesprochenen Anschauungen, die ich hier folgen lassen möchte, wird die Berechtigung meines Versuches, jene obengestellte Frage zu beantworten, dartun.

Ich beginne mit den großen synthetischen Literaturgeschichten, berücksichtige aber hierbei nur das seit ca. 1900 Geleistete³, würde mich doch die Analyse der älteren Darstellungen zu weit führen.

Piotr Chmielowski, der Verfasser der bekannten «*Historya literatury polskiej*» (1900)⁴, drückt sich sehr

³ Leider ist mir das in die «*Encyklopedia Polska*» aufgenommene Kollektivwerk über die Geschichte der polnischen Literatur: «*Dzieje literatury pięknej w Polsce*», Bd. I—II (Kraków 1918), besonders Prof. Hahn's Abhandlung über die dramatische Dichtung vor der Teilung Polens (Bd. II, S. 1—46), unbekannt geblieben.

⁴ Ich kenne nur die zweite, von Stanisław Kossowski besorgte Ausgabe des ersten Bandes: «*Historya literatury polskiej od czasów najdawniejszych do końca wieku XIX*». Tom I (Lwów-Warszawa 1914), S. 444—445.

vorsichtig und schwebend aus. Er räumt zwar ein, daß Bohomolec «hin und wieder versucht hat, zu polnischen Verhältnissen herabzusteigen, Mängel und Fehler unserer (der polnischen) Gesellschaft zu streifen, Typen aus der ihn umgebenden Welt herauszugreifen und in der Komödie das an den Pranger zu stellen, was er als schädlich ansah». Das gilt aber nur von den späteren Komödien, während von den «Schulkomödien» nur soviel gesagt wird, daß Bohomolec seine Motive aus den Komödien Molières, französischer Jesuiten und auch der Commedia dell'arte in französischer Vermittelung geschöpft habe, Wahrheiten, die nur teilweise richtig, jedenfalls nicht erschöpfend und vor allen Dingen nicht genügend sind. Chmielowskis Standpunkt ist durchaus negativ. «Bohomolec hat weder scharfen Witz, noch plastische Phantasie, noch die Fähigkeit besessen, einen lebhaften Dialog durchzuführen», meint er, und zwar nicht etwa von den «Schulkomödien», sondern gerade von den späteren, auf dem Warschauer Theater aufgeführten Komödien. Die Quelle dieser Komödien scheint ihm vornehmlich Molière zu sein, und er geht sogar so weit, zu behaupten, «alle Typen seiner Komödien hätten bei französischen Komödienverfassern ihre Vorbilder», ein Fehler, der immer wieder von den polnischen Literaturforschern wiederholt wird. Chmielowski hat augenscheinlich die Tatsache, daß einige von Bohomolec' «Schulkomödien» nach seiner eigenen Angabe Molière nachgebildet sind, allzu leicht verallgemeinert.

Noch bezeichnender aber für Chmielowskis negativen Gesichtspunkt in der Beurteilung der Verdienste unseres Dichters ist der Umstand, daß er in seiner Skizzen-sammlung (von einer wirklichen Geschichte kann hier nicht die Rede sein) «Nasza literatura dramatyczna», deren VII. Abschnitt der «Komödie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts» gewidmet ist, nur ganz im Vorbeigehen auch von Bohomolec spricht, während Zabłocki, Bogusławski und Niemcewicz je ein besonderes Kapitel zuteil

wird.⁵ Wenn irgendwo so hätte man eben hier eine ausführlichere Studie über den Vater der polnischen Komödie erwarten dürfen.

Eingehender, wenn auch nicht gerechter verfuhr Stanisław Tarnowski in seiner polnischen Literaturgeschichte⁶ mit unserem Komödiendichter, dem er ungefähr 10 Seiten seines Werkes geopfert hat. Sein Gesichtspunkt ist ausschließlich der des ästhetischen Kritikers, nicht der eines objektiven Historikers,⁷ und es fiel ihm leicht, den Komödien Bohomolec⁷ jedweden rein-ästhetischen Wert abzusprechen. Sonderbar ist es aber, daß dabei kein Unterschied zwischen den «Schulkomödien» und den ästhetisch bedeutend wertvolleren «Theaterkomödien» gemacht wird. Im Gegenteil, es heißt von den letzteren, daß sie sich von jenen nur dadurch unterscheiden, daß sie nicht für die Jugend, sondern für Erwachsene geschrieben sind (ohne daß aus diesem sehr bedeutsamen Faktum irgendwelche Schlüsse für die Charakteristik und Erklärung der «Schulkomödien» gezogen werden), und daß Liebesmotive den Angelpunkt der Handlung bilden. Der eminente kulturgeschichtliche Wert der späteren Komödien unseres Dichters wird gar nicht berührt, dagegen der Mangel an Komik ungebührlich hervorgehoben, während die große historische Bedeutung der Komödien ganz mit Stillschweigen übergangen wird. Wenn so das allgemeine Urteil über die Komödien des Paters Bohomolec auf Grund seiner sogenannten «Schulkomödien» gewonnen wird, hat man zum mindesten recht zu erwarten, daß diese richtig dargestellt und gewertet werden, aber auch das ist nicht

⁵ Piotr Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna. Szkice nakreślone . . . Tom I* (Petersburg 1898), S. 94 ff.

⁶ St. Tarnowski, *Historya literatury polskiej. Wiek XVIII* (wyd. 2), tom III (Kraków 1904), S. 141 ff. Die erste Ausgabe vom Jahre 1900 kenne ich nicht.

⁷ Vgl. Wilhelm Feldmanns *Charakteristik von Tarnowski* in dessen Werk: *Współczesna literatura polska 1864—1917*, Bd. I (6. Ausg., Warszawa-Kraków 1918), S. 135 ff.

der Fall. Tarnowski hat sich zwar die Mühe gegeben, einige von ihnen (7) näher zu analysieren, aber erstens ist die Wahl durchaus nicht glücklich ausgefallen, zweitens verrät sie, daß Tarnowski nur die Komödien der ersten zwei Bände gekannt hat, wodurch es uns begreiflich wird, wie er eine der besten «Schulkomödien», den «Paryżanin Polski», dem sogar Chmielowski bedingten Wert zuerkannte, hat übersehen können. Aber auch die Kenntnis jener Komödien, die Tarnowski selbst ausdrücklich nennt und analysiert, ist nicht besonders imponierend, passiert ihm doch der Lapsus, daß er den Schluß der «Natrętnicy» an die Komödie «Dziedzic chytry» (der übrigens «Chytry dziedzic» genannt wird) anklebt und von Figlackis Philosophie als einer 'polityka wieku terażniejszego' spricht, während Figlacki doch immer den gedanklich etwas anderes bedeutenden Ausdruck 'polityka terażniejszey mody' anwendet. Die wenigen Sätze schließlich, die Tarnowski an verschiedenen Stellen der Frage über Bohomolec' Quellen opfert, wecken den Eindruck, als ob dieser im allgemeinen recht selbständig verfahren sei und nur in einigen wenigen Fällen Molière bearbeitet habe, und Komödien, die Bohomolec selbst ausdrücklich als fremdes Gut bezeichnet hat, werden unbekümmert als Originalkomödien behandelt. Wenn Tarnowski, von solchen unsoliden Daten ausgehend, sein ästhetisches Urteil über die ersten Komödien unseres Dichters dahin formuliert, daß sie «kaum den allerersten Komödienkeim bilden, kaum besser sind als die alten Dialoge», so können wir von vornherein an der Berechtigung dieses ganz unhistorischen Urteils mit Recht zweifeln. Dieser Zweifel wird zur Gewißheit, wenn wir dem eigentlichen und eigentümlichen Wesen der «Schulkomödien» nähertreten und sie als Teil einer besonderen, literaturhistorisch nicht uninteressanten Gattung betrachten. Und schließlich ist es eine Frage, ob wir wirklich das Recht haben, Bohomolec so ganz tief unter Zabłocki zu stellen, wie Tarnowski es tut, und ihm jeden selbständigen Wert abzusprechen, um Zabłockis Bedeutung auf seine Kosten

zu unterstreichen; denn die Forschungen der letzten Jahre haben dargetan, daß Zabłocki in nicht geringem Grade überschätzt worden ist.

Tarnowski hat es wenigstens der Mühe wert gefunden, Bohomolec näher zu besprechen. Wenden wir uns aber zu Brückner, so überrascht uns erstens die Kürze, mit der dieser ihn abgefertigt, zweitens die Fehlerhaftigkeit der Daten, auf denen Brückner sein Urteil basiert. Daß Bohomolec in seiner deutschen Literaturgeschichte⁸ nur sehr kurz behandelt wird, können wir mit Gleichmut ertragen, besonders, da Bohomolec' Verdienst positiv hervorgehoben wird; Zabłocki wird freilich traditionell auf seine Kosten als sein «Nachfolger, der ihn weit überflügeln sollte», herausgestrichen. Dagegen hätten wir in seiner polnisch verfaßten Literaturgeschichte eine eingehendere Charakteristik unseres Komödiendichters zu finden erwartet.⁹ Aber Brückner hat sich damit begnügt, mit einigen Worten auf die lobenswerten Intentionen des Dichters hinzuweisen und seine Komödien als ziemlich belanglos hinzustellen. Dabei kennt auch er nicht alle Komödien des Paters, sagt er doch, daß seine «Schulkomödien» nur vier (nicht fünf) Bände umfassen; merkwürdigerweise werden nur die schwächsten, und zwar ohne Nennung der Titel, analysiert; von den späteren Komödien nennt Brückner nur zwei, wobei die Besprechung der ersten nicht den eigentlichen Schwerpunkt derselben berührt, und auch die zweite nicht zu ihrem Rechte kommt. Auffallend und sehr wenig den Tatsachen entsprechend ist es auch, daß Brückner den Typus der späteren Bohomolec'schen Komödie mit der Richtung eines Diderot und Mercier zusammenbringen zu wollen scheint.

Sind so die Urteile der synthetischen Darstellungen der polnischen Literaturgeschichte, die wir Brückner,

⁸ A. Brückner, Geschichte der polnischen Literatur (Die Literaturen des Ostens, Bd. I, Leipzig 1901), S. 241.

⁹ Ders., Dzieje literatury polskiej w zarysie. Tom I (Warszawa 1903), S. 403 f., 442 ff.

Tarnowski und Chmielowski verdanken, keineswegs gerecht oder berechtigt, so kommt Chrzanowski in seiner «Geschichte der Literatur des unabhängigen Polens»¹⁰ dem wahren Sachverhalte schon näher, wenn er, die Schulkomödien nur wenig berücksichtigend, das Hauptgewicht auf die späteren Komödien legt; denn wenn wir einen ästhetischen Wertmesser anlegen wollen, kann nur die spätere Komödie unseres Dichters als Objekt einer solchen Wertmessung betrachtet werden. Die Besprechung, der er in dieser Hinsicht die zwei «Theaterkomödien» «Mażeństwo z kalendarza» und «Pan dobry» unterzieht, ist im allgemeinen sympathisch betont, nur hätte natürlich der Kenner der Bohomolecschen Komödien gewünscht, daß der Forscher nicht nur diese zwei Komödien herausgegriffen hätte, sondern daß in Kürze die ganze Fülle der Bohomolecschen Themata, die Tendenz und der Ideeninhalt derselben charakterisiert worden wären. Die «Schulkomödien» aber, für die wir uns hier besonders interessieren, werden nur eben gestreift und als ihre Quellen «italienische und französische» Komödien ohne nähere Angabe der Titel bezeichnet. Auch Chrzanowskis Gesichtspunkt ist ein unbewußt unhistorischer, ein von Werturteilen beeinflusster; auch er übersieht die Bedeutung der «Schulkomödien» für die Beurteilung der eigenartigen Anfänge der polnischen Komödie und ihren besonderen literaturhistorischen Charakter. Wenn er aber — im Gegensatz zu Brückner, Tarnowski und Chmielowski — schon mit Achtung und Interesse vom Werke unseres Dichters spricht, so erklärt sich das dadurch, daß zwischen den Jahren 1903 und 1908 Einzeluntersuchungen über Bohomolec' Komödien erschienen waren, die trotz zahlreicher Fehler und Mißgriffe und trotz nicht zufriedenstellender Beleuchtung jener Komödien dennoch die Bedeutung derselben hervorhoben und zu einer ernsteren Betrachtungsweise zwangen.

¹⁰ I. Chrzanowski, *Historja literatury niepodleglej Polski* (wyd. 4, Warszawa 1920), S. 409 f. Die erste Auflage (1908) ist mir nicht bekannt.

Schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts haben einzelne Forscher sich für die Gestalt unseres Paters und für seine Komödien interessiert, ohne doch wirklich Wissenschaftliches zu leisten. K. Wł. Wóycicki war der erste Biograph unseres Paters¹¹, dem Brown¹², E. Nowakowski¹³ und besonders Estreicher¹⁴ mit kurzen biographischen und bibliographischen Skizzen folgten. Was sie vorbrachten, ist aber für unsere Zwecke mehr oder weniger belanglos, und in einer kritischen Revue können sie ohne weiteres übergangen werden.

Den ersten Versuch einer Darstellung der Geschichte der polnischen Komödie hat seinerzeit Aleksander Tyszyński gewagt. In seinen 1875 in Warschau erschienenen «Wizerunki polskie» («Polnische Bilder»)¹⁵ beginnt auf S. 167 ein Kapitel, das den Titel trägt: «Die polnische Komödie im 18. Jahrhundert». Wenn das auch nur wieder eine Skizze ist, und wenn auch Bohomolec vor einem Czartoryski und Zabłocki ganz in den Schatten tritt, so wirkt doch das ruhige und objektive Urteil des Forschers über Bohomolec' Bedeutung für die Entwicklung der polnischen Komödie einfach wohltuend im Vergleich mit den verächtlichen oder ironischen Urteilen der modernen Forscher. «Wenn Bohomolec auch kein Genie gewesen ist» — meint Tyszyński — «so war er immerhin ein Mann von Verdienst und Talent» (S. 171). Dieses maßvolle Urteil ist um so bemerkenswerter, als Tyszyński

¹¹ K. Wł. Wóycicki, Życiorysy znakomitych ludzi. Tom I (Warszawa 1850), S. 180.

¹² Brown, Biblioteka pisarzów As. Polsk. Tow. Jezusowego.

¹³ Nowakowski's Artikel in Orgelbrands Encyklopedya Powszechna, Bd. III (Warszawa 1860).

¹⁴ Estreicher, Rys ogólny piśmiennictwa dramatycznego («Dziennik literacki» 1853, Nr. 41, S. 38—47). Vgl. «Rozmaitości lwowskie» 1858, Nr. 6.

¹⁵ A. Tyszyński, Wizerunki polskie. Zbiór szkiców literackich (Biblioteka najcenniejszych utworów literatury europejskiej. Literatura polska). (Warszawa 1875), S. 167 ff.: «Komedyja polska w XVIII wieku».

nur die «Schulkomödien» zu kennen scheint. «Diese Komödien» — setzt er fort — «waren alle nicht lang und nicht in Versen, sondern in Prosa verfaßt, enthielten somit weniger echte Kunst (?) und gaben keine vollständigen Schilderungen des gesellschaftlichen Lebens. Aber fast jede von diesen kleinen Komödien («sztuczki») hatte irgendein moralisches Ziel und war reich an Lehren; die Waffen der Satire und Ironie waren in der Hand des Paters Bohomolec keineswegs stumpf, sein Humor war echter Humor, der komische Dialog war wirklich komisch, Handlung und Situationen, wenn auch geringeren Umfanges, gebühlich entwickelt und die Charaktere nicht nur den veränderten Namen nach, sondern auch kraft ihres Wesens oft wirklich national». Leider ist aber dieses günstige Urteil nicht autoritativ genug, da Tyszyński überhaupt eine ausgeprägte Neigung zum Loben hat, findet er doch sogar in den «Komödien» der Fürstin Radziwiłł «gewisse Vorzüge», «reiche Phantasie» und «oft Witz».

Erst im Jahre 1879 ist der erste Versuch einer wirklichen Biographie des Paters Bohomolec gemacht worden, der tiefergreifende Studien über seine Wirksamkeit auf dem Gebiete der Komödie und überhaupt über sein ganzes Schaffen ermöglicht hat. Der Biograph war der damalige Student der Universität zu Lwów, der spätere verdienstvolle Literaturforscher Henryk Biegeleisen. Auf seiner Biographie,¹⁶ die jeder kritischen oder literaturhistorischen Wertung von Bohomolec' Lebenswerk sorgfältig aus dem Wege ging, zugleich aber eine genaue, später von Estreicher ergänzte und vervollständigte Bibliographie der Werke unseres Dichters bot, fußen die späteren Biographen Bohomolec', ohne irgendwie Neues hinzufügen zu können: sowohl P. Chm(ielowski) in seinem Artikel in der «Großen Allgemeinen Enzyklo-

¹⁶ H. Biegeleisen, Żywot ks. jezuita Franciszka Bohomolca («Album uczącej się młodzieży polskiej poświęcone Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu», Lwów 1879), S. 619 ff.

pädie»¹⁷ als auch der Jesuit St. Załęski in seinem Werke über «Die Jesuiten in Polen», im Kapitel über Bohomolec.¹⁸ Auch ich verdanke diesem gediegenen Werke vieles.

Ein sympathisches und auf eingehendem Wissen begründetes Urteil, das den Verhältnissen, unter denen Bohomolec gearbeitet hat, gerecht zu werden sucht, hat der historische Dramatiker und Literaturforscher Adam Belcikowski in seinen «Studien»¹⁹ über Bohomolec gefällt, den er gleich in der Überschrift seiner Studie den «ersten polnischen Bühnendichter» nennt. Seine größte Bedeutung sieht er in seiner Rolle eines Pioniers, der das junge polnische Theater vor dem geistigen Tode zu bewahren gewußt hat. «In der für das nationale Theater kritischsten Zeit, nämlich in seinen allerersten Anfängen», — so drückt er sich aus — «hat er es vor einem vorzeitigen Tode gerettet und hat auch durch seine eigenen Werke bewirkt, daß sich das Publikum von ihnen interessieren und amüsieren ließ und sich nicht etwa mit Widerwillen und Gleichgültigkeit von der polnischen Bühne abwandte».

Damit könnte die Übersicht über das, was die Verfasser synthetischer Darstellungen der polnischen Literaturgeschichte und die älteren Biographen und Monographen über Bohomolec zu sagen gehabt haben, abgeschlossen werden. Sehen wir von den allgemeinen literaturgeschichtlichen Darstellungen ab, von denen wir doch keine detailierte Diskussion über die Komödien unseres Autors fordern können, und die uns nur insofern beschäftigen können, als wir in ihnen einerseits den Widerklang von Einzel Forschungen über unser Thema, andererseits eine allgemein-

¹⁷ Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana (Warszawa 1893), Bd. IX—X.

¹⁸ Ks. Stanisław Załęski, *Jezuici w Polsce*. Tom III, część II (Lwów 1902), S. 1167—1173 u. passim.

¹⁹ A. Belcikowski, *Ze studyów nad literaturą polską* (Warszawa 1886), S. 292—320 («Pierwszy sceniczny pisarz polski»).

historische Wertung desselben zu suchen berechtigt sind, — so müssen wir konstatieren, daß die obengenannten, dem vorigen Jahrhundert entstammenden Einzelforschungen nicht über das Stadium der Lebensbeschreibung und der vagen und mehr oder weniger subjektiven Charakteristik hinaus gelangt sind.

Es ist dem laufenden Jahrhundert vorbehalten gewesen, wie überhaupt auf dem Gebiete der Geschichte der dramatischen Dichtung in Polen, so auch speziell auf dem bescheideneren Gebiete der Bohomolecforschung — *sit venia verbo* — etwas Positiveres zu schaffen. Was nun die Geschichte der dramatischen Dichtung im allgemeinen anbetrifft, so erscheint es a priori klar, daß eine solche Geschichte einer Dichtungsart nur auf Grund vorhergehender, eingehender Einzelstudien der einzelnen Elemente derselben, ich meine: einzelner zeitlicher Gruppen, einzelner Repräsentanten, sogar einzelner Werke, geschrieben werden kann oder, wenn solche Einzelstudien fehlen, entweder selbst in eine Reihe von Einzelstudien der oben angedeuteten Art zerfallen oder zu einer reinbibliographischen Kompilation herabsinken muß. Eine synthetische Geschichte der polnischen Dramatik, die weder auf erschöpfenden Einzelstudien noch auf bloßbibliographischem Material beruht und auch nicht selbst als eine Reihe unabhängiger Studien von Einzelfragen gelten will, ist von vornherein zum Mißlingen verdammt. So ist auch Chmielowskis oben zitierte, verfrühte Arbeit mißlungen, einfach weil die nötigen Vorarbeiten fehlten. So ist auch die unlängst erschienene, von dem verdienstvollen jungen Forscher Marjan Szykowski verfaßte kurze Geschichte der polnischen Komödie²⁰ in vielen Punkten verfehlt und in den Bohomolec gewidmeten Abschnitten direkt fehlerhaft. Der Mangel einer Monographie über die Komödien des Bohomolec hat sich gerächt, und nur wenn Szykowski die vornehmlich bibliographische

²⁰ Marjan Szykowski, *Dzieje komedji polskiej w zarysie* («Z historii i literatury» 4, Kraków 1921).

Methode befolgt hätte, die er seiner kurz zuvor erschienenen «Geschichte der modernen polnischen Tragödie»²¹ zugrunde gelegt hatte, hätte er ein Werk geschaffen, das dem Vorwurfe des verfrühten Erscheinens hätte entgehen können.

Der Zeitpunkt für eine zusammenhängende, historische Darstellung der Entwicklung der polnischen Komödien der neueren Zeit ist somit noch nicht gekommen, denn noch bieten sich zahlreiche ungelöste Fragen über Rzewuski, die Fürstin Radziwiłł, Bohomolec, Krasicki, Czartoryski, Zabłocki u. a. — um nur die Verfasser von Komödien aus dem 18. Jahrhundert zu nennen, die meinen Forschungen am nächsten stehen, — der Detailuntersuchung und Einzelforschung dar. Die Detailuntersuchung und Einzelforschung, die, statt mit Bohomolec zu beginnen, mit Fredro und Zabłocki begonnen hat, freilich mehr als erfolgreich begonnen hat, hat somit in einer ganzen Reihe von Fragen immer noch das Wort.

Diese Detailforschung hat nun aber unglücklicherweise an einer falschen Stelle den Hebel angesetzt. Sie hat ein allgemeines Problem aus der Fülle der Fragen, die der Beantwortung harren, herausgegriffen, ehe noch die wissenschaftliche Basis für das Studium geschaffen war, und hat demgemäß nichts weniger als eine wirkliche Lösung jenes Problems geben können. Ich meine die «umfangreiche, aber wenig ergiebige Abhandlung», wie F. Krček sie ganz richtig charakterisiert hat²², die Bolesław Kielski über den «Einfluß Molières auf die Entwicklung der polnischen Komödie»²³ seit Bohomolec bis Fredro geschrieben und 1907 in den Abhandlungen der Krakauer Akademie veröffentlicht hat. Ein solches Thema behandeln, bevor man noch richtig weiß, worin eigentlich

²¹ Marjan Szyjkowski, *Dzieje nowożytnej tragedji polskiej*. Typ pseudoklasyczny 1661—1831 (Kraków 1920).

²² Vgl. «Arch. f. sl. Ph.», Bd. XXXII, S. 537.

²³ Bolesław Kielski, *O wpływie Moliera na rozwój komedji polskiej* (Rozprawy Akad. Um., wydz. filolog., serya II, tom XXVII, Kraków 1907, S. 129).

die Entwicklung der polnischen Komödie bestanden hat, bedeutet, einen Querschnitt durch einen Körper machen, der noch nicht existiert. Bevor noch Einzeluntersuchungen über die Komödien eines Fredro, eines Zablocki, eines Krasicki, eines Bohomolec die Werke eines jeden von ihnen als ein Ganzes bestimmt hatten, griff Kielski die wichtige Quellenfrage heraus und beleuchtete sie einseitig und ausschließlich vom Standpunkte eines natürlich im großen und ganzen unvereinbaren, aber höchst unwissenschaftlich a priori postulierten Moliérischen Einflusses. So geschah es denn, daß fast alles sich seiner Meinung nach auf Molière zurückführen ließ.

Die Berichtigungen, mit deren Veröffentlichung man sofort begann, taten die ganze Unhaltbarkeit der Kielskischen Behauptungen dar. Und das Hauptverdienst seiner Abhandlung bestand vielleicht gerade darin, daß er neue Studien anregte, die wichtige und voll überzeugende Daten an den Tag förderten. Was Fredro anging, so haben wertvolle Studien eines W. Günther²⁴, eines M. Smolarski²⁵ eines Kucharski²⁶ die Frage über die Quellen der Komödien dieses endlich zu seinem Recht gekommenen Dichters sehr gefördert und sind in den hervorragenden Monographien I. Chrzanowskis²⁷ und Kucharskis²⁸ zu einem vorläufigen Abschluß gelangt, der sehr weit von den Resultaten Kielskis abliegt. Auch betreffs Zablockis ist die Forschung sehr bald zu ganz anderen Resultaten gelangt, als diejenigen Kielskis es waren,

²⁴ Vgl. seine Beiträge im «Przegląd Polski» (t. 166, 1907; t. 173, 1909; t. 174, 1909) und in der «Biblioteka Warszawska» (1913, I; 1914, I—II).

²⁵ Vgl. seinen Artikel in der «Biblioteka Warszawska» (1912, II).

²⁶ Vgl. seine Artikel im «Pamiętnik Literacki» (1906), in der «Biblioteka Warszawska» (1909, II; 1911, I) u. a.

²⁷ Ign. Chrzanowski, O komedjach Aleksandra Fredry (Kraków 1917).

²⁸ Eugenjusz Kucharski, Fredro a komedja obca. Stosunek do komedji włoskiej. («Z historii i literatury» 5. Kraków 1921).

zu Resultaten sogar, die die bis dahin herrschende Meinung von Zablockis eminenter Bedeutung und Selbständigkeit ganz empfindlich reduzierten. In dieser Beziehung muß die wichtige Arbeit, die L. Bernacki²⁹ schon 1907 geleistet hat, vor allen Dingen hervorgehoben werden. Andre ergänzten seine Ergebnisse, und die früheren Resultate der Zablocki-Forschung büßten allen Wert ein. Bedeutend schlechter ist es um die Literatur über die anderen Komödiendichter der Stanislaischen Epoche bestellt. Ich will nur flüchtig erwähnen, daß Zofia Gąsiorowska in ihrem Artikel über Krasickis Verhältnis zu Molière³⁰ zwar nicht Unwesentliches geleistet, wohl aber den Fehler begangen hat, in Kielskis Fußtapfen zu treten, d. h. Molières Einfluß auf Krasicki in hohem Grade zu übertreiben. Fast ebenso schlimm steht es mit Bohomolec. Zwar hat W. Strusiński³¹ fast gleichzeitig, wenn nicht schon vor Kielski, der in den Fußnoten zu seiner Abhandlung auf ihn verweist, einen wertvollen Artikel über Bohomolec' Quellen geschrieben, einen Artikel, in dem ein — als solcher sehr wohltuender — Versuch gemacht wird, dem Vergleichsmateriale weitere Grenzen zu ziehen, als das der Fall war bei Kielski; aber auch dieser Aufsatz war einerseits nicht ganz frei von Mißgriffen, andererseits bei weitem nicht erschöpfend. Schließlich hat auch L. Bernacki mit einer kürzeren Notiz über die Quelle einer der Bohomolec'schen Komödien³² zur Diskussion der Quellenfrage beigetragen.³³

²⁹ Ludwik Bernacki, Źródła niektórych komedji Franciszka Zablockiego («Pamiętnik Literacki», VI, 1907.) — Vgl. auch Wiktor Hahn, Tomasz Corneille i Franciszek Zablocki (ibid., X, 1911) und W sprawie źródeł komedji Fr. Zablockiego (ibid.).

³⁰ Zofia Gąsiorowska, Wpływ Moliera na komedye Krasickiego («Pamiętnik Literacki», XIII, 1914—1915).

³¹ W. Strusiński, Komedye X. Fr. Bohomolca w stosunku do teatru francuzkiego («Pamiętnik Literacki», IV, 1905).

³² Ludwik Bernacki, Kłopoty Panów, komedya ks. Fr. Bohomolca («Pamiętnik Literacki», Bd. V, Lwów 1906, S. 59).

³³ Erst nach Abschluß meines Buches ist es mir gelungen, von der neulich in den Abhandlungen der polnischen Akademie

Einiges ist somit schon getan, aber dieses «einiges» ist herzlich wenig, unvollständig und durchaus nicht abschließend. Wenn wir auch dank Bohomolec' eigenen Mitteilungen einiges über die Quellen der «Schulkomödien» wissen, so harrt die Quellenfrage im ganzen doch noch ihrer vollständigen Beantwortung. Wir wissen, wie sich das Leben unseres Paters in seinen Hauptzügen gestaltet hat, nicht aber, was ihn zur Betätigung als Komödien-dichter getrieben hat. Wir wissen, daß er Jesuit und Lehrer gewesen ist, nicht aber, wie gerade diese Tatsachen sich in seinen «Schulkomödien» geäußert haben, wie Bohomolec selbst seine Wirksamkeit betrachtet und welche Ziele er verfolgt hat, und inwiefern er, der Komödien schreibende Jesuit, innerhalb seines Ordens etwa einen Boden gehabt haben kann, auf dem er fest und sicher hat stehen können. Wir wissen, daß Molière viel für ihn bedeutet hat, nicht aber, bei wem er sonst gelernt, wem er sonst gefolgt ist, von welchen Rücksichten er sich bei der Wahl seiner sonstigen Vorbilder hat leiten lassen, d. h. wir kennen

der Wissenschaften zu Krakau (Rozprawy Polskiej Akademji Umiejętności, wydział filologiczny, tom LX, Nr. 6) erschienenen Arbeit von Józef Gołąbek: *Komedje konwiktowe ks. Franciszka Bohomolca w zależności od Moljera*, Kraków 1922, Kenntnis zu nehmen, ich habe daher auch nicht in diesem Buche auf sie Rücksicht nehmen können. Gołąbek bewegt sich im großen und ganzen noch vollständig in den von Kielski gewiesenen Bahnen eines ausschließlichen Vergleiches der Schulkomödien Bohomolec' mit Molières Komödien. Der vollständige Mangel eines wirklich neuen Gesichtspunktes und die konsequente Einseitigkeit der von Kielski eingeführten Methode verringern außerordentlich den Wert und die Frucht des Fleißes, mit dem Gołąbek Molièrische Motive bei Bohomolec sucht, findet und zuweilen fälschlich annimmt. Gołąbek berücksichtigt ebensowenig wie Folkierski in seinem Aufsatz: *Molière en Pologne* in der *Revue de Littérature Comparée* (II, 2, Paris 1922, S. 175 ff.), verneint sogar im Hinblick auf Goldoni andere Einflüsse als die Molières und trägt somit wesentlich zu dem Irrtume bei: Bohomolec' Komödien seien nichts anderes als lauter Adaptationen Molièrischer Vorbilder. Vgl. *Revue des Études Slaves*, II, 3—4, Paris 1922, S. 317.

weder den ganzen Umkreis seiner literarischen Kenntnisse noch sein Verhältnis zu ihnen, wir haben keine erschöpfende Definition des ganzen literarhistorisch bedeutsamen Typus seiner Schulkomödien und keine genaue Darlegung des Verhältnisses seiner Schulkomödien zu den späteren Theaterkomödien, wir wissen vor allen Dingen nichts über die literarhistorische Stellung und Bedeutung seiner Schulkomödien, ihren Platz in der Geschichte der polnischen Komödie, ihre Bedeutung für die Entwicklung dieser Komödie in den folgenden Jahrzehnten, den ersten Jahrzehnten des polnischen Theaters. Der Pater Bohomolec, der Vater der Komödie in Polen, der polnische Molière, wie Fürst A. Czartoryski³⁴ ihn mit einer gewagten Hyperbel genannt hat, ist praktisch genommen immer noch eine mehr oder weniger unbekannte Größe für uns und seine Schulkomödie immer noch nicht endgültig erforscht.

So glaube ich mit vollem Rechte behaupten zu können, daß die Studie, die ich hiermit der Kritik vorlege, ihre volle wissenschaftliche Berechtigung im Obengesagten findet.

³⁴ A. Czartoryski, *Historja Nauk Wyzwolonych* (1766): «Temu polskiemu Molièrowi winne teatrum polskie poprawę swoję, on albowiem pierwszy w narodzie swym pisał podług reguł komedye.» — Vgl. A. Brückner, *Dzieje literatury . . .*, tom I. S. 441.

Kapitel I.

Bohomolec in seinem Verhältnis zur Dramatik des Jesuitenordens in Polen und Frankreich.

Es ist meine Aufgabe nicht, Pater Bohomolec' Leben ausführlich zu schildern, wenngleich ich auch der Meinung bin, daß die von Biegeleisen vor ungefähr 45 Jahren gelieferte Biographie, trotz ihrer großen Verdienste, als in wesentlichen Punkten veraltet betrachtet werden muß. Meine Aufgabe macht es mir aber zur Pflicht, die Daten aus Bohomolec' Leben hier in Kürze anzuführen, die zu einer richtigen Beleuchtung seiner «Schulkomödien» irgendwie beitragen könnten. Denn gerade die äußeren Umstände, unter denen Bohomolec sich entwickelt und als Komödiendichter gewirkt hat, haben auf seine Wirksamkeit verändernd und bestimmend eingewirkt und ihr den äußeren und inneren Charakter gegeben, den ich in meiner Studie zu bestimmen versuchen werde.

Da ich nun aber meinen Untersuchungen eine möglichst enge Grenze gezogen habe und als Gegenstand derselben nur einen Teil seines dichterischen Schaffens, nur die von den sogenannten «Schulkomödien» repräsentierte erste Periode betrachtet wissen will, so ergibt sich daraus von vornherein, daß eben nur diese erste Lebensperiode uns hier interessieren kann. Ich werde somit nicht auf jenen Teil seiner Wirksamkeit eingehen, der in die neue, durch König Poniatowskis Regierungszeit nach außen hin symbolisierte Kulturära fällt, sondern nur die Zeit ins

Auge fassen, die mit den letzten Jahren der sogenannten «sächsischen» Periode zusammenfällt. Ich werde Bohomolec nicht in jene Lebensperiode nachgehen, die vor allen Dingen von seiner breiten journalistischen Arbeit ihr Gepräge erhält, sondern nur bei seiner pädagogischen Arbeit an der modernen Jesuitenschule zu Warschau verweilen, um aus ihr den äußeren Typus seiner «Schulkomödien» zu erklären. Wie und was Bohomolec nach seinem Abschiede von der Schule gewirkt, sei den Biographen überlassen.

Der junge, erst 32 Jahre zählende Jesuit mit dem weißrussischen Namen Franciszek Bohomolec, der 1752 als Professor der Beredsamkeit nach Warschau berufen wurde, um in dieser Eigenschaft unter anderem die Theateraufführungen seiner Schüler nach althergebrachter Sitte zu leiten, war ein Mann, der schon reichhaltige Gelegenheit gehabt hatte, sich in der Welt umzusehen und seine wissenschaftlichen und pädagogischen Fähigkeiten an den Tag zu legen.

Wahrscheinlich der älteste von den sieben Söhnen des Witebskischen Kleinadelsmannes (vom Geschlechte der Bohorya) Pawel Józef Bohomolec und seiner Gattin Franciszka (Cedrowska), ging er als 17jähriger Jüngling seinem Vater und zweien seiner Brüder¹ mit dem Beispiel voran und wurde 1737 Jesuit. Als solcher absolvierte er vier Jahre später die Jesuitenschule zu Wilna und wirkte dann als Magister der Grammatik an den Elementarschulen dasselbst, bis er im Jahre 1746 von seinem Ordenschef, dem litauischen Provinzial Franciszek Truchnowicz² zusammen mit seinem Schulgenossen, Ordensbruder und späteren

¹ Der eine von ihnen war der bekannte Bekämpfer des Aberglaubens Jan Chryzostom Bohomolec, Verfasser der Schrift «Dyabeł w swoicy postaci», 1772.

² Vgl. Sommervogel, Bibliothèque etc., Bd. VIII, S. 257, wo er Truchonowicz genannt wird. — Załęski, Jezuici w Polsce, Bd. III, 2, S. 1055.

Warschauer Kollegen Michal Kielpsz³ ins Ausland zur Vervollkommnung seiner Bildung gesandt wurde. Die beiden weißrussischen Jesuiten waren nicht die ersten, die nach dem Westen Europas gesandt wurden, denn schon 1730 hatte der Orden, hierin dem modern gesinnten «ordo scholarum piarum» folgend, begonnen, seine jungen Kräfte zur weiteren Ausbildung nach Rom (vornehmlich zum Studium der Theologie), nach Prag (vornehmlich zum Studium der Mathematik) und nach Paris (vornehmlich zum Studium der Physik und Astronomie) zu senden. Bohomolec und Kielpsz wurden, soweit bekannt, direkt nach Rom gesandt, wahrscheinlich um Theologie zu studieren. Wenn aber Janocki, dem wir die meisten Daten aus der Jugend des Bohomolec verdanken, durchscheinen läßt, daß sein Lehrer hierin der Pater Contuccio Contucci gewesen sei,⁴ so kann das nur richtig sein, wenn wir voraussetzen, daß Bohomolec in Rom nicht (oder nicht ausschließlich) Theologie, sondern vornehmlich Rhetorik studierte. Contucci (1688—1768) war nämlich berühmt als Professor der Rhetorik am Collegium Romanum S. J., an dem er 30 Jahre seines Lebens wirkte, um später zum Konservator am bekannten Museum Kircherianum ernannt zu werden. Ein hervorragender Archäolog, stand er in steter Verbindung mit den größten Gelehrten seiner Zeit, wie Winckelmann, Muratori, Abbé Barthélemy u. a. In seiner Eigenschaft als Professor der Rhetorik hatte er 1730 eine lateinische Tragödie «Jaddeus» (mit einem Prologe und «intermezzi da cantarsi nella tragedia» in italienischer Sprache) für die Konvikturen des Seminarium Romanum verfaßt, die im folgenden Jahre schon in vollständiger italienischer Übersetzung erschien. Zu der Zeit aber, als Bohomolec nach Rom kam, beschäftigte er sich

³ So nennen ihn Szykowski, *Dzieje tragedji etc.*, und Sommervogel, a. a. O., Bd. IV, S. 1034; — Załeski dagegen bald (S. 1165) Kielpsz, bald (S. 1211) Kielpsza.

⁴ Janocki, *Lexicon derer itztlebenden Gelehrten in Polen*. Breslau 1755. — Vgl. Biegeleisen, a. a. O., S. 629.

gerade mit einer lateinischen Umarbeitung des 1736 zu Rom erschienenen theaterhistorischen Werkes «Le maschere sceniche et le figure comiche d'antichi Romani», das einen gewissen Francesco de' Ficoroni zum Verfasser hatte; der gelehrte Akademiker⁵ gab es im Jahre 1750 in völlig veränderter Gestalt mit dem bescheidenen Titel «Fr. Ficoronii Dissertatio de larvis scenicis et figuris comicis antiquorum Romanorum. . . Romae MDCCL» heraus. Bohomolec wird in ihm einen Kenner des Theaterwesens und der Geschichte des Dramas, speziell der Komödie gefunden haben, und es liegt nahe zu vermuten, daß er es war, der seinen polnischen Schüler mit der Komödie seiner Zeit bekannt gemacht, ihn vielleicht sogar auf das von Goldoni gerade begonnene Reformwerk auf dem Gebiete der Commedia dell'arte aufmerksam gemacht hat.⁶

Aus den Nachrichten, die wir besitzen, müssen wir schließen, daß Bohomolec ganze vier Jahre in Rom zugebracht hat. Ob er auf seiner Auslandsreise auch andere Stätte besucht hat, bleibt uns leider unbekannt. Sicher hat er auf seiner Hinreise wie auch Heimreise Wien und Venedig besucht, vielleicht ist er auch in Neapel gewesen, wohin er die Handlung seines «Pan do czasu» verlegt hat, möglicherweise auch in anderen Städten Italiens, aber das sind nur Vermutungen, auf denen sich nicht bauen läßt. In Paris scheint er nicht gewesen zu sein, wie gern wir auch einen solchen Pariser Aufenthalt dem werdenden Schöpfer der modernen polnischen Komödie gewünscht hätten und wie gern wir auch aus einem solchen Aufenthalt seine gute Kenntnis der Pariser Jesuitenbühne

⁵ Er war Mitglied der Accademia degli Arcadi, zu der auch Goldoni gehörte.

⁶ Vgl. Sommervogel, Bd. II, S. 1396. — La grande Encyclopédie, tome XII, S. 843. — Bohomolec hat später vielleicht sein bescheidenes Vorwort in der «Dissertatio» kopiert. Contucci sagt nämlich: «. . . Quae si lector eruditus hunc meum qualemcumque laborem aeque bonique faceat, alia etiam ejusdem auctoris opera Latine vertam.» Vgl. Bohomolec' Worte auf S. 361 meiner Abhandlung.

und der gleichzeitigen französischen Komödie erklären möchten.

Im Jahre 1750 kehrte Bohomolec nach Wilna zurück und wurde als Lehrer der Rhetorik an den Jesuitenschulen angestellt. In dieser Eigenschaft gab er 1751 eine «Supellex Latinitatis, ex Phraseologia P. Francisci Wagner S. J. ad usum scholarum ejusdem Societatis collecta» heraus, ein Werk, das nach Estreichers Mitteilung insofern selbständig war, als er es mit einer polnischen Phraseologie und einem «index vocum patriarum» erweitert hatte, und das sieben Auflagen (die letzte in Połock 1795) erlebte. Auf diese Weise lenkte er die Aufmerksamkeit seiner Vorgesetzten auf sich und wurde schon 1752 vom polnischen Ordensprovinzial Porzecki als Lehrer nach Warschau ans dortige, zu Ehren des Gründers so genannte «Gymnasium Zaluscianum» berufen, um schon im folgenden Jahre (1753), nachdem er sich durch seine Arbeit «De lingua Polonica Colloquium» (1758 von seinem Schüler Ksawery Leski ins Polnische übersetzt) und durch seine Polemik mit dem höchst modern denkenden und rationalistisch gesinnten, aus Italien stammenden Piaristen Ubaldo Mignoni⁷ ausgezeichnet hatte⁸, als Professor der Rhetorik ans unlängst gegründete Collegium Nobilium (auch Akademia Szlachecka genannt) versetzt zu werden. In dieser Eigenschaft, die er bis zum Jahre 1760 bekleidete, hatte er nach alter Sitte die Pflicht, jährlich ein paar dramatische Vorstellungen zu leiten und für das Repertoire zu sorgen.

Seine dramatische Wirksamkeit begann Bohomolec schon 1752, also noch in seiner Eigenschaft als Lehrer am Zaluskischen Gymnasium, nach der bisher an den

⁷ Ubaldo Mignoni, Noctium Sarmaticarum Vigiliae. Braunsbergae MDCCLI. — Vgl. T. Grabowski, Krytyka literacka w Polsce (Kraków 1918), S. 162 ff.

⁸ Fr. Bohomolec, Pro ingeniis Polonorum oratio habita Varsaviae in Gymnasio Soc. Jesu Calendis Septembris anno . . . MDCCLII. — id.: Ubaldo Mignonio Schol. Piar. Noctium Sarmaticarum auctori, praeceptoris suo suavissimo Varmius Exetesticus. Kalendis Decembris Anno MDCCLII.

Jesuitenschulen befolgten Tradition, mit Tragödien. Man pflegte, wie überall an den Schulen des Jesuitenordens, mindestens dreimal jährlich lateinische, seltener polnische Tragödien von den Schülern der Kollegien aufführen zu lassen, wobei früher der Professor der Rhetorik es den Schülern überließ, den Dialog nach seinen Anweisungen auszuarbeiten, während man zu Bohomolec' Zeit schon im großen und ganzen davon abgekommen war: der Lehrer pflegte selbst das Drama zu schreiben, und die Schüler hatten es nur aufzuführen, wobei der Lehrer wiederum die Rolle des Regisseurs übernahm.

Wir kennen die genaue Anzahl aller von Bohomolec aufgeführten Tragödien nicht. Nur drei von ihnen sind uns überliefert. Die chronologisch erste gehört mit Bestimmtheit weder seiner Feder, noch ist sie eine Arbeit seiner Schüler. Man grub aus der Vergessenheit eine hundert Jahre alte Tragödie aus, deren Thema von den Jesuiten aller Länder seitdem immer wieder und wieder von neuem behandelt worden war, somit eine bewährte, typische Jesuitentragödie. Der Verfasser, der bekannte Jesuit und Mathematiker Carolus Malapertius (Charles Malapert), hatte sogar in enger Beziehung zu Polen gestanden, schrieb er doch seinen «Sedecias» während seines Aufenthaltes in Polen und dedizierte er ihn doch, als er ihn 1624 herausgab, seinem Gönner, dem Prinzen und zukünftigen König Wladyslaw, wie er schon früher mit seinen zu Kalisch gedruckten poetischen Erzeugnissen getan hatte⁹. Michał Kiępsz, Bohomolec' Kollege, war der eigentliche Übersetzer oder Bearbeiter jener Tragödie, die sowohl polnisch wie lateinisch von den Warschauer Konvikturen aufgeführt wurde und später mit dem Titel «Sedecyasz. Tragedya od szlachetney młodzi konwiktu

⁹ Caroli Malapertii . . . Variorum poematum fasciculus. Calisii anno MDCXV (und mehrmals später). — id.: Sedecias Tragedia aliisque Poemata . . . ad Serenissimum Vladislaum Poloniae Principem. Dvaci MDCXXIV. — Vgl. Sommervogel, Bd. V, S. 395 f.

Warszawskiego S. J. przedstawiona w Warszawie 1752»
erschien.¹⁰

Eine andre Tragödie wurde im Sommer des folgenden Jahres (nach dem «Kuryer Polski» Nr. 876 vom selben Jahre am 19., 20. und 25. Juni 1753) anlässlich der Hochzeitsfeier des «strażnik wielki koronny», Fürst Stanisław Lubomirski mit Izabella (Elżbieta), der Tochter des Fürsten August Czartoryski und Schwester des später als Theaterkenner bekannten Adam Czartoryski, von den «Kavalieren» Collegii Nobilium Varsaviensis Soc. Jesu aufgeführt. Bohomolec hat sie später (1754) in seinen «Zabawki Poe-tyckie niektórych kawalerów Akademii Szlacheckiej Warszawskiej Soc. Jesu w Krasomoskiej sztuce ćwiczących się» veröffentlicht, und zwar unter folgendem Titel:

Cezar w Egypcie

TRAGEDIA

Pod zaszczytem wielkich Jmion

J. O. Xiążęcia Jego M Ci

Stanisława

Lubomirskiego

y J. O. Xiężniczki

Jzabelli

Czartoryskiej

Strażnikow

Wielkich Koronnych

Małżonkow

we dni ich weselne

Roku 1753

Od Jch M Ciow

Kawalerow

Collegii Nobilium

Varsaviensis

Soc: JESU

WYPRAWIONA.

¹⁰ Vgl. Szykowski, Dzieje . . . tragedji polskiej. S. 75.
— Załęski, Jezuci w Polsce, S. 1165. — Sommervogel,
Bd. V, S. 395 f.

Daß diese Komödie in die «Zabawki» aufgenommen worden ist, könnte Beweis genug dafür sein, daß wir es hier mit einer nach den Anweisungen des Lehrers ausgeführten Schülerarbeit zu tun haben, denn Bohomolec hat nachweislich nur (natürlich von ihm mehr oder weniger stark retuschierte) wirkliche Schülerarbeiten in jene Sammlung aufgenommen und selbst die Reihe der jungen Verfassernamen aufgezählt. Wenn zu jener Tragödie kein Autor genannt ist, so beruht das einfach darauf, daß die Tragödie sicher die Frucht kollektiver Arbeit mehrerer Schüler gewesen ist. Man könnte sich vielleicht fragen, inwieweit diese Tragödie literarhistorisch mit jenem «Cesar in Egitto» verwandt ist, der 1745, d. h. ein Jahr vor Bohomolec' Ankunft in Rom, und vielleicht auch später im Seminarium Romanum der Jesuiten gespielt worden ist.¹¹ Jedenfalls sehen wir, daß auch das Thema dieser Tragödie wie die meisten jesuitischen Tragödiensstoffe ein traditionelles war, gerade dieses ein hervorstechendes Charakteristikum der Jesuitendramatik.

Schließlich kennen wir noch eine dritte Tragödie, die unter den Auspizien unsers Paters über die Bretter der Warschauer Jesuitenbühne ging. In den nämlichen «Zabawki», in denen wir den «Cezar w Egypcie» fanden, folgt gleich auf jene Tragödie eine andere mit dem Titel «Lizymach, Tragedia», die im Gegensatz zu jener mit einem «Argument» versehen ist. Dasselbe lautet folgendermaßen¹²: «Lizymach, król Tracyi, gdy z Pyrrhusem o tron Macedoński wojował, Agathoklesa, syna z pierwszej żony, przez którego y Getów naród dziki uśmierzył y sam

¹¹ Vgl. Sommervogel, Bd. VII, S. 80.

¹² Bei Justinus lautet die Stelle folgendermaßen: «Nec ostentis fides defuit, nam brevi post tempore Agathoclem, filium suum, quem in successionem regni ordinaverat, per quem multa bella prospere gesserat, non solum ultra patrium, verum etiam ultra humanum morem perosus ministra Arsinoe noverca veneno interfecit.» M. Juniani Justinii Epitoma historiarum Philippicarum Pompei Trogi ex rec. Fr. Ruehl. Lipsiae MDCCCLXXXVI, liber XVII.

z ich ręku był uwolniony, z przyczyny Arsiny, córki Ptolomeusza a swoiey drugiey małżonki, przez truciznę utracił. Justin., lib. XVII.» Wir haben es hier wieder mit einem typisch-jesuitischen Stoffe zu tun, der schon vor Bohomolec in Westeuropa vom Orden mehrfach dramatisiert worden war. Die berühmteste unter diesen Bearbeitungen stammt von dem als Dramatiker unter den Jesuiten sehr bekannten Pater Charles de la Rue (1643 bis 1725), der am 8. Februar 1668 im Pariser Collège de Louis le Grand seine Tragödie, die ursprünglich den Titel «Agathocles», erst später den Titel «Lysimachus» trug, von seinen Schülern aufführen ließ.¹³ Mit dieser Aufführung begann die «große» Periode in der Geschichte des Pariser Jesuitentheaters.¹⁴ Inwieweit die von Bohomolec aufgeführte Tragödie eine Übersetzung einer von den vielen Dramatisierungen des Stoffes ist oder eine selbständige Bearbeitung desselben, entzieht sich meiner Kenntnis.

Wann der «Lizymach» in Warschau aufgeführt worden ist, wissen wir zwar nicht, können aber daraus, daß er im Jahre 1754 gedruckt worden ist, mit einiger Wahrscheinlichkeit schließen, daß das in den Jahren 1753 bis 1754 geschehen sein muß. Welche anderen Tragödien außerdem noch unter Bohomolec' Leitung im adligen Konvikt aufgeführt worden sind, wird uns nicht berichtet; nur soviel ist uns aus dem «Kuryer Polski» (Nr. 158 aus dem Jahre 1756 und Nr. 8 und 31 aus dem Jahre 1757) bekannt, daß auch später noch, als Bohomolec sich schon ganz der Komödie gewidmet hatte, Tragödien in seinem Collegium Nobilium aufgeführt wurden, wahrscheinlich — so vermutet schon Biegeleisen¹⁵ — unter der Leitung unseres Paters.

¹³ Sommervogel, Bd. VII, S. 290 ff.

¹⁴ Ernest Boyssse, Le théâtre des jésuites (Paris 1880), S. 153.

¹⁵ Biegeleisen, Żywot ks. Fr. Bohomolca, S. 632.

Wir sehen somit, daß Bohomolec seine dramatisch-pädagogische Tätigkeit genau so begann, wie jeder andere jesuitische Professor der Rhetorik es getan hätte: mit der Besorgung und Aufführung typisch-jesuitischer Tragödien. Er wandelte somit ganz in den Spuren seiner Kollegen an den verschiedenen Jesuitenkollegien und half mit eine Tragödiengattung kultivieren, die in Polen gerade zu dieser Zeit, d. h. um die Mitte des 18. Jahrhunderts, eine wirkliche Blütezeit erlebte. Noch etwa zehn Jahre vorher war sie für polnische Schulen etwas Neues, war sich doch Stanisław Jaworski, als er 1746 in Kalisch eine polnische Tragödie mit dem Titel «Jonatas» aufführte, voll bewußt etwas im Vergleich mit den früheren dramatischen Übungen der Jesuiten Neues eingeführt zu haben: er sagte in seinem Vorworte an den Leser ausdrücklich, daß er «das erste Eis habe brechen müssen».¹⁶ Später floß der Strom der reformierten Jesuitendramatik in reichem Überfluß, und ich brauche bloß an die tragischen Erzeugnisse eines Bielski¹⁷, eines Męciński¹⁸, eines Sadowski¹⁹ oder eines Sołtyk²⁰ zu erinnern, um von der Produktivität des Ordens auf dem tragischen Felde eine Vorstellung zu geben. Es war das eine rechte Akmê, auf die der Orden stolz sein zu können glaubte. Es war das aber vor allen Dingen kein national-polnisches Phänomen. Denn wie der Orden der Jesuiten überhaupt der internationalste unter allen katholischen Orden war, so war auch seine allgemein-literarische und speziell-dramatische Wirksamkeit eine Erscheinung von ganz internationaler Art. Fast für jede

¹⁶ Szyjkowski, a. a. O., S. 70. — Vgl. Sommervogel, Bd. IV, S. 764.

¹⁷ Szyjkowski, a. a. O., S. 72. — Vgl. Sommervogel, Bd. I, S. 1461 ff.

¹⁸ Sommervogel, Bd. V, S. 855. — Szyjkowski, a. a. O., S. 80.

¹⁹ Szyjkowski, a. a. O., S. 75. — Vgl. Sommervogel, Bd. VII, S. 371.

²⁰ Szyjkowski, a. a. O., S. 75. — Vgl. Sommervogel, Bd. VII, S. 1374.

polnische Tragödie können wir — wenn nicht gerade Quellen, so doch — Analogien in der Dichtung der westeuropäischen Jesuiten finden, fast jede polnische Jesuitentragedie ist durch eine zuweilen recht alte Tradition geheiligt, fast alle behandeln Stoffe, die außerhalb des nationalen Lebens liegen und keineswegs auf eigener Erfindung beruhen, sondern durch immer und immer wiederholte Dramatisierungen als für den Schulgebrauch passend sich erwiesen hatten und von zahlreichen Vorgängern mundgerecht gemacht worden waren. Das Alte und Neue Testament, der Martyrolog der katholischen Kirche, die Geschichte des Jesuitenordens, die Annalen der Heidenmissionen, immer häufiger aber die profane (vorzüglich antike) Geschichte boten Stoff genug dar zu einer nach bestimmten, von Zeit zu Zeit modifizierten Regeln vorzunehmenden Dramatisierung, einer Dramatisierung, die nach keiner künstlerischen Persönlichkeit verlangte, sondern sich den Forderungen der Tradition fügte. Dennoch mußten aber die Tendenzen der von Corneille und Racine geschaffenen klassizistischen Tragödie mit der Zeit verändernd auf die äußere Form der Jesuitentragedie einwirken, und daraus, daß die Ordensdramatik immer rechtzeitig sich den neuen Formen anzupassen suchte, ohne doch ihren eigentlichen Charakter je ganz aufzugeben, läßt sich die zähe Lebenskraft derselben erklären. Auch die um die Mitte des 18. Jahrhunderts aufblühende polnische Jesuitentragedie ist ein Gebilde kompromißhafter Natur.²¹

Ob nun diese polnische Jesuitentragedie, der auch Bohomolec, wie wir gesehen. gleich von Anfang an huldigte, und die sich durch ihre äußere, streng geregelte Form scharf von der früheren, altertümlichen Ordensdramatik unterschied, als ein direktes Resultat jenes Einflusses zu erklären ist, den die dramatische Tätigkeit des Piaristenordens auf die der Jesuiten ausgeübt haben soll, das

²¹ Szykowski, a. a. O., S. 70.

ist eine Frage, die meines Erachtens nicht so ohne weiteres bejahend beantwortet werden darf, wie Szykowski es tut.²² Denn der Typus der polnischen Jesuitentragödie ist keineswegs als ein spezifisch polnischer zu betrachten, sondern ist, wie das auch eigentlich von vornherein zu erwarten ist, mit dem der westeuropäischen Jesuitentragödie identisch. Auch im katholischen Westeuropa setzt gleichzeitig eine sehr fleißige jesuitische Tragödienproduktion ein, die von der modernen weltlichen Tragödie der Franzosen stark beeinflußt ist. Was die süddeutschen Ordensprovinzen angeht, so brauche ich bloß an die «Tragoediae» des Augsburger Jesuiten Anton Claus (1691—1754) zu erinnern, die schon 1741 erschienen²³ und 10 Jahre später ins Polnische übertragen wurden²⁴, weiter an die 1757 und 1764 erschienenen «Tragoediae» des Andreas Friz²⁵ (1711—1790), an die «Tragoediae Autumnales», die der Innsbrucker Rhetoriker und Orientalist I. Weitenauer (1709—1783) im Jahre 1758 erscheinen ließ²⁶, schließlich an das «Theatrum Politicum» (1760) des Augsburger Dompredigers Franz Neumayr (1697—1765).²⁷

Die ursprüngliche Quelle dieser jesuitisch-klassizistischen Art müssen wir aber natürlich beim französischen Orden suchen, der seine dramatische Blütezeit Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts hatte. Charles de la Rues (1643—1725) Namen sind wir schon begegnet: er war als Verfasser zweier Tragödien weit über Frankreich hinaus bekannt²⁸; als Verfasser zahlreicher Tragödien wird auch Joseph de Jouvancy (1643—1719) genannt.²⁹

²² Szykowski, a. a. O., S. 70.

²³ Sommervogel, Bd. II, S. 1204.

²⁴ Von einem gewissen Ign. Łopaciński.

²⁵ Sommervogel, Bd. III, S. 1004 ff.

²⁶ Ders., Bd. VIII, S. 1051 ff.

²⁷ Ders., Bd. V, S. 1654 ff.

²⁸ Ders., Bd. VII, S. 290.

²⁹ Ders., Bd. IV, S. 830 ff.

Von allen die hervorragendsten Dramaturgen sind aber Gabriel le Jay (1657—1734) und Charles Porée (1675 bis 1741), Professoren der Rhetorik am Pariser Collège de Louis le Grand, Vertreter der Glanzzeit ihres Ordens. Von le Jay besitzen wir sieben Tragödien und vier Dramen (darunter eine Josephs-Trilogie), die 1725 in seiner «Bibliotheca Rhetorum, exempla complectens» erschienen; Porée hat in den Jahren 1708—1728 sieben Tragödien verfaßt und aufführen lassen (darunter einen «Sefevi Myrza» 1712, einen «Hermenegildus» 1718, einen «Sennacherib», 1728 usw.), die zum größten Teile in den «Tragoediae, editae opera P. Cl. Griffet S. J.» 1745 zu Paris gesammelt erschienen.

So meine ich denn, daß der Typus der Jesuitentragödien, die wir Mitte des 18. Jahrhunderts in Polen antreffen³⁰, aus Westeuropa von den Jesuiten selbst eingeführt worden ist, und wenn wir die polnischen Jesuiten die alte Regel, daß nur Latein die Sprache der Tragödie sein darf, verlassen sehen, so tragen sie auch dafür nicht die Verantwortung, denn zur selben Zeit hatten sowohl das Collège de Louis le Grand wie auch andere Jesuitenschulen die lateinische Sprache in weitem Umfange aufgegeben und waren zur Landessprache übergegangen.

Wenn ich somit die polnische Jesuitentragödie mit Szykowski ein Kind des Kompromisses nenne, so tue ich es dennoch nicht in dem Sinne, in dem Szykowski den Ausdruck anwendet. Szykowski hat meiner Meinung

³⁰ Eine allseitige Beurteilung der polnischen Jesuitentragödie liegt mir hier fern, um so mehr, als eine wirklich wissenschaftliche Durchforschung des existierenden Materials in Polen noch ganz fehlt. Prof. W i n d a k i e w i c z hat, wie ich nach Abschluß meiner Arbeit erfahre, eine solche Untersuchung mit dem Titel: «Teatr kolegów jezuitickich w dawnej Polsce» in Vorbereitung. Wir dürfen dieser Arbeit sicher mit allergrößtem Interesse entgegensehen. Vgl. Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademji Umiejętności, tom XXVII, marzec 1922, Nr. 3, S. 2—3. — W. H a h n s Literatura dramatyczna (Lwów 1906) umfaßt bekanntlich nur das 16. Jahrhundert.

nach den Fehler begangen, die polnische Jesuitentragedie des 18. Jahrhunderts als rein-polnische Erscheinung zu betrachten, was ihn dazu verleitete, den Zusammenhang derselben mit den analogen Bestrebungen der fremdländischen, vorzugsweise französischen Jesuiten zu übersehen. Um den neuartigen Charakter, die klassizistische Form dieser Tragedie zu erklären, nahm er an, daß Konarskis Schul- und Schultheaterreform die Jesuiten zu der Neuerung veranlaßt habe. Wenn wir aber näher zuschauen, stammt diese Neueinführung direkt aus der reformierten Jesuitentragedie der französischen Schulen.

Faktisch aber hat die Konarskische Tragedie kaum einen unmittelbaren Einfluß auf die der Jesuiten ausgeübt. Die sogenannte Konarskische Schulreform bestand, was speziell die dramatischen Schüleraufführungen betrifft, darin, daß man resolut die Meisterwerke der französischen Verfasser übersetzte und auf die Bühne brachte, ohne sie durch Eliminierung der bisher verpönten Frauenrollen zu kastrieren und ohne ihnen eng-pädagogische Tendenzen unterzuschieben. Man begann mit Corneilles «Othon» (1744), setzte mit Voltaires «Zaire» (1747) fort und hatte bald Racines «Athalie», Corneilles «Polyeucte» und «Héraclius», Racines «Esther», Voltaires «Alzire», «Mérope», «Brutus» usw. übersetzt. Schließlich schrieb der Reformator der «scholae piae» eine moderne Tragedie mit dem Titel «Epaminondas», die 1755 oder 1756 aufgeführt wurde. Konarski hatte vollständig mit der schulmäßigen Moral gebrochen und eine andere Tendenz gewählt, die Tendenz der indirekten Beeinflussung der Gesellschaft durch Exemplifizierung bürgerlicher Tugend und sozial-politischer Ideale, wobei er hohe ästhetische Ansprüche stellte. Seine Vorbilder waren die großen Meister der französischen Tragedie, denen er mit Begeisterung folgte, in der Erkenntnis, daß die Lehrhaftigkeit der Jesuitenszene engherzig, unkünstlerisch, unzweckmäßig war, und daß das traditionelle Prinzip der Fraueneliminierung sich selbst überlebt hatte. Indem er so zum Schrecken der kon-

kurrierenden Jesuiten radikal mit den formellen Vorurteilen der letzteren brach, führte er den großstiligen Geist sozialer und politischer Tendenz in seine Tragödie und in das Schuldrama ein, das nicht mehr der Erziehung der Jugend, sondern der Erziehung der Gesellschaft im moderneren Geiste gewidmet war. Auf diesem Wege folgten ihm aber die Jesuiten mit zäher Festhaltung ihrer pädagogischen Prinzipien grundsätzlich nicht. In dieser Beziehung war für sie ein Kompromiß grundsätzlich ausgeschlossen. Sie konnten in der Form nachgeben, sie konnten sogar, wenn auch nicht ohne harten Kampf in der Frage der Frauenrollen nachgeben. Von ihrem Geiste aber, von ihrer Tendenz und von ihrer Auffassung der Aufgabe und der Bestimmung der Schulkomödie wichen sie keinen Fußbreit ab.

An diesem Satze von dem Konservatismus der jesuitischen Schuldramatik müssen wir stets festhalten, wenn wir den Charakter der Bohomolecschen «Schulkomödie» recht verstehen wollen. Denn Bohomolec, der mit der Aufführung typischer Jesuitentragödien begann, stak auch als Verfasser der «Schulkomödien» tief in den Anschauungen seines Ordens, so tief, daß sein Charakter als jesuitischer Schulmann in scharfem Gegensatz zu seinem (späteren) Charakter als Journalist und Kultureiferer zu stehen scheint. Vielleicht beziehen sich gerade hierauf die für Biegeleisen³¹ so rätselhaften Worte, mit denen Janocki 1755 den jungen Professor der Rhetorik dem europäischen Forum präsentierte:

«Der Pater Bohomolec besitzt wirklich viel natürliche Fähigkeit und Neigung zur Läuterung des Geschmacks unserer Nation in den freyen Künsten, heget aber noch vielerlei Vorurteile, die ihn in der Erkenntniß derer heylsamsten Wahrheiten und nützlichsten Wissenschaften augenscheinlich hindern.»

³¹ Biegeleisen, a. a. O., S. 643.

Schon bald, nachdem Bohomolec sein Lehramt an dem jesuitischen Collegium Nobilium übernommen hatte, verließ er das Gebiet der Tragödie und widmete sich der Komödie. Spätestens im Jahre 1755, wahrscheinlich aber schon früher, begann er auf der Bühne seines Schultheaters jene Lustspiele aufzuführen, die der Nachwelt in fünf kleinen Oktavbänden überliefert sind und mindestens eine Arbeit von fünf Jahren repräsentieren (1755—1760).³² Sie waren für polnische Verhältnisse unbedingt eine Neuerung, und wenn auch Bohomolec innerhalb seines Ordens, vom Standpunkte der dramatischen Wirksamkeit des ganzen Ordens gesehen, kein absoluter Bahnbrecher für eine vom Orden noch nicht praktizierte dramatische Art gewesen ist, so war dennoch der Schritt, den er tat, für seine Ordensnation ein reformatorischer Schritt.

Die Reform war zunächst negativer Art und bestand gerade darin, daß er die Jesuitentragödie aufgab. Er hatte wohl eingesehen, daß diese Treibhauspflanze, erwachsen aus dem mageren Boden eines unechten Kompromisses, keine Zukunft hatte, und zu dieser Einsicht mußte ihn zuallererst die einfache Tatsache führen, daß die engpädagogische, von keiner wahren Kunst durchglühte Tragödie seiner Ordensschule ganz von der bei den Piaristen vorbehaltlos gepflegten und von hohen allgemeinen Ideen getragenen Tragödie der großen französischen Meister in den Schatten gestellt worden war. Wie dem von den Vätern der heiligen Schulen verfochtenen Prinzipie der Verweltlichung der Unterrichtsmethode ein wirksamer Widerstand nicht entgegengestellt werden konnte, so erschien es aussichtslos, für die eng-moralische Tragödie der meistens unpoetischen Jesuitendichter gegen die Macht der von den Piaristen zugleich eingeführten weltlichen Tragödie der Franzosen anzukämpfen. Konnte man aber nicht mit dem wachsenden Einfluß und der erstarkenden

³² Vgl. die im Anhang gegebene Analyse aller «Schulkomödien».

Bedeutung der Piaristen auf diesem Gebiete wetteifern, so galt es ein neues Gebiet zu finden, auf dem man, ohne seine Grundsätze aufzugeben, dennoch den Konkurrenten mit Erfolg entgegentreten konnte. Da kam Bohomolec gerade im rechten Augenblicke mit seiner Idee, die Komödie der Sache des Ordens dienstbar zu machen. War Konarski, der Piarist, Vertreter der französischen Tragödie, so sollte nun Bohomolec, der Jesuit, die Komödie zu einem Elemente der Schulpraxis machen. In dieser Beziehung darf die von Bohomolec geschaffene «Schulkomödie», meiner Meinung nach, ohne Zweifel als ein neues Konkurrenzmittel im Kampfe um die bedrohte Oberherrschaft auf dem Gebiete der Schule betrachtet werden.

Eine solche «Neuerung» konnte nun aber um so leichter an jener Schule, in der Bohomolec wirkte, gewagt werden, als gerade sie bestimmt war, soweit mit dem Geiste der Tradition vereinbar, die Schulmethoden der Piaristen anzuwenden. Worin diese bestanden und worin Konarski überhaupt das Ziel seiner Reformbestrebungen sah, brauche ich nicht an dieser Stelle im einzelnen darzulegen. Es darf wohl als bekannt vorausgesetzt werden³³, daß die bahnbrechende pädagogische Wirksamkeit jenes Schülers des römisch-piaristischen Collegium Nazarenum, nach den ersten vergeblichen Versuchen, nach vielfachen Reisen in ganz Westeuropa, endlich im Jahre 1740 mit der Grundlegung des modern organisierten Collegiums zu Warschau erfolgreich eingesetzt hatte. Konarski konnte nun ungestört die alte, auf Alvarez' lateinischer Schulgrammatik basierte Schulmethode bekämpfen und seine Grundsätze in den «*Ordinationes visitationis apostolicae*» paragraphieren. Er war einer der ersten, die für einen natürlichen Sprachstil statt des «Macaronismus» eintraten und Cicero als Muster aufstellten³⁴, er führte Wolffs philosophisches System in

³³ Vgl. Wl. Nehrings sehr lesenswerten Artikel in Ersch und Grubers Allgemeiner Enzyklopädie (sub «Konarski»), 2. Sektion, Bd. XXXVIII, S. 177 ff.

³⁴ Vgl. Nehrings angeführten Artikel.

Polen ein und setzte Geschichte, Geographie, Mathematik und Naturwissenschaft aufs Schulschema; in seiner Schule lösten juristische Untersuchungen und polnische (meistenteils aus dem Französischen übersetzte) Tragödien die althergebrachten Schuldialoge ab, welche zu allegorischen, panegyrischen oder religiösen Deklamationen ausgeartet waren³⁵, und dem Studium der modernen Sprachen wurde ein bedeutender Platz eingeräumt. Bekanntlich mußten die Jesuiten nach heftigem Widerstande dem Beispiel ihrer Konkurrenten folgen, und vorbehaltlos äußerte sich dieser Rückzugsprozeß endlich in der Gründung der Warschauer «Akademia Królewska» (auch «Szlachecka»), deren Statuten die Aufgabe derselben dahin definieren, daß sie «na publiczną Rzeczypospolitey usługę do pobożności, do nauk wyzwolonych y do życia obyczajowego JMC Panów Konwiktorów prowadzi». Bohomolec konnte sich somit getrost das Experiment mit den Komödien erlauben: man war nun einmal auf den Weg der Neuerungen gekommen.

Dennoch war Bohomolec innerhalb des Ordens kein radikaler Bahnbrecher. Denn auch die Art der modernen Komödie war schon durch das Beispiel und die Praxis anderer Ordensnationen, vornehmlich durch die der französischen Jesuiten, sanktioniert. Bohomolec folgte nur diesem Beispiele, und zwar in bedeutend größerem Umfange, als allgemein angenommen wird.

Freilich bestimmte die alte «Ratio studiorum» der Jesuiten vom Jahre 1559³⁶, daß «tragoediarum et comœdiarum, quas non nisi latinas ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium, neque quicquam actibus

³⁵ Vgl. Piotr Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce* (Warszawa 1902), S. 71 ff. — Tadeusz Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu* (Kraków 1918), S. 134 ff.

³⁶ «Ratio studiorum et institutiones scholasticae Societatis Jesu. coll. a. G. M. Pachtler (Berlin 1887). Bd. II, S. 272.

interponatur, quod non latinum sit ac decorum», d. h. sie verbot die nichtlateinischen Profankomödien mit ausdrücklichen Worten. Aber das Gesetz war im 18. Jahrhundert durchaus veraltet und hatte ganz seine Autorität verloren. Neben den Helden und Märtyrern der alten Schuldramen erschienen schon frühzeitig und gar nicht selten komische Gestalten³⁷, die sich unschwer auf Plautus und Terenz zurückführen lassen.³⁸ Im 18. Jahrhundert, dem Zeitalter der Komödie, ließen sich Aufführungen von Komödien nicht mehr unterdrücken, und wenn das Latein noch in großer Ausdehnung als Sprache der Tragödie galt, die Sprache der aktuellen Profankomödie wurde mehr und mehr die Landessprache.

Der Orden der Jesuiten hatte sich auch theoretisch schon früh für die Ästhetik des Dramas und damit auch, und zwar besonders, für die der Komödie zu interessieren begonnen. Einer der ersten Jesuiten, die sich eingehend mit der Theorie der dramatischen Poesie beschäftigten, war der Professor der Rhetorik zu Köln, der spätere Historiograph des Erzbischofs von Paderborn, *Jacobus Masenius* (Jakob Masen, 1606—1681), der im dritten (1657 erschienenen) Teile seiner «*Palaestra Eloquentiae ligatae*» alle Arten der dramatischen Dichtung ausführlich erörterte³⁹ und durch eigene dramatische Exempel (z. B. den von A. v. Weilen seinerzeit⁴⁰ übersehenen «*Rusticus imperans*») illustrierte. Masen verhielt sich aber zur Dramatik rein-logisch und behandelte sie dementsprechend nicht vom Standpunkte der Schule aus, sondern ganz abstrakt. Wie der Jesuitenorden das Drama, speziell die Komödie, seinen pädagogischen Zielen dienstbar machte, können

³⁷ P. Bahlmann, Das Drama der Jesuiten («*Euphorion*», Bd. II, Bamberg 1895), S. 271 ff.

³⁸ J. Zeidler, Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas («*Theatergeschichtliche Forschungen*», hrsg. von B. Litzmann, Bd. IV), S. 14.

³⁹ Vgl. C. Kaulfuß-Diesch, Untersuchungen über das Drama der Jesuiten im 17. Jahrhundert (*Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, Bd. CXXXI (1913), S. 5 ff.

⁴⁰ A. v. Weilen, Shakespeares Vorspiel zu «*Der Widerpenstigen Zähmung*» (Frankfurt 1882). — Vgl. meine Abhandlung «*Ett bidrag till 'Jeppe'-motivets historia*» («*Edda*», Kristiania 1922), wo ich eingehend über das «*rusticus-rex*»-Motiv bei den Jesuiten, speziell den polnischen, handle.

wir somit nicht bei ihm erfahren. Die Komödie (er nennt auch die Art der «tragicocomoedia» und der «comicotragoedia») wird im Gegensatz zur Tragödie, die nach Aristoteles als «imitatio actionis illustris . . . per misericordiam & metum inducens similibus perturbationum purgationem» bezeichnet wird, so definiert: «Est imitatio actionis ridiculae . . . per spem ac gaudium inducens similibus affectionum purgationem» (S. 10, § III). Der Jesuitenpater René Rapin, der zu Tours wirkte (1621—1687), unter dessen Einfluß Goldoni später gestanden zu haben scheint⁴¹, und der einige Jahrzehnte nach Masen (1684) zu Amsterdam seine «Réflexions sur l'Eloquence, la Poétique, l'Histoire et la Philosophie» herausgegeben hat⁴², betonte einerseits das Lächerliche als wesentliches Element der Komödie («Le ridicule est ce qu'il y a de plus essentiel à la comédie», S. 195), andererseits aber auch das moralische Ziel derselben («La comédie, qui est une image de la vie commune, corrige les défauts publics en faisant voir le ridicule des défauts particuliers», S. 125). Aber auch er scheint noch keinen prinzipiellen Unterschied zwischen der Komödie überhaupt und der Komödie der Jesuitenschule im speziellen zu machen, und die sehr richtigen Bemerkungen, die er über die Naturtreue als notwendiges Charakteristikum der Komödie und über die rein-technische Notwendigkeit der Hyperbolisierung der komischen Züge macht, gelten der Komödie als solcher, nicht der Schulkomödie.

Anders verhält es sich schon mit den Erörterungen über Tragödie und Komödie, die der bereits genannte Pater Joseph Jouvancy in seine «Ratio discendi et docendi»⁴³ (1703) hat einfließen lassen, um sie später ausführlicher in seinen, mir leider unbekanntem «Institutiones poeticae ad usum Collegiorum Societatis Jesu» zu verwerten. Hier ist der pädagogische Grundsatz konsequent durchgeführt, und von der Tragödie wird beispielsweise ausdrücklich gesagt, daß sie der sittlichen Erziehung zu dienen habe. Der Komödie aber war dieser autoritative Meister grundsätzlich abhold. Zwar ließ sie sich nicht mehr aus der Schule vertreiben, und Jouvancy hat das bekanntlich selbst durch seine «expurgierte», 150 Jahre hindurch immer wieder neuedierte Terenz-Ausgabe dar-

⁴¹ Johannes Merz, Carlo Goldoni in seiner Stellung zum französischen Lustspiel (Leipzig 1903), S. 13 ff.

⁴² Sommervogel, Bd. VI, S. 1443.

⁴³ Magistris scholarum inferiorum Societatis Jesu de ratione discendi et docendi ex decreto Congregat. Generalis XIV auctore JOSEPHO IVVENTIO Soc. Jesu. Florentiae MDCCIII. — Vgl. Sommervogel, Bd. IV, S. 830. — Bahlmann, a. a. O., S. 262.

getan. Nichtsdestoweniger riet er aber, so selten wie nur möglich Komödien aufzuführen. «Ejusdem (comoediae) in Christianis & religiosis scholis usus parvus & prudens esse debet, propter scurrilitatem huic generi carminis insitam, quae summopere cum institutione pia & liberali puerorum pugnat, & eorum indoli depravandae perquam opportuna est.» Aus diesem Grunde sprach er sich scharf dagegen aus, daß man die Schüler Dienerrollen ausführen ließ: «Quis autem ferat ingenuos adolescentes vernularum & lixarum gestus, mores, ineptias doceri? quam merito parentes interdum conqueruntur, filios suos non ut artes istas condiscerent, in nostram traditos disciplinam esse.»⁴⁴ Mit demselben Eifer sprach er sich auch gegen das Vorkommen weiblicher Rollen in der Schulkomödie aus. Pater Jouvancys Anschauungen waren seinen polnischen Ordensbrüdern wohl bekannt, wurden doch gerade seine oben zitierten Schriften mehrfach von den polnischen Jesuiten um die Mitte des 18. Jahrhunderts wieder abgedruckt.⁴⁵

Interessant, aber in diesem Zusammenhange von geringerer Bedeutung ist unter den deutsch-jesuitischen Theoretikern Pater Franz Langs im Jahre 1727 zu München erschienene «Dissertatio de actione scenica . . . cum observationibus quibusdam de arte comica»⁴⁶, in der der freimütige Verfasser einen Versuch macht, die verschiedenen Regeln, die das dramatische Schaffen einengten, umzustürzen, vor allen Dingen die «unitas temporis ac loci», und eine Theorie der Schauspielkunst zu schreiben, die auf eigener, langjähriger Erfahrung basiert ist. Von einer prinzipiellen Abneigung gegen die Komödie, so wie wir sie bei Jouvancy sehen, ist bei Lang nicht mehr die Rede: Komödie und Tragödie haben für ihn, vom Standpunkte der Schule, augenscheinlich genau denselben Wert, und beider Ziel und Aufgabe ist es, «pius & utiles in spectatoribus affectus» auszulösen, weil es die Pflicht eines jeden «poeta religiosus» sei, «eo studium omne convertere, non tam ut delectet quam ut prosit».⁴⁷

Von größerer Bedeutung für die Entwicklung der polnisch-jesuitischen Anschauungen über Wert und Nutzen des Dramas überhaupt, des Schuldramas im besonderen waren natürlich die Gesichtspunkte der französischen Zeit-

⁴⁴ Zitiert nach Reinhardstoettner, Zur Geschichte des Jesuitendramas in München (Jahrbuch für Münchener Geschichte, 3. Jahrgang, Bamberg 1889), S. 147.

⁴⁵ «De ratione» zu Lublin (1746), zu Warschau (s. a.), die «Institutiones» mehrfach zu Lwów, Braunsberg, Kalisz und Poznań.

⁴⁶ Vgl. Sommervogel, Bd. IV, S. 1479.

⁴⁷ Fr. Lang, Dissertatio etc., S. 10, 86.

genossen unter den Jesuiten. Man war besonders stark für die Frage über das Verhältnis zwischen Bühne und Schule in Frankreich interessiert, wo bekanntlich gerade die Jesuiten seit Ende des 17. Jahrhunderts als eifrige Verteidiger der Schuldramen und des Theaters gegen Angriffe frömmelnder Gegner auftraten⁴⁸, wobei doch der Unterschied zwischen weltlichem und geistlichem (schulmäßigem) Drama scharf betont wurde.⁴⁹ Der hervorragende Dramatiker Gabriel le Jay äußerte sich darüber in seiner «Bibliotheca Rhetorum» (1725), wo er die Notwendigkeit einer schulmäßigen Betrachtung der dramatischen Theorie mit einem Hinweis auf die Schulaufführungen als feste coutume begründete: «L'obligation, où nous sommes de donner souvent de ces sortes de spectacles au public nous a fait étudier avec plus de soin cette partie de la poésie». Von Aristoteles' Regeln ausgehend, stellte er als Aufgabe des Schuldramas die Erziehung der jungen Generation zum Heroismus und zur Tugend hin.⁵⁰ Charles Porée schrieb sogar eine spezielle Abhandlung über die Frage: «Theatrum sitne vel esse possit schola informandis moribus idonea?» (1733)⁵¹, eine Frage, die er dahin beantwortete, daß zwar nicht das Theater im allgemeinen, wohl aber das der Schule dazu geeignet sei; denn das Theater der Schule sähe sein Ziel besonders in der Erziehung der Jugend zu edlen Gefühlen und vornehmer Weltanschauung:

«Quorsum — amabo vos — in Gallia, in Italia, in Hispania, in Germania, & alibi gentium, tot viri Academiae litterariis praepositi Theatra in Gymnasiis erigunt, ubi Juventutem Academicam recitandis Tragoediis vel Comoediis exerceant? Quo pertinet operosorum hominum, & in umbra desudantium labor & industria? An id student unum, ut puerorum fingant vocem ad

⁴⁸ Vgl. Louis Bourquin, *La controverse sur la comédie au XVIII^e siècle* (Revue d'histoire littéraire de la France . . ., Paris 1919—1921), S. 52, 58 (Bd. 26).

⁴⁹ Bourquin, a. a. O., S. 60—61 (Bd. 26).

⁵⁰ Bourquin, a. a. O., S. 352 (Bd. 27). Das Zitat ist aus dem Lateinischen übersetzt.

⁵¹ Sommervogel, Bd. VI, S. 1027.

suavitatem, gestum ad elegantiam, incessum ad dignitatem, totum corporis habitum ad concinnitatem & decentiam? Non aspernantur quidem istum exercitationis molestae fructum, cujus patet usus in totam vitam frequentissimus. Sed aliud spectant operae suae pretium pluris aestimabile. Trajiciunt discipulos ex humili & obscura litterarum schola in scholam Theatri sublimem & splendidam, ut juvenes magnas olim in Repub. personas acturi discant mature ea spernere vel amare, quae in scena domestica risu vel plausu excipi viderint.⁵²

Wir stehen nunmehr vor der Frage, die wir zuvörderst beantworten müssen: In welchem Verhältnis zu diesen theoretischen Anschauungen des Jesuitenordens steht Bohomolec, der Propagator der ersten modernen polnischen «Schulkomödie»? Ein näheres Studium der Anschauungen Bohomolec' über die Komödie, ihren Charakter und ihre Ziele, wie wir sie entweder direkt aus der Analyse seines eigenen Vorwortes zur ersten Ausgabe seiner Komödien oder indirekt aus diesen Komödien selbst erschließen können, erlaubt uns, die Frage dahin zu beantworten, daß Bohomolec' Ausgangspunkt typisch jesuitisch war, d. h. daß seine theoretischen Anschauungen, jedenfalls zu Beginn seiner Wirksamkeit, in völliger Übereinstimmung mit den Anschauungen seines Ordens standen. Bohomolec konnte ohne Risiko die relativ neue Art der modernen «Schulkomödie» in seiner Schule einführen, wußte er doch, daß dasselbe schon seit Jahrzehnten in den französischen Schulen seines Ordens geschah, und daß er selbst in nichts von den dramatischen Prinzipien, die dort zur Anwendung kamen, abwich.

Die Form der jesuitischen Dramatik ist nie konstant gewesen; im Gegenteil, sie hat immer nach Zeit und Land gewechselt. Sie ist eine andere gewesen im Laufe des 17. Jahrhunderts, sie hat eine wieder andere Form im 18. Jahrhundert gehabt. Ihr Geist blieb aber derselbe, am Geiste der jesuitischen Dramatik ist nie gerüttelt

⁵² Ich zitiere nach dem Vorworte des anonymen Herausgebers der Komödien Porées: *Caroli Porée e Societate Jesu, sacerdotis Fabulae Dramaticae* . . . Lut. Paris. 1749.

worden, solange der Orden existierte. «Denn» — sagt Zeidler in seinem vortrefflichen Aufsatz über das Jesuitendrama⁵³ — «dadurch wußte der Orden in Kunst und Leben seinen Einfluß zu bewahren, daß er den Forderungen der Zeit entgegenkam, ohne an seinem Grundtypus etwas zu verändern.»

Worin bestand nun aber der Grundcharakter des jesuitischen Dramas, und was machte seinen Grundtypus aus? Wir haben gesehen, wie Juventius forderte, daß die Komödie mit den moralischen Prinzipien der Unterrichtsmethode übereinstimmen sollte. Wir haben gesehen, wie Porée die Meinung verfocht, daß die Auführung von Schauspielen ein erzieherisches Mittel sein konnte und auch ein solches innerhalb der von der Schule gezogenen Grenzen war. Tatsächlich war die Tendenz, das «fabula docet», immer Hauptsache für den jesuitischen Dramenverfasser, und dieser Zug war immer konstant.⁵⁴ Nicht die Zeichnung eines Charakters, wie bei Molière, nicht die Schilderung bestimmter, negativer Sitten, die Anlaß gaben zu mehr oder weniger abstrakten, generellen Schlußfolgerungen ethischer oder moralisierender Art, die immer nur ein Sekundäres waren sowohl für Molière wie für seine Nachfolger, sondern der a priori gegebene moralische Satz, ein von vornherein feststehendes ethisches Gebot, waren für den jesuitischen Verfasser von Komödien (wie Tragödien) das Primäre, das zu Beweisende; die Handlung dagegen, der Charakter, die Sittenschilderung, der Beweis selbst also ein Variables und Sekundäres. «Wie der 'Vorspruch' der Predigt oder die 'Thesis' der Disputation steht der Satz des Dramas da, welcher anschauend bewiesen werden soll.»⁵⁵ Die pädagogische Rücksicht auf Grundsätze ethischer, religiöser und kirchlicher Art war das leitende Inzitant des jesuitischen Dramatikers, der seine Wirksamkeit als eine rein-pädagogische, ad majorem Dei gloriam

⁵³ L. Zeidler, a. a. O., S. 27.

⁵⁴ Ebenda, S. 25.

⁵⁵ Ebenda, S. 24.

bestimmte ansah und auf künstlerischen, rein-literarischen und rein-ästhetischen Wert keine Ansprüche erhob. Er war «sacerdos», er war Pädagog, und seine dramatischen Arbeiten nur ein integrierender Bestandteil des ganzen Unterrichtswesens. «Wir haben die Produktionen des Ordens als Theaterstücke zu betrachten, bestimmt, mit allen Mitteln der Bühnenkunst auf das Gemüt der Zuschauer zu wirken und so die übrigen Institute 'de propaganda fide', Schule und Kanzel, zu unterstützen.»⁵⁶ Wenn nun Bohomolec in seiner Vorrede an den Leser unterstreicht, daß er seine Komödien «dla zwyczajney szkół naszych rozrywki» geschrieben habe, um dadurch ihre ästhetischen Mängel («Sam tedy znam to dobrze, że w tych komedyach tyle upodobania czytelnik nie znajdzię, ile z czytania Francuzkich lub Włoskich drudzy odnosić zwykli») zu entschuldigen, so tritt uns aus dieser Motivierung sofort der Standpunkt des jesuitischen Pädagogen entgegen, der sich voll bewußt ist, daß seine Komödien nicht als literarische Erzeugnisse betrachtet werden dürfen, sondern der Schule dienen sollen. Bohomolec formuliert die Aufgabe der Komödie folgendermaßen: «Koniec albowiem komedyi y cel właściwy iest: na śmiech podaiąc poprawiać złe obyczaię». Das ist natürlich nichts anderes als eine Umschreibung des bekannten Satzes «ridendo castigare mores». Aber dennoch erhält er im Munde eines komödienschreibenden Jesuiten eine veränderte Bedeutungsnuance. Denn ist für Molière und jeden bedeutenden Komödiendichter das «ridendo» gerade die Hauptsache, während das «castigare mores» als die praktische raison d'être der Komödie, als das nicht beabsichtigte, doch um so wirkungsvollere Resultat erscheint, so ist die typische Auffassung eines Jesuiten die, daß das bewußte und gewollte «castigare mores» das wesentliche Ziel der Komödie ist, das Lachen aber bloß ein Mittel, die Aufmerksamkeit zu fangen.⁵⁷

⁵⁶ Ebenda, S. 16.

⁵⁷ Vgl. den auf S. 39 zitierten Grundsatz, der vom Herausgeber von Bidermanns «Ludi Theatrales» stammt: «eo studium omne convertere, non tam ut delectet quam ut prosit».

So sagt der Jesuit (Bohomolec) nicht wie die berühmte Formel Holbergs lautete: «Nicht bloß zur Lust», sondern: «Nicht zur Lust». Daß dann das lustige Element, die Komik, als Beweismittel angewandt wurde, veränderte nichts an der pädagogischen Grundtendenz, konnte nicht das Ziel, das der Dichter sich gesetzt, weniger heilsam erscheinen lassen, sagt doch Bohomolec mit ausdrücklichen Worten: «Der Zweck heiligt das Mittel» («Częstokroć koniec chwalebny rzecz, na pozór mniej chwalebna, zdobi y okrasza»). Der Zweck aber war, wie wir es so oft an Bohomolec' eigenen Komödien studieren können, nicht nur der, einen Charakter oder eine Unsitte lächerlich zu machen, womit sich die weltlichen Komödiendichter zu begnügen pflegen, sondern auch und vornehmlich der, auf offener Szene den verlachten Charakter zur Erkenntnis seiner Fehler zu bekehren oder die Überwindung einer Unsitte ad oculos zu demonstrieren: d. h. die Handlung sollte mit einem «pater peccavi» abgeschlossen werden.

War aber jede dramatische Aufführung zugleich eine Lehre und ein moralischer Unterricht, so vergaß der Verfasser und Jesuit auch nie, daß sie die praktische Aufgabe hatte, die jungen Schauspieler im zweckmäßigen Benehmen und gewandten Reden zu üben. Porée sprach davon als einer Aufgabe, die dem Grade ihrer Bedeutung nach gleich auf die moralische Erbauung folge. Auch Bohomolec unterstreicht dieses Ziel mit nicht mißzuverstehenden Worten, und zwar gleich am Anfang seiner Vorrede, indem er auch darin einen Entschuldigungsgrund dafür sucht, daß seine Komödien nicht als Komödien beurteilt werden können, nicht als ästhetisch vollkommen angesehen werden dürfen. «Którzy teatralne swoie zabawki na widok świata przez druk wysadzaią, swe niedostatki zasłaniać zwykli, mieniając, iż takowe rzeczy lepiej się na teatrze niż papierze wydaiają. Ja tey wymówki pospolitey na pokrycie wielu niedoskonałości, znayduiących się w mych komedyach, zażywać nie myślę, gdyż nie tylko komedye lyb traiedye (sic), ale też kazania, mowy y inne tak krasomowskie, iako y rymo-

tworskie prace wiele ozdób z mówiącego udatności przywłaszczają. Przetoż żaden z roztropnych ludzi, czytających rzecz takową, nie domaga się od niey tych zewnętrznych powabów, któremi osoba mówiąca słuchających umysły do siebie pociąga. Zatym y te komedye że się wielu, przy ich wyprawowaniu znajdującym się, podobały, pochodziło to, iako mi się zda, bardziey z udających zalety niż z własney ich doskonałości. Przetoż o to się usilniey starałem, coby bardziey w udających niż w nich ehwalono.» So unterstreicht Bohomolec nachdrücklich, daß er bei der Abfassung seiner Komödien sich nicht von ästhetischen Rücksichten habe leiten lassen, sondern immer seine jungen Schauspieler vor Augen gehabt und seine Aufmerksamkeit darauf gerichtet habe, daß die einzelnen Rollen und die einzelnen Teile der Rollen zu ihrem Alter, ihren Fähigkeiten, zu ihrem Auffassungsvermögen paßten und ihnen Gelegenheit geboten wurde, ihre Talente und ihr Benehmen von den dankbaren Zuschauern bewundern zu lassen. Bohomolec' obige Worte waren sicher keine Bescheidenheitsphrase bloß. Aus diesen Worten spricht zu uns seine Zufriedenheit darüber, daß er der Versuchung entgangen war, die dramatische Kunst sich zum Selbstzweck zu machen.

Eine andere Äußerung des jesuitischen (mönchischen) Geistes, die zugleich den ganzen äußeren Habitus des jesuitischen Dramas im allgemeinen und der Komödie im besonderen stark beeinflusste, war die ziemlich konsequent durchgeführte Eliminierung weiblicher Rollen. Ihren Ursprung hatte sie in der alten «Ratio studiorum», wo kurz und deutlich das Verbot zu lesen war: «nec persona ulla muliebris vel habitus introducatur».⁵⁸ Besonders beredt hatte Pater Jouvancy seinerzeit in seiner obengenannten «Ratio discendi et docendi» die Gefahren geschildert, die von einer Einführung des weiblichen Elementes in das

⁵⁸ «Ratio studiorum», a. a. O., S. 272.

Schuldrama drohten. «Nullus itaque», so riet er den Schulmagistern, «sit amori profano, quamlibet casto, locus; nullus personis foeminarum, quolibet induantur cultu! Ignis licet cineri suppositus, tractari sine detrimento nequit: ac prunae, quamvis extinctae, si non urunt, saltem inquinant. Hoc etiam ex ista cautione capiet utilitatis religiosus magister, ut non habeat necesse lectitare vernaculos quosdam poetas, quorum in fabulis amor tener, ac dedita opera quaesitus primas fere semper obtinet, qua lectione nihil est exitialius.»⁵⁹ Das war für die Jesuiten ein Kardinalpunkt, der bis zum äußersten verteidigt wurde, und in der Abwesenheit weiblicher Rollen und einer Liebesintrige sah man vor allen Dingen den Unterschied zwischen dem weltlichen und dem schulmäßigen Drama. Pater le Jay suchte sogar in seiner zitierten «Bibliotheca Rhetorum» und vornehmlich in der Vorrede zu seiner Tragödie «Josephus fratres agnoscens» (1695) den Satz zu beweisen, daß auch die Tragödie der profanen Dichter, jedenfalls in ihrer besten und höchsten Form, jeder Liebesintrige (freilich nicht jeder Frauenrolle) sorgfältig auszuweichen pflege, und er führte die Tragödien der Griechen und Corneilles Werke als Beweismittel für seine These an.⁶⁰ Und noch in einem 1734 gedruckten lateinischen Poem sprach sich der französische Jesuit Marsy gegen die korrumpierende Einwirkung erotischer Elemente auf das Drama der Schule aus.⁶¹

Wie stellte sich nun Bohomolec zu dieser Frage? Als er seine Komödien schrieb, war der Kampf für und gegen Frauenrollen erst kürzlich entbrannt und setzte die Gemüter der Jesuiten in heftige Bewegung. Die Piaristen

⁵⁹ Zitiert nach Reinhardstoettners Abhandlung, a. a. O., S. 166.

⁶⁰ Boysse, a. a. O., S. 94 ff.

⁶¹ Ebenda, S. 97. — Auch Pater Pierre de Villiers S. J. sprach sich 1711 in einem Briefe über Opern und andere Schauspiele gegen die Liebesintrige aus. Vgl. Bourquin, a. a. O., S. 84 bis 85 (Bd. 26).

hatten nämlich begonnen, in ihren aus dem Französischen übersetzten Tragödien die weiblichen Rollen beizubehalten und einzelne Schüler in Frauenkleidern auftreten zu lassen. Konarski hatte sogar in seiner Vorrede zur Übersetzung von Corneilles «Othon» (1744) behauptet, daß weder Tragödien noch Komödien ohne weibliche Rollen bestehen könnten. Sofort meldete sich in der Gestalt des bekannten Tragödienverfassers Jan Bielski (1714—1768), eines der konservativsten Jesuiten, die sich nicht mit der piaristischen Schulreform versöhnen konnten, ein Verteidiger der jesuitischen Auffassung von der Verwerflichkeit und Schädlichkeit von Frauenrollen im «Schuldrama». Er entwickelte sie, und zwar teilweise nach dem Beispiel le Jays, teilweise mit neuen Argumenten, in seiner «Przedmowa do czytelnika», mit der er 1748 seine Tragödie «Zeyfadyń, król Ormuzu» einleitete: «Tragedya, 'Otto' nazwana, z Piotra Kornelego, wielkiego francuzkiego poety, wierszem polskim tłómaczona po części, po części odmieniona, w ręce mi trefunkiem wpadła. Czytałem ją z ciekawością y nową tam, cale dawnym wiekom nieznaiomą, przed wszystkich prawie rymotworstwa — a tragedyi osobliwie — nauczycielów wiadomością zakrytą, w argumencie wypisaną tragedyi regułę upatrywałem: iakoby między osobami, akcyę tragedyi wydaiącemi, swoje białogłowy koniecznie mieć powinny mieysce, że komedye, tragedye (słowa są pomienionego — rzekę tymczasem, gdyż mi modestya moia zakonna zaostrzać nie pozwala pióra, — tragedia) nigdy ieszcze bez interwieniencyi osób białogłowskich od rozumnych y na swym się znaiących rzemieśle pisane nie były. Które zdanie gdyby ile nieostrożności — że 'zuchwałości' nie powiem — w authora piórze, tyle do uwierzenia łatwości w czytelniku znalazło, czystsze zakonne y od niewieścich mniej często foremnych adresów uprzątńione alboby zamilknąć musiały theatra y tey moiey tragedyi gdzie w ciemnościach pogrzebaney butwiećby podobno przyszło.» Statt — wie wir erwarten würden — darzutun, daß es von einem rein-pädagogischen

Gesichtspunkte schädlich sei, Knaben Frauenrollen spielen zu lassen und sie mit dem Begriffe der 'Liebe' bekannt zu machen, verneint Bielski kategorisch, daß Liebesmotive ein integrierender Bestandteil der Tragödie, sei es der antiken, sei es der modernen, wären, und folgt so dem oben zitierten Gedankengange des Paters le Jay, indem er, wie dieser, der besonders Corneilles «Pompée», «Rodogune» und «Héraclius» anführt, einzelne Werke der antiken und modernen Dichter als Beweis dafür zitiert, daß, wenn freilich Frauen auf der Bühne erscheinen, doch nicht weibliche Affekte und erotische Motive den Kern der Handlung bilden. Jedenfalls müssen «niewiasty w scenie y niewieście miękkie miłości» aus der «Schultragödie» strengstens verbannt sein, denn «nienaruszony, w niczym nie poszlakowany kandor y od miękkich, niewieścich affektów daleki umysł» sei das Ideal des Geistlichen, der «wieczną światu nieprzyiaźń wypowiedział». Bohomolec war durch diese jesuitische Anschauung gebunden, und nichts konnte ihm ferner liegen als der Gedanke, diese Grundregel seiner Ordensschule zu übertreten, obgleich er sehr wohl einsah, daß eine Eliminierung der Frauenrollen seine Komödien eines Bestandteiles beraubte, der für jede Komödie wesentlich war. Die Entschuldigung (kaum Verteidigung) dieses Mangels nimmt eine ganz bedeutende Stelle in seinem Vorworte ein:

Sam tedy znam to dobrze, że w tych komedyach tyle upodobania czytelnik nie znajdzie, ile z czytania Francuzkich lub Włoskich drudzy odnosić zwykli. Przyczyna tego y ta jest niemiała, że nieprzyzwyczajeni do osób biogłowskich (których zażywanie wiele łatwości w robieniu komedyi przynosi) mieysca nie daniemy y wolemy ustąpić wszystkich tych powabów y ozdób, których inni od słabszey płci pożyczają, niż młodź polską, do męskich y rycerskich dzieł urodzoną, w niewieście z młodu wprawiać obyczaje y do tego przyuczać, od czego ich wiek ieszcze daleki być powinien.

Ohne Zweifel bezeugen die hier von mir gesperrten Worte, daß Bohomolec an Bielskis Argumentation gedacht hat, ohne doch literarhistorische Beweise für seine Anschau-

ung anzuführen. Das wäre ihm auch schwerlich so leicht gelungen, wie Bielski mit der Tragödie, hatte doch dieser selbst eingeräumt, daß «Plaut y Terencyusz komiki» gegen seine Theorie vom frauenlosen Drama sprechen. Für Bohomolec war augenscheinlich die Gepflogenheit des Ordens einerseits, die pädagogische Rücksicht auf die polnische Jugend, die «ritterlich» erzogen werden sollte, andererseits entscheidend. Doch führte er auch eine neue Autorität zur Unterstützung seiner Überzeugung an, nämlich Charles Rollin (1661—1741):

Z tey przyczyny y Akademia Paryska za świadectwem Rollina przez wiele ksiąg bardzo mądrych całemu znanomy (?) światu, surowe (? surową?) ustawą zakazała wszystkim kollegiom, do swej władzy należącym, aby się nie ważyły młodzi, naukami bawiącey się, w niewieścich szatach y postaci na teatra wprowadzać.

Es ist nicht gleich klar, was Bohomolec eigentlich mit dieser Berufung auf die Pariser Universität und Rollin gemeint hat. Denn freilich gab die Universität im Jahre 1695, als Rollin Rektor war, «un mandement très sévère» heraus, das von den Schüleraufführungen handelte. Aber das Edikt war vornehmlich gegen die Aufführungen der Jesuiten selbst gerichtet und verbot ausdrücklich jede Aufführung von profanen Tragödien. Und was die vielen hervorragenden Bücher («*Traité des études*», «*Histoire ancienne*», «*Histoire romaine*»), die Rollin, ein Jansenist, also Ketzer, geschrieben hat, anbetrifft, so erschienen sie bekanntlich erst lange nach seiner 1702 wegen Häresie erfolgten Absetzung. Bohomolec' Berufung auf diese Autorität ist somit vom jesuitischen Standpunkt aus kaum glücklich, wenngleich er natürlich recht hat, daß Rollin seiner Werke wegen in der ganzen Welt bekannt ist. Nun hat sich aber Rollin wirklich in seinem 1726 erschienenen «*Traité des études*» über das Theaterwesen an den geistlichen Schulen ausgesprochen, wobei er nachdrücklich die Berechtigung, die Notwendigkeit und den pädagogischen Wert der szenischen Aufführungen bezwei-

felte, was Bohomolec klugerweise verschweigt. Für ihn birgt sich sogar eine große Gefahr für die Moral der Schüler in jenem Agieren: «C'est le danger qu'il a que cette sorte d'exercice ne fasse naître dans l'esprit du maître et des écoliers, comme cela est assez naturel, le désir de s'instruire par leurs yeux de la manière dont on doit déclamer la tragédie; de fréquenter pour cela le théâtre, et de prendre pour la comédie un goût qui peut avoir des suites bien fâcheuses, surtout à cet âge.»⁶² Daher müsse man besonders vorsichtig mit den dramatischen Aufführungen sein, wenn dem Übel wirklich kein radikales Ende gesetzt werden kann, vor allen Dingen aber konsequent Liebesmotiven aus dem Wege gehen.

Wenn Bohomolec solcherart das jesuitische Prinzip von der Notwendigkeit der Eliminierung aller Frauenrollen und aller Liebesmotive, jedenfalls im Anfang seiner Wirksamkeit als Verfasser von Schulkomödien, streng beobachtete, so scheint er es nicht aus innerer Überzeugung getan zu haben, sondern nur dem Zwange der jesuitischen Tradition folgend. Davon überzeugt uns einerseits der Umstand, daß er praktisch sehr bald sich mit der Weglassung von Frauenrollen begnügte, dagegen ruhig Liebesmotive und überhaupt erotische Motive als Triebfedern der Handlung beibehielt, andererseits die sehr tolerant lautenden Worte der Einleitung, mit denen er den Passus über die Frauenfrage abschließt:

Nie przyganiam iednak przez to bynajmniej przeciwnemu zwyczajowi, gdy nasz utrzymuję. Wolno każdemu bronić swoje zdanie — bez uszczerbku inaczey trzymających . . .

So hätte der fanatische Pater Bielski nicht gesprochen, und diese friedvollen Worte bilden einen wirklich wertvollen Zug in dem geistigen Antlitz unseres über den Parteien stehenden Komödiendichters. Auch hat Bohomolec sicher selbst deutlich gefühlt, daß er durch die Eliminierung der

⁶² Zitiert nach Boyssé, a. a. O., S. 108. — Vgl. Lanson, Histoire de la littérature française, 14. éd. (Paris 1920), S. 728.

weiblichen Rollen aus der Komödie eine ästhetische Inkommensurabilität beging, die seinen Produkten nur schaden konnte, sagt er doch selbst verlegen und entschuldigend:

Ja wyznaię, iż trzymając się mego zwyczaju, wiele trudności zażyłem w przerabianiu dwóch moich komedyi, to jest drugiej y trzeciej, których treść ponieważ całą prawie na białogłowach Jegomość Pan Molière zasadził, przetoż tak ie musiałem łątać y kleić, żebym y komedyi sztukę zachował y pici niewieściey do nich nie przypuścił . . .

Wenn aber Bohomolec, den jesuitischen, d. h. schulmäßigen Charakter seiner Komödien unterstreichend, ohne weiteres einräumt, daß sie nicht mit einem ästhetischen Wertmesser gemessen werden können, nicht wie Bielski behauptet, daß dieser «kastrierte» Typus der Ordensdramatik der literarhistorisch einzig berechtigte Typus sei, so ist sich Bohomolec zugleich voll bewußt, daß seine Komödien nicht bloß einen eng-pädagogischen Wert haben, sondern auch eine nationale und gesellschaftliche Tat bedeuten. Er fühlt sich nicht nur als der erste jesuitische Pädagog, der die im Ausland schon lange gepflegte Art der «Schulkomödie» modernen Schnittes in die polnische Schule einführt, sondern zugleich auch als der erste Pole, der eigene Komödien in der polnischen Sprache herausgibt und auf diese Weise die Literatur seines Landes um eine neue Gattung bereichert.

Wiem, że moje komedye nie z iednakim od wszystkich będą smakiem czytane, ponieważ teraz — iako dawny Polak powiedział — «jest wiele przyganiaczów, a mało działaczów». Ale unikając obmowy drugich nie poczynąć — jest znakiem małego serca. Wiem, że ledwie kilka komedyi polskich y to z cudzego ięzyka całkiem tłumaczonych na świat wyszło. Robionych zaś albo przerabianych żaden ieszcze podobno Polak oyczystym ięzykiem nie wydał. A przecież to zabawka iako jest y uczciwa y pożyteczna, tak godna tego, ażeby się Polacy w niey równie iako y inne narody kochali. Dość dla mnie będzie, ieśli mym przykładem inni Polacy zachęceni, lepsze robiąc, zechcą tę sztukę wydoskonalić y honor Polski innym narodom zalecić. Tym zaś, którzy mi przyganiac zechcą, będę się tą pospolitą poetów obroną zaslaniać:

Ganisz me komedye y szarpiesz, nieboże?
 Nie dbam o to, gdyż ganić każdy co chce może.
 Ale ieśli chcesz, abym dbał o twoie zdanie,
 Zrób lepsze, nie podległe żadnego naganie.

Bohomolec hatte den Stolz des Pioniers, der eine neue Bahn im kulturellen Leben seines Volkes bricht, und wußte wohl, daß sein Beispiel nicht ohne alle Folgen bleiben konnte. Wir können sogar behaupten, daß er den bewußten Gedanken gehabt hat, der Vater der polnischen Komödie zu sein. Dieser Gedanke ermutigte ihn sicher zur Veröffentlichung seiner Komödien, wie auch der günstige Empfang, der ihnen bei ihrer Aufführung zuteil geworden zu sein scheint. Mit der Erklärung, daß seine Komödien gar nicht mit dem vorgefaßten Plane geschrieben worden seien, sie drucken zu lassen, entschuldigt Bohomolec die ästhetischen Mängel derselben nochmals; sie seien nur gedruckt worden, weil sie «wielu przy ich wyprawowaniu znaydującym się podobały y do nalegania o ich drukowanie zachęciły». «Ja się z tym oświadczam» — beteuerte Bohomolec — «że gdym ie dla zwyczajney szkół naszych rozrywki pisał, nigdym o tym nie myślił, aby kiedy pod drukarską prasę podpaść miały». Wir brauchen darin keine vorsichtige captatio benevolentiae zu sehen, denn aus der Geschichte der französischen⁶³ und auch der polnischen⁶⁴ Jesuitenkomödie ist es zur Genüge bekannt, daß die Dramatiker des Jesuitenordens meistens ihre Produkte im Manuskript liegen ließen. Nur nach Einholung einer speziellen Erlaubnis der Ordensvorsteher, die die literarische Reputation ihrer Kongregation eifersüchtig überwachten, durften die einzelnen Mitglieder des Ordens ihre Werke, die der Drucklegung und Veröffentlichung wert befunden worden waren, herausgeben. Das bedeutet auch die stereotype Notiz auf dem Titelblatte der Bohomolec'schen Komödien: «Za pozwoleniem starszych» oder «Za pozwole-

⁶³ Boyssse, a. a. O., S. 24.

⁶⁴ Szyjkowski, a. a. O., S. 73.

niem zwierzchności». Auch der Hinweis darauf, daß Freunde des Verfassers ihn besonders eindringlich um Veröffentlichung der Komödien gebeten hätten, hat seine Parallelen, speziell bei den französischen Jesuiten, die fast immer unterstreichen, daß nur die Aufforderungen der Schüler und Freunde sie dazu vermocht hätten, der Gefahr einer öffentlichen Kritik zu trotzen.⁶⁵

Kurz: der pädagogische Gesichtspunkt, die Eliminierung der weiblichen Rollen, die Versicherung, daß die Komödien eigentlich gar nicht für das breite Publikum bestimmt seien, schließlich auch das regelmäßig wiederkehrende «Argument», womit Bohomolec seine Komödien einleitet, nach dem Muster der lateinisch schreibenden Jesuitendramatiker, die dadurch das Verständnis erleichtern wollten, bezeugen, daß Bohomolec in erster Linie als jesuitischer Dramatiker angesehen werden muß. Daß er sich der allgemein-gesellschaftlichen Bedeutung seiner ersten Komödien bewußt ist, ändert nichts an der Tatsache, daß seine Komödien als «pädagogische Schulkomödien» zu betrachten sind, als die letzte Etappe in der Entwicklung der Jesuitendramatik.

Fragen wir uns, ob wir bei Bohomolec neben den oben besprochenen inneren Übereinstimmungen auch faktische Berührungspunkte mit der Schuldramatik der westeuropäischen Jesuiten feststellen können, so führen uns unsere Untersuchungen, zum Teil von Bohomolec' eigenen Hinweisen unterstützt, wieder zum berühmten Collège de Louis le Grand in Paris. Hier war die modernisierte jesuitische Schulkomödie, ziemlich gleichzeitig mit der Schultragödie, Anfang des 18. Jahrhunderts zu wirklicher Blüte gelangt, und als Vertreter der Gattung ist das Dreigestirn Gabriel le Jay, Jean-Antoine du Cerceau und Charles Porée vor allen anderen zu nennen. Alle drei hat Bohomolec gekannt, alle drei bearbeitet bezw.

⁶⁵ Boysse, a. a. O., S. 74.

übersetzt, bei allen dreien hat er gelernt. Diese Tatsache scheint mir mit besonderem Nachdruck betont werden zu müssen.

Le Jay war schon vor Bohomolec gut in Polen bekannt, und zwar in erster Linie als Tragödiendichter. Mehrere seiner Dramen und Tragödien waren schon übersetzt. So war schon 1754 sein «Abdolonimus» («drama actum bis ludis prioribus anni MDCXCVI et MDCC») in einer von einem gewissen Jan Puttkamer verfertigten polnischen Übersetzung zu Sandomierz erschienen⁶⁶, und im selben Jahre⁶⁷ hatte der bekannte Bischof Józef Jędrzej Załuski den ersten Teil seiner «Josephus»-Trilogie, den «Josephus venditus»⁶⁸, übersetzt, an den sich eine andere «Josephus»-Tragödie, der «Józef uznany», schloß, dessen Original Charles-Claude Genest St. Vilmers zum Verfasser hatte. Auch später interessierte man sich in Polen für le Jay: so übersetzte Minasowicz 1773 die von Juvenals zehnter Satire inspirierte «pièce à tiroirs» «Vota» («Żądze ludzkie») und 1774 seine dramatische Dissertation «Revocata Virtutem inter et Fortunam Concordia» («Zgoda między Fortuną y Cnotą przywrócona»).

Als Tragödienverfasser und Erfinder von allegorischen Balletts bekannt, hat le Jay nur zwei eigentliche Komödien geschrieben; die eine trug den Titel «Philochrysus seu Avarus», ist den 15. Dezember 1697 zum erstenmal im Collège zu Paris aufgeführt worden und findet sich in der «Bibliotheca Rhetorum» (1725) abgedruckt. Wie schon der Titel vermuten läßt, und wie le Jay selbst im Vorwort bekennt, ist diese Komödie nicht ohne Anlehnung an Plautus' «Aulularia» und Molières «L'Avare» entstanden. Die andere Komödie — und diese hat für Bohomolec

⁶⁶ Noch 1799 erschien eine zweite Übersetzung derselben Tragödie zu Kielce mit dem Titel: «Abdalonim Wieśniak».

⁶⁷ In «Zebranie rytmów» (1754).

⁶⁸ «Józef zaprzędany. Tragedya bez osoby niewieskiej z łacińskiego wierszem przełożona.»

große Bedeutung gehabt — trägt den Titel «*Damocles sive Philosophus Regnans*». Sie ist — wie der Titel der 1703 erschienenen Ausgabe beweist — in den Jahren 1695 und 1702 zuerst im Pariser Collège gespielt worden («*drama actum bis ludis prioribus anni MDCXCV et MDCCII*») und ist gleichfalls in die «*Bibliotheca* aufgenommen.⁶⁹

Die letztgenannte Komödie kann als eine typische Jesuitenkomödie bezeichnet werden. Ihre Tendenz ist sozialer Natur, indem sie darauf ausgeht zu zeigen, daß Macht kein unbedingtes Gut sei, daß ein jeder den Platz auszufüllen habe, an den er vom Geschick oder — besser von Gott — gestellt worden ist, und daß ein jeder Stand seine Sorgen und seine Mühen habe. Der pädagogische Satz, der somit dem «*Philosophus Regnans*» zugrunde liegt, könnte so umschrieben werden: «*Du sollst nicht mehr sein wollen als du bist*». Als beste Illustration dieses Satzes sah er die bekannte Geschichte vom Schwerte des Damokles an, die er aber wesentlich abänderte. Er sagt darüber selbst in seiner Vorrede, die ich bei Boysse⁷⁰ französisch zitiert finde: «*Il paraîtra peut-être étonnant, que du courtisan dépeint par l'histoire, le poète ait fait un philosophe, et qu'il ait négligé dans Damoclès l'épisode que tout le monde connaît. Qui ne sait, en effet, que ce Damoclès fut un des courtisans de Denis de Sicile, qui, épris des charmes de la toute-puissance, voulut expérimenter la fortune des rois? On sait aussi qu'effrayé par une épée nue que l'on suspendit par un fil au-dessus de sa tête, il reconnut que la condition royale n'était pas aussi heureuse qu'il l'avait pensé.*» Statt dessen hat le Jay Damokles zu einem Philosophen und Weltverbesserer gemacht, der die bestehenden Dinge kritisiert,

⁶⁹ Leider ist mir die Komödie unzugänglich gewesen und ich bin gezwungen, meine Schlußfolgerungen und Urteile auf der von Boysse, a. a. O., S. 198 ff., gegebenen Analyse zu basieren.

⁷⁰ Boysse, a. a. O., S. 198 ff.

und in einem dem Tyrannen Dionysius dedizierten Buche seine revolutionären und utopischen Anschauungen zusammenfaßt. Er will die Finanzwirtschaft durch Abschaffung der Steuern, die Administration durch Aufhebung des Ministerinstituts und Einführung der absoluten und persönlichen Alleinherrschaft, die auswärtigen politischen Verhältnisse durch Einführung des ewigen Friedens von Grund aus verändern und statt der Gewalt und des eisernen Gesetzes Liebe und Vertrauen als Grundlage des Staates betrachten. Als ihm dann die Möglichkeit gegeben wird, seine Ideen praktisch zu betätigen und zu verwirklichen, kann er natürlich weder ohne Steuern noch ohne Minister, weder ohne Krieg noch ohne die übrigen kritisierten Einrichtungen des alten Staates auskommen und will abdizieren, was ihm aber erst gelingt, nachdem er seines Philosophenbartes verlustig gegangen ist.

Bohomolec hat selbst in seinem Argument gesagt, daß seine Komödie «Filozof Panuiący» nichts anderes als eine leichte Umarbeitung der le Jayschen Komödie ist: «Ta komedya, od X. Gabr. Franciszka Lejay Soc: Jesu Francuza, sławnego krasomowcy, napisana y od różnych różnemi ięzykami tłumaczona, teraz na polski z nieiaka odmianą przełożona» Worin die Veränderungen, von denen Bohomolec somit ausdrücklich erzählt, bestanden haben können, ist mir leider unmöglich festzustellen, da ich die Originalkomödie, wie gesagt, nicht kenne. Ein Vergleich zwischen den von Boyssé zitierten Stellen und den entsprechenden Stellen in der polnischen Bearbeitung oder Übersetzung läßt mich vermuten, daß die Veränderungen sicher nur von untergeordneter Bedeutung gewesen sein können; als Beispiel führe ich hier eine Stelle aus Damokles' Monolog im Anfang des zweiten Aktes an, wo er glücklich die Zinnen der Macht erstiegen hat:

Le Jay II, 1:

DAM: L'âge d'or est enfin re-
venu; les philosophes re-

Bohomolec II, 1:

DAM: Już złote wieki powra-
cają! Filozof króluje!

gnent. Loin d'ici le tumulte de la guerre. Je veux quoi qu'il arrive, une paix éternelle au dedans et au dehors. Qu'un amour mutuel unisse le peuple et le roi. Il me plaît de supprimer & d'abroger tous les impôts. Aucun tribut sous mon règne ne pèsera sur la Sicile. Un prince est assez riche quand il possède l'amour de ses peuples.

Precz zład wojna! Pokóy nieustanny niech w mym kwitnie królestwie, y musi kwitnąć. Ja w tym. Miłość wzajemna niech poddanych z swym królem ziednoczy. Miłością, nie zaś trwogą chce moje państwo kierować. Wszystkie cła, podatki y daniny znoszę, gluzuię, kassuię; żadna dań, póki Damokles żyć będzie, nie uprzykrzy się memu ludowi. Dość bogaty iest król, który w miłość swych poddanych obfi- tuie.

Wenn le Jays Illustration zum Satze von der Schwere der Macht und von der Notwendigkeit, sich immer ohne Murren in das von oben verhängte Schicksal zu finden, als dramatisches Werk recht vereinzelt dasteht, so fand schon früh, schon lange vor le Jay, derselbe Satz eine andere und dramatisch sehr fruchtbare Behandlung. Das didaktische Motiv von dem betrunkenen Bauern, der für einen Tag zum König gemacht wurde, hat literaturgeschichtlich eine sehr interessante Entwicklung gehabt, deren Anfänge in der alten chinesischen⁷¹ und orientalischen⁷² Literatur wurzeln, und die mit den modernen Behandlungen noch nicht ihre letzte Grenze erreicht hat. Diese Geschichte ist in Spezialabhandlungen so allseitig untersucht worden, daß ich nicht auf dieselbe hier einzugehen brauche, sondern mich mit einem Hinweis⁷³ auf dieselben begnügen

⁷¹ Vgl. die Notiz in der «Edda», Bd. XVI (1921), S. 319.

⁷² A. v. Weilen, Shakespeares Vorspiel zu «Der Widerspenstigen Zähmung» (Frankfurt a. M. 1884).

⁷³ Ad. Stender-Petersen: Ett bidrag till «Jeppe»-motivets historia («Edda», Bd. XVII, 1922). Vgl. die hier zitierte Literatur.

kann. Das Motiv, das aus Shakespeares «The taming of the shrew» und aus Holbergs klassischer Komödie «Jeppe paa Bjerget» allgemein bekannt ist, wurde nach der Prosabearbeitung, die der deutsche Jesuit Bidermann 1640 in seiner «Utopia» gegeben hat, jesuitischer Schulbehandlung und Dramatisierung in breiter Ausdehnung zugänglich, wenn auch früher schon, und wie ich vermute, nicht ohne Einfluß der wandernden englischen Komödianten, mehrfach seitens der Jesuiten, vornehmlich der deutschen, der Versuch gemacht worden ist, das lehrreiche Motiv dramatisch auszubeuten. Schon vor Bohomolec' Komödie «Kłopoty Panów», nämlich im Jahre 1724 hatte der Kalischer Jesuitenpater und Professor Pruszecki eine wesentlich, wenn auch nicht ausschließlich, auf Bidermanns Prosaerzählung basierte Dramatisierung des Motivs vorgenommen: er nannte sein lateinisches und versifiziertes Stück «Rustici ebrii in regem mutatio». Zugleich und auch früher ist dasselbe Motiv zum Gegenstand komischer Dramatisierung gemacht worden. Besonders bekannt ist die erste polnische und eine der ältesten Dramatisierungen überhaupt, Barykas Komödie «Z chłopa król», die schon 1633 entstanden ist.

Es kann Bohomolec nicht unbekannt gewesen sein, daß das Motiv vom betrunkenen Bauern, der König wurde, schon so oft behandelt worden war. Dennoch versuchte er es nicht, sich auf diese vielfachen und zum Teil wohlgeglückten Dramatisierungen zu stützen, sondern wandte sich wiederum an das Collège de Louis le Grand. Die französischen Jesuiten hatten sich nämlich auch sehr fleißig mit dem für ihre pädagogischen Ziele so passenden Motive beschäftigt. Eine der ersten französischen Bearbeitungen, von der wir Nachrichten⁷⁴ haben, ist 1701 zu Amiens aufgeführt worden; der Verfasser des «drama ludicrum» «Rex unius diei» war der dortige Professor der Rhetorik am Jesuitenkollegium Joseph de l'Isle de

⁷⁴ Vgl. Sommervogel, Bd. I, S. 285, u. Bd. IV, S. 1865.

Gast (1675—1703). Einige Jahre später, nämlich 1704, ließ der Pariser Professor Paul le Clerc (1657—1740) seine Schüler am Collège seine Komödie «Philippe le Bon, duc de Bourgogne» aufführen, eine Komödie, die sogar auf allerhöchsten Wunsch vor dem König von England wiederholt wurde.⁷⁵ Keine von beiden scheint gedruckt worden zu sein, keine von beiden kann somit Bohomolec bekannt gewesen sein. Er wählte eine dritte Dramatisierung, die bekannteste von allen dreien, du Cerceaus «comédie héroïque», die bald als «Les Incommoditez de la grandeur», bald als «Grégoire ou le Faux duc de Bourgogne» zitiert wird. Die Komödie muß schon vor 1701 entstanden sein, da wir wissen, daß sie in diesem Jahre im Jesuitenkolleg zu Rouen gespielt worden ist. Im Collège de Louis le Grand ging sie aber erst 1717 über die Bretter. Sie erschien 1749 im «Recueil de poésies diverses».⁷⁶

Du Cerceau hat nur französische Komödien geschrieben, die einzige, die er lateinisch verfaßte, übersetzte er selbst ins Französische. Von seinen Komödien sind nur folgende gedruckt: 1. «Les Incommoditez de la Grandeur»; 2. «L'École des Pères», die 1739 im Collège aufgeführt worden ist; 3. «Ésope au collège»; 4. «Les Cousins», die 1725 aufgeführt worden sind. Außerdem schreibt man⁷⁷ du Cerceau noch fünf andere Komödien zu, die aber alle leider ungedruckt geblieben sind, nämlich: 1. den 1725 aufgeführten «Euloge ou le Danger des richesses», 2. den 1718 und 1728 aufgeführten «Point d'honneur», 3. eine Komödie mit dem Titel «Le Riche imaginaire», 4. eine schon 1699 im Collège gespielte Komödie «La Défaite du solécisme» und 5. den 1720 aufgeführten «Philosophe à la mode».

⁷⁵ Vgl. «Mercure Galant» (S. 273—277) vom Juni 1704.

⁷⁶ Ich kenne die Komödie nach der Ausgabe: «Poésies diverses» du R. Père du Cerceau. Nouv. éd., T. I—II (Paris MDCCLX).

⁷⁷ Boyssse, a. a. O., S. 352. — Vgl. Sommervogel, Bd. II, S. 969 ff.

Bohomolec hat nicht das Original zu seinen «Kłopoty Panów» angegeben, und wenn man sein Argument zu dieser Komödie liest, in dem er nur kurz mitteilt, daß «ta komedya iest na fundamencie owey historyi, którą o iednym z xiążąt Burguńskich czytamy», hat man den Eindruck, daß er eben jene prosaische «historya» als seine eigentliche Quelle hat bezeichnen wollen. Ausgeschlossen ist es natürlich nicht, daß er irgendeine Prosa-redaktion seines Stoffes gekannt hat. Es steht aber dennoch fest, wie schon L. Bernacki⁷⁸ nachgewiesen hat, daß Bohomolec' Komödie nichts anderes ist als eine leicht abgeänderte Übersetzung der du Cerceauschen Komödie.

Du Cerceau soll das Motiv zu seiner Komödie bei seinem Ordensbruder Angelin Gazet (1568—1653) in dessen «Pia Hilaria» vom Jahre 1618 gefunden haben.⁷⁹ Inwieweit das richtig ist, entzieht sich meiner Beurteilung, da ich Gazets Werke nicht kenne. Nur will ich die Vermutung aussprechen, daß kaum Gazets Jamben-Erzählung die einzige Quelle du Cerceaus gewesen ist, daß sicher irgendeine Verbindung der einen oder anderen Art zwischen seiner Dramatisierung und den gleichzeitigen Dramatisierungen anderer französischer Jesuiten einerseits und den deutsch-jesuitischen Dramatisierungen des 17. Jahrhunderts andererseits bestanden hat, eine Vermutung, die ich hier nicht zu verteidigen brauche, da ich es schon andernorts getan habe. Treffend ist dagegen v. Weilens Bemerkung, daß du Cerceaus Komödie in wesentlichen Teilen einen starken Einfluß seitens der obenbehandelten le Jayschen Komödie erfahren hat, ein Einfluß, der sich besonders in dem Audienzmotiv äußert.

Bohomolec, der le Jays Komödie übersetzt oder — wenn man will — bearbeitet hatte, fand bei du Cerceau dieselbe Idee von der weisen sozialen Einrichtung der Welt

⁷⁸ Ludwik Bernacki, «Kłopoty panów», komedya ks. Fr. Bohomolca («Pamiętnik Literacki», rocznik V, Lwów 1906, S. 59 ff.)

⁷⁹ *ibid.*, S. 60. — Vgl. Sommervogel, Bd. III, S. 1298. Die Erzählung trug den Titel «Philippus Bonus».

und von der Sündhaftigkeit des Neides den Großen und Mächtigen gegenüber, die auch ihre Sorgen haben, die spezifischen «Sorgen der Macht», «incommoditez de la grandeur» oder — polnisch — «kłopoty panów», dieselbe Idee, die ihm im «Damocles» augenscheinlich gefallen hatte und sehr lehrreich erschienen war. Zudem war die Cerceaus Komödie noch ausgeprägter in ihrer pädagogischen Tendenz, indem der betrunkene Bauer vom Fürsten gerade zu dem Zwecke für einen Tag zum Fürsten gemacht wird, damit der junge Sohn des Fürsten einsehen lerne, daß Herrschen eine Kunst sei und große Erfahrung fordere, und daß ein Bauer zuweilen im Gegensatz zum Fürsten und Mächtigen seines verhältnismäßig unbekümmerten Daseins wegen beneidet werden könne. Die letztere Idee wird ausdrücklich ausgesprochen:

Du Cerceau I, 4

LE DUC:

Je veux bien te le dire ici confidentement,
Voyant ce malheureux dormir paisiblement,

Dans la place exposé sans risque pour sa vie,

Je n'ai pu m'empêcher de lui porter envie.
«Cet yvrogne» — ai-je dit — «couché sur le pavé,

Attend tranquillement que son vin soit cuvé;

Et d'un profond sommeil sans trouble,
sans allarmes

Quand il veut, comme il veut, il peut goûter les charmes.

Et moi qui règne ici, loin d'un bonheur pareil,

Il faut qu'au poids de l'or j'achette le sommeil;

Et si la nuit ma garde autour de moi rangée

En armes pour moi seul à veiller obligée
Ne m'assure un repos qu'il trouve à peu de frais,

Je n'ose fermer l'œil au fond de mon Palais.»

Bohomolec I, 4

FILIPP:

Ten widok — przyznać ci się — zazdrość w mym sercu wzbudził.

Mysliłem sam w sobie:
«Miły Boże, ten człek na bruku leżą y smacznego sobie sna zażywa.

A ia muszę u mych lekarzów snu sobie potrosze kupować.

Ten człek, na ulicy, nic się nie lęka;
a ia w mym pałacu muszę straż trzymać, żeby mój sen ubezpieczył.

Lange Auseinandersetzungen, besonders im ersten Akte, dienen nun dazu, um die Idee des Stückes von allen möglichen Gesichtspunkten zu beleuchten. Bohomolec, dem es auch darauf ankam zu belehren, hat sie keineswegs unterdrückt. Der junge Prinz erkennt aus dem drastischen Beispiele, das sein Vater ihm gibt, wieviel Erfahrung, Mäßigung und Überlegung dazu gehört, um ein Reich zu regieren, und daß es leichter ist, Kritik zu üben, als selbst zu regieren. Der Zuschauer aber, sowohl der erwachsene wie der jugendliche, wird darüber belehrt, daß es höchst unvernünftig ist, die Großen dieser Welt ihrer Macht wegen zu beneiden, daß man, im Gegenteil, mit dem Los zufrieden sein soll, das einem jeden von der weisen Vorsehung beschieden worden ist.

Wirklich bedeutsame Veränderungen hat Bohomolec nicht in seiner Übersetzung vorgenommen. Die handelnden Personen haben meistens ihre Namen beibehalten, nur der «officier» Valère und sein Diener Carmagnole haben bei Bohomolec aus unerklärlichen Gründen die neuen Namen Robert resp. Marcin annehmen müssen, und der Nachbar des Titelhelden Grégoire-Grzegorz heißt nicht mehr Lubin, sondern hat den polnischen Namen Tomasz. Wichtiger ist es, daß Bohomolec die siebente Szene des dritten Aktes, wo der «sçavant ridicule» mit dem Namen Fadius auftritt, ganz ausläßt; es ist möglich, daß Bohomolec die vollständige Überflüssigkeit dieser Szene im dramatischen Sinne erkannt hat und daher beschloß, den Fadius aus dem Personenverzeichnis auszuschließen. Abgesehen von diesen Veränderungen folgte Bohomolec Szene für Szene seiner Vorlage, indem er die du Cerceauschen Verse in stark verkürzender Prosa wiedergab; das obenangeführte Zitat und der hier folgende Monolog des erwachenden Bauern illustrieren zur Genüge die Methode unseres Paters:

Du Cerceau II, 3

GRÉGOIRE (en se frottant les yeux):

Bohomolec II, 3

GRZEGORZ (na krześle bogato ubrany):

Ça, ça, réveillons-nous Que veut
dire ceci?

Je ne me connois plus, n'est ce pas toi,
Grégoire?

Plus j'y pense pourtant, plus j'ai peine à
le croire.

Après tout je suis moi, je ne me trompe pas:
Voilà mes pieds, mon corps, ma tête &
mes deux bras.

Ces habits — il est vrai — me donnent
quelque peine,

Cette magnificence est un peu bien sou-
daine:

Écoutez! Taisons-nous & ne jurons de rien,
Cela me plaît pourtant & me sied assez
bien

Oui da, je connois tel qui se mire & se
carre,

A qui sans vanité lorsque je me compare,
Ce pompeux attirail, ces habits sur ma foi
Ne viendroient pas si bien à beaucoup
près qu'à moi.

Mais j'apperçois quelqu'un qui me veut
quelque chose . . .

Tam do kata! długo
spatam. Czas pójść do
domu. A to co?
Nie znam sam siebie.
Cóż to jest? Gdzie ja
jestem? Grzegorz, czyś
to ty? (Przeciera sobie
oczy). Ale podobno ja
jestem. Tak jest — ja.
Oto są moje ręce, moje
nogi y głowa moja. Ale
te suknie — jak u kata
tu włoży? Nie im. Nie
szpetne. Milczmy! Ale
jak to kanakstwo mi
przyszło! Chyba równie
. Cyt! Ktoś do
mnie idzie!

Die le Jaysche und die du Cerceausche Komödie nehmen im Repertoire der Bohomolec'schen Komödien in gewissem Sinne eine besondere Stellung ein. Sie gehören beide zu einem Typus, der nach den pseudo-klassischen Vorstellungen weder rein-tragisch, noch rein-komisch war; tragisch nicht, weil die Handlung komisch schloß, auch komisch nicht, weil das Milieu der Handlung fürstlich war und Könige und Herzöge auf der Bühne erschienen. Es war ein gemischter Typus, was le Jay mit dem Ausdruck «Drama», du Cerceau mit dem Ausdruck «comédie héroïque» hatte bezeichnen wollen. Ältere Ästhetiker, wie Masen, der im «Rusticus Imperans» dasselbe Motiv behandelt hatte, das der du Cerceauschen Komödie zugrunde liegt, hätten den Typus mit dem Ausdruck «comoedia historica» definiert. Dieser Typus fehlt sonst ganz bei Bohomolec, bei dem das Milieu durchgehends bürgerlich und nichthistorisch ist.

Wenn aber der Typus bei Bohomolec sonst fehlt, so hat die Idee bei ihm fortgewirkt. Auch die Idee jener beiden Komödien, die freilich typisch-jesuitisch ist, ist doch andererseits recht exklusiv, indem sie nicht direkt praktisch-pädagogisch, sondern gewissermaßen philosophisch-didaktisch genannt werden muß, steht sie doch in naheem Zusammenhang mit der metaphysischen Idee: «*vita somnium est*». Die Eitelkeit der Macht, die Vergänglichkeit irdischer Herrlichkeit, die Wertlosigkeit aller menschlichen Bestrebungen überhaupt — das ist der gedankliche Urgrund, aus dem die Komödie vom trunkenen Bauern, der König zu sein glaubte und wieder als Bauer erwachte, und die Komödie von Damokles, der da glaubte, ein König könne das Leben umgestalten, erwachsen sein müssen und auch erwachsen sind. Erst sekundär gesellte sich zu dieser abstrakten Idee die eng-pädagogische Tendenz von der Notwendigkeit, sich mit seinem kleinen Schicksalslos zufrieden zu geben, und von der Verwerflichkeit des Strebens nach einer glänzenden gesellschaftlichen Stellung und nach größerer Macht.

Diese Idee treffen wir bei Bohomolec wieder in einer Komödie, deren eigentlicher literarischer Ursprung von ganz anderer Art ist und uns an einer anderen Stelle näher beschäftigen soll. Ich meine den «*Arlekin na świat urażony*». Der misanthropisch gestimmte Harlekin erklärt sich hier nämlich bereit, nach Warschau zurückzukehren, aber nicht in seiner Eigenschaft als Harlekin, sondern in der neuen eines Grafen, eines Graf de Barba. Der dritte, vierte und teilweise fünfte Akt dieser Komödie stechen ihrem Tone nach auffallend von dem Tone der ersten zwei Akte ab, wovon später des näheren die Rede sein wird. Uns interessiert es hier, daß die oben aufgezählten Akte der Idee dienen, daß Macht eitel Schaum sei, daß man mit dem gegebenen Lose zufrieden sein müsse, — einer Idee, die eben für jene beiden Jesuitenkomödien so charakteristisch ist. Und nicht nur die allgemeine Idee dieses Teiles der genannten Komödie, sondern auch die

Elemente ihrer Handlung erinnern uns an le Jays und du Cerceaus Komödien. Wie Grégoire bei dem letzteren mehrere Akte hindurch zu essen verlangt, ohne überhaupt dazu zu gelangen, so daß er zuletzt verzweifelt ausruft:

A mener ce beau train on deviendrait étique:

Si c'est être là Duc, pargoi, point de quartier,

Je m'en déclare net, je renonce au métier.

Comment? j'aimerais mieux cent fois être à la chaîne . . .

(IV, 1)

so wird auch Arlekin mehrere Akte hingehalten, ohne etwas zum Essen zu bekommen, so daß auch er schließlich erbost ausruft:

Sluchaycie! Jeśli mi zaraz ieść nie dacie, nie chcę być

y panem. Bierzcie sobie y suknie y państwo. Wolę być Arle-

kinem y mieć kawał chleba w ręku niż panem głodnym . . .

(III, 5)

Wie Damokles bei le Jay, und Grégoire bei du Cerceau muß auch Arlekin Gesandte empfangen, erstens den vermeintlichen Fechtmeister Jodelet, der wie der Gesandte von China bei du Cerceau Arlekin fordert, dann den Gesandten des Grafen de Socha, der ihn zu seinem Schwiegersohn erwählt hat. Arlekin behandelt ihn genau so grob, wie Grégoire den chinesischen Gesandten:

GRÉ: . . . Allons, boutez dessus, point de cérémonie,

Et nous dites la fin de votre litanie . . .

Pargoi, je crois qu'il rêve. Est-ce là tout compère?

(II, 6)

ARL: Siądzże, mój kumie.

POL: Niechże pierwey . . .

ARL: Ale siądz koniecznie!

POL: Mnie nayprzód należy . . .

ARL: Ach, «należy», «należy»!! Siaday, mówię, bo cię pięścią w kark posadzę . . . (IV, 3)

Als Grégoire bei du Cerceau später gehängt werden soll, bittet er seinen Nachbar Lubin, ihn mit seiner Gegenwart zu trösten:

GRÉ: Ah, Lubin, qui l'eût cru?

LUB: Grégoire, qui l'eût dit?

GRÉ: Qu'à ce terme fatal ma grandeur aboutit?

LUB: J'en ai la larme à l'œil.

GRÉ: J'en dépîte ma vie.

LUB: Hélas!

GRÉ: Si tu veux me tenir compagnie?

LUB: Va, j'y serai présent.

GRÉ: Juste Ciel!

LUB: O douleur!

GRÉ: Tu me quittes.

LUB: Adieu, tu me perces le cœur. (V, 4)

Auf eine ähnliche Weise nimmt Arlekin¹² Abschied von seinem Freunde Pantalon:

ARL: . . . Postuchay, Pantalonie. Ty moim iesteś wiernym przyjacielem?

PAN: Prawda . . .

ARL: Uczynię ty mi teraz w potrzebie iedną łaskę, o którą będę prosił.

PAN: Z wielką ochotą!

ARL: O marną cię rzecz proszę: day mi rękę, że uczynisz.

PAN: Ale z wielką ochotą! Mówże, co takiego?

ARL: Idź ty za mnie na szubenicę.

PAN: Nie, bracie. Tego niemożna uczynić. Ale to dla twoiey przyjaźni uczynię, że, kiedy cię będą wieszali, będę przy tym póty, aż cię obieszają. (V, 3)

Es unterliegt somit kaum einem Zweifel, daß der «Arlekin na świat urażony» in gewissen Partien eine starke Beeinflussung seitens der oben besprochen «heroischen» Komödien der beiden Jesuitenpatres le Jay und du Cerceau, besonders aber des letzteren, erfahren hat.

Dennoch gehört der ganze, eigenartige Typus der Harlekinkomödie nicht in die Klasse jener beiden Komödien, einer durch ihr Äußeres und Inneres einsam dastehenden Komödiengruppe. Die Art der historischen Komödie, die früher viel gepflegt worden war, wurde in der neuzeitlichen Epoche der Jesuitenkomödie von der bürgerlich-tendenziösen, unmittelbar-pädagogischen Art in den Hintergrund gedrängt, natürlich unter dem Einfluß der bürgerlichen Komödie Molières und seiner geistigen Nachkommen. Bohomolec hatte sich damit begnügt, die heroischen Komödien der Patres le Jay und du Cerceau ins Polnische zu übersetzen, ohne sonst die Art zu pflegen

oder sich von ihr, was die äußere Form seiner Komödien anbetrifft, beeinflussen zu lassen. Das Milieu seiner komischen Handlungen ist sonst niemals fürstlich oder höfisch, sondern grundsätzlich bürgerlich.

In dieser Beziehung steht er dem dritten von den oben genannten Komödienverfassern des Collège de Louis le Grand am nächsten, ihm verdankt er wohl auch am meisten: ich meine Pater Porée.

Porée, dieser — wie Bohomolec sich im «argument» zum «Oyciec nieroztropny» ausdrückt — «sławny w Paryżu krasomowca», war seinerzeit in Frankreich sowohl als Tragödiendichter wie auch als Verfasser zahlreicher Komödien bekannt; sowohl diese wie jene schrieb er konsequent nur lateinisch. Die wichtigsten Tragödien habe ich schon an anderer Stelle genannt, hier interessieren uns seine Komödien.

Die älteste unter ihnen ist der 1712 aufgeführte «Paezophilus sive Aleator», eine Komödie, die, wie schon der Titel andeutet, das aus Regnards und Dufresnys Komödien bekannte «Joueur»-Motiv schulmäßig behandelt. Im Jahre 1715 folgte der nicht gedruckte und augenscheinlich nicht erhaltene «Plutophagus sive Decoctor»⁸⁰, in dem wahrscheinlich ein Verschwendertypus im Zentrum der Handlung stand. Im Jahre darauf folgte der «Misoponus sive Otiosus», eine Komödie vom jungen Müßiggänger, und 1717 der «Pater amore vel odio erga liberos excaecatus». Nach einem längeren Zwischenraum wurden 1727 der «Philedonus sive Juvenis voluptarius» und 1730 die «Liberi in deligendo vitae instituto coacti» aufgeführt.⁸¹ Es fragt sich nun, ob eine Abhängigkeit von Porée bei Bohomolec konstatiert werden kann, ob direkte Entlehnungen aus Porées Komödien eine wirkliche Abhängig-

⁸⁰ Sommervogel, Bd. VI, S. 1024.

⁸¹ Ich zitiere im folgenden nach der Ausgabe: Caroli Porée, Fabulae Dramaticae . . . Lutetiae Parisiorum MDCCXLIX.

keit beweisen. Diese Frage ist unbedingt bejahend zu beantworten.

Aus dem «Paezophilus sive Aleator» stammt der Ingress des «Ubogi pokorny». Dort wird der Onkel des Titelhelden Chrysorius vom Diener Parmeno daran verhindert, ins «conclave», wo Paezophilus sich vor ihm versteckt hat, einzudringen (I, 3). Im «Ubogi pokorny» hindert Kleanders Diener Sbrigani Johan, den Diener des alten Anzelm, des zukünftigen Schwiegervaters, daran, ins Schlafgemach seines Herrn einzudringen (I, 3). Natürlich braucht Bohomolec theoretisch dieses Motiv nicht gerade bei Porée entlehnt zu haben, sondern konnte es direkt aus der Quelle des letzteren, Regnards «Joueur», genommen haben. Doch spricht die größere Wahrscheinlichkeit dafür, daß Porée die eigentliche Quelle gewesen ist und nicht Regnard, denn in derselben Komödie finden wir ein anderes Motiv, das sicher auch aus dem «Paezophilus» stammt, wie der ganze Dialog dartut. Chrysorius hat dem Paezophilus Geld gegeben, damit er «turmam emere» könne; nun hat aber Paezophilus das Geld verspielt, und der Diener Parmeno muß eine Räubergeschichte erfinden zur Erklärung dafür, daß keine «turma» gekauft worden ist (I, 3). Ungefähr ebenso liegt die Situation bei Bohomolec. Sbrigani muß Anzelm erklären, warum er, der Diener eines angeblich reichen Herrn, in Lumpen gekleidet gehe, und erfindet eine Räubergeschichte (II, 2).

Porée I, 3:

CHR: ... Et illam emit?

PAR (vultu inquieto & anxio):
He, nondum plane rem
transegit.

CHR: Quandonam igitur?

PAR: Non satis liquet.

CHR: Quid ita?

PAR (dolorem simulans): Quia
magnum invenimus infor-
tunium.

CHR: Jamne pecuniam aleae

Bohomolec II, 2:

ANZ: Ale powiedz mi, Sbrigari,
za coś tak lekko ubrany?
Wszakci dziś zimno?

SBR: Nie wiem, iak komu, ale
mnie aż nadto dziś go-
raćo (wzdycha).

ANZ: Cóż to iest? Czego wzdychasz?

SBR: Fraszka, mospanie. Proszę mię nie pytać o to.
Zaczniymy inną mowę.

commisit? Dic, age, dic!
loquere!

PAR: At noli vociferari . . .
Ludum loqueris? Atque
minime ludus fuit, sed
concertatio gravis.

CHR: Quin igitur narrare per-
gis.

ANZ: Ale cóz przecie? Chciał-
bym wiedzieć. Mów mi
zaraz!

SBR: Broń Panie! Jak się mój
pan dowie o tym. . . .
Ach, lepiejże zamilczę.

ANZ: Daję parol, że panu two-
iemu tego nie powiem.

SBR: A ten pan kawalerma
długi ięzyczek.

JOH: Kto? ia? Przepraszam,
nie mierzyłeś go łokciem.

ANZ: Ja się ręczę za Johana,
że on nic nie powie.

SBR: Ale na co mam mówić?
Dość mi w tym ostrzedz
WM. Pana, że gdy dziś
pójdiesz do nas z kom-
panią, trzeba się dobrze
uzbroić . . .

Nachdem sowohl Parmeno wie Sbrigani die Neugier des Alten durch solches Hinhalten aufs äußerste gespannt haben, geben sie beide eine erfundene Geschichte von einem Überfall⁸² zum besten, wobei Sbrigani den Umstand benutzt, daß Anzelm einen früheren Freier namens Kleon abgewiesen hatte.

PAR: Dum ad praefectum eque-
stris turmae sedulo pergi-
mus, cum praesente pecunia,
in praedones incidimus.

CHR: In aleatores videlicet.

PAR: In praedones praedatores.
Illi herum comiter adori-
untur primum, mox ar-
mis infestis petunt. Ille,
quoad licet, resistit. Manu
movit arma, oculis ful-
gurat, voce intonat, coe-
lum ipse territat, ut fa-

SBR: Dowiedział się on od ko-
goś, że WM. Pan swą
córkę masz wydać za pa-
na moiego, y za to się
rozniewawszy, zebrał
hultaiów kupe, z którymi
czatuie na życie WM. Pa-
na.

ANZ: Kto? Kleon?

SBR: Ten sam. Ja będąc w
tym od sąsiada ostrze-
żony, postrzegłem nie-
których, zasadzki czy-
niących, y począłem im

⁸² Dieselbe Räubergeschichte wird im «Chelpliwiec» wiederholt. Vgl. unten S. 220.

cile intelligas qui vir sit,
qualis beliator futurus . . .
Quid multa? numero vic-
tus est. Omni pecunia
spoliatus. Mea tamen
opera eductus e proelio,
domum integris vestibus
& incolumis rediit.

mówić: «Czy macie wy
sumnienie na życie pana
tak zacnego czatować?
Czy rozumiecie, że to
wam uydzie bez kary?»
Ja ledwom to wyrzekł,
iak się wysypią na mnie!
iak zaczną mię szarpać,
bić, targać! Tak że ze
wszystkim na mnie suk-
nie poszarpano.

Aus demselben «Paezophilus» stammt ein Motiv, das Bohomolec episodisch in seine «Przyiaciele stołowi» eingeschoben hat. Der zweite Akt des Poréeschen Stückes beginnt damit, daß Parmeno von seinem Herrn den Auftrag erhält, irgendwie zu veranlassen, daß die drei Gläubiger Acestes («sarcinator»), Grytariopola («gemmarum & mercator») und Aeschrokerdes («foenerator, idemque creditor») sich gedulden. Genau dasselbe soll Frontin, der Diener des verschwenderischen Robert, tun, als die beiden Gläubiger des letzteren, Erast und Dorant, erscheinen (I, 4). Beide Diener sind so klug, die Kreditoren einzeln vorzunehmen. Parmeno spricht zuerst mit Acestes, dann mit Grytariopola und schließlich mit Aeschrokerdes (II, 4—6); einem jeden von ihnen erzählt er, daß sein Herr ins Feld zu ziehen gedenke und ihnen später seine Schuld mit der eventuellen Beute bezahlen wolle. Frontin aber, der zuerst mit Erast redet, bindet ihm auf, daß sein Herr in Kürze heiraten wolle und die Mitgift der Braut zur Begleichung der Schuld benutzen werde; dem anderen dagegen, dem Dorant, erzählt er genau dasselbe, was Parmeno bei Porée erzählt, nämlich, daß Robert Soldat zu werden beschlossen habe; sein Argument ist dabei fast wörtlich dasselbe, das Parmeno Grytariopola gegenüber anwendet:

Porée II, 5:

PAR: Militiam cogitamus. Militiae iure utimur. Libellum recipe.

Bohomolec I, 6:

FRO: Sluchay, powiem ci pod sekretem. Pan mój teraz przyjął służbę żołnierską,

GRY: Quod mihi militiae ius
praedicas?

PAR: Aes alienum sero dissol-
vimus. Hoc militiae ius
est.

a żołnierz ma prawo
zwlekać długów wypla-
cenie.

Wenn das auch nur Einzelheiten sind, so sind es jeden-
falls doch tatsächliche Beweise dafür, daß Bohomolec die
Komödien des Paters Porée fleißig und eingehend studiert
hat.^{82a} Der überzeugendste Beweis ist aber der, daß eine
von den Bohomolecschen Komödien eine leichte Um-
arbeitung einer Poréeschen ist: ich meine den «Oyciec
nieroztropny». Das Original dieser Komödie ist Porées
«Pater amore vel odio erga liberos excaecatus», und
Bohomolec verheimlicht keineswegs, daß die Komödie nicht
ihm gehört. Im Argument derselben teilt er folgendes
darüber mit: «Ta komedya, napisana po łacynie od xiędza
Karola Porée Soc. Jesu, sławnego w Paryżu krasomowcy,
a po polsku z nieiaką odmianą przetłumaczona, wyraża
'Oyca nieroztropnego'». Die lateinische Komödie des fran-
zösischen Jesuiten hatte eine für einen Polen nicht un-
interessante Vorgeschichte, und es ist nicht ausgeschlossen,
daß Bohomolec diese Vorgeschichte gekannt und ge-
rade deswegen auch die Komödie aus der Reihe der übrigen
desselben Verfassers erwählt hat. Am 9. Februar 1734,
d. h. einen Monat, nachdem der Kurfürst von Sachsen,
August III., unter russischem Drucke zum König erwählt
worden war, während der landflüchtige König Stanisław
Leszczyński in Danzig und Königsberg auf die weitere
Entwicklung der Dinge wartete, wurde im Pariser Jesuiten-
kolleg ihm zu Ehren ein Fest veranstaltet, wobei eine
lateinische Ode deklamiert und ein «drama comicum»,
eben die Komödie des Paters Porée, aufgeführt wurde.
Boysse hat den erhalten gebliebenen Theaterzettel in seinem
Werke⁸³ abgedruckt:

^{82a} Weiter unten (S. 96) kommt eine andere Entlehnung aus
dem «Philedonus sive Juvenis voluptarius» zur Sprache.

⁸³ Boysse, a. a. O., S. 294 f.

D. O. M.
 IN STANISLAUM
 REGEM
 A POLONIS ELECTUM
 CARMEN HEROICUM
 In Scholâ Rhetorices compositum
 recitabunt,
 IN REGIO
 LUDOVICI MAGNI COLLEGIO
 Die Martis nonâ mensis Februarii,
 anno 1734,
 horâ post meridiem sesqui-secunda
 SELECTI RHETORES.

CARMINI HEROICO
 SUBJICIETUR DRAMA COMICUM
 CUJUS ARGUMENTUM
 Pater Nimio Erga Filium Amore Excaecatus.

Die Komödie begann bei Porée mit einem «Argumentum», das die Handlung folgendermaßen wiedergab:

«Patricius, pater male cordatus, Philotam filium natu majorem iniquo amore, Eugenium natu minorem odio pariter iniquo prosequabatur. Eugenius ingenio elegantî, animo docili & morigero, indole suavissima ac inprimis singulari in patrem pietate odium injustum tentat avertere, & genitoris, quem unice diligit, benevolentiam sibi conciliare. Sed frustra. Filium optimum & paterna charitate dignissimum procul ablegare Patricius cogitat. Philotas contra durus, indocilis, ferreus, Patri infensus, quo plura experitur paterni amoris testimonia, eo pluribus prodit argumentis ingratum animum, pravamque voluntatem ad omne vitiorum genus propensam, jamque flagitiis exercitam. Patricius Irenaei viri optimi consiliis, & Dolophili servi callidi artibus adjutus errorem agnoscit suum; quo deposito, resipiscit.»

Die Tendenz dieser Komödie war gegen die moderne und falsche Erziehung der Jugend überhaupt gerichtet, wenn die moralische Lehre auch zunächst die sein sollte, die Eltern von einer ungerechten und ungleichartigen Behandlung der Kinder abzuschrecken. Porée benutzt die

Gelegenheit, hier und dort seine Grundsätze über Erziehung einzustreuen, die dem «raisonneur» des Stückes Irenaeus in den Mund gelegt werden, wie dieser auch die Kritik zu besorgen hat. Sonst geht die Handlung aber darauf aus, zu zeigen, wie Eltern in der Beurteilung ihrer Kinder irren können, und wie schädlich es ist, die einen den andern vorzuziehen und jene auf Kosten dieser zu verwöhnen. Auf jesuitische Weise wird der ungerechte Vater schließlich zur Einsicht gebracht, daß er falsch gehandelt hat, wobei Porée, der auch sonst gern bei anerkannten weltlichen Komödiendichter (Molière, Regnard) Ideen und Situationen leiht, die Intrige auf derjenigen des «Malade imaginaire» basiert.

Bohomolec hat nun keineswegs seine Vorlage sklavisch übersetzt, sondern hat sich einige, nicht unwesentliche Änderungen und Abweichungen erlaubt, die dazu dienen sollten, die Komödie komischer zu machen, als sie ursprünglich in Porées Fassung war. Zunächst hat er versucht, dieselbe wenigstens äußerlich zu polonisieren, indem er den handelnden Personen neue Namen gab. Nur der ungerechte Vater hat seinen lateinischen Namen in polonisierter Gestalt, nämlich als «Patrycy» beibehalten. Seine Söhne dagegen, die bei Porée Philotas und Eugenius heißen, sind in Bedyś und Woytek umgetauft worden. Irenaeus, der bei Porée als «Patricii amicus» auftritt, ist bei Bohomolec Patrycys Bruder geworden und hat im Gegensatz zu jenem, der natürlich der «oyciec nieroztropny» des Titels ist, den Namen Roztropski erhalten, der ihn zugleich als den polaren Gegensatz des ungerechten Vaters, als gerechten Onkel charakterisieren soll. Der «moderator» Neophylax, der Lehrer der beiden Jünglinge, heißt bei Bohomolec Mędrski, ein Name, der die Weisheit des Lehrers charakterisieren soll, und dem bei Porée episodisch auftretenden «pater filii male admodum morati», namens Philostorgus, ist der neue Name Synocki gegeben worden. Dem treuen Diener Dolophilus, der als «spiritus motor» der ganzen Intrige erscheint, trotzdem Porée ihn in seinem Personenverzeichnis zu nennen vergessen hat, gab Boho-

molec den Sympathie erweckenden Namen Wiernicki, wodurch zugleich der Charakter des ergebenen und treuen Dieners angedeutet wurde. Schließlich treten bei Porée noch zwei ganz episodische Personen auf (Sz. 3 resp. 25), der Castoropola, als «petasorum opifex» näher bezeichnet, und der Pyracmon, der den Titel «faber ferrarius» trägt; beide hat Bohomolec gestrichen, weil sie auf keine Weise zur Handlung beitragen.

Den allgemeinen Gang der Handlung hat Bohomolec nicht verändert, wohl aber etwas gekürzt, denn statt der etwa dreißig Szenen, aus denen die Komödie Porées besteht, hat er durch Streichung einiger überflüssigen Szenen (Sz. 5—6, 9 u. a.) und Zusammenziehung anderer eine Reihe von nur etwa 21 Szenen erhalten, zu denen er noch drei Szenen, nämlich die Szenen 2, 3 und 18, die seiner eigenen Invention gehören, hinzugefügt hat. Diese Szenen sind einer ausführlicheren Charakteristik des Lehrers Mędrski vorbehalten.

Zum Vergleiche zwischen der Poréeschen Originalkomödie und der Bohomolec'schen Bearbeitung diene hier zunächst ein Parallelzitat aus jener und dieser. Die Stelle, die ich anführe, ist jener Brief, den bei Porée Philostorgus, bei Bohomolec Synocki bei ihren respektiven Söhnen gefunden zu haben behaupten:

Porée Sz. 15:

«Te amo tibi que gratulor, Pamphile, quod paternae auctoritatis jugum excusseris; patrem tuum admiror, & rideo, qui tibi moderari velit id aetatis, quo tui juris esse debeas. Equidem si vigesimum attigissem annum, meus sciret pater, quibus terminis paterna definitur auctoritas. Gratia superis, est ille bonus vir . . . , & hoc uno molestus, quod me blanditiis oneret ac prope enecet suis. Ferendus tamen est, dum vel me illi fortuna vel illum mihi mors auferat. Praefecturus est hodie nescio quo . . . Ejus praefectio consiliis favet meis. Si

Bohomolec Sz. 12:

«Winszuję tobie, Pafnucyuszu, żeś oycowskiey władzy iarzmo z siebie rzucił. Dziwuję się twemu oycu, że się tobą już w tym wieku będącym chce rządzić, kiedy już możesz sam sobie dobrze poradzić. Ja zapewne, gdybym miał lat dwadzieścia, nauczyłbym oycę, iakie jego władza ma granice. Ale dzięki Bogu, on jest człek dobry . . . w tym tylko naprzykrzony, że mię swoiemi pieszczotami mało nie zamorduje. Trzeba iednak go cierpieć, póki albo mnie Fortuna od niego albo jego ode mnie śmierć oddali. Ma dziś nie wiem dokąd

res bene processerit, scies. Tu cape exemplum de me, si sapis, et vale.»

wyieźdzać . . . Odiądz iego iest mym zamysłem pożyteczny. Jeśli się uda, dowiesz się y nauczysz ode mnie, iak masz się postępować.»

Auf diese Weise übersetzt Bohomolec getreu Wort für Wort der lateinischen Vorlage, mit Ausnahme jener Szenen, die er ganz ausläßt.

Wenn der «Pater excaecatus» seinerzeit bei seiner Erstaufführung als «drama comicum» bezeichnet wurde, war die Ursache zu dieser wenig adäquaten Bezeichnung ohne Zweifel die, daß die handelnden Personen nicht Fürsten und Halbgötter waren, sondern einfache Bürgersleute. Denn ein wirklich komisches Element vermissen wir in der lateinischen Komödie des Paters Porée. Auch Bohomolec hat augenscheinlich das komische Element vermißt und darin einen Mangel erkannt. Die «nieiaka odmiana», die er sich erlaubt, und auf die er im Argument ausdrücklich aufmerksam macht, besteht nun, wie gesagt, wesentlich darin, daß er die Komödie komischer zu machen gesucht hat. Freilich hat er kaum den rechten Weg zur Erzielung einer komischeren Wirkung eingeschlagen. Er machte den ehrlichen und rechtschaffenen Lehrer der Poréeschen Komödie zu einem Pedanten, ohne zugleich seinen sympathischen Charakter irgendwie zu verneinen. Auf diese Weise hinterläßt sein Lehrer Mędrski in unserem Bewußtsein einen zwitterhaften Eindruck, indem wir zwischen Spott und Anerkennung schwanken. Als Beispiel sei hier Porées und Bohomolec' Fassung derselben Szene nebeneinander gestellt.

Porée Sz. 7:

PATRICIUS, NEOPHYLAX.

PAT: Accede, Neophylax, accede proprius & auscult.

NEO: Ad omnia me promptum vides.

Bohomolec Sz. 6:

PATRYCY, MĘDRSKI.

PAT: Panie Mędrski.

MĘD: Tak iest. Y oyciec mój tak się nazywał. A z boku kto napisał: «Conveniunt rebus nomina saepe suis».

- PAT: Liberos a quindecim diebus tibi moderandos tradidi.
- NEO: Non est, opinor, quod te facti poeniteat?
- PAT: He! nondum quidem. Ego te unum elegi e multis. Hoc non ignoras.
- NEO: Neque ignoro, neque sum immemor.
- PAT: Causa deligendi fuit quod te prae ceteris candidum & apertum in dictis credidi.
- NEO: Honorifice de me sentis & vere.
- PAT: Neque vero adultores fero.
- NEO: Neque vero sunt ferendi.
- PAT: Neque illos parentes ineptos & stolidos probo, qui mira de liberis audire amant, quia ipsi mira praedicant.
- NEO: Neque vero sunt probandi.
- PAT: Loquere igitur aperte & candide: an satisfaciunt liberi?
- NEO: He, he
- PAT: Age dic! Ne dubita! Philotas nonne sedulus in officiis & diligens?
- NEO: Imo nulli magistro satisfacit. Nihil audit, nihil attendit. nihil capit.
- PAT: Dobrze. Wiesz, że już kilka niedziel, iakem cię wziął do mych synów za nauczyciela.
- MĘD: Prawda. Tak y Filip, król Macedoński, przyjął Arys-totelesa.
- PAT: Tak iest. Pamiętam, że m ciebie między wielu na ten urząd wybrał.
- MĘD: Nie inaczey. Per synecdochen: unum ex multis. Ta figura była in deliciis Ciceronowi.
- PAT: Posłuchayze! Dla tegom cię obrał, bo wiedziałem, że iesteś człek szczery y prawdę lubisz mówić.
- MĘD: W tym ia naśladowię Epaminondę, który nigdy nawet żartem nie kłamał.
- PAT: Wiesz, że ia y podchlebstwa nie lubię.
- MĘD: Y ia toż samo. Właśnie iak ów waleczny . . .
- PAT: Poczekay! Nie chwale ia y tych rodziców, którzy tylko pochwały słuchać swoich dzieci lubią.
- MĘD: Y Demostenes tego nie lubił, choć był — za pozwoleniem WM. Pana — rodem z Grecyi.
- PAT: Mówże mi teraz — iakęs poczciwy y mądry — prawdę: iak się moi synowie sprawuią?
- MĘD: Quorsum haec?
- PAT: Mów mi szczerze: wszak Benedyś pilny? posłuszny?
- MĘD: Avertant superi! Ani pilny ani posłuszny ani się chce uczyć.

PAT: Tanto melius, tanto melius! Ista levitas signum habet vividi & acris ingenii. Ego sic eram, cum id essem aetatis. Eugenius autem quid?

NEO: Eugenius totum se tradit magistris & artibus. Ille scribendo manum exercet, legendo mentem excolit, historiae dat operam, geographiae, philosophiae, mathematicis . . .

PAT: Satis est, satis est! Philotas nonne vita & moribus suavis, honestus, integer?

NEO: Imo procax, petulans, fraeni impatiens, amans sui plus aequo & male metuo . . .

PAT: Ne metue! Defervescent paulatim adolescentiae cupiditates & velut generosa vina, cum defervuerint, mitescent. Eugenius vero?

NEO: Eugenio nihil suavius est in agendo. In loquendo prudens, urbanus, verecundus . . .

PAT: Hon . . . das mihi verba, Neophylax; neque de Philota, neque de Eugenio vera loqueris.

NEO: De utroque vera loquor. Illud addam de Philota, ipsum absenti tibi male aliquando dicere, & reverentiam patri debitam violare dictis & jocis. Frustra moneo, arguo . . . ridet me . . .

PAT (risum Neophilactis imitatur ridicule): He he he. Ridet te.

PAT: Tym lepiej, tym lepiej! To wszystko jest znakiem żywego y bystrego dowcipu. Ja też, kiedy był młodszy, też samo czyniłem. A Woytek co?

MĘD: Woytek — frustra dicere, darmo mówić—ustawicznie się uczy, pisze, czyta, poymuje . . .

PAT: Dość tego, dość tego! A Benedyś wszak pięknych obyczajów, grzeczny, miły, ludzki?

MĘD: Jako żywo — przeciwnie wszystko! Hardy, nieludzki, leniwy iak Sardanapal, uparty iak Nero, lękam się . . .

PAT: Nie lękay się! Ustaną powoli te młodości zapędy. Wszak y piwo, iak się ustoi, to bywa czystsze. Woytek zaś co?

MĘD: Jak piwo wystałe miły, roztropny, nie mający ani kwasu uporu ani drożdży występków, ani . . .

PAT: Jako żywo, iako żywo! ani o tym, ani o tym prawdy mi nie mówisz!

MĘD: Mentiri non est meum. Jak o tym tak o tym prawdę mówię. To tylko jeszcze przydam o Benedysiu, że on w oczy łaje, klnie, sztydzi, a gdy go upominam, to się ze mnie smieie . . .

PAT: Cha cha cha. Śmieie się z ciebie!

- NEO: Minatur etiam, & me onerat conviciis.
 PAT: Vellem te quoque plagis onerasset, & parum abest.
- NEO: Heu! quid ita?
 PAT: Quia maledictus es, calumniator, sycophanta!
- NEO: Ista non merui nomina, neque is ego sum qui . . .
 PAT: Tu scilicet coram me filio maledicas meo.
- NEO: Vera audire voluisti, vera audivisti.
 PAT: Abi, & liberos ad me mitte.
- MĘD: Y owszem mi grozi: minatur.
 PAT: Cha cha. Grozi: minatur. Byłbym rad, gdyby cię jeszcze obił.
- MĘD: A to za co? pro quo?
 PAT: Żeś plotka, oszczerca!
- MĘD: Na Mędrskiego to Waszmość Pan mówisz?
 PAT: Takie rzeczy przede mną na Benedysia mówić?!
- MĘD: Chciał Waszmość Pan prawdy — otóż ją powiedziałem. Quae dixi, dixi.
 PAT: Idź sobie. Niech Benedyś do mnie przydzie.

Der Typus der Poréeschen Schulkomödien ist zugleich der Typus der jesuitischen Komödie des 18. Jahrhunderts überhaupt. Ich glaube, daß diese Identifikation durch ein näheres Studium der französischen Jesuitenkomödien, soweit diese noch erhalten sind, würde bestätigt werden können.

Die charakteristische Eigenschaft der Poréeschen Komödien bestand nicht so sehr in den äußeren Mitteln der Komik, die von Porée sehr vernachlässigt worden sind. Sie bestand auch nicht im Streben nach einer wirklich künstlerischen Charakteristik, obschon darauf von Porée zweifellos einige Sorgfalt verwendet worden ist, sondern der Hauptzug, der seiner Komödie ihren eigentlichsten Charakter gab, war seine moralisierende Tendenz, der die Charakteristik nur als Ancilla untergeordnet war. Diese Tendenz geht dahin, die zwei Generationen, an die sich die Komödie der Schule wendet, die der jungen Menschen und die ihrer Eltern, unmittelbar zu belehren, und gerade nach diesen verschiedenen Objekten der Belehrung müssen meiner Meinung nach Porées Komödien vor allen Dingen gruppiert werden.

Die eine Klasse der Komödien hat somit die Aufgabe, sich mit den typischen Fehlern und Lastern junger Leute zu befassen: der Held dieser Komödien ist immer ein «juvenis» oder ein «adulescens», sie sind immer «per

aetatem juris sui facti» oder jedenfalls «nondum e tutoris potestate egressi» und, statt sich mit Fleiß dem Studium hinzugeben («bonis artibus operam dare»), verfallen sie entweder dem Spiele («aleae») oder dem Müßiggange («otium») oder schließlich einem unsittlichen Lebenswandel («vita liberior», «voluptas»). Gewöhnlich sind es schlechte Freunde, von denen sie dazu verführt werden, manchmal verführen sie selbst ihre Freunde zum schlechten Leben, kommen aber schließlich zur Einsicht und werden entweder von ihren Sünden freigesprochen oder aber streng bestraft, wobei dadurch — wie eines von den Poréeschen (obligatorischen) «Argumenten» ausdrücklich bemerkt — «adoleſcentibus ſtatuitur exemplum». Bezeichnend für Porée ist der Umstand, daß der mißratene Jüngling regelmäßig als ursprünglich gut und gesittet betrachtet wird: der Spieler Paezophilus war früher «amari dignus, ingenio, natura, indole, pudore, comitate, suavitate» (I, 3), der liederliche Knabe Philedonus ist «olim pius, temperans, castus» (Sz. 2) gewesen, und dasselbe wird vom Müßiggänger Misoponus gesagt. In allen diesen Punkten ähnelt Bohomolec ihm ungemein.

Die andere Kategorie, in der wir die zwei Komödien «Pater excaecatus» und «Liberi coacti» zusammenfassen können, ist dadurch charakterisiert, daß die hierher gehörigen Komödien gegen Fehler und Sünden der Eltern ihren Kindern gegenüber gerichtet sind. Das war eine gewagtere Aufgabe, denn man konnte der Schule den Vorwurf machen, daß sie die Söhne dadurch zur Kritik der väterlichen Autorität erziehe, die Kinder zu Richtern ihrer Eltern mache. Natürlich war das Ziel dieser Komödien gerade umgekehrt das, die wahre Autorität gegen allen Mißbrauch zu schützen und auf diese Weise zu stärken.^{83a} Dennoch lag es nahe, von seiten der Väter eine Opposition zu befürchten, und Porée kam ihr kluger-

^{83a} Vgl. die Schlußreplik des Patrycy im «Oycieć nie-roztropny»: «Uczcie się Rodzice z mego niezszczęścia, iak macie dzieci waszych ani zbytecznie kochać, ani zbytecznie strofować!»

weise zuvor: er fragt sich in einem Prologe, der, wie alle seine Prologe, französisch verfaßt ist, folgendermaßen:

Mai quoi? Nous sied-t-il bien de peindre
ceux qui doivent régler nos mœurs?

Aber er läßt seinen Prologdeklamator sich sofort selbst antworten:

Ils n'auront pas lieu de se plaindre,
nous serons nos propres censeurs!

Das geschieht nun im «Pater excaecatus», zu dem jener Prolog gehört, auf die Weise, daß ein ungeratener Sohn neben dem ungerechten Vater auftritt, wodurch sich die moralische Indignation vornehmlich gegen den ersteren wendet, während der kritisierte Vater zum Schluß rehabilitiert wird. In der anderen Komödie wird dem ungerechten Vater eine Tartuffegestalt an die Seite gestellt, die jenen natürlich ganz entlastet.

Genau dieselbe Klassifikation läßt sich auch bei Bohomolec durchführen, genau dieselbe Einteilung glaube ich auch bei den jesuitischen Komödiendichtern Frankreichs im 18. Jahrhundert konstatieren zu dürfen.

Die Komödien, die bei Bohomolec gegen die «patres», d. h. eher Onkel als Väter, gerichtet sind, pflegen gleich im «Argument» die Notiz zu enthalten, daß der Held ein «starzec bogaty» oder ein «pan bogaty» sei, der dann im weiteren Verlaufe gewöhnlich als «stryi» näher bezeichnet erscheint. Es läßt sich nicht bezweifeln, daß Bohomolec oft Vorlagen, in denen der Alte eben als Alter verhöhnt und verspottet wird, bewußt so umarbeitet, daß der komische Held nicht wegen seines Alters genasführt wird, sondern weil er sich einer Ungerechtigkeit schuldig macht, und weil eben die Ungerechtigkeit älterer Leute den jungen gegenüber bestraft werden muß. Eine typische «Pater»-Komödie (richtiger eine «Onkel»-Komödie) ist bei Bohomolec der «Dziwak», dessen Held, ein «starzec», statt seines Neffen, der sich keineswegs irgendwie versündigt hat, einen wildfremden Menschen zu seinem Erben machen möchte, bis ihm gewisse (konstruierte) Umstände den

wahren Wert des verkannten Neffen offenbaren. Dieselbe Idee liegt dem «Dziedzic chytry» zugrunde, sowie zum Teil auch den «Natrętnicy», denn auch hier werden Onkel darüber belehrt, daß sie ihre hoffnungsvollen Neffen nicht grundlos ungerecht behandeln, ihnen nicht grundlos mißtrauen dürfen: denn Hartnäckigkeit und Unbeugsamkeit, vor allen Dingen Eigensinn den Wünschen der Jugend gegenüber führen nie zu einem guten Ziele. Man könnte diese Komödien als «Écoles des oncles» bezeichnen, wie der Titel einer der Komödien lautet, die Pater François-Joseph-Terrasse Desbillons (1711—1789) zum Verfasser haben, einen der letzten Komödiendichter des Collège de Louis le Grand.⁸⁴ Außerdem schrieb er eine lateinische Prosa-Komödie «Schola senum», die er selbst ins Französische übersetzte unter dem Titel »L'École des pères» und wahrscheinlich wie auch den «Homme du temps passé» im Pariser Collège auführte.⁸⁵ Auch du Cerceau hat eine «École des pères» verfaßt, wie wir oben sahen, und die Frage, ob nicht der «Paryżanin polski» teilweise dieser Komödie einige Motive verdankt (ohne deswegen eine «Pater»-Komödie zu sein), wird uns noch später beschäftigen dürfen.⁸⁶ Eine Väterschule kann auch der «Figlacki kawaler z księżycą» genannt werden, wo der Vater zur Einsicht gelangt, daß ein volles gegenseitiges Vertrauen zwischen Eltern und Kindern die beste Garantie gegen die Intrigen von schurkischen Tartuffenaturen ist; übrigens eine Komödie, die wahrscheinlich nicht ohne wirksamen Einfluß seitens der Poréeschen «Liberi coacti» entstanden ist.⁸⁷ Schließlich kann zu den «Väter»-Komödien auch noch die «Rada skuteczna» gerechnet werden, obgleich der Held hier weder Vater noch Onkel ist: denn der Hauptheld ist immerhin ein «starzec bogaty», und die Komödie ist

⁸⁴ Vgl. Sommervogel, Bd. II, S. 1952 ff. — La grande Encyclopédie. T. XIV (Paris, s. a.), S. 211.

⁸⁵ Sommervogel, a. a. O.

⁸⁶ Vgl. S. 276 dieser Abhandlung.

⁸⁷ Vgl. S. 250 dieser Abhandlung.

somit jedenfalls für die ältere Generation bestimmt, der darin vorgehalten wird, wie unvernünftig es ist, nicht auf den Rat besonnener Menschen, sondern auf den Rat von Scharlatanen zu hören und unbedingt den eigenen Willen durchsetzen zu wollen.

Bedeutend zahlreicher sind sowohl in Bohomolec' Repertoire als auch in dem der französischen Jesuiten die «Juvenis»-Komödien. Mit Bezug auf Bohomolec können wir auch von «młodzian»-Komödien sprechen, wird doch immer schon im «Argument» ein «młodzian» dieser oder jener Art als der Held bezeichnet. Jeder Bohomolec'sche «młodzian» besitzt nun, genau wie die Poréeschen «juvenes», einen Charakterfehler oder einesonstige Schwäche, von der er (und mittelbar der jugendliche Zuschauer und Schauspieler) durch die Komödie befreit werden soll. Gewöhnlich wird dieser Fehler oder diese Schwäche schon im Titel der Komödie angedeutet. Die «Nieroztropność swym zamysłom szkodząca» hat den «unbesonnenen» «młodzian» Leliusz zum Helden, wie auch Desbillons seine Komödie «L'Emporté» gegen eine ähnliche, für die Jugend charakteristische Schwäche geschrieben zu haben scheint,⁸⁸ wie vielleicht auch noch die 1762 zu Arras aufgeführte Komödie «L'Impatient» einen solchen Charakter behandelt.⁸⁹ Im «Urażający się niesłusznie o przymówki» ist der Held wiederum ein «młodzian», der den Fehler hat, überall Kränkungen seiner Würde zu wittern, einen Fehler, der vielleicht dem «Suspiciosus», der 1705 zu Nancy gespielt wurde,⁹⁰ dem «Hypoptophilus sive Susplicax» (1716) des Paters Nicolas-Louis Ingoult (1689—1753),⁹¹ dem 1757 im Jesuitenkolleg zu Avignon aufgeführten «Soupçonieux»⁹² zugrunde lag. Auch im «Pan do czasu» ist der Held ein junger Mensch: ihm hat das große Los den

⁸⁸ Sommervogel, Bd. II, S. 1952.

⁸⁹ Ders., Bd. I, S. 575.

⁹⁰ Ders., Bd. V, S. 1563.

⁹¹ Ders., Bd. IV, S. 614 f.

⁹² Ders., Bd. I, S. 697.

Kopf verwirrt, wie es wohl auf gleiche Weise jenem Helden einer im Kolleg zu Bourges 1733 gespielten Komödie mit dem Titel »L'Homme yvre de sa fortune« ergangen sein mag⁹³ oder dem Helden der 1748 im Pariser Collège aufgeführten Komödie »Homo repentinus fortunae filius«, die Pater Marchand zum Verfasser hat.⁹⁴ Der Prahlhans aus dem »Chelpliwic«, der sich einen hochadligen Namen gibt, obgleich er nur ein einfacher Kaufmannssohn ist, hat wahrscheinlich geistige Ahnen im »Nobilitatis aemulator«, der 1732 zu Dijon über die Bretter der Jesuitenbühne ging,⁹⁵ oder im »Glorieux«, den Pater Gervais Genin 1751 verfaßt hat.⁹⁶ Ebenso darf der »Paryżanin polski« gedanklich trotz anderen Ursprungs und spezifisch polnischen Charakters mit jenem »Marquis Clin-cantin ou le Partisan des modes«, von dem uns ein Schulprogramm vom Jahre 1754 aus Avignon berichtet,⁹⁷ zusammengestellt werden, und der »Statysta mniemany«, der, wie ich noch zeigen werde, eine Umarbeitung einer französischen Komödie ist, ist sicher eine Komödie derselben Gattung wie der 1745 im Collège de Louis le Grand gespielte »Juvenis superbe fastidiosus«,⁹⁸ den man Pater Geoffroy oder Pater du Baudory zuschreiben muß, oder wie der 1755 im Kolleg zu Aix gespielte »Baron de Forfantière ou l'Art de se faire valoir« des Paters Dusserre.⁹⁹ Der »Duelliste«, der 1733 mit dem lateinischen Titel »Machaerophilus sive Juvenis pugnax« im Pariser Kolleg gespielt wurde und den Pater de la Sante zum Verfasser hat,¹⁰⁰ ist der Idee nach, soweit uns der Titel zu schließen erlaubt, mit dem Bohomolec'schen

⁹³ Sommervogel, Bd. VIII, S. 1893.

⁹⁴ Ders., Bd. V, S. 522.

⁹⁵ Ders., Bd. IX, S. 218.

⁹⁶ Ders., Bd. III, S. 1315.

⁹⁷ Ders., Bd. I, S. 696.

⁹⁸ Ders., Bd. VI, S. 267.

⁹⁹ Ders., Bd. VIII, S. 1584 u. IX, S. 270.

¹⁰⁰ Ders., Bd. VI, S. 259.

«Junak» nicht unverwandt, und was die beiden «Verschwender»-Komödien unseres polnischen Schulkomödiendichters, nämlich den «Ubogi pokorny» und den «Ubogi hardy», anbetrifft, so entsprechen ihnen bei den französischen Jesuiten zahlreiche Komödien ähnlichen Inhalts oder ähnlicher Tendenz: so der 1729 in Flèche gespielte «Dissipateur»¹⁰¹, so die gleichnamige Komödie des Paters Rivet, die 1746 im Pariser Kolleg aufgeführt wurde,¹⁰² so der «Decoctor» und der «Paezophilus» Porées, so endlich der 1755 zu Dijon aufgeführte «Joueur».¹⁰³ Bohomolec befand sich auch in Übereinstimmung mit seinen westlichen Kollegen, als er mit seinen «Przyiaciele stołowi» die jungen Scholaren vor falscher und vor übertriebener Freundschaft warnte, denn auch dieses Thema sehen wir oft von den französischen Jesuiten dramatisch behandelt: ich nenne bloß jene «Amicorum schola», von deren Aufführung uns ein Schulprogramm aus Amiens vom Jahre 1728 berichtet,¹⁰⁴ und die Komödie «Omnibus amicus nulli amicus», die 1732 zu Bourges gespielt wurde.¹⁰⁵ Schließlich ist auch der «Myśliwy» eine ausgeprägte «juvenis»-Komödie, zu der ich bei den französischen Zeitgenossen freilich kein eigentliches Analogon gefunden habe: zur Not kann man aber an jenen «Chasseur guerrier» erinnern, der schon 1689 zu Amiens aufgeführt wurde.¹⁰⁶ Die Bekämpfung der Misanthropie aber, d. h. eines sündigen Menschenhasses, der nicht von heiligen Motiven, sondern von Selbstsucht diktiert wird, ist eine eminent jesuitische Bestrebung: ich erinnere bloß an Desbillons «Misanthrope»¹⁰⁷ und an Geoffroys gleichnamige Komödie;¹⁰⁸ von der letzteren erfahren wir, daß

¹⁰¹ Sommervogel, Bd. III, S. 779.

¹⁰² Ders., Bd. VI, S. 267 und 1831.

¹⁰³ Ders., Bd. III, S. 63.

¹⁰⁴ Ders., Bd. VIII, S. 1627.

¹⁰⁵ Ders., Bd. VIII, S. 1893.

¹⁰⁶ Ders., Bd. I, S. 284.

¹⁰⁷ Ders., Bd. II, S. 1952.

¹⁰⁸ Ders., Bd. III, S. 1334.

das Thema ganz anders aufgefaßt ist, als bei Molière, denn der Menschenhasser der Jesuiten ist «un esprit de travers qui juge de tout à l'aventure, qui ne connoit ni défaut dans lui, ni mérite dans les autres, pour qui tous les hommes sont ridicules et qui l'est encore plus».¹⁰⁹ Kein Wunder, daß der Misanthrop bei Bohomolec Harlekinskleider hat anlegen müssen und in der Komödie «Arlekin na świat urażony» verspottet wird! Und ist nicht auch die eigenste Gestalt unsres Paters, der Figlacki, dieser «Politikus von der neuesten Mode», aus derselben, gegen die Auswüchse des modernen Geistes eingenommenen jesuitischen Anschauungsform erwachsen wie z. B. du Cerceaus schon genannter «Philosophe à la mode»?

Wie dem auch sei — und ich behaupte keineswegs, daß die von mir mehr oder weniger zufällig gewählten Parallelen immer treffend sind — wir sehen jedenfalls zur Genüge, daß der Typus der Bohomolecschen Schulkomödie — sei es, daß sie zur Belehrung der älteren Generation, die über die Jugend zu gebieten hat, dienen soll, sei es, daß sie gegen die Schwächen und typischen Sünden der jüngeren Generation, die der Obhut der Schule anvertraut ist, gerichtet wird —, daß dieser Typus seiner Tendenz nach, mit dem der französisch-jesuitischen modernisierten Schulkomödie wesentlich identisch ist. Hin und wieder erweitert sich zwar Pater Bohomolec' Horizont, und statt engherzig moralisierender Komödien, die sich speziell an die Väter und Kinder wenden, entstehen dann unter seiner Feder Komödien mit bedeutsamem Fernblick, Komödien, die sich an die breiten Schichten der Gesellschaft wenden und Probleme von wenig schulpädagogischer Art berühren; dann kann Bohomolec gewisse soziale und kulturelle Mißstände zum Gegenstand seines Spottes machen, z. B. falsche Auffassung des Begriffes «Bildung» bei jungen Leuten

¹⁰⁹ Lettre à l'auteur du Mercure, sur un spectacle, donné au Collège de Louis le Grand, «Mercure de France», Mai 1753 (Paris MDCCLIII), S. 170.

(vgl. die «Mędrkowie» und «Kawalerowie modni»). Zuweilen ist dieser Zug auch in Komödien sehr ausgeprägt, die wir oben als «Pater»- oder «Juvenis»-Komödien bezeichnet haben, die also sonst zu den eng-pädagogischen Schulkomödien gerechnet werden müssen, und dieser Zug kann in solchen Fällen die primäre Absicht, als moralische Lehre zu dienen, stark verdunkeln: diesen sozial-kulturellen Zug finden wir z. B. in Komödien wie der «Paryżanin polski», dessen Tendenz stark kultursatirisch ist, in den «Natrętnicy», wo uns die verschiedensten Gesellschaftstypen vorgeführt werden, z. T. Typen von rein polnischem Charakter, in den beiden Komödien mit dem gemeinsamen Titel «Figlacki polityk teraznieyszey mody», deren Titelheld eine von Bohomolec unzweifelhaft auf polnischer Grundlage, wenn auch nicht ohne unpolnische Nebeneinflüsse gebildete Gestalt ist u. s. w. Schließlich kann Bohomolec auch Komödien in sein Repertorium aufnehmen, die ganz tendenzlos sind: eine solche tendenzlose Komödie ist vor allen Dingen jene unjesuitische, die den Titel hat «Bliźnięta». Aber diese Ausnahmen oder Abweichungen können nicht den Eindruck ändern, den das Studium der «Schulkomödien» hinterläßt, nämlich, daß der ganze Geist der von Bohomolec verfaßten Schulkomödien in nichts vom Geiste der gleichzeitigen Jesuitenkomödie in Frankreich absticht.

Meine weiteren Untersuchungen über das Verhältnis Bohomolec' zu seinen Quellen, über seine Charakterisierungsmethode, über die Art seiner Tendenz und über die Grundsätze, von denen seine Kritik ausging, werden im Einzelnen das Resultat dartun, zu dem mich der flüchtige Vergleich seiner Themenwahl mit derjenigen der französischen Jesuiten geführt hat: daß nämlich Bohomolec mit seinen Schulkomödien dem Beispiel seines eigenen Ordens gefolgt ist, daß seine Schulkomödien nach dem Recepte der modernisierten französisch-jesuitischen Dramatik verfertigt sind, daß seine Schulkomödien par excellence Jesuitenkomödien gewesen sind. Bohomolec' Schulkomö-

dien sind ein letzter frischer Sprößling der internationalen Jesuitendramatik, die in Deutschland eines langsamen Todes gestorben war, die in Frankreich ihre Blütezeit hinter sich hatte, die nun in Polen kurz vor der Aufhebung des Ordens noch aufblühte und gerade dadurch einer wirklich nationalen Dramatik, einer wirklich nationalen Komödie den Boden bereitete. Darin liegt auch zunächst Bohomolec' größtes Verdienst.

Kapitel II.

Bohomolec' Verhältnis zur lateinischen,
vorzüglich Plautinischen Komödie.

In höherem Grade, als es sonst mit den Komödien anderer Dichter zu sein pflegt, ist das Problem der Bohomolec'schen Komödien ein Quellenproblem. Zeichnen sich Quellenuntersuchungen im allgemeinen durch einen negativen Charakter aus, indem sie uns die Grenzen dichterischer Invention aufdecken, uns die Abhängigkeit der Meister von ihren Vorgängern und Vorbildern dartun, nur wenig über über den Prozeß ihres Schaffens erzählen, so offenbart sich dennoch bei Bohomolec, bei der Untersuchung der Quellen seiner «Schulkomödien», die Tatsache, daß sein dichterisches Schaffen wesentlich aus seinem Verhältnis zu diesen Quellen erkannt werden muß. Denn sein Verhältnis zu ihnen ist ein anderes als das Verhältnis eines Plautus oder Molière zu den ibrigen, es ist nicht das Verhältnis eines Meisters zu seinem Stoffe, den er zur Vollkommenheit erhebt, sondern das Verhalten eines Handwerkers, der den vollkommenen Stoff umformt, entformt, um ihn den Zielen und Zwecken eben seines Handwerkes anzupassen. Ihm gilt der Stoff nicht als eine Summe künstlerischer Möglichkeiten, die er zu Erzeugnissen höchster Kunst erheben will, sondern als etwas zufällig Gegebenes, das benutzt werden kann, um Sätze zu beweisen, die dem Stoffe nicht eigen sind, die vom Stoffe unabhängig sind. Als echter Jesuitenprofessor sah er im komischen Stoffe, den er bei seinen Vorbildern fand, ein Mittel zur Veranschaulichung seiner unkünstlerischen Ten-

denzen. Aus dem Studium seines Verhältnisses zu seinem Stoffe wird sich uns sein Charakter als jesuitischer Dramatiker mit einer Evidenz ergeben, die das Resultat unserer Untersuchungen über sein direktes Verhältnis zur französischen Jesuitendramatik nur befestigen und ergänzen wird.

Bohomolec hat sehr wohl gewußt, daß seine Abhängigkeit von fremden Meistern nicht unentdeckt bleiben konnte, daß speziell seine Art der Verarbeitung fremder Stoffe Kritik begegnen mußte. Er sucht sich in seinem Vorworte gegen alle Vorwürfe zu wahren, aber seine Verteidigung läßt vieles zu wünschen übrig, glaubt er doch, sich hinter der Autorität Terenz' und Molières verstecken zu können:

Takowy sposób przerabiania cudzych komedyi, ieśli się komu nie podoba, ten musi pierwey wielu innych zganić poetów, teyże wolności co y ia zażywaiących. Których że iest wielka liczba, dwóch tyko nayprzednieyszych wspomnę, to iest: Terenceyusza (sic!) y Muliera (sic!). Pierwszy z Menandra, greckiego poety, drugi z hiszpańskich, włoskich y angielskich komedyi swoje ułożył . . .

Abgesehen von den faktischen Fehlern, die dieser Passus enthält, ist das Verhältnis, in dem Bohomolec zu seinen Mustern steht, wie schon oben bemerkt, ein ganz anderes als jenes, in dem Terenz oder Plautus oder Molière zu den ihrigen stehen. Aber das hat Bohomolec selbst mit geheuchelter oder wirklicher Naivität nicht eingestehen wollen.

Was nun Terenz angeht, so scheint er trotz jener Zitierung seines Namens fast gar nichts für Bohomolec bedeutet zu haben. Das ist um so überraschender, als bekanntlich gerade Terenz von der katholischen Schule, später von der der Jesuiten, wegen seiner «castitas» gerühmt und dem Plautus anscheinend bei weitem vorgezogen worden ist.¹ Davon zeugen die «christiani-

¹ Karl von Reinhardstoettner, Plautus. Spätere Bearbeitungen . . . (Leipzig 1886), S. 23, 26 u. f.

sierten» Ausgaben des Terenz, davon zeugt die unzählige-
mal aufs neue herausgegebene, vom Jesuiten Juventius
besorgte Ausgabe des «expurgierten» Terenz (Rothomagi
1686). Bohomolec verdankt trotzdem keine seiner Komö-
dien einem terenzischen Motiv, hat keine Szene bei Terenz
geliehen, und wenn wir von dem in der «Nieroztropność
swym zamysłem szkodząca» unerwartet mit dem Namen
Chremes auftretenden Boten (oder «przyiaciel») absehen,
welcher Name bekanntlich oft bei Terenz vorkommt (in
der «Andria», im «Eunuchus», im «Phormio», im «Heau-
tontimorumenos»), so gibt es bei Bohomolec auch keine
Terenz direkt entlehnten Personen. Es ist aber nicht
unmöglich, daß die Gestalt des «Figlacki» gedanklich von
Terenz' «Eunuchus»-Figur, dem Parasiten Gnatho beein-
flußt ist. Da wir es aber hier nicht mit indirekten Ein-
flüssen, sondern mit wirklichen Entlehnungen zu tun
haben wollen, und die Gestalt des Figlacki eine eingehende
Untersuchung fordert (vgl. S. 330), können wir die eben
berührte Frage vorläufig unentschieden lassen.

Plautus aber, den Bohomolec in seinem Vorworte
mit Stillschweigen übergeht, hat große und direkte Be-
deutung für die Entstehung der Bohomolec'schen Komödien
gehabt, und gerade diese Verschiedenheit in der Be-
handlung des «eleganten» Terenz, den Bohomolec trotz
der Empfehlungen aller Autoritäten beiseite läßt, und des
grobkörnigen Plautus, den er nichtsdestoweniger zu seinem
Vorbilde wählt, könnte für den guten, unbeirrbaren² Ge-
schmack unseres Paters sprechen — wenn hier wirklich
bewußte Wahl vorläge.

² Plautus erfreute sich besonders in Polen großer Beliebtheit.
Darauf deuten unter anderem die Plautus-Ausgaben des verdienst-
vollen Krakauer Buchdruckers Matthias Scharfenbergk, der in den
Jahren 1530--1543 den «Amphitruo», den «Mercator», die «Cassena»
lateinisch und emendiert herausgab; darauf deutet auch Piotr Cie-
kliński's 1597 erschienene, polonisierte Übersetzung des «Trinum-
mus» («Potróyny»), in der die Helden mit polnischen Namen wie
Dobrochowski, Złotogrodzki, Woytowicz usw. auftraten. — Vgl.
P. Chmielowski, Nasza literatura dramatyczna, Bd. I, S. 92.

Bohomolec' Verhältnis zu Plautus ist nur unvollkommen untersucht worden:³ wir haben bisher nur gewußt, daß die «Menaechmi» und die «Mostellaria» ihm als Vorbilder gedient haben. Es erweist sich nun, daß jene Komödien mehr als Vorbilder gewesen sind, daß auch der «Trinummus» für ihn von Bedeutung gewesen ist, daß eine von seinen Komödien in der Hauptsache auf den «Pseudolus» zurückgeht, und schließlich, daß Bohomolec nicht zwei Plautinische Komödien, sondern mindestens vier gekannt und benutzt hat.

Aus einem Vergleiche der Plautinischen «Menaechmi» und der Bohomolec'schen «Bliźnięta», die auf jene Komödie zurückgeführt werden müssen, lernen wir die Art und Weise kennen, wie Bohomolec seine Vorlagen zu verändern und umzuarbeiten versteht. Schon das Argument zu dieser Komödie, das ich im Anhang abgedruckt habe, ist in allem wesentlichen eine Wiederholung des Plautinischen Argumentes oder Prologes, bloß mit dem Unterschiede, daß der Vater nicht ein Syrakusaner, sondern ein «Anglik» ist, daß sein Reiseziel nicht Tarent, sondern Konstantinopel ist, daß die Zwillinge bei seiner Abreise nicht «septuennes», sondern zwölfjährig sind, daß der eine Zwilling nicht von einem «Epidamniensis», sondern von einem Türken geraubt wird, der ihn an einen Bürger in Neapel verkauft, so daß nicht Epidamnus («haec urbs Epidamnus est, dum haec agitur fabula», V. 72),⁴ sondern Neapel der Ort der Handlung ist. Das sind Abweichungen, die zwar etwas überraschend, aber dennoch nicht so groß sind, daß wir behaupten könnten, Bohomolec habe sein Argument unabhängig von Plautus' Prolog zusammengestellt, oder Bohomolec habe eine Bearbeitung des Plautinischen Stückes, nicht das Original selbst bearbeitet. Auffallend ist es zwar, daß Menaechmus I und Menaechmus II

³ Und zwar nur von Strusiński, a. a. O.

⁴ Ich zitiere hier und im folgenden nach der von W. M. Lindsay besorgten Oxford-Ausgabe: T. Macci Plauti, Comoediae. Oxonii (MCMIII).

(Societes) bei Bohomolec Piotr Leliusz und Jan Leliusz heißen, und wir denken unwillkürlich an G. B. Andreinis «I due Lelii simili», die 1613 vor französischem Publikum aufgeführt wurden, und sicher eine italienische Bearbeitung des lateinischen Stückes sind.⁵ Aber wir werden kaum irgendeine Verbindung zwischen dieser oder einer anderen Bearbeitung der Komödie des Plautus und der Bohomolec'schen Bearbeitung herstellen können, und müssen uns damit begnügen zu konstatieren, daß Bohomolec' «Bliźnięta» wahrscheinlich direkt auf Plautus zurückgehen. Aus Gründen, die wir außerstande sind festzustellen, hat Bohomolec die verschiedenen Lokalangaben seines Vorbildes verändert und seinen Helden neue Namen gegeben, vielleicht um die eigentliche Herkunft seines Stückes zu maskieren.

Frauen spielen bekanntlich nur eine ganz neben-sächliche Rolle in Plautus' Komödie, und es fiel Bohomolec verhältnismäßig leicht, das weibliche Element zu eliminieren. Die «meretrix» Erotium, die Geliebte des Menaechmus I, konnte ohne Schwierigkeit durch einen männlichen Freund ersetzt werden, der den Namen Dorant erhielt; die ancilla der Erotium und die «matrona», d. h. die Frau des Menaechmus I, spielten eine so episodische Rolle, daß sie ganz wegfallen konnten. Der Parasit Pencilus wurde bei Bohomolec zum «podchlebca» Robert, der «senex», der Adoptivvater und Schwiegervater des Menaechmus I, nannte sich bei Bohomolec Adrast und erscheint im Personenverzeichnis als «starzec bogaty», der «medicus» ist als «cyrulik» beibehalten. Messenio, der «servus» des Menaechmus II, wird von Bohomolec Sbrigani genannt, und Frontin, wie der Diener des Piotr

⁵ K. v. Reinhardstœttner, a. a. O., S. 544. — Armand Baschet, Les comédiens italiens à la cour de France ... (Paris 1882), S. 319. — Johannes Merz, Carlo Goldoni ... (Leipzig 1903), S. 27. — E. Bevilacqua, Giambattista Andreini (Giornale storico della letteratura italiana, vol. XXIV, 1894), S. 115.

Leliusz heißt, entspricht in einigen Zügen seiner Rolle dem «cocus» Cylindrus bei Plautus. Außerdem hat Bohomolec noch eine Figur eingeführt, den Galeerensträfling («maytek na galery skazany») namens Furboni, einen früheren Freund Sbriganis. Die ganze raison d'être dieser Figur ist wohl bloß die, daß sie Bohomolec die Gelegenheit gab, die Komödie mit einem effektvollen Auftakte zu beginnen, der nichts anderes als ein Gemeinplatz der französischen Komödie und am nächsten mit der Szene I, 2 von Regnards «Le Divorce» vergleichbar ist.⁶

Die eigentliche Nachahmung der Plautinischen Komödie beginnt erst nach diesem Auftakte: von einer wirklichen Übersetzung der Vorlage können wir in diesem Falle nicht sprechen; es handelt sich um selbständig durchgeführte Analogien zu den einzelnen Szenen der Plautinischen Komödie unter Zuhilfenahme mehrerer Motive, die aus anderen Quellen stammen.

Charakteristisch ist in dieser Beziehung gleich der Monolog des Parasiten Robert (I, 2), der sonst im Ver-

⁶ Ich führe den Dialog zum-Vergleiche an:

FURB: Wiesz, żem się publiką zawsze rad bawił. Znajdowałem się na balach, operach, komedyach, tam chcąc zabiedz pojedynkom, jednym szpada wyciągałem, drugim, żeby się kichaniem bliźniemu nie przykrzyli, tabakierę wymowałem, innym, żeby na złe pieniądze nie zażywali, kieszy z kieszeni wymykałem, y tam dalej . . .

SBRI: Wielką dobru publicznemu przysługę czyniłeś!

FURB: Czyniłbym ją y dotąd, gdyby mi zazdrość ludzka nie przeskodziła.

SBRI: Ta kanalia wszędzie się wmiesza! Ale cóż to było?

FURB: Bagatela! Ale z niey rzecz wielka urosła. Razu pewnego, gdym był na komedyi, pewny kawaler znalazł mą rękę w swoiey kieszeni y za tę bagatelę urażony oddał mię do sądu. Sąd, tę moję poufałość źle sobie tłumacząc, rekomendował mię na galerę. Tam skorom się przywitał z kolegami, wnet mi na szyję kołnierzyk żelazny włożono y kazano mi cudze kraie nawiedzać. Jakoż na tey samey galerze, do kiórey miałem przywiązanie, woiażując przybyłem tu szczęśliwie już dwa temu tygodnie . . .

laufe der Handlung dem Parasiten *Peniculus* der «*Menaechmi*» zu entsprechen hat; der Monolog aber ist statt des «*Menaechmi*»-Monologes (I, 1) eingeschoben, mit dessen Ausführungen über die Allmacht des Essens er nichts gemein hat; im Gegenteil, Robert klagt, daß er heute ohne Mahlzeit geblieben sei:

ROB: *Nieszczęśliwy to dzień iakiś! Nie mogę dziś całe znaleźć obiadu dla siebie . . . Już mię w tym mieście dobrze znają; już moje podchlebstwa mało co wazą; już nowinkom moim nie wierzą. Tem dotychczas żyłem, przez to wstęp miałem do godnych kompanii. Ale z czasem wszystko się odmienia. Niema większey biedy na człeka iako mieć żołądek strawny a nie mieć swoiey kuchni . . .*

Bohomolec scheint hier einfach den Gedankengang aus dem Monologe eines anderen Plautinischen Parasiten, des *Ergasilus* aus den «*Captivi*» (III, 1) wiedergegeben zu haben:

ERG: *Miser homo est qui ipse sibi quod edit quaerit et id aegre invenit,
sed ille est miserior qui et aegre quaerit et nihil invenit;
ille miserrimum, qui quom esse cupit, / tum / quod edit non habet.
nam hercle ego huic die, si liceat, oculos ecfodiam lubens,
ita malignitate oneravit omnis mortalis mihi;
neque ieiuniosorem neque magis ecfertum fame
vidi nec quoi minu' procedat quidquid facere occeperit,
ita(que) venter gutturque resident essurialis ferias.
ilicet parasiticae arti maxumam malam crucem,
ita iuventus iam ridiculos inopesque ab se segregat . . .*

Hier wie dort dieselbe Klage über die veränderten Zeiten, hier wie dort die gleiche Behauptung, daß es nichts Schlimmeres gäbe, als einen guten Magen und nichts zu essen. *Peniculus* schließt seinen Monolog mit den Worten ab:

*nam ego ad Menaechmum hunc / nunc / eo, quo iam diu sum iudicatus
nunc ad eum in viso. sed aperitur ostium.
Menaechmum eecum ipsum video, progreditur foras.*

So schließt auch Robert bei Bohomolec seine Betrachtungen, indem er außerdem noch hinzufügt, daß der alte *Adrast* die Freundschaft seines Adoptivsohnes mit dem

Schmarotzer nicht gern sähe, ein Zug, der sich nicht bei Plautus findet, und der uns erklären soll, warum Piotr Leliusz den Robert nicht zu sich ins Haus lädt, sondern mit zum Freunde Dorant führt:

ROB: . . . Sprobuję szczęścia: póydę do Leliusza . . . Ten mię zawsze dobrze przyjmuie . . . Tylko ten starzec Adrast, który go do siebie za syna przywłaszczył, krzywo na mnie ogląda. Ale niech sobie ogląda, ba! — y bardzo! Byleby mi pozwolił w swoje półmiski zaglądać . . . Lecz oto sam Leliusz z swego domu wychodzi! . . .

Die Art und Weise, wie der Parasit sich darauf an Piotr Leliusz heranpirscht (I, 3), in einer Szene, die der bei Plautus auf Peniculus' Monolog folgenden entspricht, ist bei Plautus auch eine andere, denn Robert geht bei Bohomolec Umwege, um sein Ziel — eine Mahlzeit — zu erreichen, indem er alle Neuigkeiten auskramt, die er von seinen Korrespondenten erhalten zu haben vorgibt, u. a. die Neuigkeit, daß der türkische Kaufmann Hali, bei dem Adrast den Piotr freigekauft haben soll, die Schatzkammer des Sultans zu Konstantinopel angezündet haben und dafür im Gefängnis erwürgt worden sein solle. Darauf schmeichelt er Leliusz und führt das Gespräch geschickt aufs Mittagessen:

ROB: . . . Teraz przerwiemy tę mowę . . . Dokądże to idziesz?

LEL: Do pewnego przyjaciela.

ROB: Pewnie na obiad?

LEL: Bynajmniej! Mam inszy interes.

ROB: A na obiad do siebie powrócisz?

LEL: Tak iest.

ROB: Żebym pokazał, z iakim iestem do ciebie serca przywiązaniem, będę iadł dzisiay u ciebie . . .

LEL: Całym sercem życzyłbym . . .

ROB: Ja strasznie lubię z tobą się bawić. Y lubo dziś kilku panów przysyłało do mnie, zapraszaiąc mię na obiad, ia iednak wolę ziesć z tobą. U nich wiele ceremonii, a ia . . .

LEL: Ja się obawiam, żebym się przez to nie naprzykrzył memu Adrastowi. On iako człek stary nie zawsze rad . . .

ROB: Rozumiem! Ja go znam dawno. On choć się zmarszczy, ale . . .

LIL: Oho tak uczyńmy! Idzie tu do nas Dorant, przyjaciel mój poufały. Do niego się na obiad zaprosimy.

ROB: Dla mnie to jedno . . . (I, 3)

Robert lügt hier seinem jungen Freunde vor, daß er von vielen anderen schon eingeladen worden sei, um dadurch seine Bettelei zu verdecken, ein Motiv, daß Bohomolec nicht selbst erfunden zu haben braucht, konnte er es doch schon bei Porée in dessen «Philedonus sive Juvenis voluptarius a liberiore vita revocatus» angewandt finden: hier motiviert der nach lateinischem Beispiele gebildete Parasit Trechedipnus im Gespräch mit dem Diener seines jungen Gönners, dem Polydromus, folgendermaßen sein Erscheinen:

TRE: Me tibi, Polydrome, et hero tuo excusatum venio, quod a mensa vestra totos abfuerim quatuor dies.

POL: Jam te excusatum habemus, Trechedipne, alibi nempe tibi parata fuit coena.

TRE: Ita me multi sibi convivam expetunt, ut nequeam omnibus satisfacere. Sed me vobis restituo; vobis hodie ad coenam adero. Hoc Philedono, si modo est intus, denuncio.

(I, 8)

Der erste Akt schließt damit, daß Piotr Leliusz sich und den Parasiten bei Dorant zu Tische einlädt, wie Menaechmus I, der Erotium seinen Besuch und den des Peniculus anmeldet.

Mit dem zweiten Akte beginnen bei Plautus und Bohomolec die Verwechslungen und Mißverständnisse, die jedoch infolge gewisser neuer Momente nicht immer übereinstimmen. Und zwar können wir konstatieren, daß sie im zweiten Akte recht parallel verlaufen, im dritten und vierten Akte stark abweichen, während sie im letzten, fünften, einander wieder näherkommen.

Bei Plautus haben wir folgende sieben Verwechslungen:

1. Menaechmus II, der Freundling in Epidamnus, geht zufälligerweise an Erotiums Haus vorbei und wird von ihrem Koche

- Cylindrus für Menaechmus I, der zum Gastmahl erwartet wird, gehalten (II, 2).
2. Erotium, die gerade aus dem Hause tritt, sieht in Menaechmus II ihren Liebhaber Menaechmus I und lockt ihn trotz seines erstaunten Widerstrebens mit sich ins Haus (II, 3).
 3. Der Parasit Peniculus, der seinen Gönner Menaechmus I in der Stadt aus den Augen verloren hat, erwartet ihn vor Erotiums Haustür (III, 1) und glaubt, der aus dem Hause tretende Menaechmus II sei der Erwartete (III, 2); was dieser natürlich ungeduldig verneint. Peniculus will sich rächen.
 4. Die ancilla der Erotium hält Menaechmus II auch für Menaechmus I und gibt ihm außer dem Mantel, den Menaechmus I seiner Frau geraubt und der Erotium (im ersten Akte) geschenkt hatte, eine goldene Spange ihrer Herrin (III, 3).
 5. Die Frau des Menaechmus I, die den Raub des Mantels entdeckt hat, glaubt Menaechmus II sei ihr ungetreuer Gatte, und überhäuft ihn mit Vorwürfen (V, 1).
 6. Der herbeigerufene Vater der matrona glaubt auch sofort, Menaechmus II sei sein Schwiegersohn Menaechmus I, und ist über den wilden Seelenzustand des letzteren sehr erstaunt und bekümmert (V, 2).
 7. Als dann der nichts Böses ahnende rechte Menaechmus I mit Gewalt von seinem vermeintlichen Wahnsinne geheilt werden soll, glaubt der herbeieilende servus Messenio, Menaechmus I sei sein Herr Menaechmus II, und befreit ihn (V, 7).

Auf diese Weise wird Menaechmus II sechsmal für Menaechmus I gehalten, dieser nur einmal für jenen. Außer diesen sieben eigentlichen Verwechslungen liegen bei Plautus noch vier Situationen ähnlicher Art vor, die als Konsequenzen jener Verwechslungen erscheinen und zu Mißverständnissen Anlaß bieten:

1. Die vom rachsüchtigen Peniculus unterrichtete matrona überfällt ihren ahnungslos aus der Stadt heimkehrenden Mann Menaechmus I mit Vorwürfen wegen seines Besuches bei der Hetäre — während faktisch Menaechmus II derjenige war, der bei der Hetäre das Gastmahl genossen hat (IV, 2).
2. Von seiner Frau dazu gezwungen, den ihr gehörigen Mantel sofort von der Hetäre zurückzufordern, klopft Menaechmus bei der Erotium an, ist aber sehr erstaunt, als diese behauptet, ihm denselben nach dem Mahle zwecks einiger Umänderungen gegeben zu haben — während es tatsächlich Menaechmus II war, dem sie den Mantel gab (IV, 3).

3. Menaechmus I soll mit Gewalt von seinem vermeintlichen Wahnsinn befreit werden — während es in Wirklichkeit Menaechmus II war, der Anlaß zu solchen Maßregeln gab (V, 5).
4. Messenio äußert gegen seinen Herrn Menaechmus II seine Freude darüber, daß er ihn für seine Befreiung aus den Händen des Arztes mit Freilassung belohnt habe — während es tatsächlich Menaechmus I gewesen ist, den er befreit und um Freilassung gebeten hat (V, 8).

Diese Mißverständnisse sind nun solchermaßen Folgen der obenangeführten Verwechslungen, daß das erste Mißverständnis aus der dritten Verwechslung, das zweite aus der zweiten, das dritte aus der sechsten und das vierte aus der siebenten Verwechslung floß, wobei die Verwechslungen 1, 4 und 5 ohne unmittelbare Folgen geblieben. Da nun gerade diese einerseits den Frauenrollen gehören, andererseits für den Gang der Handlung ohne wesentliche Bedeutung waren, konnte Bohomolec sie zum Teil ohne weiteres weglassen oder mit Leichtigkeit umformen: er nahm auch nur die erste mit herüber und ersetzte Cylindrus durch den Diener des Piotr Leliusz I, dem Frontin.

Bohomolec' Szenar entspricht nun in folgender Weise dem Plautinischen.

Die erste Verwechslung entspricht der ersten bei Plautus: Frontin hält den zufällig vorbeigehenden Jan Leliusz II für seinen Herrn (Verwechslung a = Verwechslung 1).

Dorant, der an die Stelle der Plautinischen Erotium getreten ist, hält ihn gleichfalls für Piotr Leliusz I (Verwechslung b = Verwechslung 2):

DOR (rozumiejąc z podobieństwa, że to Piotr Leliusz, mówi do Jana Leliusza): Przyjacielu, jużś skończył interes?

LEL: Do kogo on mówi?

DOR (coś pomieszany): Obiad już gotowy. Jeśli chcesz, wnet każę wydawać.

LEL: Do mnie to mówisz?

DOR: Tak iest.

LEL: Owoż drugi!

DOR: Proszę do mego domu.

LEL: Nie mam tey śmiałości będąc ci nieznajomy.

DOR: Nieznajomy zaś? Co to za tajemnica?

LEL: Mnie się zda, żem nie miał honoru nigdy cię widzieć.

DOR: Ale żarty na stronę! Obiad, iakęś kazał, już gotowy.

LEL: Jam kazał?! — Co tu za lud w tym mieście!

DOR: A wszakéś mi mówil, że masz dziś u mnie być na obiedzie z Robertem.

LEL: Z Robertem zaś? Co to za ieden?

DOR: Nie znasz Roberta? A wszakci to twóy przyjaciel.

LEL: Móy przyjaciel? Nie wiem, czego chcecie ode mnie.

(II, 3)

Wir vergleichen damit die entsprechende Stelle bei Plautus:

ERO: eamus intro, ut prandeamus.

MEN: bene vocas: tam gratias.

ERO: cur igitur me tibi iussisti coquere dudum prandium?

MEN: egon te iussi coquere?

ERO: certo, tibi et parasito tuo.

MEN: quoi, malum, parasito? certo haec mulier non sanast

ERO: Peniculo. [satis.

MEN: quis iste est Peniculus? qui extergentur baxeae?

MEN: quis iste est Peniculus? qui extergentur baxeae?

ERO: scilicet qui dudum tecum venit . . . (II, 3)

Bohomolec fügt hier (in der vierten und letzten Szene des zweiten Aktes) ein erstes, bei Plautus nicht vorgesehenes Mißverständnis ein (Mißverständnis a), das aus der ersten Szene des ersten Aktes fließt: der Galeerensträfling Furboni fragt Frontin nach seinem Freunde Sbrigani, dem Diener des Leliusz, und Frontin behauptet, er sei selbst der Diener des Leliusz. Leliusz.

Robert glaubt, Jan Leliusz, der aus dem Hause des Dorant tritt, sei Piotr, und ärgert sich darüber, daß er ohne ihn gegessen hat (Verwechslung c = Verwechslung 3); aber nicht er, sondern Frontin, der mit dabei ist, übernimmt die Aufgabe, Adrast (nicht wie bei Plautus, der matrona) mitzuteilen, daß sein Adoptivsohn den Verstand verloren habe.

Wenn nun Bohomolec dem Schema des Plautus genau gefolgt wäre, müßten jetzt die Verwechslung 4 und die Mißverständnisse 1 und 2 folgen. Die Verwechslung konnte ohne Schwierigkeit mit der Eliminierung der ancilla wegfallen. Schwieriger war das mit den beiden Mißverständnissen, die aus der dritten und zweiten Verwechslung folgten, denn sie bildeten einen integrierenden Bestandteil der Plautinischen Handlung; andererseits konnte Bohomolec sie nicht ohne Veränderung beibehalten, weil die bei ihm eliminierte matrona die Hauptrolle dabei spielte. Er half sich so, daß er den heimkehrenden Piotr Leliusz von dem Parasiten mit Vorwürfen überhäufen ließ, weil er ohne ihn bei Dorant gegessen habe, was Piotr natürlich erstaunt verneint (Mißver-

ständnis b = Mißverständnis 1). Aber Dorant bestätigt wie Erotium die Behauptung des Parasiten (Mißverständnis c = Mißverständnis 2).

In der Komödie des Plautus spielt bekanntlich der der matrona geraubte Mantel, den Menaechmus I seiner Geliebten schenkt, den diese dann Menaechmus II gibt, und an dem schließlich die matrona in Menaechmus II ihren ungetreuen Gatten zu erkennen glaubt, eine gewisse Rolle, indem er den allgemeinen Wirrwarr vergrößert und unterstützt. Nun konnte Bohomolec natürlich dieses Motiv nicht in seiner ursprünglichen Form in seiner Komödie anbringen, sondern mußte das Motiv vom gestohlenen Frauenmantel durch ein anderes ersetzen, um dadurch die Intrige im gewünschten Sinne zu verändern. Die Art und Weise, wie diese Substitution des Mantels durch einen Geldbeutel («worek») geschieht, ist bezeichnend für Bohomolec' Methode. Zunächst sei an die näheren Umstände erinnert.

Sbrigani, den sein Herr Leliusz II schon in der Szene II, 1 zum Hafen geschickt hat, um seinen Geldsack zu holen, tritt gerade wieder auf, als der Parasit und Dorant sowie Frontin darüber mit Piotr Leliusz I herumstreiten, ob er bei dem Dorant gewesen sei oder nicht; Sbrigani glaubt natürlich, Leliusz I sei Leliusz II, und händigt ihm den Geldbeutel ein. Wir haben hier somit eine neue Verwechslung (Verwechslung d). Piotr Leliusz I gibt ihn dem Robert mit dem Auftrage, den rechten Besitzer ausfindig zu machen. Ehe Bohomolec weitergeht, fügt er hier noch eine neue Dienerszene ein, die auf einem neuen Mißverständnis beruht und mit dem unter a genannten im Zusammenhang steht: Sbrigani und Frontin geraten nämlich in Streit über die Frage, wer von ihnen beiden eigentlich der Diener des Leliusz sei, eine Szene, die damit schließt, daß Sbrigani von dem anderen eine schallende Maulschelle erhält (Mißverständnis d). Man wird beim Lesen dieser Szenen an den Dialog zwischen Mercurius und Sosia in der ersten Szene des ersten Aktes des Plautinischen (resp. Molièrischen) «Amphitruo» erinnert, wo der Streit auch mit Maulschellen gewürzt wird und Sosia sich als arger Feigling entpuppt, der ebensowenig wie Sbrigani zurückzuschlagen versteht. Dieser kommt nun aber bei Bohomolec gleich darauf aus dem Regen in die Traufe, denn sein wirklicher Herr erscheint und fragt ihn nach dem Beutel. Sbrigani

behauptet natürlich, ihn schon an Leliusz abgegeben zu haben, womit Jan sich nicht zufrieden geben kann: er fordert, Sbrigani solle ihm den verlorenen Beutel sofort, koste es, was es wolle, zurückschaffen (Mißverständnis e). Als dann Furboni und Sbrigani mit vereinten Kräften dem armen Robert den Beutel gewaltsam abgenommen haben und ihn Jan zurückerstatten, ist zwar dieser befriedigt, aber sehr erstaunt, daß auch Robert behauptet, er selber, Leliusz, habe Robert den Beutel eingehändigt (Mißverständnis f).

Woher hat nun Bohomolec dieses Motiv vom herumwandernden Geldbeutel? Ich glaube, wir haben allen Anlaß anzunehmen, daß auch dieses Motiv nicht eine freie Erfindung unseres Jesuiten ist, sondern aus einer bestimmten Quelle stammt. Es ist bekannt, daß auch Regnard in seinen «Ménechmes» auf Plautus' Komödie fußt: die Zwillingbrüder erhielten bei ihm recht verschiedene Charaktere; zugleich war das Motiv von der Plautinischen «palla» durch das Motiv von der «valise» erstattet worden, die in die Hände des unrechten Bruders gelangt. Wahrscheinlich auf Regnards Bearbeitung fußte teilweise auch Goldoni⁷, als er seine Komödie «I due gemelli Veneziani» verfaßte, die vielleicht sogar ohne eigentliche Kenntnis der Plautinischen Komödie entstanden ist. Auch Goldoni ersetzte jenes Motiv auf seine Weise: bei ihm hat genau wie bei Bohomolec «un bauletto con delle gioje» eine Rolle zu spielen, der uns die Gewißheit gibt, daß Bohomolec gerade aus dieser Komödie jenen neuen Zug entlehnt hat. Die Sachlage ist bei Goldoni nämlich folgende: Arlecchino, der Diener des einen Zwillingbruders namens Zanetto, will seinem Herrn dessen Koffer mit den Kostbarkeiten abliefern, händigt denselben aber dem Tonino ein, den er für seinen Herrn hält (II, 2, vgl. die Verwechslung d bei Bohomolec). Nachher ist er sehr erstaunt, als sein wirklicher Herr nach den «bezzi» und den «zogie» fragt, die er durchaus nicht erhalten zu haben behauptet, und die Arlecchino ihm unbedingt

⁷ Vgl. K. v. Reinhardstoettner: Plautus, S. 547.

wiederschaffen soll (II, 7, vgl. das Mißverständnis e). Inzwischen hat aber Tonino die «zogie» dem Pancrazio, dem Nachkommen des Plautinischen Parasiten und des Schurken der Goldonischen Komödie, gegeben, damit er sie dem eigentlichen Besitzer zurückerstatten solle («penso de cosegnarle a vù, acciò vegnindo fora el patron, ghe le podiè restituir», II:12). Als aber Pancrazio die Kostbarkeiten beim Tiburzio oreface verkaufen will, wird er vom Bargello und dessen Birri angehalten (III, 1—3). Zanetto ist zwar sehr damit zufrieden, daß sein Eigentum wiedergeschafft ist, aber auch nicht wenig erstaunt darüber, daß Pancrazio — wie vorher Arlecchino — behauptet, die Sachen von ihm selbst erhalten zu haben (III, 4; vgl. das Mißverständnis f). Somit können die eine Verwechslung und die zwei Mißverständnisse, die sich bei Bohomolec an das Motiv vom herumirrenden «worek» knüpfen, sehr wohl aus der Goldonischen Komödie erklärt werden.⁸

Im weiteren kehrt Bohomolec zu seiner primären Vorlage, der Komödie des Plautus, zurück. Und zwar entsprechen die letzten Szenen (6—7) der Szene 2 des fünften Aktes bei Plautus; der Parasit, der statt der matrona auftritt, klagt dem Adrast in Jan Leliusz' Gegenwart, daß dieser, den er für Piotr hält, ihn des Diebstahls beschuldigt habe; Adrast glaubt gleichfalls, Jan sei Piotr (Verwechslung e = Verwechslung 6):

ROB: Mościpanie Adraście, gdybym nie miał względu na godność Waszmości Pana, tobym wiedział, iak nadgrodzić tę zniewagę którą Leliusz memu honorowi czyni.

ADR: O cóż tu chodzi?

ROB: Leliusz sam dawszy mi pieniądze, teraz się tego zapiera y mnie złodziejstwo zadaie. Mnie . . . mnie . . . złodziejstwo! Wołę nie żyć niż . . .

ADR: Jakież to pieniądze? (rozumiejąc, że to Piotr Leliusz, mówi do niego): Leliuszu, co to masz za pieniądze? zkađ ie wzięłeś?

LEL: Ja z moich pieniędzy nikomu rachunku nie daię!

ADR: Co to za odpowiedź?

⁸ Ich zitiere nach der Ausgabe «Le Commedie del signor avvocato Carlo Goldoni . . .», tom. I, ed. 2, Bologna MDCCLIII.

ROB: Widzisz Waszmość Pan, iak odpowiada. Ja poiąć nie mogę, że dziś Leliusza w Leliuszu znaleźć nie mogę. Jakby nie ten był człowiek co dawniejszy.

ADR: Mówże mi zaraz, Leliuszu, zkąd masz pieniądze? Pewnie poczynasz już długi pociągać w nadzieję moiej fortuny?

LEL: Ja w nadzieję twoiej fortuny mam długi zaciągać? Wiesz o tym, że się obeydę y bez długów y bez twoiej fortuny.

ADR: Ale zkądże ie masz przecie?

LEL: Zkąd mam, to mam. Tobie nic z tego!

ADR: Niebo! co się z nim dzieie?! — Ale powiedz mi Robercie, zkąd on ma te pieniądze?

ROB: Wieleby o tym mówić — ale to nie iego są pieniądze...

LEL: Jak ty śmiesz mówić, że nie moie? Nauczę cię...

ADR: Leliuszu, powoli, powoli! Wszystko będzie dobrze... Day mi te pieniądze...

LEL: Przepraszam — nie tak łatwo mi ie odebrać iak...

ADR: Cóż? takie to posłuszeństwo?

LEL: Jakim prawem ode mnie wyciągasz posłuszeństwa?

ADR: Nieba! czyż takię spodziewałem się po tobie wdzięczności? ... otóż nadgroda za mą dobroć!

ROB: Pamiętasz, zem ci dawno po nim obiecywał? Widziałem, iakiego ten młodzian charakteru.

LEL: Co? chcesz wiedzieć, iakiego iestem charakteru? Dobyway szpady! Wnet cię nauczę!

ADR: Jeszcze co?

LEL: Dobyway, mówie, bo cię na wylot...

ROB (za Adrasta się chowa, mówiąc): Ratuy mię Waszmość Pan! Zmiłuy się!

LEL: Nie skryiesz się, hultaiu!

ADR: Leliuszu, co się stało? Stóy! Ty masz rozum pomieszany!

LEL: Gdybym na twą starość nie uważał, nauczyłbym cię samego rozumu! Ty zaś, panie czerkesie, nie uydziesz gniewu moiego! (Odchodzi.)

Adrast glaubt natürlich, daß Leliusz verrückt sein müsse und beschließt, einen Bader zur Hilfe zu rufen. Daraus entspringt dann bei Bohomolec — wie bei Plautus — ein Mißverständnis, indem der von Robert und dem alten Adrast zitierte Bader den nichts ahnenden Piotr Leliusz von dem Wahnsinne, den man an Jan konstatiert zu haben glaubte, heilen soll (Mißverständnis g = Mißverständnis 3). Bohomolec erlaubt sich dabei eine Szene zwischen dem gesunden Patienten und dem ausfragenden Arzte (besser Bader) einzuschalten, die nicht direkt

auf dem Plautinischen Texte beruht, sondern aus Molières «Monsieur de Pourceaugnac» entlehnt ist: bekanntlich hat Molière selbst die berühmte Szene (I, 8) nach der Szene des Plautus gebildet, jene Szene, wo der Arzt den Pourceaugnac eingehend über seinen Gesundheitszustand ausfragt und in seinen Antworten lauter Krankheitssymptome entdeckt. Wir können hier wahrscheinlich von einer bewußten Wahl zwischen den verwandten Versionen, von denen die Molièrische eine künstlerisch abgeschliffene Variation der Plautinischen darstellt, reden.

Auch im folgenden stimmt der Gang der Handlung bei Bohomolec mit der Plautinischen gut überein. Der Bader und Frontin, Piotrs Diener, wollen diesen, der vermeintlich krank ist, binden, als Sbrigani und Furboni erscheinen und im Glauben, Jan werde Gewalt angetan, Piotr zu dessen größter und angenehmster Überraschung befreien (Verwechslung f = Verwechslung 7). Statt des letzten Mißverständnisses, das wir noch bei Plautus finden, und das auf dem Motive von der angeblichen Freilassung Messenios beruht — Bohomolec hat es auslassen müssen, weil er nicht die altrömischen Sklavenverhältnisse zwischen Diener und Herr in seine Komödie herübernehmen konnte —, tritt bei unserem Dichter-Bearbeiter unmittelbar die Auflösung des Konfliktes ein, indem er alle handelnden Personen zum ersten Male auf der Bühne versammelt und sie zur Einsicht kommen läßt, daß man zwei Leliusze vor sich hat.

Wenn wir nun das arithmetische Fazit der obigen Untersuchungen ziehen wollen, konstatieren wir, daß den sieben Verwechslungen des Plautinischen Stückes bei Bohomolec zwar nur sechs gegenüberstehen, daß aber die Zahl der Mißverständnisse bedeutend vergrößert ist: denn statt der vier Mißverständnisse, die wir bei Plautus feststellen konnten, gibt Bohomolec sieben, und zwar sind vier davon bei Plautus nicht vorgesehen. Von den Verwechslungen, die wir bei ihm finden, ist eine im Vergleich mit der Plautinischen Komödie neu. Von den fünf Neuerungen, die wir somit bei Bohomolec vorfinden, verdankt er aber drei (nämlich eine Verwechslung und zwei Mißverständnisse) Goldoni. Nur zwei Mißverständnisse gehören eigentlich ganz Bohomolec an, sind aber auch wiederum unter dem Einflusse von Reminiszenzen aus fremden Komödien entstanden. Unser Resultat

muß also dieses werden: Bohomolec' Methode — jedenfalls bei der Bearbeitung dieser Plautinischen Vorlage — ist nicht die Methode der freien Invention, sondern die Methode der Kontamination gegebener Motive.

Die «Przyiaciele stołowi» bieten in ihrer Handlung, im besten Einklange mit dem hier gewonnenen Resultate, wesentlich eine mehr oder weniger geschickte Kontamination von zwei Plautinischen Komödien, der «Mostellaria» und des «Trinummus», eine Kontamination, die nicht unberechtigt⁹ und nicht ungeschickt durchgeführt ist. Von einer einfachen Nachahmung, Bearbeitung kann hier somit nicht gut die Rede sein, im Gegenteil, man könnte die «Przyiaciele stołowi» mit einigem Rechte als eine mehr oder weniger selbständige Komödie betrachten, deren Handlung Bohomolec — *sit venia verbo* — als komischer Eklektiker auf gewissen Plautinischen Motiven basiert hat. Welche von jenen beiden Komödien dabei der Ausgangspunkt für ihn gewesen ist, können wir nicht ohne weiteres ausmachen: obgleich die Exposition der Komödie an den Anfang des «Trinummus» erinnert, scheint dennoch die «Mostellaria» die primäre Quelle für Bohomolec gewesen zu sein.

Was für Holberg, der bekanntlich seine Komödie «Abracadabra» auch auf der «Mostellaria» basiert hat, nur ein Experiment war, nämlich die Eliminierung aller Frauenrollen, das mußte für Bohomolec natürlich ein Prinzip sein. So kommt es, daß die übrigens auch bei Plautus nur episodischen Frauen, die beiden Freundinnen Philomatium und Delphium sowie die Dienerin Scapha,

⁹ Eine solche Verflechtung der «Mostellaria» und des «Trinummus» ist keineswegs vereinzelt in der Geschichte der Komödie. Schon Giovanmaria Cecchi hat in seiner 1550 erschienenen «La Dote» dieselbe Kontamination angewandt, freilich «ohne rechten Zweck und unvermittelt». Vgl. K. v. Reinhardtstoettner, a. a. O., S. 753 ff. — Max J. Wolff, Italienische Komödiendichter in der «Germanisch-Romanischen Monatschrift», Bd. IX, Heft 5/6, S. 167).

ausgeschieden sind. Die Hauptpersonen der lateinischen Komödie (den Philolaches adulescens, seinen Vater Theopropides, den witzigen Intriganten und Diener Tranio, außerdem den Danista Misargyrides und den Nachbarn Simo) finden wir auch bei Bohomolec wieder, freilich mit veränderten Namen: hier haben wir den «młodzian rozrzutny» Robert, seinen Vater Anzelm, den Diener Frontin, weiter den «kupiec» Rudolf und den Nachbarn Leopold. Der liebenswürdige Schwelger Callidamates hat bei Bohomolec zwei Freunden Roberts weichen müssen, dem Alkander und dem Klearch, die mit den neuen Namen auch einen neuen Charakter angenommen und eine nicht unbedeutende Rolle bei Bohomolec zu spielen haben. Zuletzt sei nur noch bemerkt, daß der «servus» Phaniscas unter dem neuen Namen Jan auftritt. Der Ort der Handlung — bei Plautus heißt es «scena Athenis» — ist bei Bohomolec nicht ausdrücklich genannt; nichts deutet darauf, daß die Handlung als in polnischem Milieu sich abspielend gedacht werden muß.

Wir können vorläufig den ganzen ersten Akt weglassen, da die wirkliche Anlehnung an die «Mostellaria» erst mit dem zweiten Akte beginnt. Die beiden Szenen, aus denen der zweite Akt der Plautinischen Komödie besteht, haben bei Bohomolec ihre Parallelen in der ersten und in der fünften Szene; die beiden folgenden Szenen bei Bohomolec sind auf Grund der beiden Szenen des dritten Plautinischen Aktes entstanden. Wenn somit der Diener Frontin der zechenden Gesellschaft die Nachricht bringt, der alte Anzelm sei plötzlich heimgekehrt, wenn er diesen davon abzuhalten sucht, in sein Haus zu treten (wobei er freilich nicht wie bei Plautus und den meisten seiner Nachahmer das Ammenmärchen vom Hausgespenste zum besten gibt, sondern die neue Ausflucht erfindet, daß das Haus urplötzlich von einer Seuche verpestet worden sei), wenn er weiter die Geschichte vom Hauskauf erfindet und vom Nachbarn die Erlaubnis zur Besichtigung seines Hauses erhält, so sind das alles Szenen,

die bei Plautus vorgezeichnet sind (Bohom. II, 1, 5, 6, 7 = Plautus II, 1, 2, III, 1, 2).

Zum Vergleiche seien hier die erste Szene des dritten Aktes bei Plautus und die sechste Szene des zweiten Aktes bei Bohomolec angeführt:

Plautus III, 1, V. 31 ff.:

TRA: . . . ne ego miser,
scelestus, natus dis inimi-
cis omnibus.
iam illo praesente adibit.
ne ego homo sum miser,
ita et hinc et illinc me ex-
hibent negotium.
sed occupabo adire
.
. abi quaeso hinc
domum.

DAN: abeam?

TRA: redito huc circiter
meridie.

DAN: reddeturne igitur faenus?

TRA: reddet: nunc abi.
.

DAN: iam hercle ego illunc no-
minabo.

TRA: eugae strenue!
beatus vero es nunc quom
clamas.

DAN: meum peto.

multos me hoc pacto iam
dies frustramini.
molestus si sum reddite
argentum: abiero.

.

THE: quis illic est? quid
illic petit?
quid Philolachetem gnatum
compellat /meum/
sic et praesenti tibi facit
convicium?

quid illi debetur?

.

Bohomolec II, 6:

FRO: . . . Czy kaci tego kredy-
tora teraz nadali! Zgubi
mie, jeśli przed oycem
o swym długu co na-
mieni.

(Idzie do Rudolfa y mówi mu):
Rudolfie, pieniądze albo
kamienicę jutro mieć bę-
dziesz. Dziś miej cier-
pliwość, bo pan mój
bardzo zabawny.

RUD: Już to kilka dni Robert
mię tak łudzi.

FRO: Cicho, cicho, nie mów
tak głośno.

RUD: Czemu nie mam o swoje
mówić?

FRO: Ale nie wrzeszcz! Wiem,
że masz głos dobry!

RUD: Oddaycie mi, com dał
Robertowi — to będę mil-
czał.

ANZ: Frontynie, czego chce ten
człowiek? co to on mó-
wi o moim Robercie?

RUD (zbliża się do Anzelma
mówiąc): Pewnie Robert
syn WM. Pana?

ANZ: Tak jest. Czegoż chce-
cie od niego?

TRA: quattuor quadraginta illi
debentur minae;
dic te daturum, ut abeat.

THE: egon dicam dare?

TRA: dice.

THE: egone?

TRA: tu ipsus. dic modo,
ausculta mihi.
promitte, age inquam: ego
iubeo.

THE: responde mihi:
quid eo est argentum factum?

TRA: aedis filius
tuos emit.

THE: aedis?

TRA: aedis.

THE: eugae! Philolaches
patrissat: iam homo in
mercatura vortitur.

(V. 114).

TRA: nam postquam haec aedes
ita erant, ut dixi tibi,
continuo est alias aedis
mercatus sibi.

(V. III) talentis magnis totidem
quot ego et tu
sumus.

sed arraboni has dedit
quadraginta minas.

hinc sumpsit quas ei dedimus.
satin intelligis?

RUD: Chcę piętnastu tysięcy,
których pożyczyłem . . .

ANZ: Robertowi?

RUD: Tak iest.

ANZ: Jak to Robert mógł po-
życzać?

FRO (bierze na stronę Anzelma
y mówi): Pożyczył. Ale
— te pieniądze wielki
zysk przyniosły . . . Obie-
cuy mu, WM. Pan, że
jutro mu oddasz.

ANZ: Ja mam oddawać?

FRO: Nie będziesz WM. Pan
żałował.

ANZ: Ale na cóż te pieniądze
pożyczone?

FRO: Kupujemy kamienicę, bo
w tamtej, wiesz WM.
Pan, niemożna mieszkać.

ANZ: Czy nie droga?

FRO: Za bezcenek ją kupujemy.
Kamienica barzo piękna,
warta 60000 złotych, a
myśmy się zgodzili na
30000. Piętnaście już da-
liśmy tysięcy, a drugie
piętnaście przy obięciu
mamy wypłacić. Ten, co
ją przedaie, barzo żaluie,

THE: bene hercle factum.

DAN: heus, iam adpetit
meridie.

THE: adulescens, mecum rem
habe.

DAN: nempe aps te petam?

THE: petito cras.

DAN: abeo: sat habeo si cras fero.

THE: qua in regione istas aedis
emit filius?

TRA: .. de vicino hoc proxumo
tuos emit aedis filius.

THE: non in loco emit perbono.

TRA: immo in optumo.

THE: cupio hercle inspicere has-
ce aedis. pultadum fores
atque evoca aliquem intus
ad te, Tranio.

TRA: eugae! optume eccum ae-
dium dominus foras
Simo progreditur ipsus ...

że się tak tanio zgodził;
chciałby odstąpić targu,
ale po czasie — iuż wziął
połowę summy.

ANZ: Jeśli tak iest, to wam
podziękuję.

FRO: Y iabym miał zawodzić
WM. Pana?

RUD: Cóż, mam się spodzie-
wać pieniędzy?

ANZ: Przyjacielu, ia dziś z dro-
gi tu przybyłem; miey
cierpliwość; iutro ci wy-
placę do szeląga.

RUD: Ale iuż mię tak łudzo
no ...

ANZ: Bądź pewien, że iutro od-
bierzesz twe pieniądze.

RUD: Mnieysza o to! Zaczę-
kam do iutra. (Odcho-
dzi.)

ANZ: Któraż to kupiecie ka-
mienicę?

FRO: Oto tamtą na rogu. Patrz
WM. Pan.

ANZ: Piękna kamienica!
A czy można ia wew-
nątrz obaczyć?

FRO: Muszę rozmówić się z sa-
mym iey panem, ieśli te-
raz —
ale y on sam idzie!

Wenn wir diese beiden Texte vergleichen, finden wir, daß Bohomolec eine wirkliche Neubearbeitung der Plautinischen Vorlage geliefert hat. Die Repliken seiner Personen erinnern zwar an die Fragen und Antworten der Plautinischen Figuren, der Gang des Gespräches ist in seinen Hauptzügen derselbe wie bei Plautus, das Ziel des

Dialoges ist bei beiden Dichtern identisch. Dennoch erreicht aber Bohomolec durch Wegstreichung größerer Partien, durch Zusammenziehung des Gespräches eine gewisse Charakterschiebung, die für die ganze Auffassung der Komödie seitens Bohomolec' von sehr großer Bedeutung ist und in direktem Gegensatz zu Plautus' Intentionen steht. Für Plautus ist die Gestalt des *Tranio* die Hauptgestalt des Stückes: mit besonderer Vorliebe gibt er dem «servus» jede Gelegenheit zur Entwicklung seiner hervorstechenden Charaktereigenschaften; wir haben die Gestalt eines blitzschnell überlegenden, sich in häufigen Selbstgesprächen ergehenden, die allgemeine Situation ganz beherrschenden spiritus rector der ganzen Intrige; mit großem Reichtum an Details, mit zahlreichen komischen Wortplänkeleien, mit witzigen Repliken schmückte Plautus den Dialog zwischen dem *danista* und *servus* einerseits und dem *senex* und *servus* andererseits aus. Ganz anders ist Bohomolec' Verhalten der Gestalt des Dieners gegenüber: er beraubte ihn der Möglichkeit, seinen Witz so ungezügelt spielen zu lassen, wie das bei Plautus möglich war; er behielt nur den allgemeinen Gang des Gespräches zwischen den Auftretenden und schränkte die Rolle des Dieners möglichst ein. Denn für Bohomolec war die Gestalt des Dieners nur eine nebensächliche Figur, deren einzige Aufgabe die war, die Handlung durchzuführen, und das komische Element zu repräsentieren in dieser Komödie, die ernst gemeint war und über eine Frage belehren sollte. Doch von der Tendenz der Komödie werde ich in einem anderen Zusammenhange reden können. Als weiterer Beweis dieser Behauptung kann die Szene dienen, die auf die obenzitierte folgt. Alle die Lobeserhebungen, mit denen *Tranio* den Nachbarn *Simo* überhäuft, seine eindringlichen Bitten, dem *Theopropides* ja nichts von dem verschwenderischen Leben seines Sohnes zu erzählen, sind bei Bohomolec resolut weggeschnitten. Zugleich ließ er aber das Motiv des Zusammentreffens zwischen dem vermeintlichen Käufer des Hauses und dem

vermeintlichen Verkäufer desselben, das z. B. Holberg die Idee zu einigen sehr wirkungsvollen komischen Intermezzi gegeben hatte, ganz weg — augenscheinlich, um den Gang der Handlung nicht zu verlängern und um den Diener nicht in den Vordergrund zu schieben. Die Elemente dagegen, auf denen die Szene bei Bobomolec beruht, sind keineswegs neu, sie finden sich alle bei Plautus wieder.

Und so verfährt Bobomolec auch im weiteren Verlaufe jener Teile der Komödie, die Plautus entlehnt sind. Mit Weglassung der in der Oxfordausgabe als III, 3, IV, 1 und IV, 2 (V. 1—20) bezeichneten, für den Gang der Handlung relativ weniger wichtigen Szenen (wobei die Haupttröge aus III, 3 in der sechsten und siebenten Szene des zweiten Aktes bei Bobomolec zur Verwendung kamen) verwertet der polnische Bearbeiter auch die Plautinischen Szenen IV, 2 (V. 21 ff.) und IV, 3 für seine Komödie, und zwar in der dritten und vierten Szene seines dritten Aktes: der Vater stößt mit dem Diener Jan, der seinen Herrn Klearch nach Hause abholen will, zusammen und erfährt von diesem zum ersten Male den wahren Sachverhalt (III, 3), der in einem Gespräch mit dem heimkehrenden Leopold seine Bestätigung findet (III, 4). Wie oben behält Bobomolec auch hier nur die hauptsächlichsten Tatsachen bei, ohne sich um das dialektische Drum und Dran des Plautus zu kümmern. Und indem er dabei auf einige, im ersten Akte expositionsweise angedeutete Motive zurückgreift, gelingt es ihm, aus dem wenig gelungenen Abschlusse, den wir bei Plautus vorfinden, eine neue, dramatisch ziemlich gut durchgeführte Lösung des Konflikts zu gestalten.

Diese Exposition stammt nun aus einer anderen Komödie des Plautus, dem «Trinummus».

Bekanntlich beginnt Plautus die Exposition seiner «Mostellaria» damit, daß einer der treuen Sklaven des abwesenden Theopropides, namens Grunio, Tranio Vorwürfe macht, daß er den jungen Philolaches zu einem ver-

schwenderischen Leben verleite, Vorwürfe, die Tranio mit Hohn und Spott beantwortet. Bei Bohomolec beginnt die Komödie ganz anders. Der alte Freund des verschollenen Anzelm, namens Wilhelm, berät sich mit dem Diener Frontin über das verschwenderische Leben des jungen Roberts, seines Mündels, wobei die Frage einer Mitschuld des Dieners an dieser Lebensweise ganz ausgeschaltet ist. Im Gegenteil, er ist ganz der Ansicht Wilhelms, daß Roberts Leben sehr tadelnswert sei; die Schuld daran — und das ist ein bemerkenswerter Zug, den wir später zu besprechen haben werden — fällt auf Roberts Freunde. Aus dem Gespräch der beiden werden wir über die ökonomische Misere des jungen Herrn unterrichtet, und um dem drohenden Hausverkaufe zuvorzukommen, den Robert beabsichtigt, um mit dem Erlöse seine Gläubiger, vor allen Dingen einen gewissen Rudolf, zufriedenzustellen, kommt nun Frontin auf den Gedanken, einen Gauner («filut») zu mieten, der dem Robert einen falschen Brief von Anzelm, den jener tot glaubt, überbringen solle mit der erfundenen Mitteilung von dessen bevorstehender Heimkehr; der Überbringer des Briefes solle sich für einen guten Freund des abwesenden Anzelm ausgeben. Wilhelm billigt diesen Plan und geht ab, um ihn sofort auszuführen. Das ist zweifelsohne aus dem «Trinummus» entlehnt, denn auch hier rät der alte Megaronides dem Vormunde des verschwenderischen Jünglings Lysiteles, dem edlen Callides, er solle dem Plane seines mißratenen Mündels, den letzten Acker zwecks Beschaffung einer standesgemäßen Aussteuer für die Schwester, die sich verheiraten möchte, zu verkaufen, auf die Weise zuvorkommen, daß er einen «sycophanta» miete, der sich für einen Reisegeossen des verschollenen Vaters Charmides ausgeben und Lysiteles einen gefälschten Brief und Geld im Namen des Vaters übergeben solle (III, 3).

Diese Annahme einer Motiventlehnung wird nun dadurch zur Gewißheit erhoben, daß die ganze Szene

(IV, 1) aus dem «Trinummus», wo der heimkehrende Charmides mit dem Sykophanten Pax vor seinem eigenen Hause zusammentrifft und, ohne ihm zu sagen, wer er ist, von ihm die erfundene Geschichte von der Briefsendung erfährt, von Bohomolec recht geschickt in den zweiten Akt (Szene zwei) eingeschoben ist, wo der heimkehrende Anzelm (alias Charmides alias Theopropides) zuallererst auf den «filut» Marcín stößt:

Plautus IV, 2:

SYC: huic ego die nomen Tri-
nummo facio; nam ego
operam meam
tribu' nummis hodie loca-
vi ad artes nugatorias.
advenio ex Seleucia, Mace-
donia, Asia atque Ara-
bia,
quas ego neque oculis nec
pedibus umquam usur-
pavi meis.
viden egestas quid negoti
dat homini misero mali,
quin ego nunc subigor tri-
um nummum caussa
ut hasce epistulas
dicam ab eo homine me
accepisse quem ego qui
sit homo nescio
neque novi neque natus
necne is fuerit id solide
scio.

(v. 24): has regiones de-
monstravit mihi ille
conductor meus;
apud illas aedis sistendae
mihi sunt sycophantiae.

/Diese Stelle bei Bohomolec'
dürfte mit Charmides' Mono-
Stender-Petersen, Die Schulkomödien.

Bohomolec II, 2:

MAR: Y ia tedy mam udać
przed Robertem, że teraz
iadę z Konstantynopola,
gdzie moja noga nigdy
nie postala.

Mam uczynić się przyja-
cielem Anzelma, które-
gom nigdy nie widział, y
oddać od niego list sy-
nowi.

Wiem, że w tym domu
mieszka syn, ale iak-
bym tego nie wiedział,
spytam się kogo, żeby
mniemano, że nie jest
z tego mieysca. Oto ia-
kiś staruszek tu idzie.
Jego się spytam.

Bohomolec II, 3:

ANZ (sam do siebie mówi): Jak
mi się serce cieszy, przy-

log (IV, 1) in Verbindung gebracht werden; hier wie dort Dankgefühle des glücklich Heimkehrenden /.

(v. 29) CHA: quid, adolescens, quaeris? quid vis? quid istas pultas?

SYC: heus senex, census quom /sum /, iuratori recterationem dedi. Lesbonicum hic adolescentem quaero in his regionibus.

(v. 51) CHA: eloquere, isti tibi quid homines debent quos tu quaeritas?

SYC: pater istius adolescentis dedit has duas mi epistulas, Lesbonicum. is mihi est amicus.

CHA: teneo hunc manifestarium. me sibi epistulas dedisse dicit. ludam hominem probe.

(v. 60) CHA: ab ipson istas accepisti?

SYC: e manibus dedit mi ipse in manus.

(v. 59) CHA: ubi ipse erat?

SYC: bene rem gerebat.

CHA: erga ubi?

SYC: in Seleucia.

blizaiąc się do mego domu ... Dobrze to mówią: «Wszędzie dobrze, a najładziej w domu».

MAR: Hey, staruszkule!

ANZ: Czego chcecie?

MAR: Czy to jest dom Roberta?

ANZ: A co tam za sprawę macie?

MAR: Mam mu oddać list od jego oycy.

ANZ: Od kogo? od oycy Roberta?

MAR: Tak jest.

ANZ (sam do siebie mówi): Żadnych temu człękowi nie dawałem listów. Będę dissymulował, żebym się lepiej mógł wypytać.

MAR: Cóż? czy tu mieszka Robert?

ANZ: Czy sam oyciec ten list dał tobie do Roberta? czy kto inny?

MAR: Sam oyciec, swą własną ręką.

ANZ: Nie wiesz, co on pisze?

MAR: To pisze, że wkrótce ma tu przybyć. Już wyiachał z Konstantynopola.

ANZ: A gdzie się z nim widziałeś?

MAR: W Konstantynopolu.

(v. 63) CHA: novistin homi-
nem?

SYC: ridicule rogitas, quo-
cum una cibum
capere soleo.

(v. 61) CHA: qua facie est
homo?

SYC: sesquipede quiddamst
quam tu longior.

(v. 64) CHA: quid est ei nomen?
.....

(v. 65) SYC: illi edepol — illi
— illi — vae mihi
misero!
. . . devoravi nomen im-
pudens modo.

(v. 74) CHA: Callias?

SYC: non est.

CHA: Callipus?

SYC: non est.

CHA: Callidemides?

SYC: non est.

CHA: Callinicus?

SYC: non est.

CHA: Callimarchus?

SYC: nihil agis.

neque adeo edepol flocci
facio, quando egomet
memini mihi.

CHA: at enim multi Lesbonici
sunt hic: nisi nomen
patris

dices, non monstrare istos
possum homines quos
tu quaeritas.

quod ad exemplum est?
coniectura si reperire
possumus.

ANZ: Więc musisz go znać?

MAR: Jakże nie? to mój wielki
przyjaciel.

ANZ: Jakiż on jest?

MAR: Skąpy okrutnie.

ANZ: Ale nie to! Ja się py-
tam, iakiego on wzrostu?

MAR: Jest prawie na pięć ca-
łów wyższy od ciebie.

ANZ: Jest to iakiś filut, ale
dissymulujemy! — Jakże
mu imię?

MAR: Imię? Zaraz! ... An...
An... Wypadło mi teraz
z głowy!

ANZ: Czy nie Andrzej?

MAR: Nie ... An ... An ...
Kręci mi się na ięzyku.

ANZ: Czy nie Antoni?

MAR: Nie! Bodayby go! Nie
mogę przypomnieć.

ANZ: Czy nie Anna?

MAR: Podobniejszy do Anny
niż do Antoniego, ale nie
Anna.

ANZ: Czy nie Anastazy?

MAR: Nie, nie! ... Ale mniey-
sza o imię! Ja domu Ro-
berta szukam.

ANZ: Robertów jest tu wiele.
Jeśli mi imienia oycow-
skiego nie powiesz, ja nie
zgadnę, którego ci trzeba
Roberta.

SYC: ad hoc exemplum est: an
Chares? an Charmides?

CHA: num Charmides?

SYC: em istic erit. qui istum di
perdant!

CHA: dixi ego iam dudum
tibi:

te potius bene dicere ae-
quom'st homini amico
quam male.

SYC: satin inter labra atque den-
tes latuit vir minimi
preti?

(v. 110): CHA: noverisne homi-
nem?

SYC: ne tu me edepol arbi-
trare beluam,
qui quidem non novisse
possim quicum aetatem
exegerim.

/SYC: quis tu homo es?/

(v. 128): CHA: qui mille num-
mum tibi dedi ego sum
Charmides.

SYC: neque edepol tu is es ne-
que hodie is unquam
eris, auro huic quidem.
abi sis, nugator: nugari
nugatori postulas.

(v. 136): CHA: quis ego sum igi-
tur, si quidem is non
sum qui sum?

SYC: quid id ad me attinet?
dum ille ne sis quem ego
esse nolo, sis mea caus-
sa qui lubet.

MAR: Imienia zapomniałem, ale
wiem, iż się na «an» za-
czyna.

ANZ: Czy nie Anzelm mu imię?

MAR: To to to; ten sam to iest!
Boday go kaci wzięli,
niepoczciwy!

ANZ: Za cóż go klniesz?

MAR: A czemu mi on dawniey
na pamięć nie przyszedł?

ANZ: Więc znasz dobrze tego
Anzelma?

MAR: Jabym go nie znał, z któ-
rym przez ćwierć roku w
jednym domu mieszka-
łem?

ANZ: Czy nie podobny on do
mnie?

MAR: Co za podobieństwo?

ANZ: A cobys rzekł, gdybym
ia sam był tym Anzel-
mem?

MAR: Nie iesteś do tego podob-
ny.

ANZ: Wiedźże o tym, że ia
sam iestem ów Anzelm,
oyciec Roberta.

MAR: Próżno chcesz to we mnie
wmówić. Y nie byleś y
nie będziesz tym Anzel-
mem!

ANZ: A któż ia iestem?

MAR: Bądź sobie czym chcesz,
byleś nie był Anzelmem.

Aus den hier gegenübergestellten szenischen Repliken erhellt zur Genüge, daß eine direkte Entlehnung der von Bohomolec eingeschobenen Szene aus dem «Trinummus» vorliegt. Eine solche Verflechtung der aus der «Mostellaria» entnommenen Handlung mit einem Motive aus dem «Trinummus» war psychologisch sehr erklärlich, da die Heimkehr des verweist gewesenen Vaters und das verschwenderische Leben seines Sohnes Motive waren, die die Handlung jener Komödie mit der der letztgenannten leicht in gedankliche Assoziation brachten. Zudem war die Szene komisch, entlastete auch stark den bei Plautus immer anwesenden Tranio, diente somit indirekt der Absicht Bohomolec', Tranio so viel als möglich in den Hintergrund zu schieben, und paßte so leicht in den ganzen Gang der Handlung hinein.

Auch in diesem Falle liegt keine sklavische Abhängigkeit vor, und wenn Bohomolec seiner Vorlage auch in der Hauptsache folgt, so übernimmt er doch aus ihr nur die wesentlichsten Motive, und auch diese stellenweise in veränderter Reihenfolge. Weniger wichtige Einzelheiten, wie z. B. die Reisebeschreibungen des Sykophanten, läßt er aus und konzentriert den bei Plautus weitausgesponnenen Dialog stark.

Aber die Einführung dieser Personen, die in der «Mostellaria» nicht vorkamen, des Sykophanten Marcin, des Vormundes und Nachbarn Wilhelm, mußte natürlich auch auf den übrigen Gang der Handlung verändernd einwirken. Marcin konnte ebenso spurlos von der Szene verschwinden, wie er es auch bei Plautus in dem «Trinummus» tat; Wilhelm war durch seine Rolle und sein Verhältnis zu Robert und Anzelm zu stark gebunden, als daß Bohomolec ihn einfach in der weiteren Entwicklung der Handlung hätte ignorieren können. Aber erscheint Marcin im Gegensatz zu Wilhelm nicht mehr auf der Bühne, nachdem er sie einmal erst verlassen hat, so mußte doch das Zusammentreffen zwischen Anzelm und ihm natürlich stark auf das folgende Gespräch zwischen dem ersteren und

Frontin einwirken: er hatte nicht nur wie in der «Mostellaria» die Aufgabe, den alten Anzelm vom Betreten seines Hauses zurückzuhalten, sondern auch die, ihm die Geschichte des gefälschten Briefes zu erklären, d. h. zwei Lügen statt der einen aufzutischen. Er findet sich rasch in die Situation und erfindet schnell einen Vorwand:

FRO: Ach, w jakim smutku tu byliśmy do tych czas!

ANZ: Czemuż to?

FRO: Rozgłosił tu któs nie po chrześcijańsku, że WM. Pan — uczciwszy uszy — umarłes.

ANZ: Żyję ieszcze — y zdrów iestem. Ale powiedz mi, co ten list 'znaczy?

FRO: Do tegoż y ten list zmierza. Syn WM. Pana a pan mój zacny, odebrawszy tę smutną o śmierci WM. Pana nowinę, w taki wpadł żal, że ani ieść ani pieć nie chciał. Ja tedy, chcąc go pocieszyć y zabiedz złemu, namówiwszy się z panem Wilhelmem, zmyśliłem ten list do iego, w którym niby to WM. Pan piszesz, żeś zdrów y że szczęśliwie tu powracasz. Oto ten list.

ANZ: Mądrzeście uczynili. Ale nie spodziewałem się, żeby mój Robert miał mię tak mocno żałować.

FRO: Ach, mospanie, nie wiem, zkąd mu łez tyle staie. Ustawicznie . . .

ANZ: Idźmyż do niego! Pocieszmy go czymprędzey! (II, 5)

Erst jetzt sieht sich Frontin gezwungen, den alten Anzelm auf irgendeine Weise davon abzuhalten, das Haus zu betreten; dabei hatte Bohomolec ihn nicht das Plautinische Motiv von den «mostella» auftischen lassen — die Ursache ist nicht ganz einleuchtend, vielleicht wollte er seine Schüler nicht mit Gespenstergeschichten füllen¹⁰ —,

¹⁰ Es ist wohl nicht mehr als ein allerdings bemerkenswerter Zufall, wenn ein anderer Jesuit, der berühmte Bidermann, in einem seiner Stücke genau dasselbe Motiv von der angeblichen Hausseuche anwendet. In seinem «Cenodoxus», der mehrfache Reminiszenzen an Plautinische Komödien (die «Menaechmi», die «Aulularia») aufweist, verhindert der Sklave Dama den Parasiten Mariscus daran, das Haus des Doktor Cenodoxus zu betreten, indem er ihm vorschwindelt, daß es von der Pest verseucht sei, augenscheinlich, wie bei Bohomolec, eine Umformung des «Mostellaria»-Motivs. — Vgl. Reinhardstoettner, Zur Geschichte des Jesuitendramas in München (Jahrbuch f. Münchener Geschichte, 3. Jahrg., Bamberg 1889), S. 93, 97.

sondern erfand für ihn eine andere, der Wirkung nach analoge Lüge. Er erzählt folgendes:

FRO: . . . Ten dom iest zapowietrzony! Już kilka iest niedziel, iak go zamknięto . . . Pan mój, chcąc z piwnic wodę sprowadzić, kazał w niey kopać. Gdy nieco wykopano, alić postrzegą loch głęboki, pelen węzów, smoków, iaszczurek, z którego zaraza wychodząca zaraz ludzi zabiać poczęła . . . Ktokolwiek wszedł do tego domu, zaraz z tym się światem pożegnał . . .

Was die Gestalt des Wilhelm angeht, so mußte Bohomolec ihn noch einmal auf die Bühne bringen, wenn seine episodische Rolle nicht allzu bleich erscheinen sollte. Er erhält eine Szene, um die von Jans und Leopolds Behauptungen geweckten schlimmen Ahnungen zu bekräftigen. Übrigens beginnt schon der dritte Akt bei Bohomolec mit düsteren Ahnungen, da Anzelm in der Stadt Gelegenheit gehabt hat, schlimme Gerüchte über seinen Sohn zu hören.

Die Lösung des Konfliktes ist bei Bohomolec eine andere als bei Plautus, und schon in der Exposition, dem ersten Akte, hatte er dieser Konfliktlösung vorgearbeitet. Aug. O. Friedrich Lorenz, der in seiner Ausgabe von Plautus' Komödien Holbergs «Abracadabra» mit der Plautinischen «Mostellaria» verglich, wies mit Recht darauf hin, wie vorteilhaft der dänische Dichter den plautinischen Szenengang durch die Einführung des «danista» (des Juden Ephraim) noch vor der Ankunft des Vaters verändert hatte.¹¹ Eine ähnliche Veränderung finden wir bei Bohomolec. Schon im ersten Akte (I, 4—6) läßt er, zwar nicht den Rudolf, aber zwei andere Gläubiger, den Erast und den Dorant, auftreten, die Frontin auf jene oben beschriebene, Porée entlehnte Weise zur Tür hinauskomplimentiert werden. Diese beiden Kreditoren läßt Bohomolec, der nicht den schon zufriedengestellten Rudolf wieder auf die Bühne bringen konnte, im letzten Akte,

¹¹ Ausgewählte Komödien des T. M. Plautus. Erklärt von Aug. O. Friedrich Lorenz. Bd. II (Berlin 1866), S. 56.

als sie von der Rückkehr des Vaters gehört haben, wieder auf der Bildfläche erscheinen, und ihr Guthaben nochmals zurückfordern. Das gibt dann die von Bohomolec von Anfang an bewußt angestrebte Gelegenheit, die moralische Minderwertigkeit der Freunde zu zeigen, die Robert sich angeschafft hat, die ihn ins verschwenderische Leben gelockt haben, und auf deren freundschaftliche Hilfe er nun, da er mittellos dasteht, fest, aber vergebens baut: sie ziehen sich zurück, und Robert erkennt, daß er falsch gehandelt hat.

Trotz dieser Veränderungen und Abweichungen, die Bohomolec sich hier in größerem Umfange erlaubt hat als bei der Bearbeitung der «Menaechmi», können wir mit Leichtigkeit die absichtlich verwirrten Fäden der zwei Plautinischen Motive trennen und erkennen, wie frei Bohomolec die in der «Mostellaria» gefundene Intrige verändert, umformt, verkürzt, verdichtet, mit dem «Trinummus»-Motiv verflocht, und so eine Intrige aufbaut, die seinen später näher zu behandelnden Zielen voll entspricht.

Kielski hat geglaubt, daß die Intrige des «Myśliwy» eine «nowa odmiana 'Les Fourberies de Scapin'» sei, denn die Rolle des witzigen Dieners sei nichts anderes als eine Variation des Molièreschen Scapin («rola bowiem sprytnego służącego dochodzi tu do bardzo szerokiego zastosowania, zupełnie w duchu wspomnianej farsy Moliera»).¹² Ganz abgesehen von der wenig beweisenden, sich nur auf subjektive Eindrücke stützenden Form seiner Argumentation, ist der faktische Gehalt seiner Behauptung nachweisbar falsch. Die Quelle der Intrige, bisher übersehen, ist wiederum eine Komödie des Plautus, nämlich der «Pseudolus». Der Titel läßt zwar einen direkten Zusammenhang zwischen diesen beiden Komödien nicht gleich vermuten, dennoch lehrt uns aber ein Vergleich, daß dem wirklich so ist.

¹² Kielski, a. a. O., S. 142. — Strusiński weiß nichts über die Quelle des «Myśliwy» zu sagen.

Der Inhalt der Plautinischen Intrigenkomödie, in der der Diener Pseudolus die Rolle des Titelhelden spielt, ist bekanntlich in kurzen Worten der, daß Pseudolus, trotz der Vorsichtigkeit des Kupplers Ballio und des alten Vaters Simo, seinem jungen Herrn namens Calidorus, dem Sohne des letztgenannten, hilft, die geliebte Phoenicium, die der Kuppler einem nicht auf der Bühne auftretenden Offiziere (Polymachaeroplages) zu verkaufen beabsichtigt, durch einen glücklich durchgeführten Betrug dennoch für sich zu erwerben. Er erreicht das, indem er einen Helfers-helfer Simia, den Diener des Charinus, der ein guter Freund des jungen Calidorus ist, dazu veranlaßt, sich für den Burschen des Offiziers auszugeben, der gekommen sei, um das Mädchen laut Abmachung abzuholen.

Bohomolec konnte das Motiv der Liebe zwischen Calidorus und der Phoenicium nicht beibehalten. Ihre Rolle mit der eines Freundes zu vertauschen, wie Bohomolec es bei der Umgestaltung der «Menaechmi» hatte tun können, ging in diesem Falle nicht gut an. Statt dessen wandte er eine Methode an, die wir öfters bei ihm werden beobachten können: er veränderte den Gegenstand der Leidenschaft des jungen Helden, indem er aus dem geliebten Mädchen, das von einem Kuppler gefangen gehalten wird, einen heißbegehrten — Hund machte, den der Kaufmann, ein «starzec łakomy» namens Leopold, zu verkaufen hat. Der Held mußte sich aus einem verliebten Jüngling demgemäß natürlich in einen passionierten Jäger verwandeln lassen. Er nennt sich bei Bohomolec Robert. Alle «lorarii» und «meretrices», die bei Plautus vorkommen, mußten und konnten ausgemerzt werden, aber der allgemeine Gang der Handlung und die wichtigsten Rollen waren auf diese Weise gerettet. Pseudolus hat nur den Namen Tomasz angenommen, seine Rolle des «spiritus rector» jedoch behalten; der Vater Simo heißt Kleon, sein Freund Callipho nennt sich Alkander; Charinus wird in Dorant umgetauft, der Diener Simia in Marcin, der Offiziersbursche Harpax in

Grzegorz. Der Ort der Handlung, als welcher bei Plautus Athen genannt wird, wird bei Bohomolec an einen unbestimmten «Platz zwischen Kleons und Leopolds Haus» («plac między domem Kleona y Leopolda») verlegt.

Auch der «Myśliwy» ist nicht eine Übersetzung oder leichte Umarbeitung der Plautinischen Komödie, sondern eher eine Komödie, deren Handlung aus dem «Pseudolus» entlehnt ist, während der Hauptcharakter und die Tendenz selbständig sind. Eine ganze Reihe von Szenen und Motiven ist von Bohomolec hinzugefügt, dennoch aber ist die Entlehnung vollkommen evident.

Die Anlehnung an den «Pseudolus» beginnt nicht sofort — und das ist wahrscheinlich die Ursache, daß man bisher seine Abhängigkeit von Plautus übersehen hat —, sondern erst mit der vierten Szene; diese, die fünfte und die sechste Szene des ersten Aktes entsprechen genau dem ersten Akte des Plautus, unter Auslassung der zweiten Szene bei dem letzteren, die der Charakteristik des häuslichen Lebens des «Heutgeborenen» gewidmet ist. Als Beispiel sei hier eine Stelle aus der dritten Szene des Plautinischen Stückes mit der entsprechenden Stelle aus der fünften Szene bei Bohomolec zusammengestellt.

Plautus I, 3 (v. 116ff.):

BAL: non edepol habeo profecto
(scil: Phoenicium venalem), nam iam pridem vendidi.

CAL: quo modo?

BAL: viginti minis.

CAL: viginti minis?

BAL: utrum vis, vel quater
quoinis minis.
militi Macedonio, et iam
quindecim habeo minas.
/v. 147/. . . mihi hodie at-
tulerit miles quinque
quas debet minas,

Bohomolec I, 5:

LEO: . . . A do tego już nie
mam psa tego do nabycia.

ROB: Jak to?

LEO: Już ten pies po części iest
mi zapłacony.

ROB: Od kogo?

LEO: Pewny officer go kupił y
juz mi dał 8 czerwonych
złoty. A resztę, to iest:
4 czerwonych złotych ma
mi odesłać przez swego
człeka, któremu za poka-
zaniem znaku, między nami

sicut haec est praestituta
summa ei argento dies...

(v. 126) CAL: iuravistin te illam
nulli venditurum
nisi mihi?

BAL: fateor
. at argentum intro
condidi
ego scelestus nunc argen-
tum promere possum
domo:

tu qui pius, istoc es ge-
nere gnatus, nummum
non habes.

CAL: Pseudole, adсите altrim se-
cus atque onera hunc
maledictis.

PSE: licet.

CAL: sceleste.

BAL: dicis vera.

PSE: verbero!

BAL: quippini?

CAL: bustirape!

BAL: certo.

PSE: furcifer!

BAL: factum optume.

CAL: sociofraude!

BAL: sunt mea istaec.

PSE: parricidal!

BAL: perge tu!

CAL: sacrilege!

BAL: fateor.

PSE: peiure!

BAL: vetera vaticinamini.

CAL: legerupa!

BAL: cantores probos.

PSE: in pertussum ingerimus
dicta dolium, operam
ludimus.

BAL: numquid aliud etiam voltis
dicere?

umówionego, mam tego
psa wydać.

ROB: A wszakżeś obiecał mi
tego psa sprzedać?

LEO: Y WM. Pan obiecałeś mi
dawno zapłacić za niego,
a przecie nie dotrzymałeś

ROB: Tomaszku, co będziemy
czynili?

TOM: Łaymy mu za to mospanie.

ROB: Ah, hułtaiu!

LEO: Zgadłeś.

TOM: Krzywoprzysięzca!

LEO: Prawda.

ROB: Łakomecze!

LEO: Tak iest.

TOM: Skępcu!

LEO: Pozwalam.

ROB: Niecnoto!

LEO: Słusznie.

TOM: Lichwiarzu!

LEO: Sprawiedliwie.

ROB: Złrayco!

LEO: Nie waczey.

TOM: Szałbierzu!

LEO: Wszystko to prawda.

ROB: Sknero!

LEO: Pięknie śpiewają.

TOM: Y nie wstydzisz się tego?

LEO: Nie.

ROB: Nie będziesz tego żałował?

LEO: Nie. [ruszy.

ROB: Tego człeka nie nie po-

GAL: ecquid te pudet?

BAL: ten amatorem esse inven-
tum inanem quasi cas-
sam nucem?

LEO: Czyście już skończyli swą
piosnkę?

TOM: Szkoda naszej gęby na
niego.

Im folgenden überspringt Bohomolec vollständig den dritten Akt bei Plautus. Sein zweiter Akt entspricht mit seinen ersten vier Szenen dem aus vier Szenen bestehenden zweiten Akte bei Plautus; die zwei letzten Szenen, d. h. die siebente und achte, sind mit den zwei ersten Szenen identisch, mit denen bei Plautus der vierte Akt beginnt. Die zwischenliegenden zwei Szenen, nämlich die fünfte und sechste, sind von Bohomolec aus eigener Initiative und mit bestimmter Absicht eingeschoben und haben mit der Intrige und dem Gang der Handlung eigentlich nichts zu tun. In anderer Hinsicht sind sie aber sehr interessant und werden daher an einer späteren Stelle dieser Untersuchung Gegenstand unserer speziellen Betrachtung werden; hier können wir uns damit begnügen, die Tatsache festzustellen. Wichtig ist hier aber der Umstand, daß der ganze dritte Akt des Plautus resolut unterdrückt ist. Das hängt natürlich damit zusammen, daß dieser Akt in der lateinischen Vorlage ausschließlich der Charakteristik des leno Ballio und der Beleuchtung seines Verhältnisses zu seinen Dienern und Sklavinnen gewidmet ist. Für Bohomolec war das eine nicht nur überflüssige, sondern von vornherein unbrauchbare Verzögerung: er ließ den Akt einfach aus und folgte damit demselben Grundsatz, dem wir ihn bisher in seinem Verhältnisse zur (Plautinischen) Vorlage haben folgen sehen, d. h. er strich ohne Schwanken aus, was in seinen Gedankenkreis nicht hineinpassen wollte oder konnte.

Dagegen benutzte er die Gelegenheit, ein Motiv, das bei Plautus nur angedeutet ist, breiter auszuspinnen, nämlich die Gegenüberstellung der beiden Spitzbuben Pseudolus und Simia (IV,1). Freilich stimmen die Repliken, die Tomasz und Marcin bei Bohomolec miteinander (II,7)

wechsell, im allgemeinen mit denen der Vorlage überein, und auch Marcin behauptet prahlerisch wie Simia:

(. habe animum bonum:
 pulchre ego hanc explicatam tibi rem dabo.
 sic ego illum dolis atque mendaciis
 in timorem dabo militarem advenam,
 ipse sese ut neget eum esse qui siet
 meque ut esse autemet qui ipse est . . .)

MAR: Ja pozwalam, niech sobie Grzegorz przychodzi! Upewniam, iż tak zakrećę, tak zawikłam ten interes, że nie tylko Leopold mnie uzna za prawdziwego Grzegorza, ale y sam Grzegorz będzie wąpił, kto z nas dwóch iest prawdziwszym Grzegorzem.

Aber im einzelnen unterscheiden sie sich bei Bohomolec stark von ihren Vorbildern, denn dieser wollte die bei Plautus nur angedeutete Idee, daß die beiden Spitzbuben einander zu übertrumpfen suchen, wobei Tomasz nicht ohne weiteres auf Marcins Treue rechnen kaun, weiter ausführen. Das tat er recht geschickt am Anfang des dritten Aktes.

Der dritte Akt setzt nämlich mit der zweiten Szene die Handlung an der Stelle fort, wo sie durch den Schluß des zweiten Aktes abgebrochen worden war: mit der Szene IV, 3 bei Plautus. Dabei flicht Bohomolec, wie oben bemerkt, ein unerwartetes Motiv ein, das die bei Plautus unbezweifelbare Pffigkeit und Geistesgegenwart des Dieners beträchtlich verringert; Marcin jagt Tomasz ins Bockshorn:

TOM: Marcinie! hey! Marcinie! A spiesz się! Czego się za-trzymuiesz?

MAR: Jakiś szkrupuły poczynaia mi leć do głowy.

TOM: Co ty z szkrupułami? Ale czemuż się tak długo bawił u Leopolda?

MAR: Ja nie wiem, za co wy Leopolda sknerą nazywacie?

TOM: Albo co?

MAR: Suto mię y nakarmił y napoił.

TOM: Cóż mu się to stało?

MAR: Y kazał mi przed wszystkim mówić, że on nie iest ani sknera ani łakomy.

TOM: Y on ma swój punkt honoru. Y dla tego tedy tak długo tam się bawił?

MAR: Y dla tego mam szkrupuł oszukiwać tego człowieka, który mię tak dobrze przyjął.

TOM: Cóż tedy myślisz, u kata?

MAR: Myślę mu psa tego odprowadzić y wyznać nasze szalbierstwo.

TOM: Czy masz ty rozum?

MAR: Mam. Co większa, mam ieszcze y sumnienia kawalek.

TOM: Piękniebyś zrobił.

MAR: Nie wytrzymam. Szkrupuł mię mocno gryzie. Idę y oddam mu psa tego.

TOM: Ale uważay . . . (Zatrzymuie Marcina.)

MAR: Słuchay, ieśli mię będziesz zatrzymywał, upewniam, że gwałtu zawołam. Wiesz, że tu sprawa pod domem Leopolda. Wnet on tu wyleci.

TOM: Ale poczekay . . . Parę słów przynajmniey ci powiem . . .

MAR: Dayże mi pokóy! Puszczay!

TOM: Ale parę słów . . . (Zatrzymuie Marcina.)

MAR: Gwałtu! gwałtu!

TOM: Milcz! milcz bodayby . . . (Zatyka mu ręką gębę.)

MAR: Gwałtu! gwałtu!

TOM: Zmiłuy się! (Pada do nóg Marcina.) Zgubisz mnie na zdrowiu y honorze. Cuchtauz będzie nad grzbietem moim tryumfował, ieśli . . .

MAR: Wstań, człeczce mizerny! Widzisz, że u nóg moich leżysz. Nie bóy się; ale iak zbladłeś przede mną! Znayże Marcina! Dość mi tego, zem y ciebie y Leopolda dziś pokonał. Nie jest tedy — iakęś mówił — «wiele złego dwóch na gracza iednego».

TOM: Małoś mię nie zgubił.

MAR: Nie bóy się, synu! Daruię ci cuchtauz. Jam to żartował, żebyś znał, że twóy honor y zdrowie było w moich ręku.

Den Rest des vierten Aktes der Plautinischen Komödie hat Bohomolec mit Ausnahme des kurzen Monologes des Simon in der achten Szene genau in den Auftritten 4—6 seines dritten Aktes nachgebildet. Statt der achten Szene des Plautus, in der Simo in einem Selbstgespräche eingesteht, daß Pseudolus die Wette gewonnen hat, führt Bohomolec ein Gespräch zwischen Kleon und dessen Freunde Alkander ein, ein Gespräch, das seinem Inhalte nach jenem Monologe entspricht und die siebente Szene

der Bohomolec'schen Komödie bildet. Die folgende achte (und vorletzte) Szene der Komödie ist mit der zweiten Szene des fünften Aktes der Plautinischen Komödie identisch. Jener Monolog des betrunkenen Pseudolus, aus dem die erste Szene des fünften Aktes bei Plautus besteht, konnte natürlich unberücksichtigt bleiben. Die letzte Szene der Bohomolec'schen Komödie hat mit der Plautinischen Intrige nichts gemein.

Wir kommen somit zum Resultate, daß von den 23 Szenen, aus denen die Komödie Bohomolec' besteht, 16, d. h. ungefähr zwei Drittel, mit genau entsprechenden Szenen aus Plautus' Komödie zusammengestellt werden können. Diese besteht bekanntlich nach der Zählung der Oxfordausgabe aus 21 Szenen, die über fünf Akte verteilt sind. Wie wir gesehen haben, ist die Akteinteilung bei Bohomolec eine ganz andere, und die fünf Akte des lateinischen Dichters schmelzen bei ihm leicht zu dreien zusammen. Das geschieht zunächst auf die Weise, daß Szenen, die Bohomolec unnötig erscheinen, weggelassen werden: so haben die zweite Szene des ersten Aktes (in der Ballio mit den «lorarii» und «meretrices» auftritt), die vierte desselben Aktes (wo Pseudolus einen gleichgültigen Monolog hersagt), weiter der ganze aus zwei Szenen bestehende dritte Akt (der ausschließlich zur Charakteristik des «hodie natus» dient) und schließlich die erste Szene des fünften Aktes (wo Pseudolus betrunken über seine List frohlockt) keine Seitenstücke bei Bohomolec. Der erste Akt wie auch der zweite gehen im allgemeinen mit den zwei ersten Akten der Plautinischen Komödie parallel, Bohomolec schließt aber nicht wie Plautus, sondern zieht (mit Auslassung des dritten Plautinischen Aktes) die Aktgrenze nach der zweiten Szene des vierten Plautinischen Aktes. Sein dritter Akt gibt den Rest der Handlung des vierten Aktes wieder und nimmt als vorletzte Szene die letzte, d. h. zweite Szene des fünften Plautinischen Aktes auf.

Die sieben Szenen endlich, die Bohomolec aus eigener

Erfindung hinzugefügt hat, verteilen sich folgendermaßen über die drei Akte der Komödie. Die ersten drei Szenen des ersten Aktes sind frei erfunden; der zweite Akt enthält zwei Szenen, nämlich die fünfte und sechste, die keine Analogien in der Plautinischen Komödie haben, der dritte Akt beginnt und schließt mit selbständig erfundenen Szenen.

Der Zusammenhang zwischen jenen 16 Szenen, die der Handlung der Plautinischen Komödie entsprechen, und jenen 7 Szenen, die hinzugefügt worden sind, ist nur sehr lose geknüpft. Dienen jene als dramatischer Stoff, so hat Bohomolec gerade in den letzteren versucht, einen Charakter zu zeichnen, der nicht von Plautus stammt, nämlich den Charakter des «myśliwy», d. h. des leidenschaftlichen Jägers. Inwieweit ihm das gelungen ist, wird an anderem Orte besprochen werden; hier kann ich mich damit begnügen festzustellen, daß die aus Plautus entlehnte Intrige für Bohomolec ebensowenig die Hauptsache gewesen ist, wie in den «Przyiaciele stołowi». Diese Feststellung, die sich hier nur auf zwei Beispiele (das der «Przyiaciele stołowie» und das des «Myśliwy») stützen kann, wird im weiteren Verlaufe meiner Quellenuntersuchungen den Wert einer bedeutsamen, allgemeingültigen Tatsache erwerben, die ein besonderes Licht auf den ganzen Prozeß der Genesis der Bohomolec'schen Komödie werfen können.

Was hat somit Bohomolec seinem lateinischen Meister zu verdanken? Das ist die Frage, die sich uns nach der Festlegung seiner Abhängigkeit von Plautus vor allen Dingen als Schlußfrage aufdrängen muß. Ich habe konstatiert, daß Bohomolec die «Menaechmi» nach seinen schulmäßigen Prinzipien umgearbeitet hat, daß die Intrigen der «Mostellaria» und des «Trinummus» durch eine mehr oder weniger geschickte Kontamination die Handlung einer Bohomolec'schen Komödie ergeben können, daß die Intrige des «Pseudolus» dem «Myśliwy» zugrunde gelegt worden ist, daß schließlich auch ein Detail aus den «Captivi» gelegentlich benutzt worden zu sein scheint.

Was hat nun Bohomolec eigentlich bei Plautus gesucht? Sicher nur die Intrige. Es ist nämlich kaum anzunehmen, daß Bohomolec Plautus irgendwie ästhetisch beurteilt hat, wie z. B. Holberg es getan hat. Es ist kaum anzunehmen, daß es mehr als Zufall sein könnte, daß die von ihm benutzten «Menaechmi» von Holberg für «eines der ersten Schauspiele, die wir überhaupt haben», erklärt worden sind, daß der von ihm verwertete «Pseudolus» auch Holberg als Vorbild für seinen «Diderich Menschenkræk» gedient hat, daß Holberg endlich auf der «Mosterlaria», die Bohomolec den Stoff zu seinen «Przyziaciele stołowi» gegeben hat, seine «Abracadabra» aufgebaut hat. Das ist sicher nur ein zufälliges Zusammentreffen, das nicht als Beweis dafür dienen kann, daß Bohomolec irgendwie bewußte Auswahl zwischen den vielen Komödien des Plautus zu treffen gesucht hat. Bohomolec hatte eigentlich in Plautus eine unversiegbare Quelle gefunden, die er in weit höherem Grade hätte ausnutzen können. Denn Plautus' Komödien sind fast ausschließlich Komödien der Intrige. Wir können sie mit Michaud¹³ «comédies de mœurs», «comédies romanesques, mélodramatiques» und Komödien der Liebesintrige nennen; finden wir aber neben diesen Definitionen schließlich eine spezielle «comédie de l'intrigue pure», so ist damit gesagt, daß die Intrige ein ganz hervorstechendes Charakteristikon seiner Komödien überhaupt ist. Andererseits entbehrt die Plautinische Komödie fast gänzlich jeder wirklichen Charakterzeichnung. Nicht den Charakter, eigentlich auch nicht Stoffe für seine Komödien, sondern eben die Intrige suchte Bohomolec bei Plautus.

Er kümmerte sich so wenig um alles, was nicht rein intrigenhafter Art war, daß er es resolut aus seiner Bearbeitung ausschloß. Hatte er aber dann eine passende Komödie bei Plautus gefunden, deren Handlung ohne be-

¹³ G. Michaud, Histoire de la Comédie Romaine. Plaute (Paris 1920), Bd. I, S. 146 ff., 170 ff.

sondere Schwierigkeit verpflanzt werden konnte, so kümmerte er sich keineswegs hauptsächlich um die entlehnte Handlung, sondern benutzte sie mit Ausnahme der «Bliźnięta» - «Menaechmi», die eine seiner wenigen tendenzlosen Komödien ist, nur dazu, um auf ihr als dramatischer Grundlage eine bestimmte Tendenz, die nichts mit Plautus oder Plautinischem Geiste zu tun hatte, und eine schulmäßige Moral zu basieren. Diese Seite seiner Arbeit wird andernorts näher zur Sprache kommen. Hier können wir jedenfalls sicher feststellen, daß Bohomolec' Verhältnis zu Plautus ein rein mechanisches war.

Kapitel III.

Bohomolec' Verhältnis zu Molière.

Ich stehe nun vor der wichtigen Frage, welchen Einfluß Molière auf Bohomolec ausgeübt hat. Ob Bohomolec wirklich in dem Grade von Molières Komödie abhängig ist, ob wir wirklich hier von einem so bewußten «Moliërismus» unseres jesuitischen Schulkomödiendichters reden dürfen, wie man uns immer noch mit Berufung auf Kielskis Autorität glauben machen will¹, das möchte ich an einer anderen, späteren Stelle meiner Arbeit zu beleuchten suchen. In diesem Kapitel will ich das äußere Verhältnis, in dem Bohomolec zu Molière steht, untersuchen, das heißt zunächst, die nackten Tatsachen feststellen, aus denen sich später Schlüsse werden ziehen lassen, und gerade die herrschende (falsche) Meinung, daß mit der Behauptung, Bohomolec sei ein Schüler Molières gewesen, das Phänomen Bohomolec erschöpfend erklärt sei, berechtigt mich, wie ich meine, zu einer neuen Untersuchung der Frage, was Bohomolec Molière rein quellenmäßig verdankt.²

¹ Vgl. W. Folkierskis Artikel: Molière en Pologne, in der *Révue de littérature comparée*, dirigée par F. Baldensperger et P. Hazard. 2^e année (Paris 1922), N^o. 2. — Vgl. die Fußnote auf S. 17.

² Kielski stellt (a. a. O., S. 142) folgende Gleichungen auf:

1. «Mędrkowie» = «Les Femmes savantes».
2. «Dziedzic chytry» = «Monsieur de Pourceaugnac».
3. «Kawalerowie modni» = «Les Précieuses ridicules».
4. «Natręty» (soll heißen «Natrętnicy») = «Les Fâcheux».
5. «Nieroztropny» (soll heißen «Nieroztropność») = «L'Étourdi».

Bohomolec selbst hat nur in einigen wenigen Fällen seine Molièrischen Quellen verraten. In seinem Vorworte zum ersten Bande bekennt er offen, wie schwer ihm die notgezwungene Umgestaltung zweier von den in diesem Bande abgedruckten Komödien gefallen sei:

Ja wyznaię, iż trzymając się mego zwyczajui (scil. der Eliminierung der Frauenrollen), wiele trudności zażyłem w przerabianiu dwóch moich komedyi, to iest drugiey y trzeciey, których treść ponieważ całą prawie na białogłowach Jegomość Pan Molière zasadził, przetoż tak ie musiałem łątać y kleić, żebym y komedyi szfkę zachował y płci niewieściey do nich nie przypuścił . . .

Die Komödien, die Bohomolec hier gemeint hat, und die somit Umarbeitungen Molièrischer Komödien sein müssen, sind der «Figlacki polityk terażnieyszey mody» II und die «Nieroztropność swym zamysłom szkodząca». Außer diesen beiden Komödien bezeichnet Bohomolec nur noch eine ausdrücklich als Umarbeitung einer Molièrischen Komödie, nämlich die «Rada skuteczna», in deren «Argument» wir folgende Worte lesen:

. . . Ta komedyja iest z Molièra «Le mariage forcé», ale że do niey wchodzą osoby białogłowskie, dla tego wiele scen w przekładaniu iey odmieniło się.

Sonst schweigt Bohomolec über das Verhältnis seiner Komödien zu denen Molières.

Wir wissen somit von Bohomolec selbst, daß der «Figlacki polityk terażnieyszey mody» aus den «Fourberies de Scapin» entstanden ist, obgleich das

6. «Pan do czasu» = «Le Bourgeois gentilhomme».

7. «Rada skuteczna» = «Le Mariage forcé».

Das sind «niewolnicze przeróbki». Außerdem ist der «Figlacki polityk» II (S. 144) eine «dość niewolnicza przeróbka» der «Fourberies de Scapin», die auch die Entstehung des «Figlacki polityk» I veranlaßt haben sollen. Eine «odmiana» der «Fourberies» soll auch, wie wir sahen, der «Myśliwy» (Kielski sagt «Myśliwiec», S. 156) sein. Als «transpozycya» des «Bourgeois gentilhomme» wird der «Urażający się» erklärt (S. 149) und der «Paryżanin polski» als «transpozycya» der «Précieuses ridicules» und der: «Comtesse d'Escarbagnas» (S. 152 und 153).

«Argument» jener Komödie diese Abhängigkeit nicht gleich vermuten läßt. In der Tat ist die Handlung bedeutend verändert, denn einerseits ist sie über fünf Akte verteilt, während sie bei Bohomolec nur drei Akte umfaßt, andererseits ist die große Anzahl der auftretenden Personen, die wir bei Molière finden, bei Bohomolec stark zusammengeschmolzen. Bekanntlich besteht die Intrige der einer terenzischen Komödie³ nachgearbeiteten und zugleich an den «*commedia dell'arte*»-Typus erinnernden Molièrischen Komödie darin, daß zwei junge Herren sich während der Abwesenheit ihrer Väter verliebt, bezw. verheiratet haben, daß der Diener Scapin die heimkehrenden Alten um das Geld prellt, das die Söhne benötigen, und daß dann die Wahrheit dennoch an den Tag kommt, ohne einen für alle Teile angenehmen Schluß zu verhindern. Aus den zwei Vätern Argante und Géronte machte Bohomolec einen Vater mit dem bezeichnenden Namen Łakomski, aus den beiden Söhnen Octave und Léandre einen Sohn namens Jan; Scapin gab er den Namen Figlacki und dem Diener Sylvestre den Namen Pomocki. So wurden die neun Personen, die bei Molière die Hauptrollen bekleiden (ich rechne den «*fourbe*» Carle nicht mit), durch Reduzierung und Eliminierung durch nur vier ersetzt.

Diese Veränderung war natürlich so tiefgreifend, daß sie nicht ohne innere Unwahrscheinlichkeiten durchgeführt werden konnte. Wenn es schon wenig wahrscheinlich ist, daß es Scapin bei Molière gelingt, die beiden Alten nacheinander zu dúpieren, so ist es noch unwahrscheinlicher, wenn Figlacki das Kunststück fertig bringt, denselben Alten zweimal, ja sogar dreimal hintereinander zu betrügen, ohne daß der Betrug entdeckt wird. Weiter hat Bohomolec sich eine psychologische Ungereintheit zuschulden kommen lassen: beide Väter sind bei Molière geizig — das hat auch Bohomolec durch den Namen seines Alten

³ Eugène Rigal, Molière (Paris 1908), Bd. II, S. 232, 236.

andeuten wollen; aber nun ist Argante ungleich weichherziger als Géronte (vgl. I, 4), und dieser Zug hat Bohomolec als Grundlage für eine ganze Szene gedient; dennoch wird dieser weichherzige Vater, der seinen Sohn so sehr liebt, mit jenem identifiziert, der sich später lange bedenkt, ehe er das Geld zur Freikaufung des Sohnes hergibt. Um dergleichen Inkommensurabilit aten hat sich der Dichter unserer Schulkomödien nicht viel bekümmert. Er wollte die Verwerflichkeit der neumodischen Anschauungen exemplifizieren, er fand bei Molière eine Intrige, deren Held ein spitzb ubischer Diener war, er beschloß, diese Intrige dem Träger der modernen Anschauungen aufs Konto zu schreiben, und daraus ergab sich für ihn die Notwendigkeit, die Handlung der Moli erischen Komödie umzuarbeiten. Handelte Scapin bei Molière aus uneigennützigen Motiven, indem er als traditioneller Diener die beiden jungen Herren aus der unangenehmen Klemme, in die sie geraten waren, zu ziehen hatte, so mußte Bohomolec dieses Verhältnis so umwandeln, daß die ganze Intrige als Ausfluß der spitzb ubischen Weltanschauung des Helden, der nicht mehr Diener sein sollte, dastehen konnte. Der Gedanke, die beiden jungen Herren, die verliebt sind, in einen zu verwandeln, mochte um so näher liegen, als es schwer fallen mußte, das Motiv der Liebe zweimal durch ein adäquates Motiv zu ersetzen. Wurden die beiden Liebhaber in einen verwandelt, brauchte Bohomolec nur einmal eine solche Substitution vorzunehmen. Um Scapin-Figlacki in ein bestimmtes Verhältnis zu dem jungen Herrn und seinem Vater zu bringen, kam Bohomolec auf den relativ glücklichen Gedanken, aus dem Diener einen Privatlehrer, einen «gouverner» zu machen; dieser Gedanke hat seinen faktischen Ursprung vielleicht in der Tatsache, daß Argante selbst bei Molière den Diener «sage gouverneur de famille, beau directeur de jeunes gens» nennt.

Die wirklichen Übereinstimmungen zwischen Molières und Bohomolec' Komödien beginnen eigentlich erst im

dritten Akte des letzteren. Die ersten zwei Akte haben natürlich auch ihre notwendigen Analogien in Molières Komödie, ohne daß hier faktische Kongruenz vorläge. Sie entsprechen, dem allgemeinen Gange der Handlung nach, dem ersten Akte Molières. Wenn Jan, der Sohn des heimkehrenden Łakomski, Figlacki mit Entsetzen von der Rückkehr seines Vaters erzählt (I, 2), wenn Figlacki in der folgenden Szene dem letzteren entgegentritt und an sein Vaterherz appelliert (I, 3), wenn er in der dritten Szene des folgenden Aktes (II, 3) Pomocki um Beistand bittet, so sind das Szenen, die bei Molière (I, 3 bis 5) ihre Analogien haben. Dennoch sind sie dem Inhalte nach selbständig, denn Jan ist von Furcht erfüllt, weil er in der Abwesenheit seines Vaters Karten gespielt und verloren hat, Figlacki mildert den Zorn des Vaters durch eine Schilderung der Fortschritte seines Sohnes in den Wissenschaften, und schließlich will er Pomocki benutzen, um dem Alten zu eigenem Vorteil Geld abzupressen. — Abgesehen von der ersten Szene des ersten Aktes, die zur Charakteristik Figlackis dient und von der noch später die Rede sein wird, fügt Bohomolec im zweiten Akte (Szene 2) einen Auftritt ein, der bei Molière nur angedeutet ist. Bekanntlich instruiert Scapin Octave, wie er seinem Vater entgetreten solle, es kommt aber nicht dazu. Bei Bohomolec dagegen beginnt der zweite Akt mit einer Begegnung zwischen Jan und seinem Vater, den jener nach Figlackis Anweisung durch seine scheinbaren Kenntnisse ins größte Erstaunen setzt:

JAN (kłania się y zaczyna mówić oracyę, nie uważając na to, że mu oyciec przerywa y przeszkadza): Wybiegłszy spiesznym galopem na olimpiczne dziardyny, trabeata sidera . . .

ŁAK: Nie chcę, nie słucham!

JAN: . . . śliczne, choć nieliczne wydawały rezony: Phosphore, redde diem! . . .

ŁAK: W karty grać, kostero?!

JAN: . . . Alić stanąwszy in horoscopo pulvinarium, caper in

amphora nie kapryzującym odezwał się tonem: «*Sic vos non vobis fertis aratra boves!*»

ŁAK (mówi do ludzi): A on, widzę, coś niezłe mówi. Posłucham.

JAN: . . . Y rozwinawszy niebotyczne, bo zodiacyjne swoje vellus, złotą influencją świat awantażował. Et ratio est, bo tak napisał non longus Longinus: «*Parce nec invidia sine me liber ibis in urbem*» . . .

ŁAK (do ludzi mówi): Co to za miłe dziecię!

JAN: . . . «*ibis in urbem*» . . . Do wozowni serca mego, miłościwy oycze, skierowawszy kardyalne kółka karocy respektu twego, ty, po olimpijczych woiażowawszy grandecach, zasiądziesz krzesłem propensyi moiey regalizowany. A bagaże oyczystych klejnotów złożywszy pod daszkiem synowskiego affektu, arma virumque canes, canes nunquam canescens przez saturnowe wieki in arce meritorum. Czego synowską życząc addykcyą, impet mego przywitania tą kotwicą utrzymuję: «*Rumpitur invidia, rumpantur Iliia Codro*».

ŁAK: Ach, podporo starości moiey! Serce mi się od radości z tych piersi wyrywa, kiedy widzę w tak krótkim czasie taki twój postępek w naukach. Już się nie gniewam. Daruję. Zdarzyło ci się pobłądzić — ludzka to rzecz iest, a naybardziej młodym przyzwoita. A po francuzku, słyszę, dobrze iuż umiesz?

JAN: Oui, aprez diner, Monsieur. Je vous souhaite la bonne nuit.

ŁAK: Ach, Bóg ci zapłać, Mości Panie guwerner, za tak piękną edukacyą. Ja nie miałem tego szczęścia y tyle iak syn mój nie umiem.

FIG: Albo to tak wielu umie? Ja to opowiadam, Mości Dobrodzieiu, że równego dowcipu Europa nie ma iako u syna WM. Pana. Pod pocziwością mówię, że za kwartał ieden y drugi będzie Jegomość pan Jan umiał dziewięćdziesiąt dziewięć ięzyków.

ŁAK (całując syna mówi): Ach, pociecho moja iedyna!

JAN: Voulez-vous dormir? Oui, Monsieur. Sans doute. Bon jour. Voudrois manger. Vous menez. Monsieur.

ŁAK: Chodźże ze mną, Jasiu! Niech się z tobą po długim niewidaniu się nacieszę.

JAN: Notre Père qui êtes aux cieux, Votre nom soit sacrifié. Votre règne nous advienne . . .

ŁAK: O, iakże gładko mówi po francuzku! Cale dobry ma akcent. Jak się zda WM. Panu, Mości Panie guwerner?

FIG: Akcent? rodowity francuz lepiej mówić nie potrafi jak Jegomość.

LAK: Y mnie się tak zda. Będę obligowany Waszmość Panu za Jego fatygę. Idźmy, Jasiu! (Odchodzi.)

Die Szene ist Bohomolec nicht übel geglückt. Dennoch hat er sich bei der Ausarbeitung eines bei Molière nur flüchtig angedeuteten Motivs nicht von rein artistischen Rücksichten leiten lassen. Ihn lockte nicht die sich ihm darbietende Gelegenheit, eine komische Möglichkeit künstlerisch auszubeuten. Er benutzte die Gelegenheit, einer gewissen Erziehungsmethode einen wohlberechneten Hieb zu versetzen. Die Szene ist nichts anderes als eine willkommene Waffe pädagogischer Polemik, eine Waffe, die Bohomolec gern und oft in seinen Schulkomödien anwendet. Das ist ein Zug im allgemeinen Stile seiner Komödien, der uns noch eingehender wird beschäftigen können.

Wie schon bemerkt, finden wir erst im dritten Akte bei Bohomolec' nähere Übereinstimmungen mit Molières Handlung. Und zwar entsprechen die ersten drei Szenen desselben (er besteht aus vier Szenen) den Szenen II, 5 und II, 6 bei Molière. Die vier Szenen, mit denen der zweite Akt bei Molière beginnt, hat Bohomolec somit ganz beiseite gelassen. Das erklärt sich daraus, daß Bohomolec mit anderen Voraussetzungen operiert als Molière. Streiten bei Molière zu Beginn des zweiten Aktes die Väter über den Wert ihrer Söhne, hegt Géronte Verdacht gegen seinen Sohn Léandre, beschuldigt Léandre daher Scapin des Verrates und bitten schließlich sowohl Léandre wie Octave Scapin um Hilfe (II, 1—4), so waren das Szenen, die Bohomolec natürlich ohne weiteres weglassen mußte und konnte; bei Molière dienten diese Szenen zur Motivierung der beiden Bravurszenen II, 5—6 und II, 7, in denen Scapin mit und ohne Sylvestres Hilfe die beiden Väter zugunsten ihrer Söhne prellt. Bohomolec, für den Scapin-Figlacki ein ausgesprochener Spitzbube war, der nur an seinen eigenen Vorteil denkt, brauchte

diese Motivierung nicht. Er sprang direkt in medias res und benutzte die Szene II, 5—6 als Zentralszene des dritten und die Szene II, 7 als Zentralszene des vierten Aktes, wobei beidemal derselbe Alte geprellt wird.

So entstehen bei ihm zunächst die drei Szenen III, 1—3. Er folgt hier recht genau dem Wortlaute der Vorlage, wobei natürlich Pomocki-Sylvestre nicht der Bruder der Geliebten des Sohnes ist, sondern vorgibt, der Soldat zu sein, an den Jan im Kartenspiele das Geld verloren habe, das nun Łakowski Figlacki hergeben soll. Schließlich gibt Łakowski genau wie Argante das geforderte Geld:

Molière II, 6:

ARG: Je me résous à donner les deux cents pistoles

SCA: Vous n'avez qu'à me les donner

ARG: Oui; mais j'aurois été bien aise de voir comme je donne mon argent.

SCA: Est-ce que vous vous défiez de moi?

ARG: Non pas, mais . . .

SCA: Parbleu, Monsieur, je suis un fourbe, ou je suis honnête homme; c'est l'un des deux . . . Si je vous suis suspect, je ne me mêle plus de rien, et vous n'avez qu'à chercher dès cette heure, qui accommodera vos affaires!

ARG: Tiens donc!

SCA: Non, Monsieur, ne me confiez point votre argent. Je serai bien aise que vous vous serviez de quelque autre.

Bohomolec III, 3:

ŁAK: Co za bieda z tym niezbożnym! Oddayże iuz Waszmość Pan iemu pieniądze. A ia choć zdaleka będę na to patzał.

FIG: Cóż to Waszmość Pan mi nie dowierzasz?

ŁAK: Uchoway Boże! Jednakże

FIG: Mości Dobrodzieiu, albo mię Waszmość Pan masz za uczciwego człowieka albo za oszusta . . . Jeżelilim podeyrzany, nie myślę w tę sprawę wdawać się. Szukay Waszmość Pan sobie wierniejszego!

ŁAK: Ale — uchoway Boże! Ja wierzę, Waszmość Pan. Weźże Waszmość Pan pieniądze y odday temu żołnierzowi.

FIG: Nie, Mości Dobrodzieiu, ani sięmyślę w to wdawać!

ARG: Mon Dieu, tiens!

SCA: Non, vous dis-je, ne vous fiez point à moi. Que sait-on si je ne veux point vous attraper votre argent?

ARG: Tiens, te dis-je, ne me fais point contester davantage. Mais songe à bien prendre tes sûretés avec lui!

SCA: Laissez-moi faire . . .⁴

ŁAK: Ale się nie gniewaj Waszmość Pan! Cheicy przyjąć!

FIG: Nie zyczę mi wierzyć. Mogę oszkać Waszmość Pana. Jestem oszust. Przestrzegam!

ŁAK: Ale przepraszam! Daymy już temu pokóy! Weź Waszmość Pan y cheiev uspokoić tego tyrana. A oblig proszę mi odebrać! (Odehodzi).

FIG: Dla Waszmość Pana to tylko czynię.

Ebenso genau kopiert Bohomolec die Szene mit der Erpressung, die Scapin an Géronte verübt. Bei Bohomolec, der diese Szene erst im folgenden, vierten Akte anbringt, ist das Objekt der Erpressung natürlich wieder derselbe Łakomski. Er wiederholt auch beständig die berühmte Exklamation: «Czy go choroba wniosła na-tę galerę!» («Que diable allait-il faire dans cette galère!»). Schließlich gibt aber auch er genau wie Géronte die 200 Dukaten, die der vermeintliche Seeräuber fordert, her und entläßt Figlacki mit einer ganzen Flut von Flüchen und Schimpfwörtern gegen den imaginären Türken:

Molière II, 7

GÉR: Mais dis à ce Turc que c'est un scélérat.

SCA: Oui.

GÉR: Un infâme.

SCA: Oui.

GÉR: Un homme sans foi, un voleur.

SCA: Laissez-moi faire.

GÉR: Qu'il me tire 500 écus contre toute sorte de droit.

SCA: Oui.

Bohomolec IV, 2

ŁAK: Powiedz mu, że on niecrotą.

FIG: Powiem.

ŁAK: Że on oszust, zdrajca.

FIG: Dobrze.

ŁAK: Ze on hultaj, łotr, rozbojnik.

FIG: Tak iest.

ŁBK: Że on nie ma sumnienia.

FIG: Tak iest.

ŁAK: Że on mi niestusznie te pieniądze wydziera.

FIG: Tak iest.

⁴ Ich zitiere hier und im folgenden nach Despois-Mesnards Ausgabe.

GER: Que je ne les lui donne ni à la mort ni à la vie.	ŁAK: Że mu tego nie daruję ani w życiu ani przy śmierci.
SCA: Fort bien.	FIG: Tak iest.
GER: Et que, si jamais je l'at- trappe, je saurai me ven- ger de lui.	ŁAK: Że on obligowany iest do restitucyi.
SCA: Oui.	FIG: Tak iest.
	ŁAK: Że ieśli mi nie wróci tych pieniędzy, nie będzie w niebie.

Schließlich sei hier noch notiert, daß wir in der abschließenden Szene der ganzen Komödie bei Bohomolec einen Molièrischen Auftritt wiedererkennen, freilich aber in ganz anderer Deutung: ich meine Molières Szene III, 2, wo Scapin den alten Géronte in den Sack kriechen läßt, um ihn vor angeblichen Feinden zu beschützen, und ihn dann selber durchprügelt. Bei Bohomolec, der dieses Motiv als effektvollen Abschluß in der dritten Szene des fünften Aktes anwendet, ist es nun nicht der alte Łakomski, der in den Sack kriechen muß, sondern — Figlackis Helfershelfer Pomocki. Dieser fordert nämlich seinen Anteil an der Beute, Figlacki möchte aber natürlich alles für sich behalten, und um ihn loszuwerden, bildet er ihm ein, daß er von Łakomski verfolgt werde, und daß die Verfolger ihm schon hart auf den Fersen seien. Pomocki kriecht auf Figlackis Rat in den Sack und wird von diesem, der Łakomskis Stimme nachahmt, weidlich durchgeprügelt, worauf Figlacki sich aus dem Staube macht.

Von den 17 Szenen, aus denen die Komödie bei Bohomolec besteht, sind somit nur acht bei Molière vorgesehen. Die übrigen neun haben eine verschiedene Rolle im Bohomolec'schen Stücke: einige dienen dazu, um den Helden, also Figlacki, näher zu charakterisieren oder die Tendenz des Stückes geltend zu machen (I, 1, teilweise II, 3), — von ihnen wird noch an anderer Stelle die Rede sein. Die übrigen sind dazu bestimmt, den Faden zwischen den aus Molière entlehnten Szenen zu knüpfen. Wir haben da die besprochene Szenen II, 1, 2,

wo Jan seinen Vater nach Figlackis Anweisung begrüßt, wir haben die Szene III, 4, wo Jan von Figlacki seinen Anteil an der Beute fordert, aber auf später vertröstet wird, und die Szene IV, 1, wo Pomocki ebenfalls zum Warten veranlaßt wird.⁵ Wir haben schließlich die Szene IV, 3, wo Jan seinem Vater Figlackis Lügengeschichte aufdeckt, um zusammen mit ihm auf die Suche nach dem doppelten Betrüger zu gehen, und die Szene IV, 4, wo Figlacki seinem Freunde, der Jan vom Vater fernhalten sollte, ihn aber nicht fand, verspricht, ihn aus der Gefahr einer Gefangennahme zu erretten. Die Entwicklung des fünften Aktes ist abweichend von Molière, aber nicht ohne Molières Hilfe durchgeführt: freilich eine Konfliktlösung ist das nicht, liegt doch keine eigentliche Intrige vor. Es besteht darin, daß Figlacki und Pomocki sich als Soldaten verkleiden und der erstere den Blinden und Halbtauben spielt, Łakomski geht zwar vorbei, erkennt ihn aber nicht. Darauf folgt dann die oben besprochene Szene, die der Idee nach molièrisch ist, in der Durchführung aber Bohomolec gehört. So ersetzt der polnische Verfasser auf eine höchst einfache Weise die recht verwickelte Konfliktlösung Molières durch einen effektvollen Abschluß, der gut mit dem allgemeinen, unkomplizierten Handlungsgange harmoniert. Und überblicken wir sie nochmals, so sehen wir, wie sich bei Bohomolec eine neue Aktion ergibt, die nur wenig mit der Molièrischen Intrige gemein hat. War sie bei Molière absolut die Hauptsache, so ist sie im Gegenteil bei Bohomolec etwas ganz Untergeordnetes geworden, bestimmt, die «*polityka terażnieyszey mody*» zu charakterisieren und zu illustrieren. Davon sei aber in einem besonderen Kapitel die Rede.

⁵ Vielleicht eine Reminiszenz aus Regnard. Vgl. «*Le Divoice*», II, 2, wo Arlequin von Mezzetin, dem er bei einer Betrügerei geholfen hat, fordert, daß er ihm seinen Anteil an der Beute geben solle, von diesem aber auf später vertröstet wird.

Besonders illustrativ für die Art und Weise, wie Bohomolec die Molièrische Intrige umgestaltet, ist der «Figlacki polityk terażnieyszey mody» vielleicht nicht, kann man doch im Grunde genommen nur davon sprechen, daß Bohomolec einige einzelne Motive aus der Molièrischen Komödie in einem wesentlich veränderten Zusammenhange benutzt hat. Nur sehr beschränkt liegt hier eine Bearbeitung einer Molièrischen Komödie vor, weit eher eine Einarbeitung Molièrischer Situationen in eine Komödie, die zudem — wie die Folge zeigen wird — psychologisch originellen Ursprungs ist. Eine wirkliche Bearbeitung einer Molièrischen Komödie dagegen haben wir in der «Nieroztropność swym zamysłom szkodząca», die nichts anderes ist als eine Szene für Szene durchgeführte Wiedergabe des Molièrischen «Étourdi», in dem die Sklavin Hippolyte einfach durch einen Sklaven Hippolitek ersetzt ist, der ein gottbegnadeter Sänger ist, und den ein (nicht verliebter, sondern) musikbegeisterter Jüngling ebenso brennend zu besitzen wünscht, wie bei Molière der verliebte Lélie die schöne Sklavin. Das Prinzip der Transplantation ist somit hier dasselbe wie in der vorhergehenden Komödie. Bohomolec hat sich die Arbeit auch bedeutend erleichtert dadurch, daß er die beiden alten Pandolfe (Pandolf) und Anselme (Anzelm) und ihre beiden Söhne Lélie (Leliusz) und Léandre (Leander) beibehielt, nicht in je eine Figur zusammenschmelzen ließ. Trufaldin hat auch seinen Namen und seine Rolle beibehalten, während Mascarille bei Bohomolec Figlacki heißt; der bei Molière namenlos auftretende «courrier» hat aber den aus Terenz stammenden Namen Chremes erhalten. Ganz gestrichen sind Célie, Andrès, «cru Égyptien», und der «valet» Ergaste. Die Handlung geht «na rynku» vor sich, und das Milieu wird durch nichts lokalisiert oder gar polonisiert.

Setzen wir immer voraus, daß, wo bei Molière von der Sklavin Hippolyte die Rede ist, bei Bohomolec dementsprechend immer vom Sklaven und «śpiewaczek»

Hippolitek gesprochen wird, so haben wir folgende Kongruenz:

Im ersten Akt entsprechen die Szenen 1—5 den Molièrischen 1, 2, 4—7, die Szene 7 der Molièrischen Szene 9. Wir konstatieren, daß die sechste kein Seitenstück bei Molière hat. Das beruht darauf, daß Bohomolec ein Motiv in der dritten (fünften Molièrischen) Szene anders gedeutet hat; bekanntlich preist Mascarille bei Molière im Gespräch mit Anselme diesem gegenüber seine Nérine; dies konnte nicht in derselben Form in einer Schulkomödie wiedergegeben werden, und Bohomolec ließ einfach seinen Figlacki den Sohn des alten Anzelm loben. Ich führe die typische Stelle hier an:

FIG: Jedni go nazywali dragiem . . .

ANZ: Dragiem? Piękna pochwała!

FIG: . . . dragiem na podporē oyczyzny nieprzelamanym.

ANZ: Rozumiem. Co tak to dobrze.

FIG: Drudzy go mianowali oslem . . .

ANZ: Jakto? Syna mego — oslem?

FIG: . . . oslem do dzwigniania urzędów naycięższych niespracowanym.

ANZ: Co to to nie od rzeczy mówili.

FIG: Inni powiadali, że on będzie katem . . .

ANZ: Kto? Syn mój ma być katem?

FIG: . . . katem nieprzyjaciół oyczyzny.

ANZ: Rozumiem. Dobrze tak na nich.

FIG: Inni nakoniec rokowali, że on będzie chodził z torbą . . .

ANZ: Ma chodzić syn mój z torbą?

FIG: . . . z torbą skarbu oyczyzny naszej, to iest: że w jego rękę będą pieniądze.

In der eingeschobenen sechsten Szene dankt nun Leander Figlacki dafür, daß er so schön von ihm gesprochen habe. Dieselbe Szene hat dann später noch im vierten Akte ein Nachspiel, indem der andere Greis Pandolf bestreitet, daß Leander ein solcher Musterknabe sei, wie der stolze Vater glaube, im Gegenteil, er sei ein Dieb:

PAN: Waszmość Pana syn złodziey. «Furfur cum vulture surtur.»

ANZ: Jakto — Złodziey?

PAN: Złodziey.

- ANZ: Albo on okradł Waszmość Pana?
- PAN: Chciał ukraść u Trufaldyna śpiewaczka. «Cantabit vacuus coram latrone viator.»
- ANZ: Dowiedziesz mu Waszmość Pan tego?
- PAN: Dowiodę facillime.
- ANZ: Dobrze. Obaczymy. (Odchodzi z gniewem.)
- PAN: Wiem ja o wszystkich jego sztukach . . . Niemasz Anzelma. Schował się. «Servata valebunt.»
- ANZ (powraca): Y Waszmość Pan mówisz, że syn mój złodziey?
- PAN: Y mówilem y mówię. «Quod dixi, dixi.»
- ANZ: Dobrze. Kiedy tak . . . (Odchodzi z gniewem.)
- PAN: Poszedł. Wiem ja, iak się on w maszki ubierał, chcąc ukraść Hippolitka. «Qui mentiri solet, pejerare consuevit.»
- ANZ (powraca): Y Waszmość Pan się tego wstydzic nie będziesz?
- PAN: Nie będę, upewniam. Y na to stipulatam manum daię.
- ANZ: A kiedy Waszmość Pan tego nie dowiedziesz, co będzie?
- PAN: Deducam. Dowiodę.
- ANZ: Obaczę. (Odchodzi.)
- PAN: Mam na to czterech świadków, którzy gotowi na to przysiądź. Dabit se videre.
- ANZ (powraca): Y Waszmość Pan się tego nie zaprzesz?
- PAN: Nie. Non.
- ANZ: Y nie odstąpisz Waszmość Pan tego słowa?
- PAN: Nie odstąpię. «Non est sapientis mutare consilium.»
- ANZ: Jakże? To mój syn złodziey?
- PAN: Złodziey.
- ANZ: Dobrze, kiedy tak. Będzie o tym y syn mój wiedział. (Odchodzi.)
- PAN: Bardzo się ja iego lękam! «Det illum carnifici!» Ja gotowem y w oczy mu to powiedzieć. «Epistola non erubescit.» (Odchodzi.)
- ANZ (powraca): Jakże? Sym mój . . . Niemasz go. Uciekł. Już się mię boi! Ale póydę za nim. (Odchodzi.)

Dieser Auftritt ist eigentlich durch nichts motiviert und schwebt sozusagen in der Luft. Er steht nur in sehr losem Zusammenhange mit dem vorhergehenden und bleibt insofern ohne Konsequenz, als Bohomolec erst ganz am Schlusse der Komödie den Zwist der beiden Alten zu einem plötzlichen Abschluß bringt, indem Pandolf seine Beschuldigung, Leander sei ein Dieb, kurzerhand

zurücknimmt. Wie kommt Bohomolec also darauf, diese Szene in seine Bearbeitung einzuschieben? Das hier verwertete Bühnenspiel: Jemand will sich entfernen, kehrt aber immer wieder zurück, ist anscheinend nicht vor Molière belegt, bei diesem aber mehrfach nachzuweisen:⁶ so entfernt sich der Diener Lamontagne in den «Fâcheux» (I, 2) mehrmals, kehrt aber immer wieder mit irgendeiner Frage zurück; so fragt Sganarelle im «Mariage forcé» (Szene 4) den Pedanten Pancrace um Rat, dieser wendet sich mehrmals zum Gehen, kehrt aber jedesmal wieder; so geht Horace in der «École des femmes» (I, 4) mehrmals weg, kommt aber jedesmal zurück. Inwieweit nun jene freistehende Szene unseres Paters eine selbständig durchgeführte Anwendung des Molièrischen Mittels ist oder aus einer anderen Komödie stammt, in der dieses Mittel gleichfalls angewandt war, ist natürlich schwer zu ergründen. Wenn wir aber unsere Aufmerksamkeit auf die Tatsache richten, daß der Dialog zwischen den beiden Alten einerseits ausgezeichnet durchgeführt ist und die beiden Gestalten in hohem Grade charakterisiert, daß sich bei Molière auch nicht der geringste Ansatz zu diesem Auftritte findet, und daß er andererseits auch bei Bohomolec sehr wenig motiviert ist, können wir wohl mit Recht vermuten, daß Bohomolec die Szene nicht selbst erfunden hat, sondern sie bei irgendeinem anderen Komödiendichter gefunden und wegen ihrer komischen Wirkung willkürlich in seine Bearbeitung aufgenommen hat. Die Vorlage muß einen pedantischen Alten enthalten haben, eine Gestalt, die in der Molièrischen Komödie nicht vorkommt, und diese Gestalt hat dann dem Molièrischen Pandolfe bei Bohomolec jenen unerwartet pedantischen Charakter gegeben. Welche fremde Komödie hier die Quelle gewesen sein kann, weiß ich freilich nicht anzugeben. Die Einschlebung ist aber sehr bezeichnend für Bohomolec'

⁶ Vgl. J. Bethge, Zur Technik Molières (Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. XXI, Berlin 1899), S. 258.

ganze Methode und wird uns noch oft begegnen: er nahm Szenen, die ihm wegen ihrer Komik besonders gefielen, aus anderen Komödien und schob sie einfach an einem mehr oder weniger passenden Platze in seine Bearbeitung ein. Etwas Ähnliches konnte ich schon bei der Untersuchung des Verhältnisses zwischen Bohomolec und Plautus feststellen, Ähnliches werde ich noch später anführen können.

Abgesehen von diesen Veränderungen folgt nun Bohomolec recht genau seiner Vorlage. Mit Auslassung der Molièrischen Szene II, 8 und der Szene III, 6 sind der zweite und dritte Akt vollständige Kopien der entsprechenden Molièrischen; natürlich kann Figlacki-Scapin nicht die Schönheit der Sklavin Hippolyte bezweifeln, sondern nur den vermeintlich schönen Gesang des Sklaven Hippolitek, und so sagt er denn zu Leander (III, 2): «Ktokolwiek głos iego slyszal, każdy wyznaie, że y głos ma kozłowaty y muzyki cale nie umie». Molières Szene III, 9 am Schlusse des dritten Aktes fällt bei Bohomolec natürlich auch weg. Im vierten Akte ersetzte Bohomolec die dritte Szene Molières durch die oben zitierte neue und ließ die letzte Szene (IV, 7) weg, folgte aber sonst genau dem Texte Molières, hin und wieder Verkürzungen zulassend. Diese Genauigkeit ist aber so sklavisch, daß sich bei ihm direkt Ungereimtheiten ergeben, so in der Szene IV, 4; bekanntlich wirft Mascarille bei Molière seinem Herrn dessen unvorsichtiges Liebäugeln mit der schönen Sklavin an Trufaldins Tisch vor; obgleich nun ein Sklave bei Bohomolec jene Sklavin vertritt, ist das Motiv dennoch voll und ganz beibehalten:

Molière IV, 4:

MAS: Bientôt de notre fourbe
on verra le débris,
si vous continuez des sottises
si grandes.

LÉL: Dois je éternellement ouvrir
tes réprimandes?

Bohomolec IV, 4:

FIG: Wyda się zapewne nasza
polityka, kiedy Waszmość
Pan tak nieostrożnie będziesz
postępował.

LEL: Dla Boga! póki mi będziesz
napominał? O co się

de quoi te peux tu plaindre? ai-je pas réussi en tout ce que j'ai dit depuis . . .

MAS: Couci, couci: témoin les Turcs, par vous appelés hérétiques, et que vous assurez, par serments authentiques adorer pour leurs dieux la lune et le soleil.

Passe: ce qui me donne un dépit non pareil, c'est qu'ici votre amour étrangement s'oublie; près de Célie il est ainsi que la bouillie, qui par un trop grand feu s'enfle, croît jusqu'aux bords, et de tous les côtés se répand au dehors.

LEL: Pourrait-on se forcer à plus de retenue? Je ne l'ai presque point encore entretenue.

MAS: À table, où Trufaldin l'oblige de se seoir, vous n'avez toujours fait qu'avoir les yeux sur elle.

Puis, outre tout cela, vous faisiez sous la table un bruit, un triquetrac de pieds insupportable, dont Trufaldin, heurté de deux coups trop pressants, a puni par deux fois deux chiens très innocents...

masz teraz uskarzać? w czym pobłądziłem?

FIG: W niezym! — Y to nic, co Waszmość Pan przed Trufaldynem powiedział, że Turcy są heretycy y mają za Boga xiężyc?

Y to nic, że Waszmość Pan, zapomniawszy na swój interes, ustawicznie z Hippolitkiem rozmawiałeś, przez co mogłeś się podać w podeyrzenie?

LEL: Cóż kiedy nie mogłem wytrzymać?

FIG: Ja się dziwiuję, że Trufaldyn nie poznał naszej sztuki. Mogły nas dobrze wydać owe mrugania oczami na Hippolitka, owe śmieszki, owe szastania nogami siedząc u stołu tak znaczne, że Trufaldyn, rozumiejąc, że ten szelest od psów pochodzi, tak niewinnego psa uderzył, aż się wywrócił . . .

Im fünften Akte ist der Anfang und der Schluß etwas umgearbeitet und eine bei Molière nicht vorkommende Szene

(V, 5) eingefügt. Sonst ist die Übereinstimmung ziemlich genau. Bekanntlich setzt Molière voraus, daß Andrès die Cèlie losgekauft hat, und daß Mascarille die beiden unter der Maske eines Gastwirthes in das Haus seines Herrn lockt, um Cèlie für Lèlie zu entführen (V, 1—3). Statt dessen muß bei Bohomolec Figlacki (Andrès kommt bei ihm gar nicht vor) Trufaldyn davon überzeugen, daß er am besten daran täte, wenn er den Sklaven in seinem (Figlackis) Hause unterbrächte, weil man erwarten dürfte, daß Trufaldyns Haus in der Nacht von Räubern überfallen werden würde. Figlacki hat nämlich bei Bohomolec das ganze Vertrauen des alten Sklavenverkäufers, dem er vorseufzt:

Ach, wiele winienem świętey pamięci matce y dobrodzieyce moiey, która mi, gdym był ieszcze smarkaczem, zawsze to w głowę wbiiała: «Jasiu, strzeż się obłudy! żyj z każdym szczyrze! cudzego nie pragnij!» (V, 1)

Die Szenen 2—4 entsprechen mit einigen unwesentlichen Änderungen den Molièrischen Szenen V, 4—5: natürlich tritt bei Bohomolec statt Andrès Trufaldyn auf. Die Szene V, 5 ist, wie gesagt, eingeschoben, und zwar ist sie eine Folge jener zitierten Szene, wo Pandolf den Vaterstolz des Anzelm so empfindlich kränkt; Anzelm stellt nämlich seinen Sohn Leander zur Rede, läßt sich aber leicht davon überzeugen, daß Pandolf gelogen habe. Wieder wendet Bohomolec Motive an, die durch die Handlung keineswegs gefordert sind und zusammenhangslos in der Luft schweben bleiben; können wir annehmen, daß der erste Teil der Szene in psychologischem Zusammenhange mit der Szene II, 2 in den «Fourberies de Scapin» steht, wo gleichfalls ein Vater seinen Sohn zur Rede stellt, so ist der weitere Verlauf des Gespräches ohne Analogon bei Molière: Anzelm will nämlich Pandolf fordern, da aber der Ausgang eines Duells ebensogut unerwünscht sein kann, zieht er es vor, Hippolit zu kaufen und — um Pandolf zu ärgern — ihn dessen Sohne Leliusz zu schenken; das ist aber sehr gegen Leanders Wunsch, und er schlägt

daher seinem Vater vor, doch lieber Hippolit ihm, seinem Sohne, zu schenken und so Pandolf klar vor Augen zu führen, wie wenig er sich um seine Beschuldigungen kümmere. Eine Quelle dieses Motivs, das etwa so umschrieben werden könnte: «Jemand schlägt dem Vater vor, einen Sklaven (eine Sklavin) selbst zu kaufen, um die Pläne eines anderen zu hintergehen, während das eigentliche Motiv das ist, eben diese Pläne zu fördern», — eine Quelle des so umschriebenen Motivs kann eventuell bei anderen Dichtern gefunden werden, z. B. bei Plautus im «Epidicus», wo der Sklave Epidicus dem alten Periphanes rät, die Geliebte des Sohnes diesem vor der Nase wegzukaufen: er werde sie vorteilhaft einem dritten weiterverkaufen; wobei sein Hintergedanke der ist, die Sklavin oder Flötenspielerin dem Sohne in die Hände zu spielen. Die Übereinstimmung ist freilich nur ganz allgemein. Wichtiger aber ist es, daß bei Bohomolec das Motiv, der Rat, ganz unbenutzt bleibt. Schon die folgenden Szenen, die ziemlich selbständig durchgeführt sind, führen eine ganz andere Lösung herbei, die nichts anderes als eine Verkürzung der Molièrischen ist. Leliusz, der schon ganz unglücklich ist über Anzelms Beschluß, den Sklaven für seinen Sohn zu erwerben (V, 6), erweist sich plötzlich als Bruder des Sklaven (V, 7), und Leander muß enttäuscht davonziehen (V, 8).

Diese Analyse zeigt somit, daß die Molièrische Handlung auffallend treu wiedergegeben ist. Aber war es Bohomolec um diese Handlung zu tun? oder hatte er andere Motive, diese Komödie zu bearbeiten? Ich vermute, die letztere Annahme entspricht besser den Intentionen unseres Paters. Molière hatte in seiner Komödie, die natürlich vor allen Dingen eine «comédie d'intrigue» war, den Charakter eines jugendlichen Hitzkopfes skizziert, der unbewußt sich selber entgegenarbeitet. Ein solcher verliebter Hitzkopf konnte bequem in einen übertrieben musikbegeisterten Hitzkopf verwandelt werden, und die ganze Komödie mit einigen korrigierenden Strichen

zu einem Beweise des Satzes gemacht werden, daß Hitzigkeit und Übertreibung immer nur schaden können. Wie dieser Satz durchgeführt wird, sei später noch näher betrachtet⁷, hier begnügen wir uns damit zu konstatieren, daß Bohomolec die Intrige von Molière genommen hat, daß er den Affekt der Liebe durch den Affekt der Musikbegeisterung ersetzt hat, daß er bei der Wiedergabe der Handlung recht nonchalant vorgegangen ist, und daß er die Molièrische Komödie durch Einschlebung neuer Szenen zu «verbessern» gesucht hat. Als Illustration seiner Bearbeitungsweise gibt uns somit die «Nieroztropność» reiches Material. Wieder stellen wir ein ausgeprägt mechanisches Verfahren fest.

Zwischen diesen beiden Typen einer Einarbeitung Molièrischer Szenen in einen wesentlich anders aufgefaßten Zusammenhang und einer Bearbeitung ganzer Molièrischer Komödien bewegt sich Bohomolec in seinem Verhältnis zu Molière. Immer aber wird der Molièrische Text umgedeutet.

Zum zweiten Typus gehört auch der «Dziędzichytry», der eine Umbildung des «Monsieur de Pourceaugnac» ist. Hier haben wir es auch mit einem interessanten Versuch einer Polonisierung der Handlung zu tun, nicht etwa derart, daß der Ort der Handlung ausdrücklich nach Polen verlegt wird, sondern derart, daß gewisse polnische Verhältnisse statt entsprechender französischer eingeführt werden. Sogar die Namen sind in ihrer französischen Form meistens beibehalten. Oronte heißt Oront, Sbrigani Sbrigani, Éraste — leicht modifiziert — Ernest; Nérine wird zu einem guten Freunde Ernests und erhält den Namen Anzelm, der Arzt und der Apotheker erscheinen als «felczer» und «towarzysz felczera» und erhalten die Namen Godfrid und Leopold. Der limousinische Titelheld der französischen Komödie ist aber Schlesier geworden, spricht ein gebrochenes Polnisch,

⁷ Vgl. das Kap. V dieser Abhandlung (S. 323).

wie etwa ein Deutscher sprechen würde, und heißt Drey-nar, ein Name, der wahrscheinlich mit den Worten «drei» und «Narr» in Verbindung gesetzt werden muß und dementsprechend etwa «dreifältiger Narr» zu bedeuten hat.⁸ Julie ist natürlich eliminiert. Bemerkenswert ist es, daß Sbrigani trotz der polnischen Umgebung derselbe «subtil Napolitain» («subtelny Neapolitańczyk») geblieben ist, der er bei Molière war.

Vergleichen wir die polnische Bearbeitung Szene für Szene mit der französischen Vorlage, so ergibt sich folgendes Resultat.

Der erste Akt ist mit seinen acht Szenen eine genaue Nachbildung der acht Szenen des ersten Molièrischen Aktes (mit Weglassung der abschließenden Ballettszenen): die Ärzteszenen sind bedeutend verkürzt, die Bauernszene (I, 5) ausgelassen. Im zweiten Akte, dessen sieben Szenen den Molièrischen Szenen II, 1—5 und II, 8—10 entsprechen (wobei die beiden Szenen II, 6—7 ausgelassen werden und die Szene II, 8 nur insofern der Bohomolec'schen Szene II, 6 parallel ist, als der «w sukniach podróżnych» auftretende Anzelm eigentlich die Nérine vertritt), und im dritten Akte, dessen sechs Szenen (mit Zusammenziehung der vierten und fünften Molièrischen zu einer und mit wesentlicher Veränderung des Schlusses) den sieben Szenen Molières entsprechen, hat Bohomolec infolge der Eliminierung Julies eine Veränderung einführen müssen, um das komische Motiv von Pourceaugnacs fingierter Bigamie, die ihn zur Flucht zwingt, und von Julies fingierter Flucht mit ihm, die Éraсте im kritischen Augenblicke zum «Retter in der Not» macht, ausschließen zu können. Statt dessen werden zwei andere Motive eingeschoben, die dasselbe erwünschte Resultat zeitigen: um erstens dem armen Schlesier den Boden unter den Füßen heiß zu machen, erscheinen nicht Lucette und Nérine als

⁸ Vgl. den Namen Trissotin («Femmes savantes»), der auch «trois (fois) sot» bedeuten soll.

vermeintliche Frauen Pourceagnacs, sondern Anselm mit der Anklage, Dreyнар habe ihn auf der Reise räuberisch überfallen und seinen Diener erstochen; zweitens: um Oront dazu zu bewegen, mit einem Gefühl der Erleichterung Ernest statt des Fremden zu Gnaden aufzunehmen⁹, braucht sich jener nicht durch die Wiederbringung der quasi geflüchteten Tochter verdient zu machen, sondern tut es auf eine neue, aber auch nur lose mit der Handlung verbundene Weise (III, 5): Oront erzählt uns selbst, wie Ernest ihn eben gegen gedungene Räuber verteidigt habe.

Diese Bearbeitung zeichnet sich durch mehrere interessante Eigentümlichkeiten aus. Zunächst ist hier nämlich das Motiv der Liebe zwischen Éraсте und Julie durch das Motiv eines Erbschaftsverhältnisses ersetzt, d. h. Ernest kämpft nicht um die Hand der Tochter Oronts, sondern um dessen Geld. Oront hat sich nämlich in den Kopf gesetzt, daß er nicht seinen «synowiec» (Bruderssohn), sondern seinen, ihm bisher ganz unbekanntem «siestrzeniec» (Schwestersohn) zu seinem Universalerben machen müsse, und nun gilt es, die Ausführung dieses Gedankens mit allen Mitteln zu verhindern. Wir haben somit nichts anderes als das Motiv der Erbschleicherei vor uns. Das hat Bohomolec natürlich im Eifer nicht bemerkt. Solange Liebe das treibende Motiv jener moralisch sehr anfechtbaren Intrige ist, die Éraсте mit Sbriganis Hilfe inszeniert, können wir uns einer Wertung der Intrige enthalten. Sobald aber Liebe durch Erbschaftsangelegenheiten ersetzt wird, erscheinen dieselben Mittel als nicht mehr einwandfrei ethisch. Das hat Bohomolec unbewußt dadurch verschleiern wollen, daß er das Zentrum unserer Aufmerksamkeit von Pourceagnac-Dreyнар auf das Verhältnis zwischen Oront und Ernest hinzulenken suchte, — was sich rein äußerlich in der Veränderung

⁹ Diese beiden Motive sind das Fundament der Handlung bei Molière. Vgl. Rigal, a. a. O., Bd. II, S. 178.

des Titels kundgibt: wir sollen weniger über den tölpischen Erbschaftsrivalen lachen als in Ernest den klugen Erben bewundern, der den starren und ungerechten Eigensinn seines Onkels überlistet und dem vermeintlichen Rechte zum Siege verhilft. Als «Pater»-Komödie soll — wie schon bemerkt — diese Komödie wohl auch zunächst betrachtet werden.

Interessant ist weiterhin die Tatsache, daß Dreyнар ein gebrochenes Polnisch spricht. Pourceaugnac spricht bei Molière dasselbe Pariser Französisch wie die übrigen Personen, somit ist Bohomolec in diesem Punkte ganz originell. Er läßt seinen Helden aus Breslau stammen, und einige Einzelheiten zeugen dafür, daß die Wahl dieser Stadt nicht zufällig ist, sondern daß Bohomolec sie selbst gekannt hat, somit also wahrscheinlich die Art, wie Schlesier Polnisch radebrechen, an Ort und Stelle studiert hat. Ich zitiere als Beispiel die Szene, wo Ernest Dreyнар als alten Bekannten begrüßt.

ERN: A to co? Co ia widzę? O, iakie to dla mnie szczęście, że mam honor widzieć Jegomości Pana Dreynarar! Ktoby się spodziewał, żebym miał na tym mieyscu oglądać tak miłą osobę? Cóż, pewnie mnie Waszmość Pan nie poznał? Y nie przypominasz mié ieszczé Waszmość Pan sobie?

DRE: Mosci Dobrodzieiu, ia służa Waspana.

ERN: Czyż to podobna, żebym przez te pięć czyli sześć lat miał wypaść z pamięci Waszmość Pana? Y cóż? Y ieszczé Waszmość Pan nie poznaiesz naywiernieyszego caley familii Dreynarów przyjaciela?

DRE: Poznala, poznala, Moszi Dobrozieiu! (do Sbriganiego mówi): Waraftich, ia nie wie, kto on iest byl.

ERN: Niema żadnego Dreynarar na Szląsku, zacząwszy od tyłkiego aż do tyłego, z którymby nie miał znoiomości. Kiedym był w Wrocławiu, zawsze bywałem w kompanii z Ichmość Panami Dreynararar, gdzie prawie codzień miałem honor widzenia się z Waszmość Panem.

DRE: Owszem to dla mego person byl honor.

ERN: Jakże, y ieszczé Waszmość Pan nie przypominasz sobie mey twarzy?

DRE: Ja, ja! przypominal! (do Sbriganiego mówi): Dal Pan, ia go nie zna!

ERN: Przypomniy Waszmość Pan sobie, wieleśmy razy z sobą piiali.

DRE: Ja, ja! prafda! (do Sbriganiego mówi): Ja go nigdy nie wiział!

ERN: Pamiętasz Waszmość Pan, kiedyśmy z sobą w karty grywali?

DRE: Ja, Moszi Dobrodzieiu, nigdy nie umie grać na karta.

ERN: Ale ia wiem, że Waszmość Pan nie umiesz. Ja to mówię, że, kiedy ia w karty z drugimi grywałem, to Waszmość Pan w ten czas bywałeś w naszej kompanii.

DRE: To jest prafda! (do Sbriganiego mówi): Dal Pan, ia nie pamięta!

ERN: Pamiętasz Waszmość Pan tego traktiera . . . tego . . . Co to często Waszmość Pan u iego bywał . . . Och, bodayby go . . . iak się on zowie?

DRE: Traktier? Aha, to jest byl pan Wolfbeder.

ERN: Tak jest, tak jest! Pan Wolfbeder! Ten to sam! Czy raz my u iego z Waszmość Panem cieszyliśmy się? A to mieysce, na które Waszmość Pan zwykleś chodzić . . . zaraz przypomnę . . .

DRE: Gdzie ia byl chodzil na szpacier?

ERN: Tak jest.

DRE: To się zofie «na Piaski».

ERN: Tak jest, «na Piaski»! O, iak tam wesołe miałem godziny, ciesząc się miłą z Waszmość Panem rozmową! Czy nie zapomniał Waszmość Pan?

DRE: Ni, uchofay Boże! ni sapomniał. (Do Sbriganiego mówi): Bodayby ia zdechła, kiedy to pamiętać!

SBR: Y nie dziw — iuzci to lat pięć czy sześć temu.

ERN: Niechże cię uścisnę, miły przyiacielu! Odnowmy dawne miłe przyiaźni naszej związki!

SBR: Jakie to szczęście Waszmość Pana, żeś tu znalazł takiego przyiaciela.

DRE: Ja, ja! zapefna tak!

ERN: Mój Dobrodzieiu dayże mi iaką wiadomość o swoiey familii.

DRE: . . . Musiał Waszmość Pan długo być na mego kraia?

ERN: Cale lat dwie.

DRE: To Waszmość Pan musiał być tedy, kiedy ia na wesele pan burmeystra zrobil wielka akcyon?

ERN: Jakże nie! Ja naypierwszy byłem tam zaproszony.

DRE: O, tam bul piękna bankieta!

ERN: Cale piękna, darmo to mówić.

DRE: Ja lepsza bankieta nie wizieć!

ERN: Prawda, że cale po pańsku.

DRE: Jaka tam była szynka! iaka kielbas! iak tłusta barana!

ERN: Co to to prawda.

DRE: To Waszmość Pan musiał być na moja tanta akcyon z panem Butelschwatz?

ERN: Jakże nie!

DRE: On poczela zwada, ale natrafil na mnie, na dobry kafaler. On rozumiał, że ja iego lękać, a ja — fi! Będzie on mi pamiętał!

ERN: Oy, co będzie to będzie!

DRE: On mi dał kulaka na pyska, a ja go dobrze za to iak psa zlaiać.

ERN: Co dobrze to dobrze!

DRE: On raz na mój gęba swego ręka polożyć, a ja — sto raz iemu powiezieć, że on — głupa, głupa! (I, 4.)

Die Szene ist natürlich nach der entsprechenden Molièrischen gebildet, aber dennoch selbständig durchgeführt. Die Breslauer Namen, die Ernest und Drey nar nennen, sind aller Wahrscheinlichkeit nach nicht erfunden, jedenfalls was die Promenade «na Piaski» anbetrifft, heißt doch die Oderinsel immer noch die «Sandinsel», und spricht doch der Breslauer immer noch vom «Spazieren auf dem Sande». Die beiden anderen Namen, die Bohomolec nennt, nämlich der Gastwirt Wolfbeder und der Raufer Butelschwatz (wahrscheinlich: Beutelschwarz oder Beutelschwanz) sowie die Erzählung von der Hochzeitsfeier im Hause des Herrn Bürgermeisters lauten durchaus nicht unwahrscheinlich, wenn sie jetzt auch nicht mehr kontrollierbar sind. — Amüsan ist auch die Art, wie Bohomolec das Polnisch des radebrechenden Breslauer wiedergibt: er hat sehr richtig bemerkt, wie ein jeder aus Deutschland kommende Ausländer die slavischen stimmlosen (p, t, k, f, s) mit den stimmhaften Konsonanten (b, d, g, w, z) verwechselt, jene statt dieser ausspricht, wie er sch statt śc oder szcz setzt und dz zu z vereinfacht, wie er schließlich weder Kasus noch Genus noch Numerus noch auch den Aspektunterschied oder gar die Flexion des Verbums beherrscht. Übrigens hat man schon lange vor Bohomolec in dieser falschen Aussprache eine Quelle wirkungsvoller Komik gesehen, spielt doch faktisch die

Gestalt des radebrechenden Ausländers («postać sąsiada-cudzoziemca, w niekorzystnym świetle dzięki antagonizmowi narodnemu przedstawiona») eine gewisse Rolle in der alt-polnischen Intermedienliteratur, wo auch das Prinzip für die Wiedergabe des falsch ausgesprochenen Polnisch dasselbe ist wie bei Bohomolec.¹⁰

Schließlich sei noch bemerkt, daß Bohomolec sehr geschickt einen Ausweg bei der Wiedergabe jener Szene fand, wo Molière seinen Pourceaugnac als Frau verkleidet fliehen läßt: Bohomolec verkleidete ihn als Juden und gab ihm einen falschen Judenbart, — somit ein sehr «nationaler» Ersatz. Komisch mußte natürlich diese so umgearbeitete Szene wirken, wo Dreyнар versichert, er sei «żydka-wolynka», reise nach Wołyń, d. h. «za Szląska na sama Czecha», und schließlich, des angebundenen Judenbartes beraubt, eingestehen muß, daß er der gesuchte Dreyнар sei (III, 3—4).

Molières Komödie «Les Fâcheux» ist die Vorlage der «Natrętnicy», bei deren Umarbeitung Bohomolec dasselbe Prinzip befolgt hat wie in der eben besprochenen Komödie: auch hier ist eine Erbschaftsfrage das treibende Motiv der Handlung, nicht die Verliebtheit des jungen Mannes, und dieser wird dementsprechend von den «lästigen» Freunden und Besuchern nicht an seinem Rendezvous mit der Geliebten gehindert, sondern daran, sich mit dem Onkel, der ihn enterben will, zu verständigen. Bohomolec hat nun das Schema der Molièreschen Komödie recht genau eingehalten, zugleich aber Zusätze gemacht, die sicher als polnisch-aktuell aufgefaßt werden sollen, und der Komödie einen geschickt erdachten Abschluß gegeben. Éraste, der Held der Vorlage, heißt bei Bohomolec Alkander, der Molièresche Alcandre dagegen, der Éraste bittet, ihm als Sekundant beizustehen, fehlt vollständig und damit auch die Schlußszene des ersten Aktes bei Molière (I, 6). Ebenso fehlt natürlich auch die Orphise und ihr steter

¹⁰ St. Windakiewicz, Teatr ludowy . . ., S. 181—182.

Begleiter (und Alkander-Érastes Rival) Alcidor. Der Molièresche Lysandre (I, 3) nennt sich bei Bohomolec (I, 5) Dorante, während Molières Dorante (II, 6) Geront heißt (II, 6). Alcippe wiederum (II, 2) nennt sich bei Bohomolec (II, 3) Ormin, der Träger dieses Namens bei Molière (III, 3) dagegen erscheint bei Bohomolec (III, 3) als Ernest. Orante und Climène mit ihrem Streite über den Wert der Eifersucht in der Liebe (II, 4) fehlen selbstverständlich bei Bohomolec. Filinte, der bei Bohomolec (III, 4) Maron heißt, hat seinen Namen einem neu erfundenen oder neu eingeführten Typus leihen müssen, den Molière nicht kennt. Schließlich hat der alte Damis bei Bohomolec den Namen Pandolf und der Diener Lamontagne den Namen Kliton annehmen müssen. Der einzige, der keiner Namensveränderung unterworfen worden ist, ist Caritidès (III, 2).

Bohomolec hat verschiedene neue Typen in die Galerie der «Lästigen» aufgenommen. Wir treffen zuerst den Dichterling Filinte, zu dem Bohomolec die Idee aus dem «Misanthrope» erhalten haben kann. Er deklamiert eine Ode «Do pewney osoby»:

«Wleycie wenę w mą głowę, o Kastalskie Córy,
 bym serca skoncentrować mógł mego blessury!
 Ta, którą bardziey ważę nad Chińskie bagaże,
 chce serca demoliować mego awantaze.
 Ach, mdleję! Wybuchają z mych piersi suspiry!
 Ochłódźcie me ardory, Tokayskie zefiry!
 Ogłóście awantury me światu całemu!
 Ach, już serce omdlewa! Będzie, będzie zlemu!»

Alkander gibt ihm statt jeder Beurteilung eine schallende Ohrfeige (I, 7).

Die Charakteristik des passionierten Kartenspielers Ormin (II, 3) ist im Vergleich mit dem Molièreschen Alcippe (II, 2) um einen bezeichnenden Zug bereichert, den Bohomolec sicher aus eigener Erfahrung kannte, nämlich den Aberglauben des Spielers:

Nauczono mię pewnego do kart sekretu, że nietrzeba
 zaglądać w swoje pieniądze ani ich liczyć póty aż się gra
 skończy.

Als er dann schließlich sein Geld zählen wollte, hatte er alles verspielt. — Lamon, der immer lachende, Anekdoten erzählende Kavalier (II, 4), ist eine freie Erfindung Bohomolec'. Er erzählt seinem Freunde, wie ein Herr eben auf der Straße so tief eine aus dem Fenster schauende Dame grüßte, daß er dabei in den Straßenschmutz fiel, eine Geschichte, die uns unwillkürlich an die bekannte Geschichte von Thales von Milet erinnert, der so eifrig die Sterne ausforschte, daß er schließlich in einen Brunnen fiel. — Eine neue Figur ist auch Anzelm (II, 7), der Typus eines ahnenstolzen Prozeßfanatikers, somit ein echt polnischer Typus. Er hat in alten Dokumenten entdeckt, daß er «*linea directissima*» vom mythischen Könige Lech abstamme, der seinerzeit «*jure belli*» alle Weichsellande «*in possessionem*» genommen habe, und daß daher ihm, seinem Erben, juridisch halb Polen gehöre. — Der Projektenmacher Ernest (III, 3) schlägt einen noch grandioseren Plan vor als sein Prototyp (Ormin) bei Molière (III, 3)¹¹, einen Plan, der sich im Zeitalter der Technik bei weitem nicht so phantastisch ausnimmt wie zu Bohomolec' Zeit:

«. . . żeby Polacy od morza Bałtyckiego z pod Gdańska aż do morza Czarnego abo przynajmniej do Dniepru kanał wielki kazali przekopać. Jaka to byłaby wygoda! iaki profit! iaka handlow komunyacya! Mogliby daleko bliższą drogą Anglicy, Hollenderowie, Szwedzi, Duńczycy przez ten kanał swoje towary aż do Turek sprowadzać y ztamtąd tureckie towary do swych krajów przewozić.»

Die Einführung dieser mehr oder weniger als national-polnisch aufzufassenden Typen hat den Wert der im Sinne einer Intrige sehr mageren Komödie bedeutend vergrößert. Glücklich ist auch die veränderte Lösung des Konfliktes, die Bohomolec durchführt, eine Veränderung, die durch die Eliminierung des Liebesmotivs von vornherein geboten war. Um den Nachstellungen seines «lästigen» Neffen für immer zu entgehen, hat der alte Pandolf be-

¹¹ Ormins Projekt oder ein ähnliches hat dagegen Samochwał im «Chelpliwięc» — freilich in Frankreich — verwirklicht. Vgl. S. 318 dieser Abhandlung.

schlossen (und diesen Beschluß mit einem Eide bekräftigt), daß er niemals den Wunsch erfüllen werde, den sein Neffe bei ihrem ersten Zusammentreffen an ihn richten werde. Da bittet Alkander, ihn aller Rechte auf seine Güter verlustig zu erklären:

PAN: Wiesz to Waszmość Pan, że ia tegoż podchlebstwa bojąc się iako mający serce bardzo miękkie, uczynilem solenną przysięgę podług prawa, że tego żadną miarą nie uczynię, o co mię mój Pan synowiec teraz będzie prosił.

ALK: Ach, Mości Dobrodzieiu . . .

PAN: Proszę, milcz . . . Tęż samą przysięgę, którąm pierwicy uczynił, y która iuż jest zapisana w księgach, w oczach twoich, Panie synowcze, powtarzam y przysięgam na niebo y na ziemię, że tego nie uczynię, o co mię teraz będziesz prosił.

ALK: Zginałem! (Do ludzi): Wiem, co uczynię!

PAN: Mówże teraz, mój kochany synowcze, czego tam chcecie ode mnie? A Waszmość Pan, Mości Panie pisarzu, słuchay pilnie, o co mię będzie prosił.

ALK: Lubo mi to żalem przychodzi, że moim prózbum skutek jest zagrodzony, iednakże y z tego się cieszę, że mogę me chęci przed mym stryiem y dobrodzieiem przełożyć. Upadając tedy do nóg stryiewskich, upraszam . . .

PAN: Słuchay Waszmość Pan, Mości Panie pisarzu! Mówże, o co mię prosisz, mego serca pociecho?

ALK: Proszę y zaklinam mego stryia y dobrodzieia, abyś te dobra, które roku przeszłego z Jego łaski obiałem, kazał mi teraz odebrać.

PAN (zmieszany): O co mię prosisz?

ALK: O to, abyś mi Waszmość Pan Dobrodziey, kazał swoje dobra odebrać.

PAN (zmieszany): Prosisz mię, żebym ci dobra odebrał?

ALK: Tak a nie inaczej.

PAN: Ale ia poprzysiągłem nie czynić tego, o co mię będziesz prosił.

ALK: To Waszmość Pan, trzymając się swey przysięgi, nie odbieray mi tych dóbr, o których odebranie y powtórnie upraszam . . .

So geht der Alte selbst in die Falle und muß Alkander die Erbschaftsrechte und damit auch das Eigentumsrecht auf gewisse Güter zuerkennen.

Durch diesen Schluß wird auch diese Komödie wie der «Dziedzic chytry» zu einer «Pater»-Komödie in weitem Sinne: ein Onkel wird für seine Ungerechtigkeit gegen den Neffen bestraft, — eine Umformung der Molièreschen Komödie, die mit der ausschließlich satirischen Tendenz derselben wenig gemein hat. Der satirische Zug ist natürlich nicht zu unterschätzen. Bohomolec hat ihn im Gegenteil ausgenutzt und das von Molière gelieferte Material vergrößert. Das ändert aber nichts an der Berechtigung meiner Behauptung, daß Bohomolec' Verhalten zu Molière nicht künstlerisch, sondern mechanisch ist: er hatte ein Schema vor sich, das mit einiger Veränderung der Intrige eine «Pater»-Komödie abgeben konnte, das die Durchführung einer Lehre erlaubte, das keine allgemeinemenschlichen Charaktere zum Zentralobjekt unserer Aufmerksamkeit machte, sondern nur gewissen Zeittypen und Gesellschaftstypen Raum gab, und das war ganz entscheidend für die Wahl der Vorlage.

Im «Bourgeois-gentilhomme», der dem «Pan do czasu» als Vorlage zugrunde liegt, fand Bohomolec einen bestimmten Charakter als Zentralobjekt der komischen Intrige, den ewigen Typus des Parvenus. Als Verfasser von «Schulkomödien» konnte Bohomolec sich nicht für eine solche Gestalt interessieren: Jourdain war als sozial bestimmter allgemein-menschlicher Charakter aufgefaßt; er war keineswegs ein von Molière aus dem Leben genommener gesellschaftlicher Typus, sondern war ein zeitloser Charakter, der Charakter eines geistigen Parvenus; wie Rigal¹² sehr treffend bemerkt, ist das Objekt der Sehnsucht Jourdains zufällig der adlige Schein, — es hätte ebensogut der Schein eines Kunstkenners, eines Musikverständigen usw. sein können. Das tiefere Motiv, das Jourdain als Komödiendichter beherrscht, ist der Nachahmungstrieb. Bohomolec konnte den allgemein-

¹² Rigal, a. a. O., Bd. II, S. 206. — Vgl. auch Max I. Wolff, Molière (München 1910), S. 521.

menschlichen Charakter nicht gebrauchen, er suchte einen für die Jugend bezeichnenden Fehler, eine sittliche Schwäche, ihm mußte Jourdain zu einem moralisch beurteilten Jüngling werden, dessen Eitelkeit nicht darauf ausging, nicht darin ihre Befriedigung suchte, einer höheren Menschenart zu gleichen, sondern von der Umgebung als Vertreter dieser höheren Menschenart selbst betrachtet zu werden: sein Motiv war der Betrug. Dadurch unterscheidet er sich ganz wesentlich von Jourdain, der nicht betrügen, sondern in naiver Kindlichkeit den «gentilhomme» spielen will; der Familienvater Jourdain wollte nur den großen Herren ähneln, Bohomolec' junger Abenteuerer wollte als großer Herr gelten.

Diese abweichende Auffassung mußte sich bei Bohomolec in bedeutenden Veränderungen äußern. Die Molièrischen Personen finden wir freilich mit Ausnahme der Lucile und Dorimène fast vollzählig bei ihm wieder: Nicole ist durch einen männlichen Diener Serwoni ersetzt und Madame Jourdain durch einen Onkel des Helden Leopold. Der Held selbst nennt sich Hernar (wahrscheinlich «Herr Narr»). Die Lehrer: ein «tancmistrz», ein «muzyk», ein «filozof», ein «fechmistrz» sind alle beibehalten. Molières Cléonte und Dorante haben nicht nur neue Namen, sondern eine ganz neue Physiognomie annehmen müssen: beide sind professionelle Spitzbuben («filutowie») geworden und heißen Furboni und Doreni. Getreu dem Prinzip, das wir Bohomolec besonders deutlich bei der Umarbeitung der «Fourberies de Scapin» haben anwenden sehen, nimmt er die Höhepunktsszenen der Molièreschen Komödie heraus und stellt sie in einen ganz anderen Zusammenhang. So geschieht es denn, daß die Übereinstimmungen zwischen der Vorlage und der Bearbeitung, mit der letzten Szene des ersten Aktes beginnend (I, 4), eigentlich nur im zweiten und dritten Akte vollständig sind; sie berühren somit folgende Szenen: Mol. II, 1 = Boh. I, 4, Mol. II, 2—5 = Boh. II, 1—4, Mol. III, 1—6 = Boh. III, 1—7. Der vierte und fünfte sowie

der Anfang des ersten Aktes sind neu. Sie repräsentieren zugleich die eigentliche, von der Molièreschen stark abweichende Intrige. Worin sie besteht, erfahren wir gleich aus der ersten Szene.

Doreni erzählt nämlich seinem Freunde, mit dem er das Abkommen getroffen hat, abwechselnd Herr und Diener zu spielen¹³, folgendes von dem bevorstehenden Opfer ihrer Betrügereien:

«Pewny woźnica młody wygrał w loterję 15000 szkodów. Podziękował za służbę y tu przybywszy szumi pieniżkami, udaie się za godnego kawalera y żeby się mógł mieścić między ludźmi zacnemi, naymuie różnych dla siebie metrów. Ja przed nim udałem, żem iest ze Dworu królewskiego, przetoż bardzo mię szanuie y przeze mnie spodziewa się tam wśrubować . . . Strasznie iest ucieszny y chełpliwy, a kto go chwali, ten naywiękzy iego przyiaciel . . .»

Statt nun, wie Dorante es Jourdain gegenüber tut, Hernar aufzubinden, daß der türkische Sultan ihn durch seinen Gesandten zu seinem «mamamouchi» ernennen würde, wenn er diesem seine Tochter geben wollte, erzählt Doreni ihm eine lange Geschichte von seiner hochadligen Abstammung von einem «naypierwszy graff hollenderski», zugleich «naywyższy wódz w woysku hollenderskim», sogar «krewny samego króla hollenderskiego», von einem Streite zwischen jenem Grafen Johan Hernar und dem Könige von Holland, seiner Verbannung, dem Kriege zwischen Holland und Persien und der drohenden Eroberung Amsterdams durch das persische Heer, schließlich davon, daß der König Graf Hernar oder jedenfalls seinen Sohn suchen lasse, um ihm das Oberkommando über seine Kriegsheere zu übergeben. Hernar glaubt es natürlich, und Doreni benutzt die Gelegenheit, um bei ihm eine Summe nach der anderen zu «leihen».

Im vierten und fünften Akt wird nun diese Intrige so weitergeführt, daß Hernar wirklich vom holländisch

¹³ Vgl. unten S. 234.

(d. h. ein litauisch¹⁴ sein sollendes Kauderwelsch) sprechenden Gesandten ein Patent, das seine Ernennung zum «Hetman» des holländischen Heeres enthalten soll, empfängt, und nach dem Verschwinden der Spitzbuben zu seinem Schrecken entdeckt, daß das «Patent» nichts anderes ist als ein Brief, worin Doreni und Furboni ihm die ungeschminkte Wahrheit sagen:

Hernarze stangrecie!

Za pieniądze, za podarunki, za konie y za kautę dziękujemy. Więccy iuż ani ich ani nas nie obaczysz. Pamiętay na twóy stan, a wyżey niż ci przystoi nosa nie zadzięray. Koñmi tobie, nie woyskiem rządzić. To ci radzi

Doreni y

Posel Króla Hollenderskiego.»

Hernar muß nach jesuitischem Rezepte mit einem «pater peccavi» die Komödie schließen.

Auch in den «Mędrkowie», die eine Bearbeitung der Molièreschen «Femmes savantes» sind, bedient sich Bohomolec des Molièreschen Schemas, um gewisse Anschauungen zu illustrieren. Mit einer leicht durchführbaren Umgruppierung der handelnden Personen konnte er dabei ziemlich genau der Vorlage folgen. Obgleich, wie schon der männliche Titel zeigt, das Geschlecht der Heldinnen der französischen Komödie durch das männliche ersetzt ist, bewahrt Bohomolec doch so viel von dem erotischen Motiv der Vorlage, daß Klitander auch bei ihm

¹⁴ Bohomolec hat in seiner Jugend wahrscheinlich Litauisch gekonnt, wie die vielen echt-litauischen Wörter beweisen, die er Furboni anwenden läßt. Lucjan Malinowski, O języku komedyj Franciszka Bohomolca (Rozprawy wydz. filolog. Akad. Um., tom. XXIV, Kraków 1895), S. 5 f., hat nachgewiesen, daß Bohomolec zunächst an den žemaitischen Dialekt gedacht hat, da er nicht die hochlitauischen Wortformen anwendet: z. B. duntis statt dantis, donas statt dūnos, gen. von dūna, szunis statt szū usw. Andererseits sind diese «holländisch»-litauischen Sätze so vollständig sinnlos, daß die Annahme naheliegt, Bohomolec habe entweder sein Litauisch nie richtig beherrscht oder gründlich vergessen.

verliebt ist und im Pedanten und «Schöngest» Sawant, wie der «savant» Trissotin bei ihm der Kürze halber heißt, einen unliebsamen Rivalen hat. Armande, die ältere Tochter Chrysales, der übrigens Chryzant heißt, ist sein älterer Sohn geworden und hat dementsprechend den Namen Ferdynand erhalten, zugleich vertritt er Philaminte, die Mutter Armandes. Die zweite Tochter Henriette, die Geliebte Clitandre's, figurirt bei Bohomolec nur hinter der Szene, und zwar ohne Namen; ihre Rolle wird zum Teil Arist (Ariste) übergeben, während ihr Name in maskuliner Form dem zweiten, auch «preziösen» Sohne Chryzants, Henryk, gegeben wird, der sonst die Molièrische Bélise vertritt. Vadius (resp. Wadius) behält seinen Namen, und Marcin ist niemand anders als die «servante de cuisine» Martine. Außerdem nennt Bohomolec im Personenverzeichnis den «chłopic» Jacek.

Vergleichen wir die Bearbeitung mit der Vorlage, so ergibt sich als Resultat, daß die zwei ersten Szenen des ersten Aktes im wesentlichen mit den Szenen drei und vier übereinstimmen (Boh. I, 1—2 = Mol. I, 3—4), daß der zweite Akt mit seinen sechs Szenen genau den neun Szenen des Molièrischen zweiten entspricht (Boh. II, 1 = Mol. II, 1—2, Boh. II, 2—3 = Mol. II, 3—4, Boh. II, 4 = Mol. II, 5—6, Boh. II, 5 = Mol. II, 7—8, Boh. II, 6 = Mol. II, 9), daß der dritte Akt die vier ersten Szenen des Molièrischen dritten wiedergibt (Boh. III, 1—3 = Mol. III, 1—4), der vierte die fünf des Molièrischen vierten (Boh. IV, 1—5 = Mol. IV, 1—5) und schließlich der fünfte alle Szenen des Molièrischen fünften (Boh. V, 1—4 = Mol. V, 1—4). Das bedeutet also, daß mit Ausnahme der Szenen I, 1—2 und III, 5—6, in denen gerade Henriette auftritt, alle Szenen, d. h. die ganze Handlung der Molièreschen Komödie, in der Bearbeitung Bohomolec' wiedergegeben sind. Nur einmal erlaubt sich Bohomolec eine Einschiegung, das ist die Szene I, 3. Nur einmal erlaubt er sich eine inhaltliche Substitution, und zwar in der Szene II, 4.

Gerade hier finden wir auch den Angelpunkt des Interesses, die Idee oder Tendenz des Bohomolec'schen Stückes. Bohomolec hat nämlich Klitander und Ferdynand als Repräsentanten zweier feindlicher Weltanschauungen gegenüberstellen wollen. Bekanntlich verlangt Philaminte bei Molière, daß Martine hinausgeworfen werde, weil sie gegen die stilistischen Gesetze Vaugelas' gesündigt hat (II, 6). Bei Bohomolec ist das Verbrechen ganz anderer Art, Ferdynand rekapituliert es:

«Mówi on do kucharza: „Patr, iak słońce bieży!” Ja mu powiadam, że słońce stoi, a ziemia się obraca, y pokazuję mu różnemi argumentami iak na dłoni, że tak iest a nie inaczey. On na to wszystko nie uważaiąc, utrzymuie, że ziemia stoi a słońce bieży. Ja, chcąc mu lepiej wbić tę prawdę, zażywam argumentu „in ferio” y kjiem go uderzywszy, powiadam, że tak Kopernik pisze. A on co na to? Jak krzyknie: „Bodayby kaci wzięli tego Kopernika!”»

Wir haben hier denselben Streit wie in Holbergs bekannter Komödie «Erasmus Montanus». ¹⁵ Auch dort versteift sich der «gelehrte» Rasmus Berg darauf, Jesper zu beweisen, daß die Erde sich bewegt, die Sonne aber still steht («at Jorden løber og Solen staar stille», III, 2), ohne jenen überzeugen zu können. Wie Rasmus so ist auch Ferdynand in jener eingeschobenen Szene stolz über sein Wissen, sagt er doch:

«U mnie iako uczyłeka w naukach zanurzonyego czas iest bardzo drogi. Każdy iego moment iest dla mnie klejnot nieoszacowany, z którego wyrabiam sobie koronę sławy nieśmiertelney.»

¹⁵ Es ist hier recht interessant, daß die Lehre von der Bewegung der Erde um die Sonne von den Piaristen in Polen vertheidigt wurde, während die Jesuiten an dem Grundsatz festhielten, daß die Erde als Weltzentrum fix sei. Noch 1764 schrieb der Ordensgeneral den Ordensprovinzen vor, die neue Lehre mit der Tradition in Übereinstimmung zu bringen, so nämlich, «ut cum motu respectivo globi terraquei quies ipsius absoluta concilietur». Ferdynand, der gelehrte Narr, ist somit Vertreter der neumodischen Piaristenlehre, Marcin dagegen, der den gesunden Verstand hat, steht auf dem jesuitischen Standpunkte. — Vgl. Załęski, Jezuici w Polsce, Bd. III, 2, S. 1041 f.

Er ist der Repräsentant der unpraktischen Schulweisheit und ist sehr erstaunt, als es sich herausstellt, daß Klitander durchaus nicht Literat sein will und nie die Romane der Mlle de Scudéry, den «Grand Cyrus», die «Clélie», la Calprenèdes «Avantures de Cléopâtre» gelesen hat. Klitander dagegen ist ihm absichtlich als Vertreter der praktischen Bildung gegenübergestellt, wie etwa der bei Holberg nur schwach skizzierte Offizier. Wie dieser nichts von «philosophia instrumentalis» wissen will, dagegen die meisten lateinischen Verfasser gelesen und Naturrecht und Moral studiert hat («Jeg læste mest gamle latinske autores og studerede paa Naturens Ret og moralske Sager» V, 2), so hebt auch Klitander mit Nachdruck hervor, daß er statt der neumodischen Romane «xięgi historyczne, polityczne, moralne y inne memu stanowi przyzwoite» zu lesen pflege; für Philosophie aber, in der Ferdynand ihn gern unterrichten will, habe er einfach nicht Muße genug gefunden. Inwieweit nun die Idee, die Bohomolec in das Molièrische Schema hineingeschoben hat, und die in der Gegenüberstellung der Bücherweisheit eines «mędrek» mit der praktischen Weisheit eines vernünftigen Kavaliere besteht, wirklich von Holberg stammt, ist natürlich eine andere Frage, die vielleicht nicht sicher beantwortet werden kann. Unmöglich ist es freilich nicht, daß Bohomolec auch Holbergs Komödien (in deutscher Übersetzung) gekannt hat.¹⁶

Eine Bildungskomödie wie die vorige ist auch die Komödie «Kawalerowie modni», deren Schema auf die Molièrische Komödie «Les précieuses ridicules» zurückgeht. Es ist eben nur das Schema der Molièrischen Komödie, das wir bei Bohomolec wiederfinden; der gedankliche Zusammenhang ist ein ganz neuartiger. Und ist sonst die Verarbeitung des Schemas mit der eigenen Idee oder Tendenz eine Aufgabe, der Bohomolec nur selten gewachsen ist, so muß und kann man einräumen, daß

¹⁶ Vgl. S. 277 meiner Abhandlung.

sie in diesem Falle über Erwarten glücklich gelöst erscheint. Wir können sogar von wirklicher Originalität reden. Denn «Kawalerowie modi» ist eine polnische Komödie.

Die handelnden Personen der Molièrischen Komödie sind alle beibehalten, abgesehen natürlich von dem selbstverständlichen Faktum, daß die weiblichen «*précieuses*» zu männlichen Modenarren geworden sind und daher ihre weiblichen Namen Madelon und Cathos in die männlichen Tomasz und Jan verwandelt haben. Ihr Vater resp. Onkel Gorgibus nennt sich bei Bohomolec Anzelm, die «*amants rebutés*» la Grange und du Croisy nennen sich Kleon und Dorant, ihre beiden Diener Mascarille und Jodelet heißen Woyciech und Robert, der Diener Almanzor und die Magd Marotte — weniger romantisch — Filip, der sie beide in einer Person repräsentiert. Schließlich reiht Bohomolec noch eine Figur an die übernommenen, den «*guwerner*» der beiden jungen Herren, Monsieur de Martinière, eine Gestalt, die, wie wir gleich sehen werden, nicht zufällig in die Komödie hineingekommen ist, sondern nach Bohomolec' Intention eine sehr zentrale Rolle zu spielen hat, zentral mit Hinblick auf die eigentliche Tendenz der polnischen Komödie.

Die bei Molière einaktige Komödie hat bei Bohomolec drei Akte erhalten, und ein Vergleich zwischen der Vorlage und der Bearbeitung zeigt uns, daß Bohomolec fast jede Szene der ersteren in der letzteren zu benutzen gewußt hat. Die fünf Szenen des ersten Aktes geben die ersten fünf Molièrischen wieder (Boh. I, 1—5 = Mol. 1—5), die Molièrischen Szenen 6, 9 und der erste Teil der Szene 11 bilden bei Bohomolec die Zentralhandlung des zweiten Aktes (Boh. II, 2—4 = Mol. 6, 9, 11), und die vier letzten Szenen der Molièrischen Komödie sind mit der Handlung des dritten Bohomolecschen in der Hauptsache identisch (Boh. III, 2—6 = Mol. 13—16). Ausgelassen sind demnach unbedeutende Szenen wie die siebente und achte, Mascarilles Ankunft, und die zehnte, in der Marotte Jodelet anmeldet, sowie die Szene des

improvisierten Balles (10). Wichtiger aber sind die Zusätze II,1, II,5 und III,1 sowie der Schluß von III,5. In allen diesen Szenen erscheint die neue Gestalt des Monsieur Martinière, diese Szenen repräsentieren auch das Element der Tendenz.

Worin die Tendenz besteht, wie Bohomolec die Gestalt des Martinière charakterisiert hat, diese Frage sei einer späteren Klarlegung vorbehalten. Augenblicklich können wir uns mit der Feststellung begnügen, daß Bohomolec den Molièrischen Text wiederum nicht als dramatischen Stoff betrachtet hat, der neugeformt und aufs neue durchdacht werden kann, sondern als ein fertiges Schema, in das eine gewisse Tendenz hineingelegt werden konnte, als Illustrierungsmaterial für gewisse Sätze, die mit jenem Texte inhaltlich, gedanklich nichts zu tun haben. Wiederum kam es ihm nicht auf eine Vertiefung eines künstlerischen Stoffes, eine Neubearbeitung desselben an, sondern auf eine mechanische Ausnutzung und Zurechtlegung des fertigen Materials. Wenn ihm diese Methode in diesem Falle besonders gut gelungen ist, so ist das kaum das Resultat verdienstvoller, bewußter Arbeit, sondern weit eher ein glücklicher Zufall.

Schließlich müssen wir noch einen Blick auf die Art und Weise werfen, wie Bohomolec Molières «Le mariage forcé» zu seiner «Rada skuteczna» umgeformt hat. Für seine ausgesprochen schulmäßige Moraltendenz eignete sich jene Komödie natürlich kaum. Dennoch hat Bohomolec auch hier gewisse spezielle Tendenzen im Auge gehabt, und es läßt sich kaum verneinen, daß er vor allen Dingen eine «Pater»-Komödie zu schreiben beabsichtigt hat. Die Idee darf etwa so umschrieben werden, daß «Alter nicht vor Torheit schützt», besonders wenn alte eigensinnige Leute nicht auf den Rat vernünftiger Menschen hören, sondern sich bei Scharlatanen und Quasi-Gelehrten Rat holen.

Sganarelle ist von Bohomolec zu Anzelm umgetauft worden, Alcantor hat seinen Namen (Alkantor) behalten,

sein Sohn Alcidas nennt sich Dorant, während Dorimène und mit ihr Lycidas ganz verschwunden sind. Teilweise wird Dorimène durch Anzelms Diener, den «sluga wierny» Wilhelm ersetzt. Die beiden Philosophen Marphurius (Marfuryusz) und Pancrace (Pankracyusz) haben ihre Namen behalten. Außerdem treten noch der Chiromantiker («chiromancista») Pandolf und der Astrolog Lunacki auf, dagegen sind die «deux Égyptiennes», die Molière vorführt, ausgemerzt.

Die Kongruenz der Molièrischen Komödie mit den Szenen der Bohomolecschen, die aus ihr stammen, ist fast wortgetreu. Mit Ausnahme der sechsten Szene der Molièrischen Komödie, wo die beiden Zigeunerinnen auftreten, sind alle übrigen, zuweilen wörtlich, von Bohomolec wiedergegeben, und zwar in derselben Reihenfolge wie bei Molière (Boh. Sz. 1—5 und 8—11 = Mol. Sz. 1—5 und 7—10). Statt der Dorimène tritt natürlich in den Szenen 2 und 8 Wilhelm auf, der in beiden Fällen Dorimènes Worte in dritter Person rekapituliert; so sagt er in der zweiten Szene mit einiger Abweichung vom Originale:

«Winszuie sobie, że takiego mieć będzie męża, któremu stanie na to, żeby dla niej chował karekę y dwóch lokaiów osobnych, który iey będzie pieniędzy na iey potrzeby dodawał, ile ona zechce, który nie będzie dla niej żałował kosztu na opery, na komedye, na przechadzki, na kolacye, na podwieczórki dla iey przyjaciół»

«. . . że między nią y Waszmość Panem żadney nie będzie klótni, dla czego chce, żebyś Waszmość Pan iey poprzysiągł, że się nie wdawać nie będziesz w iey sprawy, a ona obiecuie, że wzajemnie nie będzie się w to wdawała, co należy do Waszmość Pana. Przetoż o gospodarstwie nic nie ma myśleć, Waszmość Pan zaś myśleć powinieć, zkadbyś mógł iey pieniędzy na iey zabawki y rozrywki dodawać, iakoż y teraz ma posyłać do kupców po materye bogate na suknie, które wraz chce, żeby iey zrobiono, po galony, kompanki y do stroiu należące rzeczy, a samych kupców ma odesłać do Waszmość Pana, żebyś im to wszystko popłacił.»

Bemerkenswert ist es, daß Bohomolec den Aristoteliker Pancrace ohne irgendwie tiefer greifende Verände-

rungen in seine Komödie herübergenommen hat. Die ganze Weltanschauung des Jesuitenordens beruhte ja bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts auf der Aristotelischen Lehr- richtung. Wie überall, so kämpften auch die polnischen Jesuiten Warschau gegen die Einführung der von den Piaristen propagierten Descartesschen Lehren, und zwar am heftigsten gerade zu Bohomolec' Zeit. Trotzdem sie am 5. August 1752 auf einer öffentlichen, in der Dominikaner- Kirche zu Warschau veranstalteten Disputation über den Wert ihrer «*philosophia orthodoxa*» im Kampfe gegen den italienischen Pater Giuseppe Tori eine eklatante Niederlage erlitten hatten, gaben sie dennoch eigentlich nie den Widerstand gegen die neuen «*atheistischen*» und «*sektiererischen*» Lehren auf.¹⁷ Auch für Bohomolec mußte daher der Name Aristoteles heilig sein. Er sucht daher alles, was gegen Aristoteles gerichtet ist, aus seiner Bearbeitung auszumerzen. Pancrace darf daher nicht die Hinweise seines Prototyps auf Aristoteles («*ce sont les termes exprès d'Aristote dans le chapitre de la Qualité*», «*une proposition condamnée par Aristote*») wiederholen, weil er eine lächerliche Figur ist. Er wird daher auch nicht von Bohomolec im Personen- verzeichnis mit dem Molièrischen Epitheton «*docteur aristotelicien*» bezeichnet, sondern ausweichend (wenn auch faktisch dasselbe besagend) als «*filozof perypatetyk*» gekennzeichnet. Die scholastischen Fragen, die der Molièrische Philosoph Sganarelle vorlegt, behält Bohomolec in- dessen bei, und zwar in lateinischer Übersetzung. So spricht Pankracyusz von der «*forma*» als «*dispositio externa corporum animatorum*» und der «*figura*» als «*dispositio exterior corporum inanimatorum*», fragt Anzelm, ob er wissen wollte, inwieweit die Begriffe «*substantia*» und «*accidens*» «*respectu entis*» «*termini synonymi*» oder

¹⁷ Vgl. die Geschichte des Streites bei St. Załęski: *Jezuici w Polsce*, tom. III, cz. II (Lwów 1902), S. 1038 ff., und Smoleński: *Przewrót umysłowy w Polsce w XVIII. wieku* (Kraków 1891), S. 4.

«termini aequivoci» seien, u. s. w. Bohomolec, der natürlich ein Kenner des scholastischen Küchenlateins war, fügte sogar mehrere Fragen hinzu («iesli universale manet in actuali praedicatione?» — «iesli negationes identificantur rebus positivis?» — «iesli materia appetit formas nobiliores magis quam ignobiles?» u. s. w.) So scheint Bohomolec formell jede Möglichkeit eines Verdachtens, er mache die Aristotelische Lehrweise lächerlich, sorgfältig umgangen zu haben, dabei aber doch die in seinem Orden herrschende Methode ebenso verurteilt zu haben, wie die Widersacher desselben.¹⁸

Was die hinzugefügten Szenen angeht, so ist die Szene mit Pandolf eine typische Wahrsagerszene. Die Idee, sie hier einzuschieben, hat Bohomolec von Molière selbst erhalten, beschließt doch Sganarelle bei diesem, «aller trouver ce grand magicien dont tout le monde parle tant», ohne daß er diesen Beschluß wirklich ausführt. Bohomolec aber führt seinen Anzelm wirklich mit einem «Chiromantiker» zusammen.

ANZ: Ach, Mości Dobrodzieiu, powiedzże mi Waszmość Pan co przeszłego, a iesli mi to zgadniesz, będę Waszmość Pana prosił, żebyś mi skutek przyszły mych zamysłów przypowiedział.

PAN: Bardzo dobrze! Proszę o rękę. (Ogląda mu rękę, potym mówi): Proszę mi ięzyk pokazać. (Przypatruie się.) Proszę, niech zęby widzę. (Przypatruie się.)

Pandolf konstatiert, daß Anzelm Geschenke zu nehmen, aber nicht zu geben liebe, guten Appetit habe, ein paar-mal krank gewesen sei und 43 Jahre und 5 Monate zu leben habe.

¹⁸ Es gab unzweifelhaft Anhänger der sogenannten «amoenior eruditio» unter den Jesuiten. Zu Bohomolec' Zeit war aber der Streit ganz besonders heiß entbrannt: Pater Rudzki gab noch 1750 ein großes Werk heraus mit dem Titel: «Philosophia orthodoxa omnium fere saeculorum consensu, doctissimorum virorum estimatione, Ecclesiae auctoritate cum suo principe Aristotele celebratissima, quaestionibus eruditis ac notis sententiarum celebrata. Posnaniae MDCCL». Der Orden verteidigte bis zum Schluß seine zwei Autoritäten Aristoteles und Thomas von Aquino.

ANZ: Dziękuję, mój Dobrodzieiu! Powiedz mi teraz Waszmość Pan, co by było, gdybym się ożenił?

PAN: Byłbyś Pan żonaty.

ANZ: Prawda. Ale — czy radzisz mi Waszmość Pan, żebym się ja ożenił? Jest tu pewna panienka młoda, którą chciałbym wziąć za żonę. Y ona y oyciec iey na to zezwała.

PAN: Wiele lat iey być może?

ANZ: Będzie koło lat siedmnaśtu.

PAN: Mospanie, ja prawdę muszę mówić.

ANZ: Y owszem tego ja szukam. Przecież dopadłem czleka do porady!

PAN: Posłuchay mię Waszmość Pan. Ta panienka Waszmość Pana nie kocha.

ANZ: Jak to «nie kocha»? Kocha! Y bardzo kocha! Y życzy iść za mnie!

PAN: Z tych zębów Waszmość Pana, z tey twarzy y z tych rąk poznaię, że ona Waszmość Pana nie kocha żadną miarą y kochać nie może.

ANZ: Czemu nie może? Oto mówię, że y może y kocha mnie, bo chce iść za mnie, a to dziś koniecznie.

PAN: Upewniam, że nie kocha. A jeśli pokazuje ochotę, to czyni dla pieniędzy, nie dla Waszmość Pana.

ANZ: Jak to? albo to pieniądze lepsze za mnie? Idź sobie precz, kłamco! Obiecałeś mi prawdę mówić, a kłamiesz? Widzisz go!

PAN: Tak to prawda pospolicie: uraża. Jam gotów . . .

ANZ: Idź, mówię, nie gaday!

Die Szene mit dem Astrologen ist im allgemeinen nach dem Muster der eben besprochenen gebildet. Lunacki, der mit einem himmelwärts gerichteten Fernrohr auf der Bühne erscheint, ist zunächst sehr ungehalten über die Störung, die ihm Anzelm mit seinem Dazwischenkommen verursacht.

«Jużem był nakierował tubum na sam ogon Ursae Majoris. Teraz go nie tak prędko znajduię.»

Lunacki weiß ebensoviel, wie die damaligen Almanache, nämlich:

«. . . kiedy krew puszczać, kiedy brać lekarstwo, kiedy w pole z chartami wyieżdżać . . .»,

«. . . kiedy rady zaciągać sędziwych, kiedy budować, kiedy kupować, kiedy przedawać, kiedy dzieci do szkół oddawać, kiedy się do Dworu y chorągwi zaciągać . . .»

Um Anzelm sein Schicksal als Ehemann voraussagen zu können, muß Lunacki wissen, unter welchem Himmelszeichen («znak niebieski», was Anzelm als «himmelblaues Zeichen» versteht) er geboren sei; Anzelm teilt mit, daß er unter einem himmelblauen Zeichen der Schere («pod nożycami») als Schneiderssohn am 8. Januar zur Welt gekommen sei. Daraus deutet ihm Lunacki ein unglückliches Eheleben:

«Saturnus, ponieważ zebrawszy esencjonalne godności wszystkich siedmiu planet, tak cum hyeme praecedenti iako cum hyeme subsequenti uczynił velocem anni cursum, przetoż eminenter calego roku panem utrzymał się. Zkąd to idzie, że Waszmość Pan iako w tamten dzień feralny urodzony musisz być kłótnik, zwadliwy, łakomy y co za tym idzie złodziey, rozboynik.»

Augenscheinlich hat Bohomolec, als er Molières «Mariage forcé» wählte, sich gerade von dem Gesichtspunkt leiten lassen, daß das Schema eine günstige Gelegenheit bot, der älteren Generation, die durch die Eltern seiner jungen Schauspieler unter den Zuschauern vertreten war, zu zeigen, wie unrecht die tun, die sich bei ihren Beschlüssen von der Autorität verstockter Gelehrter, Astrologen und Wahrsager leiten lassen, statt auf die Stimme der gesunden Vernunft zu hören. Zur Strafe für seinen Aberglauben, seinen Eigensinn, seine Dummheit wird der alte Anzelm durch den «erfolgreichen Rat» (eben die «rada skuteczna») des jungen Dorant gezwungen, die unangenehmen Konsequenzen seines Verhaltens zu ziehen. Wir haben in der «Rada skuteczna» sicher einen nur erst angedeuteten Versuch, das geistige Bild der alten szlachta-Generation zu zeichnen. In seinen «Theaterkomödien» wird Bohomolec das Bild der provinziellen szlachta, die ihr Leben nach Almanachen und Kalendern, nach abergläubischen Grundsätzen und veralteten Lebensregeln ordnet, mit breitem Pinsel und festen Konturen zu zeichnen versuchen.

Sprechen wir von Molières Einfluß, so dürfen wir nicht bei den direkten Nachbildungen oder Umformungen

ganzer Molièrischer Komödien stehen bleiben. Ihre Untersuchung hat uns gezeigt, daß Bohomolec sich im großen und ganzen ausgeprägt mechanisch zu seinen Molièrischen Vorlagen verhielt, d. h. daß ihn nicht der gedankliche Gehalt oder die komische Handlung der gegebenen Komödien interessierte, sondern nur das Schema derselben. Bot es ihm Gelegenheit, irgendeinen Satz praktisch-pädagogischer Art oder eine gewisse Tendenz allgemein-moralischen Charakters durch Anwendung und entsprechende Umformung des gegebenen Komödienschemas zu illustrieren, so war diese Gelegenheit ganz entscheidend für seine jeweilige Wahl. Er suchte die fertige Handlung bei Molière. War das aber der Fall, so können wir von vornherein überzeugt sein, daß er auch außer jenen komischen Stoffen zugleich komische Motive, komische Einzelzüge bei Molière muß geliehen haben. Diese Einzelmotive werden wir mit Erfolg in solchen Komödien zu suchen haben und finden, die entweder ganz selbstständig sind oder auf nicht-Molièrischen Quellen beruhen. Sie sind sehr zahlreich.

Aus Molières «Don Juan» (IV, 3) stammt jene Szene (II, 2) im «Figlacki kawaler z księżycą», wo Figlacki seinen Gläubiger, den pan Towarski, genau ebenso zur Türe hinauskomplimentiert wie Don Juan den Monsieur Dimanche.

In den «Bliźnięta» fanden wir schon eine aus «Monsieur de Pourceaugnac» (I, 8) entlehnte Stelle (V, 3). Eine andere Stelle finden wir in dem «Figlacki polityk teraznieyszey mody I» (I, 4), wo Figlacki den stadtfremden pan Towarski ungefähr ebenso empfängt wie Sbrigani Pourceaugnac (I, 3):

FIG: Podobno mam honor witać Jegomość Pana Towarskiego, mego Dobrodzieia?

TOW: Jam jest do usług Waszmość Pana.

FIG: Dawno szukałem tego szczęścia dla siebie, abym mógł zabrać znaïomość z osobą Waszmość Pana Dobrodzieia, którego doskonałe przymioty publiczna estymacya dobrze mi opisała.

TOW: Mości Dobrodzieiu, nie zasłużyłem . . .

FIG: A lubom ieszce nie miał honoru poznania Waszmość Pana Dobrodzieia, jednakże dnia wczorayszego dałem wielkie mey przychylności dowody . . . (Worauf er von Zarobskis vermeintlichen Überfallsplänen erzählt) . . . Ale upewniam Waszmość Pana Dobrodzieia, że gotów iestem y zdrowiem y życiem bronić honoru Waszmość Pana Dobrodzieia. On (Zarobski) mniema, że trafił na takiego człowieka, który tu w tym mieście nie ma przyziaciół, iako y serca do uśmierzenia niepoczciwey iego gęby.

TOW: Co za niezbożny! To on y mnie może szkodzić?

FIG: Z tym się odkrywa. Ale upewniam, że gdyby mi zginąć przyszło, to nie odstąpię Waszmość Pana Dobrodzieia.

TOW: Szczęście to dla mnie, że w tym mieście, gdzie nie mam żadnego znaioego, Waszmość Pana mi nieba nadarzyli. Chcieyże, Mości Dobrodzieiu, iakoś zaczął, mieć mię w Twoicy protekcyi.

FIG: Upewniam Waszmość Pana, że ia tego Jegomości poskromię.

TOW: Będę się znał do wdzięczności w odslużeniu tey łaski.

Dieser Dialog wird dann fast wörtlich in der folgenden Szene zwischen Figlacki und Zarobski wiederholt. — Aus demselben «Monsieur de Pourceaugnac» stammt auch der Zug, mit dem Bohomolec recht wirkungsvoll die «Bliznięta» abschließt: der Arzt kann sich nicht vorstellen, daß er gehen solle, ohne jemand zur Adler gelassen zu haben.

CYR: Mospanie, a któremu z tych Ichmościów mam krew puszczać?

ADR: Już nie trzeba żadnemu.

CYR: Jak to? Y ia nie puściwszy krew, mam ztąd odchodzić?

ADR: Już, mówię, nie trzeba.

CYR: Ja muszę choć Waszmość Panu ia puścić.

ADR: Ja nie potrzebuję.

CYR: Obaczysz Waszmość Pan, iak ia doskonale ia puszczyć. Man vergleiche damit die Szene II, 3 bei Molière.

Aus dem «Avare» hat Bohomolec die bekannte Szene (II, 1), wo der Diener La Flèche seinem Herrn die Bedingungen für eine geplante Anleihe einzeln vorliest und Cléante die einzelnen Paragraphen mit seinem Kommentar versieht, in den «Chelpliewiec» übernommen. Hier

(III. 1) liest der junge Held selbst die einzelnen Punkte vor und knüpft daran gleich seine Anmerkungen:

SAM: «Obiecuę pożyczyc pieniędzy 15 czerwonych złotych na miesiąc pod temi kondycjami: Pierwsza: Kwoty od tych 15 czerwonych złotych ma być mi na miesiąc zapłacono *anticipative* — 3 czerwone złote.» — Hola, hola! Tak wiele? Ale — cóż robić? Potrzeba tego wy-ciaga. Muszę na to zezwolić. — «Druga kondycya: Ma być dana mi zastawa warta — 50 czerwonych złotych...» — Szalony! Gdzie ja takie zastawy dostanę? Ale cóż on dalej pisze? — «... Ale że teraz pieniędzy gotowych nie mam, przetoż dam w rzeczach tyle, co przedawszy może uczynić — 15 czerwonych złotych. A n a y p r z ó d: 2 stoły dębowe duże z nogami toczonemi fundamentalnemi, które są warte — 3 czerwone złote.» — Cóż to ma znaczyć?

LEO: Nie wiem. Ale czytaj pan dalej. Obaczmy.

SAM: «Powtórę: Łóżko także dębowe warte — 1 czerwony złoty. Potrzebie: 2 zamki francuzkie do drzwi podwójnych, bardzo piękne, z blachami mosiężnemi, warte — 3 czerwone złote. Pocz warte: Koń kary, dobry, za którego przed ośmiu lat dawano mi — 5 czerwonych złotych. Popiąte: Wyżel piękny, za którego wziąć można — 3 czerwone złote. To wszystko wolno sprzedać y wziąć sobie te 15 czerwonych złotych, których te rzeczy są warte. Mnie zaś *anticipative* zapłacić prowizyi od tych pieniędzy na miesiąc — 3 czerwone.» — Niech zginie z takim pożyczaniem!

Aus derselben französischen Quelle stammt ein Dialog in der Komödie «Dziwak». Die Stelle, die hier gemeint ist, ist jene, wo Harpagon La Flèche scharf ins Verhör nimmt, was er wohl mit dem Ausdrucke «la peste soit de l'avarice et les avaricieux» gemeint habe (I, 3). Als Anzelm Leopold nach dem Sagenbuch schickt und dieser etwas Ähnliches über die «dziwacy» murmelt, will auch Anzelm wissen, was er damit gemeint habe (II, 3).

LEO: Mówiłem y mówię: Bodayby choroba wzięta tych dziwaków!

ANZ: O kimże ty mówisz?

LEO: O dziwakach.

ANZ: Cóż to są — dziwacy?

LEO: Są hultaie, nic dobrego.

ANZ: Kogoż to hultajami nazywasz?

LEO: Dziwaków.

ANZ: Ale kogoż ty przez dziwaków rozumiesz?

LEO: Dziwaków.

ANZ: Ale nie! Powiedz mi prawdę: o kim to mówisz?

LEO: Cóż to do Waszmość Pana? albo to Waszmość Pan rozumiesz, że ja o Waszmość Panu mówię?

ANZ: Ale co ja rozumiem, to rozumiem. Ty powiedz koniecznie, do kogo to mówisz?

LEO: Mówię do dziwaków.

ANZ: Ale któż to są ci dziwacy?

LEO: Moje bóty.

In derselben Komödie wendet Bohomolec eine andere Szene aus dem «Avare» an, richtiger einen Einzelzug. Wie hier Valère Harpagon immer recht gibt, was dieser auch sagen mag (I, 5, III, 1), so pflichtet auch Figlacki dem «dziwak» Anzelm in allem bei, wenn er auch noch so ungerecht gegen seinen Neffen Robert ist (I, 2).

ANZ: Co? Jeszcze będziesz mi gadał? Twoja rzecz milczeć przed stryiem! Patrz, panie Figlacki, co za biedę mam z tym synowcem. Ustawicznie chciałby gadać a to przede mną!

FIG: Y ja się z tego gorszę. Powinność synowca jest milczeć przed stryiem.

ANZ: Mądrze y roztropnie mówi. — Cóż ty na to? Odpowiedz! Milczysz? Czy nie jestże to znak krnąbrności jego?

FIG: Najpiwniejszy znak krnąbrności milczenie przed stryiem . . . Przynajmniey Waszmość Pan pokłoń się stryiewi.
(Robert kłania się.)

ANZ: Patrz, jaki to ukłon! Otóż — był w Paryżu a kłaniać się nie umie.

FIG: Fe! To nie jest ukłon paryski. Tam dla kaźdey osoby jest inny ukłon. Inaczej przyjacielowi, inaczej matce, inaczej oycu y stryiewi inaczej kłaniaią się.

ANZ: Oycu y stryiewi równo powinienes kłaniać się.

FIG: Nie inaczej! To w Paryżu ściśle zachowują.

ANZ: Słyszysz? A on milczy jak ciele. Pokłońże mi się tak, jak się oycu w Paryżu kłaniaią.

(Robert mu się kłania y chce go w rękę pocałować.)

ANZ (z gniewem mówi): A to co? Chciał mię pocałować? y jeszcze za rękę chwyta?

FIG: Ach, uchoway Boże, żeby w Paryżu miał synowiec dotknąć się ręki stryiewskiej! . . .

Sprechen wir von Molièrischen Motiven im «Dziwak», so können wir freilich nie sicher sein, daß die betreffenden Motive wirklich aus Molière stammen oder — vorsichtiger ausgedrückt — direkt aus Molière stammen. Wir kennen nämlich leider nicht die eigentliche Quelle des «Dziwak»,¹⁹ und es könnte somit gut möglich sein, daß die Motive, die ich hier als Molièrisch bezeichne, schon in der unmittelbaren Quelle vorlagen, in die sie freilich auch aller Wahrscheinlichkeit nach aus Molières Komödien gekommen sind. Unter diesem Vorbehalt darf ich wohl auch andere Molièrische Motive im «Dziwak» feststellen. So scheint das Gespräch zwischen Anzelm und Figlacki, der das Vertrauen des ersteren gewinnen möchte (I, 2), aus lauter Molièrischen Motiven zusammengestellt zu sein. Wenn Anzelm zum Beispiel, als Figlacki behauptet, sein voriger Herr sei 135 Jahre alt geworden, ganz erfreut nachrechnet, wieviel Jahre er demnach selbst noch zu leben habe:

ANZ: Day go Bogu! Piękny wiek! To mnie ieszcze . . . zaraz . . . Trzydzieści a dwadzieścia, to pięćdziesiąt, a potym piętnaście, to uczyni wszystko sześćdziesiąt pięć; od stu trzydziestu y pięciu sześćdziesiąt pięć odiawszy uczyni siedmdziesiąt. To mnie do tego wieku żyć można ieszcze lat siedmdziesiąt!

so wissen wir, daß dieses komische Motiv der mühsamen Nachzählung des Alters aus dem «Mariage forcé» stammt, wo freilich nicht der lebenslustige Sganarelle, sondern sein Nachbar Géronimo das Alter desselben berechnet.

Auch das andere Motiv, durch das Figlacki sich bei Anzelm einzuschmeicheln weiß, stammt aus Molière. Er behauptet, daß er nicht bei jungen Herren zu dienen liebe, sondern alte vorziehe:

ANZ: A chciałbyś u mnie służyć?

FIG: Z ochotą! Jać miałem już kilka służb, tylko że u młodych panów służyć nie lubię. Pospolicie są płosi, po-pędliwi, dziwacy. Niemożna im dogodzić. Zwłaszcza, żem ia przywykł do pana starego.

ANZ: Więc u mnie masz służbę.

¹⁹ Vgl. S. 301 dieser Abhandlung.

Dieselbe Taktik schlägt, wie bekannt, die Frosine im «Avare» Harpagon gegenüber ein, indem sie behauptet (II, 5), daß Mariane «a une aversion épouvantable pour tous les jeunes gens, et n'a de l'amour que pour les vieillards».

Am nächsten steht aber der Taktik unseres Figlackis sonst jene Taktik, die Mascarille im «Étourdi» (IV, 1) Trufaldin gegenüber anwendet. Er erzählt seinem Herrn Lélie, wie er dabei vorging:

. j'ai fait de grands discours
sur les fourbes qu'on voit ici-bas tous les jours;
que, pour moi, las du monde et de sa vie infâme,
je voulois travailler au salut de mon âme,
à m'éloigner du trouble et pouvoir longuement
près de quelque honnête homme être paisiblement;
que, s'il le trouvoit bon, je n'aurois d'autre envie
que de passer chez lui le reste de ma vie;
et que même à tel point il m'avoit su ravir
que, sans lui demander gages pour le servir,
je mettrois en ses mains, que je tenois certaines,
quelque bien de mon père et le fruit de mes
peines . . .

Die Elemente dieses Monologes kommen nun bei Bohomoloc in dialogischer Form vor:

ANZ: . . . Ale ze mną musisz się zmówić na lat dwadzieścia.

FIG: Tym lepiej!

ANZ: A iakiey chcesz zapłaty?

FIG: Zapłatę zaś? Przepraszam Waszmość Pana: ia za zapłatę nigdy nie służyłem. Dość mi zapłaty, kiedy mię pan kocha y ia pana.

ANZ: To wierny sługa! A zkadże będziesz miał odzienie?

FIG: Mam kawalek wioski oycowskiey, którą w arendę puściłem, y mam z niey tyle, ile mi trzeba. A nad to nie pragnę.

In derselben Komödie möchte Anzelm sich bei Bohomolec einen solchen Erben wählen, der ihm in seinem Alter nützlich sein könnte (III, 5):

ANZ: Trzebaby takiego, któryby przy mnie siedział, mnie kochał y mnie od złych ludzi w potrzebie ratował.

Vom selben Gesichtspunkt läßt sich auch Argan im «*Malade imaginaire*» (I, 5) bei der Wahl seines Schwiegersohnes leiten:

ARG: Ma raison est, que me voyant infirme et malade comme je suis, je veux me faire un gendre et des alliés médecins, afin de m'appuyer de bons secours contre ma maladie, d'avoir dans ma famille les sources des remèdes qui me sont nécessaires . . .

Weiter treffen wir im «*Ubog i pokorny*» ein Detail aus Molières «*Avare*» (II, 5, Schlußrepliken). Vergebens versucht nämlich Sbrigani bei Anzelm Geld zu leihen:

SBR: . . . Gdybyś mi Waszmośc Pan mógł pożyczyc przynajmniej piętnaście czerwonych złotych?

ANZ: Ktoś do drzwi kołace.

SBR: Ja Waszmośc Panu dam oblig.

ANZ: Ale ktoś do drzwi kołace!

SBR: Choć dziesiąt czerwonych złotych!

ANZ: Trzeba obaczyć, kto iest tam u drzwi!

SBR: To przynajmniej pięć czerwonych złotych!!

ANZ: Nie dam nie!

SBR: Było dawniej tak mówić! Przymaymniej czasu nie strawiłbym darmo.

Im «*Figlacki polityk teraznieyszey mody*» I gibt es einen Diener, der sehr unmotiviert den Namen Mędrski («*mądry*» = «weise», «gelehrt») trägt und ohne Unterlaß lateinische Zitate in seine polnische Rede streut. Man hat sofort den Verdacht, daß dieser Diener ursprünglich ein Pedant gewesen sein muß, und dieser Verdacht bewahrheitet sich, indem wir entdecken, daß er ein Doppelgänger des Pedanten *Métaphraste* aus dem «*Dépit amoureux*» ist. *Métaphraste* tritt bei Molière mit den Worten auf: «*Mandatum tuum curo diligenter*» (II, 6) und zitiert einen Ausspruch aus Jean Despautères «*Rudimentum*»: «*Tu vivendo bonos, scribendo sequere peritos*». Genau so präsentiert sich Mędrski bei Bohomolec (I, 3):

MĘD: Mandatom pańskim parieruję.

FIG: Słuchay

MĘD: Aures in pedibus pana moiego składam.

FIG: Trzeba mi

MĘD: Prawda. «*Necessitas frangit legem.*»

FIG: Słyszysz Waszmość Pan, Mości Panie Pomocki?

MĘD: Po łacinie mówi się «obscurus», y Horacyusz napisał:
«Dum brevis esse volo, obscurus fio.»

FIG: Co się w głowie roi!

MĘD: Y ten nieźle życia ludzkiego awantury penetrował, który napisał:

«Qui sedet in terra non habet unde cadat».

FIG: Ale day pokóy teraz tey łacinie! Mamy

MĘD: Jednakże trzeba uważać iak lepsi autorowie piszą:

«Tu vivendo bonos, scribendo imitare peritos».

Aus derselben Molièrischen Komödie (I, 4) stammt auch jene Stelle bei Bohomolec (III, 4), wo der Diener bald sagt, daß die bestochenen Soldaten kommen werden, bald, daß sie nicht kommen werden, und schließlich, daß alles ganz, wie es Figlacki beliebe, geschehen werde; er bekennt, daß er sich fürchte, etwas zu sagen, was Figlacki möglicherweise nicht gefallen möchte, und wird fortgejagt.

Schließlich sei noch festgestellt, daß einige Züge im «Urażający się niesłusznie o przymówki» aus Molières «Bourgeois-gentilhomme» stammen. Der Tanzszene (II, 1) der letztgenannten Komödie ist deutlich eine ähnliche Szene in der polnischen Komödie (II, 1) nachgebildet, wo Głupski von Bywalski im Tanzen unterrichtet wird.

BYW: . . . Jakże się tedy Waszmość Pan masz kłaniać po francuzku, à la Parisienne? Jużem tego uczył Waszmość Pana. Nie tak! Tak . . . Idźże teraz Waszmość Pan ztamtąd do mnie y pokłoń się. Prędzey! Teraz moda prędko chodzić y żywo, żeby mówiono o Waszmość Panu — iak Włosi powiadaią — «spiritoso». Idźże Waszmość prędko. Pokłoń się! Nie tak nogi! Twarz wesola y miła! Ma foi il est fol!

GLU: Cóż to znaczy — «ma foi il est fol»?

BYW: To, że Waszmość iuż się dobrze kłaniasz.

GLU: Y mnie się zda, że nieźle. Ale się ieszcze raz poklonię. Patrz Waszmość Pan, czy dobrze?

BYW: Wyśmienicie!

GLU: No to iuż dobrze! A naprzykład przypomnę sobie taniec francuzki.

BYW: Y w tym Waszmość Panu uczynię plezir. Nayprzód tedy pamiętay Waszmość Pan, że trzeba nakrzyż tańcować: ztąd tam a ztamtąd tu iść potrzeba. Tańcuyże Waszmość Pan! . . . Tak . . . Nogi! pliez! pliez! Bardzo dobrze

Waszmość Pan tańcuiesz! Jakem byl w cudzych kraiach, iakem honete homme, tak upewniam Waszmość Pana, że u nas w Paryżu musiałbyś Waszmość Pan za naučenje tego tańca dać 50 luidorów.

Gleichfalls aus dem «Bourgeois-gentilhomme» (II, 4) stammt jene Stelle in derselben polnischen Komödie, wo Bywalski, um die verschiedenen Stilarten, die es gibt, zu exemplifizieren, den lateinischen Satz: «Si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinae» auf drei verschiedene Arten übersetzt. Ihm schwebten, als er jene Stelle schrieb, sicher die fünf verschiedenen Formen vor, die der Philosoph bei Molière Jourdain für den Satz: «Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour» vorschlägt. Bywalski übersetzt zuerst:

«Choćby ta sublunarna Olimpu fabryka, aliquo fato blesserowana, upadala, iednak iey ruiny ankurazonego animuszu non commovebunt.»

Dann «sublimiore stylo»:

«Choćby upadaiące Olimpiczne sklepienie rozżarzonemi w Tytana hucie ruinami na pawiment ziemi strzelało, iednakże non commovebit z fundamentów gabinetu serca odważnego.»

Oder schließlich «allegorice»:

«Niech uarmowawszy się Olimp złotolity ruinami iak chce attacknie citadellę serca śmiałego, fortecy iednak dystyngwowanego kurażu non expugnet.»²⁰

²⁰ Doch dürfen wir in diesen stilistischen Variationen mehr als eine bloße Nachahmung Molières sehen. Es ist bekannt, daß das stilistische «eher» oder «wenn auch» oder «solange», das wohl eben aus dem horazischen Zitat erwachsen ist, im lateinischen, senecaisierenden Schuldrama, nicht zum mindesten bei den Jesuiten, ein sehr beliebtes Mittel zur Gewinnung eines «stylus sublimior» war (vgl. darüber Paul Stachel, Seneca und das deutsche Renaissancedrama, Berlin 1907 [Palaestra XLVI], S. 47, 77, 93 usw. passim). Ich meine nun, daß Bohomolec hier diesen «sublimen Stil» der alten Schultragödie, der von Bohomolec bekämpft wurde, hat ironisieren wollen. Als Beispiel eines polnisch-jesuitischen «prius — quam» führe ich hier eine Stelle aus dem Eutropius des P. Gregorius Cnapius an, dessen Komödien (entstanden um die Wende des 16. Jahrhunderts) im Codex R 380 der Universitätsbibliothek zu Upsala gesammelt vorliegen:

Eine Stelle aus den «Femmes savantes» (V, 2), wo Chrysale seiner Tochter Henriette zeigen will, daß er der Herr im Hause sei, und daß also er über die Wahl eines eventuellen Schwiegersohnes zu entscheiden habe, hat Bohomolec deutlich als Muster für den Accessus zum «Ubogi hardy» gedient. Hier räsonniert Anzelm ungefähr ebenso im Gespräch mit seinem Sohne Leopold über die Wahl eines Mannes für seine Tochter (I, 1):

ANZ: Albo ia powinién sluchać iey serca?

LEO: Prawda.

ANZ: Albo ia nie oyciec?

LEO: Prawda.

ANZ: Albo to do niey nale¿y obierać dla mnie zięcia?

LEO: Prawda.

ANZ: Niema teraz tey mody pytać się córek, czy mają serce czy nie.

LEO: Prawda.

ANZ: Oyciec Rudolfa był mój wieiki przyjaciel.

LEO: Prawda.

ANZ: Y sam Rudolf na wojnie terażniejszey wiele dokazywał y wiele profitował.

LEO: Prawda.

ANZ: Wszak musi o tym wiedzić twoia siostra?

LEO: Wie.

ANZ: Kiedy tak, to powinna go kochać?

LEO: Prawda.

Freilich ist der Beschluß des Vaters hier, nicht so wie in den «Femmes savantes», den Wünschen des verliebten Paares ganz entgegen. Es ist zugleich ein Zeichen für Bohomolec' unkünstlerisches Verfahren, daß diese Szene, mit der die Komödie bei ihm beginnt, und die uns den alten Anzelm als einen eigensinnigen und rücksichtslosen Vater präsentiert, mit dem weiteren Verlaufe der Handlung sehr wenig harmoniert, erweist sich doch Anzelm

«Sol ante tollet littore Hesperio caput

Et condet ultra Caspia recedens iuga.

Vomere Propontis fluida scindetur prius,

Taurus carinas atque velivolae geret,

Quam nostra pateant coetibus templa impiis . . .»

zum Schluß als ein sehr kluger und vernünftiger alter Herr, der sogar einer recht feinen Ironie fähig ist.

Mit den hier oben angeführten, vielleicht nicht ganz erschöpfenden Zusammenstellungen glaube ich alles wesentliche Material über Molière als Bohomolec' Quelle zusammengetragen zu haben.

Fassen wir nun die konkreten Resultate unserer Untersuchungen zusammen, so können wir zu einem abschließenden Urteile über Bohomolec' Verhältnis zu Molière gelangen, das uns zugleich das Mittel zu einer richtigeren Beurteilung des Charakters der Bohomolec'schen Schulkomödien überhaupt geben wird. Wir haben nun vor allen Dingen zwei Tatsachen gewonnen, die für uns Bedeutung haben.

Wir fragen uns zunächst: wie verhielt sich Bohomolec zu ganzen Komödien des französischen Meisters? Wie bearbeitete er ihn?

Die konkreten Daten, die wir oben haben sammeln können, berechtigen uns zuallererst zu dem Schlusse, daß der Charakter der Bearbeitung vor allen Dingen durch jene Tatsache bedingt war, daß die weiblichen Rollen eliminiert werden mußten. Das war ein Grundsatz, zu dem Bohomolec sich bekannt hatte, dem er auch konsequent treu blieb. In der Tat aber ist Bohomolec' Verhalten den weiblichen Rollen gegenüber kein einheitliches: denn die bei Molière vorkommenden weiblichen Gestalten werden entweder ganz eliminiert oder aber durch entsprechende männliche ersetzt, wobei Bohomolec auch die Möglichkeit benutzte, die weiblichen Rollen innerhalb derselben Komödie teils zu entfernen, teils durch männliche zu ersetzen. Wurde nun die bei Molière gegebene weibliche Rolle ganz entfernt, so verschwand damit zugleich auch jede Spur eines erotischen Elementes; dasselbe war der Fall, wenn die weibliche Rolle vollständig von einer männlichen ersetzt wurde. Zuweilen aber — und zwar nur selten, denn das war ein gewagtes Unternehmen — behielt Bohomolec das Motiv der Liebe: dann

wurde zwar die weibliche Gestalt, die Geliebte aus der Handlung ausgemerzt, aber doch hinter der Szene vorausgesetzt und in gewissen Szenen indirekt durch eine andere Person ersetzt, die statt ihrer auftrat und sprach, sonst aber ihre eigene Rolle im Stücke hatte, also keineswegs eine reine Ersatzfigur war. War aber das Motiv der Liebe eliminiert, so ergab sich für Bohomolec die Frage, welches andere Motiv an ihrer Statt angewandt werden sollte, denn Bohomolec sah sich genötigt, Motive einzuführen, die die Molièrische Handlung nicht ganz illusorisch machen, ohne sie doch auch immer zur Genüge motivieren zu können. Er wählte statt des Affektes der Liebe andere Affekte und Leidenschaften oder andere Interessen, wie verbotene Spielleidenschaft, übertriebene Musikleidenschaft, Erbschaftsfragen. Auf eine ähnliche Weise sahen wir ihn schon in seinem «Myśliwy» die Jagdleidenschaft anwenden. Vielleicht werden wir hieraus ganz allgemein die Folgerung ziehen dürfen, daß Komödien mit Ersatzaffekten oder Ersatzinteressen älter sind als Komödien, in denen das Motiv der Liebe zwar beibehalten, aber gewissermaßen hinter die Bühne verlegt wird; fiel doch diese Methode sicher bedeutend leichter, während die möglichen Ersatzaffekte allmählich erschöpft werden mußten. Komödien ohne Liebesmotiv und ohne Ersatzmotiv, wo die weiblichen Personen entweder ganz eliminiert oder in männliche verwandelt werden konnten, entstanden jedesmal, wenn das Original selbst die Liebe nicht ins Zentrum unserer Aufmerksamkeit stellte.

Ersatzmotive haben wir im «Figlacki polityk terażnięszey mody», in der «Nieroztropność», in den «Natrętnicy», im «Dziedzic chytry». Von diesen gehören die zwei letztgenannten enger zusammen, indem hier Erbschaftsinteressen an die Stelle der ursprünglichen Liebe treten. Im «Figlacki» finden wir statt dessen die Spielleidenschaft als Vertreterin des erotischen Konfliktes. Dasselbe technische Mittel wandte Bohomolec in der «Nieroztropność»

an, wo der Held nicht verliebt, sondern übertrieben musikbegeistert ist; eine stumme männliche Person trat hier an die Stelle des ursprünglichen Gegenstands der Liebe, ein Mangel, dem Bohomolec bei größerer Sorgfalt wohl hätte entgehen können.

Als Ersatzfiguren dagegen traten leicht und ungewungen für die Molièrische Madame Jourdain im «*Pan do czasu*» ein männlicher Verwandter und an Stelle der weiblichen Hauptfiguren des Molière in den «*Kawalerowie modni*» entsprechende männliche «*ridicules*» ein. Nur in zwei Komödien hat Bohomolec das ursprüngliche Motiv einer Liebe oder einer Heirat beibehalten, nämlich in der «*Rada skuteczna*» und in den «*Mędrkowie*»: hier sind die weiblichen Rollen zwar auch von der Bühne verbannt, aber gewisse männliche Personen treten an ihre Stelle und übernehmen bis zu einem gewissen Grade ihre Rollen.

Bohomolec' Verhalten dem Molièrischen Texte gegenüber ist nicht in allen Fällen gleichartig. Bald hält er sich treu an seine Vorlage, bald erlaubt er sich wichtige Disgressionen, Einfügungen, Veränderungen, Umgestaltungen. In der «*Nieroztropność*» folgt er z. B. recht genau seiner Vorlage, dem «*Étourdi*», ebenso in den «*Mędrkowie*» den «*Femmes savantes*». Zuweilen nimmt er sehr bedeutende Veränderungen vor, folgt aber in den Teilen, die von Molière stammen, fast wörtlich seiner Vorlage; das ist z. B. der Fall mit der «*Rada skuteczna*» und den «*Kawalerowie modni*». Zugleich haben wir aber auch Komödien, die sehr stark von ihren Vorlagen abweichen, und wo wir nur mit Mühe die Molièrische Handlung wiederzufinden vermögen. Ein bestimmtes Prinzip für die Umgestaltung der Molièrischen Komödien hat Bohomolec sicher nicht gehabt. Er folgte einfach jedesmal den Rücksichten, die ihm wichtig schienen, oder der Notwendigkeit, die ihn zwang, die Handlung umzubrechen, um sie beim Fehlen aller weiblichen Rollen plausibel zu machen, was ihm bei weitem nicht immer gelang. Im Gegenteil, von der Flüchtigkeit

und Oberflächlichkeit, mit der er arbeitete, aber auch von der Schwierigkeit der Aufgabe, zeugen oft ganz unzweideutige Sinnlosigkeiten in seinen Komödien.

Daß die Rücksichten, von denen sich Bohomolec jedesmal bei der Bearbeitung gegebener Molièrischer Komödien leiten ließ, mehr oder weniger schulpädagogischer, moralisierender Art gewesen sind, werden wir, da wir die Grundsätze der jesuitischen Schuldramatik kennen, leicht a priori erraten können; wie sie sich jedesmal im einzelnen gestalteten, wird im weiteren Verlaufe meiner Untersuchungen näher erörtert werden müssen, ist doch das meiner Meinung nach der Schlüssel zum richtigen Verständnis der Bohomolec'schen Komödien. Hier interessiert uns indessen eine andere Frage, nämlich, welche Prinzipien eigentlich die Wahl der zu bearbeitenden Molièrischen Komödien bestimmten.

Wir können uns der Beantwortung der Frage auf negativem Wege nähern. Bohomolec hat nicht den «Avare», nicht den «Tartuffe», nicht den «Misanthrope» übersetzt, diese Komödien nicht bearbeitet. Freilich: wir treffen einige Szenen oder Motive aus dem «Avare» in einem anderen Zusammenhange, ferner wird — wenn auch ohne Grund — behauptet, daß die Gestalt des «Tartuffe» bei Bohomolec in nicht von Molière entlehnten Komödien auftritt, endlich stammt aus dem «Misanthrope» einer jener neuen Typen, die Bohomolec in die Galerie seiner «Natrętnicy» aufgenommen hat. Aber das sind entweder nur vage und unbewiesene Behauptungen oder aber unbedeutende Einzelanleihen. Als Ganzes betrachtet haben jene Werke Bohomolec nicht zur Bearbeitung gereizt. Und wenn wir auch leicht einsehen, daß Komödien wie der «Amphitryon» oder «Don Juan» wegen ihres «heiklen» Themas aus reinen Schulrücksichten für eine Umarbeitung ungeeignet waren, so fragt es sich doch, welche Schulrücksichten gegen eine passende Umarbeitung jener drei obengenannten Komödien sprechen konnten. Im Gegenteil, man sollte glauben,

daß Geiz, Heuchelei, Misanthropie moralische Sünden sind, gegen die eine Schulkomödie mit Recht hätte auftreten können, und Geiz, Heuchelei, Misanthropie sind ja gerade die Sünden, die in jenen Komödien ihren ewig gültigen Ausdruck durch des Meisters Kunst gefunden hatten. Es waren das die tiefsten und künstlerisch gediegensten Komödien, die Molière geschrieben hat, Komödien, die fast ganz von jedem farcenartigen Element frei waren. Hat Bohomolec vielleicht den Wert dieser grandiosen Charakterstudien nicht einzusehen vermocht? Ich konstatiere vorläufig bloß, daß Bohomolec Molières «chefs-d'œuvres» nicht berücksichtigt hat.

Was hat er denn dann eigentlich aus dem reichen Repertoire des großen Meisters herangezogen? Die Antwort ist überraschend genug die, daß er konsequent Komödien ausgewählt hat, in denen die Intrige auf Kosten der Charakterzeichnung betont war, oder Komödien, deren Intrige aus dem allgemeinen Zusammenhang ohne besondere Schwierigkeit herausgelöst werden konnte. Wir sahen, wie er aus den «Fourberies de Scapin» die Hauptpunkte der Handlung herausgriff und umgruppierte, wie er die Handlung des «Monsieur de Pourceaugnac», des «Bourgeois-gentilhomme», des «Étourdi» benutzte, wie er das Schema der «Fâcheux», der «Précieuses ridicules», der «Femmes savantes» für seine speziellen Zwecke anzuwenden wußte, wie ihm sogar das Schema des «Mariage forcé» in dieser Beziehung dienen konnte. Wir sahen, wie nur solche Handlungen in voller Ausdehnung polnisch wiedergegeben wurden, die unmittelbar in der Gestalt, wie sie bei Molière vorlagen, zur Erreichung jener Ziele dienstbar gemacht werden konnten, und wie andere Handlungen schonungslos umgemodelt und umgebrochen wurden, wenn sie sich nicht ohne weiteres den besonderen Wünschen des Bearbeiters fügten. Wir haben symptomatische Einschiebungen festgestellt — die eben als Fundament für die eigenen Ideen und Tendenzen des Bearbeiters zu gelten haben —, ohne vorläufig diese Ideen und

Tendenzen näher in Augenschein zu nehmen. Wir haben weiter den Verdacht ausgesprochen, daß Bohomolec kein ästhetisches Verständnis für Molière gehabt haben kann, und sahen ein Zeugnis dafür in der Pietätlosigkeit, mit der Bohomolec jedesmal seine utilitaristischen Grundsätze und Gesichtspunkte durchführte. Keine der hier behandelten acht Komödien ist eine reine Übersetzung der Molièrischen Originale, und wenn eine solche wegen der Notwendigkeit, die Frauenrollen zu eliminieren, von vornherein unmöglich war, so ist doch die Art und Weise der Umarbeitung nicht immer durch diese Regel bedingt, sondern oft willkürlich und gewaltsam. Offenbare Sinnlosigkeiten, sittlich anfechtbare Motivierungen der Handlung, psychologische Inkonsequenzen, nicht selten überflüssige Einschiebungen zeugen davon, wie ungeniert Bohomolec an Molières Werken zerrte und riß, sie flickte und ummodelte und in bestimmte Bahnen zwang. Ließ er einen Einakter Molières («Le mariage forcé») einmal Einakter bleiben, so wandelte er ein andermal einen solchen («Les précieuses ridicules») kurz und gut zu einem Dreiakter um; blieben der «Pourceaugnac», die «Fâcheux» dreiaktig bei ihm, so fand er es wiederum für gut, die «Fourberies de Scapin», die bei Molière drei Akte haben, in ein fünfaktiges Lustspiel aufgehen zu lassen. So haben wir bei Bohomolec statt dreier Fünfakter, dreier Dreiakter und zweier Einakter -- vier fünfaktige, drei dreiaktige und nur eine einaktige Komödie.

Interessiert sich somit Bohomolec ausschließlich für die Molièrische Intrige, so war ihm diese doch bei weitem nicht die Hauptsache. Sie hatte bei ihm nur anderen Zwecken zu dienen. Hauptsache war für ihn der Satz oder die Tendenz, die durch die entlehnten Intrigen veranschaulicht werden sollten. Ohne der folgenden Untersuchung vorgreifen zu wollen, kann ich schon hier die Tatsache berühren, daß er aus dem «Étourdi», dem «Bourgeois-gentilhomme» Komödien gemacht hat, die gegen individuelle Jugendsünden ankämpfen, daß

die Umformung der «Fourberies de Scapin» teils gegen eine ähnliche Jugendsünde gerichtet ist, teils aber — und zwar zusammen mit den umgearbeiteten «Précieuses ridicules» und «Femmes savantes» — zu jenen Komödien gehört, deren Aufgabe es ist, soziale Jugendsünden zu verspotten. Dem Inhalt nach gehört zu diesen beiden Typen die Komödie «Náretnicy», die uns sowohl junge Menschen mit individuellen Fehlern, wie auch solche mit allgemeingesellschaftlichen Fehlern vorführt; der äußeren Form nach ist diese Komödie eher eine gegen typische Alterssünden gerichtete Komödie und als solche mit dem umgearbeiteten «Monsieur de Pourceaugnac» und dem «Mariage forcé» zusammenzustellen. Molière fiel es natürlich niemals ein, seine Komödien auf eine derartige Weise zu klassifizieren, für Bohomolec, den jesuitischen Komödiendichter, war das aber eine Selbstverständlichkeit, und so suchte er bei jenem fertige Intrigen, die unter einen der obenangedeuteten Gesichtspunkte gebracht werden konnten, nicht aber Charaktere, nicht jene allgemein menschlichen, von Altersrücksichten natürlich ganz freien, abstrakten Charaktertypen, deren erster Schöpfer eben Molière für uns geworden ist. Das Verhältnis zwischen Charakter und moralischer Bedeutung der jeweiligen Komödie ist bei dem französischen Meister und seinem polnischen Bearbeiter ein diametral entgegengesetztes: floß für jenen aus dem komisch gezeichneten Charakter eine abstrakte Lehre, so war die praktische Moral für diesen die psychologische Entstehungsquelle eines Charakters, und die Art der Lehre war ihm bestimmend für die Zeichnung der eventuellen Typen. Die Intrige aber, die bei wem auch immer geliehen werden konnte, sollte ein Beweis, eine demonstratio sein.

Und so gewinnen wir auch das rechte Verständnis für die zweite Tatsache, die die Untersuchung von Bohomolec' Verhältnis zu Molière ergibt. Suchte Bohomolec bei Molière vornehmlich die komische Intrige, die ihm den Darstellungsprozeß erleichtern sollte, so war

es klar, daß er bei ihm auch komische Einzelzüge, komische Einzelmotive suchen mußte, daß er sie nehmen mußte, wo er sie fand. Und er fand sie überall. Er fand sie auch in Charakterkomödien, die er der Umarbeitung nicht wert gefunden hatte, im «Avare», im «Tartuffe», im «Misanthrope», sogar im «Don Juan». Er exzerpierte diese Komödien, er kannte sie ausgezeichnet, er wußte immer, wo eine komische Stelle, die in seinen Zusammenhang passen konnte, zu finden war, er raubte bei Molière alles, was komisch war, um es bald hier, bald da anzuwenden; in dieser Hinsicht war ihm Molière eine schier unerschöpfliche Quelle. Bohomolec verstand die Komik Molières zu werten, wenn er auch nicht seine große psychologische und ästhetische Bedeutung zu erfassen vermochte. Er lernte bei ihm nicht, wie man Handlungen erfindet, wie man Charaktere schafft, wie man Charaktere in ein Milieu hineinstellt. Er lernte bei ihm die Kunst der Detailkomik, die Komik der Intrige, den komischen Dialog, und so erklärt es sich denn schließlich auch, wie es kommt, daß Bohomolec' Komödien, als Ganzes betrachtet, unendlich langweilig sind, während einzelne Züge, einzelne Situationen, einzelne Repliken und Gespräche wirklich komisch sind, wirklich interessieren.

Kapitel IV.

Sonstige Quellenverhältnisse bei
Bohomolec.

Wie ich schon in den Kapiteln über die Plautinischen und Molièrischen Quellen der Komödien des Paters Bohomolec geltend gemacht habe, lassen sich Bohomolec' Quellen nur mit Schwierigkeit im Einzelfalle nachweisen. Verhältnismäßig leicht gestaltete sich die Untersuchung, solange die Rede von Plautus und Molière war, denn einerseits wird der Forscher ganz automatisch durch den Titel der «Bliźnięta» zur Vermutung geführt, daß dieser und damit vielleicht auch anderen Komödien eine Plautuskomödie zugrunde liegt, andererseits sind die Komödien eines Molière so sehr Allgemeingut des Gebildeten, daß die Abhängigkeit gewisser Bohomolec'scher Komödien von Molièrischen Vorlagen schon bei der Lektüre als wahrscheinlich erscheint. Anders liegt die Sache, wenn es gilt, Quellen zu finden, zu denen keine sichtbare Spur zu leiten scheint, wenn vom Forscher das Unmögliche gefordert wird: die ganze Komödienliteratur seit Molière bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts vor Augen zu haben. Es ist das zudem eine Aufgabe, die durch die schon charakterisierte Weise der Entformung der Vorlagen, die Bohomolec auszeichnet, erheblich erschwert wird. Wie soll man in der Tat die einzelnen Quellen ausfindig machen, wenn man gewärtig sein muß, daß hinter jeder männlichen Person, die beim Verfasser auftritt, sich ursprünglich eine weibliche versteckt, wenn Freundschaftsverhältnisse

Liebesverhältnisse gewesen sein können, wenn Nebenpersonen einer eventuellen Vorlage in der Bearbeitung zu Hauptpersonen erhoben sein können, wenn handelnde Personen der Vorlage ganz in der Bearbeitung ausgeschaltet sein können, wenn endlich von der Vorlage nur das Schema, vielleicht sogar nur die Exposition erhalten und eine Schulkomödie eine Kontamination mehrerer anderer sein kann? Auch den gründlichsten Kenner der Komödienliteratur Europas im 18. Jahrhundert kann zuweilen nur ein glücklicher Zufall zum Ziele seiner Forschungen leiten.

Wenn ich in diesem Kapitel die «sonstigen», d. h. nicht klassischen und nicht-Molièrischen Quellenverhältnisse bei Bohomolec zu ergründen suche, weise ich von vornherein die Forderung nach Vollständigkeit ab. Ich werde zwar Namen und Tatsachen anführen, die bisher sehr wenig berücksichtigt worden sind, Tatsachen wie die italienische *Commedia dell'arte* in ihrer heimischen und französischen Form, Namen wie Goldoni, Corneille, Destouches, de Brueys, Regnard, Lesage, de Barante, de Fatouville, Holberg usw., Namen und Tatsachen, die einen guten Teil der französischen, italienischen, sogar dänischen Komödienliteratur des 18. Jahrhunderts umspannen. Ich bin aber nicht imstande, für jede Komödie Bohomolec' die Quelle mit Sicherheit anzugeben. Vermutungen und Hypothesen sind hier unumgänglich.

Was verdankt Bohomolec Goldoni¹, in dessen Vaterland er ja mehrere Jahre zugebracht hatte, dessen Komödien er somit zum Teil kennen mußte? Wie Molière

¹ Ich benutze die Gelegenheit, um auf folgende, mir bekannten polnischen Versionen einiger Goldonischen Stücke zu verweisen: aus den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts stammen drei Übersetzungen, die ich in einer Handschrift der Jagellonischen Bibliothek zu Krakau (Ms. 250) gefunden habe; es sind das eine anonyme Übersetzung der «*Vedova scaltra*» («*Panna rozumna*»), etwas polonisiert, und eine stark polonisierte Übersetzung der «*Moglie saggia*» («*Zona poczciwa*»), die von einem gewissen

und Plautus, so verdankt er auch ihm gewisse Handlungen, Personenkonstellationen, Intrigen und Situationen², die er als Material für seine Komödien benutzen konnte.

Wenn wir die (im Anhange gegebene) Analyse der Komödie «*Ubogi hardy*» näher untersuchen, um der eventuellen Quelle auf die Spur zu kommen, fallen uns sofort gewisse Einzelheiten in die Augen, die deutlich darauf hinweisen, daß die Komödie keine einheitliche Schöpfung unseres Verfassers sein kann, sondern fremden (oder doch zum Teil fremden) Ursprunges sein muß. Die einzelnen Figuren wecken a priori den Verdacht, daß sie aus mehreren anderen zusammengeschmolzen sind. Vor allen Dingen ist die Gestalt oder — richtiger — die Rolle Leopolds eine zwitterhafte: er nimmt sich so sehr des Glückes oder Unglückes seiner (natürlich nicht auf der Bühne erscheinenden) Schwester und ihres Geliebten, der als sein intimer Freund präsentiert wird, an, daß man den bestimmten Eindruck erhält, er müsse ursprünglich diese Schwester selbst gewesen sein. Dem hochmütigen Rudolf, gleichfalls einem Anwärter auf die Hand seiner Schwester, und dessen Prahlereien gegenüber verhält er sich aber zugleich so demütig und ehrerbietig, daß man wiederum zweifelt, ob ein sozial gleichgestellter Mann sich eine derartige Behandlung, wie die, die Robert ihm zukommen läßt, wirklich so still hinnehmen würde, d. h. man fragt sich, ob sich nicht hinter der Maske des

Tadeusz Lipski, bekanntlich Kastellan in Łęczycza und mehrmaligem Deputierten, herstammt. Von demselben stammt eine andere in jenes Manuskript aufgenommene Übersetzung einer unbekanntenen, aber sicher auch italienischen Komödie («*Maż poczciwy*»). Außerdem erschien 1779 eine von F. Dmochowski besorgte Übersetzung des «*L'avvocato veneziano*» («*Mecenas poczciwy*»), 1781 eine von einem Fräulein Maliszewska gefertigte Übersetzung des «*L'amante militare*» («*Miłość żołnierska*») und 1785 eine anonyme Übersetzung des «*Burbero benefico*» («*Dziwak dobroczynny*»).

² Ein aus den «*Due gemelli veneziani*» entlehntes Motiv habe ich schon oben S. 101 ff. nachgewiesen.

Sohnes irgendeine zweite, sozial irgendwie untergeordnete Person verberge. Einen ähnlichen Eindruck erhält man von der Rolle Wilhelms, des alten Hausdieners; ist er der Vater eines Mädchens, das — wie Bohomolec will — mit der Tochter Anzelms verwechselt wird, oder ist er gar ursprünglich dieses Mädchen selbst? Und wie kommt es, daß Anzelm anfänglich als bornierter Greis erscheint, mit dem man (der eigene Sohn) kaum menschlich zu verhandeln wagt, später aber als ein kluger, ehrlich denkender Herr, der sich eine geistreiche Mystifikation mit Rudolf, dem dritten Freier, erlaubt? Ist an dieser Inkonsequenz vielleicht jener Umstand schuld, daß Bohomolec das Gespräch des Vaters mit dem Sohne willkürlich aus einem anderen Zusammenhange herauslöste (wie wir sahen — aus einer Molièrischen Komödie) und an eine Handlung anklebte, deren Quelle nichts von einem solchen rechthaberischen Alten wußte? Warum heißt weiter die Bohomolecsche Komödie «Ubogì hardy», wenn neben dem Titelhelden ein anderer, ebenso scharf (oder ebensowenig scharf) gezeichneter komischer Typus auftritt?

Mit solchen Fragen muß man in der Tat jedesmal an Bohomolec' Komödien herantreten, wenn man bisher unbekannte und sich nicht von selbst ergebende Quellen ausfindig machen will: man muß mit anderen Worten immer damit rechnen, daß man es bei Bohomolec mit bis zur Unkenntlichkeit umgestalteten Stoffen, mit höchst merkwürdigen Umgruppierungen der handelnden Personen zu tun hat.

In diesem Falle erweisen sich alle Fragen leicht gelöst, sobald wir annehmen, daß die eigentliche Quelle der Bohomolecschen Komödie Goldonis 1751 erschienene dreiaktige Komödie «La Castalda» (resp. «La Gastalda») ist. In kurzen Worten ist der Inhalt dieser Komödie folgender.³

³ Ich zitiere hier und im folgenden nach der Ausgabe «Le commedie del Signor Avvocato Carlo Goldoni Veneziano fra gli Arcadi Polisseno Fegejo», seconda edizione, Bologna MDCCLIII (und folg.), Bd. I ff.

(Akt I) Corallina, die *castalda* (Haushälterin) des venezianischen Kaufmannes Pantalone de' Bisognosi, bewirbt Arlecchino, den hungrigen Diener des stolzen, aber armen («*povero e superbo*») conte Ottavio (Sz. 1). — Da erscheint dieser und jagt den Diener nach Hause (Sz. 2). — Der Corallina klagt Ottavio, daß er nun lange auf seine «*cioccolata*» warten müssen, und Corallina bietet ihm an, ihre Schokolade zu versuchen (Sz. 3). — Während sie das Nötige anordnet, klagt der Arme in einem kurzen Monologe seinen Hunger (Sz. 4). — Corallina serviert ihm die Schokolade, die er zwar kritisiert, aber trinkt. Mit der Zusicherung seiner «*Protektion*» verläßt er sie (Sz. 5). — Corallina aber macht ihre Reflexionen über den armen Kauz (Sz. 6). — Sie spricht mit dem in sie verliebten Diener Frangiotto über Zukunftspläne betreffs des alten Pantalone (Sz. 7). — Dem Pantalone sucht sie die Heiratsgrillen aus dem Kopfe zu schlagen und offenbart dabei ihre Macht über den Alten (Sz. 8). — Pantalone hat aber sein Auge auf die Haushälterin geworfen (Sz. 9). — Mit der Nichte Rosaura spricht er über ihre eventuelle Verheiratung, wobei der von ihr genannte Signor Florindo wegen seiner «*poche intrae*» nicht ganz nach seinem Geschmacke ist (Sz. 10). — Brighella meldet die Ankunft seiner Herrin Beatrice «*in compagnia dell' Illustrissimo Sior Lelio*» an (Sz. 11). — Pantalone findet, daß Lelio ein passender Bräutigam für Rosaura ist (Sz. 12). — Corallina meldet zu Pantalones großer Unzufriedenheit einen neuen Besucher, Signor Florindo an (Sz. 13). — Zugleich meldet Frangiotto einen dritten Besuch an: Ottavio (Sz. 14). —

(Akt II) Rosaura sagt der Freundin Beatrice, daß sie sich nicht um Lelios Verliebtheit kümmern, da sie Florindo liebe (Sz. 1). — Als Lelio auftritt, bezeichnet Rosaura sich als «*una vostra umilissima serva*», Lelio glaubt, sie sei die Dienerin des Hauses, in welchem Glauben er von beiden belassen wird (Sz. 2). — Corallina wird von Beatrice unterrichtet, daß sie sich für Rosaura ausgeben solle (Sz. 3—4). — Lelio macht gleich der eintretenden Corallina ein verblühtes Liebesbekenntnis und entweicht vor ihren «*dolce spine*» (Sz. 5). — Corallina fürchtet in Beatrice eine Rivalin um die Liebe des alten Pantalone, da Beatrice auch eine «*vedova*» ist, und es kommt zu einem offenen Streite zwischen beiden (Sz. 6). — Beatrice ist empört über die Impertinenz der «*castalda*» (Sz. 7). — Florindo erzählt Rosaura, daß er nunmehr seinen Prozeß gewonnen habe und jetzt um ihre Hand anhalten dürfe; sie fordert ihn auf, gleich mit ihrem Onkel zu reden (Sz. 8). — Aber Lelio kommt ihm zuvor: auf seine zeremoniöse Weise bittet er ihn um die

Hand seiner Nichte, deren Einwilligung er schon erhalten habe, auf eine Mitgift rechne er nicht. Pantalone hat unter solchen Umständen nichts einzuwenden (Sz. 9). — Rosaura, die keine Ahnung davon hat, daß ihr Onkel Lelio meinen könnte, spricht ihm ihre Dankbarkeit dafür aus, daß er sie mit dem Geliebten verheiraten wolle (Sz. 10). — Als aber Florindo ihm auch danken will, klärt sich das Mißverständnis auf zu der beiden Liebenden peinlichster Überraschung (Sz. 11). — Corallina kommt dazwischen und verlangt, mit Pantalone unter vier Augen zu sprechen (Sz. 12). — Sie fordert ihren Abschied, wenn Pantalone sich wirklich wieder verheiraten will, da läßt er sie verstehen, daß sie seine Auserkorene sei (Sz. 13). — Corallina fühlt sich als Herrin des Hauses (14). —

(Akt III) Corallina, die nun ihr Schäfchen im Trockenen hat, gibt dem erstaunten Frangiotto den Laufpaß (Sz. 1). — Ottavio tritt mit seinem Diener Arlecchino auf, er möchte bei Pantalone «pranzare», Corallina solle dafür sorgen, daß das Mittagessen beschleunigt werde, sie aber will als Herrin des Hauses den Besuchen des Schmarotzers ein Ende setzen (Sz. 2). — Ottavio und Arlecchino freuen sich auf das opulente Mittagmahl (Sz. 3). — Aber Corallina kommt aus der Küche mit dem Bescheide zurück, daß das Essen ganz verunglückt sei, und daß sie lieber verschwinden sollten. Ottavio antwortet mit einer großartigen Geste: er sendet Arlecchino nach Hause, damit er dort ein reiches Mahl arrangiere, und bittet Corallina, Pantalone und die ganze Gesellschaft zu ihm einzuladen (Sz. 4). — Rosaura fleht Corallina um ihre Hilfe an, die ihr versprochen wird (Sz. 5). — Beatrice nähert sich Pantalone und sucht, ihn gegen die «castalda» zu stimmen, um ihm selbst einen Heiratsantrag zu machen, Pantalone hört ihr nicht ohne Interesse zu (Sz. 6). — Da erscheint Corallina, es entspinnt sich eine amüsante Konkurrenz zwischen den beiden, die damit schließt, daß Pantalone sich endgültig für Corallina entscheidet (Sz. 7). — Lelio trifft nun mit der Corallina in Pantalones Gegenwart zusammen, und da er sie als dessen Tochter behandelt, löst sich das Quiproquo auf (Sz. 8). — Rosaura, die echte, tritt auf, und Lelio, der auf die «castalda» keine Ansprüche erheben kann, bittet um die Hand Rosauras, aber Corallina läßt sich von Pantalone zu seiner Gemahlin erklären und schlägt in dieser Eigenschaft Lelios Freite ab (Sz. 9). — Statt dessen erhält Florindo die Hand der Geliebten (Sz. 10).

Ein vergleichender Blick auf die Analyse der Goldonischen Komödie und auf die im Anhang gegebene⁴ Reka-

⁴ Vgl. die Analyse der polnischen Komödie S. 413 ff. im Anhang.

pitulation der polnischen Komödie überzeugt uns davon, daß wir es hier faktisch mit einer Bearbeitung oder — besser — Benutzung der erstgenannten durch Bohomolec zu tun haben. Die Titelheldin, die «castalla» Corallina ist natürlich eliminiert, aber ihre, bei Bohomolec bedeutend verkürzte Rolle spielt in der polnischen Bearbeitung der alte Diener Wilhelm resp. seine nicht auf der Szene erscheinende Tochter. Pantalone und Anzelm, Ottavio und Rudolf, Lelio und Dorant sind miteinander identisch, ebenso Florindo und Leander, Arlecchino und Johan. Rosaura erkennen wir im Leopold wieder, während Beatrice ausgeschieden und teilweise durch Leopold ersetzt wird, der auch Corallina ein paarmal vertritt. Halten wir uns dies alles vor Augen, so fällt es uns nicht schwer, in der polnischen Komödie eine Bearbeitung der italienischen zu erkennen.

Eine Übersetzung des Originals ist sie vor allen Dingen nicht. Bohomolec hat eigentlich nur das Kanevas, die allgemeine Situation bei Goldoni genommen, diese Situation in gewissen Punkten nach eigenem Gutdünken verändert und nur die Goldonischen Szenen wörtlich übernommen, die mit dem so veränderten Schema einigermaßen harmonierten. Ausgeschieden war das zentrale Motiv der Goldonischen Komödie, nämlich Corallinas Kampf um die Gunst des alten Pantalone; ins Zentrum unserer Aufmerksamkeit schob aber Bohomolec die Frage der Verheiratung der (bei ihm abwesenden) Rosaura, der Nichte Pantalones resp. der Tochter Anzelms, und den aus der Goldonischen Komödie entnommenen beiden Freiern Florindo-Leander und Lelio-Dorant wurde auch noch der «povero e superbo» («Ubogi hardy») Ottavio-Rudolf an die Seite gestellt und durch den Titel in den Vordergrund des Interesses geschoben. Diese Veränderungen bringen es natürlich mit sich, daß de facto nur zwischen den beiden ersten Akten eine gewisse Analogie herrscht, die darauf beruht, daß Corallinas Wünsche und Ziele in Goldonis erstem Akte noch nicht den Raum einnehmen, wie in seinen folgenden.

Vergleichen wir die Szenen (Gold. I, 1—5, I, 11, II, 2—4, III, 2, III, 8 = Boh. I, 2—4, I, 5, I, 6, II, 3, III, 4), die bei unsern Dichtern einander parallel laufen, so können wir zuweilen eine wörtliche Übereinstimmung feststellen. Nachdem die Handlung mit einer — wie wir gesehen haben — Molièreschen Szene⁵ zwischen Vater und Sohn, die über die Verheiratung der Tochter des Hauses verhandeln, eröffnet worden ist, wobei der Vater wie Pantalone (I, 10), nur mit größerem Nachdrucke, die Vermählung des Mädchens mit einem Ungeliebten wünscht, beginnen mit dem zweiten Auftritte die faktischen Übereinstimmungen. Da wie dort erscheint zuerst der Diener des hochmütigen Hungerleidens, um einen Bissen für seinen hungrigen Magen zu ergattern, da wie dort wird er von seinem dazwischenkommenden Herrn nach Hause gejagt:

Goldoni I, 2:

OTT: Presto, va al mio Palazzo
a spazzar le camere!

ARL: Oh, che fumo!

OTT: Come?

ARL: Non la sente? El bugado.

Bohomolec I, 3:

RUD: Idź mi zaraz do Pałacu
mego!

LEO: Do Pałacu? Ach, iakie
wiatry w głowie!

RUD: Jak?

LEO: Mówię, że wiatr na głowę
zawiewa.

Mit denselben Worten klagt dann Rudolf wie der «conte», daß es lange dauern werde, bis sein Morgentrank bereitet sein wird. Wir verstehen nunmehr, warum Leopold ihm gegenüber so unterwürfig ist: seine Vergangenheit bei Goldoni zwingt ihn dazu, dem ursprünglichen italienischen Grafen dieselbe Unterwürfigkeit zu zeigen, die Corallina als einfacher «castalda» ganz natürlich fallen mußte. Bohomolec motiviert nachträglich diesen unerwarteten Zug damit, daß der artige Sohn seinen Vater nicht durch schroffe Behandlung seines Protégés erzürnen will:

OTT: . . . S'alza, se ne va, e mi
pianta senza darmi nem-
meno la cioccolata.

COR: La farà; è ancora presto.

RUD: . . . Co za bieda! Oto y
dzisiaj jeszcze mi dotąd
kawy nie zgotował, a bez
kawy żyć nie mogę.

⁵ Vgl. oben S. 183.

OTT: Questa è l'ora, ch'io la prendo. La sera non ceno; se tardo a prenderla, mi si illanguidisce lo stomaco.

COR: Se comanda, che la servo io, la servo subito.

OTT: Briccone! Non averà nemmeno acceso il fuoco. Non sarà a tempo la cioccolata nemmeno da qui ad una ora . . .

COR: Via, Signore, che serve; se la vuole, la cioccolattiera è al fuoco; presto, presto si fa.

OTT: Via; giacchè è pronta, la beverò qui.

LEO: To ia każę dla Waszmość Pana dać kawy.

RUD: Teraz ieszczę poszedł do Pałacu. Nim ią zgotuie . . .

LEO: Ale na co on ma gotować, kiedy u mnie iesz gotowa?

RUD: Kiedy iesz gotowa, to się mogę tu iew napić.

Rudolf prahlt im folgenden auf eine Weise, die Goldoni nicht kennt: er behauptet, nur türkischen Kaffee zu trinken, sogar sein Pferd werde damit getränkt; Schokolade dagegen trinke er nur zweimal täglich, weil sie ihn erhitze. Darauf behauptet er wie Ottavio («. . . Quando dico io, che è buona, possono star sicuri, che è tale»), daß er ein Kenner von Kaffee sei:

«Zaden na nię (kawie) znać się lepiey nade mnie nie może. Kiedy ia pochwałę, musi być dobra.»

Wie Ottavio kritisiert er dann den Kaffee, der ihm gereicht wird, obgleich Leopold ihn versichert, daß er von der besten Qualität sei; durch ein Wort Leopolds gekränkt, verläßt ihn Rudolf mit diesen, von Ottavio stammenden stolzen Worten:

«Trzeba wiedzieć, iak godnych ludzi szanować y poznać lepiey, kto ia iestem.»

(Vgl. «Colle persone della mia condizione si parla con rispetto . . . Finalmente son chi sono.»)

Mit Übersprungung der letzten Szenen des ersten Aktes bei Goldoni hat Bohomolec schon gleich im ersten Akte den bei jenem erst II, 2 auftretenden, lächerlichen Dorant-Lelio erscheinen lassen. Dieser Goldonischen Gestalt hat Bohomolec einige Züge des Molièrischen Thomas Diafoirus

verliehen, indem er ihn mit ebenso langen Tiraden und mit ähnlichen Pedantenmanieren auf die Bildfläche treten ließ. Bei Goldoni ist er nur ein «originale ridicolo», bei Bohomolec dagegen wird er als absolut dumm, als «bogaty w pieniądzu, ale w rozum ubogi» charakterisiert. Der Umstand, der Bohomolec die Idee eingegeben haben kann, aus dem närrischen Lelio einen Pedanten zu machen — welcher Umstand übrigens merkwürdig von seinem nicht-«gelehrten» Stande absticht (er ist «kawaler», nicht etwa «guwerner») —, ist wahrscheinlich der gewesen, daß Lelio bei Goldoni wirklich in einem präziösen, nicht so sehr rhetorischen, als vielmehr poetischen Stile spricht. Wenn er ferner bei Bohomolec sagt, er habe zwar die Tochter Anzelm's nicht selbst gesehen, aber sei von einem ausgesandten Spion über ihre Reize unterrichtet worden:

«Jeszcze me oczy nie delineowały figury tej damy, jednakże triangul serca moiego ma sobie za centrum iey piękność. Z oycowskiej piękności sądzę o piękności córki. „Non procul a proprio poma stipite cadunt.“ A do tego — sit fas mihi dicere verum — ia pierwey, nim się sam reyterowałem w prógi Waszmość Pana, posyłałem szpiega, który mi uczynił relacyę o doskonałości tej damy. Inaczey nigdybym się nie odważył attakować iey serca bombami mych affektów, gdybym się od szpiega mego nie dowiedział o sytuacji iey wdzięków.»

so ist das nur ein unglücklich gewählter Ersatz für die Motivierung, die Goldoni gibt: bei ihm ist Lelio nämlich einer jener ewig aufs neue verliebten Charaktere, die den Gegenstand ihrer Adoration gar nicht gesehen zu haben brauchen («Sente decorrere di una fanciulla, sente le lodi, che a lei si danno, e tanto basta, perchè s'innamori senza vederla»). Dorant wendet bei Bohomolec eine Unzahl lateinischer Ausdrücke («in porta desideriorum», «in hypothesi conjugali», «concessis praemissis», «concedenti conclusione» usw.) an, was übrigens auch Lelio bei Goldoni, wenigstens an einer Stelle, tut (II, 9). Es ergibt sich von selbst, daß jene Szene, wo Dorant erscheint und in Wilhelm Anzelm zu sehen glaubt (I, 6), aus jener Goldonischen Szene (II, 5) entstanden ist, wo Lelio die Corallina als

Rosaura begrüßt. Wenn Dorant dabei folgendermaßen seine Liebe erklärt:

DOR: Czy wie Waszmość Pan, co to iest — serce?

WIL: Wiem.

DOR: A czy wie Waszmość Pan, co to iest — miłość?

WIL: Wiem.

DOR: Czy wie Waszmość Pan, co to iest łuk y strzała?

WIL: Wiem.

DOR: Czy wie Waszmość Pan, co to iest — cataplasma?

WIL: Co tego to nie wiem.

DOR: Teraz tedy chcey Waszmość Pan posłuchać ordinem grammaticalem żądż moich. Miłość do mnie strzeliła z łuku swojego, strzeliła y w serce mię postrzeliła. Na tey rany uleczenie potrzebne mi iest cataplasma łaski Waszmość Pana Dobrodzieia.

so ist dieses «Kompliment» vielleicht ein vergrößerter Nachklang jenes «verblühten» Gespräches zwischen Corallina und Lelio, wo der letztere jene mit einer «rosa vermiglia» vergleicht, «che mi ha fitta nel cuore una dolce spina».

Der zweite und dritte Akt des Bohomolecchen Stückes ist im großen und ganzen selbständig durchgeführt. Natürlich können wir auch hier gewisse Analogien zwischen der «Castalda» und der Bearbeitung konstatieren — die betreffenden Szenen sind oben genannt —, sie sind aber nicht so konkreter Art wie diejenigen zwischen den ersten Akten und gelten mehr dem allgemeinen Gange der Handlung: in beiden Komödien entstehen gewisse Quiproquos infolge des von den anderen geschickt benutzten Irrtums Dorants, in beiden muß dieser seine Ansprüche zugunsten Florindo-Leanders aufgeben; wenn er aber bei Goldoni mit Beatrices Hand getröstet wird, so muß er bei Bohomolec ohne Trost davonziehen. Bei dieser Gelegenheit zeigt er einen von Lelio abweichenden Charakter, indem er auf die Tochter Wilhelms verzichtet, als er erfährt, daß sie keine Mitgift mit in die Ehe bringt, während Lelio von solchen materiellen Rücksichten ganz frei ist, kümmert er sich doch in seiner Unterhaltung mit Pantalone bezüglich seiner Verbindung mit dessen Tochter (II,9) durchaus nicht um diese Frage. Bei Bohomolec geht er mit einer

Tirade über die Unvernunft der Leute, die ihn nicht haben wollen, ab:

«Ide, ale upewniam, iż będziecie tego żalować, że nie umiecie dystyngwować ludzi mądrych. „Post factum penitet actum.“ Ale to będzie „post tempus“. „Sero sapiunt Phryges!“»

Seinem Prinzipie getreu hat Bohomolec es versucht, die Komödie seines italienischen Meisters, der derselben mehr den allgemeinen Fond der spezifischen Verhältnisse in einer italienisch-bürgerlichen Villa («la scena si rappresenta in una villa di Pantalone, sulla Brenta, villeggiatura notissima de' Veneziani») und die Gestalt der tüchtigen Haushälterin zugrundegelegt hatte, seinen pädagogischen Zielen dienstbar zu machen. Seine Komödie ist eine typische «młodzian»-Komödie geworden, indem er einen der episodischen Männertypen zu seinem Titelhelden wählte. Nun ist die Intrige der italienischen Komödie — wenn wir hier überhaupt von einer durchgeführten Intrige sprechen dürfen⁶ — gegen Lelio, den närrischen Begleiter der siora Beatrice, gerichtet, während der stolze «conte» Ottavio, eine echt Goldonische heruntergekommene Aristokratengestalt, in noch höherem Grade als Lelio Nebenfigur ist. Er hat bei Goldoni eigentlich nichts mit der Handlung zu schaffen und erscheint nur zweimal: im ersten Akte in den Szenen 2—5 und im zweiten Akte in den Szenen 2—4. Diese mehr als episodische Gestalt hat nun Bohomolec zu seinem Hauptcharakter und Titelhelden gewählt und ihr den Namen Rudolf gegeben. Sollte aber der verarmte und aristokratische Lebemann und gräfliche Schmarotzer den pädagogischen Forderungen der Jesuitenbühne Genüge leisten, so mußte er natürlich in einen jugendlichen Charakter verwandelt werden. Wie Bohomolec diesen Charakter gebildet hat, werden wir an einer anderen Stelle sehen; hier interessiert uns der Gang der Handlung, der durch die Hervorhebung Rudolfs notwendigerweise

⁶ Ch. Rabany, Carlo Goldoni. Le théâtre et la vie en Italie au XVIII^e siècle (Paris-Nancy 1896), S. 337, sagt: «L'intrigue est presque nulle».

modifiziert werden mußte. Diese Modifizierung aber besteht darin, daß dem stolzen Armen eine Falle gegraben wird, in die er ohne weiteres fällt. Bohomolec benutzt dazu das aus der Komödie seiner Zeit zur Genüge bekannte Motiv, daß ein *corpus delicti* den wahren Charakter oder die wahre Lebensweise des Schuldigen verrät. In diesem Falle ist das *corpus delicti* eine Tabatière, die der Diener versetzen soll, um den verpfändeten Degen seines Herrn zurückzukaufen, die er aber dumm genug ist, bei dem erhofften Schwiegervater seines Herrn versetzen zu wollen, wodurch dieser gleich hinter die Wahrheit kommt, die der Diener ihm bereitwillig erzählt:

«Stracił wszystko na karty, na zbytki, na pianaństwo. Ale to wszystko — pod sekretem! Teraz nic nie ma — pod sekretem! — tylko tę parę sukien, którą nosi na grzbiecie — pod sekretem! — ale y tych ledwie z grzbieta nie zedrą kredytorowie — pod sekretem!»

Wenn auch die Durchführung der Komödie im allgemeinen selbständig ist, so ist es unbezweifelbar, daß Bohomolec die Gestalten derselben hauptsächlich aus der Goldonischen Komödie her hat, daß sein Ausgangspunkt bei Goldoni zu suchen ist, daß der «Anschlag» der ganzen Komödie aus dem Goldonischen Stücke stammt.

Dasselbe Resultat gewinnen wir bei der Untersuchung des «Chelpliwiec», wenn wir auch hier von vornherein darauf vorbereitet sind, die Goldonischen Gestalten und Motive in den verschiedenartigsten Umgruppierungen und Transmutationen wiederzufinden. Der bekannte Kenner der polnischen Theatergeschichte Windakiewicz⁷ soll seinerzeit eine gewisse Analogie zwischen Bohomolec' Komödie und Dancourts «*Les Bourgeoises à la mode*» gesehen haben, und Kielski hat flüchtig (ohne doch eine «Quelle» angeben zu wollen) auf Destouches «*Le Glorieux*» hingewiesen, den er nur aus Krasickis «*O rymotwórstwie*» dem polnischen Titel nach kannte. Aber weder diese noch jene Komödie hat auch nur das geringste mit der Bohomolec'schen

⁷ Vgl. bei Kielski, a. a. O., S. 141.

zu schaffen. Der einzige Ähnlichkeitspunkt ist der, daß der Titelheld der Destouchesschen Komödie seine faktische Armut durch ein übertrieben hoffärtiges Wesen zu verbergen sucht — also wie Bohomolec' Held ohne Grund wichtig tut —, und daß Dancourts Chevalier unter diesem falschen Titel eine niedrige Abstammung verbirgt — also ebensowenig Chevalier ist wie Bohomolec' Held; sowohl Destouches' wie Dancourts Held werden entlarvt, jener vom Vater, dieser von der Mutter. Sonst liegt nicht die geringste Ähnlichkeit vor, weder im Detail noch im ganzen Gange der Handlung, und ein Beweis für eine literarische Verbindung zwischen der polnischen Komödie und jenen französischen kann nicht erbracht werden. Als eigentliche Quelle der Bohomolec'schen Komödie hat indessen im wesentlichen richtig Strusiński⁸ eine Komödie von Goldoni hervorgehoben, die ihrerseits die Frucht einer längeren literarhistorischen Entwicklung gewesen ist. Der Stoff der Komödie ist spanischen Ursprungs und geht auf die «Verdad sospechosa» des Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza zurück, den man⁹ «den Vater des modernen Charakterlustspiels» nennt. Im Jahre 1643 machte Pierre Corneille daraus seinen berühmten «Menteur», ohne den Namen des Dichters recht zu kennen; er glaubte eine Komödie Lope de Vegas umgearbeitet zu haben. Goldoni schließlich benutzte — wie schon Voltaire bemerkt hat — Corneilles Komödie, die er in Florenz zu sehen Gelegenheit gehabt hatte¹⁰, als Vorbild zu seinem «Bugiardo», der 1748 entstanden oder aufgeführt worden ist.¹¹ Und diese Komödie

⁸ Strusiński, a. a. O., S. 257.

⁹ Bruno Busse, Das Drama (Leipzig-Berlin 1918), Bd. I, S. 95.

¹⁰ Ludwig Mathar, Carlo Goldoni auf dem deutschen Theater des 18. Jahrhunderts (Montjoije MCMX), S. 85.

¹¹ Charles Rabany, a. a. O., S. 277 ff., 327. — Viquiers, Parallèle de la Verdad Sospechosa d'Alarcon et du Menteur de Corneille (Bd. IV, S. 241 ff. der Ausgabe der Werke Corneilles von Ch. Marty-Laveaux, 1862), bezweifelte mit Unrecht Goldonis Abhängigkeit von Corneille. — Vgl. Hans Aage Paludan, Studier over Corneilles Forhold til det spanske Drama (Edda, Bd. XVIII, 1922), S. 231.

ist nun, wie Strusiński behauptet, die Quelle der Bohomoleschen.

Der Inhalt der Goldonischen Komödie ist kurz folgender:

(Akt I): Florindo, der der «amante timido» der Rosaura, der Tochter seines Lehrers, ist, befindet sich in Gesellschaft seines Dieners Brighella auf der Terrasse vor dem Hause des «dottore» und läßt eine Serenade zu Rosauras Preis singen, ohne sich zu erkennen zu geben, und verschwindet dann (Sz. 1). — Lelio, der eben aus Rom angekommen ist, tritt mit seinem Diener Arlecchino in demselben Augenblicke auf, als Rosaura und ihre Schwester Beatrice aus dem Hause treten; er sendet Arlecchino ins Haus, um zu erfahren, wer die beiden Damen sind (Sz. 2). — Er selbst tritt an sie heran, nennt sich «Don Asdrubale de' marchesi di Castel d'Oro» aus Neapel, einen Freund ihres Vaters, und behauptet, der Dichter, Komponist und Sänger der Serenade zu sein, da er eine von ihnen liebe (Sz. 3). — Den Diener versichert er, das seien keine «bugie», sondern «spiritose invenzioni» (Sz. 4). — Arlecchino versucht Colombina gegenüber das Gebaren seines Herrn nachzuahmen (Sz. 5). — Tags darauf will Florindo Rosaura ein «fornimento di trine di seta» senden (Sz. 6). — Ottavio, ein «cavaliere Padovano», der Beatrice liebt, möchte von Florindo erfahren, ob dieser eine von den Töchtern liebe, aber dieser antwortet ausweichend (Sz. 7). — Lelio, der Ottavio kennt, erzählt diesem, daß beide Schwestern in ihn verliebt seien, und daß er die Nacht mit ihnen zugebracht habe (Sz. 8). — Arlecchino bestätigt die Angaben seines Herrn, und Lelio bittet Ottavio, die Damen nichts davon merken zu lassen, daß er von ihrem Abenteuer wisse (Sz. 9). — Arlecchino bittet seinen Herrn, ihm immer ein Zeichen zu geben, sobald er lügen wolle (Sz. 10). — Als Rosaura maskiert aus dem Hause tritt, versichert er sie, daß er sie liebe (Sz. 11). — Als ein Ladenbote ihr Florindos Geschenk bringt, sagt Lelio, es sei von ihm (Sz. 12). — Als Rosaura geht, bittet Lelio sie, der Beatrice noch nichts von seiner Liebeserklärung zu erzählen (Sz. 13). — Arlecchino prahlt wieder vor der Colombina, aber erfolglos (Sz. 14). — Lelio erklärt ihm, wie man zu schwadronieren habe (Sz. 15). — Lelios Vater Pantalone und der «dottore», der Vater der Mädchen, kommen mit einer Gondole aus Mira zurück; Pantalone erwartet seinen Sohn (Sz. 16). — Lelio gibt sich ihm nicht zu erkennen (Sz. 18). — Als aber Ottavio ihn zu der Ankunft des Sohnes beglückwünscht, wendet Lelio alles ins Spaßhafte; zugleich lügt er, daß er mit den Mädchen sich amüsiert habe (Sz. 19). — Ottavio

nimmt dem «dottore» gegenüber sein Wort zurück: er wolle sich nicht mehr mit Beatrice verheiraten, wobei er Lelio's Behauptungen wiedergibt (Sz. 20). — Der «dottore» will das Uebel mit der Wurzel herausreißen (Sz. 21).

(Akt II): Florindo beruhigt den «dottore»: niemand sei in das Haus eingedrungen, Ottavio müsse gelogen haben (Sz. 1). — Rosaura, die mit dem Vater eine aufgeregte Szene gehabt hat, ist krank geworden, Colombina bietet Florindo zu helfen (Sz. 2). — Rosaura ist ohnmächtig, kommt aber wieder zu sich (Sz. 3). — Rosaura will nichts von Lelio wissen, sie erzählt, daß ein «marchese» Asdrubale sie zur Frau begehre (Sz. 4). — Beatrice behauptet, der «marchese» liebe sie (Sz. 5). — Die Schwestern streiten heftig (Sz. 6). — Ottavio wird von beiden und von Colombina der Lügenhaftigkeit beschuldigt (Sz. 7—8). — Ottavio erzählt dem Vater, daß Lelio ihm die Geschichte von den Rendezvous aufgetischt habe; der «dottore» will Lelio nicht mehr seine Tochter Rosaura geben (Sz. 9). — Lelio ist ernstlich verliebt und denkt nicht mehr an seine alte Flamme, die Donna Cleonice (Sz. 10). — Als ihm sein Vater eröffnet, daß er ihn gern mit einer «ragazza da casa» verheiraten wolle, sucht Lelio sich gegen alle Heiratspläne durch die Erfindung zu versichern, daß er schon verheiratet sei, und zwar mit der Tochter eines Don Policarpio d'Albacava, den er aber gleich darauf Don Policarpio Carciofoli nennt (Sz. 11—12). — Lelio will unbedingt Rosaura heiraten (Sz. 13). — Florindo ist unglücklich, daß Rosaura mit einem «marchese» verheiratet werden soll: er will sich mittels eines anonymen Sonetts zu erkennen geben (Sz. 14). — Rosaura findet das Sonett (Sz. 15). — Aber Lelio kommt dazwischen und erklärt, daß er der Dichter des Sonetts sei: damit es auf ihn passe, sagt er, daß er eigentlich Ruggiero Pandolfi heiße, und andere Lügen (Sz. 16). — Lelio bittet den «dottore» um die Hand Rosauras (Sz. 17). — Da kommt Ottavio und demaskiert Lelio, den sie mit Schimpfwörtern regalieren (Sz. 18). — Dem Arlecchino lügt Lelio vor, er habe Ottavio im Duell getödet (Sz. 19). — Da geht Ottavio vorbei und fordert Lelio (Sz. 20). — Lelio ist mit seinen Abenteuern nicht unzufrieden (Sz. 21).

(Akt III): Brighella hat inzwischen von Arlecchino von den Schwindeleien des «marchese» erfahren, was er Florindo wiedererzählt (Sz. 1). — Pantalone will einen Brief an den Signor Policarpio senden (Sz. 2). — Ein Briefträger überreicht Pantalone zwei Briefe an dessen Sohn (Sz. 3). — Der eine enthält eine Bescheinigung über Lelio's «stato libero», die sein Freund

Masaniello Capezzati ihm sendet (Sz. 4). — Große Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn: der zweite Brief ist von einer Cleonice Anselmi, «vostra fedelissima sposa», Lelio verwickelt sich mehr und mehr in seinen Lügen, so daß Pantalone ihn wütend weg jagt (Sz. 5). — Rosaura erfährt von ihrem Vater, daß Ruggiero Pandolfi resp. «marchese» Asdrubale Lelio und daß dieser verheiratet sei (Sz. 6). — Ottavio bittet um die Hand Beatrices (Sz. 7). — Colombina meldet Lelio (Sz. 8). — Lelio beweist, daß er Junggeselle sei, und beschwätzt den «dottore», so daß dieser ihm eventuell seine Rosaura zu geben geneigt ist (Sz. 9). — Rosaura hat auch nichts dagegen (Sz. 10). — Als Pantalone mit dem Briefe der Cleonice erscheint, behauptet Lelio, das sei «una trista femmina» und nichts weiter (Sz. 11). — Florindo offenbart sich als der Autor der Serenade und des Sonetts und gesteht seine geheime Liebe; nun will Rosaura nichts von Lelio wissen (Sz. 12). — Arlecchino bringt Lelio die Nachricht, daß die «Romana è venuta a Venezia» (Sz. 13). — Als Rosaura Lelio die Spitzen zurückgeben will, teilt Florindo mit, daß sie von ihm stammen. Lelio will aber nie mehr lügen; er wird vom «bargello» auf Forderung der «Romana» ins Gefängnis geholt (Sz. 14).

Die Goldonischen Figuren haben bei Bohomolec alle ihre Seitenstücke. Lelio, der «bugiardo», hat bei diesem eigentlich keinen Namen, denn Samochwał, wie er sich hier nennt, ist nichts anderes als ein Appellativum, das eben «Prahler» bedeutet; sein Vater, der Goldonische Pantalone, heißt Anzelm, sein Diener Arlecchino Leopold; den beiden Kavalieren Ottavio und Florindo entsprechen zum Teil die beiden Freunde Alkander und Dorant, die zugleich zum Teil die beiden, sonst eliminierten Schwestern Rosaura und Beatrice repräsentieren. Ottavio-Alkanders Diener Johan ist aus Goldonis Colombina entstanden.

Vergleichen wir nun die beiden Analysen, die des «Bugiardo» mit der des «Chelpliwiec», so ergibt sich wie gewöhnlich zunächst das Resultat, daß Bohomolec sich anfänglich möglichst nahe an die Vorlage hält, allmählich aber mehr und mehr von ihr abweicht und die ganze Handlung so modifiziert, daß wiederum von einer eigentlichen Bearbeitung nicht die Rede sein kann, sondern nur

davon, daß der Ausgangspunkt der polnischen Komödie wirklich in der Vorlage gefunden werden kann. Weiter stellen wir fest, daß besonders der lange erste Akt der Goldonischen Komödie Bohomolec' «Quelle» gewesen ist (Boh. I, 1—2 = Gold. I, 2—3, Boh. I, 3 = Gold. I, 5, Boh. II, 2—3 = Gold. I, 11—14, Boh. III, 3 = Gold. I, 16—18), während wir, was die übrigen Akte anbetrifft, nur eine gewisse entfernte Analogie zwischen den Schlüsszenen der Bohomolecschen und den Schlußszenen der Goldonischen Komödie zu konstatieren imstande sind (etwa Boh. V, 2—4 = Gold. III, 11—14). Der vierte Akt der Bohomolecschen Komödie geht durchaus eigene Wege.

Die Vorgeschichte oder die Antecedentia des polnischen Helden, wie sie uns in der Exposition der Komödie mitgeteilt werden (I, 1), stimmen aufs beste mit denjenigen Lelios überein (I, 2). Dieser ist nämlich von seinem Vater, dem venezianischen Kaufmanne Pantalone, vor 20 Jahren nach Rom zu einem dort ansässigen Onkel in die Kaufmannslehre geschickt worden («sono vent' anni, che manco dalla mia cara patria») und ist nun gerade heimgekehrt. Auch Samochwał ist der Sohn eines (Lemberger) Kaufmannes Anzelm, der ihn vor 15 Jahren in die Kaufmannslehre nach Danzig geschickt, kürzlich aber ihm geschrieben hat:

«Przyjeżdżay zaraz do Warszawy. Tam albo mnie znajdziesz albo kilka dni zaczekasz, nim nadiadę ze Lwowa.»

Weder Lelio noch Samochwał finden aber den Vater in Venedig resp. Warschau vor, was um so peinlicher ist, als beide verschuldet sind. Diese Abwesenheit wollen nun beide benutzen, um Abenteuer zu erleben: während den Lelio erst die Gelegenheit dazu verführt, sich für mehr auszugeben als er wirklich ist, beschließt Samochwał gleich aus eigenem Antriebe: «Ja wolę, żeby mię miano za kawalera niż kupczyka!» Die Art und Weise, wie er nun seinen Wunsch durchführt, erinnert uns in der äußeren Form ganz an Lelios Bravaden vor den beiden fremden Damen, an deren Stelle freilich bei Bohomolec die beiden Kavaliere Alkander und Dorant, die selbst fremd in der

Stadt sind, zu treten haben. Inhaltlich weicht aber die betreffende Szene, die ich der Anschaulichkeit halber hier anführen muß, stark von der entsprechenden Goldonischen ab.

ALKANDER z DORANTEM rozmawiaią, nie widząc SAMOCHWAŁA y LEOPOLDA.

ALK: Na któreyże to ulicy?

DOR: Na Pivney. Właśnie koło godziny wtórey do północy.

ALK: Sam jeden dwunastu?

DOR: Nie inaczey. Sam temi oczyma całą rzecz widziałem. Szło dwunastu godnych iakichśi kawalerów. Spotykaią właśnie pod moim oknem iakiegoś kawalera, pięknie ustrojonego, y iemu coś przemawiaią. Ten do broni, tamci także do broni! Natarli zrazu dość żwawie do niego, ale gdy się tamten zaczął uwiać, ci Ichmościowie lubo się mocno bronili, nakoniec iednak placu mu nie dotrzy mali y poszli w rozsypkę. A ów kawaler bez żadnego pomieszania kończył drogę przedsięwziętą.

ALK: Trzeba mu przyznać, że dobry gracz z niego! Y nie wiem, co godniejszego w nim podziwienia: czy to, że dwunastu zwyciężył, czy to, że na dwunastu natrzeć odważył się?

DOR: Ale z iaką przytomnością umysłu im stawił się! Y słówka do nich nie przemówił, iakby żadnego w tym niebezpieczeństwa nie widział.

ALK: Y nie mógłże Waszmość Pan poznać, co to za ieden?

DOR: Y ia też raz pierwszy w Warszawie tak iako y Waszmość Pan. Z żadnym tu nie mam zności. A do tego — noc do widzenia twarzy iego była mi przeszkodą.

ALK: Radbym ia z takim zności y przyiaźń zabrał!

DOR: Pewnie! Y iabym tego sobie życzył!

SAM (zblizaiąc się do tych kawalerów, mówi): Kłaniam Waszmość Panom uniżenie.

ALK: Wzajemny ukłon oddajemy.

SAM: Czy nie przeszkadzam Waszmość Panom tą moią śmiałością iakiey pilney rozmowy?

DOR: Bynaymniey. Rozmawiamy o wczorayszey nocney potyce.

SAM: Pewnie o tey, która była na Pivney ulicy?

DOR: Tak iest.

SAM: W nocy? o godzinie wtórey?

DOR: Tak właśnie.

SAM: Co to ieden kawaler miał sprawę z dwunastu?

DOR: O tey samey.

SAM: Waszmość Pan widział tę potyczkę czyliś o niey słyszał?

DOR: Widziałem temi oczyma rzecz całą.

SAM: Co się zda Waszmość Panom ten kawaler?

DOR: Ten kawaler godzien sławy nieśmiertelney!

SAM: Y Waszmość Pan go nie znasz?

DOR: Nie znam, bośmy obydwa onegday tu przybyli do Warszawy. A przedtym nigdyśmy tu nie byli y znaiomych nie mamy.

SAM: Mnie się zda, że Waszmość Panowie znacie go, choć nie bardzo.

ALK: Życzylibyśmy go poznać, ale dotąd tego szczęścia nie mieliśmy.

SAM: Ja mówię, że go Waszmość Panowie znacie, y on miał honor rozmawiać z Waszmość Panami, choć krótko.

ALK: Prawdziwie nie wiemy. Ale . . .

DOR: Pewnie? czy nie Waszmość Pana to dzieło?

SAM: Cha cha cha!

DOR: Już się dorozumiewamy!

SAM: Ja lubo chępliwości z natury cierpieć nie mogę, jednakże ponieważ już o tym połowa prawie Warszawy dowiedziała się, nie mam przyczyny z tym się taić przed Waszmość Panami. Oni chcieli ze mnie żart sobie uczynić, ale odżartowałem Ichmościom.

LEO (bierze pana na stronę y do ucha mu powiada): Co Waszmość Pan mówisz? Myśmy całą noc spali! Czyba to przez sen?

SAM (do sługi): Milcz! Boday cię . . .!

LEO: Ale, Mospanie, ia przysiądz gotowem, że to nieprawda!

SAM: Cicho! Nie gaday! (Potym powraca się do kawalerów y mówi): Tamci Ichmościowie teraz się na mnie gniewaią, ale nie słusznie. Prawo przyrodzone każdemu sobie bronić pozwala.

ALK: To jest rzecz pewna. Raczey na swoię płochosć uskarżać się powinni, że się bez przyczyny na Waszmość Pana porwali.

SAM: Ja Waszmość Panom rzecz całą powiem . . .

Wenn wir diese Szene mit der entsprechenden Goldonischen (I, 3) vergleichen, so finden wir tatsächlich eine auffallende Analogie, obgleich das Gespräch in beiden Fällen ganz verschiedenen Sachen gilt. In beiden Fällen schreibt der Held sich selbst Taten zu, die andere Urheber haben, in beiden Fällen glauben ihm die Betrogenen ohne wei-

teres, in beiden Fällen macht der Diener seine Zwischenbemerkungen anlässlich der Lügen seines Herrn, in beiden Fällen schließlich nennt dieser sich mit einem falschen Namen: Lelio nennt sich Don Asdrubale de' marchesi di Castel d'Oro, Samochwał aber «markwis de Kuraz» (Marquis de Courage).

Was uns ganz besonders davon überzeugen muß, daß Bohomolec Goldonis Komödie vor Augen gehabt hat, als er die seinige schrieb, ist das komische Motiv der Parallelität zwischen dem Gebaren des Herrn und dem des Dieners. Zweimal ahmt Arlecchino bei Goldoni seinen Herrn nach (I, 5 und I, 13), zweimal tut es auch Bohomolec' Leopold (I, 3 und II, 3), präsentiert sich jener der Colombina als Don Piccaro di Catalogna, so nennt sich dieser, mit einer komischen Entstellung des Namens, den Samochwał sich gibt, Marek de Furaz.

Wichtig ist in dieser Beziehung auch der Umstand, daß die Szene des Zusammentreffens zwischen Vater und Sohn, wobei der letztere leugnet, der Gesuchte zu sein, von Bohomolec fast in derselben Form wiederholt wird, wie sie bei Goldoni vorkommt. Es ist das die Szene I, 18 bei Goldoni:

PAN: . . . Lustrissimo, la perdona l'ardir, vienla da Napoli?

LEL: Si, Signore.

PAN: A Napoli gh'ho de i Patroni, e de i amici assae, carteggio con molti Cavalieri, se mai Vusustrissima fusse un de quelli, sarave mia fortuna el poderla servir.

LEL: Io sono il Conte d'Ancona per servirvi.

PAN: (Cancarazzo! Nol xè mio Fio. M'avveva ingannà) . . .

Ebenso tritt Anzelm an seinen Sohn, der mitten im Prahlen ist, mit der direkten Frage heran, ob er es sei:

ANZ: Przepraszam Waszmość Panów, że się odważam im mowę przerywać.

SAM: Cóż nam powiesz?

ANZ: Z podobieństwa, które się na twarzy wydaie, zda mi się, że Waszmość Pan Samochwał iesteś.

SAM: Ja Samochwał? Co gadasz? Co to iest za czlek ten Samochwał?

ANZ: Jest to kupczyk z Gdańska . . .

SAM: Mnie tedy masz za kupczyka? Sluchayże . . . gdybym na Ichmościów nie uważał . . . Ale śmiałość . . .

ANZ: Może się myłę, ale . . .

ALK: Idź, mówię, a wiedz, że ten kawaler iest Markis de Kuraż, który ze Francyi niedawno tu przybył.

ANZ: Prawda, że się człek w czleka uda, tylkoż mi się zdaie . . .

SAM: Idź mi ztąd zaraz, bo cię każę . . . Co to za plochość!

ANZ: Przepraszam Waszmość Panów, omyliłem się. Jednakże . . .

SAM: Idź, mówię, zaraz, bo tą szpadą . . .

ANZ: Przepraszam, Mości Dobrodzieciu. (Ochodzi.)

Wie Lelio bei jeder Gelegenheit beteuert, daß er nicht zu lügen wisse, so tut es auch Samochwał, und zwar einmal mit denselben Worten wie sein Prototyp:

Goldoni I, 11:

LELIO: Guardimi il Cielo, che io dica una falsità; non sono capace di alterare in una minima parte la verità. Da che ho l'uso della ragione, non vi è persona, che possa rimproverarmi di una leggiera bugia.

Bohomolec V, 2:

SAMOCHWAŁ: Upewniam, żem nie iest tego gatunku człowiek, żebym się miał w kłamstwie kochać. Pozwoliłbym sobie w łeb strzelić, gdyby mi kto dowiódł choć iednego w mym życiu kłamstwa, nawet nierozmyślnego . . . Kłamstwo od wzięcia rozumu nie powstało w mych usciech nigdy.

Daß Bohomolec seine Komödie nicht ohne starke Beeinflussung seitens des Goldonischen Stückes verfaßt hat, dürfte auf Grund des oben Angeführten als feststehend angesehen werden. Strusińskis Hinweis auf den «Bugiardo» ist somit gerechtfertigt. Es fragt sich nun aber, ob Bohomolec nur Goldonis und nicht auch Corneilles Komödie, die Vorlage jener, den «Menteur», vor Augen gehabt hat, als er seinen «Chelpliwię» schrieb. Und ich glaube diese Frage auf Grund einiger auffallender Detailanalogien in beja h e n d e m Sinne beantworten zu müssen. Dafür könnte eventuell die rein äußere Tatsache sprechen, daß Corneilles Komödie einige Jahre vor dem Erscheinen des Bohomolecschen «Chelpliwię» (1754) von einem gewissen Leon Moszyński (einem «starosta Inowrocławski») mit dem Titel «Łgarz» ins Polnische übertragen und ver-

öffentlich worden war. Wenn nicht in der Originalsprache, so doch in dieser Übersetzung mußte die Komödie *Corneilles Bohomolec* bekannt sein. Aber auch gewisse innere Kriterien, gewisse Stellen im «*Chelpliwiac*» scheinen mir sehr stark für die Annahme zu sprechen, daß *Bohomolec*, neben *Goldonis* auch die *Corneillesche* Komödie vor sich liegen hatte, als er mit der Abfassung seines Stückes beschäftigt war. Diese Stellen, die bei *Corneille* ihre deutlichen Analogien haben, spielen zwar im großen und ganzen eine nur nebensächliche Rolle, dennoch aber spricht dieses in Verbindung mit der Tatsache, daß die betreffenden Stellen nicht bei *Goldoni* vorkommen, besonders stark für meine Hypothese. Ich sehe somit ganz davon ab, daß auch solche Stellen in der französischen Komödie belegt werden können, die sowohl bei *Goldoni* als auch bei *Bohomolec* vorkommen, in welchen Fällen ebenso gut *Corneille* wie *Goldoni* *Bohomolec*' Quelle gewesen sein kann.

Im zweiten Akte trifft bei *Bohomolec* der Held seine neuerworbenen Freunde wieder und setzt nach den ersten Begrüßungsworten seine Prahlereien fort, wobei der Ausgangspunkt derselben nicht bei *Goldoni*, wohl aber bei *Corneille*¹² zu finden ist: in beiden Fällen ist nämlich von einem Konzert die Rede, das die beiden Freunde gehört hätten, und als dessen Urheber nun in beiden Komödien *Dorante-Samochwał* sich selber bezeichnet:

Corneille I, 5:

DOR: Mais de quoi parliez-vous?

.

ALC: On dit qu'on a donné musique à quelque dame.

.

Bohomolec II, 2:

SAM: Czymże się Waszmość Panowie tey nocy zabawiali?

ALK: Szukaliśmy najprzód pałaciku Waszmość Pana. A potym go nie znalazłszy, usłyszaliśmy w jakimści pałacu muzykę przedziwną.

¹² Ich zitiere nach *Marty-Laveaux*' Ausgabe: *Œuvres de P. Corneille* (Paris 1862).

DOR: Et la musique (elle est belle)?

ALC: Assez pour n'en rien médaigner . . .

DOR: Et vous ne savez point celui qui l'a donnée?

ALC: Vous en riez?

DOR: Je ris de vous voir étonné

D'un divertissement que je me suis donné.

.

J'avois pris cinq bateaux . .

Au premier violons; en l'autre luths et voix;

Des flûtes au troisième; au dernier des hautbois.

SAM: Cha cha cha! A piękna była muzyka?

DOR: Bardzo doskonała.

SAM: Były tam skrzypce, wiola, hoboje?

DOR: Były!

SAM: A trąby, waltornie?

DOR: Y te były. Słowem przedziwna była muzyka!

SAM: Cha cha cha! Y Waszmość Panowie nie wiecie, czyia to muzyka?

DOR: Nie wiem.

SAM: Moja to własna, moia! Ja się w tym bardzo kocham y przyznam się Waszmość Panom, że w tym mnie żaden nie przesadzi.

ALK: A u kogoż ta muzyka grała?

SAM: U kogo zaś? U mnie!

Bei Corneille ist die ganze Zeit die Rede davon, daß dieses Musikfest zu Ehren einer gewissen Dame, um deren Gunst sich der Held beworben haben soll, gegeben worden sei. Nach der «collation» habe man getanzt, «après ce passe-temps on dansa jusqu'au jour». In der hier zitierten Bohomolecschen Szene ist von einem solchen Festmotiv nicht die Rede, statt dessen erzählt der Held aber schon früher, im ersten Akte (Sz. 2) von einer anderen «kollacya», bei der auch getanzt worden ist, und bei der auch eine Dame zugegen gewesen zu sein scheint (Bohomolec kann es nicht ganz deutlich sagen), um deren Gunst Samochwał sich wahrscheinlich besonders beworben hat; er erzählt seinen Freunden:

«Miałem wczora u siebie w Pałacu ochotę. Było to tam dosyć dam y kawalerów pierwszego gatunku. Bawili się u mnie do wtórey prawie w nocy godziny. Pewną z tych dam odwozłem w swoiey karecie do iey pałacu.»

Wenn er gleich darauf hinzufügt, daß er aus dem Hause dieser Dame «sam ieden do domu incognito» heimgekehrt sei, so ist auch dieses vielleicht eine Reminiszenz

an jene Szene bei Corneille, wo Dorante gleichfalls von seinen nächtlichen «incognito»-Visiten spricht.

Eine andere Analogie zwischen einer Corneilleschen und einer Bohomolecschen Stelle ist folgende. Dorante erzählt bei Corneille (IV, 3) seinem Diener Cliton von seinem Zweikampfe mit Alcippe, den er getötet habe, und als der Diener, entrüstet darüber, daß sein Herr auch ihn belügt, behauptet, daß Alcippe lebe, antwortet ihm Dorante, daß er ihn mit einem Geheimmittel wieder zum Leben zurückgerufen habe:

DOR: Alcippe te surprend, sa guérison t'étonne?

L'état où je le mis étoit fort périlleux;

mais il est à présent des secrets merveilleux:

ne t'a-t-on point parlé d'une source de vie

que nomment nos guerriers «poudre de sympathie»?

.....

..... Cliton, j'en sais une

qui rappelle sitôt des portes du trépas.

Als bei Bohomolec Alkander und Dorant ihr Erstaunen darüber ausdrücken, daß der Held trotz seiner tollkühnen Tapferkeit niemals verwundet worden sei, kann auch dieser von einem geheimen «Sympathiepulver» berichten (II, 1):

SAM: Ja się przyznam Waszmość Panom, że się nauczyłem pewnego sekretu, który umiścić w największym gminie nieprzyciół zginąć niepodobna. Prawda, że temu, który go mnie nauczył, dałem 5000 czerwonych złotych. Ale wart on tego, ponieważ tyle razy życie moje ten sekret ratował.

Hier sei im Vorbeigehen bemerkt, daß ein ähnliches Motiv in der Komödie «Urażający się niesłusznie o przymówki» vorkommt. Hier ist der Held Namens Glupski von einem gewissen Frantocki arg verprügelt worden, als aber sein Diener auf seine Hilferufe herbeieilt, schwindelt ihm Glupski vor, daß er den anderen à la parisienne im Duell schlimm zugerichtet habe, ohne ihm doch das Leben zu rauben. Nun hat aber der Diener eben den anderen frisch und unverletzt gesehen, und es entspinnt sich daher folgendes Gespräch zwischen den beiden (III, 2):

CHL: Ja tu biegąc do Waszmość Pana, spotkałem pana Fran-
tockiego a żadney na jego twarzy ani na głowie jego
rany nie widziałem.

GLU: Ja się temu sam dziwowałem, że po tak strasliwym
cięciu żadnego nie zostało znaku. Ale mi się przyznał
złodziey, iż ma inkluzę, dla której go żadne nie
bierze żelazo. Oy, gdyby nie inkluzą, zbierałby po
ziemi zęby! Jednakże dobry, złodziey, na palasza!
Tylko trafił na lepszego!

Diese Stelle steht der Corneilleschen sogar noch näher
als die oben aus dem «Chelpliwiéc» zitierte, sie steht ge-
wissermaßen als Vermittlerin zwischen dem «Menteur»
und dem «Chelpliwiéc»: bei Corneille hat der Held, der
das Duell erfindet, das Zaubermittel, mit dem er den
Gegner wieder herstellt; bei Bohomolec im «Urażaiący
się» hat nicht der Held, der das Duell erfindet, sondern
der von ihm angeblich besiegte Gegner das Mittel, mit
dem er sich selbst wieder heilt; im «Chelpliwiéc» schließ-
lich hat der Held, der seine Duelle erfindet, das Mittel,
mit dem er sich selber gesund macht, während vom Gegner
oder von den Gegnern in diesem Zusammenhange gar
nicht die Rede ist. Jedenfalls ist das hier Vorgebrachte
ein neuer Beweis dafür, daß Bohomolec auch Corneilles
Komödie berücksichtigt hat.

Einen andern Beweis erhalten wir weiterhin durch
die Tatsache, daß Samochwał wie Dorante unerwartete
Sprachkenntnisse besitzt, mit denen er prahlt. Bei
Corneille lesen wir folgende Stelle (IV, 3):

CLI: Vous savez donc l'hébreu?

DOR: L'hébreu? Parfaitement.

J'ai dix langues, Cliton, à mon commandement!

Etwas sehr Ähnliches sagt auch Samochwał (I, 1):

SAM: Ja piętnaście języków umiem, a każdy doskonałe. Co
się zaś tyczy polskiego języka, ten lepiej nad inne
umiem, bo matka moja była polka rodowita.

Diese Reihe der Zusammenstellungen sei endlich mit
noch einer letzten Parallele abgeschlossen. Bohomolec'
Held prahlt folgendermaßen von seinen kriegerischen
Heldentaten (I, 2):

SAM: Y po dziś dzień me imię tam (auf Minorca) wspominaią z honorem. Waszność Panowie miewacie gazety paryskie?

Ebenso behauptet Dorante als Kriegsmann so berühmt zu sein, daß die Zeitungen oft seinen Namen genannt haben (I, 3):

DOR: Et durant ces quatre ans
 il ne s'est fait combats ni sièges importants,
 nos armes n'ont jamais remporté de victoire,
 où cette main n'ait eu bonne part à la gloire:
 et même la gazette a souvent divulgués . . .
 Mon nom dans nos succès s'étoit mis assez haut
 pour faire quelque bruit sans beaucoup d'injustice.

Damit treten wir an eine neue Frage heran: welcher Art sind die Prahlerien des Bohomoleschen Helden? Es erweist sich da zunächst, daß der Samochwał, als Charakter betrachtet, dem Corneilleschen Helden näher steht als dem Goldonischen, und zwar ist die eben zitierte Stelle gerade das entscheidende tertium comparationis. Lelio ist nicht bloß lügenhaft, sondern zugleich auch mit ausgeprägten Don Juan-Zügen ausgestattet; diese letzteren sind auch eigentlich die Quelle seiner Lügen.¹³ Freilich ist auch Dorante Lügner, weil er Don Juan ist, aber außerdem finden wir in der Zeichnung seines Charakters deutlich akzentuierte Züge eines bramarbasierenden Soldaten, — davon zeugen z. B. seine Prahlerien mit seinen vermeintlichen Heldentaten in Deutschland, obgleich er niemals Soldat gewesen ist, sondern eben erst den Stand eines Scholaren verlassen hat. Die Notwendigkeit, die teilweise erfundenen galanten Abenteuer des französischen oder italienischen Helden durch andere zu ersetzen, seinen Erfindungen eine andere Richtung zu geben, hat Bohomolec dazu gezwungen, den Charakter des Goldonischen Lügners in den eines Prahlers umzubilden. Und nun scheint es mir nicht ausgeschlossen, daß es gerade jene Bramarbas-

¹³ Richard Schmidbauer, Das Komische bei Goldoni (München 1906), S. 67. — Corneilles Dorante steht in dieser Beziehung dem Alarcónschen Helden Don Garcia, einer Art Fanfarrón-Variation, näher als Goldonis Lelio. Vgl. H. A. Paludan, a. a. O., S. 229. Bohomolec' Held nähert sich somit wieder dem Urbilde der ganzen Reihe.

züge im Charakter des Corneilleschen Dorante gewesen sind, die ihm die Idee eingaben, diese Seite¹⁴ in der Persönlichkeit des neuen Helden besonders zu betonen.

Eine Handlung hat die polnische Komödie nicht. Das einzige aktive Element derselben besteht darin, daß Samochwał seine Freunde zweimal zu sich in sein nicht-existierendes Palais einlädt, und daß der Diener beidemal etwas erfinden muß, um sie davon abzuhalten, der Einladung Folge zu leisten. Beidemal wendet dieser eine List an, die nicht Bohomolec' Eigentum zu sein scheint: das erste Mal erfindet er die Geschichte von dem bevorstehenden Überfalle auf Samochwals Palais, den die von ihm besiegten Kavaliers zu verüben beabsichtigen (I, 4).

LEO: Ostrzegł mię ieden przyjaciel, że tamci kawalerowie w nocy od niego porabani mają napaść na niego w palacu podczas samey kollacyi. Ma ich być więcej niż dwieście . . . Już się prawie wszyscy od tey kollacyi wymówili, skoro się o tym związku iego nieprzyjaciół dowiedzieli. Ci strasznie się zestroiłi: z strzelbami, pistoletami, muszkietami. Mają napaść na palac y wszystkich tak domowych iego iako y przyjaciół mają zabiać. Kto takiey liczbie może się oprzeć?

Das ist dasselbe Motiv, das auch im «Ubogi pokorny» vorkommt, und das ich oben aus einer Poréeschen Komödie

¹⁴ Wenn Samochwał unter anderem (I, 2) damit prahlt, daß er Minorea erobert habe an der Spitze von «pięć regimentów francuzkich naydzielniejszych», und dann später näher erklärt: «bo trzeba o tym wiedzieć, zem ia naypierw wpadł na koniu do Minorki, gdyśmy iey dobywali», trotzdem es eine Seeschlacht war, denn sein indisches Roß hätte ihn schwimmend zum Schiffe des Königs von England getragen, der vor ihm fliehen mußte (III, 2), so ist das deutlich eine Reminiszenz aus der Fatouvilleschen Komödie «Arlequin Jason», die wir in der Sammlung der Gherardi (Bd. I, S. 176) finden; hier erzählt Arlequin gleichfalls von einer Seeschlacht:

ARL: . . . Je détachay quatre Fregattes qui monterent teste baissée dans le Fort, & s'en rendirent les maistres. Le signal de la bataille estant donné, la Cavalerie commença à escarmoucher.

LA REINE: Come la Cavalleria sopra il Mare?

ARL: Ouy, Madame, c'estoit des Chevaux marins que j'avois mis sur les ailes . . .

herzuleiten versucht habe (S. 69). Das zweite Mal (III, 4) erfindet Leopold eine andere Geschichte, um die Gäste von dem Hause seines Herrn fernzuhalten, nämlich die Fabel von einer plötzlich ausgebrochenen Seuche:

LEO: Ach, Mospanie, iakie nieszczęście!

SAM: Co takiego?

LEO: Idź Waszmość Pan prędzey do pałacu swego. Obacz, co tam trupów leży!

SAM: A to iak?

LEO: Nie tylko dworsey Waszmość Pana, ale y goście, którzy się na obiad ziechali, między temi trupami znajduią się.

SAM: Ale cóż to przecie? Mów mi prędzey, z iakiey to przyczyny?

LEO: Te dywany, które Waszmość Panu z Turek przywieziono, skorośmy rozpakowali, zaraz ludzie umierać zaczęli y iako muchy popadali.

ALK: Musiały być z powietrzone?

LEO: Tak też mniemaia.

Wir erkennen hier unschwer ein Motiv, das Bohomolec schon in einer anderen Komödie benutzt hat, besser — das wir schon in einer anderen Komödie konstatiert haben. Bei der Abfassung der «Przyiaciele stołowi» ersetzte, wie bekannt, Bohomolec die Erzählung von den «mostella», die der Diener bei Plautus seinem heimkehrenden Herrn aufischt, durch eine Geschichte von der plötzlich ausgebrochenen Seuche,¹⁵ und da die Situation im «Chełpliwiec» derjenigen in den «Przyiaciele stołowi» auffallend ähnelt, können wir ruhig annehmen, daß das Motiv aus dieser Komödie in jene hinübergewandert ist.

Die «Handlung» schließt damit, daß Samochwał sich in seine eigenen Lügen verstrickt und in die Falle geht, die die beiden mißtrauisch gewordenen Kavaliers ihm absichtlich stellen.

Dieser Schluß ist in ganz auffallendem Grade identisch mit dem Schluß einer anderen Komödie unseres Paters, die auch hier behandelt werden muß, weil der Held derselben nichts anderes ist als eine Variation des Helden des «Bugiardo», des «Menteur», des «Chełpliwiec»,

¹⁵ Vgl. oben S. 118 f.

und weil die ganze Komödie in ungefähr demselben Verhältnis zur Goldonischen und zur Corneilleschen Komödie steht wie der «Chelpliwiec». Ich führe hier zum Beweise dieser Behauptung zunächst den Schluß beider polnischen Komödien an, indem ich vorausschicke, daß der Held des «Junak» — denn so heißt der Titel dieser anderen Komödie — genau wie Samochwal einige Kavaliers durch seine Lügen in Harnisch gebracht hat, und daß er in die von ihnen gestellte Falle geht.

Chelpliwiec:

ALK: ... Mam tyle śmiałości, że tak zanego kawalera mam wyzwać na pojedynek.

SAM: Na pojedynek?

ALK: Tak jest. Proszę y wyzywam.

SAM: Waszmość Pan chcesz ze mną pojedynkować?

ALK: Nie inaczej.

SAM: Jakby to? ze mną? ze mną?

ALK: Z Waszmość Panem, z Waszmość Panem!

SAM: Waszmość Pan ze mną?

ALK: Ja z Waszmość Panem!..

SAM: Dla przyjaźni to czynię Waszmość Panu, że mu daję czas do uważenia, iakie zład dla niego może wyniknąć niebezpieczeństwo.

ALK: Dziękuię za tę łaskę iak nayspokorniej y oznajmuję, że ia nie uważam na żadne niebezpieczeństwo, gdzie chodzi o mój ... honor. Nie bawmy się tedy. Czekam!

SAM: Ale ... Tylkoż ... Przypomnij ... Wszak Waszmość Pan słyszał, co ia umiem?

ALK: Ja wszystkiego zapominam,

Junak:

ROB: Przepraszam Waszmość Pana, że nie mogę tu dłużej bawić. Dałem pewnemu kawalerowi parol, że mam z nim experimentować. Muszę pospieszyć, bo już ta godzina przyszła.

DOR: Przepraszam, że niepierwey ...

ROB: Chcesz Waszmość Pan, żebym ia honor stracił, nie stawiając się punktualnie na placu?

DOR: Pierwey Waszmość Pan masz się ze mną rozprawić ...

ROB: Ja tu nie mogę służyć Waszmość Panu, bom ia ieden, a Waszmość Panów dwóch. Siła złego dwóch na iednego.

KLE: Ja się nie mieszam do tego pojedynku, tylko się dziwiuję, że Waszmość Pan ... dwóch lęka się.

ROB: Ja się lękam? Ja? Ach, gdybym miał czas, tobym to wnet ... Nie chcę więcej mówić.

DOR: Mówże, co miałeś mówić.

ROB: To miałem mówić, że wnet dobyłbym pałasza y służyłbym Waszmość Panu.

- gdy mam honor w pamięci.
- SAM: Otóż ja Waszmość Panu przypomnę. Wiesz Waszmość Pan, że ja . . .
- ALK: Wiem, wiem, żeś Waszmość Pan bardzo dzielny kawaler
- SAM: A przecież?
- ALK: A przecież mam tyle śmiałości, że się chcę spotkać z Waszmość Panem. Proszę tedy nie bawić. Tu na tym miejscu żelaza sprobuujemy!
- SAM: Ja znam na wylot, czego chcesz Waszmość Pan. Dla tego chcesz ze mną spotkać się, żebyś się mógł potym szczyścić, żeś ze mną, takim kawalerem, miał sprawę. [kam.]
- ALK: Prawda, tego honoru szu-
- SAM: Otóż przepraszam, nie będziesz go Waszmość pan miał.
- ALK: Ale proszę mi tego szczęścia nie zayrzec.
- SAM: Nie będzie nic z tego!
- ALK: Kiedy prozba tey łaski ziednać mi nie może, to pałasz ziedna. Dobyway broni, hultaiu!
- SAM: Jakto?
- ALK: Oto tak, iak ja dobyłem.
- SAM: Ale iakoby to mnie Waszmość Pan hultaiem nazywasz?
- ALK: Ciebie, ciebie, filucie!
- SAM: Co ieszcze? y «filucie»?
- ALK: Ciebie, mówię, ciebie! Dobyway zaraz, bo ja zaczynam poiedynek.
- SAM: Jakto?
- ALK: Oto tak! Zaczynam! (Chce go rąbać)
- DOR: Więc dobyway!
- ROB: Już mówię, że czasu nie mam.
- DOR: Nie na czasie ci zbywa, ale na sercu!
- ROB: Mnie na sercu zbywa? mnie? Mospanie, pierwey zginać potrafię niż się przelęknąć kogo.
- DOR: A czegoż ta ręka drży Waszmość Panu?
- ROB: Przepraszam, nie drży, ale od radości skacze, że się iey podaie plac do pokazania tego, co umie. Y iuzby się ona dawno we krwi pieniała, gdyby nie pewne okoliczności.
- DOR: Niechże się pieni! Dobądźmy pałaszów!
- ROB: A dobyć?
- DOR: Czekam!
- ROB: Kiedy tak — dobywaymy! Ale . . . wszak to ja zapomniałem, że iest exkomunikacya na poiedynki.
- DOR: Dobrze, że masz czym pokryć twoie tchórzostwo.
- ROB: Dziwna rzecz, że u Ichmościów delikatność sumnienia iest tchórzostwem. Otóż na dowód, zem nie tchórz, weź Waszmość Pan dyspensę, żebym mógł z dobrym sumnieniem poiedynkować, a obaczysz, iak delikatnie usłużę Waszmość Panu.
- DOR: Słuchay, schoway się z temi żartami! Widzę, żeś tchórz, y zawsze cię będę miał za ostatniego.
-

In beiden Komödien wird hier die Handlung durch das Dazwischenkommen einer dritten Person unterbrochen. Im «Chelpliwiec» kommt Alkanders Freund Dorant, im «Junak» Dorants Freund Leander, beide mit Polizei. In der erstgenannten Komödie kommt zugleich der alte Anzelm, um Samochwał nach seinem Sohne auszufragen.

ANZ: Mości Dobrodzieiu, słyszałem, że Waszmość Pan znasz Samochwałę. Chciemy z łaski swey oznaymić gdzie się on obraca...

SAM: Wiem ia o nim. Powiem Waszmość Panu, ale sekretnie.

ALK: Nie pozwalamy tu żadnych sekretów. Mów Waszmość Pan jawnie, jeśli masz co mówić.

SAM: Jest taki sekret, którego wydać nie mogę.

ALK: Jeśli nie możesz, nie przymuszamy. Żołnierze, zaraz go okować!

SAM: Ale zaraz, zaraz! Tylko się rozmówię z Jegomościem Panem Anzelmem.

ANZ: A Waszmość Pan wiesz moje imię.

SAM: Wiem, wiem, ale...

DOR: Ale my się bawimy. Weźcie go, okucie!

SAM: Zaraz, zaraz! Otóż powiem Waszmość Panom szczerze, że nie ia to z owemi kawalerowami pojedynkowałem. Y na to przysięgam.

ALK: Jakto? Alboż to Waszmość Pan kłamał, gdyś nam ten pojedynek opisywał?

SAM: Mości Panowie, wyznaię szczerze, cokolwiek mó-

LEA: Nie bawmy się tedy. żołnierze, wzięć w kaydany Jegomością!

ROB: Jeszcze y w kaydany?

LEA: Ale iakże? Mam taki rozkaz.

ROB: Ale Mości Dobrodzieiu, przynajmniey trochę poczekać.

LEA: Radbym w tym służyć, ale nie mogę.

ROB: Ja to dla żartu tylko y rozrywki mówiłem.

KLE: Jakto? Więc Waszmość Pan ze mnie żartowałeś?

LEA: ... Weźcie go zaraz w kaydany!

RFB: Ale Mości Dobrodzieiu, słówko tylko, słówko!

LEA: Słucham.

ROB: Ale Waszmość Panu tylko samemu powiem, y to pod sekretem.

LEA: Przepraszam. Ja w tych okolicznościach nie mogę z Waszmość Panem gadać sekretnie, żebym nie wpadł w iakie podeyrzenie.

ROB: Jednakże...

LEA: Ale darmo! Żołnierze, wnet go wziąć w kaydany!

ROB: Otóż powiem publicznie y przysięgam na niebo y ziemię, że nigdy w życiu mym nie pojedynkowałem. Cokolwiek mówiłem, tom

widem Waszmość Panom
dla żartu tylko mówiłem...

ALK: Więc wszystko to kłamstwo
było, coś nam prawit...?

SAM: Wszystko to tylko chlubiąc
się mówiłem. Ale daruycie
mi dla Boga!

ALK: Ponieważ już wyznałeś,
kto jesteś, my też wyznajemy,
że nam żaden ani krewny ani
przyjaciel nie tylko nie zginął,
ale ani też jest raniony. Udali-
śmy tę rzecz przed tobą,
żebyśmy tej prawdy dociekli,
która się teraz wydała. Śmierci
ani kaydanów nie lękay się. Do
kozy jednak pójdiesz y będziesz
się tam wypłacał za te chluby,
któremi nas uwodziłeś. Weźcie
go, żołnierze, y zaprowadźcie
go do kozy.

SAM: Ach, Mości Dobrodzieiu...

DOR: Kłaniamy, Mości Panie
markizie de Kuraż!

ALK: Kłaniamy, Mości Panie
komendancie austriacki!

ANZ: Kłaniam y ia, Mospanie
francuzie!

SAM: Ach, oycze mój y dobrodziej,
przynajmniej Waszmość Pan...

ANZ: Nie poznałeś mię za oycą,
nie znam cię za syna. Dobrze
tak na cię! Nie wynoś się wyżej,
niż ci stan pozwala.

SAM: Nie odstępuy ty mnie
przynajmniej, Leopoldzie.

LEO: Przepraszam, Mospanie,
Boię się tam isć, gdzie
Waszmość Pana prowadzi,
bo to miejsce zapowie-

mówił dla żartu y chluby.
Jeżeli inaczej jest, bodayby
mię...

LEA: Stój, stój! Nie przeklinay
się! Wierzymy bez tego, że
Waszmość Pan nie wielki
kawaler. Ta sama chełpliwość
Waszmość Pana, przez klórą
chciałeś się udać za kawalera
dobrego, wyperswadowała nam,
że Waszmość Pana ręka nie
zgadza się z ięzykiem. Im
kto lepszy kawaler, tym mniej
porywcy jest do pojedynków
y najmniej o nich gada. Podłego
to serca zwyczaj zalecać siebie
samego y to sobie przypisywać,
do czego się nie poczuwa.

‘Wszak próżna beczka szumi,
a wiatr ją obali; pełna stoi,
choć mileczy, chociaż się nie
chwali’, napisał autor ‘Argenidy
Polskiej’. Wiedz tedy Waszmość
Pan, że to wszystko, cośmy
czynili, jest żart, na odkrycie
y zawstydzienie chełpliwości
Waszmość Pana ułożony, y ci
żołnierze są żołnierze zmysłeni.
Więc zostawujemy Waszmość
Pana na wolności y — kłaniamy.

DOR: Y ia za moje krzywdy
się tym kontentuię ukaraniem.

KLE: Weź Waszmość Pan ten
kawalek bohaterskiej szabli
y nam za tę nauczkię bądź
wdzięczen! (Odchodzi).

ROB: Frontynie, co się to dzieie?

trzone dywanami tureckie-
mi.

SAM: Ale niebawią . . .

LEO: Dziękuję. Mości Dobro-
dzieiu. Jam chudy pacholek,
nie — kawaler!

FRO: Zażartowali z nas, Mospanie.
Dobrze to mówią, iż 'słusznie ten traci sławę,
kto iey niesłusznym szuka sposobem'.

Eine besondere Beziehung, sei es zur Goldonischen oder Corneilleschen Komödie, liegt hier offenbar weder im Schlusse des «Chępliwięc» noch in dem des «Junak» vor, wenn wir auch einräumen müssen, daß das traditionelle Motiv, wonach der lügenerische Held sich in seinen eigenen Lügen zu verstricken hat, auch dem Schlusse der französischen und italienischen Komödie zugrunde liegt. Dagegen ist die Übereinstimmung zwischen den letzten Szenen der beiden Bohomolecschen Komödien ganz auffallend. Die beiden Komödien gehören unbedingt zusammen, und ist der «Chępliwięc» auf Grund der obenbezeichneten Quellen entstanden, so haben wir natürlich recht zu vermuten, daß diese eine ähnliche Rolle auch bei der Entstehung des «Junak» gespielt haben müssen.

Wir können das auch direkt beweisen. Ich habe schon oben Gelegenheit gehabt, eine Stelle aus dem «Urażający się» anzuführen, wo der Held prahlerisch behauptet, eben einen Gegner im Duell besiegt zu haben. Das geheimnisvolle Mittel, das Immunität gegen Wunden zu verleihen vermag, war dort aus einer analogen Stelle in der Corneilleschen Komödie genetisch erklärt worden. Erfindung eines siegreichen Duells aber finden wir sowohl bei Corneille wie auch bei Goldoni wieder. Bei Corneille wird der Lügner Dorante von dem Kavalier Alcippe zum Zweikampfe herausgefordert, dem er sich aber zu entziehen weiß (III, 1). Darauf erzählt er aber gleich seinem Cliton, wie er Alcippe getötet habe (IV, 1):

DOR: Nous vidons sur le pré l'affaire sans témoins;
et le perçant à jour de deux coups d'estocade
je le mets hors d'état d'être jamais malade:
il tombe dans son sang.

CLI: A ce compte il est mort?

DOR: Je le laissai pour tel.

CLI: Certes, je plains son sort:
il étoit honnête homme; et le ciel ne déploie . . .

Da erscheint Alcippe plötzlich lebend auf der Bühne (IV, 2), und Cliton flüstert Dorante ironisch zu:

Les gens que vous tuez se portent assez bien.

Ebenso fordert bei Goldoni Ottavio den vermeintlichen Nebenbuhler Lelio heraus (II, 18):

Se siete uomo d'onore, ponete mano alla spada.

Das Duell kommt zwar nicht zustande, aber auch Lelio weiß seinem Diener Arlecchino ein Märchen aufzutischen (II, 19):

ARL: Sior Padron, cossa feu colla spada alla man?

LEL: Fui sfidato a duello da Ottavio.

ARL: Avì combattù?

LEL: Ci battemmo tre quarti d'ora.

ARL: Come ela andata?

LEL: Con una stoccata ho passato il nemico da parte a parte.

ARL: El sarà morto.

LEL: Senz'altro.

ARL: Dov'è il cadavere?

LEL: L'hanno portato via.

Da tritt plötzlich Ottavio auf (II, 20):

ARL (fa degli atti di ammirazione, vedendo Ottavio) . . .:
Sior Padron, el morto camina (ridendo).

LEL: La collera mi ha acciecatò. Ho ucciso un'altro in vece di lui.

Mit ganz geringen Veränderungen wiederholt sich dieses Motiv bei Bohomolec. Der tapfere Kavalier Dorant, der Roberts Prahlereien nicht mehr aushalten kann, fordert diesen heraus; nur mit Hilfe schlechter Ausflüchte gelingt es diesem, dem drohenden Duell zu entgehen (II, 4). Den beiden anderen Kavalieren (Kleon und Leander) aber erzählt er, er habe eben Dorant getötet, während diese ihn doch eben lebend und unversehrt haben vorbeigehen sehen (II, 6):

LEA: A dawno to nieszczęście spotkało Doranta?

ROB: Ledwie półgodziny będzie.

LEA: Półgodziny zaś? To być nie może, bośmy go dopieruténko ztąd idącego spotkali.

ROB: Doranta zaś?

KLE: Doranta. Y iam go temi oczami widział dopiero żywego y zdrowego.

ROB: Cha cha cha! Nie on to był, nie!

LEA: Czyż my jego nie znamy?

ROB: Ale nie on, zapewne!

KLE: Ale co Waszmość Pan mówisz?!

ROB: Nie on to, nie! To jego dusza nieboraczka, którą polecam świętym modlitwom Waszmość Państwa, y sam idę dawać za nią ialmużny. Klaniam moim Dobrodzieiom! (Ochodzi.)

Zu Anfang des dritten Aktes kommt aber der «tote» Dorant auf die Szene, gerade in dem Augenblicke, da Kleon mit dem Prahler redet (III, 1):

KLE: . . . Bo ia Doranta niedawno widziałem zdrowiuteńkiego.

ROB: Jużem mówił, że to dusza jego być musiała. Ona teraz, nieboraczka, tula się y nawet y mnie się pokazała. Jam ją przeproszał, a ona westchnąwszy uciekła ode mnie. Tak to dałem się iey we znaki, że się nawet po śmierci mię lęka.

KLE (postrzegłszy Doranta tam idącego, mówi): Otóż znowu dusza Doranta tu idzie.

ROB: Ach, prawdziwie ona. Klaniam Waszmość Panu! Ja umarłych cierpieć nie mogę!

KLE: Zaczekay Waszmość Pan, może ma iaki interes.

ROB: Nie mogę, nie mogę! Ja z umarłymi nie chcę mieć sprawy. Wolę pójść y za nią ialmużny rozdawać. (Chce odchodzić. Kleon go za rękę utrzymuje.)

KLE: Ale zaczekay Waszmość Pan! Trzeba tę «duszę nieboraczkę» ratować.

ROB: Dayże mi Waszmość Pan pokóy!

KLE: Otóż y dusza Doranta!

Diese Zusammenstellung macht es somit wahrscheinlich, daß Bohomolec bei der Abfassung des «Junak» noch unter dem frischen Eindruck der beiden Quellen des «Chelpliwiac» stand. Freilich bietet der Charakter des «Junak», wie er in dieser Komödie vor uns steht, ganz bedeutsame Abweichungen vom «Bugiardo» resp. «Menteur», aber auch das läßt sich genetisch leicht erklären. Denn schon der «Chelpliwiac» ist kein lügenhafter Don

Juan, wie der Held der beiden Quellen, sondern zeigt deutlich die akzentuierte Tendenz, in den Typus des «miles gloriosus» überzugehen, was um so begreiflicher ist, als schon der Held des «Menteur» eine ausgesprochene Neigung zum Bramarbasieren hat. War aber der «kriegerische» Zug in der Physiognomie des Samochwał nur ein Zug unter vielen und verschiedenartigen anderen, so lag der Gedanke nicht allzu fern, denselben Typus um einen einzigen charakteristischen Kern zu konzentrieren: ein solcher ist hier das militärische Element oder — etwas modifiziert — das Duell.

Können wir somit den «Chelpliwięc», den «Junak», den «Ubogi hardy» auf gewisse Goldonische Komödien zurückführen, so fragt es sich, ob damit das Goldonische resp. überhaupt italienische Element, was die Quellenfrage anbetrifft, erschöpft ist. Bohomolec ist ja zu einer Zeit in Italien gewesen, da die Commedia dell'arte zwar stark verblaßt, aber noch keineswegs ganz verschwunden war, da Goldoni eben sein Reformwerk begonnen hatte; Bohomolec wird somit sicher selbst die Gelegenheit gehabt haben, die beiden Strömungen zu beobachten, ohne vielleicht über die Bedeutung des literarischen Konfliktes zwischen dem Neuen und dem Alten bewußt im klaren zu sein; vielleicht hat Bohomolec auch noch Commedia all'improvviso von Goldonis eigener, früherer Komposition gesehen; jedenfalls ist es ein Ding der Unmöglichkeit, jetzt noch ganz konkret das in Bohomolec' Produktion reinlich herauszuschälen, was einerseits Goldoni, andererseits der Commedia dell'arte sein Dasein verdankt.

So haben wir zum Beispiel die erste Komödie mit dem Titel «Figlacki polityk teraznieyszey mody». Die Quelle der Handlung, die dieser Komödie zugrunde liegt, — wir müssen auch hier wie bei der Besprechung des zweiten Teiles die Gestalt des Titelhelden von dem Gange der «Intrige» absondern — ist bisher nicht entdeckt. Sie ist auch mir unbekannt geblieben. Dennoch sind gewisse Vermutungen über den wahrscheinlichen Ur-

sprung der vorliegenden Komödien zulässig und möglich. Kielski¹⁶ hat die Überzeugung ausgesprochen, daß auch dieser erste Teil, ähnlich wie der zweite, unter dem Einfluß der «Fourberies de Scapin» entstanden sei. Beweise dafür gibt er nicht, und ich finde auch, daß diese Behauptung sehr unwahrscheinlich ist. Strusiński¹⁷ steht meiner Meinung nach auf einem Standpunkte, der der vermutlich wahren Sachlage bedeutend näher liegt: er glaubt, daß Figlacki zugleich italienischen und Moliërischen Ursprungs ist. Doch hat Strusiński dabei den Fehler begangen, die Gestalt des Figlacki — also nicht nur seine Rolle in der Intrige, sondern auch seinen Charakter und seine, von Bohomolec bekämpfte Weltanschauung — aus derselben Quelle erklären zu wollen, ohne zu bemerken, daß diese Gestalt mit der Rolle des Figlacki in der Komödie eigentlich nichts zu tun hat.

Es sei gleich bemerkt, daß die Szene III, 2, wo die beiden von Figlacki genasführten Alten, von denen jeder glaubt, der andre sei taub, zusammentreffen und feststellen, daß sie ein Opfer gemeinster Betrügereien geworden sind, einerseits den Höhepunkt der ganzen Komödie darstellt, dessentwegen vielleicht die ganze Komödie entstanden ist, und um den sich der Rest der Handlung eigentlich gruppiert, andererseits aber ihre Quelle nicht etwa in irgendeiner französischen oder italienischen Komödie, sondern wahrscheinlich — und zwar wohl zum ersten und einzigen Male — in einer alten polnischen Farce oder Anekdote hat. Schon Łukasz Górnicki (1527—1603) erzählt in seinem bekannten Werke «Dworzanin Polski» (1566) im Kapitel «O żartach», wie ein gewisser pan Giżycki seinem Gaste, dem Krakauer Kastellan Szydłowski, weismacht hatte, daß seine (Giżyckis) Frau halbtäub sei, und daß man daher im Gespräch mit ihr sehr laut schreien müsse; der Frau aber

¹⁶ Kielski, a. a. O., S. 444.

¹⁷ Strusiński, a. a. O., S. 248.

erzählt er genau dasselbe vom pan Szydłowski. Als dann die beiden im Hause des pan Giżycki zusammentreffen, schreien sie beide, als wenn's ums Leben ginge, so daß die ganze Gesellschaft in homerisches Gelächter ausbricht. Bei Bohomolec hat diese Anekdote in der obengenannten Szene folgende Gestalt angenommen:

TOW: Otóż podług umowy idzie y Zarobski. Muszę z tym głuchym krzyżeć, iako mówił pan Figlacki.

ZAR (mówi do siebie na stronie): Owóż ten głuszec. Trzeba z nim wrzeszczeć na całą głowę, iak mi mówił pan Szczyrecki.

TOW (bardzo krzyżąc mówi): Klaniem Waszmość Panu.

ZAR (także krzyżąc mówi): Sługam uniżony!

TOW (krzyżąc): Dawno chciałem się widzieć z Waszmość Panem!

ZAR (także krzyżąc): Y ia tego dawno pragnałem!

TOW (krzyży): Cheiałbym wiedzieć przyczynę nielaski Waszmość Pana?

ZAR (krzyży): Y ia pragnę tegoż się dowiedzieć! Tylko Waszmość Pan nie chcey tak bardzo krzyżeć, bom ia nie głuchy!

TOW (krzyży): Y ia z łaski Bożey mam dobry słuch!

ZAR (krzyży): Mnie mówiono, że Waszmość Pan nie dosłyszysz?

TOW (krzyży): Owszem, to ia o Waszmość Panu slyszalem! A ia się do tego nie poczuwam!

ZAR (mówi ciszey): A slyszyszże Waszmość Pan mnie tak mówiącego?

TOW (krzyży): Slyszę!

ZAR: Ale nie hałasuy Waszmość Pan: ia y cicho mówiącego poslyszę.

TOW: Więc rozmawiamy ciszey.

ZAR: Przede mną mój przyaciel mówił, że Waszmość Pan masz bardzo tępy słuch, y że mówiącemu z Waszmość Panem trzeba bardzo krzyżeć?

TOW: Toż samo ia od mego przyaciela o Waszmość Panu slyszalem.

ZAR: Jakie to plotki! Ale chwala Bogu, żeśmy ozdrowieli. Więc cheiałbym wiedzieć, co Waszmość Pan masz do mnie, że nawet do tego miasta przyiechawszy, honor mój szarpałeś, pogróżki na mnie czyniłeś y życia mię pozbawić chciałeś?

TOW: Bardzoby się mi uskarżać należało, że Waszmość Pan

to wszystko, co mi zadajesz, sam czyniłeś; nadto napadłszy w pięćdziesiąt szabel na mego przyjaciela, który za mnie słówko zarzucił, okrutnie go porąbałeś?

ZAR: Dziwne mi rzeczy Waszmość Pan mówisz! O sobie to należało powiadać, który mego przyjaciela, że się za mnie uiał, więcej niż sto szabel zabrawszy, srogimi ranami skaleczyłeś. A ja upewniam y przysiędz gotowem, żem dziś y jedney szabli goley nie widział, anim słyszał żadnego za Waszmość Panem uymuającego się.

TOW: Ale iak się Waszmość Pan możesz tego zaprzec, kiedy ja widziałem go porąbanego, mego przyjaciela?

ZAR: Jam też widział porąbanego mego przyjaciela, prócz którego z żadnym o Waszmość Panu y jednego słówka nie mówiłem.

TOW: Y ja się summieniem świadczę, że prócz tego porąbanego przed żadnym o Waszmość Panu ani wspomniałem.

ZAR: Jakieyże postury ten człowiek?

TOW: Wzrostu iest wysokiego, wąsik mu się niedawno sypać począł, pod nosem ma dwie wargi, pod wargami broda ieszcze nie zarosła, twarz miła y wesola . . .

ZAR: Dla Boga! tenże to iest, który czynił mi relacyę o nie-lasce Waszmość Pana, y któregoś Waszmość Pan porąbał! On mi mówił, że Waszmość Pan mnie skalekowałeś, a on się za mnie uiał, za co potym Waszmość na niego z gromadą napadłeś y na mnie przegrażałeś się.

TOW: Słowo w słowo toż samo przede mną mówił o Waszmość Panu! Y gdym się przed nim oświadczył, że chcę sam z Waszmość Panem rozmówić, on mi odradzał, twierdząc, że Waszmość Pan mi chcesz zabić y że głuchy iesteś.

ZAR: Wszystko co y przede mną mówił, prawie słowa iednego nie odmieniwszy, y przydał, że z Waszmość Panem trzeba głośno bardzo mówić, ponieważ nie dosłyszysz.

TOW: Ach, co się dziecie! Jakże on się zowie?

ZAR: Szczyrecki.

TOW: A przede mną się nazywał Figlackim.

ZAR: Pódobnieysza rzecz, że iest Figlackim niż Szczyreckim.

TOW: Ale Waszmość Pan ieszcze mi iego opisz.

ZAR: Jest młodzian rażny, wysmukły, pełen korwetów, głosu grubego, oka bystrego.

TOW: Ten to sam człowiek iest, iakbyś go Waszmość Pan od-

malował! Dałem mu najprzód tabakierkę, a potem po porąbaniu 30 czerwonych złotych.

ZAR: A ja mu dałem zegarek, a potem na cyrulika 15 czerwonych złotych.

TOW: O niecnota! Trzeba go jednak iak sprowadzić, żebyśmy się razem obydwu z nim oko w oko obaczyli.

ZAR: Trzeba jednemu z nas skryć się tu gdzie z boku, bo on nas obudwu widząc nie póydzie. Ale proszę do siebie, naradzimy się tam lepiej. (Odchodzą.)

Aber wenn die hier angeführte Szene, die in bezug auf Komik das Zentrum der Komödie bildet, auch aus einer polnischen Anekdote entstanden ist, so möchte ich dennoch die Vermutung aussprechen, daß die Ausformung und Gestaltung der ganzen Intrige und die Auffassung gewisser Personen nicht ohne starken Einfluß seitens der italienischen Commedia dell'arte geblieben ist. Ich lasse mich dabei von folgenden Gesichtspunkten leiten.

Was zunächst die Rolle und die äußere Figur des Figlacki angeht, so wird man sofort durch die Ähnlichkeit desselben mit dem wohlbekanntem Arlecchino veranlaßt, ihn — genetisch — mit diesem zu identifizieren. In der Tat wird man in der schlanken, beweglichen, fröhlichen, scharfäugigen, an Bücklingen und Gebärden nicht sparenden, tänzelnden und kapriolierenden, unter verschiedenen Namen auftretenden und sich immer wieder verkleidenden Spitzbubengestalt desselben, wie sie das Gespräch der beiden Alten schildert, und wie sie auch sonst in der Handlung auftritt, — trotzdem das typische Gewand und der charakteristische Bart fehlen — einen direkten Nachkommen des italienischen Arlecchino wiedererkennen dürfen, — freilich nicht den alten, dummen Einfaltspinsel aus dem unteren Bergamo, den wir aus der Frühzeit der Commedia dell'arte kennen, sondern den späteren verschmitzten und pffigen Arlecchino, wie ihn besonders Domenico Biancolelli gegen Schluß des 17. Jahrhunderts umgewandelt hatte.¹⁸ Und ist Figlacki ein Ar-

¹⁸ Vgl. Oskar Klingler, Die Comédie-Italienne in Paris (Straßburg 1902), S. 137.

Arlecchino, so fällt es uns nicht schwer, im Pomocki einen Brighella oder Pedrolino, in den beiden Kaufleuten Zarobski und Towarski etwa den «mercatore» Pantalone und den «dottore» Baloardo wiederzuerkennen.

Auch die Handlung, wie sie in Bohomolec' Komödie vorliegt, dürfte einige Anhaltspunkte für eine Bestimmung der eventuellen Quelle bieten. Wir können hier verschiedene Wege einschlagen. Wir können zum Beispiel unsere Aufmerksamkeit auf Figlackis Betrügereien richten und uns fragen, warum denn Figlacki-Arlecchino den Zarobski-dottore mit dem Towarski-Pantalone in Streit bringen will? Natürlich um Geld zu ergattern, das sagt uns schon Bohomolec selbst. Zwar will er es bei Bohomolec für sich selbst ergattern, während seine Motive bei den Italienern weniger «eigennützig» sind, aber wir wissen schon aus unsrer Analyse der anderen, gleichnamigen Figlacki-Komödie, daß Bohomolec gern die uneigennützigcn Zwecke, die in seinen Vorlagen (in diesem Falle den «Fourberies de Scapin») dem treuen Diener der jungen Herren zugeschrieben werden, durch eigennützigc, auf eigene Bereicherung gerichtete Ziele ersetzt. Wir können daher sicher auch hier annehmen, daß Figlacki-Arlecchino in seiner hypothetischen Quelle nicht für sich selber, sondern für einen jungen Herrn «arbeitete», der — wie immer — Geld für irgendeine Liebschaft benötigte, weswegen — wie immer — die «vecchi» geschröpft werden sollten. Der mutmaßliche Lelio oder Ottavio aber war natürlich der Sohn eines der beiden Alten, der andre Alte aber der Vater einer geliebten Tochter oder vielleicht Besitzer einer schönen Sklavin.

Andrerseits erlauben uns auch Figlackis und Pomockis Verbrüderung und ihre diebischen Manipulationen gewisse Reflexionen über die Intrige der mutmaßlichen «Quelle». Die Idee von Arlecchino und Scapino als Dieben ist nämlich der *Commedia dell'arte* keineswegs fremd. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurden zum Beispiel im Théâtre Italien zu Paris zwei italienische «canevaggi» auf-

geführt, von denen der eine den Titel «Arlequin et Scapin voleurs» (1741), der andre, der von Favart herrührte, den Titel «Arlequin et Scapin voleurs par amour» (1751) trug. Noch älter als diese beiden war die 1717 aufgeführte Komödie «Les voleurs à la Foire»¹⁹, die davon handelte, wie Scapin, «fameux filou», mit seinem Freunde Trivelin einen Betrug nach dem anderen beging und schließlich mit dem gestohlenen Gute das Weite suchte. Wir könnten sogar diese Vermutung, daß Bohomolec die letztgenannte Komödie oder jedenfalls in einem anderen Zusammenhange ihren Ingreß und Schluß gekannt hat, anderweitig erhärten. So beginnt der Bohomolec'sche «Pan do czasu», der eigentlich eine Bearbeitung des Molièrischen «Bourgeois-gentilhomme» ist, genau so wie die «Voleurs à la Foire»: wie hier Scapin seinen Freund Trivelin dazu auffordert, an einem verlockenden Betrage, den er plant, teilzunehmen, und zu dem Zwecke mit diesem die Abmachung trifft, daß er, Scapin, als feiner Herr, Trivelin dagegen als sein Diener in entsprechender Verkleidung auftreten sollen, so teilt bei Bohomolec, bei dem die Exposition neu ist, der eine «filut» Doreni dem andern Furboni seinen Plan mit (I, 1) und trifft mit ihm die Abmachung, daß er, Doreni, den Herrn, und Furboni den Diener spielen sollen, und wie bei Bohomolec Hernar nicht davon zu überzeugen ist, daß die beiden ihn betrogen haben und längst über alle Berge sind, so sehen wir schon in der italienischen Komödie, daß auch dort die Betrogenen gar nicht verstehen wollen, daß Scapin und Trivelin nichts anderes als Diebe und Betrüger sind und längst das Weite gesucht haben.²⁰ Was nun den «Fig-

¹⁹ Desboulmiers, Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien (Paris 1769), Bd. VII, S. 254—255; Bd. I, S. 191 ff.

²⁰ Vgl. oben S. 162. — Nachträglich sei hier noch eine Bemerkung an einen Passus im «Argumente» zum «Pan do czasu» geknüpft, der für die genaue Bestimmung der Entstehung dieser Komödie Bedeutung haben könnte. Bohomolec sagt dort nämlich gleich im ersten Satze: «Ta komedya iest ułożona z owey historyiki, która się naszym czasów we Włoc-

lacki polityk» angeht, so kann zum Schluß noch darauf hingewiesen werden, daß unser Held schon bei jenem Trivelin hätte lernen können (und vielleicht auch gelernt hat), wie man mit falschen oder bestochenen Polizeidienern (Sbirren) einen Betrug durchführen kann; denn auch Trivelin bildet dem alten Pantalon ein, daß man ihn, Trivelin, ganz grund- und sinnlos verhaften wolle, wodurch es ihm natürlich wie in unserem Falle glückt, den Alten gründlich zu düpiern.

Wenn wir das hier Gesagte erwägen, werden wir jedenfalls zu einem positiven Schlusse gelangen. Zwar werden wir nicht sagen dürfen, Bohomolec habe seine Komödie aus einer ganz bestimmten italienischen Vorlage umgearbeitet — dazu fehlen uns die Beweise. Wohl aber werden wir behaupten dürfen, daß in unserem Falle ein recht deutlicher Einfluß der *Commedia dell'arte* vorliegt, ein Einfluß, der es wahrscheinlich macht, daß Bohomolec bei der Konzipierung seiner Komödie entweder an eine bestimmte, improvisierte Komödie mit einer

szech przytrafił, worauf er die Geschichte vom Hernar kurz wiedererzählt. Bohomolec scheint damit den unbezweifelbaren Molièrischen Ursprung seiner Komödie zwar nicht verneinen, aber doch verschleiern und als seine eigentliche Quelle eine anscheinend allgemein bekannte Geschichte, die einem Kutscher (!) in Italien passiert sein soll, bezeichnen zu wollen. Nun steckt sicher etwas Wahres hinter dieser Notiz. Ich habe schon oben (S. 22) darauf hingewiesen, daß die Handlung der Komödie nach Neapel verlegt wird; Molières «bourgeois» wird nicht ganz ohne Grund zu einem Kutscher geworden sein; Hernar, ein Ausländer aus Deutschland oder Holland (sein Name ist wohl deutsch wie der des anderen Ausländers Dreynar), hat das große Los (15 000 «scudi») in italienischer Münze gezogen; sein Diener und die beiden Spitzbuben haben italienische (oder italienisch klingende) Namen: Serwoni, Doreni, Furboni; er ist ein miles gloriosus (vgl. S. 316) nach der Art eines Spezzafer. Halten wir das mit dem hier oben Gesagten zusammen, so liegt der Verdacht nahe, daß Bohomolec mit der «historyika» eine italienische Komödie, die er sogar in Neapel selbst gesehen haben kann, gemeint hat. Vgl. auch oben S. 60 ff.

Handlung, deren Spuren noch einigermaßen bei ihm zu sehen sind, oder an eine Reihe von solchen Komödien gedacht hat, aus denen dann Einzelheiten in seine eigene Komödie eingeflossen sind.

Auch bei der Analyse des «Ubogi pokorny» kommen wir leider nicht über das Gebiet mehr oder weniger treffender Hypothesen hinaus. Verschiedene Eigentümlichkeiten scheinen mir deutlich darauf hinzuweisen, daß wir auch hier keine ganz originale Komödie vor uns haben. So spielt die Handlung nach Bohomolec' eigener Notiz «w Lonniedy». Ein geographischer Ort, der diesen Namen trägt, existiert meines Wissens nicht; auch verrät die Form des Wortes, die trotz des erwarteten Lokativs nicht die Endung dieses Kasus hat, daß es eine eigene Bewandnis mit ihm haben muß, und da wir andererseits hier keinen Druckfehler voraussetzen können — findet sich doch dieselbe Ortsbezeichnung in allen anderen Ausgaben der Komödie —, so wäre es verlockend anzunehmen, daß wir hier in der Form «w Lon-nie-dy» eine willkürliche Umstellung der Ortsangabe «w Lon-dy-nie» («in London») zu lesen haben. Damit ist uns aber wiederum nur sehr wenig geholfen, denn wie kommt Bohomolec dazu, diesen Ortsnamen, wenn er wirklich London gemeint hat, so in mystisches Dunkel zu hüllen? Anzunehmen, daß Bohomolec eine zeitgenössische englische Komödie als Vorlage benutzt hat, dazu liegt, meiner Meinung nach, kein Grund vor, da wir sonst keine englischen Vorbilder bei Bohomolec finden.

Viel eher können wir vermuten, daß auch der «Ubogi pokorny» wie der «Ubogi hardy» italienischen Ursprungs ist. Darauf deuten vor allen Dingen die bei französischen Komödiendichtern so seltenen szenischen Veränderungen: der erste Akt geht in dem Hause des jungen, sympathischen Verschwenders Kleander vor sich, ebenso der dritte Akt («Theatrum pokazuie dom naięty Kleandra»), der dazwischenliegende zweite Akt dagegen ist nach Anzelms, des erhofften Schwiegervaters Haus

verlegt. Weiterhin treten im zweiten Akte die handelnden Personen als Masken verkleidet auf, was gleichfalls auf ein italienisches Milieu deuten könnte. Analysieren wir die Intrige der Komödie genauer, so fällt uns unter anderem eine Inkonsequenz auf, die uns vielleicht den Schlüssel zur Auffindung des genetischen Verhältnisses geben könnte. Der ganze zweite Akt scheint überflüssig zu sein: denn wozu läßt eigentlich der Dichter oder Bearbeiter den Sbrigani den Gang zu Anzelm tun, wenn sein Plan, ihn von dem in Aussicht gestellten Besuche abzuhalten, zwar anfänglich zu gelingen scheint, dann aber vollständig fehlschlägt? Denn Anzelm erscheint mit der ganzen Gesellschaft dennoch im dritten Akte bei Kleander. Der Kern der ganzen Handlung scheint mir an den Anfang des ersten Aktes und in den dritten Akt verlegt, und lassen wir einmal den zweiten Akt ganz außer acht, so ergibt sich uns folgende Handlung: Der alte kluge Anzelm läßt durch seinen Diener Johan dem zukünftigen Schwiegersohn Kleander seinen heute bevorstehenden Besuch anmelden:

JOH: . . . Ale bez wielkich zachodów! Jego kompania, z którą tu przyjdzie, nie będzie większa nad dwudziestu, y przed wieczera chcą w maskach tańcować . . . Dwanaście półmisków na pierwsze noszenie dość będzie. A drugie z różnych owoców, ciast &c.»

In der zweiten Szene des dritten Aktes wiederholt Johan (aus Gründen, die wir aus dem eingeschobenen zweiten Akte erfahren) diese Selbsteinladung, mit der Zufügung, daß zwar nicht der alte Anzelm selbst, wohl aber seine Freunde sofort eintreffen werden. Während nun Kleander in der größten Verlegenheit schwebt, wie er die wirklich hereinströmenden Gäste bewirten solle, hat Anzelm selbst ein Abendessen bestellt, das von einem scheinbar betrunkenen «garkuchmistrz» und seinen Gehilfen hereingebracht wird. Dieser fordert nun von Kleander und seinem Diener Sbrigani sofortige Bezahlung, die sie ihm nicht leisten können. Es erweist sich dann, daß Anzelm

sich maskiert unter den Gästen befindet. Er demaskiert sich (etwa das «*si smaschera*» der *Commedia dell'arte*) und läßt Kleander verstehen, daß das ganze Arrangement von ihm veranstaltet worden ist, um Kleander wegen der Verheimlichung seiner wahren Vermögensverhältnisse zu bestrafen. Im zweiten Akte, der zwischen der ersten und zweiten Selbsteinladung des alten Anzelm liegt, sehen wir, wie Sbrigani den bevorstehenden Besuch durch verschiedene Vorwände (hauptsächlich durch die erfundene Geschichte vom vorbereiteten Überfalle auf Kleanders Haus, also eine Erfindung, wie wir sie schon im «*Chelp-liwiec*» fanden) abzuwenden sucht. Wir könnten uns eventuell denken, daß sich der alte Pantalone der *Commedia dell'arte* hinter Anzelm's Gestalt verbirgt, daß sein Diener Johan, der Sbrigani immer mißtraut, früher etwa Trivellino, Sbrigani selbst vielleicht Arlecchino geheißten hat, und daß der vermeintliche «*garkuchmistrz*», der unerwartet mit einem vollständigen Abendessen erscheint, ursprünglich ein wirklicher gewesen ist, nicht, wie es sich hier sehr romantisch erweist, der treue Diener des Vaters von Kleander. Eine Diamantina oder Corallina hat wohl ursprünglich auch eine Rolle zu spielen gehabt. Der entscheidende Punkt der Handlung ist aber der, wo Kleander resp. Sbrigani zu ihrer Überraschung vor die Notwendigkeit gestellt werden, eine Mahlzeit zu bezahlen, die nicht sie bestellt haben, die aber gewissermaßen ein Rachemittel des abgewiesenen Anzelm-Pantalone resp. des Johan-Trivellino ist.

Eine vollständig adäquate Quelle für die Handlung unserer Komödie aus dem reichen Repertoire der italienischen *Commedia dell'arte* vorzubringen, bin ich leider, vielleicht aus mangelnder Kenntnis dieses Repertoires, nicht imstande. Dagegen kann ich auf ein «*soggetto*» hinweisen, das einige Berührungspunkte mit der oben analysierten Intrige hat, und, was sehr wichtig ist, zu den lebenskräftigsten «*soggetti*» der *Commedia dell'arte* gehört. Entstanden zur Zeit des alten Théâtre Italien zu Paris

(1662—1671), als Locatelli (Trivellino) und Domenico (Arlecchino) die Bühne beherrschten, hat es noch später fortleben können und ist etwa 100 Jahre nach seinem Entstehen von Goldoni benutzt worden, der den «a soggeto» dramatisierten Stoff am 11. Mai 1764 im Théâtre Italien zu Paris, freilich nur «avec peu de succès»²¹, auführen ließ. Die Komödie erhielt bei ihm den alten Namen «L'inganno vendicato» oder «La dupe vengée». Die Handlung des ursprünglichen Kanevas besteht darin, daß Pantalone seinen Diener Trivellino zu seinem Schwiegersohne Arlecchino schickt, um ihm mitzuteilen, daß er heute abend — um Molands Rekapitulation²² zu zitieren — «suivi de toute sa famille» bei ihm eintreffen werde «pour lui demander sa soupe». Das paßt Arlecchino sehr wenig, zwar nicht deshalb, weil er kein Geld hat, sondern weil er geizig ist: «(il) s'excuse en disant qu'il est invité ailleurs». Trivellino glaubt ihm ebensowenig wie Johan dem Sbrigani bei Bohomolec, und er beschließt, Arlecchino einen Streich zu spielen. Er benutzt die Abwesenheit Arlecchinos und seiner Frau Diamantina und «envoie chercher un rôtiiseur, ordonne un repas magnifique au nom du maître de la maison, et, lorsque Pantalon arrive avec sa compagnie, il lui dit qu'Arlequin et sa femme l'ont chargé de faire les honneurs pour eux. On mange beaucoup; on boit encore mieux à la santé d'Arlequin et de sa femme, et l'on se retire». Am nächsten Morgen erscheint der «rôtiiseur», «pour lui demander sa pratique et surtout le payement du repas qu'il a fait servir chez lui à douze francs par tête». Wie sich Arlecchino nachher rächt, interessiert uns hier nicht, da für uns das wichtigste ist, daß wir im italienischen «scenario» erstens

²¹ Desboulmiers, Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien . . . (Paris 1769), Bd. VII, S. 312: — Rahan, a. a. O., S. 381. — Im «Dictionnaire des Théâtres de Paris» (Paris 1756) habe ich das Motiv nicht gefunden.

²² Louis Moland, Molière et la comédie italienne (Paris 1867), S. 274 ff.

das einleitende Motiv: daß Pantalone sich und seine Gesellschaft bei Arlecchino durch den Diener Trivellino einladen läßt, aber unter Vorschützung falscher Tatsachen von jenem abgewiesen wird, und zweitens das andre Motiv: daß in Arlecchinos Haus ein Gastmahl aufgetragen wird, das er nicht selbst bestellt hat, wohl aber bezahlen muß, somit die zwei Motive, auf denen bei Bohomolec die ganze Komödie aufgebaut ist, wiederfinden, wenn auch in anderem Zusammenhange. Ich wage natürlich keineswegs zu behaupten, daß wir im «Inganno vendicato» wirklich die eventuelle Quelle des «Ubogi pokorny» zu sehen haben; zu einer solchen Behauptung ist die Analogie bei weitem nicht zureichend; was ich hier mit der Anführung des Commedia dell'arte-Motivs beabsichtigt habe, ist nur das, nachzuweisen, wie einige fundamentale Grundzüge des «Ubogi pokorny» mit gewissen «canevaggio»-Zügen parallel gehen und einen italienischen Ursprung der polnischen Komödie einigermaßen wahrscheinlich machen. Damit scheint also die Möglichkeit, sogar die Wahrscheinlichkeit naheliegend, daß auch andere, vermutlich auch italienische Motive dazu beigetragen haben, dem «Ubogi pokorny» die Form zu geben, die er hat: vor allen Dingen möchte ich die Aufmerksamkeit darauf lenken, daß Kleander seine Gäste in den Räumen eines «kapitan» (Sbrigani rät Kleander, die Gäste «do pokoiów kapitana, który w tym domu z nami ma stancyę» zu führen) empfängt, — vielleicht ein rudimentärer Rest einer Vorlage, wo ein Capitano Spezzaferro oder Capitano Matamoros eine Rolle zu spielen hatte. Gleichfalls ist es nicht unmöglich, daß Anzelm in einer eventuellen Vorlage nichts von dem armen Liebhaber Kleander wissen wollte, worauf der Umstand weisen könnte, daß Sbrigani nach seiner Rückkunft von dem Alten seinem Herrn, freilich nur des Scherzes halber, erzählt, daß Anzelm ihm verboten habe, sich seiner Tochter zu nähern. Auffällig ist es auch, daß Anzelm in Gesellschaft mit den Kavalieren Wilhelm, Robert und Dorant auftritt, ohne daß

diese bei Bohomolec eine irgendwie bedeutsame Rolle zu spielen haben; man fragt sich unwillkürlich bei der Lektüre, ob diese Herren nicht vielleicht früher im Gang der Handlung etwas zu besagen hatten. Der Brief, der zum Schluß verlesen wird:

«Jestem oyciec owego nieszczęśliwego Kleandra, który bywa u Waszmość Pana. Jeden z mych przyja iół, który sekretnie na jego postęпки uważał, oznaymił mi, że życzy on sobie poiąć córkę Waszmość Pana. Jeśli on będzie w tych zamysłach szczęśliwy, uznam go znówu za syna moiego y zapomnę wszelkie przykrości, których mię swym marnotrawstwem nabawił, y sam wkrótce przybędę do Waszmość Pana»,

erlaubt uns auch einige Vermutungen auszusprechen: Kleander hat einen Vater, wie wir erst zum Schluß erfahren, der ihn wegen seines verschwenderischen Lebens enterbt hat; war es ursprünglich gar der Vater selbst, der als deus ex machina auftrat, sich für den Bruder Roberts ausgebend und hinter einer Maske seine wahre Persönlichkeit verheimlichend, um den verschwenderischen Sohn wegen seines falschen Verhaltens zu bestrafen? Dergleichen Motive sind in der Geschichte der Komödie nicht unbekannt; ich brauche bloß an Destouches' «Glorieux» zu erinnern, wo auch ein Vater gegen Schluß der Handlung erscheint, um seinen Sohn öffentlich zu desavouieren.

Aber wie dem auch sei, eines ergibt sich ohne Zweifel aus dieser Diskussion unseres Problems, nämlich, daß der «Ubogi pokorny» ebensowenig original ist wie der «Ubogi hardy», wenn wir auch, was die eigentliche Quelle dieser Komödie angeht, nicht aus dem Bereiche der unbewiesenen und unbeweisbaren Vermutungen herausgelangen können.

Versuchen wir nun die eventuelle Quelle des «Figlacki kawaler z księżyca» zu ergründen, so führen uns die wenigen Anhaltspunkte, die wir haben, wieder auf Goldonis Namen zurück, ohne daß wir freilich auch hier aus dem Gebiete der Vermutungen zu irgendwie feststehenden, tatsächlichen Resultaten zu gelangen vermögen.

Goldoni erzählt uns nämlich in seinen französisch geschriebenen «Mémoires»²³, augenscheinlich in Erinnerung an seinen Aufenthalt zu Rimini im Jahre 1741, folgendes:

«Tout le monde me demande des pièces; chacun aurait voulu en être l'acteur principal: à qui donner la préférence? M. le comte de Grosberg protégeait particulièrement l'Arlequin; il me pria de travailler pour ce personnage, et je le fis avec d'autant plus de plaisir, que l'acteur était bon, et que le protecteur était généreux. L'Arlequin était M. Bigottini, bon acteur pour les rôles de son emploi, mais surprenant pour les métamorphoses et pour les transformations. M. de Grosberg se souvenait d'une pièce de l'ancienne foire de Paris, intitulée «Arlequin empereur dans la lune». Il croyait que ce sujet aurait pu faire briller son protégé; il n'avait pas tort. Je travaillai la pièce à ma fantaisie d'après le titre: elle eut beaucoup de succès. Tout le monde fut content, et moi aussi.»

Wir wissen somit bloß, daß Goldoni eine Komödie verfaßt hat, deren Titel uns unwillkürlich an die Bohomolecsche erinnert. Wir wissen aber nicht einmal, welchen Inhaltes diese Komödie gewesen ist, denn sie ist nicht überliefert und wird nur selten von den Goldoniforschern genannt.²⁴ Uns sind nur einige Anhaltspunkte gegeben, die uns aber auch nur wenig zu erschließen gestatten. Goldoni gibt nämlich selbst die indirekte Quelle seines Stoffes an: er nennt eine gleichnamige Komödie des alten «Foire»-Theaters zu Paris. Nun ist tatsächlich im Théâtre de la Foire S. Germain im Jahre 1712 eine nichtgedruckte Komödie mit dem obigen Titel («Arlequin empereur dans la lune») gespielt worden, als deren Verfasser Remy und Chaillot genannt werden. Was wir von diesen beiden erfahren, beschränkt sich darauf, daß «les titres & le détail des pièces des Sieurs Chaillot & Remy ne sont plus connus

²³ Mémoires de Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie . . . , précédés d'une notice . . . par M. Moreau (Paris 1822), Bd. I, S. 204—205.

²⁴ Rabany, a. a. O., nennt sie nicht, dagegen erwähnt sie G. Guerzoni, Il teatro Italiano nel secolo XVIII (Milano 1876), S. 172.

que leur vie». ²⁵ Einige Aufschlüsse über den Inhalt der uns interessierenden Komödie erhalten wir jedoch aus dem «Dictionnaire des Théâtres de Paris» ²⁶:

«Cette pièce est pour le fond la même qui avoit été représentée par les anciens Comédiens Italiens, le 5 Mars 1684 & qui est imprimée tome I du Théâtre Italien de Gherardi. Les Auteurs forains la mirent en couplets, y ajoutèrent plusieurs scènes nouvelles & firent les changements convenables au Théâtre pour lequel ils travailloient. Cette pièce eut un très grand succès.»

Dieselbe Quelle ²⁷ teilt uns weiterhin mit, daß eine gleichnamige Komödie 1729 von den italienischen Schauspielern zu Paris aufgeführt worden ist, wobei Angelo Constantini als Mezzetin eine Betrügerrolle zu spielen hatte und u. a. in einer «scène nocturne» mit Arlequin das Publikum begeisterte, daß ferner dieselbe Komödie schon zehn Jahre zuvor auf derselben Bühne über die Bretter ging und später (1752) in Favarts Bearbeitung ganz durchfiel. Ich kann hier noch hinzufügen, daß andere Bearbeitungen aus Deutschland bekannt sind: so sollte an König Friedrichs II. Hof von seinen französischen Schauspielern ein «Arlequin Empereur de la lune» 1743 aufgeführt werden ²⁸, so wissen wir von einer Schulbearbeitung desselben Themas, die der Benediktinermönch Heinrich Braun 1760 in Freising mit dem Titel «Die Reise nach dem Mond» aufführen ließ ²⁹; so wissen wir schließlich auch noch von einer Aufführung von Ungers «Der Mondkaiser» zu Lauchstädt im Jahre 1791 und später. ³⁰

²⁵ (Parfaict), Dictionnaire des théâtres de Paris (Paris MDCCLVI), Bd. II, S. 70. — Vgl. auch Bd. IV, S. 417.

²⁶ Dictionnaire, Bd. I, S. 229.

²⁷ Dictionnaire, Bd. II, S. 152; Bd. VII, S. 361.

²⁸ J.-J. Olivier, Les Comédiens Français . . . (Paris MCMII), S. 100.

²⁹ K. v. Reinhardtstoettner, Zur Geschichte des Jesuitendramas in München (Jahrbuch für Münchener Geschichte, 3. Jahrg., Bamberg 1889), S. 64.

³⁰ C. A. H. Burckhardt, Das Repertoire des Weimarschen Theaters (Theatergeschichtliche Forschungen, hrsg. von B. Litzmann, Bd. I), Hamburg und Leipzig 1891.

Die Urquelle aller dieser Bearbeitungen ist ohne Zweifel jener «Arlequin Empereur dans la lune», den wir in Gherardis bekannter Sammlung³¹ wiederfinden, und der — am 5. März 1684 zum ersten Male aufgeführt — Nolant de Fatouville³² zum Autor hatte. Die Komödie war schon früh auch in Deutschland bekannt geworden, enthielt doch der 1696 zu Nürnberg erschienene vierte Teil des «*Histrion Gallicus Comico-Satyricus sine exemplo*» auch noch einen «Anhang aus dem Arlequin», der den Titel trug: «Der Kaiser im Mond».³³

Die Fatouvillesche Komödie hatte seinerzeit in Paris großen Erfolg, war sie doch eine scherzhafte Antwort auf die vieldiskutierte Frage, ob andere Welten außer der Erde bewohnt wären.³⁴ Aus den einzelnen französischen Szenen, die Gherardi in seiner Sammlung wiedergibt, den ursprünglichen Verlauf der Handlung genau zu rekonstruieren, ist leider nicht mehr möglich. Aus den verschiedenen «*scène de la protase*», «*scène du desespoir*» (die unmittelbar mit der vorhergehenden zusammenhängt), «*scène de la fille de chambre*», «*scène de l'Isabelle et Colombine*», die wahrscheinlich den ersten Akt bildeten und im Hause des alten dottore spielten, aus den «*scène du fermier*» und «*scène de l'ambassade et du voyage d'Arlequin dans l'empire de la lune*» (die wahrscheinlich den dritten Akt

³¹ Gherardi, *Le théâtre italien . . .* (Amsterdam 1701), Bd. I. S. 113 ff.

³² Oskar Klingler, *Die Comédie-Italienne* (Straßburg 1902), S. 209—210.

³³ A. Ehrhard, *Les comédies de Molière en Allemagne* (Paris 1888), S. 91, nennt den Titel der Komödie nicht. Ich kenne ihn aus P. Morozovs Arbeit «*Očerki iz istorii ruskoj dramy*» («*Žurnal Ministerstva Narodnago Prosvěščenija*», Teil CCLVIII, Juliheft 1888, S. 86—87). Er zitiert den Titel nach der im Jahre 1710 zu Nürnberg erschienenen neuen Ausgabe des vierten Bandes.

³⁴ Vgl. den «*Mercure Galant*» vom Jahre 1684: «(Cette comédie) qui pendant 15 jours que l'on l'a joué sans interruption a fait icy un fracas qui va audela de tout ce qu'on peut s'en imaginer. Tout Paris y a couru, et à chaque représentation le lieu s'est toujours trouvé trop petit.»

bildeten und auf der Straße spielten) und schließlich aus der «scène de l'apothicaire» und der «scène d'Arlequin en empereur de la lune», die wieder in einem Zimmer stattfanden und den dritten Akt ausmachten³⁵, erkennen wir nur so viel, daß Arlequin sich zuerst als Gesandter des Mondkaisers, darauf als der Mondkaiser selbst verkleidet und sich statt der anderen Freier, eines «fermier» und eines «apothicaire», im Hause des docteur Balouard alias dottore Graziano Baloardo einfindet, um aus den astrologischen Vorurteilen und der Leichtgläubigkeit des letzteren Nutzen zu ziehen: sein Plan scheint darauf auszugehen, entweder seine Magd Colombine oder sogar seine Tochter Isabelle resp. seine Nichte Eularia zu heiraten. Drei «chevaliers du soleil», wahrscheinlich verkleidete Liebhaber der drei Mädchen (einer von ihnen eventuell Liebhaber der auch heiratsfähigen Magd Olivette), zwingen ihn aber zum Schluß, jedenfalls von der Isabelle und der Eularia, auf die sie selbst Ansprüche erheben, abzustehen, dagegen erhält er wahrscheinlich seine ursprüngliche Geliebte Colombine.

Nun hat Strusiński, der freilich die anderen Redaktionen des Motivs nicht gekannt oder von der Existenz derselben und ihrem gegenseitigen Verhältnisse nichts gewußt hat, gemeint, daß Bohomolec den Inhalt seiner Komödie aus der Fatouvilleschen Komödie geschöpft habe.³⁶ Das erscheint mir mehr als zweifelhaft. Freilich können wir ein gewisses tertium comparationis aufstellen: das sind die Erzählungen Arlequins einerseits, des Figlacki anderer-

³⁵ Diese Verteilung, die nur vermutlich richtig ist, wird übrigens dadurch bestätigt, daß die Dekorationsanweisungen, die am Hofe Friedrichs II. der obengenannten Aufführung zugrunde gelegt wurden, und die erhalten sind, eine ähnliche Akteinteilung und Lokalisierung der Akte voraussetzen wie die oben von mir vermutete. Hier finden wir für den ersten Akt die Notiz «décoration: chambre», für den zweiten «décoration: la Ville», für den dritten «décoration: la Chambre dont le fond est une Tapisserie peinte» usw. Vgl. Olivier, a. a. O., S. 101.

³⁶ Strusiński, a. a. O., S. 258.

seits vom Leben im Monde, — ich meine die Tatsache, daß Figlacki ebensowohl wie Arlequin sich für einen vom Monde auf die Erde herabgestiegenen Kavalier ausgibt und eine Schilderung des Mondlebens gibt. Wir finden sogar eine wörtliche Übereinstimmung:

Arlequin empereur:

DOC: . . . Et comment vit-on en ce pays-là? Y mange-t'on de même qu'icy?

ARL: Ouy & non . . . Ouy pour les vivres — on y mange de tout ce que l'on mange icy. Et non pour la manière de manger qui est toute differente de la nôtre . . .

Bohomolec I, 3:

LUN: Co . . . iadaią ludzie na księżycu? Czy takie u nich iako y u nas obiady y wieczerzy?

FIG: Potrawy ich mają nieiakieś podobieństwo do tutajszych, ale sposób iedzenia daleko iest inszy.

Dagegen ist die Beschreibung der Art zu essen eine sehr von der der «italienischen» Komödie abweichende, freilich ebenso phantastische, aber — ich möchte sagen — weniger geschmacklose als bei Fatouville:

FIG: Tam nigdy gębą nie iedzą.

LUN: A to iak?

FIG: Tam kiedy przyidzie czas ǒbiadu lub wieczerzy, niesą potrawy gorace do takiego pokoju, który y okna y drzwi tak mocno ma opatrzone, żeby exhalacya albo para tych potraw ztamtąd nie wychodziła. Gdy tedy tam potrawy zaniosą, idą wszyscy y w tym pokoju zabawiają się lub muzyką lub kartami lub inną grą iaką. Tymczasem para, z tych potraw wychodząca, wchodzi do nich przez usta, przez nos y przez ciała. Y tak gdy w tym pokoju z godzinke lub więcej posiedzą, wychodzą posileni, lubo nie nie iedli . . . Ztąd to idzie, że tam żadney nie-strawności nie znaią . . .

Auch Verhältnisse, die in der von uns angenommenen Vorlage nicht besprochen werden, macht Figlacki zum Gegenstand seiner Schwindeleien:

LUN: . . . Ale jeszcze miałem się spytać: iakie na księżycu pieniądze idą?

FIG: Fe! tam żadnych pieniędzy nie znaią. Dlatego y ia się iemi mocno brzydę.

LUN: A iakinże sposobem rzeczy kupują?

FIG: Oto tak: poetowie tam są naybogatsi, nie tak iak tu, gdzie oni pospolicie w ubóstwie umierają. Tam a'bowiem za wiersze wszystkiego dostają y im kto więcej tych wierszów ma u siebie, tym jest bogatszy . . .

An einer anderen Stelle erzählt Figlacki Lunacki von der höchst wunderbaren Art, wie man im Monde spricht:

LUN: Mówmy co o księżycu . . . Chciałbym słyszeć ięzyk ludzi księżycowych.

FIG: Daleko tam inszy sposób jest mówienia iak tu. Tam żadnych słów nie nazywają, ale śpiewając mówią — to jest: podniesienie lub spuszczenie głosu pewnym sposobem znaczy inną co raz a inną mowę. Z klawiszów tedy y z tonów różnych trzeba się dorozumiewać sensu.

Wenn somit Figlacki wie Arlequin das Leben im Monde schildern, so hört damit doch eine direkte Übereinstimmung auf: was Figlacki zu erzählen weiß, ist ganz etwas anderes als das, was Arlequin zum besten gibt, und besonders interessant ist in diesem Zusammenhange die Tatsache, daß die Zuhörer bei Fatouville immer wieder «C'est tout comme icy!» ausrufen, während bei Bohomolec Figlacki immer wieder unterstreicht, daß im Monde alles «nie tak iak tu» sei. Aus dem Bereiche der Satire sind die Erzählungen Arlequins ins Bereich gewöhnlicher Lügen hinabgeglitten.

Inwieweit die Veränderungen, die wir bei einem Vergleiche zwischen Bohomolec' geschlossener Komödie und den losen, von keiner festen Intrige verbundenen Szenen Fatouvilles konstatieren, Bohomolec persönlich zuzuschreiben sind — wie Strusiński es tut — ist mir sehr fraglich. Schon Chaillot und Remy hatten Veränderungen eingeführt, in der 1729 aufgeführten Komödie kam eine nächtliche Szene zwischen Arlequin und Mezzetin vor, Goldoni verfaßte sein «soggetto» auf Grund des Titels und — so können wir vermuten — auch auf Grund einer allgemeinen Inhaltsangabe des von Chaillot-Remy bearbeiteten alten Stückes und folgte dabei seiner Phantasie. Wenn Bohomolec die italienische Fassung kannte, so

kannte er sie wahrscheinlich in der Goldonischen; da uns aber diese Fassung vollständig unbekannt ist, können wir auch nicht mit wünschenswerter Genauigkeit feststellen, inwiefern die durchgreifenden Veränderungen des Stoffes, die wir schon in der eventuellen Vorlage Bohomolec' voraussetzen müßten, eben Goldoni zum Urheber haben.

Dagegen kann eine Abhängigkeit des polnischen Dichters oder Bearbeiters von einer anderen Goldonischen Komödie an einem Einzelmotive bewiesen werden. Die wesentlichste Veränderung, die wir bei Bohomolec konstatieren können, besteht nämlich darin, daß Figlacki-Arlecchino bei Bohomolec als eine Art Tartuffe erscheint, was Kielski den Verdacht eingegeben hat, Bohomolec' Komödie sei unter dem Einflusse der bekannten Molièreschen Komödie entstanden.³⁷ Eine solche Annahme ist schon rein methodisch wenig wahrscheinlich, da eine allgemeine Ähnlichkeit ohne konkrete Übereinstimmungen nicht als überzeugendes Beweismittel gelten kann, und konkrete Übereinstimmungen zwischen dem «Tartuffe» und dem «Figlacki kawaler z księżyca» liegen faktisch nicht vor. Wenden wir uns aber zur Goldonischen Komödie «L'Adulatore», so finden wir hier nicht nur schon den Typus des schmeichelnden Intriganten vorgezeichnet, sondern auch Einzelheiten, die Bohomolec nur hier gefunden haben kann, Übereinstimmungen, die fast wörtlich sind. Ich denke hier vor allen Dingen an den Kampf zwischen dem «segretario» Don Sigismondo und dem «decano della famiglia bassa» Brighella bei Goldoni und den entsprechenden Kampf zwischen dem «podstarości» Gospodarski und dem «kawaler» Figlacki: die betreffenden Szenen sind bei Goldoni die Szenen I, 9 (wo Brighella der Donna Luigia erzählt, daß «la persona, che tende alla rovina de sta Fameja l'è el Sior D. Sigismondo», und daß er der Dienerschaft mehrere Monate hindurch den Lohn

³⁷ Kielski, a. a. O., S. 147.

vorenthalten habe), weiter II, 2 (wo Brighella von Don Sigismondo Geld für die Dienerschaft fordert und sich weigert, persönlich von ihm Geld anzunehmen), dann III, 2 (wo Brighella seinen eigentlichen Herrn, den «governatore» Don Sancio, auf Sigismondos Geldunterschleife aufmerksam macht), III, 3 (wo Sigismondo, von Don Sancio zur Rede gestellt, sofortige Konfrontation mit Brighella verlangt) und III, 4 (wo Brighella einräumt, Sigismondo habe ihm Geld angeboten, und ohne viel Federlesens mit einem «Va via, bugiardo» von Sancio zur Türe hinausgeworfen wird); bei Bohomolec entsprechen ihnen die Szenen I, 4, II, 3, II, 4, II, 5. Figlackis Betragen Gospodarski gegenüber ist genau ebenso schmeichlerisch und doppelzünftig wie das Sigismondos Brighella gegenüber: wie Figlacki jenem als dem besten Menschen und Verwalter auf der Erde zu unschmeicheln sucht, so nennt schon Sigismondo den Brighella «decano mio gentilissimo», «caro Brighella mio amatissimo» usw.; wie jener ihm seine «tabakierka» als persönliches Geschenk überreichen will, so bietet Sigismondo ihm seine «scatola di tabacco» an; wie Figlacki dem Gospodarski sagt, daß Lunacki kein Geld habe, er möchte ihm aber gern zu Diensten sein, so versucht auch Sigismondo Brighella in die Falle zu locken. Vielleicht könnte auch noch ein anderer Zug der Bohomolecischen Komödie, daß nämlich Figlacki dem Robert hinterlistig zur Flucht rät, jener Goldonischen Szene nachgebildet sein, in der Sigismondo dem conte Ercole dazu rät, die Tochter des Don Sancio zu entführen: beide unterlassen es. Auch bei Goldoni schließt die Komödie mit einer Entlarvung des Intriganten; während dieser aber von dem Koche vergiftet wird und seine Sünden bereut, geschieht bei Bohomolec die Entlarvung mittels eines kompromittierenden Briefes, den der angebliche Mondkavalier an seinen Bruder schickt:

«Mnie wielce serdeczny y kochany Bracie! O moich obrotach krótko Ci namieniam, bo się o nich zupełniey dowiesz od Pana Pomockiego sąsiada naszego. Posyłam Ci teraz przez

niego 5000 czerw. złotych, których polityką terazniejszey mody nabyłem. Ja tu mam wielki kredyt u Pana Lunackiego, a to z tej przyczyny, że dowiedziawszy się, iż on ma ciekawość poznania kogo z ludzi księżycowych, uczyniłem się kawalerem z księżycą. Jednakże ja tu długo bawić nie mogę, bo syn jego niebardzo mi sprzyja. Prawda, że go z oycem pokłócił, chcąc mu kredyt u niego zepsuć, przecież boję się, żeby miłość, która wielka jest między synem y oycem, nie odkryła kiedykolwiek moiej polityki. Resztę niebawiacz ustnie opowiem.*

Inwieweit dieser Abschluß wie auch überhaupt schon die Übereinstimmungen zwischen den «Adulatore»-Szenen und den entsprechenden Bohomolecchen auf jener Goldonischen oder einer anderen italienischen Komödie vom Mondkaiser und Mondkavalier beruhen, und wo unter dieser Bedingung die Quelle zu den «Adulatore»-Szenen gesucht werden müßte, wage ich freilich nicht zu entscheiden.

Ich wage es um so weniger, als wir uns erst noch die Frage vorlegen müssen, ob nicht etwa die Bohomolecche Redaction des «Imperatore della luna»-Motivs eine freie Kontamination verschiedener Motive sein könnte. Ich habe schon oben³⁸, als von dem jesuitischen Einflusse auf Bohomolec die Rede war, die Möglichkeit eines umgestaltenden Einflusses der Poréeschen «Liberi in deligendo vitae. instituto coacti» auf den ursprünglichen Stoff des «Figlacki kawaler» gestreift. Auch da haben wir schon einen «Tartuffe»-artigen «adulator» und Intriganten, den scheinheiligen Theobulus, der die ganze Macht im Hause des leichtgläubigen Themistus an sich gerissen hat; wie Figlacki seinem Freunde Pomocki (I, 1) stolz erzählt:

«Ja tu iestem marszałkiem, koniuszym, sekretarzem, kommissarzem, podskarhim, podczaszym, słowem mówiąc: teraz pan Figlacki iest tu Totumfacki»,

so wird auch schon bei Porée gleich im Anfang (Szene 1) — dagegen nicht bei Goldoni — vom Intriganten fast wörtlich dasselbe behauptet:

«Patris occupavit animum, illum regit, quo vult, impellit. unde vult, deducit, et arbitrio ac prope imperio moderatur suo.»

³⁸ Vgl. oben S. 81.

Auch Theobulus sucht den Diener (Diaphanes) durch Schmeicheleien («servorum minime malus, maxime sincerus et vere pellucidus») und durch die Vorhaltung desselben Köders, einer «tabacotheca», für sich zu gewinnen. Auch dort wird der treue Diener, wie im «Adulatore» («Va via, bugiardo!») und im «Figlacki kawaler» («Precz mi z oczu, kłamco!» II, 5), mit einem «Apage sis, homo mendax & perjure!» vom erblindeten Herrn weggejagt. Ist dagegen Don Sigismondo nur Intrigant, so sind Figlacki und Theobulus beide auch noch scheinheilig; ruft Theobulus gern aus: «O, quam tarda est virtutem sequi humana voluntas! O, quam flecti nescia, cum illam regit victrix et invicta cupiditas!» (Szene 9), so folgt ihm Figlacki gern mit scheinheiligen Klagen über die Schlechtigkeit der Welt und der Menschen: «Ach, ięzyki ludzkie, ięzyki!» . . . «Ale czego złość ludzka nie dokaże!» (I, 2). Ihre Insinuationen wagen weder Figlacki noch Theobulus klar und deutlich an die rechte Adresse zu richten: wenn Theobulus den Freund des jungen Agathocles bei Themistus anschwärzen will, und dieser fragt, ob er den Theophilus meine, so versteckt er sich gleich hinter der vielsagenden Ausrede: «Aliquis — inquam — quisquis ille est, filium tibi a recta retrahit via» (Szene 9); so läßt auch Figlacki ein Hintertürchen offen, wenn er den Verwalter anschwärzt, und Lunacki klar und deutlich Bescheid wissen will: «Ach, co ia powiedziałem! Może się mylę!» (I, 3).

Wenn wir also das hier über die mutmaßliche Entstehungsart des «Figlacki kawaler z księżycą» Gesagte zusammenfassen, können wir zunächst sagen, daß Bohomolec die zentrale Idee vom Mondkavalier ohne Zweifel aus der italienischen Commedia dell'arte, sei es aus dem Gherardischen Auszuge, oder sei es aus der verschollenen Goldonischen Bearbeitung, kannte. Dann müssen wir aber auch hinzufügen, daß Motive, die wir einerseits aus einer anderen Goldonischen, andererseits aus einer jesuitischen Komödie kennen, bestimmenden Einfluß auf die

Formung des so kontaminierten Stoffes geübt haben. Molièrescher Einfluß läßt sich dagegen nicht feststellen.

Fast ausschließlich italienischer Herkunft, wobei Bohomolec nicht nur wie im «Figlacki» die komische Idee eines Commedia dell'arte-Stoffes benutzt, sondern auch die Form resp. Formlosigkeit einer Stegreifkomödie bewußt nachgeahmt hat, ist jene Komödie, der Bohomolec den Titel «Arlekin na świat uraźony» gegeben hat, und bei der er ausdrücklich unterstreicht, daß «ta komedya na wzor włoskich robiona» sei.

Dementsprechend erhalten alle handelnden Personen Namen, die wir zum Teil aus der italienischen Komödie so gut kennen. Der Titelheld hat den Namen Arlecchino (Arlequin = Arlekin) behalten, sein Freund und Genosse nennt sich Pantalone (Pantalon), was uns übrigens etwas wundern muß, da hier keineswegs der alte komische Pantalone der italienischen Komödie vorgeführt wird, sondern viel eher ein Pedrolino, jedenfalls ein typischer Zanni; der Name Pierrot, den eine der handelnden Personen erhält, läßt uns einerseits vermuten, daß Bohomolec an die französierten Italiener gedacht hat, kommt uns aber andererseits auch etwas unerwartet, da wir uns unter einem Pierrot etwas anderes vorzustellen pflegen, als hier unter ihm verstanden wird; hier ist er ein junger Kavalier, der etwa hätte Mario oder Lelio oder Ottavio heißen können. Den Namen Leander können wir als einen Namen aus der Comédie Italienne akzeptieren, ebenso den Damon, während der Jodelet augenscheinlich aus der französischen Komödie eingedrungen ist. Der Name Polion lautet gleichfalls etwas ungewöhnlich. Wir haben somit den deutlichen Eindruck, daß Bohomolec nicht ganz über die wirkliche Nomenklatur der Commedia dell'arte, sei es in ihrer italienischen oder Pariser Form, unterrichtet war.

Die äußere Entwicklung der Handlung besteht darin, daß Arlequin, der, erbost über die üble Behandlung, die er in Warschau erfahren, in den Wald geflohen ist, um als weiser Eremit zu leben, von einigen jungen Kava-

lieren nach Warschau zurückgelockt werden soll. Leander erscheint unter anderem als Gesandter der Stadt mit der in ihrem Namen vorgetragenen Bitte, Arlequin möge sie mit seiner Rückkehr beehren:

LEA: Warszawa po udaleniu się Twoim w grubey zostaje żalobie, oplakując utratę wielkiego w Tobie człowieka z którego niemniej sobie zaszczytu iako y uciechy miała. Przetoż przeze mnie u nóg Twoich składa swe gorące żądze . . . Chce y uprasza Ciebie o tę łaskę, abyś iey raczył przywrócić dawną ozdobę Twoim do niey iaśnoświetnym przybyciem.

Arlequin schlägt aber die Bitte kurzerhand ab:

ARL: Niechay sobie przypomni panna Warszawa, iak mię przedtym nazywała: «Arlekin głupi! Arlekin piiak! Arlekin hulltayı! Trzeba mu dać sto bizunów!»

Mir scheint dieser Passus eine wertvolle Andeutung über den äußeren Anlaß zur Entstehung der vorliegenden Komödie zu enthalten. Leanders Bitte, Arlekin möchte nach Warschau zurückkehren, wo man seinen Fortgang nicht verschmerzen könne, enthält allem Anscheine nach einen aktuellen Kern. Bohomolec' Komödie erschien im zweiten Bande, im Jahre 1756. Nun hatte aber Warschau dank der Theaterliebe des Königs August III. noch kurz vorher (bis ungefähr 1750) die Kunst italienischer Schauspieler genießen können: es war das bekanntlich die Truppe des Andrea Bertoldi, die wahrscheinlich kurz nach der Thronbesteigung des Königs in Venedig engagiert worden war, und abwechselnd in Dresden und Warschau, wo der König 1748 das frühere Opernhaus zu einem regelrechten Theater hatte umbauen lassen, vor dem Hofe Augusts III. zu spielen hatte. Unter den Schauspielern zeichneten sich besonders aus: Antonio Bertoldi als Arlecchino; der aus Wien³⁹ und besonders aus dem Theater San Luca in Venedig⁴⁰ bekannte Giovanni Cammillo Ganzaghi, der sonst den

³⁹ Adolfo Bartoli, Scenari inediti della commedia dell'arte (Firenze 1880), S. CXLVIII.

⁴⁰ Ders., a. a. O., S. CLIII.

dottore und den neuen Typus des *Francesco Italianato*⁴¹ zu spielen hatte, als *Tabarrino*⁴²; der vielleicht mit dem im *Teatro San Samuele* in Venedig auftretenden *Francesco Collinetti*⁴³ verwandte oder gar identische *Fernando Collinetti* als *Pantalone*; schließlich die zu einer bekannten Schauspielerfamilie gehörende berühmte⁴⁴ *Primadonna Giovanna Casanova*, die auch in Rußland auftrat, und die wir auch im *Teatro San Samuele* wiederfinden⁴⁵, als *Rosaura*. *Warschau* kannte somit zu jener Zeit, da *Bohomolec* seine *Schulkomödien* schrieb, sehr wohl die *Kunstart* der italienischen *comici*, deren *Warschauer Repertoire* uns aber leider nicht näher bekannt ist. Es erscheint mir sehr verlockend, die Entstehung des «*Arlekin na świat urażony*» mit dem Verschwinden der Italiener in Zusammenhang zu bringen. *Bohomolec*, der dieselben zwar kaum von *Warschau* her kannte, in *Italien* aber sicher die beste Gelegenheit gehabt hatte, die *Commedia dell'arte* näher kennen zu lernen, hat nun aller Wahrscheinlichkeit nach in der allgemeinen Erinnerung der *Warschauer Bürger* an die italienischen Schauspieler und ihre *Bühnenkunst* und in dem ohne Zweifel oft ausgesprochenen Wunsche, *Warschau* möchte nochmals von ihnen besucht werden, den äußeren Anlaß dazu gefunden, eine Nachahmung der allbekannten *Commedia dell'arte* über die *Bretter* seiner *Schulbühne* gehen zu lassen. Als willkommenes Motiv wird ihm dann die *Fiktion*, *Arlecchino* sei vor *Warschauer Bürgern* in die *Einöde* geflohen, erschienen sein. Nun holt *Bohomolec* ihn durch seine *Komödie* zurück.

Wenn wir diese *Komödie* rein quellenmäßig untersuchen, stellt es sich für den vorsichtigen Forscher sehr bald

⁴¹ Ders., a. a. O., S. CLXVII.

⁴² St. Windakiewicz, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej* (Kraków 1921), S. 66, zitiert seinen Namen *Conzachi*.

⁴³ *Bartoli*, a. a. O., S. CLVIII. — *Francesco* war gerade als *Pantalone* bekannt. Ders., a. a. O., S. CLXV.

⁴⁴ Ders., a. a. O., S. CXLVIII.

⁴⁵ Ders., a. a. O., S. CLVIII.

heraus, daß der «Arlekin na świat urażony» ein Mosaikgebilde aus zahlreichen Commedia dell'arte-Motiven ist und somit schon in seiner Form die bunte Tracht des italienischen Hanswurst verrät. Die einzelnen Motive herauszuschälen, die bei Bohomolec sehr wenig miteinander zu tun haben, ist hier nun zunächst meine Aufgabe.

Der Titel, den Bohomolec' Komödie trägt, hat eigentlich nur Berechtigung für die beiden ersten Akte der Komödie, wo Arlequin wirklich «na świat urażony» ist. Einer der auftretenden Kavaliers läßt uns wissen, daß Arlequin «bardzo się na świat rozgniewał y poprzysiągl, że się do niego nie wróci» (I, 1). Arlequin erscheint somit als Misanthrop, als weltverachtender Eremit. Das ist eine aus der Geschichte der Pariser Commedia dell'arte wohlbekannte komische Idee, und Strusiński hat mit Recht auf jenen «Arlequin Misanthrope» verwiesen⁴⁶, den wir in der Gherardischen Sammlung (Band VI) wiederfinden, und der im Dezember 1696 im Hotel de Bourgogne aufgeführt wurde. Diese dreiaktige Komödie, die nach Gherardis Notiz «(est) mise au Théâtre par Monsieur de B***», ist allem Anschein nach von Brugière de Barante verfaßt worden.⁴⁷ Der Verfasser teilt uns in der Vorrede zu der 1697 erschienenen Separatausgabe seiner Komödie folgendes über den Charakter seiner Komödie⁴⁸ mit:

«On a lié le moins grossièrement qu'on a pû plusieurs scènes toutes détachées les unes des autres. et qui n'ont que peu ou point de rapport au fond du sujet. Il auroit été bien aise de ménager des incidents et de faire une pièce pour le moins aussi régulière que la plupart de celles qu'on donne aujourd'hui pour telles. Mais on a négligé un soin qu'il eût été inutile de se donner.»

Zuletzt wurde die Komödie im neuen Théâtre Italien im Jahre 1726 aufgeführt.

⁴⁶ Słrusiński, a. a. O., S. 253.

⁴⁷ Dictionnaire, Bd. VII, S. 378.

⁴⁸ Zitiert von O. Klingler, a. a. O., S. 192.

So, wie die Komödie mit Auslassung aller rein italienischen Szenen bei Gherardi vorliegt, spielt sie «dans un bois». Arlequin lebt hier «parmi des animaux», die er als seine besten Freunde betrachtet. Er haßt Paris (I, 1). Nun wird er aber fortwährend von Personen beunruhigt, die entweder aus Paris kommen oder nach Paris ziehen, und bei ihm, dem bekannten Asketen und Einsiedler, Rat suchen: Colombine sucht ihren Geliebten, «un jeune prince Allemand» (I, 2), der in Wirklichkeit Schauspieler ist und Octave heißt, und aus Furcht, Colombine möchte ihm ihre Liebe entziehen, wenn sie erfährt, wer und was er eigentlich ist, in den Wald geflohen ist (I, 3); der Philosoph Disanvray besucht gleichfalls Arlequin und gibt ihm ein satirisches Bild der Zustände in Paris (I, 4); ein docteur kommt auch in den Wald mit seinem Sohne und seiner Tochter, die in Paris vorwärts zu kommen hoffen, was Arlequin ihnen aus dem Kopfe zu schlagen sucht (I, 5); eine «comtesse», die von ihrem Manne aus Paris verbannt worden ist und in Gesellschaft eines Anbeters auftritt, hofft durch Arlequins Vermittlung wieder nach Paris zu gelangen (II, 1); ein Greis und seine junge Frau klagen Arlequin ihr Leid: sie hätten keine Kinder (II, 6); zwei Mädelchen aus der Gascogne reisen nach Paris in der Hoffnung, dort eine gute Partie machen zu können (II, 7); ein Monsieur de Colafon, «maitre à danser», führt Arlequin seine Kunst vor und raubt ihm dabei seine Börse (II, 8); eine Madame de l'Architrave möchte im Walde «une ville pour les mécontents» erbauen (II, 9); weiter wird er von einem anderen «maitre à danser» Monsieur de la Cabriole und einem «maitre à chanter» Monsieur de Geresol (III, 2), einem Buchhändler (III, 4), einem Maler (III, 5), einem bäurischen Liebespaar (III, 8) besucht. Alle diese Besuche geben die reichste Gelegenheit zu satirischen Ausfällen gegen die bestehenden moralischen und gesellschaftlichen Verhältnisse in Paris. Zuguterletzt erweist es sich, daß Octave der älteste Sohn des docteur ist; Colombine verzeiht ihm seine Schwindeleien, und er erhält die Erlaub-

nis, sie zu heiraten; mit diesem Ausgange gibt sich auch Arlequin zufrieden, obgleich er anfänglich selbst der Colombine nachgestellt hat.

Es ist von vornherein klar, daß Bohomolec außer der Idee von dem misanthropisch gewordenen Arlequin nur sehr wenig von der Brugièreschen Komödie zu verdanken hat. Der «Arlequin Misanthrope» hat Bohomolec deutlich nur als Sprungbrett, als Ausgangspunkt gedient. Ich führe gleich die wenigen Analogien an, die ich aufzufinden vermochte. So ist der Monolog, mit dem Arlekin bei Bohomolec auf der Bühne zum erstenmale auftritt, deutlich nach jenem Monologe gearbeitet, mit dem auch bei Brugière die Komödie beginnt, wenn die Betrachtungen bei Bohomolec auch nicht so ausführlich sind (I, 3). Wie in der Vorlage stellt auch bei Bohomolec der Arlekin einen Vergleich an zwischen den Tieren des Waldes und den Menschen in der Großstadt und kommt zum Resultat, daß die Tiere viel besser sind als die Menschen:

ARL: Czy slyszalesz tu którego zwierzęcia albo o nas albo drugich źle gadającego? A w Warszawie, gdzie ieno pódziesz, wszędzie usłyszysz szkodliwe culzemu honorowi mowy. Niema tego zebrania, niema tego domu, gdzieby culzey sławy nie nicowano. Czy slyszalesz tu którego zwierzęcia mówiącego: «Arlekin piiiak! Pantalén hultay! Trzeba im dać sto bizunów!» A w Warszawie wiele to razy mówiono?

Bekannt ist die Stelle im «Arlequin Misanthrope» (I, 5), wo Scaramouche zu weinen anfängt, aus Furcht, es werde ihm, «qui ne fait que de la bagatelle, qui ne sçait que la bagatelle, & qui ne suis moy-même qu'une bagatelle», schlecht in Paris ergehen, worauf Arlequin ihm in die Rede fährt:

ARL: Tu sçais la bagatelle?

SCA: Ouy.

ARL: Tu fais la bagatelle?

SCA: Helas ouy.

ARL: Et tu es la bagatelle? Ah, mon cher, viens que je t'embrasse! Tu es né pour Paris, tu es né pour une grande fortune! Avec une si belle disposition, tu peux

aspirer à tout. La bagatelle? Ah, mon amy, si j'avois eu un noble penchant pour la bagatelle, je ne serois pas icy, je serois à Paris dans une fortune éclatante.

Eine der Form nach ähnliche Replik finden wir in der polnischen Komödie, wo Pierrot, der sich «żywy konterfekt człeka nieszczęśliwego» nennt, den «złodziey y zbóycą» seines Bruders zu suchen vorgibt (I, 4), worauf er von Arlekin folgenden Rat erhält:

ARL: Co? złodzieia? Do Warszawy, do Warszawy, panie konfektie, ułay się, ieśli szukasz złodzieiów y zbóyców! Tam się oni naybardziej garną. Tu tyko ludzie poczciwi mieszkaia.

Einen gewissen Parallelismus können wir auch darin erkennen, daß Bohomolec' Arlekin ebensowenig vor der Macht des Weines stand halten kann, wie der Arlequin der Vorlage vor der Macht des Weibes. Der Letztere erklärt gleich zu Anfang der Komödie, daß er ganz besonders die Weiber hasse:

ARL: . . . Je hais les hommes, je les deteste, ils sont faux, doubles, hypocrites, méprisables.

Bien entendu, qu'en ceci,

La femme est comprise aussi.

Ouy, si j'en trouvois quelqu'une, je me ferois un plaisir de la traiter comme elle merite. Je la . . . (Il apperçoit Colombine.) Hoime!

COL: Ah, Monsieur, que je suis heureuse de trouver une figure d'homme dans un lieu où je ne vois que des Bestes!

ARL (à part): Figure d'homme? Elle est toute jolie. Je me défie furieusement de moy-mesme.

COL: Monsieur, ne pourriez-vous point me dire des nouvelles de ce que je cherche?

ARL (à part): Tenons bon.

COL: Il me tourne le dos. Que je suis malheureuse!

ARL (à part): La charmante pleureuse! Que je crains pour la Misanthropie!

COL: Monsieur, ne me rebuttez pas, je vous en conjure.

ARL (allant & revenant): Non . . . Ce sexe est fait pour tromper tout le monde.

COL: Ah, craignez-vous quelque chose d'une malheureuse qui implore votre secours?

ARL: Vous estes plus à craindre pour moy que toutes les bestes de ces Bois . . .

Es dauert auch gar nicht lange und Arlequin läßt sich dazu verleiten, der Colombine eine Liebeserklärung zu machen und damit ganz aus der Rolle eines weltscheuen Eremiten zu fallen.

Bei Bohomolec, der, seinem Prinzipie getreu, keine weibliche Rolle in seiner «Commedia dell'arte» zuläßt, hat statt dessen der Wein eine ebenso unwiderstehliche Macht auf Arlekin, der seinetwegen bald ganz seine Eremitenrolle vergißt. Sein Freund Pantalón, der von dem listigen Pierrot die falsche Neuigkeit erfahren hat, daß man jetzt in Warschau gratis Wein trinken könne, versucht als erster, Arlekin zum alten Leben umzuwenden. Arlekin ist zwar anfangs sehr standhaft, kann aber seinen Widerstand auf die Länge nicht aufrechterhalten.

PAN: Ale się Warszawa teraz . . .

ARL: Ale Warszawa nie do rzeczy.

PAN: Ja mówię . . .

ARL: A ia mówię, że Warszawa nas nie godna.

PAN: Ale teraz Warszawa . . .

ARL: Ale y teraz y przedtym Warszawa nic do rzeczy.

PAN: Ale posłuchay przynajmniey!

ARL: Ale nie możesz dobrym summieniem chwalić Warszawy!

PAN: Ale niech powiem przynajmniey . . .

ARL: Mów co chcesz, Warszawa iednak nic do rzeczy!

PAN: Ale teraz inaczey . . .

ARL: Ale inaczey Warszawy nie nazyway iak stolicą Złego.

PAN: Teraz w Warszawie dla wszystkich wino . . .

ARL: Wino? Ach, bracie, na co to wspominasz? Wino? . . .

Wino? . . . Fe! turpia verba! . . . Ale coś mówił?

PAN: Mówilem, że w Warszawie wino . . .

ARL: Ach, bracie, śmiesz tak brzydkie słowo wspominać? . . .

Wino! . . . Idź precz ode mnie, pokuso! Wszak wiesz, że wino nie iednego zgubiło?

PAN: Ale nie wszystkich . . .

ARL: Fe, fe! Ja y wzmianki cierpieć o winie nie mogę!

Odstąp! Odstąp zaraz ode mnie, kusicielu!

Aber wie sein Genosse in der Vorlage kann Arlekin bald nicht mehr vom Gedanken an den kostenlosen Wein loskommen. Bohomolec hat die Gelegenheit wahrgenommen, den inneren Kampf, der Arlekins Seele von nun an be-

herrscht, in dem Monologe hervortreten zu lassen, mit dem der zweite Akt beginnt:

ARL: Czy go kaci nadali z tym winem? Trzebaby skosztować, czy prawda to, że tak jest dobre, iak on mówi. Ale . . . Ale sława w co póydzie? Ja światem mógłem pogardzić, a winem nie mógłem? Fe! Pokusa! Fe! fa! fi! fo! fu! Nie chcę, nie chcę, pokuso, nie uwiedziesz mię! na wielkiego trafiaś człowieka! Tylko . . . Ale . . . A ia y zapomniałem! wszakto mi żołądeczek mój kochany strasznie boli.⁴⁹ Oy, oy, oy! Jakie rzniecie! Oy, oy, oy! Trzebaby koniecznie wina, inaczey zapewne ból nie ustanie. Wszak dla zdrowia wolno. Ale . . . Y to pięknie! Czy ich kaci nadali, że teraz po moim odeysciu w Warszawie zaczęli darmo wino dawać! Póki tam byłem, to: «Kup! day pieniądze, ieśli chcesz wina!» A teraz właśnie na złość . . .

Sobald man ihm Wein anbietet, stürzt er sich auch gierig über die Flasche.⁵⁰ Damit ist es aber aus mit seiner ganzen Misanthropie: es gelingt Damon, Arlekin davon zu überzeugen, daß sein Verdienst bedeutend größer wäre, wenn er, mitten in Warschau und in der Welt lebend, Warschau und die Welt verachten könnte (II, 6). Arlekin beschließt nach Warschau zurückzukehren, und damit schließt auch der Teil der Komödie, der dem ganzen Stücke den Namen gegeben hat, und eine vollständig unabhängige Handlung nimmt im dritten Akte ihren Anfang.

Es steht ohne Zweifel fest, daß die italienisch-französische Komödie des Arlequin, der Misanthrop geworden ist und sich mit seinem Diener in die Einöde zurückgezogen hat, letzten Endes mit dem bekannten Motiv von

⁴⁹ Arlekins Magenschmerzen sind ein typischer Commedia dell'arte-Zug. «J'ay une cours de ventre comme vous sçavez, qui ne me permet pas d'être long-temps en place», sagt er selbst in den «Filles errantes» in Gherardis Sammlung, Bd. III, S. 36.

⁵⁰ Pantalón hilft ihm dabei, es kommt zu typischen «lazzi», indem sie einander die Flasche vor dem Munde wegreißen und den Wein verfluchen, als wäre es ein lebender Mensch (II, 4). «Lazzi» mit der Weinflasche kommen bekanntlich häufig in der Commedia dell'arte vor; vgl. z. B. die zweite Szene im «Tombeau de Maistre André», Gherardis Sammlung, Bd. V, S. 370.

Timon, dem Menschenhasser aus Athen, in Verbindung gebracht werden muß. Inwieweit auch der «Scaramouche Ermitte», von dessen Aufführung im Jahre 1664, eine Woche nach der ersten Aufführung von Molières «Tartuffe», uns berichtet wird,⁵¹ ohne daß wir bestimmte Kenntnis vom Inhalte des Stückes, in dem sich der berühmte Schöpfer des Scaramuccia Tiberio Fiorilli auszeichnete, erhalten, mit dem altbekannten Motive vom Misanthropen Timon in genetischer Verbindung steht, können wir leider nicht mehr feststellen. Das hat für uns auch nur sekundäre Bedeutung. Dagegen sind wir sehr gut über das Verhältnis, in welchem Delisles berühmter «Timon le Misantrophe» (1722) zu der klassischen Erzählung des Lukian steht, unterrichtet.⁵² Diese Komödie wurde bekanntlich durch die Aufführung der Italiener in Paris berühmt⁵³ und zeichnet sich durch die Einführung des neuen Motivs von der Bekehrung des Menschenhassers durch ein anmutiges Mädchen aus.⁵⁴ Nun könnten wir uns mit Recht fragen, ob nicht Bohomolec bei der Ausarbeitung seiner Komödie gewisse Motive aus dem Delisleschen Stücke entlehnt haben kann. In dem letzteren⁵⁵ tritt Timon in Begleitung seines Dieners Arlequin auf, der seiner Rolle nach ungefähr in demselben Verhältnis zu Timon steht, wie bei Bohomolec Pantalón zu Arlekin. Er wird nämlich von der Eucharis und der Aspasia, die Timon und Arlequin vom Eremitenleben abziehen wollen, als Werkzeug gegen Timons Hartnäckigkeit benutzt. Timon wird schließlich in einen heftigen seelischen Kampf gestürzt, da er ebensowenig den Reizen

⁵¹ Moland, Molière et la comédie italienne (Paris 1867), S. 290.

⁵² Klingler, a. a. O., S. 47.

⁵³ Desboulmier, a. a. O., Bd. II, S. 40.

⁵⁴ Wilhelm Creizenach, Geschichte des neueren Dramas (Halle 1916), Bd. V, Teil II, S. 452.

⁵⁵ Ich zitiere nach Desboulmiers Résumé (Bd. II, S. 40 ff.), da mir Delisles Komödie leider nicht zugänglich ist.

der Eucharis Widerstand leisten kann, wie Arlequin bei Brugière denen der Colombine und Arlekin bei Bohomolec denen des Weines. Wie dem auch sei, wir haben jedenfalls im «Timon le Misanthrope» eine regelmäßige Intrige, die damit schließt, daß Timon zur verachteten Welt zurückkehrt, — ein dramatisches Motiv, das in der Brugièreschen Komödie fehlt, bei Bohomolec aber wiederkehrt. Es muß als durchaus möglich angesehen werden, daß Bohomolec eine ungefähre Kenntniss von der Delisleschen Komödie gehabt hat, als er seine eigene schrieb.

Was nun die Fortsetzung des «Arlekin na świat urazony» betrifft, so hat sie, wie gesagt, nichts mit dem Motiv des misanthropischen Arlequin zu tun. Der Übergang von dem einen Motiv zum anderen geschieht am Schlusse des zweiten Aktes mit einigen typischen «luoghi topici» der Commedia dell'arte. Im Anschluß an Arlekins Beschluß, in die verlassene Welt zurückzukehren, handelt eine Szene von der Berufswahl, denn er will nicht mehr Arlekin sein:

ARL: . . . Ale już nie chcę być więcej Arlekinem. Już mi się ten chleb przyiadł. Chciałbym w inszym stanie kłaniać.

Man fragt ihn, was er denn am liebsten sein wollte:

ARL: . . . Chciałbym być takim rzemieśnikiem, który najnawiej ma pracy.

Man schlägt ihm vor, Schneider («krawiec») zu werden:

ARL: Krawcem? Fel Nie chcę! Ja siedzenia z natury nie lubię, y krew się od tego psuie. Co większa to rzemiosło jest niebezpieczne: mógłbym z przypadku paluszek sobie igłą zakłóć.

Man schlägt ihm der Reihe nach vor Schmied («kował»), Tischler («stolarz») und Fleischer («rzeźnik») zu werden. Arlekin kritisiert alle diese Berufe. Schließlich findet er selbst einen passenden Beruf:

ARL: Ja chciałbym być panem. To rzemiosło naylepsze: mieć sobie pałace, sługi, konie, pieniądze, wino . . .

Dieser Replikenwechsel, mit dem dem Schauspieler oder Verfasser die Gelegenheit gegeben wird, verschiedene Be-

rufe einer satirischen Kritik zu unterwerfen, verrät deutlich seinen Ursprung aus der *Commedia dell'arte*, in der, wie bekannt, die zanni immer die Gelegenheit zu satirischen Ausfällen, die in jeden Zusammenhang passen konnten, wahrnahmen. Als Beispiel und Beweis möchte ich hier eine Szene aus Goldonis «*La banca rotta o sia Mercante fallito*» anführen, die von Sachkundigen⁵⁶ als ein typischer «*luogo tipico*» betrachtet wird. Truffaldino, Pantalones Diener, der gar nicht so unzufrieden ist, seinem Herrn als «*mezzano*» (Kuppler) in seinen Liebesgeschäften zu dienen, trifft seinen «*caro paesan*» Brighella, den Diener des Grafen Silvio (1, 2). Dieser rät ihm, doch lieber einen anderen, seinem Ehrgefühl mehr entsprechenden Beruf zu wählen:

BRI: . . . E te consoggio anca ti de far qualche altro mistier, che sia mestier onorato, dove el galant'omo se possa mantegnir, senza pericolo della reputazion.

TRU: Che mistier poderavo far, senza pericolo dell reputazion?

BRI: Ghe ne troveremo cento un meglio dell'altro. Per esempio l'Orese.

TRU: Si ben l'orese l'è un mistier onorato. Ma quella comodità de poder metter el rame in vezze de oro, l'è una gran tentazion per un galantomo.

BRI: L'è vero, no ti disi mal. Me par più sicuro el spezial.

TRU: No, camerada, me par che el sia pezo. Ho sentido a dir, che i speziali per sparagnar qualche lira nel comprar le Droghe no i varda a rovinar i amaladi, a far disonor a i Medici, e par che i sia d'accordo co i Beccamorti.

Brighella schlägt ihm dann noch vor, ein «*librer*» (Buchhändler, oder ein Händler mit einer «*botteghetta da marzaretto*» zu werden, aber auch dagegen findet Truffaldino immer wieder etwas einzuwenden; da geht Brighella gleichsam ein Licht auf:

⁵⁶ Ch. Rabany, a. a. O., S. 62. — Dasselbe Motiv, bloß als Monolog behandelt, finden wir im Biancolellischen «*Arlequin gentilhomme par hazard*» wieder. Vgl. «*Nouveau Théâtre Italien*» (Anvers 1713), S. 176.

BRI: Vustu, che te la diga? Ti disi mal de sto mistier de mezan, e ho paura, che el te piasa assae più dei altri.
 TRU: Certo, che a considerarlo ben, l'è un mistier de poca fadiga.

Die Analogie ist natürlich augenfällig. Freilich können wir nicht entscheiden, inwieweit hier das Motiv unmittelbar aus der Goldonischen Komödie oder aus einer *Commedia dell'arte*, die Bohomolec selbst in Italien gesehen haben kann, entlehnt ist.

Mit dem dritten Akte beginnt bei Bohomolec nun die neue Handlung. Ihr Zentralpunkt ist Arlekin als «Graff de Barba», als fingierter Graf und Kavaliere. Diese Handlung verrät auch recht deutlich ihren Zusammenhang mit italienischen oder italianisierenden Komödienstoffen, und mit Recht dürften wir ihr den italienischen Namen «*Arlecchino finto conte*» geben. Es ist ja zur Genüge bekannt, wie beliebt der Kreis von Motiven mit ähnlichem Titel in der *Commedia dell'arte* gewesen ist, wie zahlreich die verschiedenen «*soggetti*», die aus der Idee vom Arlecchino als falschem Grafen, Barone, Prinzen, Könige usw. entstanden sind. Wir brauchen bloß die von Bartoli aufgezählten Komödien und Titel von Komödien durchzumustern, um eine Vorstellung davon zu erhalten.

Wir finden da einen «*Arlecchino creduto principe*», der vor 1668 entstanden ist, und dem Domenico Biancolelli zugeschrieben wird.⁵⁷ Er tritt später mit den Namen «*Arlecchino finto principe*» resp. «*Arlequin cru prince*» in Paris (1716) auf.⁵⁸ Von demselben Domenico stammt ein «*Arlequin gentilhomme par hazard*», der im «*Nouveau Théâtre Italien*» abgedruckt ist⁵⁹; die Stoffe sind wenn nicht identisch, so doch jedenfalls verwandt gewesen. Im Jahre

⁵⁷ Bartoli, a. a. O., S. XXXVII. — Moland, a. a. O., S. 369.

⁵⁸ Bartoli, a. a. O., S. XXXIX. — Desboulmiers, Bd. VII, S. 250. — Dictionnaire, Bd. I, S. 222.

⁵⁹ *Nouveau Théâtre Italien*, composé par Dominique Biancolelli (Anvers 1713).

1741 wurde in Paris ein «Arlecchino principe per caso»⁶⁰ aufgeführt, der aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem später (1749) aufgeführten «Arlequin roy par hazard»⁶¹ verwandt gewesen ist; beide gingen wohl auf das alte italienische «soggetto» vom «Arlecchino re per caso», das 1672 zum erstenmal dramatisiert und aufgeführt wurde⁶², zurück. Calderons «El alcaide de si mismo», wo das Motiv von Benitos falschem Grafentum schon angewandt war, ist später bekanntlich von Corneille im «Jodelet prince ou le geolier de soi-même» (1655) und von Scarron im «Gardien de soi-même» verarbeitet worden, und jener «Arlecchino cavaliere per accidente», den Moland analysiert hat⁶³, steht in genetischer Verbindung mit den ebengenannten Komödien. In allen diesen Komödien und Szenaren ist eines der Grundmotive jenes von dem freiwillig oder unfreiwillig falschen Range des Arlecchino.⁶⁴

Besonders naheliegend aber scheint mir ein Vergleich des von Bohomolec angewandten Motivs von Arlekin als falschem Grafen mit jenem Stoffe zu sein, der der anonymen Komödie «Arlequin prince et paysan»,⁶⁵ aufgeführt im Jahre 1713 auf einem Pariser Foire-Theater, zugrunde liegt, — nicht etwa, weil Bohomolec sie unmittelbar gekannt haben könnte, sondern vielmehr, weil sowohl das ähnliche Grundmotiv wie auch gewisse Ähnlichkeiten in

⁶⁰ Bartoli, a. a. O., S. XL. — Dictionnaire, Bd. I, S. 277. — Desboulmiers, Bd. VII, S. 267.

⁶¹ Dictionnaire, Bd. I, S. 282. — Desboulmiers, Bd. VII, S. 269.

⁶² Bartoli, a. a. O., S. XXXVIII. — Moland, a. a. O., S. 370, nennt es «Arlecchino creato re per ventura».

⁶³ Moland, a. a. O., S. 269 ff. — Vgl. Morozovs Ausführungen a. a. O., Bd. CCLVII, S. 358.

⁶⁴ Auch andere «zanni» werden als Helden ähnlicher Szenare genannt, z. B. Pulcinella im Szenare «Pulcinella finto principe» (vgl. Croces Mitteilung im Giornale storico della letteratura Italiana, Bd. XXXI, S. 458 ff.) oder Truffaldino im Szenare «Truffaldino finto principe» (vgl. Res Artikel im Giornale storico, Bd. LVIII, S. 371, und Ricci, Teatri di Bologna, Bologna 1888, S. 273). In dem bei Bartoli, a. a. O., S. 179 ff. abgedruckten Szenare «Il finto Principe» ist der «lavandaro» Cola Träger der Titelrolle. Auch Goldoni hat einen «Finto principe» (eine komische Oper) verfaßt; vgl. Rabany, a. a. O., S. 398.

⁶⁵ De Brueys' «La Force du sang ou le sot toujours sot» hat ein ähnliches Motiv.

der äußeren Durchführung stark dafür sprechen, daß Bohomolec nicht selbständig bei der Abfassung seiner «italianisierenden» Komödie vorging. Die im «Dictionnaire» der Brüder Parfaict⁶⁶ abgedruckte Inhaltswiedergabe jener Komödie erlaubt uns, bestimmte Schlüsse zu ziehen. Wie Arlequin hier Fürst wird, braucht uns nicht weiter zu interessieren: nur soviel sei gesagt, daß sein Vater Scaramouche ihn statt des echten Prinzen als Sohn des Königs bezeichnet, was den Anlaß zu verschiedenen Verwickelungen gibt (Akt I). Im zweiten Akte soll nun Arlequin als Landesfürst gekrönt werden, was natürlich nicht ohne spezifisch Arlequinische «lazzi» abgeht; der neue Fürst ernennt seinen alten Freund Pierrot zu seinem «substitut» und, sobald er seiner komischen Rolle gemäß den traditionellen Hunger verspürt, auch zu seinem «cuisinier»; den «docteur», der ihm augenscheinlich eine fürstliche Lebensweise und die für einen König geziemende, rechte Regierungskunst beibringen soll, jagt er weg. Im dritten Akte wird er von dem Prinzen Ramire zum Duell herausgefordert, aber «Arlequin repond qu'il ne peut accepter la proposition, parceque la mort d'un Prince apporte trop de préjudice à l'Etat». Als es aber dennoch zum Duell kommt, verrät Arlequin seine ganze Feigheit: «Ramire impatient arrive; après beaucoup de lazzi, Arlequin s'enfuit». Das gibt dann Anlaß zur Entlarvung Arlequins. Sein Pflegebruder Léandre, der der richtige Prinz ist, erhält statt seiner die Hand der Prinzessin.

Etwas ganz Analoges haben wir nun bei Bohomolec. Arlekin ist Graf geworden und muß daher lernen, sich als solcher zu benehmen; Leander übernimmt die Aufgabe, Arlekin, der im dritten Akte «pięknie ubrany» auftritt, die äußeren Formen eines gräflichen Benehmens beizubringen, was nicht ohne «lazzi» seitens Arlekins geschieht: «Leander uczy go chodzić; Arlekin go naśladać, ale potrafić nie może», eine Szene, die natürlich nicht

⁶⁶ Dictionnaire, Bd. I, S. 274—277.

aus Molières «Le Bourgeois-gentilhomme» zu stammen braucht.⁶⁷ Auch unser Arlekin verspürt sehr bald Hunger und «krüert» daher Leander ohne weiteres zu seinem «kuchmistrz, kucharz, kucheik» und jagt ihn weg, als er ihm langweilig wird. Ich habe schon oben darauf hingewiesen, daß gewisse Analogien zwischen du Cerceaus «Grégoire» und unserer Komödie vorliegen⁶⁸ und u. a. gerade Arlekins ewigen Hunger als ein gewichtiges tertium comparationis angeführt. Ich glaube nun, daß auch der «Arlequin prince et paysan» in gewisser Verbindung mit den Motiven von dem Bauern, der Fürst geworden ist, steht. Dieses ist um so eher möglich, als die Italiener in Paris das allbekannte Motiv selbst auf ihre Weise in ein Arlequin-Motiv verwandelt haben: ich brauche bloß an Domenico Biancolellis, Riccobonis und Romagnesis gemeinsame Bearbeitung mit dem Titel «Arlequin toujours Arlequin»⁶⁹ zu erinnern, wo wir wiederum einen falschen Fürsten vor uns haben. Ein anderes Verbindungsglied ist das Duell, zu dem Arlequin gezwungen werden soll, und dem er sich unter verschiedenen, mehr oder weniger komisch motivierten Vorwänden zu entziehen sucht. Genau dasselbe haben wir auch bei Bohomolec im dritten Akte (Szene 4), wo der augenscheinlich als eine Art Capitan Spezzafer gedachte Jodelet sich vor Arlekin repräsentiert:

JOD: Ja, Mości Dobrodzieiu, y iestem y byłem obrońca życia ludzkiego, strach nieprzyjaciół, zguba złych ludzi, zabawka kawalerska, ozdoba rycerzów, wzór ludzi wależnych.

Als Arlekin ihn ins Gefängnis bringen lassen will, weil er als Fechtmeister Menschen morden lehre, fordert Jodelet ihn heraus:

⁶⁷ Analogien könnten in großer Menge aus «italienischen» Komödien angeführt werden. Ich begnüge mich damit, auf den schon herangezogenen «Timon le Misanthrope» hinzuweisen, wo Arlequin tanzen, singen, fechten lernt. Vgl. Desboulmiers, a. a. O., Bd. II, S. 64.

⁶⁸ Vgl. oben S. 65.

⁶⁹ Vgl. meine Schrift: Ett bidrag till «Jeppe»-motivets historia (Edda, Kristiania 1922), S. 97.

- JOD: Słuchayże! Nie musisz ty być graffem! Podobniejszy ty iesteś do Arlekina, ale któżkolwiek iesteś, wiedz, że ci tey zniewagi nie daruję. Przetoż ieżeśliś graff, wychodź ze mną na pojedynek!
- ARL: Co? Jeszcze pojedynek? Zapomniałeś, że iestem panem? Słudzy moi, weźcie go zaraz pod wartę!
- DAM: Ale iak go brać możemy pod wartę, kiedy on do naszey władzy nie należy?
- JOD: Y jeszcze będziesz . . .? Dobyway broni, ieśliś nie hul-tay, ieśliś nie Arlekin!
- ARL: Słyszycie, co ta bestya gada?
- LEA: Słyszimy. Trzeba Waszmość Panu koniecznie z nim się wybić. Inaczey honoru swego nie powetuiesz.
- ARL: Ja — bić się?! Kto mię przymusi, kiedy nie chcę? . . .
. . . Idź, mówię, precz!
- JOD: Nie chcesz? Toś nie graff, ale Arlekin!
- LEA: Ach, dla Boga, iaka zniewaga!
- ARL (do Leandra): Cóż? y koniecznie trzeba z nim bić się?
- LEA: Koniecznie, ieśli Waszmość Panu honor miły.
- ARL: Kiedy inaczey być nie może, to się wybię. Ale schoway broń.
- JOD: Jakże? Bez broni bić się?
- ARL: Bez broni. Póydziemy z sobą w czubki.
- JOD: Albo to ia ciura tak się bić?
- ARL: A, kiedy nie chcesz, to zgoda.
- JOD: Co? Zgoda? Wtenczas będzie zgoda, gdy cię trupem położę!
- ARL: Co za bestya żwawa! Ale czy wiesz co? Słuchay! Jeśli chcesz koniecznie bić się ze mną, to tak uczynmy: Ty mnie dasz pięścią w gębę, a ia tobie, y będzie kwita.
- JOD: Co? Żebyś miał mię bić po gębie?! Ty Arlekin, hul-tay! Giń, plugawy tchórzul! giń! (Upędza się za Arlekinem z dobytą bronią.)
- ARL (uciekając): Gwałt! gwałt! (Potym klęka y płacząc mówi): Zmiłuy się, daruy mi życie! Niedawno panem zostałem: chciałbym w tym stanie dłużej zabawić!
- JOD: Nic z tego nie będzie — giń! (Przymierza mu do piersi.)
- ARL: Ach, poczekay! Tylko słówko! . . . Czy wiesz co? Każ mi dać sto bizunów, tylko życie daruy!
- LEA: Ach, iaka hańba!
- DAM: Ach, sromota!

ARL: Tak! «Hańba!» «Sromota!» Alboż lepsza śmierć niż hańba?

LEA: Pewnie, że lepsza!

Als er dann von seinen Dienern wegen seines feigen Verhaltens getadelt wird, findet auch er wie jener französische Arlequin ein Argument für seine Furcht vor dem Duelle:

«. . . Większy honor żyć niż ginąć. Lepsza jest mucha żyjąca niż Alexander Wielki w grobie . . . Otóż ja cię nauczę. Probo minore: Człek w gniewie nie jest człkiem ale bestyą, bo w tey passyi i zapomina y przestaje być człowiekiem. Człek zaś w boiaźni aż nadto pamięta, że jest człowiekiem, y dla tego, że pamięta być siebie człowiekiem podległym śmierci, słusznie się ośawia. Ergo . . .

Wenden wir uns nun dem vierten und fünften Akte zu, so finden wir auch hier wieder dasselbe Verhältnis: gewisse Commedia dell'arte-Züge, die als solche festgestellt werden können, kehren wieder.

Zunächst haben wir da eine Audienzszene, die mit dem vorhergehenden Motive von Arlequin als falschem Fürsten oder, wenn wir uns allgemeiner ausdrücken wollen, mit dem «rusticus rex»-Motive in mehr oder weniger direkter Verbindung stehen dürfte. Ein Gesandter vom angeblichen Grafen de Socha erscheint mit einer hochtrabenden Rede vor Arlekin, dem Grafen de Barba:

«Zacność urodzenia, wysokość umysłu, bystrość dowcipu y cnot rozmaitych doskonałość tak zaleciły światu osobę Waszey Graffowskiewy Mości, że ich pogłoską zachęcony wielki graff de Socha życzy swój dom z domem Waszmość Pana przez związek pokrewieństwa ziednoczyć . . . Jakoż z tey przyczyny chce swą córkę, wielkimi zaleconą przymiołami Waszey Graffowskiewy Mości za żonę ofiarować.»

Dieses Motiv von Polions Freierbotschaft dient als Verbindungsglied zwischen den analysierten Motiven und dem nun folgenden von Arlekins erzwungener Vermählung. Nun ist aber unser Arlekin zunächst sehr wenig geneigt, das Anerbieten anzunehmen, da die Braut ihm nur wenig gefällt. Vor allen Dingen will er nichts von einer reichen Braut wissen:

«Oy, wiem, iak wielu mężów te bogate żony zgubiły, chcąc się rządzić same y mężów swoich iak sług zażywaiąc.»

Auch ihre Bildung, besonders ihre Anlage für Philosophie gefällt ihm nicht:

«Wiesz, że teraz ten naylepszy filozof, który naybardziej w swym zdaniu jest uparty, a do tego ia żony filozofki nie lubię . . .»

Auch ihre Schreibfertigkeit und Beredsamkeit weckt sein Mißtrauen, und nachdem er sich selbst noch mit prahlerischen Worten charakterisiert hat, jagt er den Gesandten einfach hinaus: er wolle gar nichts von Heiraten hören. Man will ihn zum Schluß zur Heirat zwingen: er wird vor die Wahl gestellt, entweder zu sterben oder die Dame zu heiraten; er macht immer noch Einwände: sie sei ihm zu klein (vergebens sucht man ihm klarzumachen, daß nur ihr Bild klein sei, sie selber sei groß), zu häßlich, ihre Nase zu komisch, ihre Augen zu spatzenhaft, ihr Gesicht atme ein höllisches Feuer und sei voll von schwarzen Flecken; als man ihm erklärt, das seien nur Schönheitspflästerchen («muszki»), antwortet er ironisch:

«Jeśli ona na twarzy ma tyle much, to musi mieć ich daleko więcej w głowie! . . .»

Der Galgen ist ihm lieber als eine solche Frau:

ARLEKIN przypatruie się długo (portretowi), a potem oddawszy portret, idzie do LEANDRA y kłaniając się iemu mówi:

Mój dobrodzieiu, zmiłuy się: każ mię iak.nayprędzey prowadzić na szubienicę!

Ich habe für diese Lösung der Heiratsfrage kein Analogon in der Commedia dell'arte-Literatur gefunden, doch ist dieses Motiv sicher Bohomolec von irgendwoher bekannt gewesen.⁷⁰

Mit diesem Motive von Arlequins Zwangsheirat ist nun ein andres Motiv verflochten, dem wir den aus der Commedia dell'arte her so wohlbekanntem⁷¹ Titel «Arlec-

⁷⁰ Es sei hier notiert, daß ein ähnliches Motiv Mickiewicz' Ballade «Pani Twardowska» zugrunde liegt, wo Pan Twardowski dem Teufel als Bedingung für seine Höllenfahrt seine eigene Frau auf ein Jahr abtreten will, wofür sich der Teufel aber bedankt.

⁷¹ Bartoli, a. a. O., S. XXXIX. — Desboulmiers, Bd. VII, S. 247.

chino condannato a morte» geben dürfen. Dem Pierrot ist nämlich angeblich ein Bruder ermordet und geplündert worden, und als er Arlekin in gräflichen Kleidern stolzieren sieht, behauptet er, es wären die Kleider seines ermordeten Bruders, Arlekin also dessen Mörder; dieser wird nun trotz seiner verzweifelten Fragen: «Co? Jak? Kogo? Dokąd? Które dy? Kto? Kiedy? Jako?» ins Gefängnis abgeführt. Damit schließt bei Bohomolec der vierte Akt; den fünften müssen wir uns, aller Wahrscheinlichkeit nach, in ein Gefängnis verlegt denken, jedenfalls macht Bohomolec gleich in der ersten Szene die Anmerkung: «Arlekin w sukniach arlekińskich pod wartą.» Nachdem er anfänglich vergeblich versucht hat, die Fiktion aufrecht zu erhalten, daß er nicht Arlekin, sondern «z dziadów, pradziadów» Graf de Barba heiße, wird er von den Kavalieren durch traditionelle Ohrfeigen dazu gezwungen zu bekennen, daß er gar nicht der sei, für den er sich ausgegeben habe, und daß er somit wirklich der schuldige Dieb und Mörder sei. In einer folgenden, auch in der Commedia dell'arte so beliebten Gerichtsszene (V, 3) wird er zum Strange verurteilt. Auf Polions Fürbitte wird aber das Todesurteil dahin gemildert, daß er das Leben behalten solle, wenn er die verschmähte Tochter des Grafen de Socha heiraten wolle. Vor eine ähnliche Wahl zwischen Tod und Heirat wird Arlecchino in dem obengenannten Szenare⁷² «Arlecchino cavaliere per accidente» gestellt: Aurelias Bruder ist hier von einem Unbekannten im Duell gefährlich verwundet worden, und da Arlecchino die Kleider des Mörders an hat (er hat sie im Walde gefunden), wird er für diesen genommen. Auch er kommt ins Gefängnis und bestätigt, daß er der gesuchte cavaliere sei. Schließlich wird auch er in einer Gerichtsszene von dem dottore und Pantalone durch Androhung einer harten Strafe dazu gezwungen, sich zur Heirat mit Aurelia zu bequemen. Freilich sind die äußeren Umstände,

⁷² Vgl. oben S. 265.

unter denen dieser Arlecchino im Einvernehmen mit dem eigentlich schuldigen Valerio sich für den verfolgten cavaliere ausgibt, andre, freilich liegt hier der große Unterschied vor, daß Arlecchino mit Freuden ja sagt, als ihm die Heirat vorgeschlagen wird, während unser Arlekin mit Entsetzen den Tod wählt; dennoch meine ich, daß die Tatsache, daß Arlecchino sich für einen anderen, und zwar einen feinen Kavalier ausgibt, des Mordversuches angeklagt und vor die Wahl einer Strafe oder einer Heirat mit einer ihm unbekanntem Dame gestellt wird, ein überzeugendes tertium comparationis zwischen Bohomolec' Szenen und gewissen Arlecchino-Motiven ist.

Bei Bohomolec schließt die Komödie damit, daß Pierrot zurückkommt und mitteilt, daß der wahre Verbrecher gefunden sei; man entschuldigt sich vor dem armen Arlekin und fragt ihn — sehr wenig motiviert, offenbar um die verschiedenen Elemente der Handlung wenigstens äußerlich zu verknüpfen, — ob er wirklich nicht nach Warschau zurückkehren wolle. Da antwortet Arlekin erobst und nicht ohne treffende Ironie, die ihn überhaupt bei Bohomolec auszeichnet:

«Do Warszawy? Was tylko kilku tu jest z Warszawy, a tyłem biedy ucierpiał, a cóż z tak wielu? Nie chcę! Niech zginie Warszawa! Niech zginie świat! Nie chcę! Wolę ia na pustyni być z zwierzętami niż z takimi ludźmi! Idźcie sobie do swoiey Warszawy!»

Daran knüpft er eine Betrachtung, die den sens moral der Komödie ausmacht:

«Och, państwo! Państwo napozór iest piękne, ale wewnątrz nic do rzeczy! Ma więcey bied niż ubóstwo. Niech tedy ginie państwo, świat, Warszawa! Uciekaymy daley od niey! Idźmy głębiey na pustynię!»

Das abschließende Ballett, an dem maskierte Tänzer teilnehmen,

«(Kończy się komedya
tańcem Arlekina z Pantalo-
nem, do których y in-
ni w maskach
przychodzą)»

ist sicher auch ein der *Commedia dell'arte* entlehnter Zug.⁷³

Man kann darüber streiten, wieweit das Material, das ich hier angeführt habe, im einzelnen als faktische Quelle der Bohomoleeschen Komödien angesehen werden darf; es ist ohne Zweifel sicher, daß vieles von dem Angeführten nur eine mittelbare Ähnlichkeit und Übereinstimmung beweist. Wenn es sich aber darum handelt, eine *Commedia dell'arte* als faktische Quelle für gegebene Komödien heranzuziehen, so müssen wir bekanntlich immer die Tatsache vor Augen haben, daß wir es hier mit Stegreifkomödien zu tun haben, von deren Inhalt und Intrigenverlauf wir niemals eine ganz detaillierte Kenntnis erlangen können. Uns fehlt ja immer noch eine mehr oder weniger erschöpfende Definition des Begriffes «*Commedia dell'arte*», und mehr als eine allgemeine Vorstellung von den Masken, Intrigen und der Spielweise besitzen wir nicht. Stehen wir nun aber vor der Aufgabe, festzustellen, was Bohomolec der italienischen und Pariser *Commedia dell'arte* verdanken kann, so sind wir natürlich auf mehr oder weniger treffende Vermutungen und Kombinationen angewiesen, ohne einen wirklichen, sich auf das Detail stützenden Beweis liefern zu können. Uns fehlen dazu ganz einfach die speziellen Vorarbeiten. So wird es denn verständlich, daß ich im obigen mich darauf habe beschränken müssen, die mir als höchstwahrscheinlich erscheinenden Zusammenhänge nur in genereller Weise anzudeuten. Ich bin mir bewußt, mit Hypothesen gearbeitet zu haben, glaube aber, daß das Gesagte dartut, daß der von mir eingeschlagene Weg der richtige gewesen ist.

Was die *Commedia dell'arte*, sowohl in ihrer genuinitalienischen Form, als auch in der französierten Abart derselben anbetrifft, so glaube ich berechtigt zu sein, mit einer Diskussion über die fragliche Quelle des «*Parý-*

⁷³ So schließt auch der «*Arlequin prince et paysan*»: «*La pièce finit par une danse*». Vgl. *Dictionnaire*, Bd. I, S. 277.

zanin polski» hier einzusetzen. Es scheint mir nämlich nicht ganz ausgeschlossen, daß diese Komödie auch auf eine italienische Vorlage zurückgehen könnte. Ich habe schon oben flüchtig die Gelegenheit gehabt zu erwähnen, daß derselbe Giovanni Camillo Ganzaghi, der eine Zeitlang in Dresden und in Warschau auftrat, in der Geschichte der Commedia dell'arte-Typen eine Rolle gespielt hat als «introduttore dello spiritoso carattere di Francese Italianato, che fui poi da altri comici imitato e seguito». Eine Komödie, in der dieser Typus eine Hauptrolle gespielt haben könnte, scheint nicht existiert zu haben. Von bedeutend größerem Interesse ist für uns jenes Riccobonische Kanevas, das im Jahre 1717 zum erstenmale in Paris aufgeführt worden ist, und das den Titel «L'Italien Francisé» trug. Vom Inhalte erfahren wir aus dem gedruckten «sujet» der fünfaktigen Komödie folgendes:

«Lélio, jeune Gentilhomme fort riche, ayant eû occasion de fréquenter à Milan plusieurs François, a pris un goût extrême pour toutes les manières Françaises. Cette inclination s'est tellement fortifiée, que ce qu'il ne regardoit auparavant que comme un plaisir fort léger, est devenu en lui une passion dominante; il n'a d'autres agréments dans la vie, que de tâcher à imiter cette Nation galante, dont il est l'adorateur perpétuel; il estime peu tout ce qui n'a point rapport à la France, & méprise ce que l'Italie a de plus charmant.

Pantalon, père de Lélio, ayant intention de le marier, lui destine pour épouse une jeune personne très-belle et de bonne condition, nommé Silvia, mais prévenu que les Italiennes sont remplies de mille défauts, & qu'il s'en faut de beaucoup qu'elles ayent les graces des Dames Françaises, il ne veut pas absolument entendre parler de ce mariage, par la seule raison que Silvia n'est pas de cette nation. — Flaminia, qui sur ces entrefaites arrive à Milan, chez le Docteur son oncle, père de Silvia, apprend le peu d'estime que Lélio fait des Dames d'Italie, & l'extrême prévention dans laquelle il est pour les Françaises; elle en est très choquée, & défendant la cause commune de son sexe & de sa patrie, elle se fait présenter à Lélio, sous le nom d'une Française, qui vient demeurer pour quelque temps chez le Docteur; cela donne l'occasion à Lélio, qui en devient amoureux, de marquer par de nouveaux transports l'attache qu'il a

pour les Françaises, dont il exagère autant le mérite, qu'il abaisse celui des Italiennes. Arlequin, qui depuis longtemps aimoit Violette, entendant à tous momens parler son Maître des Dames Françaises, dans des termes si pleins de louanges, se repent de la promesse qu'il a donnée à cette fille, & prend la résolution, à l'imitation de Lélío, de n'épouser qu'une Françoise; Violette au désespoir de cette infidélité, & piquée au vif de ses mépris, implore le secours de Flaminia, qui dans le moment même, fait habiller en femme un valet qu'elle a à son service, & l'introduit avec elle chez Lélío; Arlequin la croyant Françoise, fait mille extravagances pour elle. Cette double tromperie est le sujet de cette Comédie, dont elle fait tout le nœud et le dénouement, par le mariage de Lélío avec Flaminia, &c.»⁷⁴

Man fragt sich ganz unwillkürlich, wenn man diese Inhaltswiedergabe liest, ob nicht hier die Quelle zu Bohomolec' Komödie versteckt sei. Hier wie dort ist der Titelheld ein junger Mensch, der mit der Tochter eines guten Bürgers oder Freundes des Vaters verheiratet werden soll. Hier wie dort zeichnet sich dieser junge Mann durch eine extreme und durch nichts gerechtfertigte Vorliebe für Frankreich und alles, was aus Frankreich stammt, aus. Hier wie dort hat er einen Diener, der sein Gebaren nachahmt. Welche Rolle die im Résumé nicht genannten Personen (nämlich ein gewisser Mario, der wahrscheinlich an Lélios Statt die Silvia erhält, sein Diener Scaramouche und der Diener des Doktors, Scapin) gespielt haben, ist mir natürlich nicht bekannt. Übrigens liegen auch bedeutende Unterschiede vor zwischen der Handlung im Riccobonischen Stücke und derjenigen in Bohomolec' Komödie: vor allen Dingen scheint der Held des ersteren nicht als absolut negative Gestalt aufgefaßt zu sein, schließt doch die Handlung mit einer für Lélío günstigen Lösung, indem er die Hand der Flaminia erobert, nachdem er seinen Fehler eingesehen hat; weiterhin hat er sich seine Gallomanie nicht auf einer Reise nach Paris, sondern in seiner Vaterstadt angeeignet, was insofern Interesse für uns besitzt, als Lélío dadurch keineswegs als Importeur einer

⁷⁴ Hier zitiert nach Dictionnaire, Bd. III, S. 223 ff.

schädlichen Weltanschauung, sondern ausschließlich als individuelle, zufällige Erscheinung auftritt. Ganz fehlt auch bei Bohomolec das Verkleidungsmotiv, auf dem die eigentliche Handlung bei Riccoboni zu beruhen scheint, worüber uns freilich keine näheren Nachrichten vorliegen. Alles das macht es wahrscheinlich, daß nicht die Komödie Riccobonis, sondern die eines anderen Komödiendichters der Bohomolecschen zugrunde liegt. Das ist um so wahrscheinlicher, als wir keine Mitteilung darüber besitzen, ob der «Italien Francisé» außerhalb Frankreichs, speziell also in Italien gespielt worden ist, was natürlich durchaus nicht ausgeschlossen zu sein braucht.

Ebenso unsicher ist, ob du Cerceaus Komödie «L'École des pères», deren Handlung in gewissen Einzelpunkten eine auffallende Analogie zu der Handlung der Bohomolecschen bildet, wirklich irgendeinen Einfluß auf den «Paryżanin polski» ausgeübt hat.⁷⁵ Zunächst sei bemerkt, daß natürlich in du Cerceaus Komödie keine Rede von Gallomanie sein kann. Die Situation ist hier eine ähnliche wie in Molières «L'École des maris», indem ein «père indulgent à l'excès» namens Oronte einem «père plus attentif» namens Ariste gegenübergestellt wird und dieser im Gegensatz zu der Molièrischen Tendenz recht behält. Die Analogien bestehen nun darin, daß Orontes Sohn, demjenigen Starskis ähnlich, «tourne mal, fait des dettes chez le traiteur, passe ses nuits dans les cafés» usw., daß er die Tochter eines guten Freundes seines Vaters heiraten soll, und daß er endlich, ohne zu wissen, wen er vor sich hat, seinen zukünftigen Schwiegervater so erzümt, daß dann keine Rede mehr von einer Verbindung zwischen ihm und seiner Tochter sein kann. Das letztangeführte Motiv hat natürlich eine ganz auffallende Ähnlichkeit mit jener Szene im «Paryżanin Polski», wo Robert, gleichfalls ohne eine Ahnung davon zu haben, wen er vor sich hat, seinem Schwiegervater seine ganze

⁷⁵ Leider kenne ich die Komödie nicht direkt, sondern nur nach den Mitteilungen, die Boyssé, a. a. O., S. 355 f. gibt.

Weltanschauung auskramt und seinen Aussichten auf die Hand der Braut ein schmäbliches Ende bereitet. Es ist somit sehr möglich, daß Bohomolec in gewissem Grade an diese Komödie — die er sicher gekannt hat — oder an die bestimmte Szene gedacht hat, als er seine Komödie schrieb.

Die eigentliche Quelle dieser Bohomolecschen Komödie, deren Vorbild sicher nicht, wie Kielski es tut,⁷⁶ bei Molière gesucht werden kann, möchte ich in einer bisher ganz unbeachteten Richtung suchen: nämlich bei Holberg, dessen berühmte und, was den Haupttypus betrifft, klassische Komödie, der «Jean de France», Bohomolec wahrscheinlich bekannt gewesen ist. «Der deutsche Franzose», wie der Titel der Komödie in deutscher Übersetzung⁷⁷ lautete, war bekanntlich in Deutschland seit Gottsched sehr gut bekannt und viel gespielt,⁷⁸ und für den, der weiß, welch eminente Bedeutung Holbergs Komödien, und vornehmlich gerade der «Jean de France», für die geschichtliche Entwicklung der Komödie bei den östlichen Nachbarn der Polen, den Russen, um die Mitte des 18. Jahrhunderts gehabt haben,⁷⁹ kann meine Behauptung, Bohomolec' Quelle sei bei Holberg zu suchen, grundsätzlich nichts Überraschendes bieten. Zudem ist es bekannt, daß der deutsche Schauspieler Ackermann mit seiner Frau (Sophie

⁷⁶ Kielski meint (a. a. O., S. 151—155), daß unsere Komödie eine «Transposition» aus den drei Moliérischen Komödien «Les Précieuses ridicules», «La Comtesse d'Escarbagnas» und «Le Bourgeois gentilhomme» darstelle. Die Argumente, die er anführt, sind nicht überzeugend.

⁷⁷ Dethardings Übersetzung in Gottscheds «Deutscher Schaubühne» (Leipzig 1741). Bd. II, S. 427 ff. — Ich zitiere im folgenden nach der von Carl S. Petersen besorgten Gesamtausgabe von Ludvig Holbergs «Samlede Skrifter» (København MCMXVII) und nach Holbergs «Danske Skue-Plads» vom Jahre 1731, den «Don Ranudo» nach der Ausgabe vom Jahre 1745.

⁷⁸ Vgl. Carl Roos, Det 18. Aarhundredes tyske Oversættelser av Holbergs Komedier. (Kjøbenhavn 1922.)

⁷⁹ Diese Frage habe ich zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht, die im Holberg-Aarbog (København) demnächst erscheinen wird. Vgl. meine Abhandlung (daselbst, Bd. 1920, S. 174 ff.): En russisk efterligning av «Jean de France» (1783).

Charlotte Schröder) im Jahre 1754 bei dem privilegierten sächsischen Schauspielleiter Leppert in Warschau auftrat und wahrscheinlich auch die Holbergstücke, die zu seinem Repertoire gehörten («Barselstuen», «Jean de France», «Jacob von Tyboe», «Den politiske Kandestøber» u. a.), daselbst aufführte. Frau Ackermanns Sohn, der spätere «große» Schröder, damals ein Knabe, wurde unterdessen sogar in der Warschauer Jesuitenschule untergebracht.⁸⁰ Alles das macht es somit wahrscheinlich, daß Bohomolec Holbergs Komödien zunächst durch Vermittelung dieser Schauspielergesellschaft kennen gelernt hat.⁸¹ Wenn die polnische Literaturforschung sich dennoch nicht die Frage über Holbergs möglichen Einfluß auf Bohomolec' Komödien vorgelegt hat, so kann sie zum Teil dadurch entschuldigt werden, daß von einer Übersetzung Holbergscher Komödien weder vor noch auch nach Eröffnung des ständigen Theaters (im Gegensatz zu den zahlreichen russischen Aufführungen und Übersetzungen) irgendeine Spur vorhanden ist.⁸²

⁸⁰ Vgl. Berthold Litzmann, Friedrich Ludwig Schröder. 1. Teil (Hamburg und Leipzig 1890), S. 70 f. — Carl Roos, a. a. O., S. 116 ff., S. 266.

⁸¹ Ich habe neulich im Holberg-Aarvog (Bd. 1922, S. 202) in einem Aufsatz über Aufführungen Holbergscher Komödien in den süddeutschen Ordensschulen («Holberg i sydtyske ordensskoler i det 18. århundrede») die Vermutung ausgesprochen, daß Bohomolec vielleicht auf dem Wege über die deutschen Jesuitenbühnen mit Holbergs Lustspielen bekannt geworden sei. Mir scheint nun die Erklärung, die ich hier oben gegeben habe, bei weitem plausibler zu sein. Immerhin hat die Tatsache, daß nicht nur der polnische Jesuit, sondern zugleich auch deutsche Jesuiten auf Holbergs Komödien aufmerksam geworden sind, psychologische Bedeutung, indem sie meiner Zusammenstellung eines Jesuiten mit einem dänischen Komödiendichter die beim ersten Blick vielleicht etwas befremdende Wirkung benimmt.

⁸² Soweit ich weiß, existiert nur eine, vom Piaristen Jędrzej Purczyński 1774 gefertigte Übersetzung von Holbergs Weltgeschichte mit dem Titel: «Historya powszechna dzieie polityczne dawnych y nowych państw w sobie zawierująca. Dla szlachetney młodzi ułożona».

Mir kommt es nun so vor, als ob mehrere Komödien im Repertoire unsres Dichters mehr oder weniger deutliche Spuren einer Nachwirkung der vorauszusetzenden Bekanntschaft Bohomolec' mit Holbergs Komödien aufweisen: wie immer in solchen Fällen, wo es sich um Einzelheiten, die aus ihrem Zusammenhange gelöst sind, handelt, kann freilich ein wirklicher Beweis nicht mit voller Evidenz geführt werden. Was ich hier anführe, sind somit nur Möglichkeiten, die mehr Wahrscheinlichkeit für sich haben als andre Möglichkeiten. So kommt in der Komödie «Chelpliwiec» eine Situation vor, die wie eine Reminiszens aus dem «Don Ranudo de Colibrados» wirkt. Ich zitiere beide Stellen nebeneinander:

Bohomolec:

... SAMOCHWAŁ tymczasem chustki dobywa, y wypada mu kawał chleba grubego z kieszeni.

ALK (podiawszy ten chleb mówi):
Cóż to? Kawał chleba wypadł z kieszeni.

SAM (odbiera mu ten chleb y mówi): Cha cha cha! Y Waszmość Pan rozumiesz, że to iest chleb?

ALK: Tak mi się zda.

SAM: Prawda, że iest podobieństwo do chleba, ale to iest massa, zrobiona z różnych ziół Indyjskich, która ma ten skutek, że zażyta w wodzie wszystkie a wszystkie choroby leczy. Mnie to na wyieździe Król Francuzki za wielki dar dał iey kawalek.

Holberg:

... PEDRO trækker et gammelt Tørklæde op af Lommen, hvorved følger et tørt Stykke skimlet Brød, som falder paa Gulvet.

ISA: Ha ha ha! Der tabte du et Stykke af din Riigdom paa Gulvet.

PED: Det er et Stykke Chokolade, Madame.

ISA (tager det op for ham): Nej, det er jo groft skimlet Brød. See, er det Chokolade?

PED: Nej, Madame, det er sandt, det er ikke Chokolade; det er et Stykke Brød, som jeg tog med mig for en vis Aarsags Skyld: thi hver gang jeg skal gaae Ærinde til Fyrsten af Mendez, maa jeg tage et Stykke Brød med mig for at give Port-Hunden, at hand ikke skal biide mig.

Bohomolec' Motiv scheint mir dem Holbergschen mehr zu ähneln als der bekannten Stelle (III, 2) im Moliërischen «Médecin malgré lui», wo ein Stück Käse eine ähnliche Rolle spielt.

Im «Junak» kommen bei der Charakteristik des Helden einige Züge vor, für die wir die Quelle vielleicht bei Holberg im «Jacob von Tyboe» zu suchen haben. Eine deutliche Verwandtschaft verraten z. B. folgende zwei Repliken:

ROBERT (bei Bohomolec): Wiedz tedy Waszmość Pan, Paucie Kleonie, że ten cały materac jest napchany samemi wasami tych tylko ludzi, których mialem honor na tamten świat wyprawić . . .

TYBOE (bei Holberg): . . . Thi jeg tør sige, at man skulde kunne meublere ti Hospitaler med Fruentimmer, som ere creperet og har faaet Gullsoot over min Koldsindighed . . .

Bohomolec' Held konnte ja nicht gut als Don Juan auftreten, daher der Unterschied.⁸³ — Wenn Robert weiter behauptet, daß er pflege «całe trzody mych nieprzyjaciół gromić y przez ich trupy do domu powracać», und verspricht, «na pierwszey potyczce tyle nieprzyjaciół porażę, że z ich trupów . . . wielką górę usypię (I, 3, II, 1), so hat bekanntlich schon Tyboe erzählt, daß er bei der Belagerung von Brabant «som en Skantze om mig af lutter dode Kropper» (II, 1) gehabt habe, und wie Robert prahlt:

«Razu jednego nastroiłem na twarzy mey tego Marsa, którego w potyczkach znaczniejszych zwykłem pokazywać, y z trefunku, gdym zayrzał w zwierciadlo, samem się go przeląkł, chociaź tak śmiały iestem»,

so versteht auch Jacob von Tyboe ein Gesicht aufzusetzen, daß Jesper Oldflux glaubt, er sähe den grimmigsten Eber im Walde (V, 8). — Die ganze Erzählung von dem «Turezyn, pólkownik pierwszy Janczarski y wielki faworyt

⁸³ Freilich ist es nicht ausgeschlossen, daß sowohl Bohomolec wie Holberg aus derselben Quelle geschöpft haben, nämlich (was Hans Brix: Holberg og Théâtre Italien, «Edda», Kristiania 1919, S. 127 ff., nicht bemerkt hat) aus Montchenays «La Cause des femmes» (scène du baron) in Gherardis Sammlung (II, S. 30), wo Arlequin («déguisé en baron») fast wörtlich dasselbe sagt wie Tyboe.

Sultana, nazwany Talabandara», mit dem Robert in Konstantinopel einen blutigen, aber siegreichen Zusammenstoß gehabt haben soll, ist möglicherweise aus einer Stelle in Holbergs «Honnetter Ambition» (III, 3) erwachsen, wo der Betrüger Dobre Podolsky etwas Ähnliches von seinem Herrn, dem vermeintlichen Baron, erzählt:

DOB: . . . Hovedstaden udi Hedenskabet heder Constantinopel, og Keiseren, som nu regierer, heder Mophistofelus. Det er en Bray Keiser, hvorefter han er ikke min Herres Ven.

JER: Hvi saa?

DOB: Jeg vil nok sige Hr. Jeronimus det, hvis han vil beholde det hos sig selv. Min Herre havde den Naade at spise en gang hos Keiseren. Over Bordet kom han i Dispyt med den store Vizir Holophernes, hvilken Dispyt gik saa vit, at min Herre udi Hidsighed gav ham et Orefigen saa at Keiseren siden den Tid saae ham an med skeele Oyen.

JER: Men tog den store Vizir dette Orefigen saa til Takke?

DOB: Hvad vilde han gjøre? Hvo som kiender min Herre, binder ikke let an med ham. Han svor alleene ved sin Talmud, som er Hedningernes Ritual, at han skulde haevne det. Det er u-endeligt at fortælle alle de Actioner, min Herre har haft.

Etwas Ähnliches finden wir in der Bohomolecschen Komödie:

ROB: . . . Co tam za piękna była scena – trudno wymówić! Dość tego że cały Konstantynopol gębę otworzywszy temu się widokowi przypatrywał. Trwała ta nasza potyczka półtora kwadransu y pięć minut . . .

KLE: A Sultan Turecki nie uiał się za owego półkownika, swego faworyta?

ROB: Jak się nie uiał! Sluchaj Waszmość Pan! Jak się dowiedział Sultan o tey akeyi, tak zaraz kazał wszystkie bramy w Konstantynopolu pozamykać y do moiej stancyi mocną wartę przystawić . . . Ja zrozumiawszy, że mi się iść chce, a nie mając iak dostać, iak się rzucił z mym palaszem po desperacku między półki Tureckie, iak zaraz ludzie iak snopy padać na ziemię poczęły. A ia przez nich tryumfalnym krokiem postępując przyszedłem do portu, wpadłem na mój okręt y z Konstantynopolem pożegnałem się . . .

Ich bin mir, wie gesagt, vollständig bewußt, daß die hier angeführten Analogien nicht als bewiesene Tatsachen angesehen werden dürfen, denn wir müssen immer damit

rechnen, daß wir es, besonders bei Typen, die den Plautinischen miles gloriosus variieren, mit Gemeinplätzen der Komödie zu tun haben können. Da ich aber die oben aufgezählten Züge weder bei Plautus noch in den sonstigen mir zugänglichen Komödien, in denen bramarbasierende Soldaten vorgeführt werden, angetroffen habe, glaube ich das Recht zu haben, die betreffenden Stellen — sine consequentia — zusammenzustellen.

Von sonstigen Analogien seien hier nur noch einige angeführt. Wenn wir im «Junak» (I, 4) folgende Frage und Antwort lesen — es handelt sich hier um ein Gespräch zwischen dem Duellanten Robert und seinem naiven Diener —:

ROB: Zkąd tobie u kata ta filozofia?

FRO: Ja y nie znam, Mospanie, co to iest «filozofia», ale to mówię, co rozum nawet prosty poznać y chwalić powinien,

so dürfen wir vielleicht an einen ähnlichen Replikenwechsel im «Erasmus Montanus» erinnern (IV, 4):

ERA: . . . Jeg har aldrig tænkt min Livstid, at der kunde ligge slige Ord i en Bondedrengs Mund; thi hvorvel alt det, du har talt, er falskt og ugudeligt, saa er det dog en u-gemeen Tale for een af din Stand. Siig mig fort. af hvem du har lært saadan Snak?

JAK: Jeg har ikke studeret, Monsor, men Folk siger, at jeg har et got Hoved.

Eine andere Analogie zwischen einer Stelle in den «Mędrkowie» und dem «Erasmus» habe ich schon oben⁸⁴ notiert.

Im «Pan do czasu» (II, 2) kommt eine aus Molières «Bourgeois-gentilhomme» entlehnte Stelle vor, wo der Lehrer der Philosophie den Streit zwischen dem Fechtmeister, dem Tanzlehrer und dem Musikinformatör zu schlichten hat, wobei er Seneca zitiert:

Ach, Mości Panowie, czy to piękna? Czy przystoyna gniewowi swemu tyle pozwałać? Wszak ci to «ira est brevis furor»! Czy czytaliście Waszmość Panowie kiedy Seneki traktat «De ira»?

⁸⁴ Vgl. oben S. 165.

Bei Molière kommt zwar der Hinweis auf Seneca vor («n'avez vous point lu le docte traité que Sénèque a composé de la colere?»), aber nicht das Zitat. Bohomolec hätte natürlich selbst in seinem Seneca die Stelle nachschlagen können. Nun lautet aber diese Stelle bei ihm folgendermaßen: «Quidam itaque e sapientibus viri iram dixerunt brevem insaniam.»⁸⁵ Es könnte daher möglich sein, daß Bohomolec den Satz nicht direkt aus Senecas Schrift, sondern aus Holbergs Komödie «Philosophus udi egen Indbildning» erhalten hat, wo an einer der Molièrischen deutlich nachgebildeten Stelle Cosmoligoreus Senecas Ausspruch genau wie Bohomolec falsch zitiert: «Vrede, siger Seneka, er ikke andet end en stakket Af-sindighed. 'Ira est furor brevis'» (II, 3). Tatsächlich zitieren beide, wahrscheinlich ohne sich dessen bewußt zu sein, Horaz, der in seiner «epistola» (I, 2) an den jungen Lollius (Vers 62) schreibt:

Ira furor brevis est: animum coge, qui, nisi pareat,
Imperat

Nichts kann näher liegen als die Annahme, daß Bohomolec Holbergs Komödie gekannt hat. Hat er aber den «Don Ranudo», den «Erasmus Montanus», den «Jacob von Tyboe», die «Honnette Ambition», den «Philosophus udi egen Indbildning» gekannt, so konnte er sich auch nicht ganz einem tieferen Einflusse seitens des großen dänischen Komödiendichters entziehen, der zu jener Zeit Deutschland für sein Lustspiel erobert hatte. Er fand im «Jean de France» ein Vorbild, das der Nachahmung wert war.

Was nun zunächst die Personenverhältnisse angeht, so fällt es uns nicht schwer, sofort eine gewisse Konkordanz zwischen den Hauptagierenden des «Paryzanin Polski» und denjenigen des «Jean de France» festzustellen. Robert Starski ist ein Nachkomme Jeans, sein Vater der des alten Franz, Bogacki, der Freund des alten Starski, ist mit dem Bürger

⁸⁵ L. Annaei Senecae De ira ad Novatum, lib. I, cap. I (A. Barrieras ed., Turin, Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum, Nr. 21).

Jeronimus zu identifizieren. In Roberts Bruder und dem glücklicheren Freier des Fräulein Bogacka, Wilhelm, erkennen wir gleich auch Antonius wieder, den Liebhaber der Jungfrau Elsebet, und wenn wir Leopold als eine Art Kopie des Holbergschen Espen (oder Peter nach der deutschen Übersetzung) ansehen, kann Marcin, der Diener des jungen Starski, niemand anders sein als Jeans Diener Pierre. Die Frauenrollen (die Jungfrau Elsebet, die alte Mutter Magdelone oder Margaretha, die Magd Marthe) sind natürlich eliminiert, wie übrigens auch der Hausknecht Arv resp. Hans. Trotz der Ausmerzung aller weiblichen Rollen hat Bohomolec aber dennoch aus der Vorlage das Liebes- oder besser Heiratsmotiv beibehalten: der Bohomolecsche Herr Antonius (Wilhelm) liebt wie bei Holberg die hier nicht auftretende Jungfrau Elsebet. Dagegen fiel die ganze Intrige der Marthe weg: wir sehen keine Madame La Flèche bei Bohomolec auftreten, und das bedeutet zugleich, daß der eigentliche dramatische Nerv (der gewissermaßen schon im «Italien Francisé» — vermutlich Holbergs Quelle? — vorhanden war) aus dem Stoffe herausgeschnitten wurde.

Die Exposition des polnischen Stückes wird gleich in der ersten Szene, die ich hier anführe, gegeben:

STARSKI y LEOPOLD.

STA: Leopoldzie! hey! Leopoldzie! A póki ty u kata spać będziesz? Ja poiać nie mogę, co się ci to stało? Przed tym nie miałem nad ciebie sługi rzeźwieyszego y pilnieyszego, a teraz, iak syn mój z Paryża powrócił, tak długo sypiać zacząłeś.

LEO: Ja długo sypiam? Bodayby Turczyn tak długo sypiał! Ach, Nospanie, trzeba y dla nas, sług biednych, mieć wzgląd iakizkolwiek. Nie iesteśmy bestye. Y my też snu potrzebuiemy.

STA: A któż ci spać zabrania? Miałeś noc całą — mogłeś się wyspać.

LEO: Noc całą? A wszakci to o trzeciej z północy układłem się!

STA: Czemuż to?

LEO: Bo y pan Robert, syn Waszmość Pana, o trzeciej spać poszedł.

STA: A czemuż on to tak późno spać idzie?

LEO: Toć on teraz, iak z Paryża powrócił, nigdy pierwej spać nie idzie. U nas każda noc w ten czas się poczyna, gdy się kończy u Waszmość Pana.

STA: Co to za bieda! Wiele mi on świec popali!

LEO: Waszmość Pan świec bardziej niż zdrowia moiego za-
luiesz? Służywszy poczciwie tak długo Waszmość Panu,
doczekałem się nakoniec piękney wygody!

STA: Prawda, masz słuszną przyczynę uskarżać się. Ja to
zawsze wyznaię, że nad ciebie wierniejszego slugi nie
miałem. Jednakże y świec szkoda. Ale cóż on u kata
tak długo w noc robi?

LEO: Robi «le grand monde».

STA: Co? co?

LEO: «Le grand monde.»

STA: Cóż to u kata ten «grand monde»?

LEO: «Le grand monde» znaczy to po polsku «świat wielki».

STA: On tedy świat wielki robi? Albo mu ten świat iest mały?
Powiedz mi, co to za robota?

LEO: Jest to robota paryska, której się pan Robert w Paryżu
nauczył. Pytałem się iego lokaia, Monsieur de Mar-
tinière . . .

STA: Jaki to lokay? Albo on ma innego lokaia procz Mar-
cina?

LEO: Ten to sam iest Monsieur de Martinière.

STA: Jaki to Martinière? Wszak on Marcin!

LEO: Ach, nie mów Waszmość Pan «Marcin»!

STA: Czemu nie mam mówić?

LEO: On się za to urazi. Mnie, żem go nazwał Marcinem,
złaiał iak psa starego y na pistolety wyzywał.

STA: Ale co mówisz? Wszak on iest Marcin, mój poddany.
Wziąłem go z wioski swoiey y dałem Robertowi do
usług iadącemu do Paryża.

LEO: Wszystko to prawda, że on był Marcinem, że pod-
dany . . . Ale się w Paryżu nobilitował y iest teraz
Monsieur de Martinière.

STA: Otóż pożytek z Paryża! Jakże tedy? Cóż to znaczy,
coś mówił? Chciałbym poznać tę robotę, którą się syn
bawi.

LEO: Monsieur de Martinière powiedział mi, że «le grand
monde», które iest ustawnie w uściech pana Roberta,
graffa de Starsenfeld . . .

STA: Jakiego Roberta graffa?

LEO: Syna Waszmość Pana, który z Paryża powrócił.

STA: Jakto? nie nazywa się on Starski?

LEO: Fe! Uchoway Panie! On mówi, że Starski jest to słowo grube, niepolityczne. Przetoż go cierpieć nie może. Dlatego miasto Starski nazywa się politycznie Starsenfeld.

STA: Co ja słyszę?! Co to za płochosć!

LEO: Mówił tedy Monsieur de Martinière, że «le grand monde» podług ich nazywają się wielcy ludzie, to jest panowie. Żyć tedy podług «le grand monde» jest: żyć zwyczajem wielkich y znacznych ludzi. Tego życia jest wiele reguł, ale kat się ich napamięta! Tey jednak zapomnieć nie mogę, że podług «le grand monde» nie wolno pierwey wieszerać aż o pierwszey godzinie po północy, a spać się nie godzi przed trzecią zrana.

STA: Bodayby kat wziął tę modę, która wywraca porządek czasu od natury rozłożony. Ale przecie czym się on w nocy bawi?

LEO: Niczym. Chodzi po pokoju, gwizdże, śpiewa, nogi co raz inaczej stawia . . . Wczora w wieczór sen go okrutnie morzył. Mówilem mu, czemu się nie kładnie? Odpowiedział mi: «Mamli ia dla snu modę przestąpić?» Y nie poszedł spać póty, aż przyszła godzina trzecia od «le grand monde» iemu przepisana.

STA: Ja nie wiem, co się z nim dzieie?

LEO: Wczora, dowiedziawszy się, że Waszmość Pan o dziesiątey spać poszedł, w taką wpadł cholere, że mało nie oszalał, y obróciwszy się do mnie, zawolał: «Panie broń, żeby to w Payżu wiedziano, że mój oyciec tak wsześnie spać poszedł! Panie broń! Panie broń!»

STA: Bodayby go! . . . Albo to występek iaki? To wstyd, żem spać poszedł w ten czas, kiedy mi się spać chciało?

LEO: Słuchay Waszmość Pan daley. «Gdyby» — rzecz — «wiedziano to w Paryżu, powiedzianoby, że ia iestem synem iakiego podlego grubiana! Panie broń! Panie broń!»

STA: Grubiana? To u niego grubiaństwo spać o dziesiątey? Jaki mi polityk!

Wie Jean ist Robert ein Modenarr, der den Gesetzen des Pariser Geschmacks oder der Geschmacklosigkeit blind folgt; wie Jean seinen Diener mit einem französischen Namen (Pierre) nennt, so tauft auch Robert seinen Martin zu einem de Martinière um; wie jener seinen eigenen Namen

«nobilitiert», tut es auch der Graf von eigener Gnade; bloß mit dem Unterschiede, daß er einen deutschen Namen wählt; wie der dänische Französling selber sagt: «Vi Parisiens kand ikke være længe paa et Sted», so klagt Leopold auch über Roberts ewige Beweglichkeit («chodzi po pokoiu, . . . nogi coraz inaczey stawia»), und wie jener mit einem «La la la la la» auftritt, so heißt es auch von Robert, daß er immer pfeift und singt («gwizdże, śpiewa»)⁸⁶. Wenn Leopold dann ausführlich von der Lebensweise seines jungen Herrn erzählt, so ist dieses Motiv auch schon bei Holberg angedeutet, indem Jeronimus dort eine Schilderung jener Lebensweise gibt, die die jungen Kavaliere führen, wenn sie wieder heimgekommen sind.

Die kleinen Züge, aus denen die Charakteristik des dänischen Helden besteht, mehren sich im folgenden bei Bohomolec. Er tritt I, 3 in eigener Person auf «w szlafroku», welches wahrscheinlich eine Reminiszenz an jenen «rød Klædes Slaabrok» ist, von dem Arv bei Holberg spricht (I, 2). Er schildert im Gespräch mit seinem Bruder Wilhelm, den er mit einem «Bon jour, mon frère» französisch anredet (vergleiche Jeans Gruß: «Bon matin, messieurs», I, 3), sein Leben in Paris:

ROB: Żebyś wiedział, iak w Paryżu z Polaków żartuią . . . Dlatego ja, tam będąc, wstydziłem sie nazywać Polakiem, przetoż wziąłem to imię niemieckie na siebie: Graff de Starsenfeld. Y miałem ztąd wielką u Francuzów powagę. W iakiey ze mną żył przyjaźni Marquis de Kleinville! A Xiąże de Petitgrand tak mię kochał iak brata rodzonego! Ach, zacnyż to był kawaler, darmo to mówić. Jak on mile kichał, ach! Y na dowód swoiey przyjaźni nauczył mnie tegoż kichania.

WIL: Powinieneś mu Waszmość Pan być za to wdzięczen.

⁸⁶ Starski klagt z. B. in seinem Gespräch mit Leopold: «Czy uważałeś, iak on na jednem mieyscu nigdy nie ustoi, iako co raz inaczey swe nogi układa, iako podczas rozmowy śpiewa, gwizdże, fechtuie ręką, a po francuzku y do tych nawet gada, którzy tego ięzyka nie rozumieją. Nieszczęśliwa ta godzina, którey go z Polskiej wysłałem!» (I, 1.)

ROB: Prawda. Y do śmierci też go nie zapomnę. A Marquis de Kleinville tak miłe poziewał, że damy na to patrząc aż się rozptywały. Patrz Waszmość-Pan: choć był tak wielki mój przyjaciel, przecież zrazu nie chciał mi pokazać sekretu tego poziewania. Potym iednak, gdym mu darował pierścień dyamentowy, pokazał mi bez zazdrości tę sztakę. Jakoż upewniam Waszmość Pana, że w całej Polsce niema żadnego kawalera, któryby gładziej za mnie lub kichał lub poziewał. Y nikomu tego sekretu nie pokażę przez paany Bogackiey — y to w ten czas, gdy iuż będzie Graffowā de Starsenfeld.

WIL: Mnie Waszmość Pan przynajmniey naucz.

ROB: Pardonnez-moi, nie mogę. Ale . . . A ta pozytura w staniu iak się podoba? Regardez!

WIL: Bardzo piękna.

ROB: A to ia sam iā wymyśliłem y nauczyłem iey Monsieur le Comte de Brindis. A on mię za to nauczył tego gwizdania. Posluchay Waszmość Pan! (Gwizdze.) A? co?

Auch die Technik dieser Repliken ist ganz dem Vorbilde der Holbergschen Charakterisierungsweise abgelauscht: Bohomolec läßt seinen Helden die Künste vorführen, die er in Paris gelernt hat. Ganz ähnlich demonstrierte ja schon Jean seinen Eltern seine «bougres de pagrad» und «menuets»; sein Lehrer war der Monsieur Blondis, dessen Name bei Bohomolec oben in veränderter Form wiederkehrte; auch er vermutete, daß niemand seinen «contre-temps» nachahmen könnte:

JEAN: Hvad siunes Madamme om den Contre-temps, som jeg lærde nytlig, førend jeg reiste fra Paris. Den troer jeg pardi ikke nogen kand giøre her i Landet . . .

Wie kam nun Robert Starski zu seiner Gallomanie? Genau wie Hans Frandsen durch seine Reise nach Paris. Bei Holberg trägt einerseits der Vater, andererseits die Mutter Jeans die Schuld an seiner unseligen Reise nach Paris; Jeronimus, der «Raisonneur» der Komödie, war von vornherein dagegen. Bei Bohomolec ist aber umgekehrt gerade der Vertreter des letzteren, der alte Bogacki, schuld an Roberts Reise, wie uns Starski gleich am Anfang der Komödie erzählt:

STA: Ten tedy kochany Bogacki rzecze mi razu jednego: «Przyjacielu, wiesz, że mam córkę jedynaczkę, wielkich bogactw dziedziczkę. Ty jesteś imienia pięknego, ale podupadłego. Chcę tedy dla naszej przyjaźni to uczynić, żeby me dobra razem y z córką dostały się twemu domowi. Robert, twój syn, wielce mi się podoba; ięgo za zięcia obieram. Ale trzeba mu dać dobre wychowanie. Ja moim kosztem wyślę go do Wiednia na nauki.» Cóż miałem na to odpowiedzieć? Padłem mu do nóg y podziękowałem za tak dobre serce. Krótko mówiąc pojechał Robert do Wiednia. Tam gdy pięć lat zabawił, pan Bogacki na drugie pięć lat wysłał go swoim kosztem do Paryża. Teraz zaś pisał do niego, żeby tu z Paryża powrócił y córkę wziął ięgo. Robert powrócił, y pan Bogacki skoro tu z Rusi przyedzie, wnet ma sprawić wesele. Co godzina na ięgo tu przybycie wyglądamy . . .

Der alte Starski hat allen Grund, mit dem Erfolge der Reise unzufrieden zu sein, denn wie Jean de France im Laufe von 15 Wochen «har fortæret femten hundredø Rigsdaler i Frankrig», so hat Robert Starski unter seinem fünfjährigen Aufenthalte in Paris 5000 polnische Dukaten verbraucht, bloß um Pariser Manieren und Sentiments zu erwerben (III, 5). Holberg läßt von seinem Helden behaupten, daß er «efter Moden har glemt bort sin Kristendom indtil Katekismum»; diesen Zug hat Bohomolec besonders herausgegriffen, da er ihm, dem jesuitischen Schulmanne, als wichtigster Zug in der schädlichen Geistesform der polnischen Französlinge erscheinen mußte. Das Problem, das ihn interessierte — wenn wir von Problemen reden dürfen —, bestand im Gegensatze zwischen der hergebrachten, altpolnischen Frömmigkeit und dem modernen Unglauben der Parisfahrer:

ROB: Cóż robić, mon frère, kiedy taka moda? Kto chce mieć estymacyę u ludzi, trzeba się do mody akkomodować.

WIL: Ja zaś trzymam, że pierwicy żyć trzeba podług wiary niż podług mody.

Auf diesem Gegensatze ist bei Bohomolec der ganze, sehr wenig dramatische Konflikt und die schließliche Konfliktlösung erbaut. Gibt Jean bei Holberg seinen Aussichten auf die Hand der Jungfrau Elsebet in Jeronimus' Augen

den Todesstoß dadurch, daß er diesen mit Gewalt zur Annahme der neuesten Pariser Mode zwingt, so erreicht Robert bei Bohomolec dasselbe durch seinen Konflikt mit seinem Bruder Wilhelm, der ebenso bereit ist, die Ehre seines Vaters zu verteidigen, wie Monsieur Antonius die des alten Jeronimus:

ROB: Ach, mon frère, iuż masz rozum; czasby się ci postrzedz a zacząć żyć iak ucziwi żyją kawalerowie. Przynajmniej nie wydaway się z tak podłemi sentymentami, bo ia tego cierpieć nie mogę. Nie dość, że oyciec nasz hańbi nas podłemi swemi akcyami . . .

WIL: Mości Panie Robercie, na mnie Waszmość Pan gaday, co się podoba: wszystko zniosę cierpliwie. Ale honoru oycowskiego . . .

ROB: Co? Za oycę się uymuiesz? Trzymay sięż iego: będziesz się do mnie uciekał w twych potrzebach, ale nie uznam cię za brata!

WIL: Wolno — mówię — mnie y za brata nie uznawać, ale oycę mego hańbić nie dopuszczę!

ROB: A cóż to ty iesteś za ieden, Panie domatorze, który mnie . . . Ach, żeby mi to kto równy mówił, tobym go tą szpadą na wylot przeszył.

WIL: Mam y ia szpadę a inney żadney nie lękam się!

ROB: Co? Idź mi z oczu, hańbo, obelgo domu moiego! A wara, żebyś się nie ważył nigdy mym bratem nazywać!
(II, 3.)

Gleich darauf kommt es zu einem ähnlichen Zusammenstoß zwischen Vater und Sohn, worauf Robert, ohne den eben eingetroffenen Bogacki zu erkennen, vor diesem seine französische Weltanschauung auskramt, ein Zug, der eventuell aus jener oben genannten Komödie des Paters du Cerceau stammen dürfte:

BOG: Klaniem Waszmość Panu.

ROB: Votre serviteur, Monsieur.

BOG: A iest w domu Jegomość Pan Starski?

ROB: Któż to ten Starski?

BOG: Któż? zaś? Pan tego domu.

ROB: Nie wiedziałem, że on tak się nazywa, bom niedawno tu przybył. Ale on wyszedł gdzieś z domu.

BOG: A Waszmość Pana iak mam honor nazywać?

ROB: Jestem Graff de Starsenfeld, pour vous servir.

BOG (mówi do siebie): To nie musi być mój Robert, choć podobny do niego. (Potym mówi): A Waszmość Pan Polak iesteś?

ROB: Pardonnez-moi, jestem cudzoziemiec. Peregrynując zaięchałem tu do Polskiew.

BOG: Jakże Waszmość Panu nasz naród się podoba?

ROB: Jakże Waszmość Pan chcesz: czy żebym politycznie, czy też prawdziwie na to odpowiedział?

BOG: Jam człek rzetelny, bardziej lubię prawdę, choć przykra, niż politykę podchlebną.

ROB: Więc tedy odpowiadam rzetelnie, że grubszego narodu nad polski nie widziałem.

BOG: W czymże to przecie?

ROB: Prawie we wszystkim . . .

Aus diesem Gespräche, das ebenso beginnt wie das Zusammentreffen zwischen Vater und Sohn in Goldonis «Bugiardo» und Bohomolec' «Chępliwiec», erfährt Bogacki, mit welchen Anschauungen Robert Starski aus Paris zurückgekommen ist, und damit ist es Schluß mit der Verlobung zwischen Robert und der Jungfrau Bogacka. Wir erfahren nur andeutungsweise, daß sie und Wilhelm Starski einander lieben (I, 3: WIL: Prawda, że gdyby ta dama nie była obiecana bratu, miałbym czego życzyć. Posag iey uczyniłby roczney intraty na kilka tysięcy czerwonych złotych. Ale iey przymioty ieszcze są droższe nad posag; II, 2), jedenfalls motiviert Bogacki in der letzten Szene der Komödie seine Absage damit, daß seine Tochter

. . . dowiedziawszy się o Waszmość Pana postępkach y sentymentach, za 5000 czerwonych złotych w Paryżu kupionych, straciła cale serce do Waszmość Pana y rzekła mi: «Wolę trupem paść nagle niż póysć za pana Roberta.»

Die von mir gesperrten Worte, die nicht die Elsebet selber spricht, sondern von ihrem Vater wiedergegeben werden, sind deutlich eine Reminiszenz an die Versicherung, die Elsebet bei Holberg ihrem geliebten Antonius gibt, sich eher selbst zu töten, als Jean gutwillig ihre Hand zu geben (II, 1 und II, 5).

Als dramatisches Werk steht natürlich der «Paryżanin polski» weit hinter Holbergs «Jean de France» zurück. Das läßt sich einerseits dadurch erklären, daß Bohomolec die Intrige der Marthe, die der ganzen Handlung bei Holberg Leben verleiht, hat auslassen müssen, andererseits aber auch dadurch, daß er sich nicht mit der Charakterisierungsweise Holbergs, der seinen Jean wesentlich durch äußere Mittel darstellt, und uns nur wenig über seine Weltanschauung, die frivol-atheistische Weltanschauung eines Parisfahrers, mitteilt, begnügen wollte, sondern es sich zur Aufgabe machte, Roberts neu erworbene Irreligiosität und vollständige Grundsatzlosigkeit darzutun. Diese Aufgabe vermochte er aber nicht anders zu lösen als durch höchst langweilige Diskussionen zwischen den Brüdern oder zwischen Robert und Bogacki, Diskussionen, die deutlich eine Verteidigung des Jesuiten pro domo sua bedeuten. Dazu konnte ihm Holberg keine helfende Hand reichen, und so erklärt es sich, daß die Komödie wirklich komisch ist, solange sie mit den Mitteln Holbergscher Komik geführt wird, sofort aber zu einem gleichgültigen Diskussionsstück wird, wenn Bohomolec die Technik seines Meisters verläßt und an Aufgaben herantritt, denen seine eigenen Kräfte augenscheinlich nicht gewachsen sind.

In einer Komödie, die zeitlich wahrscheinlich dem «Paryżanin polski» vorausgeht, und die gewöhnlich als eine selbständige Komödie des Bohomolec angesehen wird, nämlich in dem «Urażaiący się niestusznie o przy-mówki», hat unser Verfasser wahrscheinlich auch Jean de France als Typus vor Augen gehabt. Wir haben im wesentlichen das Recht dazu, anzunehmen, daß diese Komödie mehr oder weniger originellen Ursprungs ist, denn Bohomolec versichert uns ausdrücklich selbst — was er sonst nie tut —, daß die «Materie» seiner eigenen Erfindung entstamme (auch ein indirekter Beweis dafür, daß seine übrigen Komödien fremde Quellen haben):

Gdy po wyprawieniu wyżej położonych KOMEDYJ (gemeint sind: «Figlacki polityk terażniejszey mody», I und II,

«Nieroztropność swym zamysłem szkodząca») znalazło się nie-mało takich, którzy sobie z nich przymówki niesłusznie ukła-dali, podali mi nową y od żadnego, iako mi się zda, pisarza komicznego nie dotkniętą materję na KOMEDYĘ następującą . . .

Der Charakter des Mißtrauischen, keineswegs eine Er-findung Bohomolec', interessiert uns hier nicht, dagegen hat gerade hier ein anderer Charakter aus derselben Komödie Interesse für uns, da er ein Reflex des Holberg-schen «Jean de France» zu sein scheint, der Charakter des Bywalski. Vor allen Dingen benutzte Bohomolec bei der Charakteristik des Bywalski einen Zug, den er bei Holberg finden mußte, und den er nicht bei der Darstellung des Robert Starski anwandte: das Mißverhältnis zwischen der gallophilen Überzeugungstreue des Helden und der kurzen Dauer seines Aufenthaltes in Paris; wie Jean bloß einige Wochen in Paris zugebracht hat, dennoch aber als vollständiger Französling zurückkommt, so hat auch Bywalski nicht mehr als drei bis vier Monate in Paris zugebracht, und ist auch als vollendeter Gallomane heim-gekehrt (I, 3). Bei Holberg hatte Bohomolec Elsebet seufzen hören, daß Jean, der schon immer dumm gewesen sei, nach seiner Parisreise nur noch mehr verdummt sei:

ELS: . . . Jeg havde Afskye for hans Person, førend hand reisede, saasom jeg merckede, at hand var en forfængelig og vanskabt Natur, og let kunde spaae, at hand vilde blive reent forstyrret, naar hand kom i fremmede Lande . . . (II, 1);

er ließ Frantocki, Bywalskis mehr oder weniger gesund raisonnierenden Freund, diesen Seufzer gleich nach der ersten Begegnung wiederholen:

FRA: Miły Boże, mój pan Bywalski był trochę głupi, nim do cudzych krajów udał się, a teraz zda się, że głupszy powrócił . . .

Wie Jean hat er in Paris alles «Bemerkenswerte» eifrig studiert und glaubt nun, er sei vollkommen «we wszyst-kich generalnie sciencyach, które mogą condecorare człeka bien urodzonego». Diese Kenntnisse hat er aus ver-

schiedenen gelehrten Werken geschöpft, deren Titel er selber anführt; es sind das «L'Information pour nettoyer les dents», «L'Art de plaire aux Dames» und «De la manière . . .» («to iest: 'O sposobie, którymby można twarz naturalnie szpetną przez różne artyficyalne wódki y farby poprawić y ozdobić»), Titel, die nicht unbedingt irgendwo entlehnt zu sein brauchen.⁸⁷ Selbst sagt er von diesen Büchern:

BYW: Pour vous dire la vérité, mogę ich nazwać ekstraktem mądrości, przedystylowaney w alembiku głów mądrych . . .

Das letztgenannte Buch aber scheint ihm der Gipfelpunkt aller Weisheit zu sein:

BYW: Ta książka może się nazwać głową wszystkich ksiąg, które były, są y będą na świecie . . .

Sein Kopf ist so von seinen Pariser Eindrücken gespickt, daß er seine alten Freunde nicht mehr wiedererkennt. Als Frantocki ihn an ihre frühere Freundschaft erinnert, antwortet er:

BYW: Ach, coś mi błysnęło — przypominam sobie. Pardonnez-moi, Monsieur! Mam pamięć paryskimi objektami ambarassowaną . . .

Paris ist ihm in allen Fragen die höchste Instanz, an deren Autorität nicht gezweifelt werden kann. Als Głupski, um sein übertriebenes Mißtrauen zu rechtfertigen, erzählt, seine Mutter habe ihm geraten, immer auf die Worte anderer achtzugeben, fragt Bywalski ihn hochmütig, ob seine Mutter in Paris gewesen sei:

GLU: Ale mnie moja matka zawsze to w głowę wbiiała . . .

BYW: Écoutez! A byłaż matka Waszmość Pana w Paryżu?

GLU: Nie była.

BYW: Ja byłem — mnie tedy Waszmość Pan wierzył!

⁸⁷ Strusiński, a. a. O., S. 253, meint, daß diese Titel nur eine Nachbildung jener seien, die der Philosoph Disanvray im «Arlequin Misantrope» nennt: «Topographie exacte du visage d'une femme ou l'Art d'y placer les mouches . . .», «L'Art d'aimer», «Projet d'un Dictionnaire de Mines . . .».

Wie Jean in Paris alles Dänische zu verachten gelernt hat, so hat auch Bywalski die Erfahrung gemacht, daß alles, was polnisch ist, der Geringschätzung wert sei:

BYW: . . . Y to też do nabycia sławy wiele pomoże, kiedy Waszmość Pan żadney rzeczy nie będziesz chwalił, która się w Polsceze rodziła. Skoro się Waszmość Pan dowiesz, że albo książka iaka od Polaka wydana albo rzecz iaka od rzemieślnika polskiego zrobiona, zaraz ją gań, mówiąc, że w Paryżu są daleko lepsze. Ztąd inni będą rozumieli, że Waszmość Pan lepsze rzeczy widziałeś, y że umiesz o nich sądzić.

Wenn die Komödie, von der hier die Rede ist, mit ihrer Figur Bywalskis in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnisse zu Holbergs «Jean de France» steht, so ist sie auch sonst nicht ganz selbständig, was die Technik der Komik betrifft. Wie ich schon im Kapitel über Bohomolec' Verhältnis zu Molière (S. 181) gezeigt habe, stammen einzelne Züge aus Molièreschen Komödien, und auch ein Corneillesches Motiv ist oben (S. 216) notiert worden. Eine Handlung gibt es eigentlich nicht, von einer Entlehnung derselben kann somit füglich nicht gut die Rede sein. Dagegen ist der komische Schluß augenscheinlich nach einem bestimmten Vorbilde gearbeitet, wird er doch auf dem bekannten Pathelinmotiv basiert. Natürlich hat Bohomolec nicht die alte Farce gekannt, wohl aber eine moderne Bearbeitung derselben, de Brueys' dreiaktige Komödie «Pathelin». Hier läßt de Brueys in Übereinstimmung mit der Farce den diebischen Schäfer Agnelet seinem Advokaten Pathelin gegenüber genau dasselbe Mittel anwenden, das Pathelin ihn selbst gelehrt hat. Dieser hatte ihm II,6 eingeschärft, wie er sich vor Gericht zu benehmen habe:

PAT: À toutes interrogations qu'on te fera, soit le Juge, soit l'Avocat de ton Maître, soit moi-même, ne répons autre chose que ce que tu entens dire tous les jours à tes bêtes à laine; tu sçauras bien parler leur langage, & faire le mouton?

AGN: Cela n'est pas difficile.

Genau ebenso schärft Bywalski seinem Klienten Głupski

ein, wie er sich zu verhalten habe, wenn jemand von ihm verächtlich spricht:

BYW: . . . Przetoż nigdy Waszmość Pan słów cudzych do siebie nie aplikuy, bõ to przynieść może iaką sercu irytacyą.

GLU: Jużci ia to znam, że to źle. Nieraz miałem ztąd klótnie, ambarassy y serca irytacyą. Przetoż w oczach Waszmość Pana ślub uczynię: żadney sobie rzeczy, choćby się do mnie oczywiście stosowała, nie nie przypisywać.

Als aber Pathelin von dem Schäfer Bezahlung verlangt für die erfolgreiche Durchführung des Prozesses, wendet dieser den Spieß um und führt Pathelin genau so an der Nase, wie dieser es ihn gelehrt hat:

PAT: Oh! çà, par mon adresse je t'ai tiré d'une affaire où il y avoit de quoi te faire pendre: c'est à toi maintenant à me bien payer, comme tu m'as promis.

AGN: Bée . . .

PAT: Oui, tu as fort bien joué ton rôle; mais à présent il me faut de l'argent: entens-tu?

AGN: Bée . . .

PAT: Eh! laisse là ton bée. Il n'est plus question de cela: il n'y a ici que toi & moi, veux-tu me tenir ce que tu m'as promis, & me bien payer?

AGN: Bée . . .

PAT: Comment, coquin, je serois la dupe d'un mouton vêtu? Tête-bleu, tu me payeras, ou . . . (III, 3.)

Ebenso wird auch Bywalski von Głupski um sein Geld geprellt:

GLU: . . . Szczęśliwey drogi Waszmość Panu życzę. Chce odeyść.)

BYW: Waszmość Panie, a obietnica?

GLU: Jaka?

BYW: Tak wiele mi Waszmość Pan obiecałeś za instrukcyą.

GLU: Do mnie Waszmość Pan mówisz?

BYW: Tak iest.

GLU: Waszmość Pan żartuiesz. Ja sobie tego nie przypisuję, boby to mogło sercu memu przynieść irytacyą . . .

BYW: Y nie dasz mi Waszmość Pan nic? -

GLU: Nie dam, nie dam, bo to nie do mnie należy dawać co Waszmość Panu.

BYW: Słuchayże, hultaiu!

GLU: Do kogo to Waszmość Pan mówisz?

BYW: Do ciebie, hultai!

GLU: Ja sobie tego nie przypisuję, boby to przyniosło irytacją sercu memu.

BYW: Wiedz o tym, że jesteś filut!

GLU: To nie do mnie.

BYW: Jesteś oszust, nie dobrego!

GLU: Y to nie do mnie.

BYW: Jesteś kłamca, szalbierz!

GLU: To nie do mnie! nie do mnie!

BYW (biie go mówiąc): To do ciebie! To do ciebie! Masz! Masz!

GLU (krzyczy): Nie do mnie! Nie do mnie! Ja tego sobie nie przypisuję! Votum uczynilem! (Ucieka.)

BYW: Co za niecnota! Głupi iak stadło, a mnie, takiego człeka, odwil! O, fe, do kata! Nie jest to à la Parisienne! Nie tak maniera francuska!

Es liegt hier um so näher, einen direkten Einfluß seitens der Brueysschen Komödie anzunehmen, als wir einen konkreten Beweis dafür zu erbringen vermögen, daß Bohomolec de Brueys' Komödien wirklich gekannt hat. Eine seiner Komödien ist nämlich nichts anderes als eine leichte Umarbeitung des «L'Important», auch «L'Important de la Cour» zitiert. Ich meine den «Statysta mniemany». Man ist bisher sehr im unklaren gewesen, wo man die Quelle Bohomolec' zu suchen habe,⁸⁸ und versuchte vergeblich, einen Zusammenhang zwischen dieser wenig Molièreschen Komödie und Molière zu konstruieren.⁸⁹ Ein flüchtiger Vergleich des «Statysta mniemany» mit dem «Important» überzeugt uns, daß de Brueys' Komödie die einzige und direkte Quelle der polnischen ist. Der falsche Graf de Petiteville heißt im Originale Comte de Clincan, sein Onkel Argant ist mit M. de Cornichon identisch; Dorant, der Freier, den der falsche Graf aus dem Felde schlagen will, hat seinen Namen bei Bohomolec behalten dürfen, sein Vater de Vieusancour mußte sich aber in Anzelm umtaufen lassen. Der Diener des Grafen la Branche nennt sich bei Bohomolec Martinier.

⁸⁸ Kielski, a. a. O., S. 141.

⁸⁹ Strusiński, a. a. O., S. 258.

Der bei de Brueys namenlose Bankier bleibt auch bei Bohomolec namenlos. Die weiblichen Rollen sind teilweise von der Bühne verbannt, — so treffen wir weder Mariane, die Geliebte Dorantes, noch ihre Schwester Ninon an, — teilweise durch entsprechende männliche Rollen ersetzt — so erscheint die Marquise de Brueys' als Erast und ihre Zofe Marton als Diener Dromon.

Zunächst sei als Beweis meiner Behauptung, daß wir es hier mit einer leichten Bearbeitung zu tun haben, eine zufällig gewählte Parallele aus beiden Komödien angeführt. Der alte Onkel Argant (M. de Cornichon), der seit zehn Jahren nicht in Paris gewesen ist (Boh.: «dziesięć lat iakéśmy go w Paryżu nie widzieli» = Brueys: «il y a dix ans que nous n'avons pas vu ce bonhomme à Paris»), erscheint plötzlich im Hause des reichen Provinzials Erast (resp. der Marquise), um seinen Neffen zu besuchen. Der Diener, auf den er zuerst stößt, will sich zunächst nicht zu erkennen geben, da er die Strafe des alten Herrn fürchtet, läßt aber schließlich die Maske fallen, als er hört, daß seine Tante gestorben sei und ihn zu ihrem Erben eingesetzt habe (Boh.: «ciotka, o której Waszmość Pan mówisz, była praczką w Newers; imię iey było Nicole» = Brueys: «la tante dont vous me parlez, était une blanchisseuse de Nevers, qu'on appelloit la grande Nicole»). Er erzählt dann, daß sein Herr Graf geworden sei und sich mit einer reichen Dame verheiraten wolle:

De Brueys I, 2:

LA BRANCHE: . . . Les gens des plus petits, soi-disans Gentilshommes, sont aujourd'hui plus dorés que les Ducs & Pairs du temps passé . . . Nous sommes ici dans l'appartement d'une Marquise, qui est à Paris pour un grand procès. C'est une veuve, une bonne Provinciale, un peu folle, changeante & glorieuse. Elle a une fille

Bohomolec I, 1:

MARTINIER: . . . Teraz y nayuboższy szlachcic w Paryżu jest tak galonowany iak przedtym sami Xiążęta . . . Jesteśmy teraz w domu nieiakiego pana Erasta, który tu dla wielkiej sprawy przyjechał. Jest to człek prosty, niebywały, ale okrutnie bogaty. Ma córkę z wielkim posagiem. obiecana Jegomości panu Dorantowi, zacnemu

fort belle & très-riche, qu'on appelle Mariane: on parle de la marier avec un Gentilhomme nommé Dorante. Ils s'aiment fort; mais mon Maître songe à la croquer pour lui à cause de sa richesse

Depuis quelques mois il a érigé de sa propre autorité la Terre de Clincan en comté, & il est Monsieur le Comte tout court. Pour moi, je suis à l'auberge son Valet de Chambre, à Versailles son Secrétaire, & céans son Écuyer

Tenez, Monsieur, il y a dans ce pays-ci une espèce de gens, qui voyant qu'on ne leur fait pas l'honneur de les élever dans les Charges & dans les emplois de distinction, trouvent le moyen par leur propre industrie de se faire valoir eux-mêmes . . .

Ils vont à la Cour, chez les Princes, chez les Ministres; ils s'intriguent dans les Bureaux; ils n'y ont pas véritablement un grand crédit; mais ils trouvent des gens à qui ils persuadent qu'ils en ont beaucoup

Kawalerowi. Ale mój pan myśli go odsadzić y tam się wśrubować

Niedawno on swoją wioskę w hrabstwo przerobił — sam swą własną powagą — y ztąd nazywa się już Grafem. Ja zaś w domu iestem sługą, w Wersalu sekretarzem. a tu iego koniuszym

Oto tak: iest tu pewny rodzaj ludzi, którzy nie mogąc się wśrubować do Dworu, żeby tam byli przyjęci, sami przez swoją promocją czynią się ludźmi dworskimi

Bywają u Dworu, Pałam nadskakują, wdaiają się w cudze sprawy, choć nieproszeni, y lubo uie mają tam zachowania wielkiego, przed drugimi iednak udaiają, iakby oni tam mogli naywięcey

Wir haben in diesem Falle eine fast wortgetreue Übersetzung der französischen Vorlage, und ebenso verfährt Bohomolec auch im weiteren Verlaufe der Komödie. Wenn wir aber dennoch nur von einer Umarbeitung, nicht einer Übersetzung reden dürfen, so beruht das darauf, daß eine ganze Reihe von Szenen dank der konsequenten Eliminierung einiger Frauenrollen aus der Komödie ausgeschieden sind. Zunächst fehlen die Szenen, in denen bei de Brueys die kleine Spionin Ninon auftritt (I, 5—6, 8—9, II, 10—11),

dann alle die, wo Mariane selbst auf die Bühne kommt (II, 8, IV, 9, V, 4), — wobei die Szene II, 9, wo Dorante Mariane von der bevorstehenden Ankunft seines Vaters erzählt, durch eine andere ersetzt ist (II, 7), in der Dorant dasselbe Dromon mittheilt, — und vor allen Dingen alle jene Szenen, in denen das von Marton herbeigeführte Mißverständnis zwischen Mariane und Dorante in die Erscheinung tritt (III, 8—16). Außerdem fehlen noch die Szenen II, 2, III, 7, und IV, 7, Szenen, in denen Marton auftritt, und werden die beiden ersten Szenen der Brueysschen Komödie zu einer einzigen zusammengezogen. Bohomolec' Komödie ist somit um 23 Szenen ärmer als de Brueys' Komödie, wobei besonders der dritte Akt (mit 9 fehlenden Szenen) stark zu leiden hat. Statt der 11 Szenen des ersten Aktes, der 13 des zweiten, der 16 des dritten, der 9 des vierten und der 10 des letzten, fünften (= 59 Szenen) erhalten wir eine kurze Komödie mit je 6 Szenen im ersten und dritten, 8 Szenen im zweiten, 7 im vierten und 9 im fünften Akte (= 36 Szenen).

Ganz ohne Mißhelligkeiten gelang Bohomolec diese Operation freilich nicht. De Brueys setzt nämlich voraus, daß Mariane schon vor ihrer Verlobung mit Dorante gegen ihren Willen mit einem anderen verlobt gewesen ist, einem gewissen Cléonté, und daß ihre Tante endlich diese Verlobung aufgehoben hat. Weiter wird die Marton von dem Grafen bestochen, zu seinem Vorteil auf die alte Marquise einzuwirken. Sie verspricht es und will die nächste Gelegenheit benutzen, um zwischen den beiden Liebenden Streit zu säen (de Brueys II, 13 = Boh. II, 8). Das tut sie auch in der Weise, daß sie den nichtadressierten Absagebrief Marianes, der Cléonté übergeben werden soll, Dorante gibt, als wäre er an ihn gerichtet, wodurch der Bruch zwischen den beiden Liebenden herbeigeführt wird. Dieser Bruch fehlt ganz bei Bohomolec, ebenso das Motiv vom Briefe; nichtsdestoweniger aber läßt Bohomolec die von de Brueys nur zu diesem Zwecke vorbereiteten Prämissen, nämlich die Bestechung

des Dieners, die Existenz eines ganz überflüssigen früheren Freiers und den Beschluß des Dieners Dromon, die Liebenden zu entzweien, weiterbestehen, ohne sie irgendwie zu verwerten. Auch das wieder ein Zeichen, welche Schwierigkeiten die Bearbeitung fremder Originale Bohomolec bot, und wie unvorsichtig und nachlässig er dabei verfuhr.

Wir haben nur noch die Quelle einer einzigen und letzten Komödie zu bestimmen, die des «Dziwak». Leider ist es mir nicht gelungen, eine ganz zufriedenstellende Lösung dieser Frage zu finden. Daß die Komödie selbständig sein könnte, scheint mir ziemlich unwahrscheinlich, denn die Handlung verrät deutlich ihren fremden Ursprung, vor allen Dingen schimmert die Liebesintrige stark durch die von jeder weiblichen Rolle befreite Handlung hindurch. Äußerst zweifelhaft ist Strusińskis Vermutung,⁹⁰ daß Bohomolec sich hier von Molières «Tartuffe» habe beeinflussen lassen, und auch er selbst meint, daß das eine «analogja na pierwszy rzut oka nieco dziwna» sei. Wenn Kielski⁹¹ eine Verwandtschaft mit Marivaux' Komödie «Le Legs» andeuten zu können glaubt, so ist es nicht einzusehen, wie eine solche Annahme erhärtet werden könnte. Die Quelle ist bisher nicht gefunden.

Wir können aber dennoch einen Versuch machen. Zunächst fällt es uns in die Augen, daß die eigentliche Handlung sich genau genommen wiederholt. Um seinen Herrn, den jungen Robert, den der Onkel Anzelm zugunsten eines anderen Neffen, den er nie gesehen hat, enterben will, in seinen Bestrebungen zu unterstützen, verkleidet sich Figlacki im dritten Akte als dieser unbekannte Neffe («przestroiony y siostrzeńca udający») und ruft durch sein Betragen Anzelm's Erstaunen, Zorn und Schreck hervor. Vor allen Dingen verlangt er, daß der Onkel ihm sofort einen Teil seines Erbes ausliefern solle, da er einen eben gekauften Hund damit bezahlen wolle.

⁹⁰ Strusiński, a. a. O., S. 256.

⁹¹ Kielski, a. a. O., S. 142.

Dann läßt er ihn verstehen, daß er seine Mutter hilflos habe sterben lassen. Schließlich fordert er, daß Anzelm innerhalb dreier Tage sterben solle, damit er desto schneller in den Besitz seines Erbes gelangen könne, und verspricht, ihm beim Sterben behilflich zu sein. Er macht sogar den Versuch, ihn gleich ins Jenseits zu befördern, wird aber von Robert, der bloß auf diesen Augenblick lauert, davongejagt. Man sollte glauben, daß das den alten Anzelm genügend von dem guten Charakter des treuen Neffen überzeugen müßte, daß Anzelm ihn sofort ohne Widerrede als seinen Universalerben anerkennen würde. Aber unsere Erwartung wird getäuscht. Im vierten Akte wiederholt sich dasselbe Motiv, bloß in der Form etwas verändert. Anzelm hat nämlich beschlossen, Figlacki zu seinem Erben zu machen. Dieser gebärdet sich nun in der zweiten Szene des vierten Aktes genau wie im dritten Akte:

ANZELM, WILHELMA (ein Nachbar) y FIGLACKI.

ANZ: Cóż tam, kochany Figlasiu?

FIG: Chciałbym, Mości Dobrodzieiu, myśl moję iedną wyiawić, tylko się obawiam, żebym nie umartwił cokolwiek serca łaskawego Waszmość Pana.

ANZ (do Wilhelma): Widzisz, iak mnie kocha? (Potym do Figlackiego): Mów, kochany Figlasiu, nie bój się . . .

FIG: Mości Dobrodzieiu, nappierwsze starania moje, po odebraney z łaski Jego tych dóbr dzierzawie, być powinno o dobre gospodarstwo y porządek domowy.

ANZ (do Wilhelma): Widzisz, iak mądrze poczyna? (Do Figlackiego): Prawda, y ia tego porządku iuż dawno żądam, ale nie miałem człeka do tego sposobnego.

FIG: A że porządek w tym domu być nie może, gdzie dwóch iest panów . . .

ANZ: Rozumnie mówi!

FIG: . . . przetoż upraszam Waszmość Pana Dobrodzieia, ponieważ iuż mnie tu panem uczyniłeś, abyś się nie wazył nic wdawać w rządy domu mojego!

WIL: Rozumnie mówi!

ANZ: Jakto? To mnie zabronisz w mym domu . . .

FIG: Już z tego domu Waszmość Pan wyzuleś się, gdyś go mnie odstąpił.

WIL: Mądrze poczyna!

ANZ: To pięknie! A ia co będę robił?

FIG: Znaydę ia dla Waszmość Pana zabawkę piękną y uczeiwa.

ANZ: Jaką zabawkę?

FIG: Wiem ia, że Waszmość Pan przy starości nie masz sił zdolnych do prac ciężkich, przetoż proszę, abyś Waszmość Pan, darmo czasu nie trawiąc, raczył drzeć pierze, którem iuż kazał nagotować.

ANZ: To ty mnie będziesz roboty naznaczał?

FIG: A iakże? Dobry gospodarz nie powinien nikomu pozwalać próżnowania w swym domu.

ANZ: Ty mnie pierze drzeć rozkazuiesz?

FIG: Nie rozkazuję, ale pozwalam z tego dwoyga iedno obrać: albo pierze drzeć albo z tego domu ustąpić.

WIL: To prawdziwe kochanie!

ANZ: Dokąd ia mam ustąpić?

FIG: Do klasztoru życzyłbym, ponieważ . . .

ANZ: Ja do klasztoru? Po co?

FIG: Po co? Zostaniesz Waszmość Pan zakonnikiem
. Przetoż ze wszelką pokorą y miłością muszę odwieźć Waszmość Pana.

ANZ: Dokąd masz mię odwozić?

FIG: Do klasztoru.

ANZ: Ale wybiy sobie te chimery z głowy. Już mówię rzetelnie, że ia nie myślę być zakonnikiem.

FIG: Ponieważ tedy Waszmość Pan ani z pierzem chcesz się zabawić ani zostać zakonnikiem, przetoż na dowód moiey wdzięczności y powolności ieszcze dwie rzeczy Waszmość Panu zostawuję do obrania.

ANZ: Jakie?

FIG: Umrzeć iak nayprędzey albo się ztąd wynieść zaraz!

ANZ: Ale iak ia mam umierać, kiedy . . .

FIG: Jeśli Waszmość Pan Dobrodziey czuiesz iaką trudność w umieraniu tedy ia iako życzliwy sługa Waszmość Pana w tym mu usłużę y wszelkie trudności uprzątne.

ANZ: Ale . . .

FIG: Ja się znam na takich ziółkach, które bez trudności w momencie śmierć przynoszą.

ANZ: Ale uważay . . . Dayże mi pokóy! Już mówię wyraźnie, rzetelnie, że ia nie chcę! Ani myślę umierać!

FIG: Więc trzeba ztąd wynieść się zaraz! iak nayprędzey!

ANZ: Ale dokąd ia się wyniosę?

FIG: Y to ieszcze na dowód moiey powolności czynię dla Waszmość Pana, że mu pozwalam obrać sobie mieszkanie, gdzie zechcesz: czy to w Europie czy w Szląsku czy gdzieindziej. Świat cały niech służy . . . (Widzisz Wasz-

mość Pan, iakiey iestem ku niemu hoyności?) . . . Świat cały niech służy Waszmość Panu prócz tego domu. Co w tym domu — wyraźnie y rzetelnie mówię — Waszmość Pan mieszkać nie będziesz.

ANZ: Otóż będę! Obaczę, co mi zrobisz!

FIG: Proszę o rękę.

ANZ: Na co?

FIG: Proszę — mówię — o rękę.

ANZ: Ale czego chcesz ode mnie?

FIG: Proszę o rękę bez ceremonii!

ANZ: Ale powiedz mi, na co?

FIG: Na to, żebym Waszmość Panu ostatnią przysługę uczynił y wyprowadził z tego domu.

ANZ: Ale iakto mię wyprowadzić z mego domu?

FIG: Już to dom nie Waszmość Pana.

ANZ: Ale mój od dziadów, pradziadów . . .

FIG: Ach, my czas na ceremoniach trawimy, a tym czasem w domu nieporządek. Mospanie, albo ręka albo życie!

ANZ: Cóż to znaczy?

FIG: To znaczy, że kiedy Waszmość Pan nie pozwalasz, żebym mu służył w prowadzeniu, to zaraz tą szpadą na wylot . . .

ANZ: Stóy, stóy! Idę zaraz! Bodayby cię choroba . . . Bodayby cię sto gorączek . . . Bodayby . . .

FIG: Dość tego błogosławieństwa! Precz mi zaraz!

ANZ: Idę, idę! Bodayby . . . O nieba! (Odchodzi.)

FIG: Już się skończyły ceremonie. Tak trzeba dziwaków uczyć rozumu. Z niemi im łagodniey człek postępuje, tym oni są gorsi!

Im letzten Akte ist es dann natürlich wieder Robert, der als «Retter in der Not» erscheint und dem Figlacki die Erburkunden abgejagt zu haben vorgibt. Die Handlung scheint sich somit zu wiederholen: der einzige Unterschied zwischen dem Konflikt mit dem als Neffe verkleideten Figlacki und dem Konflikt mit Figlacki selbst ist der, daß Figlacki im letzteren Falle in den Besitz der Papiere kommt, wodurch er faktische Macht über Anzelm erhält. Wenn dieser nach dem zweiten Konflikt Robert zu seinem Universalerben wählt, so hätte er es ebensogut gleich nach dem ersten tun können, da die äußeren Umstände, die dafür sprachen, Robert zu Gnaden anzunehmen, schon da genau dieselben waren. Das ganze Motiv mit Fig-

lacki, dem Diener, als Erben scheint etwas lose an die Handlung angefügt, und wenn wir eine Komödie finden könnten, die nur den ersten Zusammenstoß benutzt, so könnte der zweite, meiner Meinung nach, als willkürliche Verdoppelung einer ursprünglich einfachen Handlung angesehen werden, wobei der Zug der plötzlichen Demaskierung des frechen Dieners wirklich durch einen leichten Einfluß nicht nur seitens des Molièreschen «Tartuffe» erklärt werden könnte. Nun fragt es sich, ob die doppelte Handlung schon in der gesuchten Vorlage vorhanden war, oder ob Bohomolec sie selbst durchgeführt hat?

Ich neige zur letzteren Annahme. Und wenn wir uns weiter die Möglichkeit vorstellen, daß das Erbschaftsmotiv ein schwacher Ersatz für eine ursprüngliche Liebesintrige ist, so läßt ein kleines Detail in der polnischen Komödie uns vermuten, daß Figlacki in der eventuellen Vorlage nicht ein Valet, sondern eher eine Soubrette gewesen ist. Wir vermuten das nicht so sehr aus dem Monologe, den Anzelm am Eingange des zweiten Aktes hält, und der eine gewisse Verliebtheit des alten «dziwak» ahnen lassen könnte:

ANZ: Żeby tu wszystkich sług świata całego do kupy kto zebrał, upewniam, że poczciwszego nad mego Figlasia nie znalazłbym, nie! Y mądry, bo się zna na ziólkach, życie przedłużających, bo umie różne języki &c. Y wierny, bo pańskiego dobra nie pragnie, swoim się obchodzi. Y niedrogi bo żadney nie chce zapłaty. Y życzliwy, bo mnie kocha y z kochania mi służy. Y zacny, bo . . . słowem zacny! Ale to frazka. To sęk, że mi przypadł do myśli, y że iednego we wszystkim ze mną jest zdania. Inni słudzy, gdy im co mówisz, to się marszczą, krzywιά, burczą, sprzeciwiają. A ten zawsze wesoly, to chwali, co ia chwale, to gani, co ia ganię, y to czyni z ochotą, co mi się podobą. Musiał się on rodzić pod iedną ze mną gwiazdą,

sondern vielmehr, weil Anzelm im dritten Akte, als er beschlossen hat, Figlacki zu seinem Universalerben zu machen, Robert auffordert, sich in ein Kloster zurückzuziehen. Bohomolec motiviert diese Aufforderung damit, daß er

Anzelm befürchten läßt, Robert könnte Figlacki irgendwie nachstellen und sich an ihm rächen. Es liegt nahe anzunehmen, daß in der Vorlage der ursprüngliche Anzelm (oder wie er geheißen haben mag) nicht seinen Neffen, sondern seine Tochter in ein Kloster hat schicken wollen, damit sie seiner eventuellen Verbindung mit dem weiblichen Prototype des Figlacki nicht im Wege stände.

Teilweise könnte vielleicht eine Komödie des französischen Dichters Pierre-François-Godart de Beauchamps als Quelle in Betracht kommen, nämlich die 1721 im Théâtre Italien aufgeführte dreiaktige Prosa-Komödie «La Soubrette».⁹² Hier hat der alte docteur eine Tochter Silvia, die von Lelio geliebt wird, die er aber mit dem ihm gänzlich unbekanntem Mario verheiraten möchte. Dieses sucht nun die «soubrette» des docteur, namens Colombine, zu verhindern; sie verkleidet sich, gibt sich für den unbekanntem Mario aus und «affecte quantité de discours capables de le dégouter, & ajoute qu'il ne prend sa fille que pour le bien qu'elle a, & dans l'espérance de se voir bientôt délivré de son père & de son beau-père futur, pour pouvoir ensuite manger leurs biens plus à son aise &c». Der docteur ist so über die Unverschämtheit des angeblichen Freiers empört, daß Lelio sich bloß zu zeigen braucht, um von ihm ohne Widerrede die Hand seiner Tochter zu erhalten.⁹³ Nun scheinen im französischen Stücke

⁹² Vgl. Dictionnaire, Bd. V, S. 219; Desboulmiers, Bd. VII, S. 437. — Beauchamps' «Amans réunis» ist später von Fr. Zablocki übersetzt worden («Kochankowie ziednoczeni», 1779). Vgl. Bernacki, Źródła niektórych komedyj Zablockiego (Lwów 1908).

⁹³ Daß sich der Diener des vom Vater der Geliebten abgewiesenen jungen Mannes als der vom Vater zwar bevorzugte, von der Tochter aber gehaßte Rival verkleidet, um in dieser Verkleidung sich dem zukünftigen Schwiegervater verhaßt zu machen, wodurch dann der eigentliche Geliebte die Möglichkeit erhält, die Hand der Tochter zu gewinnen, ist natürlich ein sehr gewöhnliches Motiv in der französischen Komödie des 18. Jahrhunderts

sonst noch andere Motive vorzuliegen, die wir bei Bohomolec nicht wiederfinden, und andererseits fehlen in jenem die Motive von Figlacki als Erben seines Herrn resp. von der Liebe des Letzteren zur mutmaßlichen «soubrette». Wie es sich also eigentlich mit der Quellenfrage des «Dziwak» verhält, wird nicht ganz klar, und wir können nur noch supplementär darauf verweisen, daß die in der französischen Komödie fehlenden Motive von der Umstrickung des Alten durch die intrigante Soubrette und von der an die Tochter gerichteten Forderung des Vaters, sie möchte ins Kloster gehen, um sein Verhältnis mit der Intrigantin nicht zu stören, — d. h. die zwei Motive, die wir mit einigem guten Willen und Phantasie aus dem «Dziwak» herauszulesen vermögen, — recht häufig bei Goldoni (z. B. in der «Donna Vendicativa») vorkommen. Damit will ich aber keineswegs behauptet haben, daß ich eine Verbindung zwischen der Komödie des Bohomolec und irgend einer Goldonischen Komödie postulieren möchte, sondern nur, daß das Schema des «Dziwak», wenn wir es näher analysieren, einen fremden Ursprung verrät. Welcher Art dieser gewesen ist, ob irgend eine italienische oder irgend eine französische Quelle Bohomolec vorgelegen haben, sind Fragen, die ich offen lassen muß.

und stammt wohl zunächst aus Scarrons bekannter Komödie «Jodelet ou le Maître valet», um dann besonders von le Sage im «Crispin rival de son maître» verwertet zu werden. Freilich kommt keine von diesen Komödien als direkte Quelle in Betracht. Crispins Plan ist zudem der, in der Gestalt des erwarteten Rivalen die Tochter nicht für seinen Herrn, sondern für sich selber zu gewinnen. Figlacki arbeitet aber ausschließlich für seinen Herrn. Dieser Zug, der eine für ihn im Vergleich mit den anderen «Figlacki»-Komödien ganz ungewöhnliche Uneigennützigkeit offenbart, ist ein unzweideutiger Beweis dafür, daß der «Dziwak» erstens eine fremde Quelle haben muß, zweitens, daß diese nicht le Sages Komödie ist, denn wäre sie es, würde Bohomolec Crispins Schurkerei nicht beschönigt haben.

Fassen wir hier nochmals in Kürze zusammen, was wir bisher über Bohomolec' Verhältnis zu fremden Quellen in Erfahrung gebracht haben. Die Komödien seien hier in derselben Reihenfolge angeführt, in der der Dichter sie veröffentlicht hat, zu jeder sei die gefundene oder mutmaßliche Quelle zugleich angegeben. Wir erhalten so folgende Daten.

1. «Figlacki polityk teraznieyszey mody», Teil I:
gewisse innere Merkmale erlauben uns die Annahme, daß die Komödie eine Umformung irgendeines *Commedia dell'arte*-Motivs ist (vgl. S. 228 ff.).
2. «Figlacki polityk teraznieyszey mody», Teil II:
wir haben eine starke Umformung der «Fourberies de Scapin» vor uns, mit bedeutender Reduktion der Personen-
zahl (vgl. S. 132 ff.).
3. «Nieroztropność swym zamysłom szkodząca»:
diese Komödie ist eine leichte Bearbeitung des «*tourdi*»
von Molière mit Zufügung einiger neuen Szenen (vgl. S. 142).
4. «Urażający się niesłusznie o przymówki»:
die Komödie ist selbständig durchgeführt; Anklänge an
Brueys, Molière, Corneille und Holberg können festgestellt
werden (vgl. S. 292 ff.).
5. «Oyciec nieroztropny»:
ist eine leichte Bearbeitung von Porées «*Pater amore vel
odio erga liberos excaecatus*» (vgl. S. 71 ff.).
6. «Arlekin na świat urażony»:
die Komödie muß als eine Kontamination verschiedener
Commedia dell'arte-Motive unter Beibehaltung des *Commedia
dell'arte*-Stiles betrachtet werden (vgl. S. 252).
7. «Dziedzie chytry»:
die Quelle ist Molières «*Monsieur de Pourceaugnac*», wobei
bedeutende Veränderungen vorgenommen worden sind
(vgl. S. 150 ff.).
8. «Natretnicy»:
die Quelle ist Molières «*Les Fâcheux*», wobei eine Reihe
neuer Typen in das Schema eingeschaltet ist (vgl.
S. 156 ff.).

9. «Pan do czasu»: wir haben hier eine starke Umarbeitung von Molières «Bourgeois-gentilhomme» (vgl. S. 160 ff.), mit italienischem Einfluß (vgl. S. 234, Note).
10. «Filozof panuiący»: das ist eine Übersetzung von le Jays «Damocles sive Philosophus regnans» mit geringfügigen Veränderungen (vgl. S. 54 ff.).
11. «Dziwak»: wahrscheinlich eine Bearbeitung einer französischen oder italienischen Komödie von der Art der «Soubrette» des Beauchamps (vgl. S. 301 ff.).
12. «Chępliwięc»: die Quelle ist Goldonis «Bugiardo» und Corneilles «Menteur», mit starker Veränderung der Situationen (vgl. S. 204 ff.).
13. «Paryżanin polski»: eine relativ selbständige Nachahmung von Holbergs «Jean de France»; vielleicht beeinflusst durch die «École des pères» du Cerceaus (vgl. S. 273 ff.).
14. «Figlacki kawaler z księżyca»: als Quelle sind gewisse Commedia dell'arte-Motive anzunehmen, wobei ein Einfluß seitens Goldonis «L'Adulatore» und Porées «Liberi coacti» wahrscheinlich ist (vgl. S. 241 ff.).
15. «Rada skuteczna»: die Quelle ist Molières «Le Mariage forcé» mit Einschubung einiger neuen Szenen (vgl. S. 168 ff.).
16. «Statysta mniemany»: die Quelle ist de Brueys' «Important de Cour» mit leichten Veränderungen (vgl. S. 297 ff.).
17. «Mędrkowie»: die Quelle ist Molières Komödie «Les Femmes savantes» mit einer leichten Umarbeitung der Vorlage (vgl. S. 163 ff.).
18. «Junak»: diese Komödie ist eine Variation des «Chępliwięc» und somit von Goldonis «Bugiardo» und Corneilles «Menteur» beeinflusst (vgl. S. 221 ff.).
19. «Ubogi hardy»: die Quelle ist Goldonis «La Castalda», bei sehr stark abweichender Intrige (vgl. S. 194 ff.),

20. «Ubogi pokorny»: die Quelle ist wahrscheinlich italienischen Ursprungs, doch nicht genau feststellbar (vgl. S. 236 ff.).
21. «Myśliwy»: die Quelle ist Plautus' «Pseudolus» in leichter Bearbeitung (vgl. S. 120 ff.).
22. «Bliznięta»: die Quelle ist Plautus' «Menaechmi» mit Einschiegung eines Motivs aus Goldonis «I due gemelli Veneziani» (vgl. S. 91 ff.).
23. «Kłopoty panów»: wir haben hier eine Übersetzung von du Cerceaus «Grégoire ou le Faux duc de Bourgogne» (vgl. S. 57 ff.).
24. «Przyiaciele stołowi»: die Komödie muß als Kontamination zweier Komödien des Plautus erklärt werden, nämlich der «Mostellaria» und des «Trinummus» (vgl. S. 105 ff.).
25. «Kawalerowie modni»: diese Komödie ist aus Molières «Les Précieuses ridicules» entstanden, wobei Intrige und Milieu stark polonisiert wurden (vgl. S. 166 ff.).

Von den 25 Schulkomödien, die Bohomolec geschrieben hat, sind somit 8 als Bearbeitungen Molièrischer Komödien (Nr. 2, 3, 7, 8, 9, 15, 17 und 25), 3 als Bearbeitungen jesuitischer Vorlagen (Nr. 5, 10 und 23), 3 als Bearbeitungen Plautinischer Komödien (Nr. 21, 22 und 24), 3 als Umarbeitungen Goldonischer Komödien (Nr. 12, 18 und 19), eine als Nachahmung einer Holbergschen Komödie (Nr. 13), eine als Bearbeitung einer Brueysschen Komödie (Nr. 16), eine als relativ selbständige Komödie (Nr. 4), 4 als wahrscheinlich auf italienische Muster zurückgehende Komödien (Nr. 1, 6, 14 und 20) und schließlich eine als Bearbeitung einer unbekanntten französischen oder italienischen Vorlage (Nr. 11) zu erklären. Und was die einzige selbständige Komödie angeht, d. h. den «Urażający się», den Bohomolec selbst ausdrücklich als eine Originalkomödie bezeichnet, so haben wir auch hier konstatieren können, daß sie jedenfalls von entlehnten Motiven wimmelt.

Den Schluß, den wir somit nun zu ziehen berechtigt sind, werden wir zunächst so zu formulieren haben, daß Bohomolec in der Invention der Handlungen und Intrigen seiner Schulkomödien durchaus unselbständig ist. Ganz imponierend ist aber doch der Umkreis seines Wissens: die lateinische, die Molièrische, die jesuitische Komödie, die Komödie des alten und modernen Italiens, die französische Komödie des 17. und 18. Jahrhunderts, die Komödie Holbergs sind in diesem Umkreis vertreten. Bohomolec hat augenscheinlich studiert, und zwar sehr fleißig studiert, um seine Schulkomödien verfassen zu können, und hat mit Molières berühmtem Ausspruche vor Augen skrupellos sein Gut genommen, wo er es fand.

Aber er hat es nicht wie Molière veredelt. Im Gegenteil, was schon von seinem Verhältnis zu den Komödien Molières gesagt worden ist, das gilt von seinem Verhältnis zum ganzen Kreise seiner Stoffe: er lieb bloß, um komische Stoffe zu haben, die ihm für seine pädagogischen Ziele nützlich oder nutzbar erschienen oder es bei gehöriger Umformung werden konnten. Er wählte seine Stoffe und Vorlagen nicht nach dem Grade ihrer künstlerischen Vollkommenheit oder künstlerischen Vervollkommnungsfähigkeit, um aus ihnen die höchste Summe an künstlerischem Werte zu gewinnen, sondern nahm sie fast wahllos, wie sie ihm in die Hände flossen, nahm sie, wenn sie zu einer «Jesuitisierung» geeignet erschienen, wenn sie als lustiger Beweis seiner moralischen Thesen dienen konnten, und wenn sie mit einem dick unterstrichenen «quod erat demonstrandum» abgeschlossen werden konnten.

Worin dieses «demonstrandum» in den einzelnen Fällen bestand, das lehre uns eine besondere Untersuchung im nächsten Kapitel.

Kapitel V.

Die Tendenz der Schulkomödien.

Wenn Corneille in seinem «Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique» noch behauptete, daß «la poésie dramatique a pour seul but le plaisir des spectateurs»¹, und wenn er in jenem Briefe, den er der «Suite du menteur» vorausschickte², unterstrich, daß die Komödie keine moralische oder pädagogische Aufgabe hätte:

«Pour moi, j'estime extrêmement ceux qui mêlent l'utile au délectable, et d'autant plus qu'ils n'y sont pas obligés par les règles de la poésie; je suis bien aise de dire d'eux avec notre docteur:

„Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci“;
mais je dénie qu'ils faillent contre ces règles, lorsqu'ils ne l'y mêlent pas . . . »

wenn weiter Racine gleichfalls meinte, daß «la principale règle est de plaire et de toucher, toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première»³, und wenn Molière in der «Critique» behauptete, daß «la grande règle de toutes les règles est de plaire», so standen sie alle auf dem Standpunkte, daß die Moral einer Komödie eine Nebensache sei, die sich von selbst ergibt, sobald die Komödie ihr Ziel erreicht hat: nämlich den Zuschauer zur Verachtung eines komischen Charakters zu bewegen. Anders war die Anschauung der nachmolièrischen Komödiendichter: für sie war die Moral schon eines der Ziele, die sich der Dichter zu setzen hatte, und bezeichnend

¹ Zitiert von Rigal, a. a. O., S. 313.

² Œuvres de P. Corneille. Nouv. éd. par M. Ch. Marty-Laveaux, Tome IV (Paris 1862), S. 281.

³ Zitiert von Rigal, a. a. O., S. 313.

für den Gegensatz zwischen der Anschauung eines Corneille und der des 18. Jahrhunderts ist die Theorie Destouches', die er im Vorwort zum «Glorieux» mit Anwendung desselben horazischen Zitats so formuliert:

«On sait que j'ai toujours devant les yeux ce grand principe dicté par Horace,

„Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
& que je crois que l'Art dramatique n'est estimable, qu'autant qu'il a pour but d'instruire en divertissant.»

Destouches sprach hier einen Satz aus, der in seinem Zeitalter zu einem Axiom geworden war. Zugleich aber war das keineswegs ein Bekenntnis zur Anschauung, daß die Komödie vor allen Dingen eine moralpädagogische Aufgabe hatte. Es war das nur eine Forderung, daß die Komödie Bedeutung haben, die Zeit widerspiegeln und durch das Lachen, daß sie auslöste, mittelbar zur Bekämpfung sittlicher und vor allen Dingen gesellschaftlicher Mängel beitragen sollte. Es war das keine Sanktionierung der augenfälligen Tendenz, sondern die Forderung nach einer höherstrebenden Wahl der Komödienstoffe.

Das Streben danach, auf die Gesellschaft veredelnd einzuwirken, war aber immerhin vorhanden, war ein Grundpfeiler der Lustspiieldichtung geworden, und nichts konnte der jesuitischen Komödie gelegener kommen. Denn für sie war das eine Sanktionierung der Moraltendenz, für sie war das die Rechtfertigung dafür, daß sie selbst bewußt danach strebte, nicht «miscere utile dulci», sondern umgekehrt: «miscere utili dulce». Für sie war das ein Sprungbrett zur praktisch befolgten Überzeugung, daß die Komik der Lehre zum Siege verhelfen, nicht der Ernst der Komik Bedeutung verleihen müsse. Und so wird es uns nicht Wunder nehmen, wenn wir auch Bohomelec diese Theorie verwirklichen sehen, wenn wir sehen, wie bei ihm alle Mittel dem belehrenden Ziele dienen, und wie das belehrende Ziel alles beherrscht.

Bohomolec standen mehrere Wege offen für die Erzielung einer heilsamen und ad majorem Dei gloriam dienenden Lehre. Für ihn, den Nichtkünstler und Jesuiten, war das, was weltlichen Komödiendichtern der Hauptzweck und das Hauptziel einer Komödie war, nämlich die Charakteristik, nur eines von jenen Mitteln.

Soweit es Bohomolec innerhalb seiner freiwillig eng gezogenen Entfaltungsgrenzen vermochte, hat er eifrig danach gestrebt, ins Zentrum der (fast immer entlehnten) Handlungen einen bestimmten Charakter zu stellen. Und zwar vor allen Dingen einen solchen Charakter, der auf die zu erziehende Jugend einen möglichst unmittelbaren Bezug hatte oder jedenfalls haben sollte. Nebenbei erlaubte er es sich auch, Charaktere vorzuführen, die nicht (oder nicht nur) auf die auftretenden jungen Schauspieler, sondern auch auf die im Zuschauersaale versammelte ältere Generation bezogen werden konnten und sollten, aus der Einsicht heraus, daß auch ihr eine kulturell-moralisch erzieherische Lehre zuweilen nicht weniger nützlich sein konnte als den Kindern und Jünglingen. Es fragt sich somit: welche Charaktere hat Bohomolec zu schaffen gesucht, wie hat er es versucht, und was hat er mit ihnen demonstrieren wollen?

Folgen wir der von mir oben⁴ gegebenen Einteilung der Schulkomödien in «juvenis»- bzw. «młodzian»-Komödien einerseits und «pater»- bzw. «starzec»-Komödien andererseits, so haben wir in der erstgenannten Klasse das vom pädagogischen Standpunkte interessanteste Material für unsere Untersuchung. Was schon le Jay mit seinem «Damocles» und du Cerceau mit seinem «Grégoire» bewußt erstrebten, nämlich den Gegensatz zwischen Sein und Schein zu illustrieren, das hat auch Bohomolec als Ziel betrachtet, d. h. er hat auch gesucht, zu demonstrieren, wie verwerflich es ist, wenn Jünglinge, wie es so oft bei ihrem Mangel an Lebenserfahrung zu

⁴ Vgl. oben S. 78 ff.

geschehen pflegt, den leeren Schein auf Kosten des weniger lockenden, aber wahren Seins wählen. Er machte aber diese Lehre augenfälliger, als es vor ihm du Cerceau und le Jay getan hatten, indem er es nicht dem Zufall überließ, die Helden in scheinbar glänzende Lagen zu versetzen, sondern den Helden selbst als Urheber hinstellte. Er machte den philosophischen Satz vom traumhaften Charakter unseres Lebens zu einem praktischen Satz von der Hohlheit der Lüge. Er wollte jugendliche Lügner-typen Schiffbruch leiden lassen und dementsprechend jugendliche Charaktere zeichnen. Die Lüge konnte dann die verschiedensten Formen bei ihm erhalten; sie konnte einfach als Verheimlichung der Wahrheit auftreten wie im «Ubogi pokorny», wo Bohomolec der Versuch, einen leichtsinnigen, aber nicht unedlen Jüngling zu zeichnen, nicht geglückt ist; sie konnte zu unberechtigten und un-wahren Prahlereien werden, die über kurz oder lang ihr Subjekt zu Falle bringen wie im «Chelpliwiec», wie im «Junak»; sie konnte in grenzenloser Eitelkeit bestehen, die den Jüngling dazu verleitet, etwas anderes sein zu wollen, als er tatsächlich ist, wie im «Pan do czasu»; sie konnte endlich in regelrechten Größenwahn ausarten, wie wir es im «Ubogi hardy» sehen.

Nun will ich freilich nicht behaupten, daß Bohomolec die bewußte theoretische Anschauung hatte, daß Handlung und Charakter nicht in unmittelbarem Abhängigkeitsverhältnis zueinander zu stehen brauchen. Dagegen gilt es mir als zweifellos, daß er die künstlerische Notwendigkeit eines solchen Verhältnisses nicht einsah oder jedenfalls übersah. Statt dessen fügte er willkürlich seine Gestalten in eine anderweitig entlehnte Handlung ein oder modelte sie willkürlich nach Gutdünken um. Die ursprüngliche Handlung dagegen wurde nur notdürftig an den neuen Charakter angepaßt. So sind Bohomolec' Gestalten nur Figuren, die verhältnismäßig lose in den Kontext der Komödie eingefügt erscheinen.

Was nun die Prahlertypen angeht, so bestand die Charakteristik wesentlich darin, daß das Objekt ihrer Prahlereien umständlich herausgestrichen wurde; das Subjekt aber wurde vernachlässigt.

Sehr illustrativ in dieser Beziehung ist gleich die Gestalt des Helden aus dem «Pan do czasu». Ich habe schon oben⁵ die Veränderung, die der Charakter des Monsieur Jourdain im Hernar erlitten hat, näher dargelegt. Der psychologische Kernpunkt der Gestalt ist nicht mehr die Natur des geistigen Emporkömmlings, sondern die Jugendsünde der Eitelkeit. Nur zufällig ist der Held Kutscher, nur zufällig gewinnt er das große Los, nur zufällig gerät er in das Garn zweier Betrüger: diese Elemente, die zur allseitigen psychologischen Bestimmung des Helden hätten dienen können, interessieren Bohomolec bezeichnend genug nicht. Statt dessen wird kurzerhand vorausgesetzt, daß Hernar «strasznie ucieszny y chelpliwy» sei, und das äußere Benehmen Jourdains, seine Lehrer usw., das Diplommotiv, alles das, was Bohomolec in der Handlung Molières vorfand, damit in lose Verbindung gebracht. Sein ganzes Interesse richtet Bohomolec aber auf den Gegenstand der Prahlereien, der «chelpliwość».

Worin konnte nun aber dieser Gegenstand der lächerlichen Prahlucht bestehen? Das erotische Gebiet war a priori ausgeschaltet, und am nächsten lag somit wohl das Gebiet der kriegerischen Prahlereien. Um solche Prahlereien im Munde des Kutschers einigermaßen wahrscheinlich zu machen, verwandelte Bohomolec das Molièrische Motiv vom «mamamouchi» zur Fabel vom hohen Ursprunge Hernars, und machte den Parvenu seiner Vorlage zu einem gewöhnlichen «miles gloriosus», der zwar nicht mit wirklichen oder (in der Vergangenheit) erfundenen Heldentaten großtun, wohl aber über seine künftige Herrlichkeit und Tapferkeit prahlen konnte:

⁵ Vgl. oben S. 160f.

«Użykowawszy woysko wyiść sam na plac y wyzwać mę pojedynek króla Perskiego. On do szpady, ia do szpady . . . On do mnie, ia do niego. On zechce mnie pchnąć tiercem, a ia mu odbiwszy szpadę, pchnę go quartem. On odbiie mego quarta (bo trzeba o tym wiedzieć, że on lepski do szpady) . . . on — mówię — mi odbiie quarta, a ia go tiercem chop w same serce! On hrym o ziemię! A ia go za leń: „Tuś mi, hultaj!“ Potym iak krzyknę na woysko: „Daj ognia!“ Moie woysko taratararamramra! A harmaty pupapupupu! A w Persach już niema y duszy. Ja daley do nich, oni w nogi, ia za nimi, moie woysko po nich, oni w nogi, ale widząc, że wyiść nie mogą, broń mi swoje oddadzą, a ia każę ich wszystkich iak laranów powiązać y włożywszy na brykę, przywieżę ich królowi Hollenderskiemu.»

Samochwał im «Chelpliwiec» und in noch höherem Grade Robert im «Junak» zeichnen sich auch durch diesen militärischen Zug aus, bloß mit dem Unterschiede, daß sie sich nicht wie Hernar auszuführender, sondern schon angeblich ausgeführter Heldentaten rühmen. Zugleich sind ihre Prahlereien inhaltlich modifiziert. Samochwał behauptet freilich auch, wie Hernar, daß er ungewöhnlich tapfer sei, wobei er sich ungefähr derselben Ausdrücke bedient wie jener:

SAM: Ale czy wiesz, com ia teraz zrobil? Idę ia sobie y zbywszy moich gości powracam, — alie spotykam czterech nieznaomych kawalerów. Oni sobie ida, y ia idę. Oni patrzą na mnie, y ia patrzę na nich. Potym mówią do siebie: „Co to za ieden?“ Ja też mówię do siebie: „Co to za cztery?“ Oni do szabel, ia do szpady. Tylko cośmy się zerwali, iak pchnę szpada, tak iednym pchnięciem dwóch na wylot przebiłem y trzeciego ieszcze końcem szpady w rękę trafiłem. Czwarty widząc, że źle z Ichmościami, w nogi. A ia z tryumfem szpadę do pochw schowałem. Ach, żebyś widział, iak się ludzie y damy z okien patrzaiący dziwowali! A ia sobie kapelusz na bakier włożywszy tu powróciłem. (II, 4.)

Den Hauptton aber legt Bohomolec doch nicht auf die militärischen Bravaden seines Helden, sondern auf seine politisch-diplomatischen, «internationalen» Prahlereien, was wahrscheinlich durch den Einfluß erklärt werden muß, den de Brueys' «L'Important» auf die Charakteristik des

Samochwal ausgeübt hat. So sagt dieser, daß er sehr wichtige Verbindungen mit dem Wiener Hofe unterhalte, der ihn «zaprasza do siebie y daie pod komendę 20 tysięcy woyska swojego na terażnieyszą woynę», daß ihn dieses Angebot nicht besonders locke, da er zweimal soviel Einkünfte von seinen Gütern erhalte, als Wien ihm vorschlagen könne, er selber liebe aber ein großes Haus zu führen («bo lubię żyć uczciwie»). Seine Lebensführung, die fürstlich ist, wird auch zu einem Gegenstande seiner Schwindeleien: er lobt seine Küche, seine zahlreichen «kucharze» und «kuchmistrze» und gibt eine üppige Schilderung seines ungewöhnlichen Tischgerätes. Seine Bravurszene ist die vierte Szene des vierten Aktes, wo er erzählt, wie der Wiener Hof, durch seine lange Abwesenheit beunruhigt, den einen Kurier nach dem anderen schicke, wie er die 500 Meilen von Warschau nach Wien in nur drei Tagen zurückzulegen pflege, bedient er sich doch der «cugi cesarskie» (freilich seien die deutschen Meilen etwas kürzer als die polnischen), wie der Weg von Warschau über Danzig nach Minorca, wo er ja die Schlacht gewonnen habe, nur 200 Meilen lang, von Paris nach Minorca aber (freilich «morzem», denn «lądem» sei es weiter) gar nur 12 Meilen lang sei, wie er einen Kanal von Paris bis zur Küste habe graben lassen, wie die Pariser Kaufleute zum Danke dafür ihm im Hafen ein Monument haben errichten lassen, das ihn selber mit Minorca und Paris in jeder Hand darstelle und mit den Inschriften «FORTITUDINE» und «CONSILIO» versehen sei, wie schließlich Paris am Flusse Versailles liege, und wie das königliche Schloß seinen Namen eben nach diesem Flusse erhalten habe. Als er aber merkt, daß er etwas zu eingehend ausgeforscht wird, verabschiedet er sich mit den Worten:

Ala przyznam się Waszmość Panom, że muszę teraz iść tu niedaleko w pilnym interesie Dworu Francuzkiego. Obaczymy się wkrótce. Klaniem Waszmość Panom.

Diesen Charakter finden wir in einer Komödie, deren

Skelett Bohomolec, wie wir sahen, bei Goldoni entlehnt hatte. Was Goldonis Komödie an dramatischer Handlung besaß, das war bei Bohomolec verloren gegangen, so daß der Charakter, den er seinen Schülern vorführen wollte, natürlich nicht durch Handlung zur Entfaltung gelangen konnte. Bohomolec versuchte es, ihn durch «Selbstbekenntnisse», d. h. durch eine jede Gelegenheit wahrnehmende Anhäufung von Lügen und Erfindungen, sei es in Selbstgesprächen oder in Dialogen, anschaulich zu machen, ein Zug, der den Grundfehler der Bohomolec'schen Technik bedeutet, der aber andererseits unvermeidlich war bei der mehrfach betonten Eigenart unseres Paters, mehr oder weniger selbständig erfaßte Charaktere in eine unselbständig durchgeführte Komödienhandlung einzuflicken.

Roberts Prahlereien sind ausschließlich kriegerische Bravaden, wenngleich sein ganzer Charakter wie auch die ganze Komödie «Junak» nur Variationen des «Chelpliwiac» und des Samochwał sind. Seine Lügen drehen sich hauptsächlich um seine angebliche Unbezwingbarkeit im Duell («experymentowanie», wie der damalige Ausdruck lautet). Bohomolec sucht seinen Helden auf die Weise zu charakterisieren, daß er ihn einerseits wie Samochwał Heldentaten erfinden läßt, andererseits — und vor allen Dingen — in Zwiegespräche mit seinem Diener Frontin verwickelt. Diese Zwiegespräche sind nichts anderes als schulmäßige Disputationen über die problematische Berechtigung des Duells, und wir können mit Recht vermuten, daß Bohomolec den «Chelpliwiac» nur deswegen in seinem «Junak» hat variieren wollen, um einen gewissen Standpunkt zu verfechten, der dort nicht scharf genug zur Geltung gekommen war.

Im «Ubogi hardy» treffen wir wieder einen Prahler, dessen Selbstgefühl schon die Stufe des Größenwahns erreicht hat. Auch er — übrigens ein Charakter, der aus einem Goldonischen Grafen und Hungerleider entstanden ist — wird von Bohomolec mittels unfreiwilliger Selbst-

charakteristik gezeichnet. Seine Bravurszene findet sich im zweiten Akte, wo er um die Hand der Tochter des alten Anzelm anhält und sich dabei selber in dritter Person schildert:

RUD: Ten kawaler jest jeden z nayspierwszych y — można prawie — jest pierwszy między nayspierwszymi tego Państwa kawalerami. Ten kawaler na przeszley wojnye tyle dokazywał swoią dzielnością, że świat, zadziwiony jego męstwem, stawi go na przykład wiekom potomnym. Już kilku historyków poci się nad opisaniem dzieł heroiczych tego kawalera. Ten kawaler prócz dóbr dziedzicznych swoich, bardzo obszernych, niezmiernie z sobą przywiózł do domu z wojny dobyczy. Temu kawalerowi daią teraz generałą komendę nad woyskiem, zapraszaiąc go usilnie do obozu swego. On nie jest od tego, ale bojąc się, żeby w niebytności jego kommissarze dóbr mu nie zruynowali, chce wziąć małżonkę, którejby swe dobra poruczył, a sam iechał na wojnę. Wicie dam godnych nabiają się y ofiaruią się temu kawalerowi, ale on, opuściwszy zacnieysze y bogatsze, woli mieć córkę Waszność Pana, ponieważ ma do niey serce lepsze niż do innych.

Er setzt dann in der Ich-Form fort:

RUD: . . . Więc biore córkę Waszność Pana, to tylko wymawiam, żeby nikt o tym nie wiedział, że to jest córka Waszność Pana, którą poymię. Zaczyn y Waszność Pan się z tym nie wydaway. Ja udam przed ludźmi, że to jest graffowna, cudzoziemska dama. Inaczy nie uszedlbym censury. Cóż albowiem Świat powiedziałyby, gdyby się dowiedział, że m się zniżył tak bardzo aż do córki Waszność Pana? Zaczyn trzeba milczeć o iey urodzeniu. Będzie to z honorem iey samey, gdy ją będą mieć za graffownę.

Wir sehen, die Elemente, aus denen diese Selbstcharakteristik besteht, sind dieselben, die wir schon aus dem «Chelpliwiec» (Oberkommando über eine imaginäre Armee, zahlreiche nichtexistierende Güter), dem «Junak» (militärische Prahlereien), dem «Statysta mniemany» (Betonung des nichtadligen Standes der Braut) kennen. Das Neue in dieser Charakteristik ist nur der Ton, in dem die eigenen angeblichen Verdienste vorgetragen werden.

Alle Prahler werden schließlich entlarvt und entweder in den Augen der Zuschauer rettungslos lächerlich gemacht oder zur Einkehr und zur Buße gezwungen. Darin bestand dann auch die nachdrücklich unterstrichene Lehre. Wie Arlekin erkennt, daß man dem schönen Scheine nicht nachjagen dürfe, wenn er nicht durch eine Realität berechtigt ist, wie Damocles seinen Fehler einsehen, wie Grzegorz, der Bauernkönig, froh ist, wieder der frühere Bauer geworden zu sein, so bekennt auch Hernar:

Glupstwo to moie czyniło: chciałem być panem y w biedę wpadłem. Póki byłem ubogi, póty y szczęśliwym. A od tego czasu, iako mi się zechciało żyć po pańsku, ustawicznie miałem kłopoty, frasunki y utrapienia . . . Czyń Waszmość Pan Dobrodziey, co się podoba, bylebym ia mógł do dawnego stanu y służby dawniejszey powrócić.

So wird auch Samochwał schließlich zur Reue gezwungen, so muß auch Robert einsehen, daß «słusznie ten traci sławę, kto iey niesłusznym szuka sposobem», so muß auch Rudolf endlich sich gefallen lassen, die ungeschminkte Wahrheit zu hören.

Eine andere Kategorie in der Galerie der Bohomolecchen «młodzian»-Typen bilden die jugendlichen Hitzköpfe, die sich von ihren Leidenschaften, Liebhabereien oder verkehrten Ideen zu Dummheiten verleiten lassen. Solche Typen sind der Kartenspieler Jan aus dem «Figlacki polityk terażniejszey mody» II, eine Gestalt, die freilich ganz unausgeführt geblieben ist, der Musikfreund Leliusz aus der «Nieroztropność swym zamysłom szkodząca», der leichtgekränkte und immer mißtrauische Dummkopf Głupski aus dem «Urażający się niesłusznie o przy mówki», der unglückliche Jagdfanatiker Robert aus dem «Myśliwy», der von falschen Freundschaftsideen erfüllte Verschwender Robert aus den «Przyjaciele stołowi». Mit Ausnahme des Głupski, der der Held der einzigen verhältnismäßig selbständigen Komödie des Bohomolec ist, gilt von ihnen allen, was ich schon von der zuerst besprochenen Kategorie junger Helden gesagt habe: sie sind nach-

träglich in einen fremden Zusammenhang gesetzt worden, sind ganz unabhängig von der Handlung charakterisiert. Zugleich sind sie nichts anderes als Personifikationen gewisser Jugendsünden oder Jugendfehler.

Głupski wird sofort am Eingange der Komödie von seinem Diener folgendermaßen porträtiert:

CHŁ: Mój pan wielki iest kłótnik: z każdego słówka wnosi sobie przymówki. Choćbyś Waszmość Pan o potopie świata gadał, to on powie, że ta mowa do niego się ściaga y iemu przymawia.

Die ganze Charakteristik dieses etwas unwahrscheinlichen Charakters besteht nun einfach darin, daß immer wieder Exempel für dieses Mißtrauen vorgebracht werden. Aus so unschuldigen Ausdrücken wie «Upadam do stóp Waszmość Pana» oder «Z dziecinnych lat z nim się razem chowałem» weiß er gewisse unvorteilhafte Andeutungen herauszuhören. Kaum hat Frantocki ihn begrüßt und dabei zufällig auf ein Spalier gesehen, so kombiniert Głupski sofort eine Beleidigung daraus:

GLU: Spoyrzałeś na mnie y na szpalery, przypominając mi, że wczoray w tym miejscu wziąłem w gębę. ,Upadam do nóg' znaczy, że wzięwszy w pysk, upadłem pod nogi mego nieprzyziaciela . . .

Kaum zitiert Frantocki Horaz' Worte aus der «Ars poetica» (Vers 161—163)⁶:

Imberbus juvenis tandem custode remoto
gaudet eqvis canibusque (et aprici gramine campi),
cereus in vitium flecti, monitoribus asper

so glaubt Głupski auch schon gleich, Horaz habe ihn beleidigen wollen und macht sich auf den Weg, um die elysischen Gefilde, in denen er sich befinden soll, aufzusuchen und ihn zu zwingen, die beleidigenden Worte zurückzunehmen.

⁶ Bohomolec zitiert die Stelle ganz falsch: «Imberbis juvenis, tandem custodo (!) remoto, gaudet eqvis canibusque: cereus in vitium flecti monitoribus asper». Ein Druckfehler ist es kaum, da die anderen Ausgaben ebenso zitieren. Kaum annehmbar ist es auch, daß das falsche Zitat komisch wirken soll.

Konnte Bohomolec hier, d. h. im «Urażaiący się», einer selbständigen Komödie, schalten und walten, wie es ihm beliebte, hatte er hier die Möglichkeit, einen Charakter so ausgiebig darzustellen, wie er es vermochte, so war die Sachlage eine wesentlich andere, wenn es galt, neue Charaktere in einen entlehnten Kontext hineinzustellen. So wollte er in der «Nieroztropność» («L'Étourdi») die übertriebene Musikleidenschaft verspotten, bemerkte aber nicht, daß sein musikbegeisterter Jüngling Leliusz zum Schluß doch ans Ziel seiner Wünsche gelangt und auf diese Weise gewissermaßen recht behält. Der «étourdi» der Molièreschen Komödie ist zwar auch bei Bohomolec ein solcher («nieroztropny»), ist aber zugleich akzidenziell ein «młodzian zbytecznie w muzyce kochaiący się». Dementsprechend wird die Liebe, die den französischen Lélie an die schöne Sklavin fesselt:

LÉL: Pour moi dans ses discours comme dans son visage
je vois pour sa naissance un noble témoignage,

in ein Gefühl verwandelt, das den musikbegeisterten Jüngling an den mit einer schönen Stimme begabten Sklaven binden kann:

LÉL: Mnie się zda, że głosu wdzięczniejszego na świecie nie
znaydzie się całym. Y sam chłopczyną miłuchny tak mi
serce do siebie przyciągnął, że go oderwać nie mogę.
(I, 1.)

Um Leliusz' Musikleidenschaft besser zu veranschaulichen, legt Bohomolec Figlacki folgende Worte in den Mund:

FIG: Wiesz Waszmość Pan, że on (oyciec Waszmość Pana)
tey zbyteczney Waszmość Pana do muzyki ochoty nie
lubi. U Waszmość Pana nic więcej niema w głowie
iako śpiewanie, tańce, menwety, marsze,
arye, symfonie, a rzeczy młodemu kawalerowi po-
trzebniejsze — ani w myśli! (I, 1.)

Aus demselben Grunde erzählt Leliusz dem in Nachdenken versunkenen Figlacki (I, 4) bald von einigen «symfoniyki», die er erhalten habe, bald von jenen «śliczne dwa tańczyki», die man ihn lehren wolle, bald von einer «aryika włoska», bald davon, daß «iuz mi zrobiono podstawek do owych

zółtych skrzypców»: «Jaka teraz wdzięczność głosu, żebyś wiedział!» An einer Stelle sendet er Figlacki zu seinem «metr», um zu erfahren, «czy przepisał mi moje aryiki». Auf derartige vereinzelte Striche beschränkt sich die ganze Charakteristik des Musikliebhabers, so daß wir schließlich durchaus keine abgerundete Gestalt erhalten.

Etwas besser ist Bohomolec die Gestalt des jungen Jagdfanatikers im «Myśliwy» gelungen, was am deutlichsten daraus erhellt, daß gerade die in eine Kontamination Plautinischer Komödien willkürlich eingeschobene Gestalt des Titelhelden die Forscher bisher an der Feststellung der eigentlichen Quelle verhindert hat. Bohomolec begnügt sich hier nicht damit, an einzelnen Stellen einzelne charakteristische Züge zu interpolieren, sondern erlaubt sich, neue Szenen einzuführen, die ausschließlich dem Hauptcharakter gewidmet sind. Solche Szenen sind die Szenen I, 1—3, II, 5—6, III, 1, 9. Robert wird hier vor die Wahl gestellt, entweder auf den erstrebten Jagdhund oder auf eine reiche Erbschaft zu verzichten. Er wählt natürlich den Hund und wird vom sterbenden Onkel zugunsten seines jüngeren Bruders übergangen. Sein geistiges Porträt wird gleich am Anfang der Komödie vom Diener Tomasz in einem Monologe folgendermaßen entworfen:

TOM: Młodemu panu służyć y źle y dobrze. Dobrze, bo primo młody bywa hojniejszy niż stary, secundo młody więcej pozwala wolności człękowi niż stary y mniej miewa szkrupulów. Źle zaś, bo cokolwiek mu się w głowie zamarzy czy złego czy dobrego, trzeba, żeby wnet było. Powiedzieć mu: „Mospanie, to być nie może“, aż tu zaraz y „hultay“ y „chłystek“ leci do uszu sługi wiernego, a czasem y pięć palców ziawi się na gębie. Oto y teraz muszę takiey rzeczy szukać dla pana moiego, która się na całym świecie znaleźć nie może. Zanurzony w myśliwstwie a nic na nim nie znaiący się słyszał od iakiegoś trzpiota, iż strzelcy taki sekret miewaia, że skoro w pole wynida, wnet sama zwierzyna ich spotyka. Tego sekretu żebym się dowiedział, zaklął mię na wszystkie przyjaźni naszej obo-

wiązki. Nadto że nie umiejący dobrze strzelać, często z wykładem pudłować. Kazał mi na to sekretu szukać, żeby mógł zawsze, gdzie zmierzy, trafić. Obiegiem wszystkich tutejszych strzelców, lecz u żadnego z nich sekretu ani uprosić ani kupić nie mogłem. Mnie się zda, iż gdyby kto umiał sekret takowy, nie chodzić w pole ale z brykami po zwierzynę jeździć powinienby.

Vergebens erinnert Tomasz seinen Herrn daran, welchen Schaden ihm seine unvernünftige Jagdleidenschaft schon so oft zugefügt habe, wie er noch unlängst, vom Vater «po przywilej na starostwo» geschickt, vom unglücklichen Jagdeifer hingerissen, die rechte Gelegenheit versäumt habe: «A tym czasem kto inny to starostwo chwycił». Vergebens versucht auch sein Freund Dorant, ihn an wichtigere Geschäfte zu mahnen, vergebens hält ihm auch Alkander, der Freund seines Vaters, die Unvernunft seiner Leidenschaft vor. Er denkt nur an den Hund, den Tomasz ihm schaffen soll, und als er erfährt, daß der Onkel ihn enterbt habe, schenkt er dieser Mitteilung keinen Gedanken, hat er doch endlich den Hund, der ihm bei der bevorstehenden Fuchsjagd unschätzbare Dienste leisten wird. Dorant zieht aber in einer Schlußreplik die Moral der Geschichte, deretwegen die Gestalt des Robert vorgeführt worden ist:

DOR: Y naylepsza rzecz bywa szkodliwa, gdy do niey mamy zbyteczne przywiązanie.

Die Methode, die Bohomolec nur ganz vorsichtig in der «Nieroztropność» angewandt hatte, erscheint im «Myśliwy» bewußt durchgeführt, aber ein direkter Zusammenhang zwischen der Handlung und dem Charakter ist auch hier nicht erreicht. Robert soll der Held der Komödie sein, faktisch ist es aber der Diener Tomasz, dessen Rolle Bohomolec nicht zu reduzieren vermocht hat.

Den Versuch, den gewandten Diener möglichst in den Hintergrund der Handlung zu schieben, jedenfalls seine Rolle wesentlich zu verringern, hat Bohomolec in einer anderen, auf Plautus zurückgehenden Komödie unternommen, den «Przyjaciele stółowi». Auch in dieser

Komödie wollte Bohomolec eine praktisch-moralische Lehre geben, und zu diesem Zwecke einen Verschwender zeichnen, der eigentlich von edlen Motiven getrieben, aber von schlechten Freunden ins Verderben gezogen wird. Der zu illustrierende Satz war etwa der, daß man seine Freunde mit großer Vorsicht wählen müsse. Robert sollte nun gerade umgekehrt wegen seiner Unvorsichtigkeit und falschen Auffassung des Begriffes «Freundschaft» ein Opfer schlechter Freunde werden. Wie er die Freundschaft versteht, wird uns im ersten Akte aufs nachdrücklichste mitgeteilt:

WIL: Na cóż on przecie tyle wydaie pieniędzy?

FRO: „Skarb' kupuie.

WIL: Jaki skarb, u kata?

FRO: Przyiaźń z Alkandrem y Klearchem. On mówi, że przyiaźń iest skarb naywiększy.

WIL: Jużem to dawno postrzegł, że go ta przyiaźń z Alkandrem y Klearchem gubi. Ostrzegłem go, ale on bardziej ich słucha niż mnie.

FRO: Oni co chcą to z nim robią. Oni obiady rozporządzaia, oni wina mu odbieraia y wypiaia, oni go w karty ogrywają, oni codziennie od niego biorą podarunki, oni nakoniec z niego szydą y żartuia. (I, 1.)

Diese Charakteristik wird dann von Robert selbst bei seinem ersten Auftreten unterstrichen, als der Diener ihm Vorstellungen wegen seiner verschwenderischen Lebensweise macht:

ROB: Skępstwo przez ciebie mówi. Dla przyjaciół nie trzeba żalować. Wiesz, co napisano? „Kto znalazł przyjaciela, skarb znalazł!”

Seine kritiklose Freundschaft hat ihm schon empfindliche Schulden auf den Hals geladen, und obgleich er, durch die Intrigen seiner Freunde überzeugt, daß sein Vater schon seit zwei Monaten tot ist, sein eigenes Vermögen zu verprassen glaubt, wagt er es dennoch nicht, den letzten Schritt zu tun, nämlich sein Haus zu verkaufen, bevor er sichere Nachrichten vom Tode seines Vaters erhalten hat. So gehorcht er noch der Stimme seines Gewissens. Von einem Mitwissen um die Intrige, die Frontin auf den Wunsch der falschen Freunde in die Wege leitet, um den Vater

vom Betreten des Hauses abzuhalten, ist von Roberts Seite keine Rede. Zwar spielt er die Komödie mit, als er hört, daß sein Vater angekommen sei, aber nur, weil seine Freunde ihn dazu überreden und ihm versichern, daß sie seine Schulden bezahlen werden. Er begrüßt schließlich herzlich und ruhig seinen Vater, weil er auf die Freundschaft der beiden Zechgenossen baut, und erst ganz am Schluß der Komödie entdeckt er die Gemeinheit derselben, als sie sich kalt weigern, seine Schulden zu bezahlen. Auch dieser Charakter schwebt lose in der Luft, ohne organische Verbindung mit dem Ganzen; auch hier ist es Bohomolec sehr wenig gelungen, einen wirklichen Charakter vorzuführen, auch hier bleibt der Diener, trotz des Versuches, seine Rolle einzuschränken, der Hauptheld der Komödie.

Das Mißverhältnis zwischen Handlung und Charakter ist gerade der bezeichnendste Zug an Bohomolec' «młodzian-»Komödien: er hatte einerseits in den Komödien, die er bei fremden Dichtern vorfand, ein rohes Material, andererseits eine bestimmte moralische Tendenz oder Lehre, die nicht in jenem Material vorlag, die erst in jenes Material hineingearbeitet werden sollte; als Mittel zum Zwecke betrachtete er die Typen oder Charaktere, durch deren Vermittlung er das lehrhafte Element in den gegebenen Stoff hineindeuten wollte.

Bei weitem weniger sorgfältig ging Bohomolec bei der Charakteristik der alten Generation in seinen «starzec»-Komödien vor. Zunächst fiel es ihm schwer, solche Stoffe zu finden, aus denen sich eine praktische Moral ziehen oder in die sie sich hineindeuten ließ. Als Komödien dieser Art habe ich schon oben (S. 80 ff.) vorgeschlagen, den «Dziedzic chytry», die «Natrętnicy», den «Dziwak» und die «Rada skuteczna», zum Teil auch den «Figlacki kawaler z księżycą» zu betrachten: in allen diesen Komödien spielt ein unvernünftiger Onkel resp. (in der letztgenannten Komödie) ein Vater eine mehr oder weniger zentrale Rolle. Einen wirklichen altpolnischen Typus negativer Art, einen

«Sarmaten», hat Bohomolec zwar nicht gezeichnet, wohl aber Ansätze dazu gemacht. Mit Ausnahme des Lunacki im «Figlacki kawaler z księżyca», der nur ein leichtgläubiger, aber sonst gutmütiger alter Herr ist, dabei aber steif und fest an ein Leben auf dem Monde glaubt, sind alle die genannten «starzec»-Typen mit einem gemeinsamen Zug ausgestattet, dem der Hartnäckigkeit und des Besserwissens, das keinen Widerspruch verträgt. Sie gehören alle mehr oder weniger zur Kategorie der «dziwak»-Typen, sind Grillenfänger, Sonderlinge, wunderliche Käuze, launische, mürrische, dabei rechthaberische Herren. Den Oront im «Dziedzic chytry», den Pandolf in den «Natrętnicy» konnte er in dieser Gestalt unverändert aus den Vorlagen herübernehmen, den beiden Anzelm aus der «Rada skuteczna» und aus dem «Dziwak» gab er aber noch einige Züge, die auf sein eigenes Konto geschrieben werden dürfen. Der erstere zeichnet sich nämlich durch einen Aberglauben aus, den freilich schon sein Prototyp im «Mariage forcé» besitzt, der aber durch zwei neue Szenen mit dem Chiromanten Pandolf bzw. dem Astrologen Lunacki unterstrichen worden ist. Anzelm ist nichts anderes als ein Vorläufer des Staruszkiewicz aus der «Theaterkomödie» «Małżeństwo z kalendarza», bloß mit dem Unterschiede, daß der letztere an den Unsinn glaubt, den er aus seinen Almanachen herausliest, während Anzelm seinen Aberglauben durch Konsultierung berufsmäßiger Sterndeuter zufriedenstellt. Sein Namensvetter aus dem «Dziwak» ist gleichfalls ein Vorläufer der Staruszkiewicz-Typen. Ein alter, reicher «Sarmat», der auf seinen Gütern lebt, der so dumm ist, daß er offenbaren Betrug nicht sieht, wenn bloß der Betrüger ihm nach dem Munde zu schwatzen weiß, glaubt er alles besser zu wissen als andere Leute («nic nie umie, ale o kazdey nauce rad sądzi»); so bestreitet er z. B., daß Breslau in Europa liege, liegt es doch in Schlesien, was ganz was anderes sei; so behauptet er, daß das Fundament der Architektur die Geldbeschaffung sei, daß Figlacki viel besser französisch und lateinisch

spreche als sein Neffe, während jener tatsächlich ein litauisch-russisches Kauderwelsch («Monsieur, Iwan żore repu, ar moki letuwizskay») oder ein fürchterliches Latein zum besten gibt («Virgavit siquidem neqvissimus petulantus templarum»), und ist davon überzeugt, daß Alexander der Große gegen Türken gekämpft und sich in einer Glaskiste auf den Boden des Meeres habe senken lassen, um später mit Greifen gen Himmæl zu fliegen (II, 3). Genau so versteift sich später auch Staruszkiewicz auf seine speziellen Ideen über den Nutzen resp. Schaden der Fremdeninvasion. Wenn Bohomolec dergleichen Komödien auf sein Schulktheater brachte, wird er, der Porées «Pater excaecatus» kannte und übersetzte, sicher den Gedanken gehabt haben, auf die alten Herren im Schulsaal erzieherisch zu wirken. Zugleich belehrt uns ein Vergleich zwischen den «młodzian»-Komödien und den hier besprochenen darüber, wie vorsichtig Bohomolec vorging, wenn die Tendenz gegen die ältere Generation gerichtet wurde, erlaubte er sich doch nur ganz ausnahmsweise die Moral der gegebenen Komödie nachdrücklich herauszustreichen.

Ein Typus für sich in der Reihe der Bohomolec'schen Gestalten ist der des Figlacki. Dieser Name kommt vor allen Dingen in den beiden Komödien mit dem Titel «Figlacki polityk teraznieyszey mody», weiter in der «Nieroztropność swym zamysłom szkodząca», im «Dziwak» und schließlich im «Figlacki kawaler z księżycą» vor. Dennoch dürfen diese verschiedenen Figlacki keineswegs als ein einheitlicher oder gar von Komödie zu Komödie evolutionierender Typus angesehen werden. In der zweiten «Figlacki polityk»-Komödie spielt er die Rolle des Molièreschen Scapin, in der «Nieroztropność» ist er mit Mascarille identisch, im «Figlacki kawaler» ist sein Ursprung von dem italienischen Arlecchino (und vom Goldonischen Don Sigismondo) unbezweifelbar, und im «Dziwak» vertritt er vielleicht eine ursprüngliche «Sou-brette». In der ersten «Figlacki polityk»-Komödie dürfen wir gleichfalls italienischen Ursprung für die Rolle, die

Figlacki in der Handlung zu spielen hat, vermuten. Das hat nun Kielski dazu verleitet, zu behaupten, daß die Figur des Figlacki eine selbständig durchgeführte Polonisierung des witzigen «Valet» der französischen Komödie sei⁷, und Strusiński zu der Annahme verlockt, daß die ganze Gestalt eine originale Entwicklung des italienischen Arlecchino mit französischer Stilisierung sei.⁸ Schon oben (S. 228) habe ich Gelegenheit gehabt, zu unterstreichen, daß wir zwar das Recht dazu haben, die Rolle des Figlacki, die er in den verschiedenen Komödien spielt, mit jener Rolle zu vergleichen, die die italienischen Arlecchini und französischen Scapins und Mascarilles in den jeweiligen Vorlagen spielen, nicht aber immer die geistige Physiognomie und die Weltanschauung, die in gewissen Komödien mit der Gestalt des Figlacki verbunden ist. In der «Nieroztropność», im «Dziwak» ist Figlacki nur Diener, im «Figlacki kawaler» hauptsächlich Arlecchino, auf diese Funktion beschränkt sich sein Anteil an der Handlung; in den beiden «Figlacki polityk»-Komödien dagegen hat er einerseits eine Funktion zu erfüllen, die sich in nichts wesentlichem von jener unterscheidet, andererseits aber ist er als Charakter aufgefaßt und propagiert eine bestimmte Weltanschauung: weder sein Charakter noch seine Weltanschauung stehen in organischem Zusammenhange mit seiner Funktion in der komischen Handlung resp. Intrige; auch muß der Charakter von der Weltanschauung scharf geschieden werden, ist doch jener entlehntes Gut, während diese ein rein-polnisches Element bedeutet.

Der Charakter des Figlacki, wie er uns im «Figlacki polityk» I geschildert wird oder sich selber schildert, hat nichts Arlecchinisches oder Scapinisches an sich, er ist im Gegenteil klassischen Ursprungs, er ist der Charakter des Parasiten aus der römischen Komödie, genauer bestimmt der *Gnatho parasitus* aus Terenz' «Eunuchus».⁹ Aus dessen

⁷ Kielski, a. a. O., S. 148.

⁸ Strusiński, a. a. O., S. 249.

⁹ Vgl. oben S. 90.

Monologe II, 2 ist der ganze Charakter des Figlacki entstanden. Das geistige Bild des letzteren wird folgendermaßen von Pomocki skizziert:

POM: Żadnego prawie w życiu światowym stanu niema, którego bym nie doświadczył, a nigdzie mi się nie udało . . . Teraz osobliwszym moim szczęściem napadłem na człowieka, który przede mną odkrył jeszcze jeden sposób życia całe mi dotąd nieznanym (1). Ten Jegomość ani sieie ani orze, a wszystko mu się rodzi. Dóbr żadnych niema, a porządek ma dobry y worek niepróżny (2). Kuchni nie ma, a iada smaczno. Wszędzie go kochają, przyimują, chwałą (3). Nazywa siebie politykiem terażnieyszey mody (4). Obiecał mię niektórych politycznego życia powinności nauczyć (5).

Figlacki präzisiert dann selbst seine Grundsätze, die ihn noch mehr als Parasiten qualifizieren:

FIG: Nayprzód z każdym Waszmość Pan postępuy w oczy cudnie, a za oczy wolno będzie y obłudnie (6). Kiedy kogo ludzie chwałą, chwał y Waszmość Pan, a kogo gania, y Waszmość Pan gań (7); a to miey za cel wszystkich swoich postępów, żebyś nikomu nie wierzył. Z każdym Waszmość Pan postępuy mile, każdemu się w czym możesz przysługuy, podchlebiay, nadskakuy, a naybardziej temu, u którego spodziewasz się swego pożytku. Gdy się Waszmość Pan dowiesz o dobrej kuchni y postrzeżesz, że się z niey mocno kurzy, idź z jaką nowinką ciekawą do gospodarza tego domu: tylko tak trafiay, żebyś tam przed samym obiadem zawitał, a nie odchodź, aż obiad wydadzą. (I, 2.)

Und nun vergleichen wir damit den Monolog des Gnatho¹⁰:

GNA: Di inmortales, homini homo quid praestat? stulto intelligentis
quid interest? hoc adeo ex haere venit in mentem mihi:
conveni hodie adveniens quendam mei loci hinc atque ordinis,

¹⁰ Ich zitiere nach der Oxford-Ausgabe (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis): P. Terenti Afri Comoediae. Rec. . . . Robertus Yelverton Tyrell. Oxonii (MCMII).

hominem haud impurum, itidem patria qui abligurrierat
bona:

video sentum squalidum aegrum, pannis annisque ob-
situm.

‚quid istuc inquam ornatum? quoniam miser quod habui
perdidi, em

quo redactus sum. omnes noti me atque amici deserunt.
hic ego illum contempsi prae me: ‚quid homo inquam
ignavissime?

ita parasti te ut spes nulla relicta in te sit tibi?
simul consilium cum re amisti? viden me ex eodem or-
tum loco?

qui color, nitor, vestitus, quae habitudo corporis!
omnia habeo neque quicquam habeo; nil
quom est, nil deficit tamen (2).

‚at ego infelix neque ridiculus esse neque plagas pati
possum. quid? tu his rebus credis fieri? tota erras via.
olim isti fuit generi quondam quaestus apud saeculum
prius:

hoc novomst aucupium; ego adeo hanc
primus inveni viam (1).

est genus hominum qui esse primos se
omnium rerum volunt

nec sunt: hos consector; hisce ego non
paro me ut rideant,

sed eis ultro adrideo et eorum ingenia
admiror simul (6).

quidquid dicunt laudo; id rursus si ne-
gant, laudo id quoque;

negat quis: nego; ait: aio; postremo im-
peravi egomet mihi

omnia adsentari (7). is quaestus nunc est multo
uberrimus.‘

.....
dum haec loquimur, interea loci ad macellum ubi ad-
ventamus,

concurrunt laeti mi obviam cuppedinarii omnes,
cetarii, lanii, coqui, factores, piscatores,

quibus et re salva et perdita profueram et prosum saepe:
salutant, ad cenam vocant, adventum gra-
tulantur (3).

ille ubi miser famelicus videt mi esse tantum honorem,
tam facile victum quaerere: ibi homo coepit me obse-
crare,

ut sibi liceret discere id de me: sectari
iussi (5).
si potis est, tamquam philosophorum habent disciplinae
ex ipsis
vocabula, ut parasiti item Gnathonici vocen-
tur (4).

Die Ziffern, die ich in den polnischen und lateinischen Text gesetzt habe, veranschaulichen aufs deutlichste, wie fast alle Elemente, aus denen Gnathos Monolog besteht, bei Bohomolec wiederkehren. Wir könnten sogar Pomockis Schülerverhältnis zu Figlacki aus jenem Monologe erklären, ist doch jener «homo mei loci atque ordinis», den Gnatho trifft, und dem er die Prinzipien der neumodischen Parasitenkunst beibringt, ebenso ein Schüler Gnathos wie Pomocki derjenige Figlackis, ebenso im Leben gescheitert wie Pomocki. Wenn Figlacki somit ein polonisierter Arlecchino bzw. Scapin oder Mascarille ist, so ist Pomocki in noch höherem Grade, seinem Charakter nach, ein polonisierter Gnatho und Parasit.

Nun war aber für Bohomolec in den beiden «Figlacki polityk»-Komödien weder der Charakter des Figlacki noch seine Funktion in der Komödie die Hauptsache: Figlacki und die Intrige sollten nur die äußere Form geben, dazu geeignet, einen bestimmten gedanklichen Inhalt aufzunehmen. Dieser gedankliche Inhalt war eben «polityka teraznieyszey mody», ihre Ausformung und Bekämpfung, wobei Bohomolec sich wenig darum kümmerte, ob auch die Philosophie, die er Figlacki in den Mund legt, mit der Rolle übereinstimmt, die er in den Komödien zu spielen hatte, ob sie darin zum adäquaten Ausdruck gelangt, was Figlacki sich vornimmt, d. h. ob eine künstlerische Einheitlichkeit erzielt wird oder nicht.

Damit gelangen wir zu einem neuen Charakteristikon der Bohomolec'schen Schulkomödie, das derselben am schärfsten den Stempel der «Jesuitenkomödie» aufdrückt. Dieses Charakteristikon besteht in der «disputatio», die Boho-

molec immer wieder als polemisches Mittel, als didaktische Tendenz- und Propagandaform anwendet. «Kein Stück, welches nicht auch direkt Predigten und 'disputationes' oder 'altercationes' enthielte», so urteilt der Kenner der älteren Jesuitenkomödie Jakob Zeidler,¹¹ und Joseph Ehret¹² nennt sie einfach einen «Kanzeldienst» und meint, daß sie «sich . . . in sehr vielen Fällen in nichts vom Katechismusunterricht und der Predigt unterschied». Diesen alten Zug hat auch Bohomolec in seiner modernisierten Komödie beibehalten, indem er gewisse, ihm, dem Mann der Kirche, besonders am Herzen liegende aktuelle Probleme von zwei Widersachern mit denkbar erschöpfendster Argumentation pro und contra in einem Dialoge oder einer «disputatio» allseitig und gründlich abhandeln ließ. Solche Disputationen nehmen bei ihm gewöhnlich die Form von Frage und Antwort an, konnten sich aber zuweilen auch als polemische Bekämpfung und Verteidigung gegensätzlicher Standpunkte gestalten. Es versteht sich von selbst, daß dabei der kirchliche Standpunkt immer den endgültigen Sieg davonträgt.¹³

Im «Figlacki polityk» ist das Objekt der verschiedenen «disputationes» natürlich die sogenannte «polityka terażnieyszey mody». In der ersten «Figlacki polityk»-

¹¹ Jakob Zeidler, Studien und Beiträge . . ., S. 24.

¹² Joseph Ehret, Das Jesuitentheater zu Freiburg . . . (Freiburg i. B. 1921), S. 49, 36.

¹³ Eine Sammlung solcher «disputationes» können wir in jenen «Zabawki Oratorskie» wiederfinden, die Bohomolec im Jahre 1755 herausgegeben hat. Es sind das nichts anderes als Redewebungen seiner Schüler über bestimmte aufgegebenen Themata, unter anderen auch Themata, die von Bohomolec gleichzeitig und später dramatisch behandelt wurden. Wir finden hier z. B. eine Rede «Za y przeciw cudzoziemcom w kraiu» (vgl. «Małżeństwo z kalendarza» und «Staruszkiewicz», wo dasselbe Thema abgehandelt wird), eine Rede «O rozkrzewianie nauk», eine andere «Za y przeciw żydom», eine vierte «O honorach»; in einer späteren Ausgabe (1759) finden wir eine von Ign. Choloniewski gehaltene Rede «Przeciw pojedynkom» (vgl. den «Junak») usw.

Komödie finden wir die große Disputationsszene im vierten Auftritte des dritten Aktes, wo Pomocki den Figlacki um nähere Bestimmung des Begriffes «polityka terażniey szey mody» bittet.

FIG: . . . taż sama polityka, która mię dotąd honesto utrzymuie y dalsze moje obroty kierować będzie.

POM: Dobrze, żeś mi Waszmość Pan namienil o polityce. Chciałbym teraz iey reguł posłuchać, a naybardziej o tym, iak to sobie ziednać u ludzi powagę y dobre imię?

FIG: To jest rzecz naytrudniejsza na świecie, jednakże y tego dokazuie polityka terażnieyszey mody.

POM: Chcieyże, Dobrodzieiu, bez zazdrości mnie tego nauczyć. Odslużę, upewniam, za łaskę.

FIG: Jabym to chętnie dla Waszmość Pana uczynil, ale Waszmość Pan będziesz skrupulizował.

POM: Fe, bynaimniey! Nie taki ia człek iestem!

FIG: Słuchayże Waszmość Pan: nayprzód, chcąc u ludzi mieć powagę, nie trzeba się z podlemi pospolitować, bo kto z kim przestaie, takim się sam staie. Rozumiesz to Waszmość Pan?

POM: Rozumiem.

FIG: Dlatego do kościoła bardzo rzadko trzeba chodzić. Zostawmy pospolistwu nabożeństwo, a naszego stanu ludziom tym się bawić nie przystoi.

POM: A mszy świętey przynaimniey we dni święte niewolno słuchać?

FIG: Jeśli Waszmość Pan będziesz miał kiedy kompanią równą sobie, możesz przyiść na mszę dla zwyczaiu.

POM: To piękna jest reguła!

FIG: Na kazaniu zaś uchoway Boże bywać! Wielkie ztąd wypływaią na czleka uczciwego censury od ludzi naszego stanu. Pospolicie bowiem takiego, co na kazaniach bywa, nazywaią nabożnisiem, lizio-brazkiem, próżniakiem.

POM: Prawda.

FIG: A dla tego co Waszmość Pan na kazaniu ciekawego usłyszysz? Usłyszysz Waszmość Pan o śmierci, o piekle, o rzeczach bardzo miłych! Zkąd potym melancholia, smutek, troskliwość y boiażń nieiakaś serce choć nayodważnieysze ogarni.

POM: Mnie się zda, że o tym nayczęściej nam słuchaćby należało, co nas nieuchronnie czeka. Od sądu zaś, od śmierci, od piekła lub nieba żaden się z nas nie uwolni.

- FIG: Mospanie, ieśli Waszmość Pan z takimi przede mną sentymentami będziesz się odzywał, to ia y od Waszmość Pana tak iako od kazania uciekać będę musiał.
- POM: Nie będę, nie będę! Tylkoż to kaznodzieiów Kościół Święty dla ludzi postanowił.
- FIG: Jakbym ia tego nie wiedział! Dla ludzi? Pozwalam — ale nie dla wszystkich! Dla prostoty to tylko, Mości Panie, dla prostoty są kazania, nie zaś dla ludzi naszego stanu! Cóż bowiem Waszmość Pan usłyszysz? Oto to (mówi tonem kaznodzieia): „Jeśli zgrzeszysz, ieśli obłudnie żyć będziesz, ieśli ukrzywdzisz bliźniego, będziesz w piekle!” Piękna ceremonia! A przystoiż to uczciwemu człowiekowi słuchać?
- POM: Zda się, że Waszmość Pan nieźle mówisz.
- FIG: A to iak można znieść na kazaniach, że kaznodzieie z nami tak postępuią iak podstarostowie z chłopami, krzycząc na nas iak na wilków: „Nie godzi się! Nie godzi się! Będziesz karany!” A to co za polityka? Zkąd on ma moc innie zakazywać? Czy to z parobkiem swoim ma sprawę?
- POM: Wszystko się mnie podoba, co Waszmość Pan mówisz.
- FIG: Mnie Waszmość Pan wierz, mnie bardziej niż kaznodzieiom! Ja wiem, iak z ludźmi trzeba żyć na świecie!
- POM: Już tę regułę rozumiem. Zda mi się być trudna do wykonania. A o spowiedziach co Waszmość Pan mówisz?
- FIG: Tóż samo co y o kazaniach: dla utrzymania pospolstwa w swej powinności to postanowienie spowiedzi, nie zaś dla ludzi uczciwych.
- POM: To się spowiadać nie trzeba?
- FIG: Dla uniknienia censury świętoszków raz w rok wolno się spowiadać. Ale się nie trzeba bardzo przed kapłanem z szczerością otwierać: namienić rzecz jednę y drugą lżysz, a potym zakończyć mówiąc: „Więcey nie pamiętam.”
- POM: Y to nieszpetna regułka! Więcey co?
- FIG: Przed obiadem y po obiedzie nie żegnać się ani się modlić, bo się z tego naszego stanu ludzie śnieją. „Na Szatana”, mówią, „na Szatana odpędzenie żeganie się zachować!”
- POM: Prawda. A więcej?
- FIG: Z duchownemi też ludźmi pospolitować się nie trzeba, gdyż ci nie tylko Waszmość Panu dobrej myśli nie pomagają, ale też szkrupułami głowę nabijają.

POM: A ian to slyszal, że dawni katolicy za większe sobie szczęście mieli, kiedy im się go-dziło z duchownemi przestawać. Xiążęta, królowie, cesarzowie pierwsze im miejsce dawali.

FIG: Wiem ia o tym, ale teraz inszy świat, insza moda, insze obyczaie.

POM: A wiara czy taż sama?

FIG: Wszystko teraz inaczey.

POM: Jakaż przecie?

FIG: Oto taka: — (tylko Waszmość Pan nie skrupulizuy!) — „Z katolikami bądź katolik, z kalwinami kalwin, z lu-trami luter y tam daley.”

POM: To y z cyganami cygan y z żydami żyd?

FIG: Fe, chybaby tego pożytek Waszmość Pana wyciągał.

POM: A piekłoż za to nie będzie?

FIG: Oho, iuż dawno piekła niemasz! Nie te teraz czasy, Mości Panie, kiedy się pogróżek piekła lękano. Odważ-niejszy świat teraz niż przedtym.

POM: A dusza w terażniejszych ludziach czy iest?

FIG: A iużci podobno iest.

POM: Taż dusza czy umiera czy nie umiera?

FIG: Może umiera, może y nie umiera. A do tego, iak Wasz-mość Pan chcesz. Ja przyznam się, że ieszcze duszy nie widzialem.

POM: A Pan Bóg czy iest?

FIG: Jak się zda Waszmość Panu?

POM: Mnie się zda, że iest.

FIG: A widziałeś go Waszmość Pan?

POM: Widzieli go y widzą święci.

FIG: A Waszmość Pan z temi świętymi gadał?

POM: Sama natura mię uczy, że iest Bóg y koniecznie być musi.

FIG: Waszmość Pan nie znasz dobrze swoiey natury . . . Ale daymy pokóy tey rozmowie. Waszmość Pan, widzę, bardziey mię w skrupuły wpędzisz niż duchowni. Y przydzie do tego, iesli się Waszmość Pan z tak podlemi sentymentami odzywać będziesz, że iako od nich uni-kam, tak y od Waszmość Pana unikać będę musiał. Y iuż mam pożytek z Waszmość Pana skrupułów, że mi się nieco teraz sumnienie mieszać poczęło.

In der zweiten Komödie mit dem Titel «Figlacki polityk terażniejszey mody» kommt eine ähnliche Szene vor, in der sich zwischen dem Lehrer und seinem Famulus eine

neue «disputatio» entwickelt, wobei die Fragen über Existenz oder Nichtexistenz der Hölle und der Seele, über Notwendigkeit oder Überflüssigkeit des Fastens, über Mode und Glauben abgehandelt werden (II, 3). Auf diese Weise gelingt es Bohomolec ein ganzes philosophisch-moralisches System negativer Art zu skizzieren, das mit dem Namen «polityka terażnieyszey mody» bezeichnet wird. Religiöser Indifferentismus, sogar Atheismus, zynisches Verhalten sittlichen Fragen gegenüber, materialistische Weltanschauung, Verachtung der Kirche und des geistlichen Standes, Hochschätzung der Mode, das sind die Elemente, aus denen dieses System besteht. Bohomolec hat mit seiner «polityka» den jungen Zeitgeist gemeint, dessen Symptome sich im damaligen Polen zu mehren begannen, hat als Mann des Ordens die Gefährlichkeit des aus Frankreich heranrückenden, pietätlosen, skeptischen, rationalistischen Voltaireanismus gleich bei seinem ersten Auftreten begriffen und versucht, ihm seine katholischen Argumente, seine ontologischen Beweise und seine «reductiones ad absurdum» entgegenzustellen.

Daß Bohomolec' Angriff gegen die «polityka terażnieyszey mody» wirklich einen wunden Punkt im kulturellen Leben der polnischen Gesellschaft getroffen und somit wirklich eine höchst aktuelle Bedeutung hatte, erhellt am besten daraus, daß er in einer seiner folgenden Komödien, nämlich dem «Urażaiący się niesłusznie o przy-mówki», gezwungen war, sich gegen die allgemeine Auffassung, er habe bestimmte Personen gemeint, zu wehren. Er wollte eine Gestalt darstellen, die alles auf sich bezieht, aus allen Bemerkungen einen persönlichen Angriff herausdeutet, die vergißt, daß der Grundsatz eines wahren Komödiendichters und Moralisten jenes Wort des großen Humanisten aus Rotterdam ist, das Bohomolec später an die Spitze seines fünften Bandes setzte:

«Mederi volumus, non mordere, perstringere vitia, non famam lacerare.»

Zugleich ist es bezeichnend, daß eben dieser Repräsentant

der leichtgekränkten Zuschauer zum Schüler eines Lehrers wird, der im Grunde genommen nur eine Variation des Philosophen Figlacki ist, nämlich Bywalskis. Bywalski ist derselbe Figlacki, bloß daß er in Paris gewesen ist, und nun in seinem Vaterlande außer dem Atheismus auch noch französische Manieren und Verachtung aller polnischen Sitten, auch der polnischen Sprache lehrt. Es ist sicher, daß Bohomolec mit jenem «o naukach dyskurs», den Bywalski und Frantocki im zweiten Akte miteinander führen, also wieder einer «disputatio», einen Hieb gegen die Lehrweise der Piaristen, dieser siegreichen Konkurrenten und Widersacher der Jesuiten auf dem Gebiete des Unterrichtswesens, hat führen wollen. Bywalski ist als Vertreter der modernen, stark französierten Schulmethode der Piaristen, Frantocki dagegen als Verteidiger der jesuitischen Prinzipien aufzufassen. Das Gespräch gilt nämlich der Frage über den Nutzen der lateinischen Sprache. Während Bywalski die Anschauung verteidigt, daß das Latein nunmehr ganz überflüssig sei, die französische Sprache vor allen Dingen in der Schule berücksichtigt werden müsse und somit auf eine stark karikierte Weise für den von dem *ordo scholarum piarum* eingeführten neusprachlichen Unterricht plädiert, stellt sich Frantocki auf die Seite des verachteten Lateins, dessen Verteidigung er übrigens trotz Bywalskis Dummheit nur sehr schwach zu führen vermag. Bywalski behauptet, daß

dobrze to teraz u nas w Polsce niektórzy czynią, że młodych nie bardzo do łaciny forcuia; dość iey cokolwiek powierzchownie (jak w Paryżu mówią) liźnąć.

Frantocki behauptet dagegen, nachdem Bywalski noch die Vermutung ausgesprochen hat, daß die griechischen und lateinischen «oratorowie, poetowie y historycy» sicher französisch konnten, weil man nur weise sein kann, wenn man diese Sprache beherrsche, mit einem, vom Standpunkt der Polemik aus sehr gefährlichen Eingeständnis, daß

ten (francuzki) ięzyk teraz potrzebny, lecz ganię tych zdanie, którzy całą mądrość na nim pokładaia y maia tych za głupich, co go nie umieia.

Bohomolec führte die Diskussion auf das aktuelle Gebiet des Sprachstils über. Zwar nahm Bohomolec von Anfang an in dem Streite über den alten, auf den sogenannten «Konzepten» und gekünstelten Effekten erbauten Stil und in der von Konarski verfochtenen, auf einem natürlichen Gedankengange zu basierenden «ars dicendi» einen Standpunkt ein, der nicht mit dem allgemein-jesuitischen, von Malczewski¹⁴ und Grodzicki¹⁵ eifrig verteidigten Prinzipie von der Vortrefflichkeit der bisherigen Beredsamkeit übereinstimmte. Zwar hatte auch er schon in seiner «Oratio pro lingua polonica» für eine natürliche, klare, unmittelbare Redeweise gekämpft, Kochanowski als Ideal hingestellt und den sogenannten «Macaronismus» in der erfundenen Gestalt des Pan Makaroński bloßgestellt. Er war somit für den modernen Stil gewonnen. Nichtsdestoweniger konnte er sich als Jesuit und Anhänger der lateinischen Unterrichtsmethode nicht mit dem französischen Einflusse zufriedengeben, dem die Piaristen zweifellos alle Türen geöffnet hatten. Er machte die Beobachtung, daß der Sprachstil dadurch nur aus dem Regen in die Traufe gekommen war, denn streute man früher lateinische Worte und Phrasen in seine Rede ein, und trugen die Jesuiten daran die Hauptschuld, so schienen ihm die Piaristen die Urheber des modern gewordenen französischen «Macaronismus» zu sein. Nicht ohne Grund hatte er seinen Pan Makaroński nach Frankreich reisen lassen, um ihn uns als einen vollkommenen Gallomanen zu präsentieren:

KOC: Zkądś rodem przyjacielu?

MAK: Z Polskiew.

KOC: Więc jesteś Polak rodowity?

MAK: Et quidem in ipso meditullio tego państwa prognatus.

KOC: Czymżeś się bawił za życia?

MAK: . . . Nayprzód secundum morem szkoły frequentowałem,

¹⁴ Adam Malczewski, *Umbra ligatæ præcurso solæ eloquentiæ*. Posnaniae MDCCXLVII.

¹⁵ Faustyn Grodzicki, *Theatrum eloquentiæ* . . . Leopoli MDCCXLV. — Vgl. Grabowski, a. a. O., S. 160 f.

połym, wziąwszy principia różnych sciency, do Niemiec y Francyi woiażowałem.

KOC: Czegożeś się tam przecie nauczył?

MAK: W wielu rzeczach z tego woiażowania profitowałem: nay przód ięzyka francuzkiego, potym tańcowania, fechtowania y maneżu uczyłem się.

Aus diesem Grunde verteidigt auch Bywalski, dieser Gegner der lateinischen Schulmethode, den «macaronisierenden» Stil, seien doch gerade die «Macaronismen» «perelkie iakie, które polszczyźnie dodaią splendoru». Dementsprechend durchmischt er seine Rede mit unzähligen französischen Lehnwörtern, z. B. als er von Głupski Abschied nehmen will:

BYW: Z wielkim mi serca cordolium to przychodzi, że będąc forcowany od pewney awantury, muszę się przez woiaż separować od Waszmość Pana.

GLU: Albo Waszmość Pan chcesz odieżdżać?

BYW: Mój kuzynek tu przybył y chce, abym go akkompaniował.

GLU: Cóż robić, kiedy inaczej być nie może.

BYW: Gdybym wiedział, że Waszmość Pan możesz awanturować z mey instrukcyi, chętniebym moje prywatne affery konsekrował ad obsequia Waszmość Pana. Ale widząc go już doskonale wyperfekcyonowanego dans la manière françoise nie mam racyi tu się dłużej imbroliować.

GLU: Trudno mi w tym Waszmość Panu przykryć się.

BYW: Pour la dernière information ten Waszmość Panu memorial ex intimis serca mego praecordiis ewiscerowany zostawię, abyś się Waszmość Pan nie urażał, formułując sobie przy mówki z lada bagateli, bo ztąd wiele złych konsekwencyi wytryska.

GLU: Już ja sam widzę y upewniam Waszmość Pana, że więcej tego nie będę czynił.

BYW: Daymy to. Gdyby y w samey rzeczy Waszmość Panu przymawiano, iednakże maniera francuzka nie pozwala tego sobie aplikować . . .

Bywalski mischt keineswegs unfreiwillig die lateinisch-französischen Ausdrücke in seine Rede, im Gegenteil, er tut es, wie aus seiner Behauptung, «Macaronismen» seien

«Sprachperlen», hervorgeht, ganz bewußt, weiß er doch, daß er nicht der Einzige ist, der dadurch die polnische Sprache zu verschönern meint. Als Glupski stolz darüber tut, daß er den fremden Ausdruck «Je vous assure» in einem polnischen Briefe angewandt habe, versichert Bywalski ihn, daß das sehr vernünftig sei:

BYW: Dobrze Waszmość Pan uczynił, bo teraz w modę weszło mieszać francuszczyznę z polszczyzną, iak niektórzy, nie umiejąc po francuzku, mieszaia łacinę, chcąc pokazać, że umieją po łacinie...

Bywalski bildet als Zeittypus einen Übergang von Figlacki zum polnischen Jean de France, wie er uns in der Gestalt des Robert Graff de Starsenfeld alias Starski im «Paryżanin polski» entgegentritt. In seiner Figur ist die von den Piaristen freiwillig oder unfreiwillig inaugurierte Gallo manie personifiziert, wie sie zu Bohomolec' Zeit als ein Konglomerat von französischen Ideen und und Sympathien und atheistisch-materialistischen Weltanschauungssätzen auftrat, mit allen den Fehlern und Sünden moralischer und intellektueller Art, die an ihr ohne Schwierigkeit von den Anhängern der altpolnischen Erziehungs- und Anschauungsweise entdeckt werden konnten. Daß die französische Kultur und Bildung wirklich negative Resultate ohne Zahl zeitigte, steht fest. «Wiele nauki samego języka» — meint Tarnowski¹⁶ — «a wszystkie pojęcia, cały stan umiejętności, smak, wszystko stamtąd żywcem wzięte, odbiło się szkodliwie w czasach późniejszych. Zaszczepienie francuzkiego smaku, jego ślepe wyznawanie i naśladownictwo . . . przyjęło się i rozeszło głównie przez młodzież, przesiąkniętą francuzkimi pojęciami w szkołach pijarskich. Prawdopodobnie poszło zatem i przejęcie tych filozoficznych pojęć francuzkich, których Pijarzy nie uczyli. Były więc złe skutki . . .» Die Jesuiten, die deutlich sahen, wie französische Bildung und philosophischer Atheismus gleichzeitig auftraten, machten die Piaristen, die

¹⁶ Stanisław Tarnowski, *Historia literatury polskiej* (Kraków 1904). Bd. III, S. 177—178.

Vertreter der ersteren, zugleich auch für das Auftreten des letzteren verantwortlich.¹⁷ Und so wurde die Kulturfrage in erster Linie zu einer Erziehungsfrage. Dieser Standpunkt tritt uns mit wünschenswerter Deutlichkeit in jenen «disputationes» entgegen, die Bohomolec in seinen «Paryżanin polski» aufgenommen hat. In seinen langen Disputen mit seinem Bruder Wilhelm und mit seinem Schwiegervater in spe betont Robert Starsenfeld nachdrücklich, daß die Erziehungsweise der zentrale Kern im ganzen Problem sei, indem er der altpolnischen Lebensanschauung jener beiden seine moderne französische Denkweise entgegenstellt:

ROB: Cóż robić, mon frère, kiedy taka moda? Kto chce mieć estymacyą u ludzi, trzeba się do mody akkomodować.

WIL: Ja zaś trzymam, że pierwey żyć trzeba podług wiary niż podług mody.

ROB: Wszakże y wiara ma swoje mody.

WIL: Y taka wiara jest wiara modna.

ROB: Prawda, ale wiara im modniejsza, tym lepsza.

WIL: A kioż te mody w wierze wprowadzać powiniem?

ROB: My! Le grand monde!

WIL: Więc le grand monde może odmienić te obrządki, które są postanowione od Apostołów y Oyców Świętych?

ROB: A czemu nie? Y ktoby się miał tak długo trzymać tey starey mody! Na świecie rzecz im modniejsza, tym lepsza.

WIL: Widzę, braciszku, że iesteś modney wiary.

ROB: Prawda. Y tego sobie winszuję. C'est mon honneur. Ale co z Waszmość Pana tom się mocno dnia onegdayszego zgorszył, kiedyśmy byli w kościele.

WIL: W czymże przecie?

ROB: Ach, iak mię Waszmość Pan zawstydził! Drzę y teraz, gdy na to wspomnę. Takto w Polsce młodzi edukować!

WIL: Ale cóż takiego?

ROB: Pamiętasz Waszmość Pan . . . Ach, co za hańba! Ja mało ze wstydu nie umarłem! . . . Pamiętasz, mówię, mon frère, kiedy z książki publicznie modliłeś się iako jeden zaczek albo owa babka szpitalna? Ach, co za wstyd! O, iak to wiele zależy na dobrej edukacyi! (I, 3.)

¹⁷ Grabowski, a. a. O., S. 163.

Im zweiten Akte setzt Robert seine «disputatio» mit dem Bruder fort, wobei wieder vom Nutzen bzw. der Überflüssigkeit des Lateins die Rede ist.

WIL: . . . mnie dziwno, że Waszmość Pan przedtym sam nieraz żartowałeś z tych mod paryskich, a teraz się z niemi popisujesz.

ROB: Mospanie, alii tempores, alii mores. Wszak tak? Czegóż się Waszmość Pan śmieiesz?

WIL: Pewnie to łacina paryska: „alii tempores“?

ROB: Czemuż to?

WIL: Bo u nas mówią tempora, nie tempores.

ROB: Mówią y tam tempora, ale tylko prości ludzie. Podług zaś łaciny du grand monde mówi się tempores. Jakoż y gładziey daleko tempores niż tempora.

WIL: Musiał się Waszmość Pan w łacinie du grand monde tam wydoskonalić należycie.

ROB: Pour vous dire la vérité, w Paryżu godni ludzie nie bardzo kochają się w łacinie: Prostym iey ludziom ustępują. Jakoż y książek tam łacińskich teraz nie wydają. Francuszczyzna tam grunt. Y słusnie, bo też trudniey im pisać po łacinie niż po francuzku, y wydawszy książkę łacińską, rzadki ją kupi do czytania. A co naywiększa: łacińskie księgi dla damby się nie zdały. Tam zaś te księgi naybardziey szacują, które damy naybardziey czytają. Przetoż naywięcey tam ksiąg albo dla dam albo o damach wychodzi.

WIL: Bardzo chwalebny to zwyczaj!

ROB: Tam wszystkie zwyczaje są chwalebne; y kto chce mieć estymacyą, powinien ich naśladować. (II, 3.)

Fragen wir nun aber, was des Pudels Kern in dieser Polemik gegen die modernen Anschauungen war, so ist es interessant und für Bohomolec als Jesuiten besonders bedeutsam zu beobachten, wie es ihm letzten Endes nicht so sehr auf die Unterrichtsmethode und das Bildungsproblem ankam, als vor allen Dingen auf die Erhaltung jener Macht, die der Orden der Jesuiten als Leiter des Volkes erworben hatte, auf die soziale und kulturelle Stellung des geistlichen Standes, die Wahrung seiner Autorität, die mit der Autorität der Kirche identifiziert wurde. Der nach Polen (dank der Methode der Piaristen)

durchsickernde Voltaireanismus bedeutete eine direkte Gefahr für den ordo societatis Jesu und untergrub langsam, aber nur um so sicherer seine ganze Machtstellung. In der dritten «disputatio», die wir im «Paryżanin polski» vorfinden, hatte Bohomolec es versucht, in der Person des alten Bogacki eine ungeschminkte Verteidigung pro domo sua zu führen. Nachdem Robert Starski sich mit größter Verachtung über die Sitte des Fastens ausgesprochen hat, entwickelt sich zwischen ihm und Bohomolec' Advokat Bogacki folgender Dialog:

BOG: A cóż to Mospanie do godności należy? Wszakże to przykazania tak boskie iako y kościelne, równie do panów iak y podłych ludzi należą. Albo to panowie nie są podlegli władzy boskiej y kościelnej? U Pana Boga, Mospanie, w równym jest szacunku nayprostszy kmiotek z monarchą naywyższym.

ROB: Pardonnez-moi! Godni ludzie wszędzie powinni mieć swoją dystynkeją!

BOG: A iakiey Waszmość Pan jesteś religii?

ROB: Jestem katolik et quidem dobry.

BOG: Mnie się zda, że nie tylko heretyk ale y bisurmanin tegoby nie mówił, co Waszmość Pan, «dobry katolik», mówisz!

ROB: Ale co to posty do wiary należą? W Paryżu Xiążę de Petitgrand, mój wielki przyjaciel, jest dobrym całē katolikiem, a przecież zawsze z mięsem iada.

BOG: Może mu zdrowie postów nie pozwala y ma na to dyspensę?

ROB: Co zaś? dyspensę? Otóż drugie grubiaństwo w Polsce nieznośne! Więc ieszcze trzeba się y duchownym kłaniać o to, aby można było iesć, co mi się pōłoba?

BOG: A do kogoż należy w tym dyspensować?

ROB: Do kogo? A czemu ia sam sobie nie mogę dyspensować? Albo to duchowni są lepsi ode mnie? Fe! Wolałbym w łeb sobie strzelić niż się któremu z duchownych pokłonić. Ja nawet na ulicy, gdy którego z duchownych lub zuaionego lub krewnego spoikam, to wraz unikam, żeby się z nim nie witać. Czy może bowiem co bardziey godnego kawalera szpeciē iak z duchownym przestawanie? Dieu m'en garde! Dieu m'en garde!

BOG: Co to ma szpeciē Waszmość Pana? Powiedz mi Waszmość Pan, co to iest duchowny? Czy nie iest człek

taki iako Waszmość Pan? Czy przez to on ma być podły w oczach Waszmość Pana, że się Panu Bogu oddał na służbę? Tylu ich jest tak dobrego iako y Waszmość Pan urodzenia! Są między nimi nasi bracia, krewni, przyiaciele. Może który y z Waszmość Pana dzieci lub wnuków swego czasu do tego się stanu udać.

ROB: To prawda, jednakże oni — duchowni!

BOG: Tym samym, że są duchowni, powinni od nas być szanowani bardziej nad innych, ponieważ są namiestnicy Chrystusowi; są szafarze Łask Jego w Sakramentach nam zostawionych; oni nas do cnoty, do poczciwości, do zachowania praw ojczyństw, do posłuszeństwa zwierzchności pobudzają; oni nas nauczają wiary y w niej utrzymują; oni nam służą w życiu, służą przy śmierci, służą y po śmierci, ratując nas swemi modlitwami y ofiarami.

ROB: Gdyby ten panegyryk słyszeli duchowni, byłiby Waszmość Panu obligowani. Ale ja upewniam, że z nimi nie chcę mieć sprawy ani w życiu ani przy śmierci ani po śmierci! Milszy mi honor niż te wszystkie ich usługi!... Nieszczęśliwa ta kompania, w której się duchowny człek znajdzie: ani się tak śmiało gada, ani się tak śmiało postępuje, iak przystoi na kawalera, ponieważ niektórzy z duchownych tacy są natrętnicy, iż gdy postrzegą jaką akcją lub mowę nie podług ich gustu, zaraz się marszczą, a drudzy mają tę nawet zuchwałość, że czasem odważają się o to godnych kawalerów strofować! (II. 5.)

Wir haben hier faktisch, wie Robert ganz richtig bemerkt, in Bogackis Rede eine heiße, überzeugte Panegyrik des geistlichen Standes als Erzieher des polnischen Volkes, als seines geistigen und seelischen Leiters. Darin lag ihm die wichtigste Existenzberechtigung desselben; diese Stellung im Kulturleben schien ihm untergraben durch den neuen Zeitgeist, an dem die Piaristen die Hauptschuld, alle übrigen Lehrer, d. h. alle Privatlehrer, die um die Wende der fünfziger Jahre wie Pilze aus der Erde zu schießen begannen, eine sehr wesentliche Mitschuld trugen. War die wichtigste Seite an diesem Kampfe für die jesuitische Schule ein nie deutlich von

Bohomolec ausgesprochener Kampf gegen die wachsende Autorität der piaristischen Lehrweise, so war eine andere, vielleicht noch nicht so aktuelle, aber bald immer wichtiger werdende Aufgabe der Kampf gegen die privaten Lehrer, die der Schule eine nicht unbedeutende Konkurrenz zu bereiten begannen. Nicht ohne signifikante Bedeutung ist die Tatsache, daß sowohl Figlacki wie auch Bywalski als Lehrer auftreten, wenngleich sie den Unterricht noch als mehr oder weniger freiwillige Propaganda, nicht schon als professionelles Amt betrachten. Als professioneller Lehrer tritt bei Bohomolec nur einmal der in die Handlung der «Kawalerowie modni» eingeschobene, als Typus frei erfundene Monsieur de Martinière. Daß es Bohomolec vor allen Dingen darauf ankam, diesen Privatlehrer als Gegenpol der schulmäßigen Erziehung aufgefaßt zu wissen, geht mit wünschenswerter Klarheit aus der Schlußreplik hervor, mit der der alte Anzelm seine beiden Junker für immer aus Warschau aufs Land verbannt:

ANZ: Idźcie mi zaraz do stacyi! Z żadnym nie pozwolę wam widzieć się. Odwiozę do domu, oddam was do szkół, żebyście się tego oduczyle, czegoście się w prywatney edukacyi od gwernerera z takim mym kosztem nauczyli... Nauczyłem się na starość, z iaką pilnością takich ludzi poznawać, którym młodź w dozór dajemy!

Das ist direkt eine Warnung vor den fahrenden Erziehern und «Gouverneuren» mit zweifelhaften Antezedentien, die Polen und besonders die polnische Provinz heimzusuchen begannen, und eine offene Empfehlung der Schule, d. h. mit anderen Worten der traditionellen Jesuitenschule. Um die Wirksamkeit dieser dunklen Herren zu beleuchten, hat Bohomolec mehrere Szenen in die Molièrische Vorlage («Les Précieuses ridicules») eingefügt, die einer unmittelbaren Charakteristik des Monsieur de Martinière dienen. Er zeigt, wie er dem alten Anzelm gegenüber den Unschuldigen spielt, den beiden Junkern vom Lande aber die Grundsätze des Atheismus, der Gallomanie und der Verachtung der polnischen Nation beibringt. Er zeigt,

wie er sich als französischer Emigrant mit romantischer Vergangenheit im Hause des «altpolnisch» gesinnten Anzelm einzunisten versteht:

TOM: Monsieur Martinière byl pierwszey admissyi u pewnego Dworu. Królowna Jeymość pokazywała mu respekt więk-szy niż innym y serce bardzo przychylne. Ztąd nienawieść, z nienawiści suspicya, z suspicyi urosła kłótnia między pewnym Marquisem y Jegomością. Krótko mówiąc do tego przyszło, że Jegomość musiał z tym Marquisem experymentować. Posłużyło szczęście Jegomości a Marquis na placu został bez życia. To rycerskie dzieło Jegomościene przymusiło go do reyterowania się ztamtąd aż do Polskiew. (II, 5.)

Und er entlarvt ihn mit Vergnügen als einen polnischen Schwindler, der früher als Stallknecht, dann als Lakai sein Brot verdient hatte, später mit der Garderobe seines Herrn und seiner Geldkasse nach Frankreich geflohen war und sich jetzt, nach seiner Rückkunft nach Polen, als französischer Emigrant und Privatgelehrter aufspielt. Im dritten Akte derselben Komödie führt uns Bohomolec eine ganze Szene vor, die fast wie eine Orgie der Gallomanie anmutet und die schädliche Tätigkeit aller französischen Lehrer hervorheben soll:

TOM: Ja przyznam się Waszmość Panom, że przed cudzoziemcami wstydzę się nazywać Polakiem.

WOY: Moiech iesteś Waszmość Pan sentymentów.

ROB: Ja cokolwiek miałem w sobie krwi polskiew, to wszystko kazalem ongi cyrulikowi wypuścić tam do kata!

JAN: Jakoż w samey rzeczy nic tu dobrego w Polszcze nie mamy. Cokolwiek tu jest grzecznych kawalerów, tych wszystkich Francyi winniśmy. My y sami ieszcze nie jesteśmy doskonali ze wszystkim, bośmy ieszcze nie byli w Paryżu.

WOY: Na to nie pozwalam: y to jest cud, że Waszmość Panowie, nie skosztowawszy Paryża, tak dobrego gustu iesteście.

ROB: A Waszmość Panu iak się Polska podoba? Co Waszmość Pan naprzykład mówisz o naszey Warszawie?

MARTINIER: Co Warszawa to mogłaby z biedy uycć za wioskę we Francyi.

TOM: Prawda!

ROB: Dobrze Jegomość mówi. A lud nasz jak się podoba?

MARTINIER: Jest nabożny. Często się spowiada. Zachowuje posty. Piekla się boi.

WOY: We Francyi w tym dobrze, że tam piekla niema.

ROB: To prawda! Tamto żyć y umierać!

MARTINIER: Tu w Polsce tym piekłem y najgrzeszniejszego kawalera zepsuiał!

ROB: A dla tych postów nieszczęśliwych nie możemy mieć nigdy cery tak piękney y tak miłej iak we Francyi. Ja sam daleko tam ładniejszy byłem.

TOM: Dla tych postów y nie tak długo iak we Francyi żyjemy.

JAN: Dla nich y dowcipów tak dobrych nie mamy.

WOY: Mnie się zda, że to te posty y spowiedzi są największą y tego przyczyną, że ani woyska ani porządku tu niema.

TOM: Prawda.

JAN: To pewna!

WOY: Y seymy dla tego tu u nas nie dochodzą.

MARTINIER: Ja zaś powiadam, że póki ta zabobonna bigoterya trwać w Polsce będzie, póty ten naród z swego grubiaństwa nie wybrnie.

TOM: A ia mówię, że ieśli dłużey te posty y spowiedzi tu będą panować, to Polska zapewne upadnie!

(III, 2.)

Es zeigt sich deutlich, daß für Bohomolec der Gegensatz zwischen der alten Kultur und der neuen, französischen Geistesströmung ein Gegensatz zwischen der alten, kritiklosen Frömmigkeit und dem neuzeitlichen Atheismus war, und daß er mit seinen, in die Schulkomödien eingeschobenen Disputationen für die Autorität der gefährdeten Kirche und des Ordens gegen die rationalistische und pietätlose Kritik der neuen Menschen anzukämpfen suchte.

Vom selben Standpunkte aus setzte er seinen Prediger-eifer ein im Kampfe gegen einen anderen Ausdruck des neuen Geistes, den er im Duellwesen entdeckt zu haben glaubte. Nachdem er seinen «Chelpliwię» im Anschluß an die im obigen besprochenen Vorlagen geschrieben hatte, schien es ihm angebracht, die ganze Komödie im «Junak» zu variieren, bloß um seine kirchlichen Grundsätze zu einem schärfer betonten Ausdruck gelangen zu

lassen, als es ihm im «Chępliwiec» möglich gewesen war. Daß das der eigentliche Anlaß für die Entstehung des «Junak» war (wodurch wieder ein neues Argument für meine Behauptung gewonnen ist, daß Bohomolec' Komödien psychologisch nichts anderes sind, als ein echt jesuitisches Mittel in der Erziehung und Propaganda der kirchlichen Grundsätze), geht vor allen Dingen daraus hervor, daß Bohomolec zwei lange «disputationes» in seine an Handlung so arme Komödie einfügt, eine in den ersten Akt (Sz. 4), eine zweite in den zweiten Akt (Sz. 1), und daß die ganze Komödie mit einem kürzeren Gespräch zwischen zwei Kavalieren beginnt, worin die ganze gegen das Duell gerichtete Tendenz als Leitmotiv der Komödie in den Vordergrund gestellt wird. Ich will hier nur einen Teil der ersten Disputation zwischen dem jungen Prahler Robert und seinem Diener Frontin, der die Interessen der Kirche vertritt, anführen, weil ich meine, daß gerade in dieser Disputation der alte Charakter der schulmäßigen Verfechtung entgegengesetzter Grundsätze mit den Mitteln der syllogistischen Kunst gewahrt erscheint, und weil uns deutlich von dem einen der Gegner gesagt wird, daß es sich hier eben um eine «disputatio» handelt:

ROB: . . . Ale powiedz mi: czemu pojedynki nie mają być chwalebne?

FRO: Jużem mówił, Mospanie, że tym samym pojedynki nie muszą być dobre, ponieważ ich ludzie mądry y stateczni zakazują. Nadto — czy może to być chwalebne, przez co się prawa przestępują? Wszakci pojedynki są prawem zakazane, y kto ie chwali, chwali praw przestępstwo.

ROB: Cóż? Y ia mam na to uważać, kiedy mi kto głupi co zakaze?

FRO: Mnie się zda, Mospanie, że ci, co prawa pisali, nie musieli być głupi . . .

ROB: Ale kiedy ty prostak iesteś, to lepiej milcz!

FRO: Prawda: słudze z panem tak śmiało gadać nie należy. Przepraszam Waszmość Pana.

ROB: Ale mniejsza o to — ia pozwalam! Gadaj! Ja chcę z tobą racyami certować y pokazać, że się w tym mylisz. Ty mówisz, że pojedynki są

złe, ja zaś mówię, że ta rzecz zła być nie może, która honor czyni kawalerowi. Cóż na to?

FRO: Ja na to mówię, iż to czynić honoru nie może, za co karzą czasem y szubienicą. Piękny to honor — prawa przestąpić y stać się godnym śmierci tak haniebney.

ROB: A czymże ja mam honoru bronić, jeżeli nie pojedynkiem?

FRO: Waszmość Pan za swój honor mścić się sam nie powinieś, bo żaden w swojej sprawie sędzią być nie może. Są na to sądy. A do tego mnie się zda, że kto honoru broni pojedynkami, ten więcej traci honoru niż mu uięto.

ROB: Jakto?

FRO: Oto tak: czy nie traciłby ten honoru, ktoby złodzieystwem bronił honoru?

ROB: To co innego!

FRO: Jak złodzieystwo iest występki przeciw sprawiedliwości, tak y pojedynki. Jak za złodzieystwo czasem karzą szubienicą, tak w niektórych państwach y za pojedynki. A ja mówię, że pojedynki ieszcze gorszy niż złodzieystwo. Bo złodziey rzecz taką chce ukraść, którą można nadgrodzić, pojedynkujący zaś chce wyrzeć rzecz naydroższą y nienadgrodzoną, to iest: życie lub zdrowie!

ROB: Tyć nieźle podług siebie mówisz. Ale kawalerowi godnie urodzonemu byłby wstyd z tym się wydawać.

FRO: Większy wstyd, Mospanie, prawa przestąpić y być wyklętym od Kościoła Świętego. Bo ja slyszalem, że za pojedynki iest kłątwa.

ROB: Day go katu — kłątwa! Y cóż? Da kłątwy mam honor utracić?

FRO: Prawda, że honor u Waszmość Panów iest rzecz wielka, ale ja wolałbym honor niż duszę utracić.

ROB: A kiedy ja się potym wypowiadam?

FRO: A kiedy ja zginę w pojedynku? To wtenczas y honor mój y duszę dyabeł weźmie! Niewielki to honor dostać się dyabłu! Nie wiem, iak kto — ale ja tego honoru nie chciałbym.

ROB: Ale ja dufam w tey ręce, że nie zginę.

FRO: Ja też nie o Waszmość Panu mówię, ale o sobie.

ROB: Tak mówisz, bo nie znasz, co to iest honor.

FRO: Prawda, że nie znam. To wiem iednak, że bronić honoru pojedynkiem, niewielki iest honor. Bo czy ja zginę czy wygram w pojedynku, zawsze źle na mój honor. Jeśli

zabię drugiego, niewielki to honor, kiedy póyde w ręce katowskie. A jeśli mię zabią, tym gorzey! Piękny to honor dla mnie, że mię zabito y na mieyscu poświęconym nie pochowano!

Diese «disputatio» über das Duellwesen resp. -unwesen war sicher nicht weniger aktuell als die anderen von Bohomolec in seinen Schulkomödien berührten Prinzipienfragen, denn der französische point d'honneur mit seinem Duellzwange fiel bei den Polen in fruchtbaren Boden, und man braucht bloß zeitgenössische Dokumente, z. B. die Memoiren des Königs Stanisław August¹⁸, zu lesen, um zu erkennen, daß das Duell gerade um die Mitte des 18. Jahrhunderts auch in Polen florierte. Besonders wichtig ist es aber für uns auch hier wieder zu sehen, wie der mönchisch-katholisch-jesuitische Standpunkt Bohomolec' Argumentation beherrscht.

So dient bei unserem Komödiendichter, der die Intrige seiner Komödien als etwas nur Sekundäres ansah, das berühmten Vorbildern entlehnt werden durfte, sowohl das Mittel der Charakteristik als auch das der traditionellen «disputatio» dem immer wieder deutlich hervortretenden Zwecke, gewisse moralische, kulturelle oder religiöse «Sätze» zu beweisen. Das ganze Arsenal der katholischen Vorstellungen: Hölle und Himmel, ewige Verdammnis und Seligkeit, Kirche und Schule, Gott und Teufel, Unterwerfung unter die Gesetze der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung, werden ins Treffen geführt, um «ad majorem dei gloriam», wie wir so oft am Schlusse der Bohomolec'schen Komödien oder auf der letzten Seite der Komödienbände lesen, die Autorität der alleinseligmachenden Kirche und ihrer treusten Dienerin, der Societas Jesu, zu befestigen, zu schützen, zu verteidigen. «Du

¹⁸ Die Memoiren des letzten Königs Stanisław August Poniatowski (Polnische Bibliothek, hrsg. von Guttry, Kościelski II, 1), übers. von Powa, Bd. I, S. 196. (Schilderung des nächtlichen Duellwesens während der litauischen Tribunalwahlen in Wilna 1755.)

sollst nicht lügen», «du sollst nicht töten», «du sollst nicht fremdes Gut und fremde Macht begehren», «du sollst deine Eltern und deine Obrigkeit ehren», «du sollst nicht dem glitzernden Scheine nachlaufen», «du sollst dir nicht schlechte Freunde wählen», «du sollst nicht deinen Lüsten und Liebhabereien frönen», «du sollst dein Land und dein Volk nicht verachten», «du sollst nicht prahlen», «du sollst nicht abergläubisch sein», «du sollst das irdische Leben hochhalten», «du sollst nicht eitel sein und dir einbilden, du seist klüger als die Klugen», vor allen Dingen aber: «du sollst Gott und Kirche lieben, schützen und ehren und — den Jesuiten, deinen besten Lehrmeistern, willig folgen», natürlich «auf daß es dir wohl gehe und du lange lebest auf Erden» — das ist jener Kreis von «Sätzen» und Lehren, mit anderen Worten jener Tendenzen, die Bohomolec mit seinen Schulkomödien hat veranschaulichen und illustrieren wollen.

Inwieweit diese «Sätze» fortschrittlicher oder reaktionärer Art waren, brauche ich in dieser Arbeit nicht des näheren zu untersuchen, denn ich schreibe nicht die Geschichte des polnischen Geistes im 18. Jahrhundert. Nur soviel möchte ich zur Beleuchtung des geistigen Typus der Bohomolec'schen Schulkomödien bemerken, daß Bohomolec eine auffallende Zurückhaltung an den Tag legt, wenn er mit Repräsentanten der älteren Generation, der «altpolnischen Sarmaten», zu tun hat, sich dagegen sehr offen und nachdrücklich ausspricht, wenn es gilt, die Fehler der jungen Generation zu geißeln. Ich glaube kaum, daß diese Tatsache so zu deuten wäre, als wollte er als «laudator temporis acti» auftreten und dem Fortschritte Feindschaft erklären. Aus seinen späteren «Theaterkomödien» wissen wir ja zur Genüge, daß er keineswegs besondere Sympathien für die sogenannte «cnota staropolska» nährte, verspottete er doch gründlich den Typus des Staruszkiewicz (in den Komödien «Małżeństwo z kalendarza» und «Staruszkiewicz»), des Ceremoński (im «Ceremoniant»), des Dragayło (in den «Czary»), diese

Repräsentanten der reaktionären Provinzszlächta mit ihrem Fremdenhass, ihrem Aberglauben, ihrem «Macaronismus», die ganze Garde der Trinker aus der fröhlichen Sachsenzeit («Piiacy») und geschworenen Feinde seiner fortschrittlichen Zeitschrift «Monitor» (in der gleichnamigen Komödie). Da war er aber einerseits nicht mehr Professor am jesuitischen Gymnasium, andererseits konnte er den Ausweg der Anonymität benutzen. Wenn er in seinen Schulkomödien dagegen als Verteidiger der mehr oder weniger konservativen Unterrichtsmethode seines Ordens, als Feind des modernen Rationalismus und der französischen Bildung (oder jedenfalls ihrer negativen Seiten), als Kritiker der Jugend auftritt, so ist die Erklärung dieses nur scheinbaren Gegensatzes einfach die, daß er an die Grundsätze seines Ordens gebunden war, im Interesse dieses Ordens zu sprechen hatte und für die Autorität seiner Schule kämpfen mußte. Die Anschauungen, die er verfocht, die Methode, nach der er seine «kastrierten» Komödien verfaßte, waren die Anschauungen des Ordens, die Methode des Ordens. Ob sie in allen Stücken auch die seinigen waren, das ist eine andere Frage, die nicht ohne weiteres bejahend beantwortet werden kann. Denn Bohomolec war in seiner Eigenschaft als Komödienverfasser nicht der freie Dichter, der Persönliches schafft, sondern ein wesentlich unpersönliches Glied der Kongregation, das eine ihm gestellte Aufgabe nach bestem Wissen und Können auszuführen hatte. Diese Aufgabe war aber von vornherein so mit Grundsätzen und Regeln begrenzt, daß ein freies künstlerisches Schaffen ausgeschlossen war. Seine Schulkomödien sind somit vielleicht nicht so sehr der Anfang der Geschichte der polnischen Komödie im modernen Zeitalter, als vielmehr der Schluß der jesuitischen Schuldramatik in Polen.

Kapitel VI.

Die literarhistorische Bedeutung
der Schulkomödien.

Wenn Bohomolec' Schulkomödien — wie oben gezeigt ist — dem Typus und der Tendenz nach nur eine (letzte) Adaptation der modernen, klassizistischen Komödie an die in der Hauptsache unwandelbaren Prinzipien jesuitischer Schuldramatik bedeuten, kurz bevor diese Schuldramatik in Polen mit der Aufhebung des Ordens eines natürlichen Todes stirbt, wenn diese Schulkomödien vorzugsweise, wir können sogar sagen, fast ausschließlich von pädagogischen Rücksichten beherrscht werden, und ein freies poetisches Schaffen in ihnen keineswegs hat zum Ausdruck kommen können, so will ich doch damit bei weitem nicht gesagt haben, daß sie keine weitere literargeschichtliche Bedeutung für den folgenden Entwicklungsgang der modernen polnischen Komödie gehabt hätten.

Ich möchte im Gegenteil behaupten, daß die literaturgeschichtliche Bedeutung eben der Schulkomödien keineswegs unterschätzt werden darf. Ich behaupte, daß eben in den Schulkomödien, den bescheidenen Erzeugnissen unseres Jesuiten und Pädagogen, die ersten Keime zu jener Komödienliteratur stecken, die für das von König Stanisław August Poniatowski gegründete öffentliche Theater zu Warschau ein oder einige Jahrzehnte später entstand. Ich möchte dabei nicht gerade die Tatsache allzu sehr betonen, daß einige von den Schulkomödien (der «Junak» und der «Paryżanin polski») auch später

noch mehrfach auf der Bühne des öffentlichen Theaters aufgeführt worden zu sein scheinen¹, auch nicht jene andere Tatsache, daß wir «Schulkomödien» unseres Paters in handschriftlichen Sammlungen von Komödien, die viel später (1777) noch auf Privatbühnen polnischer Landmagnaten aufgeführt wurden, wiederfinden², woraus wir auf ihre Beliebtheit schließen können; ich will mich auch nicht — wie verlockend es auch erscheinen mag — darauf einlassen, im einzelnen darzutun, wie der «Junak» dem «starosta» Stanisław Mysielski den Anstoß dazu gegeben hat, einen anderen, sogar in zwei Auflagen erschienenen dreiaktigen «Junak»³ zu verfassen; wie Józef Bielawskis Komödie «Natręci», mit der das Theater am 19. November 1765 eröffnet wurde, nicht nur eine freie Bearbeitung der Molièrischen «Fâcheux» ist, sondern auch deutlichen Einfluß seitens der Bohomolecschen «Natrętnicy» verrät, indem auch Bielawski einen Dichtering und einen adelsstolzen Nachkommen des Königs Lech einführt, und dem «Paryżanin polski» einige Gestalten, vor allen Dingen den Französling («paryżanin») Sapiencykowski verdankt; wie Bielawskis zweite Komödie (1766), der «Dziwak», mit ihrem Haupthelden, dem barbarischen «Sarmaten» Kokoszewski, jene Typenart weiter entwickelt, die Bohomolec schon in seiner gleichnamigen Schulkomödie angedeutet, später in seinen «Theaterkomödien» mehrfach aufs neue aufgenommen hatte; wie Krasickis Komödie «Łgarz» den von Bohomolec in die polnische Komödie eingeführten Typus des prahlerischen Lügners, speziell den Samochwał des «Chępliwiec» und den Robert des «Ubogi hardy», in der Gestalt des «pan Erast Zygmunt Ferdynand Maximilian, hrabia na Trzmielnie, Czembrzyczach y Rataiowie &c., &c., &c.» variiert; wie derselbe

¹ Vgl. S. 428 ff. des Anhangs.

² Vgl. die Noten S. 193 und 369.

³ Die Komödie erschien ohne Verfasseramen (in 2. Aufl.) mit dem Titel: «Junak. Komedya we trzech aktach. W Warszawie 1774. Nakł. Michała Grölla».

Krasicki in seiner anderen Komödie «Statysta» den Bohomolecschen Projektenmacher aus den «Natrętnicy» wiederholt und den Diener Figlacki eine Rolle spielen läßt, die sein Namensvetter so oft bei Bohomolec zu spielen hat; wie der «sąsiad» Rubasiewicz in Krasickis «Krosienka» ein direkter Nachkomme des Bohomolecschen Jagdfanatikers in den «Natrętnicy» ist und Wiatrkowski, der eben aus Paris angekommen ist, die Züge eines Bohomolecschen Starski mit denen eines Samochwał verbindet; wie Leander, der Titelheld der Krasickischen Komödie «Solennizant», eigentlich nichts anderes ist als eine wohl durchgearbeitete Wiederaufnahme des Bohomolecschen Kleander, des Helden der Komödie «Ubogi pokorny», deren Handlung wohl auch die Quelle der Intrige der Krasickischen Komödie gewesen ist; wie der Typus des intrigierenden Heuchlers Przemysłowski in der Komödie «Frant» nicht ohne die Existenz des Figlacki der Schulkomödien, vor allen Dingen des «Dziwak» und des «Figlacki kawaler z księżycą», hat entstehen können; wie somit gerade Krasicki Bohomolec' Schulkomödien unendlich viel zu verdanken hat.⁴ Alles das sind aber doch nur stoffliche, motivische Einzelheiten, Entlehnungen von einzelnen komischen Figuren, und damit wäre die Bedeutung der Bohomolecschen Schulkomödien nur als eine rein äußerliche bezeichnet.

Viel wichtiger scheint mir die Tatsache zu sein, daß Bohomolec mit seinen Schulkomödien jenem Komödientypus den Weg geebnet hat, zu dem seine eigenen «Theaterkomödien» gehören, zu dem auch die Komödien Bielawskis, Czartoryskis und Krasickis gerechnet werden müssen. Bevor ich aber die Definition dieses Typus gebe, muß ich mich mit einer Theorie des mehrfach genannten Kielski auseinandersetzen, der die Frage nach der inneren Chronologie der Schulkomödien mit der Frage nach ihrem

⁴ Marjan Szykowski, *Dzieje komedji polskiej w zarysie* (Kraków 1921), S. 22—23, scheint etwas Ähnliches andeuten zu wollen.

Typus verknüpft und beide Fragen, meiner Meinung nach, falsch beantwortet hat.⁵ Da zudem das Problem der Chronologie der Bohomolec'schen Schulkomödien zugleich auch, in Anbetracht der äußeren Rücksichten, die Bohomolec immer beachten mußte, zu einem Problem der inneren Entwicklung der Bohomolec'schen Absichten wird und so zur Lösung der Frage nach Bohomolec' eigenen, unter dem Druck jener äußeren Rücksichten aber stark verkümmerten und fast unkenntlich gewordenen Intentionen beitragen dürfte, haben wir hier allen Anlaß, auf Kielskis Hypothesen einzugehen.

Kielski scheint mir von einem falschen Kriterium ausgegangen zu sein, als er seinem Versuche einer zeitlichen Schichtung und Gruppierung der Schulkomödien den leitenden Satz von Bohomolec' «Molièrismus» zugrunde legte. Anfänglich glaubte er einer chronologischen Gruppierung aus dem Wege gehen zu dürfen und begnügte sich damit, gewisse typische Schichten nachzuweisen; da ihm aber Molières souveräner Einfluß auf Bohomolec so gut wie ein Axiom geworden war, mußte jene Einteilung eben nach dem jeweiligen Grade des «Molièrismus» der einzelnen Komödien vorgenommen werden. Kielski glaubte dementsprechend folgende drei Gruppen konstatieren zu können:

1. die Gruppe der «sklavischen» Bearbeitungen Molièrischer Vorbilder («pierwsza warstwa to niewolnicze przeróbki z Moliera, miejscami przechodzące w proste tłómaczenia»); zu dieser Gruppe werden gezählt:
 - die «Mędrkowie»,
 - der «Dziedzic chytry»,
 - die «Kawalerowie modni»,
 - die «Natrętnicy»,
 - die «Nieroztropność»,
 - der «Pan do czasu» und
 - die «Rada skuteczna»;
2. die Gruppe der selbständigen, aber nicht ohne Molièrischen Einfluß entstandenen Komödien («warstwa druga zawiera komedje, gdzie Bohomolec zrywa się na samodzielną kreację, ciągle jednak w łączności z Molièrem»); zu dieser Gruppe gehören:
 - der «Figlacki polityk» I,
 - der «Figlacki polityk» II,

⁵ Kielski, a. a. O., S. 140, 156.

der «Figlacki kawaler z księżycą»,
 der «Urażający się»,
 der «Paryżanin polski» und
 der «Myśliwy»;

3. die Gruppe der nach wahrscheinlichem anderweitigem Vorbilde entstandenen Komödien («do trzeciej liczymy takie, gdzie źródłem pomysłu nie był Moliere, ale prawdopodobnie jakiś inny autor»); hierher gehören seiner Meinung nach:

die «Bliźnięta»,
 die «Przyjaciele stołowi»,
 der «Arlekin na świat urażony»,
 die «Kłopoty panów»,
 der «Statysta mniemany»,
 der «Junak»,
 der «Ubogi pokorny»,
 der «Ubogi hardy»,
 der «Chępliwiec» und
 der «Dziwak».

Die beiden Komödien, deren jesuitischen Ursprung Bohomolec selbst eingeräumt hatte, wurden von Kielski nicht in dieser Gruppierung beachtet.

Wir brauchten nicht viel Worte über diese Einteilung zu verlieren, wenn sie bloß als eine Scheidung der Schulkomödien nach Quellen gemeint gewesen wäre, trotzdem die Quellenfrage auch nur sehr mangelhaft gelöst erscheint. Nun soll aber diese Scheidung resp. Schichtung sicher nach Kielskis Auffassung als zeitliche Gruppierung aufgefaßt werden. Er geht dabei von einer dem hervorragenden Kenner der Geschichte des Dramas in Polen, Prof. St. Windakiewicz zugeschriebenen — freilich nur mündlich geäußerten — Vermutung aus, Bohomolec hätte seine Wirksamkeit als Dichter polnischer Komödien im Anschluß an gewisse frühere, einheimische Versuche begonnen, sei aber dann von Molière in andere Bahnen gelenkt worden: «Bohomolec miał rozpocząć od spóźnionych popisów w guście dawniejszego teatru polskiego (n. p. «Arlekin na świat urażony») i Moliere dopiero zmienił charakter jego twórczości». Speziell die zitierte Komödie soll eine «typowa arlekinada polska» gewesen sein. Kielskis resp. Windakiewicz' Hypothese ist durchaus unhaltbar, denn — wie aus meinen Quellenstudien hervorgehen muß — von irgendeinem Einflusse einer älteren, zu Bohomolec' Zeit längst verkümmerten, komischen Literatur, sei es der populären Intermedien oder der, soviel ich weiß, gänzlich unbe-

kannten «polnischen Harlekinaden», ist bei Bohomolec nichts zu merken; die motivische Berührung einer Szene mit einer alt-polnischen Anekdote, die ich oben aufgedeckt habe⁶, berechtigt uns keineswegs zu dergleichen Schlüssen; der «Arlekin urażony» hat sich als ein Konglomerat durchaus nicht-polnischer Elemente erwiesen, und sogar in jenem einzigen Falle, wo wir mit einigem Rechte eine Abhängigkeit Bohomolec' von älteren polnischen Komödien hätten erwarten können, nämlich bei den «Kłopoty panów», hat sich diese Erwartung als trügerisch erwiesen.⁷

Molières Komödien sollen — nach Kielskis (und Winda-kiewicz') Meinung — für Bohomolec ungefähr dieselbe revolutionierende Bedeutung gehabt haben, die sie bekanntlich viel später für Fredro hatten: wäre dem so, so müßten die Komödien, die Molières Einfluß verraten, natürlich jünger sein als die Komödien, die keine Spur eines solchen Einflusses verraten. Somit müßte die von Kielski als dritte angenommene Gruppe die zeitlich erste gewesen sein; zugleich oder etwas später müssen die «sklavischen» Übersetzungen und Bearbeitungen Molièrischer Komödien begonnen haben: also wäre die oben als erste angeführte Schicht zeitlich die zweite, schließlich hat Bohomolec sich mehr und mehr von der Vorlage (Molière) emanzipiert, d. h. zunächst dieselbe polonisiert, dann nach Molières Muster auch eigene Charaktere zu schaffen versucht: somit wären die als zweite Schicht zusammengefaßten Komödien chronologisch die dritte und letzte Gruppe. Kielski drückt es auch an einer Stelle mit klaren Worten aus: «Z początku niewolnicze przeróbki z Moliera lub z innych autorów, potem przeróbki samodzielniejsze, przystosowane do miejscowych warunków, w końcu utwory z charakterem, nakreślonym wprost z natury.» Man sieht, der springende Punkt für Kielski ist immer der Grad der Abhängigkeit unseres Dichters von Molière. Ist eine Komödie ganz frei von allem Einflusse Molières, so ist sie eine der ältesten Komödien, zu einer Zeit entstanden, da Bohomolec Molière noch nicht näher gekannt hat; ist eine Komödie in ihrer Handlung oder in ihrem Charakter frei nach Molières Exempel verfaßt, so ist sie eine der jüngsten; ist sie Molière sklavisch nachgeahmt, so steht sie gerade in der Mitte zwischen jenen.

Sobald wir nun aber mit dem Rechte, das uns meine obigen eingehenden Untersuchungen zweifellos geben, Molières Einfluß auf Bohomolec' Schulkomödien ganz bedeutend reduzieren und — um von den anderen Einflüssen gar nicht zu reden — die Be-

⁶ Vgl. S. 229.

⁷ Vgl. S. 58.

deutung der jesuitischen Komödienliteratur und der Komödien Goldonis hervorheben, fällt Kielskis ganze Theorie vom «Moliërismus» der Schulkomödien und seine chronologische Gruppierung zusammen. Alle fünf Bände enthalten Komödien, die auf Moliërische Intrigen und Aktionsschemen zurückgehen, und sie irgendwie im Gegensatz zu den übrigen in eine Gruppe zusammenzufassen, dazu fehlt uns jede Berechtigung.

Nun liegt aber andererseits kein Anlaß vor anzunehmen, daß die Reihenfolge, nach der die einzelnen Komödien in den fünf Bänden geordnet sind, zugleich auch eine zeitliche Folge wäre: Bohomolec wird bei der Zusammenstellung jedes Bandes sicher mehr als nur die fünf in jeden Band aufgenommenen Komödien druckreif gehabt oder jedenfalls schon geschrieben haben. Darauf deuten auch einige objektiv feststellbare Tatsachen. So versprach Bohomolec schon im ersten Bande am Schlusse seines an den Leser gerichteten Vorwortes:

«Jeśli obaczę, że te pierwiastki prac moich mile będą przyjęte, pomyślę o drugim tych komedyi tomiku.»

Das bedeutet wohl, daß, außer den ersten fünf Erzeugnissen seiner Feder, schon Material für einen zweiten Band vorhanden war; als er somit 1755 den ersten Band herausgab, waren schon Komödien zum nächsten Bande, der aber erst 1756 erschien, fertig. — Etwas ähnliches können wir von dem Zeitpunkte, da der dritte Band gedruckt wurde, vermuten: am Schlusse dieses Bandes finden wir nämlich folgendes Zitat:

«Adhuc supersunt multa quae possum loqui
Et copiosa abundat rerum varietas.
Sed»

Das kann nicht anders gedeutet werden als eine Andeutung, daß schon eine «copiosa rerum varietas» für den nächsten, im Jahre darauf erschienenen Band bereit wäre. Wir brauchen somit kaum mit der Reihenfolge der Komödien in den fünf Einzelbänden zu rechnen, wenn wir die eigentliche Chronologie derselben bestimmen wollen.

Nun scheint mir eine zunächst geringfügige Tatsache ein wertvolles Hilfsmittel bei der chronologischen Ord-

nung der Komödien abgeben zu können: ich meine die Tatsache, daß gewisse Komödien konsequent polnische Namen für die auftretenden Personen aufweisen, während wir in den übrigen — und zwar der großen Mehrzahl der Komödien — konventionelle Namen französischen, italienischen, schließlich sogar deutschen Ursprungs finden. Das muß sicher mit der — bewußt erstrebten — Polonisierung gewisser Komödien zusammenhängen, und daraus ließe sich — in Verbindung mit anderen Beobachtungen — recht Entscheidendes auch für die zeitliche Folge der Komödien erschließen.

Durchweg polnische Namen haben wir in den beiden «Figlacki polityk»-Komödien, im «Figlacki kawaler», im «Urażający się», im «Oyciec nieroztropny», schließlich auch im «Paryżanin polski». Von diesen Komödien gehören sicher der «Figlacki kawaler» und die beiden «Figlacki polityk»-Komödien auch sonst enger zusammen, denn in allen dreien tritt das Freundespaar Figlacki-Pomocki auf. Den Towarski aus dem «Figlacki polityk» I treffen wir im «Figlacki kawaler» wieder, aber schon nicht mehr in Begleitung Zarobskis. Weiter haben wir die polnischen Namen Łakomski (im «Figlacki polityk» II, auch genannt im «Paryżanin polski»), Lunacki (im «Figlacki kawaler», auch in der «Rada skuteczna»), Gospodarski (im «Figlacki kawaler»). Figlacki tritt weiter noch in der «Nieroztropność» und im «Dziwak» inmitten nicht-polnischer Namen auf. Im «Urażający się» dürfen wir im Freundespaar Bywalski-Frantocki das Paar Figlacki-Pomocki wiedererkennen. Der hier auftretende Diener Mędrski, dem als Gegensatz der Name des Helden Głupski gegenübersteht, hat seinen Namen deutlich aus dem «Oyciec nieroztropny» (wo freilich der Lehrer so heißt); hier treffen wir außerdem die polnischen Namen Roztropski, Wiernicki und Synocki (neben den polnischen Vornamen Patrycy, Woytek, Benedyś). Im «Paryżanin polski» bemerken wir noch die Namen Starski und Bogacki.

Während nun der «Oyciec nieroztropny», der «Figlacki polityk» I und II, der «Urażający się» (vier Komödien des ersten Bandes, die zusammen mit der «Nieroztropność» von Bohomolec als «pierwiastki» bezeichnet wurden) und der «Figlacki kawaler» nur polnische Namen haben, weisen die anderen schon genannten Komödien auch — und zum Teil überwiegend — konventionelle Theaternamen oder nicht-polnische Namen auf; das verbindet sie mit den übrigen, nicht genannten Komödien. Typische Namen sind hier der Name Anzelm für die Rolle der alten Väter

oder Onkel oder betrogenen Greise («Nieroztropność», «Dziedzię chytry», «Natrętnicy», «Dziwak», «Chetpliwiec», «Statysta mniemany», «Ubogi hardy», «Ubogi pokorny», «Przyjaciele stołowi», «Kawalerowie modni») neben den Namen Pandolf, Aryst, Chryzant, Adrast, weiter der Name Robert (resp. Rudolf) für das Fach der jungen Helden («Dziwak», «Paryżanin polski», «Junak», «Ubogi pokorny», «Myśliwy», «Przyjaciele stołowi», «Kawalerowie modni»), schließlich der Name Dorant für junge Kavaliere, die nicht im Zentrum der Handlung stehen («Natrętnicy», «Chetpliwiec», «Junak», «Ubogi hardy», «Ubogi pokorny», «Statysta mniemany», «Kawalerowie modni», «Bliźnięta», «Przyjaciele stołowi», «Myśliwy»). Die Diener heißen sehr verschieden: Sbrigani, Furboni, Doreni, Serwoni, Frontin, Marcin, Woyciech, Johan, Tomasz, Filip, ohne jeden Versuch einer konsequenten Individualisierung eines bestimmten Namens.

Ich glaube nun, daß diese verschiedene Namengebung mit einer gewissen Verschiedenheit in der Art der Tendenz der Schulkomödien in Verbindung gebracht werden kann, woraus sich dann eine andere Gruppierung als die Kielski-sche ergeben könnte, woraus wir eine eigenartige innere Geschichte der Schulkomödien erschließen könnten.

Es scheint mir zunächst axiomatisch festzustehen, daß Bohomolec, der Jesuit, als er ans Werk ging, sich vor allen Dingen auf dem ihm am nächsten liegenden Gebiete der (französisch-)jesuitischen Schulkomödienliteratur hat umsehen müssen. Darauf deutet die von mir im ersten Kapitel näher besprochene Kongruenz zwischen seinen Stoffen und Zielen und denen der Jesuitenkomödien. Als eine der allerersten Komödien muß zweifellos seine in den ersten Band aufgenommene, zu den «pierwiastki» gehörige Übersetzung des Poréeschen «Pater excaecatus» entstanden sein. An den Anfang seiner Tätigkeit muß wohl auch seine Bekanntschaft mit den le Jayschen und du Cerceauschen Komödien verlegt werden; doch darf es als fraglich betrachtet werden, inwieweit er diese Komödien auch sofort oder vielmehr erst später übersetzt hat. Jedenfalls verwandelte er die lateinischen Namen des «Pater excaecatus» in entsprechende polnische, während er es (wohl vom Stoffe selbst dazu gezwungen) bei den

anderen Komödien unterließ. Wie dem auch sei, als Ausgangspunkt der Schulkomödien gelten mir die «jesuitischen».

Zur nächsten Etappe müssen vor allen Dingen die drei Figlacki-Komödien gezählt werden: die beiden Komödien «Figlacki polityk» und der — erst später veröffentlichte — «Figlacki kawaler z księżycą», jene zwei, weil sie schon im ersten Bande abgedruckt wurden, diese, weil sie das Spitzbubenpaar Figlacki-Pomocki mit jenen gemein hat. Mit dem «Oyciec nieroztropny» verbindet sie der ganz bewußte Zug der Polonisierung der jeweiligen Vorlagen, eine Polonisierung, die hier vor allen Dingen in der als aktuell-polnischer Typus aufgefaßten Gestalt des Figlacki zum Ausdruck kam. Man hatte hier, wie ich nachgewiesen habe, einen in der komischen Handlung als Parasit und Spitzbube auftretenden, die Prinzipien des allermodernsten französischen Rationalismus und Atheismus predigenden Nachkommen des Arlecchino oder Scapin oder Don Sigismondo oder endlich des terenzischen Gnatho in der Gestalt eines polnischen «esprit fort» vor sich. Die Adresse der Ironie, das Objekt der Tendenz war leicht erkennbar, und Ironie und Tendenz verfehlten nicht die erwünschte Wirkung.

Wir sind nämlich dazu berechtigt, anzunehmen, daß gewisse Kreise, die der französischen Geistesrichtung huldigten, sich nach der Aufführung jener Komödien getroffen fühlten, und ihre Erbitterung nahm vermutlich die Form eines offenen oder geheimen Protestes gegen die Bohomolec'sche Karikatur der «moda terazniejsza» und ihrer Vertreter in der polnischen Gesellschaft an. Bohomolec hat sich gegen die Beschuldigung verteidigen müssen, daß er bestimmte Personen oder Kreise im Auge gehabt habe, und diese Selbstverteidigung wurde, wie es oft in der Geschichte der Komödie zu geschehen pflegte (Molière, Goldoni, Gogol), zu einer neuen Komödie, dem «Urażaiący się niesłusznie o przymówki». Wir wissen das alles aus dem Vorworte «Do czytelnika», das Bohomolec statt des

gewöhnlichen «Argumentes» an die Spitze der Komödie setzte:

«Gdy po wyprawieniu wyżej położonych KOMEDYJ znalazło się nie mało takich, którzy sobie z nich przy-
mówki niesłusznie układali; podali mi nową materyą, na
KOMEDYĄ następującą . . .»

Tatsächlich wiederholte Bohomolec nur in noch schärferer, aber verschleierter Form seinen früheren Angriff, indem er den Vertreter der grundlos Gekränkten, den dummen, aber lernbegierigen Głupski zu einem Schüler eben desselben Figlacki machte, der die Erbitterung geweckt hatte. Der Vorsicht halber gab er ihm einen neuen Namen, nämlich Bywalski. Ihm zur Seite stellte er denselben Pomocki, den wir aus den angegriffenen Komödien her kennen, gab ihm aber den neuen Namen Frantocki. Durch die Behauptung, die Leichtgekränkten fühlten sich wie Głupski ohne Grund gekränkt, schützte er sich gegen neue Angriffe; indem er aber diese Leichtgekränkten zu Schülern der Propheten der «jetzigen Mode», deren französische Richtung noch unterstrichen wurde, machte, gab er tatsächlich seinen Gegnern recht. Aus dieser Kontroverse ergibt sich jene aktuelle, kulturgeschichtliche Bedeutung, die die Schulkomödien auch für breitere Kreise erworben hatten.

Bohomolec mußte freilich einen neuen Weg einschlagen, auf dem er ungestört seine Wirksamkeit fortsetzen konnte. Dazu bestimmte ihn vielleicht auch ein Druck «von oben». Jedenfalls ließ er den «Figlacki kawaler», dessen eigentlicher Platz schon im ersten Bande war, vorläufig ungedruckt. Er gab weiter die in «Disputationen» verfochtene, antimoderne und antifranzösische Tendenz auf und ging zum Poréeschen Vorbilde moralisierender Einstellung zurück, wobei er jede Polonisierung beiseite ließ. Diese dritte Etappe war die der eigentlichen «Juvenis-» und «Pater»-Komödien, die wohl mit der «Nieroztropność», einer «młodzian»-Komödie, und dem «Dziwak», einer «starzec»-Komödie, begann. Sie können

nicht weit von jener Gruppe abliegen, da wir hier den Namen Figlacki treffen, mit dem aber keineswegs der frühere Prophet, sondern einfach eine konventionelle Dienergestalt bezeichnet wird. In den später folgenden Komödien verschwindet auch dieser Name zugunsten verschiedener Sbrigani, Frontin, Doreni usw. Ungefähr gleichzeitig entstand wohl auch die «Rada skuteczna», wo wir noch den aus dem «Figlacki kawaler» bekannten Namen Lunacki finden: auch das war eine «Pater»-Komödie.

Im Anschluß an diese «Pater»-Komödie, deren zwar schwache, aber doch unverkennbare, gegen die ältere Generation gerichtete Tendenz noch Spuren und Nachklänge jener gesellschaftlichen Satire verrät und die spätere anti-«sarmatische» Richtung der «Theaterkomödien» vorbereitet, müssen wir uns die übrigen «Pater»-Komödien entstanden denken, nämlich die «Natrętnicy» und den «Dziedzic chytry», die zudem noch mit dem «Dziwak» den äußeren Zug der die ursprüngliche Liebesintrige ersetzenden Erbschaftsintrige gemein haben.

In rascher Folge werden nun auch die «Juvenis»-Komödien entstanden und aufgeführt, erst allmählich aber veröffentlicht worden sein. Zugleich mit dem «Dziedzic chytry» entstand sicher der «Pan do czasu», haben doch in beiden lächerliche Deutsche mit deutschen Namen (Hernar, Dreynar) die Hauptrollen. Die Bravaden des Hernar erfüllen die folgenden Prahlerkomödien, den «Chępliwiec», den «Junak», den «Ubogi hardy». Zugleich läßt sich in den Prahlereien dieser drei Komödien der Einfluß der Bruyesschen Komödie erkennen, die Bohomolec polnisch «Statysta mniemany» genannt hat. Als Pendant zum «Ubogi hardy» müssen wir uns wohl gleichzeitig den «Ubogi pokorny» entstanden denken.

Wie sich der Diener des «Statysta mniemany» Martinière nennt, so tut es auch der Diener des «Paryżanin polski», und in den «Kawalerowie modni» versucht Bohomolec sogar diese ihn interessierende Figur eines von der neumodischen Kultur beleckten Dieners selbständig in

der neuerfundenen Gestalt des Monsieur de Martinière auszubilden. Diese beiden Komödien stehen im engsten Zusammenhang mit den «Mędrkowie», die wie jene als Bildungs-komödie betrachtet werden müssen. In allen dreien erhebt Bohomolec seine Stimme wieder stark und laut gegen die Aferweisheit der macaronisierenden, nach französischem Muster Schönggeist spielenden, präziösen und eitlen Grünschnäbel, gegen die Weltanschauung der «moda terażnieysza», der er die kluge praktische Bildung Klitanders, der freilich nur blaß ausgefallen ist, in den «Mędrkowie» entgegenstellt. Diese vierte Etappe oder vierte Gruppe greift auf die Ideen der zweiten zurück, und im «Paryżanin polski» erlaubt sich Bohomolec, wie es bei dem Stoffe auch nicht gut anders möglich war, wieder polnische Namen anzuwenden.

Der fünfte Band der Bohomolecschen Komödien hinkte merkwürdigerweise mit starker Verspätung nach und erschien zudem nicht in der Druckerei der Jesuiten, sondern in einer privaten Typographie.⁸ Was der Grund dieser Verspätung gewesen sein kann, wissen wir nicht mehr, doch glaube ich, daß uns die Vermutung gestattet ist, daß wir es hier mit einer Nachlese zu tun haben, die nachträglich noch in die Welt geschickt wurde. Die «Kawalerowie modni», die in diesen Band aufgenommen sind, haben wir schon oben besprochen; die «Kłopoty panów», eine «jesuitische» Komödie, muß gleichzeitig mit den anderen Jesuitenkomödien entstanden sein, und da die Idee dieses Stückes und einige Motive mit der Idee und einigen Motiven des noch nicht behandelten «Arlekin na świat urażony» einerseits, denen des «Filozof panuiący» andererseits nahe verwandt sind, dürfen wir wohl auch den «Arlekin» nachträglich in zeitliche Nähe mit den «jesuitischen» Komödien bringen. Nun haben wir im fünften Bande noch die drei «plautinischen» Komödien, deren chronologischen Platz wir zu bestimmen haben, und

⁸ Vgl. S. 417 im Anhang.

zwar glaube ich, daß diese Komödien die Frucht eines zusammenhängenden Plautusstudiums sind und nicht gut auseinandergerissen werden können: der «Myśliwy», eine gegen übertriebene Jagdliebhaberei gerichtete Komödie, und die «Przyiaciele stołowi», eine gegen übertriebenen Freundschaftskultus gerichtete Komödie, gehören zur selben Art wie die teilweise gegen Kartenspiel gerichtete Komödie «Figlacki polityk» II, die gegen übertriebene Musikliebhaberei gerichtete «Nieroztropność», die mit Erbschaftsangelegenheiten operierenden «Dziwak», «Natrętnicy» und «Dziedzic chytry», und da sie beide ausgesprochene «Juvenis»-Komödien sind, werden wir sie wohl mit Recht zwischen jenen beiden und diesen dreien ansetzen können. Dadurch würde es sich erklären, wie das Motiv von der Seuche aus den «Przyiaciele» in den «Chełpliwiec», der früher gedruckt wurde, hinübergewandert ist.⁹ In unmittelbarer Nähe werden wir die tendenzlosen «Bliźnięta» plazieren müssen. Bei einer solchen Anordnung kann auch der oben¹⁰ ausgesprochene Grundsatz, nach dem Komödien mit beibehaltener Liebesintrige später entstanden sein müssen als Komödien mit Ersatzaffekten, durchgeführt werden.

Wenn wir unsere Schulkomödien auf diese Weise gruppieren und die vier, freilich nicht reinlich auseinander zu scheidenden Etappen einer speziell jesuitischen, einer kulturpolemischen, einer moralisierenden und schließlich einer gesellschaftlich-satirischen Betrachtungsweise annehmen, können wir — trotz jener rein äußeren Bande, die Bohomolec fesselten, — eine innere Absicht und Neigung zur Gesellschaftskritik bei ihm wahrnehmen. Damit ist für mich auch das Urteil über Bohomolec' angeblichen «Moliërismus» gefällt und ein neuer Gesichtspunkt für die Beurteilung der von Bohomolec ursprünglich gewollten und später frei verwirklichten Komödienart gewonnen. Moliëre ist ihm keine plötzliche Erleuchtung gewesen und

⁹ Vgl. oben S. 118 und 220.

¹⁰ Vgl. S. 185.

hat keinen Durchbruch in seiner Schulkomödienproduktion gezeitigt. Er ist ihm, wie Plautus, wie Goldoni, nur eine Quelle gewesen, die reicher floß als die übrigen von ihm benutzten, eine Quelle, auf die er im Notfalle immer wieder zurückgreifen konnte, wenn er eines komischen Stoffes oder eines Schemas bedurfte. Er hat nicht Molière wieder auferstehen lassen wollen und ist an den von ihm geschaffenen ewig-menschlichen Typen gleichgültig vorbeigegangen. Er hat sich von Goldoni fesseln lassen, von Holberg, von der *Commedia dell'arte*, von anderen Sternen geringerer Leuchtkraft. Er hat im Rahmen der jesuitischen Schulprinzipien immer wieder darnach gestrebt, auf die Gesellschaft einzuwirken, den Zeitgeist in andere Bahnen zu lenken, Bildungsideale zu formulieren, Schwächen der Zeitkultur anzugreifen, wenn auch die Pflicht der rein moralisierenden Produktion jenem Streben im Wege stand.

Wir werden daher auch entschieden die Behauptung ablehnen können, die späteren «Theaterkomödien» des Expädagogen wären eine weitere Emanation des mutmaßlichen polnischen «Moliérismus», von dem man die ganze Entwicklung der polnischen Komödie beherrscht glaubt. Denn ebensowenig wie die Schulkomödien unseres Paters «moliéristische» Komödien sind, ebensowenig sind es die sogenannten «Theaterkomödien».

Zuvörderst sei es hier festgestellt, wie oft Bohomolec die technischen Mittel und motivischen Stoffe, die ihm bei der Abfassung der Schulkomödien von selbst erwachsen, in den «Theaterkomödien» wieder anwendet.¹¹

¹¹ Ich ziehe hier folgende «Theaterkomödien» zum Vergleiche heran: 1. «Małżeństwo z kalendarza», aufgeführt am 4. März 1766 in Gegenwart des Königs, erschienen kurz darauf (vgl. «Wiadomości Warszawskie», Nr. 19 Suppl. und 23 Suppl. vom 5. und 19. März 1766); 2. «Staruszkiewicz», erschienen im August 1766 (vgl. *ibid.* Nr. 69 Suppl. vom 27/VIII); 3. «Staruszkamłoda», erschienen im September 1766 (vgl. *ibid.* Nr. 77 Suppl. vom 24/IX); 4. «Ceremoniant», erschienen im April oder Mai 1767 (vgl. *ibid.* Nr. 27 Suppl. vom 5/V); 5. «Piia-cy», erschienen wahrscheinlich nach jener und vor der folgenden

Ich habe im vorigen Kapitel als typisch-jesuitisches Mittel die «disputationes» hervorgehoben, d. h. Dialoge über ein Komödie im Jahre 1767 (ich fand diese Komödie, die Kielski nicht zugänglich gewesen ist, in der Bibliothek des Czartoryski-Museums zu Krakau); 6. «Pan dobry», erschienen im Herbst 1767 (vgl. *ibid.* Nr. 81 vom 11/X); 7. «Monitor», erschienen zu gleicher Zeit mit jener (vgl. *ibid.*); 8. «Czary», erschienen 1775 (Biegeleisen bezweifelt die Autorschaft Bohomolec', die aber von Malinowski, O języku komedyj Fr. Bohomolca, S. 29, auf Grund sprachlicher Beobachtungen bekräftigt worden ist; auch rein-technische Gründe sprechen dafür). Nach Biegeleisen (S. 648) soll Bohomolec auch eine Komödie mit dem Titel «Nadgroda cnoty», die im März-April 1767 erschienen sei, geschrieben haben; nach Sommervogel (VIII, S. 475) soll diese Komödie schon 1750 in Warschau gespielt und gleichzeitig herausgegeben worden sein; Chmielowski nennt auch den Titel in der Wielka Encyklopedia Powszechna; dagegen wird sie weder von Estreicher noch den anderen Forschern genannt. Mir scheint der sentimentale Titel gegen Bohomolec' Autorschaft zu sprechen, und da die Komödie verschollen zu sein scheint, ist sie auch von mir nicht berücksichtigt worden. Der «Marnotrawca», der, im Juni 1766 erschienen (vgl. «Warsz. Wiad.», Nr. 50 vom 21/VI), nur eine Übersetzung von Destouches' «Le Dissipateur» sein soll (vgl. Estreicher: *Bibl. Polska*, Bd. I, S. 372, Kasinowski in der Vorrede, S. 6, zu seiner Ausgabe von Zablockis «Zabobonnik» in der Serie «Arcydziała polskich i obcych pisarzy», Brody, Bd. 43—44), ist mir leider wie Kielski (a. a. O., S. 139) und Szykowski (a. a. O.) unbekannt geblieben, trotz eifrigsten Nachsuchens in Warschaus Universitätsbibliothek und allen Bibliotheken Krakaus. Einige von den oben genannten Komödien scheinen in Sammelausgaben erschienen zu sein. Nach Biegeleisen (a. a. O., S. 648) soll eine solche Ausgabe vom Jahre 1767 die Komödien «Staruszkka młoda», «Staruszkiewicz», «Ceremoniant» und «Pan dobry» enthalten haben. Estreicher nennt in seiner Bibliographie zwei Sammelausgaben, von denen die eine die Komödien «Małżeństwo z kalendarza», «Staruszkiewicz», «Marnotrawca» und «Staruszkka młoda», die andere dagegen die Komödien «Ceremoniant», «Piiacy», «Pan dobry» und «Monitor» enthalten soll. Schließlich hat Estreicher im «Dziennik Literacki» vom Jahre 1853 (Nr. 41, S. 322) eine dritte Sammelausgabe erwähnt, die die Komödien «Monitor», «Piiacy», «Pan dobry» und die sonst unbekannte Komödie «Wdowa» enthalten haben soll. Keine von diesen Sammelausgaben habe ich in Warschau oder Krakau finden können und kann somit die Angaben nicht kontrollieren. Was speziell die «Wdowa» anbetrifft, die bisher von keinem Forscher analysiert

bestimmtes Problem mit Vorbringung von «für»- und «gegen»-Argumenten und Unterstreichung des kirchlich-jesuitischen Standpunktes. Genau dasselbe Mittel finden wir nun in den meisten «Theaterkomödien» wieder. Denn was ist das lange Gespräch zwischen Pan Staruszkiewicz und seiner modern denkenden Schwester, der Pani Bywalska, im «Małżeństwo z kalendarza» über das Problem der Fremdeneinwanderung und des polnischen «Indigenats», wenn nicht eben eine lehrhafte «disputatio» von ähnlicher Art, wie wir sie so oft in den Schulkomödien finden? Was ist das charakteristische und sehr wohlgelungene Gespräch zwischen der Madame Demariée und dem jungen polnischen Mädchen Anna im «Staruszkiewicz» (III,1), wenn nicht auch eine solche «disputatio»? Und die leidenschaftliche Rede des jungen «kapitan» im «Ce-

worden ist, so ist sie offenbar niemals einzeln erschienen, die Sammelausgabe aber, in die sie aufgenommen gewesen zu sein scheint, muß sicher als verschollen betrachtet werden. Nun hat aber ein glücklicher Zufall mir die Komödie in einer zeitgenössischen Abschrift in die Hände gespielt. Wir finden nämlich im cod. ms. 250 der Jagellonischen Bibliothek zu Krakau, dessen ich schon oben im Vorbeigehen auf Seite 193 in einer Fußnote Erwähnung getan habe, neben den dort genannten Goldonischen Komödien und einer Reihe von anderen Übersetzungen, bei denen weder Verfasser- noch Übersetzernamen genannt werden (Molière: «Le Médecin malgré lui» — «Doktor przymuszony», de Brueys: «L'Avocat Patelin» — «Kommedya Patelin patron», Marivaux: «Le Jeu de l'amour et du hazard» — «Igrzysko miłości», Saint Foix: «Arlequin dans le Sérail» — «Arlekin w Saraiu»), sowie zwei polnischen Originalkomödien (Czartoryski: «Panna na wydaniu», Bielawski: «Naręci»), eine Reihe von Bohomolecschen Komödien, nämlich den «Arlekin na świat urażony», die «Rada skuteczna», das «Małżeństwo z kalendarza», den «Staruszkiewicz», die «Staruszką młoda» und schließlich die «Wdowa». Die hier auftretenden Personen sind die «wdowa» Umizgalska, eine jungverwitwete, unerfahrene Provinzdame, ihr alter ehrlicher Diener Rzetelnicki, ihre kluge, verschmitzte «suivante» Obrotnicka, der «chevalier d'industrie» Wszędobyłski, der der Witwe ihr Geld ablauern will, und seine Helfershelferin Modnicka, «handlująca kornetami, koronkami etc.» Einige Züge, die Bohomolec' Verfasserschaft verraten, kommen im folgenden gelegentlich zur Sprache.

remoniant», der seiner Mutter eine richtigere Auffassung des Begriffes «*polityka albo obyczayność*» beibringen will? Oder die Reflexionen des Miłogost in den «*Czary*», der seinem alten Regimentskameraden nur mit Mühe verständlich machen kann, daß Ehe ohne Liebe ein Unding sei? Oder die Gespräche des Pan Dobrotliwski mit dem Pan Halaśnicki über das Verhältnis zwischen dem Gutsherrn und seinen Bauern im «*Pan dobry*»? Oder die Betrachtungen, die Roztropski und Sobrecki in den «*Piiacy*» über den Schaden der Trunksucht anstellen? Alles das sind nichts anderes als «*disputationes*», die uns aus den Schulkomödien her so wohlbekannt sind. Aber sie sind zugleich mehr als das. Sie sind zunächst nicht mehr so unkünstlerisch, so unmittelbar dozierend wie in jenen, sie sind schon in den Dienst einer allseitigen Charakteristik getreten und haben keine so auffällige absolute Bedeutung, wie seinerzeit in den Schulkomödien, sondern sollen zur ausführlicheren Darstellung gewisser Personen und ihrer Gedankenkreise beitragen; sie sind vor allen Dingen jener engkirchlichen Tendenz beraubt, die sie in den Schulkomödien hatten: wir hören keine Predigten mehr über Hölle und Teufel, über Beichte und Kommunion, über Gott und seine Diener, die Priester, denen wir die größte Achtung schuldig seien; sie nähern sich stark wirklichen Gesprächen.

Einen augenfälligeren Beweis für jene intime Verbindung, die zwischen den früheren Schulkomödien und den späteren «*Theaterkomödien*» besteht, vielleicht auch einen überzeugenderen Beweis, als den in dem Vorkommen von «*disputatio*»-Reflexen vorliegenden, können uns die motivischen Übereinstimmungen und Zusammenhänge zwischen den beiden Komödienarten liefern. Solcher gibt es nämlich zahlreiche.

Staruszkiewicz' große Vorliebe für den undankbaren Schwindler und Verschwender Marnotrawski im «*Małżeństwo z kalendarza*» ist genau nach jener albernen Liebe kopiert, die der Anzelm im «*Dziwak*» für seinen Figlacki

nährt. Marnotrawski prahlt wiederum genau so mit seinen imaginären Verbindungen bei Hofe wie Petiteville im «Statysta mniemany» oder Rudolf im «Ubogi hardy», genau so mit seinen erfundenen Reichtümern wie Samochwał im «Chelpliwiac», verrät sich genau so mit einem unvorsichtigen Briefe wie Figlacki im «Figlacki kawaler z księżycą», wird genau so von einem aus der Fremde kommenden Kaufmanne entlarvt wie der freilich ganz unschuldige Dreynar im «Pan do czasu», und Staruszkiewicz ist mit seinem Kalenderglauben genau so abergläubisch wie Anzelm in der «Rada skuteczna» mit seinem Glauben an die Astrologie.

Es ist keineswegs ein Zufall, wenn der Chevalier de la Corde¹² im «Staruszkiewicz» sich auch zur Ablenkung jedes Verdachtes Marquis de Petiteville nennt, ist er doch wesensverwandt mit jenem «Graff» de Petiteville, der im «Statysta mniemany» die Titelrolle hat. Seine Biographie aber, die uns im ersten Akte gegeben wird (I, 3), stimmt ganz mit jener Lebensgeschichte überein, deren Held der falsche Monsieur de Martinière in den «Kawalerowie modni» ist: sogar die Geschichte von seinem Duell mit einem französischen Fürsten wegen einer Comtesse wird uns hier wiederholt. Aber auch mit anderen Helden aus den Schulkomödien hat der Chevalier Berührungspunkte, so mit dem Figlacki im «Dziwak», wenn er dem alten, eitlen Staruszkiewicz nach Kräften schmeichelt, so mit dem Samochwał aus dem «Chelpliwiac», wenn er mit seinen angeblichen Verbindungen mit dem Könige von Frankreich oder mit seinen imaginären Reichtümern prahlt. Sein treuer Freund, Pan Dziwakiewicz, aber ist wieder eine unmittelbare Kopie des Robert de Starsenfeld aus dem «Paryżanin polski» und des Bywalski aus dem «Urażający się niesłusznie»: wie jener protestiert er gegen das frühe Zu-

¹² Ein Name, der wohl nur zufällig an den Namen des Professors der französischen Sprache am adligen Konvikt zu Warschau, M. de la Borde, Bohomolec' Kollege und Ordensbruder, erinnert. Vgl. Załęski, a. a. O., Bd. III, 2, S. 1058.

bettegehen und das frühe Aufstehen als eine Sünde gegen die Mode, wie dieser hat er verschiedene Bücher über Schönheitspflege zu empfehlen.

In der «Staruszka mloda» begegnen wir den uns so wohlbekannten Namen Figlacki und Pomocki, aber wir erwarten vergebens Figuren zu finden, die in den Schulkomödien mit diesen Namen bezeichnet wurden: Pomocki ist der treue Freund des Amoroso, Figlacki sein kluger Reitknecht, dem die Aufgabe zuteil wird, der Witwe den Hof zu machen. Dabei benimmt er sich genau wie der verkleidete Diener Woyciech in den «Kawalerowie».

In der «Wdowa» ist der Typus des Figlacki zu einem «starosta» Wszędobylski geworden, der wieder wie Samochwał mit seinen Verbindungen mit dem französischen Hofe, der ihm das Oberkommando über seine Reiterei anbietet, mit seiner Tapferkeit bei der Eroberung der Landfestung Minorca, mit seinen langen Reisen, mit der Abhängigkeit der Pforte von seiner Gunst prahlt. Er geht soweit, daß er wie Figlacki im «Figlacki kawaler z księżycą» erzählt, daß er auf dem Monde gewesen sei, und von den Bewohnern des nördlichen Eismeerer ähnliche unwahrscheinliche Geschichten zum besten gibt wie jener von den Bewohnern des Mondes. Schließlich entpuppt er sich aber als ein Betrüger von derselben Sorte wie Figlacki im «Dziwak», und nur mit Mühe und Not werden ihm jene Papiere wieder abgenommen, mit denen er (wie jener den alten Anzelm) die junge Witwe Umizgalska ins Verderben stürzen wollte. Schließlich sei noch notiert, daß die flinke Zofe Obrotnicka mit denselben Mitteln die Freundschaft des alten Dieners Rzetelnicki gewinnt wie Figlacki die seines alten Patrons: durch die Behauptung, daß sie junge Kavaliers hasse und ihnen alte Herren vorziehe.

Wenn wir den «Ceremoniant» aufmerksam lesen, finden wir auch hier wieder Reminiszenzen aus einzelnen Schulkomödien: so fragt der abergläubische Ceremoński die angeblich besessene Eliza über ihren Gesundheitszustand

ganz so aus wie der Arzt in den «Bliźnięta» und im «Dziedzie chytry» seine unfreiwilligen Patienten, wobei er wie dieser alle Symptome einer Krankheit resp. Besessenheit entdeckt. Wie schon Dorant im «Ubogi hardy» redet er alle Menschen, die er trifft, in hoch-preziösem Tone an, und wie Woyciech in den «Kawalerowie modni» beginnt er ein hochtrabendes Gespräch mit der einfältigen Mutter Anna.

Im «Pan dobry» finden wir nur wenige Reminiszenzen an die Schulkomödien. Man könnte vielleicht geneigt sein, jene Szene, wo die Zofe Agata den alten Freier ihres Fräuleins dadurch von seiner Heiratslust zu kurieren sucht, daß sie ihm von der Verschwendungssucht ihrer jungen Herrin vorschwindelt, als eine Reminiszenz an eine ähnliche Szene in der «Rada skuteczna» anzusehen, wo der Diener Wilhelm seinem alten heiratslustigen Herrn von der wirklichen Verschwendungssucht der jungen Braut erzählt. Doch spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß Bohomolec auch in diesem Zuge seiner eigentlichen Vorlage gefolgt ist. Dagegen erinnert uns der Geizhals Łakomski ohne weiteres an die Schulkomödienpersonen mit gleichem Namen, den alten Łakomski in der Komödie «Figlacki polityk teraznieyszey mody» II, und an den freilich nur erwähnten Wucherer Łakomski im «Paryżanin polski»; er hat aber eigentlich auch nur den Namen gemein mit diesen nicht fest charakterisierten Gestalten. Wenn er aber, als es sich erweist, daß Elizas Mitgift gestohlen worden und sie somit arm geworden sei, sich für die ihm zugedachte Ehre bedankt und aus dem Hause verschwindet, so ist das natürlich ein Zug, der uns an das Betragen des Pedanten Sawant in den «Mędrkowie» stark erinnert.

In der Komödie «Monitor» finde ich zwar nicht direkt Elemente aus den Schulkomödien, aber man könnte doch im allgemeinen diese Komödie, mit der Bohomolec seine angegriffene Zeitschrift verteidigen wollte, und in der er alle Typen seiner «Theaterkomödien» Revue passieren

läßt, der Idee nach mit dem «Urażający się» vergleichen, war doch diese Komödie, zwar in anderem Sinne, auch eine Selbstverteidigung. In den «Piiacy» und «Czary» finden sich keine ausgesprochenen Reminiszenzen an die Schulkomödien.

Wir sehen: eine ganze Reihe von Einzelzügen ist aus den Schulkomödien in die meisten «Theaterkomödien» hinübergewandert, einzelne Lieblingsmotive, einzelne Lieblingstypen, gewisse Repliken und Gespräche und komische Ideen. Ohne inneren Zusammenhang sind die Schulkomödien und die «Theaterkomödien» unseres Paters nicht, und darin können wir mit Recht auch die literarhistorische Bedeutung der erstgenannten erblicken. Sie sind Bohomolec unbewußt eine Vorbereitung gewesen. Sie haben ihm die satirische Feder für eine spätere und größere Wirksamkeit spitzen helfen. Sie haben ihn dazu angeregt, die Komödienliteratur der Römer, der Italiener, der Franzosen, sogar der Dänen zu studieren, und wenn dieses Studium auch nicht von Anfang an von einem wirklich künstlerischen Verständnis geleitet wurde, so hat es dennoch, so eingeengt von utilitaristisch-pädagogisch-kirchlichen Rücksichten es auch immer war, den großen Nutzen gehabt, daß Bohomolec sich eine gewisse Eigenart hat erwerben können, die für den ganzen Charakter seiner «Theaterkomödie» ausschlaggebend war und ihn vor dem Schicksal bewahrte, als reiner Nachahmer ohne jede Selbstständigkeit auf die erste öffentliche polnische Bühne zu treten.

Denn Bohomolec, der in seinen Schulkomödien keineswegs das war, was man mit dem Ausdruck «Moliérist» zu bezeichnen sucht, war auch in seinen «Theaterkomödien» durchaus nicht «Moliérist», sondern (im Rahmen der allgemeinen, theoretischen Vorstellungen seiner Zeit) ein selbständiger Dichter, der sich von den Forderungen und Bedürfnissen seiner Zeit, seines Volkes, seines Landes, seines heimischen Geistesleben zum Schaffen anregen ließ.

Bohomolec ist nicht «Moliérist», weder was die Form seiner Komödien anbetrifft, noch auch in bezug auf deren

tieferen Charakter. Ich habe im vorhergehenden gezeigt, daß nur acht von seinen 25 Schulkomödien auf Molièresche Schemata zurückgehen, d. h. nicht einmal der vierte Teil ihrer Gesamtzahl, daß ein Teil der übrigen auf jesuitische, Plautinische, italienische, ein Teil auf Goldonische, ein Teil auf französische, dänische, nur ein verschwindender Bruchteil auf eigene Sujets zurückzuführen ist, daß er Molièresche Einzelmotive in Komödien nichtmolièrischer Abkunft einstreut, aber zugleich ebenso mit Einzelzügen, die aus anderen Komödien entlehnt sind, verfährt, daß endlich die Periode seiner Schulkomödien keineswegs in jener von Kielski mit Nachdruck hervorgehobenen Weise von Molières Technik beherrscht wird. Genau so verhält es sich auch mit den «Theaterkomödien», und Kielski hat ganz vergeblich nachzuweisen versucht, daß die «Theaterkomödien» fast ohne Ausnahme in ihrer äußeren Form von Molière inspiriert sind. In der Handlung des «*Matżeństwo z kalendarza*» werden wir vergebens nach jenen Spuren des «*Bourgeois-gentilhomme*» oder des «*Avare*» suchen, die Kielski entdeckt zu haben glaubt,¹³ ist das doch eine ganz selbständig erfundene Komödie, die das banale Liebesthema des zu vertreibenden Rivalen behandelt, das wir natürlich in allen beliebigen Komödien der nachmolièrischen Komödienliteratur ohne Schwierigkeit wiederfinden. Wir müssen gegen die Behauptung, der «*Staruszkiewicz*» wäre eine Komposition von Zügen aus dem «*Pourceaugnac*» und «*Tartuffe*»,¹⁴ Einspruch erheben; denn auch diese Komödie ist in ihrer Handlung so banal-nachmolièrisch wie nur möglich. Auch die so stark betonte Ähnlichkeit zwischen der «*Staruska młoda*» und der «*Comtesse d'Escarbagnas*»¹⁵ werden wir sehr bezweifeln, und wenn es gilt, eine Quelle

¹³ Kielski, a. a. O., S. 158—159.

¹⁴ Ibid., a. a. O., S. 159—160.

¹⁵ Ibid., a. a. O., S. 161. — Diese Ansicht, die schon früh von A. Bełcikowski, *Ze studyów* (Warszawa 1886), ausgesprochen wurde, wird von Strusiński mit Recht (a. a. O., S. 259—260) bezweifelt.

für die Idee von der koketten Alten zu finden, so werden wir unter anderem an Holbergs alte Witwe aus der Komödie «Den forvandlede Brudgom», an Lessings Ohldinn aus der «Aten Jungfer», an Goldonis Beatrice aus dem «Vero amico», vor allen Dingen aber an Dancourts Araminte aus dem «Impromptu de garnison» denken, welche letztere Komödie eine ganz auffallende Ähnlichkeit in der Intrige aufweist. Zweifelhaft wird es uns weiter erscheinen, inwieweit Bohomolec wieder an den «Pourceaugnac» oder dessen Schema gedacht hat, als er den «Ceremoniant» und die «Czary» schrieb,¹⁶ und wir werden viel mehr Wahrscheinlichkeit in der Vermutung finden, daß beide Komödien in ihrer Struktur nicht ohne starken Einfluß seitens des «Poète campagnard», einer bekannten Komödie Destouches', entstanden sind. Und was schließlich den «Pan dobry» und seine angebliche Entstehung aus dem Molièrischen «Avare» angeht, so werden wir vielleicht einen gewissen Einfluß dieser Komödie nicht ganz bestreiten, aber zugleich in de Brueys' Komödie «Le Grondeur» die eigentliche Vorlage oder das eigentliche Vorbild erblicken. Wir werden somit im allgemeinen den Grundsatz verfechten dürfen, daß Bohomolec in seinen «Theaterkomödien» nicht so sehr Molière und seiner formellen Technik nachgestrebt hat, als vielmehr in sehr ausgesprochenem Kontakt mit der nachmolièrischen Komödie Frankreichs gestanden hat.

Eine nähere Untersuchung seiner Technik, der Elemente, aus denen seine Handlung besteht, und der Haupttypen, die in den Komödien auftreten, würde dartun, wie ganz Bohomolec mit seinen «Theaterkomödien» in jenen Bahnen wandelt, die die französische Komödie der nachmolièrischen Zeit gewiesen hat, würde den Beweis liefern können, daß Bohomolec mitten zwischen der Molièrischen Komödie einerseits und der Marivauxschen und der von ihr vorbereiteten «Comédie larmoyante» anderer-

¹⁶ Kielski, a. a. O., S. 156—158.

seits steht. Als Argumente würden uns dabei die aus der französischen Komödie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts her so wohlbekannten stereotypen Szenen zwischen dem valet de chambre des verliebten Kavaliers und der suivante der Geliebten, die die Handlung jeder Komödie eröffnen, jene gefühlvollen und von Edelmut triefenden Gespräche zwischen den sich heimlich Liebenden, denen der Wille der Eltern den Weg zum Glücke vertritt, jene besonders für Destouches so charakteristische «Porträtkunst», ein direkter Ableger der Labruyèreschen «Charaktere», den auch Bohomolec kultiviert, dienen können. Vor allen Dingen werden wir in den Chevaliers de la Corde, den Herren Marnotrawski, Wszędobyłski usw., diesen Abenteurern ohne Gewissen und Ehre, deren einziges Ziel eine reiche Heirat und deren Mittel dazu Betrug und Schwindel sind, Nachkommen der bekannten «chevaliers d'industrie» der nachmolièrischen Komödie wiedererkennen können, wobei uns das ganze Schema dieser Intrigen und Handlungen, auf denen die «Theaterkomödien» beruhen, mit ihrer Konstellation von Vater : Mutter (resp. Tante), Tochter : Liebhaber und Diener : Zofe, mit dem in diese Verhältnisse einbrechenden unliebsamen und unsympathischen Freier (gewöhnlich mit seinem Diener, der die Zofe für sich oder die Pläne seines Herrn gewinnen will), mit der auf die Vertreibung dieses Freiers oder seine Entlarvung ausgehenden Aktion als ein ganz stereotyp-banales Komödienschema der nachmolièrischen Zeit erscheinen wird.

Aber wenn wir von der Form der Komödien ganz absehen und unsere Aufmerksamkeit statt dessen auf ihren inneren Gehalt konzentrieren, so kommen wir auch hier zu ähnlichen Resultaten, die zugleich mit der im obigen gegebenen Charakteristik der Schulkomödien harmonieren und diese somit bestätigen. Zunächst ist dieser Gehalt ausgesprochen nichtmolièrisch. Wir dürfen wohl Molières Eigenart (im Gegensatz zur späteren Komödienart) darin erblicken, daß seine Komödien einerseits eintypige Komödien sind, deren Handlung darauf

ausgeht, einen bestimmten menschlichen Typus mit allen zu Gebot stehenden Mitteln seiner Kunst darzustellen, andererseits aber, daß dieser menschliche Typus nicht als Individuum aufgefaßt ist, sondern als eine generelle Art negativer Menschlichkeit, entwickelt aus einem bestimmten charakteristischen Zuge derselben, vollständig absolut dargestellt und durchgeführt, frei von bewußten nationalen, kulturellen, sozialen, zeitlichen Akzidenzien in der Charakterführung. Der Umkreis seines Schaffens ist das Allgemeinmenschliche in zentralisierter Ausbildung. Bohomolec folgt Molière hierin nicht. Er entfernt sich vielleicht am wenigsten von Molière, was die Eintypigkeit der Komödie angeht, — das könnte vor allen Dingen aus den Titeln seiner Komödien hervorgehen, die am häufigsten eine Zentralfigur für seine Handlungen vorauszusetzen scheinen («Staruszkiewicz», «Marnotrawca», «Ceremoniant») — aber einerseits werden neben dem Titelhelden ganze Reihen von scharf charakterisierten Figuren vorgeführt, andererseits verraten auch schon die Titel gewisser Komödien, daß es dem Dichter nicht in erster Linie auf bestimmte Zentraltypen ankommt («Matżeństwo z kalendarza», «Czary»), sondern oft auch direkt darauf, eine ganze Reihe von ähnlichen Typen vorzuführen («Piiacy»). Was nun aber seine Darstellungsart der menschlichen Typen anbetrifft, so fällt es uns leicht zu konstatieren, daß von einer absoluten Charakteristik im Molièrischen Sinne nicht die Rede sein kann. Seine Gestalten, vor allem der Typus des «Sarmaten» Staruszkiewicz, der einfältigen Provinzgans Umizgalska, des Gallomanen Dziwakiewicz, des litauischen Reaktionärs und Hexenverfolgers usw., sind Figuren, die national gedacht sind, die kulturell nuanciert sind, die die äußeren Kennzeichen ihres Standes und die inneren Merkmale ihrer Zeit offen zur Schau tragen. Das Allgemeinmenschliche ist bei Bohomolec ganz in den Hintergrund getreten, der Nachdruck liegt auf der aktuellen, gesellschaftlichen Bedeutung der Typen, und statt der überzeitlichen, monumentalen Gestalten Molières sehen

wir zwar lebhaft gemalte, treffend aufgefaßte und zuweilen außerordentlich plastisch gezeichnete, aber vergängliche Zeitbilder, Gesellschaftsbilder, Kulturbilder aus Warschau, aus der Provinz, aus dem fernen Litauen. Gerade darin liegt nun aber auch das tertium comparationis zwischen der Komödie Bohomolec' und den Komödien eines Destouches, eines Dancourt, eines de Brueys, eines Goldoni.

Ist dem aber so, ist der bezeichnende Zug der «Theaterkomödien» ihre sozial-kulturelle, gesellschaftliche Richtung, ihre Abneigung gegen absolute Charaktere, ihre Vorliebe für zeitlich, geistig, gesellschaftlich, ja sogar national und — was noch bezeichnender ist — landschaftlich bestimmte Typen, so haben wir hier gerade jenen Faden, der uns zu den Schulkomödien zurückleitet: denn auch hier war die Tendenz, wenn nicht ganz konsequent, so doch jedenfalls in den wichtigsten Komödien der ersten und der späteren Zeit dominierend, eine vornehmlich sozial-kulturell gefärbte. Und so wird es uns nicht wundern, daß Bohomolec, als er seine Schulkomödien schrieb, so wenig Verständnis für Molières Kunst zeigte, so außerordentlich wenig «Moliérist» war.

Und schließlich: wenn Krasicki, dieser gerade als Komödiendichter so wenig beachtete Fortsetzer des Bohomolec'schen Werkes, wenn auch Bielawski, der Nachahmer Bohomolec', und Fürst Czartoryski, dieser erste polnische Theaterkenner, in ihren Komödien auf dem Fundament, das Bohomolec geschaffen, stehen, so werden wir mit Recht die Wurzeln dieser Komödienentwicklung, die Wurzeln dieser ersten, von Zabłocki, dem großen Versifikator und — Übersetzer fremder und zweitklassiger Komödien, abgebrochenen und erst von Fredro im nächsten Jahrhundert (freilich auch nur teilweise) wieder aufgenommenen Entwicklungsperiode der jungen polnischen Komödie vor allen Dingen in jenen Komödien erblicken, die der Jesuitenprofessor in den Jahren 1755—1760 für seine Schule und seine Schüler verfaßte.

Anhang.

Analyse und Bibliographie der Schulkomödien.

Als der in der Geschichte der polnischen Bibliographie so verdienstvoll bekannte Bibliothekar der berühmten Załuskischen Büchersammlung in Warschau, der gelehrte Sachse Jan Daniel Janocki¹ (eigentlich Johannes Daniel Jänisch) im Jahre 1755 sein «Lexicon derer itztlebenden Gelehrten in Polen» zu Breslau herausgab, veräumte er nicht die Gelegenheit, mitzuteilen, daß man im kommenden «Brachmonat», d. h. im Juni desselben Jahres aus der Feder des Paters Bohomolec eine Sammlung von Komödien zu erwarten habe. Der «Kuryer Polski» vom 9. Juli desselben Jahres (Nr. 103) bestätigt diese Vermutung, indem er meldet, daß die Komödien erschienen seien. Der erste Band der Schulkomödien wird somit Ende Juni oder spätestens Anfang Juli 1755 seinen Eintritt in die Welt gehalten haben.

Die 508 Seiten (außerdem acht Seiten Vorwort) starke Sammlung, die einem gewissen Ignacy Ciecierski mit dem Titel «stolnik ziemi Drohickiey», einem Bruder des Jesuiten, zugleich Gründers des Warschauer Adligen-Konvikts Jan Ciecierski, gewidmet war², erschien mit folgendem, vollständigem Titel:

¹ Vgl. u. a. Piotr Chmielowski, *Historya literatury polskiej . . .* Wyd. nowe przygotował . . . Stanisław Kossowski. Tom I (Lwów-Warszawa 1914), S. 449.

² Aus der Dedikation geht hervor, daß auch Ignacy einen Teil seines väterlichen Erbes zum Zwecke der Vollendung des Kollegiums geopfert hatte.

K O M E D Y E

przez

Xiędza FRANCISZKA

BOHOMOLCA

Societatis JESU

n a p i s a n e

w WARSZAWIE

za pozwoleniem Starszych

w Drukarni JKMcI y Rzeczypospolitey

w Kollegium Soc: JESU

1755

Dieser erste Band enthielt folgende fünf Komödien: 1. «Figlacki polityk terażnieyszey mody I», 2. «Figlacki polityk terażnieyszey mody II», 3. «Nieroztropność swym zamysłem szkodząca», 4. «Urażający się niesłusznie o przymówki» und 5. «Oyciec nieroztropny».

1. «FIGLACKI POLITYK TERAŻNIEYSZEY MODY»,
erster Teil:

Argument: Towarski y Zarobski, kupcy, nie znając ieden drugiego, klócili się z sobą przez listy. Zdarzyło się, iż się obydwu ziechali na iarmark do jednego miasta. Figlacki, wiedząc nieco o wzajemney ich ku sobie niechęci, czyni się ich obydwu przyjacielem y podchlebną mową iednego na drugiego bardziej zapalając, szuka dla siebie zysku. Ale nakoniec zdrada odkryta zasłużoną odnosi karę.

(Akt I): Pomocki möchte bei Figlacki, der ein sorgenloses Dasein führt, in die Schule gehen (Sz. 1). — Figlacki verlangt, daß Pomocki ihm als Lohn in einem Vorhaben behilflich sein solle, und erzählt ihm von den beiden Kaufleuten (Sz. 2). — Figlackis Diener, Mędrski, meldet die Ankunft Towarskis (Sz. 3). — Figlacki gewinnt Towarskis Vertrauen, indem er ihm von angeblichen Anschlägen Zarobskis erzählt (Sz. 4). — Auf dieselbe Weise gewinnt er das Vertrauen Zarobskis (Sz. 5). —

(Akt II): Figlacki ist über das Gelingen seines Streiches hoch erfreut (Sz. 1). — Er erkundigt sich vergebens bei

seinem Diener, ob er einen Soldaten kenne, der ihm helfen könnte (Sz. 2). — Er läßt sich von Pomocki den Kopf verbinden, als sie Towarski kommen sehen (Sz. 3). — Diesem erzählt er, er sei eben in einem Zusammenstoße mit Zarobskis Leuten verwundet worden, und rät ihm ab, mit Zarobski zusammenzutreffen (Sz. 4). — Dasselbe erzählt er gleich darauf Zarobski, dem er gleichfalls abrät, mit Towarski zusammenzukommen; beiden sagt er, daß der andere taub sei (Sz. 5). —

(Akt III): Figlacki rechnet damit, daß die Kaufleute dennoch versuchen werden, durch ein Gespräch unter vier Augen miteinander ins reine zu kommen, und hat dementsprechend mit ein paar Soldaten eine Abmachung getroffen (Sz. 1). — Zarobski und Towarski treffen einander und gelangen zur Erkenntnis, daß sie beide von demselben Schurken, der sich bald Figlacki, bald Szczyrecki genannt hat, genasführt worden sind (Sz. 2). — Figlacki kann nicht aus Mędrski herauskriegen, ob die Soldaten kommen wollen oder nicht (Sz. 3). — Er entwickelt in einem Gespräch mit Pomocki seine Weltanschauung (Sz. 4). —

(Akt IV): Von den beiden Kaufleuten angehalten, behauptet Figlacki, er sei ein anderer, sein Name Kukley (Sz. 1). — Um sie sicher zu machen, verleugnet er auch seinen erstaunten Diener (Sz. 2). — Pomocki behauptet gleichfalls, das müsse ein anderer sein, denn er habe selbst eben Figlacki hoch zu Roß gesehen (Sz. 3). — Als die bestochenen Soldaten erscheinen, um Figlacki zu verhaften, da er vor einer Viertelstunde ein Kind überritten habe, tritt Zarobski selbst für ihn ein: es müsse ein anderer gewesen sein, denn dieser habe mindestens eine Viertelstunde hier mit ihnen verhandelt (Sz. 4). — Als dann ein neuer, gleichfalls bestochener Soldat mit der Neuigkeit auftritt, der rechte Figlacki, der das Kind überritten, sei soeben verhaftet worden, bittet Zarobski ihn um Verzeihung, während Towarski seinen Verdacht nicht aufgeben will (Sz. 5). — Nun gesteht Figlacki seinem Diener, daß er wirklich Figlacki sei (Sz. 6). —

(Akt V): Figlacki will noch mehr aus den Kaufleuten auspressen (Sz. 1). — Es gelingt ihm, dem Zarobski eine Entschädigungssumme für die Ausgleichung des Mißverständnisses abzulocken (Sz. 2). — Um nicht mit Pomocki teilen zu müssen, setzt er diesem gegenüber sein Spiel fort, indem er vorgibt, ein anderer zu sein (Sz. 3). — Als er aber mit Towarski mit größter Frechheit sein Stückchen

wiederholen will, läßt dieser, der seine Identität festgestellt hat, den Betrüger verhaften (Sz. 4—5). — Pomocki sieht ein, daß Figlackis Lehren sehr unvorteilhaft seien (Sz. 6). —

2. «FIGLACKI POLITYK TERAŹNIEYSZEY MODY»,
zweiter Teil:

Argument: Figlacki, uczyniwszy się człowiekiem w naukach bardzo doskonałym, przystaje do Łakomskiego, starca bogatego, za guwernatora do iego syna już dorosłego y wielce od oycy rozpieszczonego, a wiedząc o zlyteczney oycy ku synowi miłości, bierze z niey pochop y sposobność do oszukiwania starca.

(Akt I): Figlacki erzählt seinem alten Freunde Pomocki, er sei bei Łakomski Erzieher geworden (Sz. 1). — Sein Zögling Jan erzählt, sein Vater sei angekommen und habe erfahren, daß er Karten gespielt habe; er fürchtet sich sehr und eilt weg, als er seinen Vater kommen sieht (Sz. 2). — Figlacki versteht aber, den erzürnten Greis von seiner schwachen Seite zu nehmen, und erzählt ihm von den großen Fortschritten seines Sohnes in den Wissenschaften (Sz. 3). —

(Akt II): Figlacki instruiert seinen Zögling, wie er sich seinem Vater gegenüber zu verhalten habe (Sz. 1). — Jan hält eine quasi-gelehrte Begrüßungsrede an seinen Vater, der seinem Sohne hochentzückt die Sünden vergilt (Sz. 2). — Figlacki bittet seinen Freund Pomocki, sich als Soldat zu verkleiden, und entwickelt ihm darauf seine modernen Ideen (Sz. 3). —

(Akt III): Figlacki preßt dem alten Łakomski Geld ab mit der Motivierung, daß der Soldat, an den Jan eine größere Summe Geldes verspielt habe, Bezahlung der Schuld fordere. Łakomski will nicht mit der ganzen Summe herausrücken (Sz. 1). — Da erscheint Pomocki als Soldat und droht, dem Alten den Garaus zu machen, wenn er nicht bezahle, worauf er wieder fortgeht (Sz. 2). — Nun hat Figlacki leichtes Spiel: Łakomski, der die Szene mitangehört hat, gibt Figlacki den Rest des verlangten Geldes (Sz. 3). — Sehr zur Unzeit verlangt Jan, daß Figlacki ihm einen Teil des Geldes abgeben solle, wird aber auf später vertröstet (Sz. 4). —

(Akt IV): Auch Pomocki fordert seinen Anteil, wird aber gleichfalls auf später vertröstet; vorläufig solle er Jan

nicht mit dem Vater zusammenkommen lassen (Sz. 1). — Figlacki erzählt Łakomski, sein Sohn sei von türkischen Seeräubern entführt worden und nur mit Hilfe eines bedeutenden Lösegeldes könne er befreit werden; schließlich rückt Łakomski mit dem Gelde heraus (Sz. 2). — Da erscheint Jan vor seinem erstaunten Vater; um sich an Figlacki zu rächen, erzählt Jan seinem Vater alles, und sie beschließen, Figlacki zu überführen (Sz. 3). — Dieser erfährt von Pomocki, daß Jan nicht zu finden war, und versteht, daß ihnen nun sowohl vom Vater wie vom Sohne Gefahr drohe; er verspricht Pomocki, ihn, den Mitwisser, aus der Klemme zu retten, wenn er ihm helfen wolle, und ihm einen Teil des erpreßten Geldes zu geben (Sz. 4). —

(Akt V): Sie erscheinen beide als Soldaten verkleidet, und Figlacki will den Blinden und Tauben spielen; Pomocki, der sein Führer sein soll, äußert Furcht (Sz. 1). — Obgleich der Vater sehr mißtrauisch ist, gelingt es ihnen dennoch, sowohl ihn als den Sohn hinters Licht zu führen; sie bleiben unbehelligt (Sz. 2). — Um Pomocki loszuwerden, macht Figlacki ihn angst vor vermeintlichen Verfolgern, er läßt ihn in einen Sack kriechen, prügelt ihn weidlich durch und verschwindet (Sz. 3). —

3. «NIEROZTROPNOŚĆ SWYM ZAMYSŁOM SZKODZĄCA»:

Argument: Leliusz, młodzian, zbytecznie w muzyce kochający się, dowiedziawszy się, że Trufaldyn, kupiec, przedaie Hippolita, śpiewaczka u Turków kupionego, wszelkiego starania dokłada, aby go mógł dostać dla siebie. Ale że sam tego nie mógł dokazać, zaklina sługę swego wiernego Figlackiego, aby mu w tym usłużył. Zażywa Figlacki różnych sposobów do wykonania woli pańskiej, ale Leliusz przez zbyteczną chciwość y porywczosć swoją, chąc czym prędzey mieć śpiewaczka u siebie, wszystkie zabiegi Figlacki psuie. Nakoniec pokazuje się, że ten śpiewaczek był bratem rodzonym Leliusza.

(Akt I): Leliusz, Pandolfs Sohn, fürchtet, daß Leander, Anzelms Sohn, ihm mit dem Kaufe des Sängers Hippolitek, der Trufaldyn gehört, zuvorkommen könnte, und bittet seinen Diener Figlacki, ihm den Sänger auf die cine

oder andere Weise zu schaffen (Sz. 1). — Figlacki nähert sich Trufaldyn, erzählt ihm, daß er die Eltern Hippolits kenne, warnt ihn vor Spitzbuben und bittet ihn, ihn zu dem Sänger zu führen: Leliusz vereitelt durch sein Erscheinen das Gelingen des Planes (Sz. 2). — Figlacki spricht Anzelm an, lobt seinen Sohn Leander und lockt ihm unversehens Geld aus der Tasche: wieder vereitelt Leliusz den Plan (Sz. 3). — Während Figlacki über einen neuen Streich nachdenkt, stört Leliusz ihn durch unnützes Dazwischenreden (Sz. 4). — Figlacki benutzt Pandolfs Unzufriedenheit mit der übertriebenen Musikleidenschaft seines Sohnes und rät ihm, den Hippolitek seinem Sohne vor der Nase wegzukaufen und ihn ihm, Figlacki, zum Weiterverkaufe zu überlassen (Sz. 5). — Leander dankt Figlacki, weil er ihn seinem Vater so gelobt habe (Sz. 6). — Leliusz ist über Figlackis Verhältnis zu seinem Gegner unruhig (Sz. 7). —

(Akt II): Figlacki schlägt Leliusz eine neue List vor, wie man Anzelm Geld ablocken könnte (Sz. 1). — Anzelm glaubt wirklich, daß Pandolf tot sei, und bietet selbst Geld an zur Begrabung desselben (Sz. 2). — Leliusz simuliert große Trauer und erhält das Geld, das natürlich zum Ankaufe des Sängers bestimmt ist (Sz. 3). — Als Pandolf plötzlich auf der Bildfläche erscheint, glaubt Anzelm zuerst ein Gespenst vor sich zu haben, erkennt aber bald, daß er betrogen worden ist (Sz. 4). — Er lockt dem nichtsahnenden Leliusz das Geld wieder ab (Sz. 5). — Figlacki ist über die Unvorsichtigkeit seines Herrn sehr erbost und weigert sich zunächst, ihm zu helfen, gibt dann aber nach (Sz. 6). — Er gewinnt das Vertrauen Leanders, der eben das Haus Trufaldyns verläßt — nach abgeschlossenem Kaufe, und bietet ihm an, ihm zu dienen: Leander gibt ihm einen Ring, den er nur Trufaldyn vorzuweisen brauche, um Hippolitek zu erhalten (Sz. 7). — Da erscheint der von Leliusz ausgesandte Chremes mit einem Briefe von einem gewissen «marchio z Montakanu», der der Vater des Sängers zu sein vorgibt und um Nichtauslieferung desselben bittet (Sz. 8—9). — Dadurch hat Leliusz wieder den Plan seines Dieners vereitelt und dieser spottet weidlich über den Scharfsinn des Herrn (Sz. 10). —

(Akt III): Figlacki hat einen neuen Plan (Sz. 1). — Er deutet im Gespräch mit Leander an, daß Hippolitek gar nicht so schön sänge; Leander geht wirklich auf den Leim (Sz. 2). — Leander und Leliusz geraten in Streit

über die Stimme des Sängers (Sz. 3). — Als Figlacki von beiden zur Rede gestellt wird, versucht er vergebens, seinem Herrn deutlich zu machen, daß das eine List sei; Leliusz erzählt selbst, daß Figlacki ihm, Leliusz, diene, und Leander verläßt sie, nachdem er verstanden, daß er belogen wurde (Sz. 4). — Leliusz rechtfertigt sich vor Figlacki und erzählt ihm, Leander wolle maskiert den Hippolitek entführen (Sz. 5). — Figlacki beschließt, sich diesen Plan zunutze zu machen (Sz. 6). — Aber Leliusz unterrichtet Trufaldyn von dem bevorstehenden maskierten Überfalle Leanders (Sz. 7). — Als dann Figlacki maskiert erscheint, verweigert Trufaldyn ihm den Eintritt (Sz. 8). —

(Akt IV): Figlacki hat sich in das Vertrauen Trufaldyns eingeschlichen und von ihm erfahren, daß ihm vor Jahren seine Frau und seine Schwester von Seeräubern entführt worden seien; Leliusz soll nun den Trufaldyn weismachen, daß er ein Türke sei und ihm von seiner Frau und seiner Schwester erzählen könne (Sz. 1). — Trotzdem Leliusz seine Rolle nur schlecht spielt, glaubt Trufaldyn ihm doch und läßt beide in sein Haus ein (Sz. 2). — Anzelm und Pandolf geraten in Streit miteinander, weil Pandolf behauptet, Leander sei nichts wert (Sz. 3). — Figlacki tadelt Leliusz wegen seines unvorsichtigen Benehmens (Sz. 4). — Tatsächlich hat Trufaldyn Verdacht geschöpft, aber Figlacki rettet wenigstens seine Position durch die Behauptung, er sei auch von dem vermeintlichen Türken betrogen worden (Sz. 5). — Beide schlagen den verblüfften Leliusz, dem Figlacki nachher den Zusammenhang erklärt (Sz. 6). —

(Akt V): Figlacki überzeugt Trufaldyn, daß es besser sei, den Hippolitek an einen sicheren Ort zu bringen, um ihn vor allen Nachstellungen zu schützen (Sz. 1). — Leliusz verrät Trufaldyn, daß das Haus, wohin er Hippolitek bringen will, ihm gehöre (Sz. 2). — Figlacki will zuerst nicht glauben, daß Leliusz ihn verraten habe, aber Trufaldyns Verschwinden belehrt ihn eines Besseren (Sz. 3). — Er spottet über die unverbesserliche «nieroztropność» seines Herrn (Sz. 4). — Leander rät seinem Vater, der sich an Pandolf rächen will, den Hippolitek für ihn, Leander, zu kaufen (Sz. 5). — Darüber ist nun Leliusz höchst unglücklich (Sz. 6). — Inzwischen hat Pandolf sich bei Trufaldyn danach erkundigt, wie eigentlich Leander den Sänger hatte stehlen wollen, und dabei erfahren, daß Hippolitek niemand anders als sein vor Jahren verschollener Sohn, also Leliusz' Bruder ist (Sz. 7). —

Das wird von Pandolf selbst bekräftigt, der zugleich seine Beschuldigungen betreffs Leanders zurücknimmt; dieser verhehlt nicht seine Enttäuschung (Sz. 8). —

4. «URAZAJĄCY SIĘ NIESŁUSZNIE O PRZYMÓWKI»:

Diese Komödie ist ohne Argument, dagegen mit einem Vorworte als Cytelnka versehen, worin Bohomoiec u. a. folgendes über den Inhalt der Komödie sagt:

... Wyrazam w niej młodziana, z kazdey rzeczy przymówki sobie wnoszącego y za nie urażającego się. Ten lubo był głupi, przecież chcący się nauczyć przestawania z ludźmi sposobem francuzkim, zabrał przyjaźń z Bywalskim, powracającym z Francyi, nie nie umiejącym a wielce chęlnym człowiekiem, od którego lubo ów młodzian był często upominany o ten nałóg, przecież póty go nie porzucił, aż go dobrze obito.

(Akt I): Frantocki besucht seinen, vor einiger Zeit aus Frankreich zurückgekehrten Freund Bywalski, stößt aber bei ihm auf den Diener Glupski, der ihn vor seinem mißtrauischen Herrn warnt (Sz. 1). — Tatsächlich erweist sich Glupski unaussethlich mit seiner eiteln Furcht, man wolle ihn unbedingt kränken (Sz. 2). — Bywalski wirft Glupski sein ewiges Mißtrauen vor, will zuerst Frantocki nicht kennen, erzählt ihm aber dann seine Pariser Eindrücke (Sz. 3). —

(Akt II): Bywalski unterrichtet seinen Zögling Glupski im Umgang mit Menschen (Sz. 1). — Glupski erzählt seinem Diener die Lehren Bywalskis wieder und übt sich an ihm im Umgang mit Menschen (Sz. 2). — Bywalski unterhält sich mit Frantocki und legt seine Ansicht über gewisse, aktuelle Fragen dar; Glupski glaubt sich wieder gekränkt (von einem gewissen Horacyusz) und will sich rächen (Sz. 3). —

(Akt III): Glupski hat seinen Gegner nicht gefunden, gibt aber die Hoffnung nicht auf (Sz. 1). — Er gerät in Streit mit Frantocki und wird von diesem geschlagen (Sz. 2). — Seinem Diener aber erzählt er, daß er jenen niedergedrungen habe (Sz. 3). — Bywalski will von Glupski Abschied nehmen und ihn um seinen Lohn bitten, wird aber von jenem mit Umdrehung seiner eigenen Lehren abgespeist (Sz. 4). —

5. «OYCIEC NIEROZTROPNY»:

Argument: . . . Ten (oyciec nieroztropny) iednego z swych synów, bardzo nieswornego y sobie mniej przychylnego, zbytecznie kochał. Drugiego zaś pięknych obyczaiów y osobliwszey ku niemu miłości młodzieniaszka tak nienawidział, że postanowił był daleko od siebie go wysłać. Lecz potym za namową swego brata y pomocą sługi poznał sztucznym sposobem y synów ku sobie chęci y swoją ślepa nieroztropność.

Roztropski trifft seinen jüngeren Neffen Woytek weinend an, der ihm erst nach langem Widerstreben erzählt, daß des Vaters liebloses Verhalten der Grund seiner Tränen sei (Sz. 1). — Der Lehrer Mędrski bestätigt, daß der Vater seine Söhne ungerecht behandle (Sz. 2). — Vergebens versucht Roztropski seinen Bruder Patrycy zur Vernunft zu bringen (Sz. 3). — Er läßt den Diener Wiernicki, der die neuen Mützen für die Söhne seines Herrn bringt, die bessere dem ältesten Sohne Benedyś, die schlechtere aber Woytek geben (Sz. 4). — Roztropski geht seiner Wege, ärgerlich über die Hartnäckigkeit seines Bruders (Sz. 5). — Patrycy läßt sich von Mędrski über die Fortschritte seiner Söhne Bericht erstatten und ist überzeugt, daß der Lehrer Benedyś bei ihm anschwärzen wolle (Sz. 6). — Er verspricht seinem Lieblingssohne, den unliebsamen Lehrer zu entlassen (Sz. 7). — Dem jüngeren Sohne teilt er mit, daß er ihn nach Amerika zu schicken beschlossen habe (Sz. 8). — Seinem Diener Wiernicki befiehlt er, alle Vorbereitungen zu seiner bevorstehenden Reise zu treffen (Sz. 9). — Als Roztropski nochmals erscheint, um ihm das Ungerechte seiner Handlungsweise vorzuhalten, erklärt Patrycy kurz und gut, er wisse, daß er mit Woytek und dem Lehrer unter einer Decke spiele (Sz. 10). — Der Nachbar Synocki erscheint und klagt über seinen ungeratenen Sohn, indem er Patrycy einen Brief gibt, den der Sohn von einem der seinigigen erhalten habe (Sz. 11). — Patrycy liest den Brief in Roztropkis Gegenwart und erklärt, der Brief sei sicher nicht von Benedyś geschrieben, dennoch wolle er eine Probe anstellen, um für immer den Verdacht gegen ihn zu zerstreuen (Sz. 12). — Patrycy denkt sich einen Plan aus (Sz. 13). — Wiernicki flüchtet vor Benedyś, der schon glaubt, daß der Vater abgereist sei, ohne Patrycy zu sehen, auf die Bühne (Sz. 14). — Woytek klagt in

einem Monologe über die Ungerechtigkeit seines Vaters (Sz. 15). — Benedyś schlägt ihm vor, mit ihm zusammen den abwesenden Vater zu bestehlen und dann zu flüchten, aber Woytek weigert sich (Sz. 16). — Da kommt Wiernicki und berichtet, der Vater sei auf der Reise verunglückt: Benedyś fühlt sich sofort als Herr des Hauses, während Woytek laut klagt (Sz. 17). — Der Lehrer wird von Benedyś grob behandelt (Sz. 18). — Wiernicki bemüht sich um den ohnmächtigen Woytek (Sz. 19). — Patrycy tritt nun hervor und ist sehr um den Zustand des Sohnes besorgt, der allmählich zur Besinnung kommt und kaum seinen Augen trauen will, als er seinen Vater gesund vor sich sieht (Sz. 20). — Roztropki ist über die Sinnesänderung seines Bruders hoch erfreut (Sz. 21). — Da kommt Benedyś mit der Geldkasse seines Vaters, und Patrycy ist von der Schlechtigkeit seines Ältesten niedergeschmettert (Sz. 22). — Woytek bittet seinen Vater um Verzeihung für seinen Bruder (Sz. 23). — Roztropki beruhigt seinen Bruder, und dieser erkennt reuevoll seinen Fehler (Sz. 24). —

Der zweite Band, der 382 Seiten stark war, erschien ein Jahr nach dem Erscheinen des ersten, also im Jahre 1756, wahrscheinlich Anfang Oktober (nach der Mitteilung des »Kuryer Polski« vom 6. Oktober). Die Sammlung war einem gewissen Piotr Zaleski unter Aufzählung seiner Titel («starosta Suralski, kapitan y generał adjutant regimentu pieszego buławy W. K.») gewidmet. In welcher Verbindung Bohomolec mit diesem Offizier gestanden haben kann, ist unbekannt. Ich kann hier bloß anführen, daß der Orden der Jesuiten zu seinen moldauischen Missionären den Pater Aleksander Zaleski zählte, der 1756 nach einem fünfjährigen Aufenthalte in Jassy zurückgekehrt war, um sich erst zehn Jahre wieder später nach der Moldau zu begeben. Sicher stand somit der Orden zu Bohomolec' Zeit in direkter Beziehung zu dem Geschlechte der Zaleski, welches unser Verfasser durch seine Dedikation hat ehren wollen. Der zweite Band enthielt die Komödien: 1. «Arlekin na świat urazony», 2. «Dziedzic chytry», 3. «Natrętnicy», 4. «Pan do czasu», 5. «Filozof panujący». Der Titel der ganzen Sammlung war mit dem des ersten Bandes gleichlautend.

1. «ARLEKIN NA ŚWIAT URAZONY»:

Argument: Ta komedya . . . wyraża Arlekina, który sprzykrzywszy sobie żarty y obelgi, mu od ludzi czynione, poszedł z Pantalonom na pustynią, chcąc naśladować owych dawnych filozofów, którzy światem gardzili y od ludzi uciekali. Niektórzy młodzianie, wiedząc o tych Arlekina zamysłach y chcąc sobie rozrywkę uczynić, iadą do Arlekina y różnemi sposobami z pustyni go wywabiają.

(Akt I): Pierrot und Damon, zwei Kavaliers, sind in der Wüste angelangt, um Arlekin nach Warschau zu locken, Pierrot soll mit Pantalón, Arlekins Freund, reden, während Damon mit den Freunden Leander und Jodelet eine List verabreden will (Sz. 1). — Pierrot gibt sich für einen Weltflüchtigen aus und erzählt Pantalón, daß man jetzt in Warschau gratis zu essen und zu trinken kriegt, er solle Arlekin zu einem Besuche in Warschau bereden (Sz. 2). — Arlekin läßt sich keineswegs von seinem Freunde dazu betören (Sz. 3). — Pierrot erzählt Arlekin, er suche einen Dieb und Mörder, möchte auch gern in der Wüste sich niederlassen; Arlekin will ihn versuchsweise als Schüler annehmen (Sz. 4). — Damon versucht ihn mit Wein, und Arlekin kostet es große Selbstüberwindung, dem Versucher Widerstand zu leisten (Sz. 5). —

(Akt II): Arlekin klagt in einem Monologe über Bauchschmerzen und glaubt, nur Wein könne helfen (Sz. 1). — Arlekin und Pantalón schimpfen um die Wette über die Welt (Sz. 2). — Als Damon mit dem Weine kommt, trinken sie beide unter Vorgabe, sie hätten Bauchschmerzen (Sz. 3). — Als Pierrot erscheint, ergehen sie sich in Schimpfworten über den Wein (Sz. 4). — Leander erscheint als Gesandter der Stadt Warschau mit dem Ersuchen, Arlekin möchte doch zurückkehren, dieser schlägt die Bitte ab und schickt Leander weg (Sz. 5). — Aber als Damon ihm vorhält, er könne wohl auch in Warschau die Welt verachten, sieht Arlekin ein, daß er zurückkehren müsse (Sz. 6). — Er erklärt Damon, Leander und Pantalón, daß er einen anderen Stand wählen möchte, und beschließt, ein Herr zu werden: er nennt sich Graf de Barba (Sz. 7). —

(Akt III): Leander lehrt Arlekin die Manieren eines Herrn, Arlekin ist hungrig und will sofort essen (Sz. 1). — Er

schlägt Pantalón, als dieser ihn an Diógenes erinnert, und ist rasend vor Hunger (Sz. 2). — In Erwartung des Essens bittet man Arlekin, über verschiedene Fragen sich auszusprechen, doch bald klagt er über Hunger (Sz. 3). — Jedelet kommt dazwischen: er gibt sich für einen Meister der Fechtkunst aus und erschreckt Arlekin durch seine hramarbasierenden Reden (Sz. 4). — Er verteidigt seine Feigheit vor Damon und Leander und wird rasend vor Hunger (Sz. 5). —

(Akt IV): Arlekin ist zufrieden, weil er endlich gegessen hat, und erklärt Pantalón, er sei nur ein Herr geworden, weil die Welt wolle, er solle Arlekin sein (Sz. 1). — Er will in Erwartung der Abreise nach Warschau unter einem Baume schlafen, wird aber von Leander gestört, der ihm die Ankunft eines Gesandten des Grafen de Socha meldet und ihm die nötigsten Umgangsregeln einschärft (Sz. 2). — Arlekin behandelt den Gesandten Polion sehr häuerisch, will von der gelehrten Tochter des Grafen de Socha nichts wissen, spielt sich als großer Herr auf und stößt den Gesandten schließlich hinaus (Sz. 3). — Da erscheint Pierrot, erkennt die Kleider, die Arlekin anhat, als die seines ermordeten Bruders und läßt Arlekin als Mörder verhaften und abführen (Sz. 4). —

(Akt V): Vergeblich versichert Arlekin den Pierrot, daß er wirklich ein Graf de Barba sei (Sz. 1). — Vor das Gericht Damons, Leanders und Pierrots gestellt, bekennt Arlekin, daß er Arlekin sei, und wird zum Tode am Galgen verurteilt (Sz. 2). — Pantalón sagt als Zeuge aus, daß Arlekin unschuldig sei, nimmt aber sein Zeugnis zurück, als man auch ihm mit dem Tode droht (Sz. 3). — Polion, der Gesandte des Grafen de Socha, tritt für ihn ein, und man beschließt, Arlekin das Leben zu schenken, wenn er die Tochter des Grafen heiraten will, aber als man ihm ihr Bildnis zeigt, zieht Arlekin vor zu sterben (Sz. 4). — Da kommt Pierrot zurück mit der Nachricht, der wahre Übeltäter sei gefunden, und man bittet Arlekin um Entschuldigung, er aber hat genug davon, ein Herr zu sein, und will lieber zu seinem früheren Stande zurückkehren (Sz. 5). —

2. «DZIEDZIC CHYTRY»:

Argument: Oront, starzec bogaty, rozniewawszy się na Ernesta, swego synowca, chce dziedzicem swych dóbr uczynić Dreynara, siostrzeńca swego. Ernest z swemi przyjaciółmi różnemi

sztukami Dreynara podać w nienawiść Orontowi y pokłóciwszy ich z sobą, sam się przy-
mła stryiovi y zostać iego dziedzicem.

(Akt I): Ernest klagt über die Hartnäckigkeit seines Onkels, der ihm einen unbekanntem Verwandten vorziehe, aber Anzelm tröstet ihn mit der Versicherung, daß ihr gemeinsamer Freund Sbrigani die Sache schon irgendwie ordnen wird (Sz. 1). — Sbrigani erzählt, welchen komischen Eindruck der schlesische Rival auf ihn gemacht habe, worauf Anzelm und Sbrigani einander bekomplimentieren (Sz. 2). — Als Dreynar auftritt, macht sich Sbrigani mit ihm bekannt und gewinnt sein Vertrauen (Sz. 3). — Ernest stellt sich, als kenne er Dreynar persönlich aus Breslau, und dieser läßt sich davon überzeugen (Sz. 4). — Ernest verhandelt darauf mit dem «felczer» Leopold betreffs eines Kranken, der an Wahnsinn leide (Sz. 5). — Ein zweiter «felczer» Godfrid stellt sich vor (Sz. 6). — Ernest liefert den beiden Dreynar aus (Sz. 7). — Dreynar will nichts von ihnen wissen, wird aber mit Gewalt von ihnen abgeführt (Sz. 8). —

(Akt II): Godfrid erzählt Sbrigani, daß Dreynar geflüchtet sei, nun wolle er Oront aufsuchen, um ihn vor dem Verückten zu warnen (Sz. 1). — Oront ist von den Andeutungen Godfrids über die Krankheit seines endlich eingetroffenen Neffen unangenehm berührt und hat alle Mühe, sich des dienstbeflissenen Godfrid zu erwehren (Sz. 2). — Sbrigani erscheint vor Oront als schlesischer Kaufmann verkleidet und gibt vor, ausgesandt zu sein, um das Erbe Dreynars mit Beschlag zu belegen (Sz. 3). — Dreynar wieder erzählt er, Oront sei tief verschuldet und wolle ihn zu seinem Erben einsetzen, um seine Gläubiger später auf ihn zu hetzen (Sz. 4). — Die Begegnung zwischen Dreynar und Oront ist dementsprechend sehr wenig herzlich (Sz. 5). — Als dann Anzelm in Reisekleidern auftritt und Dreynar beschuldigt, ihm seinen Ring und sein Geld gestohlen und seinen Diener erschlagen zu haben, verläßt Oront entsetzt die Szene (Sz. 6). — Sbrigani macht seinerseits Dreynar angst und bange und rät ihm, je eher je lieber aus der Stadt zu verschwinden (Sz. 7). —

(Akt III): Sbrigani berichtet Ernest, daß Dreynar als Jude verkleidet flüchten möchte, und verrät Ernest den weiteren Plan (Sz. 1). — Da erscheint Dreynar in der Verkleidung eines Juden und bittet Sbrigani, ihm bei der

Flucht behilflich zu sein (Sz. 2). — Da kommen zwei von Sbrigani bestochene Soldaten und fragen Dreyнар aus, wobei sie ihm sein Geld abnehmen wollen (Sz. 3). — Als ein gleichfalls bestochener Wachtmeister auf seine Hilferufe erscheint, verrät er sich ihm sehr bald (Sz. 4). — Nachdem Dreyнар mit dem Wachtmeister abgezogen ist, erzählt Sbrigani, wie Dreyнар Oronte nach dem Leben getrachtet habe, und dieser weiß zu berichten, wie in der That Ernest ihn vor dem Überfalle dreier bewaffneter Leute verteidigt habe (Sz. 5). — Zum Lohne dafür macht Oront seinen Neffen nun zu seinem Generalerben (Sz. 6). —

3. «NATREŦNICY»:

Argument: Alkander, kawaler młody, przyjechał do swego stryja, u którego mu o znaczne dobra chodziło. Przetoż gdy tą sprawą, sporem mu idącą, był zatrudniony, różni młodzianie, jego przyjaciele, nawiedzają y niepotrzebnemi nowinkami czas cały mu zabierają. Alkander, nie chcąc z jedney strony grubianem się pokazać, z drugiey strony obawiając się, żeby przez tych natreŦników nie poniósł iakiego w swey sprawie uszczerbku, sam z sobą biedzi się, nakoniec ich z gniewem zbywa.

(Akt I): Alkander erzählt seinem Diener Kliton von einem lästigen Herrn, der ihn im Theater die ganze Zeit gestört habe, und bittet seinen Diener mit dem alten Pandolf zu reden, der sich gerade nähert (Sz. 1). — Pandolf klagt Kliton über seinen Neffen, der ihn mit der Erbschaftsgeschichte ohne Ende ärgere (Sz. 2). — Als nun Alkander hervortritt, flieht der Onkel ganz entsetzt (Sz. 3). — Alkander will nun versuchen, durch seine Freunde sich mit dem Onkel in Verbindung zu setzen, nun spielt der Diener die Rolle des Lästigen (Sz. 4). — Alkander wird jetzt von Dorant aufgehalten, der ihm von einem «menwećik» erzählt, den er unlängst gemacht habe, und ihn über den Preis seiner Kleider ausfragt (Sz. 5). — Der ausgesandte Kliton kommt zurück und meldet, daß der Onkel in ein Haus gegangen sei, die Adresse hat er sich aber nicht gemerkt und wird nochmals ausgeschickt (Sz. 6). — Als Alkander gehen will, wird er vom Dichterling Filint aufgehalten, der ihm ein Gedicht vorliest und erst durch eine Ohrfeige zum Gehen veranlaßt wird (Sz. 7). — Kliton meldet, daß Alkander von seinen Freunden gesucht wird, weiß aber wieder nicht wo (Sz. 8). —

(Akt II): Alkander preist sich Kliton gegenüber glücklich, endlich von lästigen Freunden frei und verschont zu sein (Sz. 1). — Pandolf rennt erschreckt weg, als er seiner ansichtig wird (Sz. 2). — Ormin erzählt Alkander sein letztes Unglück im Kartenspiele, geht, kommt aber wieder (Sz. 3). — Der lachende Lamon erzählt ihm komische Erlebnisse (Sz. 4). — Kliton unterbricht seine Erzählung von den Verhandlungen der Freunde mit dem Onkel durch lästige Zwischenbemerkungen. Alkander erfährt, daß der Onkel versprochen habe, selbst zu kommen (Sz. 5). — Der Jäger Geront hält Alkander auf (Sz. 6). — Anzelm, der prozeßwütige, löst jenen ab (Sz. 7). —

(Akt III): Alkander hört von Kliton, daß der Onkel gleich die Sache abmachen werde, und Alkander will zu seinen Freunden eilen (Sz. 1). — Er wird vom gelehrten Ausländer Karitides aufgehalten, der in bittet, ein Memorial an die rechte Behörde abzuliefern (Sz. 2). — Ernest entwickelt ein weitläufiges Projekt (Sz. 3). — Maron will Alkander unbedingt folgen und ihn verteidigen (Sz. 4). — Kliton erzählt nach vielem Drumunddran, daß der Onkel mit einem Schreiber gleich ankommen werde (Sz. 5). — Pandolf hat ein Gelübde getan, den Wunsch seines Neffen nicht zu erfüllen, aber Alkander ist klug genug, den Onkel zu bitten, er möchte ihn enterben, so daß dieser gezwungen ist, ihn zu seinem Erben zu machen (Sz. 6). —

4. «PAN DO CZASU»:

Argument: Ta komedya jest ułożona z owej historyki, która się naszych czasów we Włoszech przytrafiła. Pewny woźnica część zasług swoich dał na loterię. Posłużyło mu się szczęście tak dobrze, że piętnaście tysięcy szkudów wygrał. Ucieszony tym zyskiem, porzucił stan dawniejszy, iedzie do Neapolu y tam się za godnego kawalera udając, życie po pańsku, traci wygrane pieniądze y przyszedłszy do dawnego ubóstwa, powraca do swego rzemiosła.

(Akt I): Doreni erzählt seinem Freunde, gleichfalls einem Spitzbuben, namens Furboni, von einem jungen Fuhrmann Hernar, der viel Geld habe, und den man leicht darum betrügen könnte (Sz. 1). — Als Hernar eintritt, begrüßt Doreni ihn als einen holländischen Grafen und macht ihm weis, der König von Holland lasse ihn suchen, um ihn zu seinem «hetman» zu machen (Sz. 2). — Hernar äußert

in einem Monologe seinen frohen und tapferen Seelenzustand (Sz. 3). — Er läßt sich von seinen Lehrern in der Musik und im Tanzen unterrichten (Sz. 4). —

(Akt II): Der Fechtmistrz, der Hernar im Fechten unterrichtet, gerät mit dem Musiklehrer und dem Tanzmeister in Streit (Sz. 1). — Der Doktor der Philosophie soll den Streit schlichten, gerät aber in eine allgemeine Keilerei mit seinen Kollegen (Sz. 2). — Der Philosoph unterrichtet Hernar in den Elementen der Philosophie, der Phonetik, der Ästhetik, der Stilistik (Sz. 3). — Hernar hat mit den Schneidern zu tun (Sz. 4). —

(Akt III): Hernar will spazieren gehen, um seine neuen Kleider bewundern zu lassen (Sz. 1). — Der Diener seines Onkels Leopold, Serwoni, lacht den jungen Herrn aus (Sz. 2). — Der Onkel schilt seinen Neffen wegen seiner neumodischen Kleidung und klagt über seinen Umgang mit dem Spitzbuben Doreni (Sz. 3). — Dieser kommt gerade, bringt seine Schulden bei Hernar ins reine, bittet aber um weitere 80 Dukaten, die Hernar sofort holen geht (Sz. 4). — Inzwischen macht Doreni sich über Leopold lustig, indem er ihm Bilette zur Komödie anbietet (Sz. 5). Hernar gibt ihm das Geld, und Leopold geht (Sz. 6). — Doreni erzählt Hernar, daß der Gesandte des Königs von Holland jeden Augenblick eintreffen könne, und schlägt ihm vor, ihm als Geschenk eine goldene Tabaksdose zu überreichen (Sz. 7). —

(Akt IV): Furboni, der den holländischen Gesandten spielen soll, fürchtet die Folgen des Streiches, aber Doreni will, daß Hernar ihnen selbst die Flucht erleichtern soll (Sz. 1). — Der Gesandte spricht holländisch zu Hernar, der ihm die Tabaksdose überreicht, und gibt ihm das Feldherrenpatent, worauf Hernar ihm seinen Wagen zur Verfügung stellen läßt (Sz. 2). — Hernar sieht sich im Geiste schon als siegreichen Feldherrn (Sz. 3). — In seinem Stolze stellt er sich, als kenne er seinen Onkel nicht mehr wieder, der über den geistigen Zustand seines Neffen sehr besorgt ist (Sz. 4). — Hernar will sich nach einem umsehen, der ihm den Inhalt des »Patentes« vorlesen könnte (Sz. 5). —

(Akt V): Hernar will Serwoni nicht glauben, daß Doreni mit dem holländischen Gesandten verschwunden sei, und schickt zwei Diener zu ihnen (Sz. 1). — Der Tanzlehrer liest ihm das Patent vor, daß nichts anderes als einen spöttischen Abschiedsgruß der Spitzbuben enthält (Sz. 2).

— Der «fechtmistrz» liest genau dasselbe (Sz. 3). — Der Philosoph liest genau dasselbe und erzählt, daß Doreni ein bekannter Betrüger sei (Sz. 4). — Die Diener kommen mit dem Bescheide zurück, daß die zwei Betrüger gewesen seien, worauf alle von Hernar Bezahlung fordern, Hernar hat aber keinen Heller (Sz. 5). — Er bittet seinen Onkel, ihn aus der Klemme zu retten, dieser stellt sich, als kenne er ihn nicht, und Hernar bereut seine Dummheit und verspricht, fürderhin nichts anderes sein zu wollen als ein einfacher Fuhrmann (Sz. 6): —

5. «FILOZOF PANUIĄCY»:

Argument: Ta komedya . . . urosła z owej sławney historii o Dionizyzuszu, królu Siciliyskim, który widząc jednego z Sikulczyków chwającego stan y szczęście monarchów, pozwolił mu y tronu swego y wszelkich roskoszy zażywać, ale nad tym tronem miecz płytki na cienkiej bardzo niteczce zawiesił, tak dalece, że udawało się owemu Sikulczykowi, iż lada moment na głowę jego ten miecz upadnie. Przetoż y honory, które mu czyniono, y roskoszy wszelkie pozwolone nie w smak mu były.

(Akt I): König Dionysius unterhält sich mit zwei Höflingen, Amyntas und Kleobul, die ihm auf seine Frage, wie man über ihn im Reiche rede, erzählen, daß ein gewisser Damokles ein dem Könige dediziertes, gegen ihn gerichtetes Werk über die Pflicht des Königs, alle glücklich zu machen, verfaßt habe; Dionysius beschließt, Damokles eine Lehre zu geben, d. h. ihn für eine kurze Zeit zum Könige zu machen (Sz. 1). — Der Höfling Philopater meldet die Ankunft des Damokles (Sz. 2). — Dionysius fordert den eintretenden Philosophen auf, an seiner Statt zu regieren, und läßt diese Veränderung im Reiche kundtun (Sz. 3). — Damokles versichert den König, daß er seinen Vorschlag nicht aus eigennütigen Gründen, sondern aus prinzipiellen Ursachen angenommen habe (Sz. 4). — Als der Höfling Nicetas als Barbier verkleidet erscheint, um Damokles den Philosophenbart abzuscheren, weigert sich dieser, irgendwelche äußere Zeichen seiner Standesveränderung anzulegen, und verbietet alle Unterwürfigkeitsbeweise (Sz. 5). —

(Akt II): Damokles freut sich, seine Ideen verwirklichen zu können (Sz. 1). — Er tut Amyntas kund, daß er nicht

mit Hilfe der Minister oder des Senats, sondern nur mit Hilfe seines Buches zu regieren beabsichtige (Sz. 2). — Kleobul meldet die Ankunft des Gesandten von Karthago (Sz. 3). — Dieser, vom Höfling Lamach gespielt, schlägt ewigen Frieden zwischen Sizilien und Karthago und Eingehung eines Bündnisses gegen Epirus vor, Damokles verweigert die zweite Bedingung, worauf Lamach mit Krieg droht (Sz. 4). — Amyntas meldet die Ankunft des epirotischen Gesandten (Sz. 5). — Der Höfling Nikander spielt die Rolle des letzteren und fordert Eingehung eines Bündnisses gegen Karthago, was Damokles gleichfalls verweigert; da droht auch Nikander mit Krieg (Sz. 6). — Vergeblich sucht Damokles Hilfe in seinem Buche (Sz. 7). — Da stürzen Amyntas und Kleobul ins Zimmer und erzählen, daß das Volk, empört über das zweideutige Verhalten des Königs, sich in hellem Aufruhr befinde; da sieht Damokles sich genötigt, seine Ideen von Friede und Entbehrlichkeit der Steuern aufzugeben (Sz. 8). —

(Akt III): Damokles sieht sich von einem feindlichen Soldaten verfolgt und leidet Todesangst (Sz. 1). — Er bittet Dionysius, der gerade mit seinen Höflingen auftritt, ihn von der Königswürde zu befreien, und ihn ziehen zu lassen, Dionysius aber bestimmt, daß er der Rache des Volkes preisgegeben werden solle (Sz. 2). — Philopater meldet die traurige Lage des Reiches, das sich zwischen dem Aufruhr des Volkes und dem Angriff der verbündeten Epiroten und Karthager befinde (Sz. 3). — Dionysius läßt den Feinden einen Friedensschluß anbieten mit der ausdrücklichen Bedingung, Damokles solle geköpft werden, dieser schwebt in größter Angst (Sz. 4). — Lamach und Nikander gehen auf dieses Angebot ein, als aber Damokles sie um sein Leben bittet, schlägt Dionysius ihnen vor, Damokles zur Abscherung des Bartes zu verurteilen, worauf diese eingehen (Sz. 5). — Als letzte Gunst wird ihm gestattet, daß er sich den Bart nicht öffentlich abscheren zu lassen braucht (Sz. 6). —

Nach dem Zeugnisse des «Kuryer Polski» (Nr. 37) vom 14. September 1757 muß der dritte Band der Bohomolecschen Komödien ungefähr Anfang September desselben Jahres erschienen sein. Bohomolec widmete diese (382 Seiten starke) Sammlung seinem älteren Bruder, dem Piotr Tadeusz Bohomolec, der sich «starosta Dworzycki y żarnowiecki» nannte und sich damals schon zum «stol-

nik» in Witebsk hatte ernennen lassen, einem bei der Witebskischen Szlachta augenscheinlich sehr beliebten Herrn. Der Band, dessen Titel mit dem des ersten und zweiten genau übereinstimmt, enthielt wie jene fünf Komödien, nämlich: 1. «Dziwak», 2. «Chełpliwiec», 3. «Paryżanin polski», 4. «Figlacki kawaler z księżycą» und 5. «Rada skuteczna».

1. «DZIWAK»:

Argument: Anzelm, starzec, minawszy synowca swego Roberta, kawalera grzecznego, szuka innych dziedziców, którymby swe dobra mógł zapisać. Robert, widząc, że żadnymi przysługami swego stryia, dziwaka, bez przyczyny na siebie zagniewanego, nie może ku sobie nakłonić, przez sztuki Figlackiego, swego sługi, dokazuje, czego dobrymi sposobami nie mógł otrzymać.

(Akt I): Robert ist über die Hartnäckigkeit seines Onkels, der unbedingt einen «siestrzeniec», den er nie gesehen hat, statt Roberts zu seinem Erben einsetzen will, empört. Sein Diener Figlacki will die Sache für ihn ordnen, und zwar will er sich zunächst von Anzelm als Diener engagieren lassen (Sz. 1). — Er gewinnt auch Anzelm ganz für sich dadurch, daß er in allem seine Partei ergreift und ihm gratis zu dienen verspricht (Sz. 2). — Anzelm macht Figlacki gleich mit dem nichtsnutzigen Diener Leopold bekannt, dem einzigen, der bei ihm fünf Tage ausgehalten hat (Sz. 3). — Als der Nachbar Wilhelm Anzelm zu Roberts Vorteil umstimmen will, wird Anzelm ärgerlich und läßt ihn allein zurück (Sz. 4). —

(Akt II): Anzelm drückt in einem Monologe seine Zufriedenheit mit dem neuen Diener aus (Sz. 1). — Figlacki schmeichelt dem Alten, spricht aber zugunsten Roberts (Sz. 2). — Anzelm examiniert Robert in Figlackis Beisein und stellt seine vollkommene Unwissenheit fest (Sz. 3). — Robert wird von Figlacki zur Ausdauer ermahnt (Sz. 4). — (Sz. 4). —

(Akt III): Anzelm erklärt Robert nochmals klar und deutlich, daß er seinen anderen Neffen zum Erben einsetzen wolle (Sz. 1). — Figlacki erscheint nun als dieser Neffe verkleidet und benimmt sich dem angeblichen Onkel gegenüber herausfordernd und sogar drohend (Sz. 2). — Robert erscheint zur rechten Zeit als Retter in der Not

und jagt den vermeintlichen Neffen hinaus, aber Anzelm schickt ihn dem Flihenden nach (Sz. 3—4). — Anzelm weiß einen Augenblick nicht, wie er sich jetzt verhalten soll, da kommt ihm der Gedanke, Figlacki zu seinem Erben zu machen (Sz. 5). — Als Wilhelm offen sein Erstaunen über diesen neuen Entschluß äußert, weist Anzelm ihm die Tür (Sz. 6). — Anzelm möchte gern, daß Robert Mönch wird, aus Furcht, Robert könne seinem lieben Figlacki schaden, aber Robert weigert sich (Sz. 7). — Als Figlacki in seiner früheren Gestalt erscheint, führt Anzelm ihn ins Nebenzimmer, um ungestört mit ihm verhandeln zu können (Sz. 8). —

(Akt IV): Anzelm verteidigt seinen Beschluß vor Wilhelm damit, daß Figlacki ihm bewiesen habe, daß er mit ihm näher verwandt sei als mit Robert (Sz. 1). — Da erscheint Figlacki und stellt Anzelm die Alternative, entweder sofort zu sterben oder Mönch zu werden, worüber Anzelm sehr erstaunt ist (Sz. 2). — Figlacki erzählt dann Robert, wie er den Alten behandelt habe (Sz. 3). —

(Akt V): Anzelm erzählt dem Diener Leopold, daß Figlacki ihn mit gezücktem Degen überfallen habe, er aber von Robert gerettet worden sei (Sz. 1). — Robert er bietet sich, den Betrüger zu verfolgen und ihm die Erbschaftsverschreibung abzunehmen, aber Anzelm will ihn nicht der Gefahr aussetzen und schickt Leopold, der sich aber weigert, zu gehen (Sz. 2). — Da erscheint Figlacki selbst, es kommt zu einem Kampf, und Robert verfolgt Figlacki bis hinter die Bühne (Sz. 3). — Wilhelm fordert Anzelm auf, den beiden zu folgen, um Robert zu helfen, aber Anzelm ist feig und will wieder Leopold schicken (Sz. 4). — Da kommt Robert mit den Dokumenten zurück und will vom Onkel, nach dessen früher ausgesprochenem Wunsche, Abschied nehmen, aber dieser macht ihm nun zu seinem Universal erben (Sz. 5). —

2. <CHEŁPLIWIEC>:

Argument: Samochwał, młodzian kupieckiego stanu, ale wielce chełpliwy, udaie się za wielkiego y godnego kawalera y długo innych swoją chełpliwością w tym rozumieniu utrzymaie. Nakoniec temiz samemi sztukami, przez które za wielkiego człeka udawał się, pomieszany y uwikłany, wpada w biedę y godną swej chełpliwości zapłatę odbiera.

(Akt I): Samochwał sollte der Verabredung gemäß auf seiner Heimreise aus Gdańsk (Danzig) nach Lwów (Lemberg) in Warschau auf seinen Vater warten, den der Diener des ersteren, Leopold, vergebens in ganz Warschau gesucht hat; der Sohn, der seinen Vater seit 15 Jahren nicht gesehen hat, glaubt, er werde ihn nicht wiedererkennen können; mittlerweile beschließt er, der schon viele Schulden gemacht hat, einen edlen Kavalier zu spielen (Sz. 1). — Als er zwei vorbeigehende, gleichfalls zugereiste Kavaliers, Alkander und Dorant, von einem nächtlichen Kampfe eines einzelnen gegen zwölf sprechen hört, gibt er sich für diesen Helden aus, prahlt laut und läßt die Herren zu einem Abendessen in sein Palais an der Mostowa ein (Sz. 2). — Der Diener wiederholt die Prahlereien dem Johan, Alkanders Diener, gegenüber (Sz. 3). — Nun ist aber Samochwał, der nicht einmal einen roten Heller besitzt, stark in der Klemme, und Leopold muß ihn retten (Sz. 4). — Er rät den beiden Fremden ab, von der Einladung Samochwals Gebrauch zu machen, da die von jenem Besiegten während des Abendessens sein Palais stürmen wollen (Sz. 5). —

(Akt II): Samochwał beauftragt Leopold, ihm — koste es, was es wolle — Geld zu verschaffen (Sz. 1). — Als Alkander und Dorant wieder auftreten, beklagt Samochwał, daß sie seiner Einladung nicht Folge geleistet haben, und fordert sie unter neuen Prahlereien auf, ihn zum Mittag in seinem Palais (diesmal auf dem Przedmieście Krakowskie) zu besuchen (Sz. 2). — Wieder versucht Leopold dem Johan mit Prahlereien zu imponieren, aber dieser hat nicht die Zeit, darauf zu hören (Sz. 3). — Samochwał kehrt zurück und wird von seinem Diener im Lügen übertroffen; dieser muß ihn wieder aus der unangenehmen Lage befreien (Sz. 4). —

(Akt III): Leopold hat endlich einen Wucherer gefunden, der seinem Herrn Geld leihen würde, aber die Bedingungen sind ganz unannehmbar (Sz. 1). — Die beiden Kavaliers finden sich ein, um Samochwał zum Mittag zu folgen, dieser sendet Leopold aus, um zu erkunden, ob das Essen fertig ist; unterdessen ergeht er sich in Prahlereien (Sz. 2). — Da nähert sich sein Vater, den er nicht erkennen will, und der ihn auch nicht recht erkennt, sondern fragt, ob er der Kaufmannssohn aus Danzig sei; empört weist der Sohn ihn ab (Sz. 3). — Verwirrt durch diese Begegnung, widerspricht sich Samochwał in seinen

Lügen (Sz. 4). — Leopold kommt mit der erfundenen Hiobspost, daß sich eine Seuche in Samochwałs Haus verbreitet habe, als man seine neuen türkischen Teppiche auspackte; viele Gäste seien tot umgefallen; die beiden Kavaliere verzichten unter diesen Umständen auf die Einladung (Sz. 5). — Anzelm erkundigt sich bei Leopold, ob er nicht seinen Sohn aus Danzig kenne; Leopold ahnt, wen er vor sich hat, und rät Anzelm, seinen Herrn, den Marquis, danach zu fragen (Sz. 6). —

(Akt IV): Alkander und Dorant sind mißtrauisch geworden (Sz. 1). — Ihr Diener Johan erzählt, daß kein Mensch in der ganzen Stadt etwas von der Seuche oder vom Palais des Fremden wisse (Sz. 2). — Sie fragen Leopold aus, der so ungeschickt lügt, daß sie keinen Zweifel mehr hegen können, daß Samochwał ein Betrüger ist (Sz. 3). — Ohne von den Entdeckungen seiner beiden Bekannten etwas zu ahnen, prahlt Samochwał genau so ungeniert weiter wie früher (Sz. 4). —

(Akt V): Samochwał klagt über Hunger, und Leopold erzählt ihm, daß ein fremder Herr nach ihm gefragt hat (Sz. 1). — Alkander fordert ihn heraus mit der Motivierung, daß einer von den Kavaliern, die er in jener Nacht besiegt habe, sein Freund gewesen sei, dessen Tod er nun rächen müsse, Samochwał sucht sich durch neue Lügen aus der peinlichen Lage herauszuwinden (Sz. 2). — Da erscheint Dorant mit Soldaten, um Samochwał als Mörder zu verhaften (Sz. 3). — Zugleich erscheint Anzelm, um sich bei Samochwał nach seinem Sohne zu erkundigen; vor die Möglichkeit einer Verhaftung und Bestrafung gestellt, nimmt Samochwał allmählich alle seine Lügen zurück (Sz. 4). —

3. «PARYŻANIN POLSKI»:

Argument: Bogacki, mając przyjaźń z Starskim, umyślił swą córkę-iedynaczkę oddać za iego syna Roberta, przetoż, chcąc mu dać dobre wychowanie, wysłał go swoim kosztem do cudzych krajów. Zkąd gdy Robert powrócił, Bogacki, widząc iego y mowy y uczynki wolnieysze, odzruca go y za brata iego młodszego Wilhelma córkę oddaie.

(Akt I): Der alte Vater Starski unterhält sich mit dem Diener Leopold über seinen eben zurückgekehrten Sohn Robert, mit dessen Lebensweise er sehr unzufrieden ist

(Sz. 1). — Da kommt der fromme und wohlgezogene jüngere Sohn Wilhelm aus der Kirche zurück (Sz. 2). — Der eben aufgewachte Robert hat eine längere Diskussion mit ihm über verschiedene, besonders religiöse Fragen (Sz. 3). — Der Diener Roberts, Marcin, fühlt sich sehr gekränkt, als Wilhelm ihn in den Stall schickt, ihm ein Pferd zu satteln (Sz. 4). —

(Akt II): Marcin drückt Leopold seine Indignation darüber aus, daß man ihn mit Pferdesatteln hat beauftragen wollen (Sz. 1). — Wilhelm bittet Leopold zu erkunden, ob Herr Bogacki schon aus seinen Gütern in Weißrußland («Ruś») eingetroffen sei (Sz. 2). — Nach einem neuen Gespräch zwischen den Brüdern über ungefähr dieselben Fragen, wobei Robert sich respektlos über seinen Vater ausläßt, kommt es zu einem Bruche zwischen ihnen (Sz. 3). — Der Vater, empört über die Schulden, die Robert beim Wucherer Łakomski gemacht hat, schilt ihn gründlich aus (Sz. 4). — Ohne einander wiederzuerkennen, geraten Bogacki und Robert in ein Gespräch miteinander, das Robert von der schlechtesten Seite zeigt (Sz. 5). — Bogacki ist sehr unangenehm berührt, als Leopold ihm sagt, der Fremde sei Robert gewesen (Sz. 6). —

(Akt III): Marcin freut sich über die bevorstehende Vermählung seines Herrn mit der reichen Erbin, denn nun wird es ihm möglich gemacht, Wilhelm für die Beleidigung zu fordern und seine Pariser Freunde als Sekundanten nach Polen einzuladen (Sz. 1). — Robert ist sicher, daß er durch seine Pariser Kunststücke dem widerstrebenden Mädchen sehr imponieren werde (Sz. 2). — Marcins Befürchtungen, daß die allgemeine Stimmung sich gegen Robert gewandt habe, sind nicht imstande, an Roberts Selbstvertrauen zu rütteln (Sz. 3). — Starski tritt ein und straft ihn für seinen Ungehorsam, indem er ihn zu seinem alten Vater aufs Land schickt (Sz. 4). — Trotzdem Robert alle seine Künste entwickelt, erklärt Bogacki ihm in aller Beisein, daß nicht er, sondern sein Bruder seine Tochter heiraten werde: Robert ist wie aus den Wolken gefallen (Sz. 5). —

4. «FIGLACKI KAWALER Z KSIEŻYCA»:

Argument: Lunacki, pan bogaty, uslyszawszy od niektórych filozofów, że na księżycu są ludzie y tak na nim mieszkają, iako my na tey ziemi, miał wielką ciekawość poznać którego z ludzi księ-

życowych. Figlacki, dowiedziawszy się o tey jego ciekawości, czyni się kawalerem z księżycyca y różnie Lunackiego łudzając, swego szuka pożytku.

(Akt I): Figlacki erzählt seinem alten Freunde Pomocki, wie er sich ins Vertrauen des alten Herrn Lunacki eingeschlichen habe und jetzt in seinem Hause schalte und walte (Sz. 1). — Figlacki, der das Verhältnis zwischen Vater und Sohn verderben möchte, redet dem jungen Robert ein, daß der Vater ihm zwar wirklich hat rufen lassen, nach einem Gespräch mit seinem alten Verwalter («podstarości») Gospodarski aber seinen Befehl widerrufen habe (Sz. 2). — Dem Alten aber sagt er, daß sein Sohn zwar anfangs auf seinen Befehl kommen wollte, aber nach einem Gespräch mit dem Verwalter sich geweigert habe; er erzählt darauf Lunacki vom Leben im Monde; dieser ist über seinen Freund entzückt (Sz. 3). — Der Verwalter klagt über die traurigen Zustände in der Wirtschaft, vermag aber nicht Lunackis Vertrauen zu Figlacki zu erschüttern (Sz. 4). —

(Akt II): Figlacki, der auf den Namen seines Herrn bei verschiedenen Kaufleuten Geldsummen geliehen hat, sieht die Notwendigkeit ein, schnellstens zu verduften, und bittet Pomocki, das Geld, das er unterschlagen hat, zu seinem (Figlackis) Bruder zu bringen (Sz. 1). — Da erscheint gerade der Kaufmann (Towarski), um das Geld einzufordern, wird aber von Figlacki auf die liebenswürdigste Weise hinauskomplimentiert (Sz. 2). — Gospodarski fordert von Figlacki Geld zur Ablöhnung des Gesindes. Dieser behauptet, der Herr habe heute kein Geld, er könne ihm aber von seinem eigenen anbieten, Gospodarski weigert sich, von ihm Geld entgegenzunehmen (Sz. 3). — Lunacki, der eben Gospodarski getroffen hat, fragt Figlacki, warum er der Dienerschaft den Lohn vor-enthalten habe; Figlacki ist um eine Ausflucht nicht verlegen und behauptet sogar, daß es nicht wahr sei, daß das Gesinde Bezahlung verlangt habe, Lunacki möge ihn mit Gospodarski konfrontieren; in Erwartung des letzteren erzählt er Lunacki von der «Mondsprache» (Sz. 4). — Sobald Gospodarski eintritt, fragt ihn Figlacki, ob er ihm nicht ausdrücklich Geld angeboten habe, Gospodarski kann es nicht verneinen und wird vom erzürnten Lunacki aus dem Hause gewiesen (Sz. 5). — Gospodarski trifft Robert, der ihm erzählt, daß ein Kaufmann mit einer Schuld-forderung zu seinem Vater gegangen sei; beide beschließen,

Pomocki über Figlacki auszufragen (Sz. 6). — Als Robert Figlacki über die Schuldforderung ausfragt, erzählt dieser, daß Lunacki sehr verschwenderisch sei, und schlägt Robert vor, er solle zu seinem Onkel reisen, um durch seine Vermittelung seine von der Mutter geerbten Güter vor dem Ruin zu bewahren (Sz. 7). —

(Akt III): Figlacki erklärt Lunacki das Auftauchen des unterschriebenen Wechsels damit, daß sein Sohn seine Unterschrift mißbraucht haben müsse, um kummerlos bei seinem Onkel leben zu können, jedenfalls sei es seine Absicht, zum Onkel zu reisen (Sz. 1). — Gospodarski kommt mit der Meldung, daß man soeben einen Menschen in dem Augenblick gefangen hat, als er mit einer großen Geldsumme verschwinden wollte (Sz. 2). — Figlacki spricht sofort die Vermutung aus, daß das das Geld sei, welches Robert zu seinem Onkel schicken wollte, er wolle nachsehen, wie es damit stände (Sz. 3). — Robert wird von seinem Vater ironisch ausgefragt, erklärt aber, daß Figlacki ihm im Namen des Vaters verboten hätte, vor ihm zu erscheinen, daß er nie auf seinen Namen Geld geliehen habe, und daß er nie zum Onkel zu reisen beabsichtigt habe (Sz. 4). — Gospodarski führt den gefangenen Pomocki herein, der sofort gesteht, daß er das Geld von seinem Nachbarn Figlacki erhalten habe, um es zu seinem, bei den Eltern lebenden Bruder zu schaffen (Sz. 5). — Als Figlacki vorgibt, er kenne Pomocki gar nicht, und alles sei Erfindung, zeigt Pomocki einen von jenem geschriebenen Brief, der seine Aussagen bestätigt. Da sieht Lunacki ein, welchen Fehler er begangen hat, als er dem «Mondkavalier» vertraute (Sz. 6). —

5. «RADA SKUTE CZNA»:

Argument: Anzelm, starzec bogaty, maiać sobie obiecana w małżeństwo panienkę, radzi się o tym ludzi różnego gatunku. Nakoniec groźbami do poięcia tey panienki iest przymuszony . . .

Anzelm erzählt seinem Nachbarn Jeronim, daß er sich verheiraten wolle, was der letztere unvernünftig findet, besonders, als er hört, daß die Erwählte Tochter des «mieszczanin» Alkantor und Schwester des jungen Dorant sei (Sz. 1). — Anzelm fragt seinen Diener Wilhelm, ob die Braut froh sei, daß sie mit ihm verheiratet werden solle, und dieser malt ihm dann die Pläne aus, die die verschwenderische Braut hege; Anzelm ist entsetzt (Sz. 2). — Anzelm sagt seinem Nachbarn Jeronim, daß

das mit der Heirat keineswegs so sicher sei, und erhält den Rat, mit zwei Philosophen aus der Nachbarschaft über die Sache zu reden (Sz. 3). — Er spricht zuerst mit dem Peripatetiker Pankracyusz, der ihm keine ordentliche Antwort gibt (Sz. 4). — Ebenso wenig bekommt er aus dem Pyrrhonisten Marfuryusz heraus (Sz. 5). — Positiveres sagt ihm der Chiromant Pandolf, ohne ihm doch zu verheimlichen, daß die Braut ihn nicht liebe (Sz. 6). — Der Astrolog Lunacki, den er dann um Rat fragt, stellt sein Horoskop, aus dem er schließt, daß Anzelm alle möglichen schlechten Eigenschaften besitzt (Sz. 7). — Wilhelm erzählt seinem Herrn, daß Dorimena in den jungen Kavalier Likast verliebt sei, und mit Anzelm baldigem Tode rechne; dieser faßt einen Entschluß und läßt Alkantor rufen, dem er mitteilt, daß er sich bedacht habe und aus gewissen Rücksichten nicht mehr heiraten wolle; Alkantor läßt scheinbar mit sich reden: er wolle sehen, was zu machen sei (Sz. 8—9). — Da erscheint Alkantors Sohn Dorant und zwingt Anzelm mit Gewalt, in die Heirat mit Dorimena einzuwilligen (Sz. 10). — Dorant berichtet, daß Anzelm seinen Rat akzeptiert habe (Sz. 11). —

Den vierten Band seiner Komödien, der nach der Mitteilung des «Kuryer Polski» (Nr. 40) vom 4. Oktober 1758 zu urteilen wahrscheinlich im September oder spätestens an einem der ersten Oktobertage des Jahres 1758 erschienen sein muß, hat Bohomolec mit dem Namen eines Witebskischen «podstoli» namens Kazimierz Łuskina geschmückt; dieser Łuskina ist aller Wahrscheinlichkeit nach irgendwie mit den beiden Brüdern und Jesuiten Jgnacy und Szczepan Łuskina verwandt gewesen, die im Jahre 1750 in Witebsk ein Seminar für arme Schüler am dortigen Kollegium gegründet hatten; Szczepan, ein in Frankreich ausgebildeter Astronom, wurde später Bohomolec' Mitarbeiter bei seiner journalistischen Wirksamkeit.³ Man darf vermuten, daß jene Widmung an Kazimierz Łuskina nicht nur ein Ausdruck persönlicher Hochachtung des Verfassers, sondern auch der Ausfluß ver-

³ Vgl. die Mitteilungen bei St. Załęski: *Jezuici w Polsce* (Lwów 1902), t. III, cz. II, S. 662, 1054 und passim.

verwandtschaftlicher oder freundschaftlicher Beziehungen zwischen den beiden weißrussischen Familien der Łuskina und Bohomolec ist. Kazimierz war sicher bei der Szlachta gut angeschrieben, denn darauf weist der Umstand, daß er von ihr zum Sejm-Deputierten erwählt worden war. Der vierte Band, von dem hier die Rede ist, glich in der äußeren Ausstattung genau den vorhergehenden und enthielt die Komödien: 1. «Statysta mniemany», 2. «Mędrkowie», 3. «Junak», 4. «Ubogi hardy» und 5. «Ubogi pokorny».

1. «STATYSTA MNIEMANY»:

Argument: Pewny młodzian, który się tu nazywa de Petiteville, będąc miernego urodzenia, czyni się graffem y wielce wziętym tak u Dworu, iako w Parlamencie, y tym sposobem łudzi Erasta, człeka bogatego, lecz prostego. Ale nakoniec sztuki iego odkryte przynoszą mu zawstyżenie.

(Akt I): Martinier, der Diener des vermeintlichen Grafen de Petiteville, wird von dem Onkel seines Herrn, dem aus der Provinz nach Paris gekommenen Argant, gestellt. Er berichtet ihm, daß sein Neffe sich zum Grafen ernannt hat, und bittet ihn, niemandem zu verraten, daß er der Onkel desselben ist (Sz. 1). — Er stellt ihn dem Dromon, dem Diener des reichen Erast, als seinen Onkel vor, der ihm eine reiche Erbschaft überbracht habe (Sz. 2). — Er verspricht Dromon 100 Dukaten, wenn er ihm hilft, seinen Herrn mit der Tochter des reichen Erast zu verheiraten (Sz. 3). — Dromon erzählt seinem Herrn Erast, daß der Vater des unlängst verabschiedeten Freiers, der Kleont heißt, über die Wortbrüchigkeit Erasts sehr ungehalten sei; dieser hat ihm nämlich den von seiner Tochter geliebten Dorant vorgezogen (Sz. 4). — Martinier entschuldigt die Abwesenheit seines Herrn und steckt dem Dromon einen Wechsel auf 100 Dukaten zu (Sz. 5). — Dieser sucht Erast in seinem Zweifel, ob er statt Dorants, dem er schon sein Wort gegeben, nicht lieber den Grafen, der ihm sehr imponiert, zum Schwiegersohn wählen solle, zu bestärken (Sz. 6). —

(Akt II): Martinier meldet die Ankunft seines Herrn (Sz. 1). — Dieser erscheint, scheinbar von Staatsge-

schäften überhäuft, imponiert Erast sehr und versichert ihm, daß er seinem Schwiegersohne und seinem Sohne seine Gnade werde angedeihen lassen, er habe sie übrigens schon Dorants Vater, dem Gesandten Anzelm, erwiesen, als er ihm seinerzeit die Stelle als Resident an einem italienischen Hofe verschaffte; er geht, weil ein Marquis (de facto ein Gläubiger) auf ihn warte (Sz. 2). — Erast bittet Martinier, er möchte seinen Herrn doch an das Regiment erinnern, das er seinem Sohne zu verschaffen versprochen (Sz. 3). — Der Graf kommt zurück und macht einen solchen Eindruck auf Erast, daß er beschließt, die Verbindung seiner Tochter mit Dorant aufzuschieben (Sz. 4). — Der Graf aber ist sehr besorgt, der Gläubiger könne durch sein inopportunes Auftreten seine Pläne durchkreuzen und will ihn selber aufsuchen (Sz. 5). — Dromon fordert Martinier auf, dafür zu sorgen, daß sein Herr schnellstens freie, denn die Verbindung mit Dorant soll aufgehoben werden (Sz. 6). — Da erscheint Dorant, der gehört hat, sein Vater sei aus Italien zurückgekehrt, und wird von Dromon darauf aufmerksam gemacht, daß seine Chancen im Sinken begriffen seien: er eilt sofort zu Erast (Sz. 7). — Anzelm, der Vater, der gleich nachkommt, versteht gleich, daß der vermeintliche Graf dem leichtgläubigen Erast den Kopf verdreht hat, und will seinen Einfluß auf Erast geltend machen; Dromon beschließt, zwischen der Tochter Erasts und Dorant Streit zu säen (Sz. 8). —

(Akt III): Martinier glaubt, daß jetzt alles gelingen werde, wie gewünscht: der Onkel Argant soll nämlich für den Grafen bei Erast um die Hand seiner Tochter anhalten (Sz. 1). — Da kommt Anzelm von Erast und wird von dem Grafen hochmütig gefragt, ob Erast seinen Besuch empfangen könne (Sz. 2). — Ohne zu wissen, wen er vor sich hat, erzählt der Graf, er habe dem Vater des Dorant die Stelle als Gesandter in Italien verschafft (Sz. 3). — Als er dann durch den dazukommenden Erast erfährt, daß Anzelm in eigener Person vor ihm steht, ist er frech genug, seine Lügen dennoch aufrechtzuerhalten (Sz. 4). — Dromon ruft den Grafen heraus, ein Herr wolle mit ihm sprechen; Martinier meint, das sei sicher ein Gesandtschaftssekretär (Sz. 5). — Anzelm warnt Erast vor dem Betrüger (Sz. 6). —

(Akt IV): Der Onkel Argant ist zur Freite gerüstet, bloß kann er sich trotz der Mühe, die Martinier sich gibt, nicht

daran gewöhnen, von seinem Neffen nicht als Neffen zu reden (Sz. 1). — Er verspricht sich sofort Dromon gegenüber, der glaubt, Argant freie um Erasts Tochter für Martinier, welcher sich ja früher für Argants Neffen ausgab (Sz. 2). — Der Graf und Martinier erklären Dromon, daß Argant natürlich nur gescherzt habe, worauf er Argant zu Erast eintreten läßt (Sz. 3). — Der Graf hat inzwischen die Ungeduld seiner Gläubiger beschwichtigt (Sz. 4). — Erast fühlt sich sehr geschmeichelt, daß der Graf seine Tochter freien will, und schickt Dromon zum Bankier, um die Mitgift zu erheben (Sz. 5). — Der Graf wünscht, daß die Hochzeit noch heute, und zwar im geheimen, stattfinden solle, nachher solle die Verbindung in allen Zeitungen Europas kundgegeben werden (Sz. 6). — Erast erklärt nun Dorant, daß dieser keine Hoffnung mehr auf die Hand seiner Tochter hegen dürfe (Sz. 7). —

(Akt V): Martinier äußert in einem Monologe schlimme Ahnungen (Sz. 1). — Dromon erzählt ihm, daß Erast gleich vom Bankier mit der Mitgift zurück sein werde (Sz. 2). — Erast schwankt wieder zwischen dem Grafen und Dorant, aber Dromon weiß ihn zugunsten des Grafen zu stimmen (Sz. 3). — Der Graf erscheint, und Erast schickt Dromon nach dem Gelde (Sz. 4). — Der Graf will zuerst nichts von einer Mitgift wissen, erklärt sich aber dann bereit, dieselbe entgegenzunehmen (Sz. 5). — Anzelm und Dorant kommen mit dokumentarischen Beweisen, daß der vermeintliche Graf nichts getan hat, um Erast seinen Prozeß gewinnen zu lassen, auch seinem Sohne kein Regiment verschafft hat, wie er behauptete; der Graf versteht es, Erast dennoch sicher zu machen (Sz. 6). — Der alte Argant verrät, daß de Petiteville sein Neffe ist (Sz. 7). — Der Bankier trägt das Seinige zur Entlarvung des Betrügers bei (Sz. 8). — Da muß der Graf verduften, und Dorant wird wieder zu Gnaden aufgenommen (Sz. 9).

2. «MEDRKOWIE»:

Diese Komödie ist ausnahmsweise nicht mit einem Argument versehen.

(Akt I): Klitander, ein junger «kawaler», ist in die Tochter des alten Chryzant verliebt, und Arist, ihr Onkel und Bruder des Chryzant, meint, daß ihm zwar von seiten des Vaters keine Hindernisse drohen, wohl aber von dessen beiden Söhnen (Sz. 1). — Klitander benutzt daher

die Gelegenheit, mit dem jüngeren Sohne Henryk zu sprechen, dieser glaubt aber, Klitander wolle ihm von seiner Bewunderung für seine Gelehrsamkeit reden (Sz. 2). — Der ältere Ferdynand examiniert ihn, wobei verschiedene Anschauungen über Bildung zum Ausdruck kommen, und erklärt, daß er nicht auf die Hand seiner Schwester rechnen dürfe (Sz. 3). —

(Akt II): Die beiden Brüder Arist und Chryzant sprechen über Klitander, und Chryzant gibt seinen Wunsch zu erkennen, seine Tochter mit Klitander zu vermählen (Sz. 1). — Henryk versichert, daß Klitander gar nicht in seine Schwester verliebt sei, sondern ihn ob seiner Gelehrsamkeit bewundere (Sz. 2). — Chryzant muß das Wissen seines Sohnes bewundern, versichert aber, daß seine Söhne im übrigen vor ihm zittern (Sz. 3). — Ferdynand zwingt seinen Vater, den Diener Marcin zu entlassen, weil er nicht glauben will, daß nicht die Sonne, sondern die Erde sich bewegt (Sz. 4). — Kaum berührt der Vater die Heiratsfrage, so hat Ferdynand einen Kandidaten in Bereitschaft, den Herrn Sawant (Sz. 5). — Chryzant muß sich nun wegen seiner Nachgiebigkeit vor Arist rechtfertigen (Sz. 6). —

(Akt III): Ferdynand, Henryk und der gelehrte Sawant halten eine Sitzung ab, wobei Sawant ein «epigramma Nimfy chorey na febre» vorliest (Sz. 1). — Ein anderer Pedant namens Wadius tritt auf, die beiden Pedanten machen einander Komplimente, geraten aber schließlich in Streit, so daß Wadius sich entfernt (Sz. 2). — Die Brüder schlagen Sawant vor, sich mit ihrer Schwester zu vermählen, worauf er mit Vergnügen eingeht (Sz. 3). —

(Akt IV): Die beiden Brüder beschließen, sich dem Wunsche des Vaters unbedingt zu widersetzen, und Henryk spricht schlecht von Klitander (Sz. 1). — Sie erklären Klitander, daß sie ihm Herrn Sawant vorgezogen hätten (Sz. 2). — Es kommt zu einer prinzipiellen Auseinandersetzung zwischen Klitander und dem dazukommenden Sawant (Sz. 3). — Der Diener Jacek überbringt einen Denunziationsbrief von Wadius an die Brüder, der jedoch keinen Eindruck auf dieselben macht; Ferdynand beschließt, daß Sawant schon heute seine Schwester heiraten, und daß ein Schreiber geholt werden soll (Sz. 4). — Klitander klagt Arist und Chryzant seine Not, und Arist verspricht, mit Hilfe einer Intrige die Sache zu arrangieren (Sz. 5). —

(Akt V): Sawant wird wenig durch die Tatsache beirrt, daß die Schwester seiner Freunde ihn gar nicht liebt (Sz. 1). — Chryzant fühlt sich als Herr des Hauses, bittet aber seinen Diener Marcin, ihn gegen seine Söhne zu unterstützen (Sz. 2). — Sawant hält in einer gezierten Ansprache um die Hand des Mädchens an, und als Chryzant zweimal nein sagt, wird das als ja gedeutet; zudem drohen seine Söhne, sein Haus zu verlassen, wenn er nicht seine Einwilligung gäbe, und Chryzant bittet selbst Klitander, von seiner Forderung abzustehen (Sz. 3). — Da kommt Arist mit fingierten Briefen, laut denen sowohl Chryzant wie Ferdynand ihr Vermögen verloren haben, und Sawant steht sofort von seiner Freite ab, während der uneigennützig Klitander sein Ziel erreicht, Arist erklärt schließlich, daß die Briefe unecht waren (Sz. 4). —

3. «JUNAK»:

Argument: Młodzian chępliwy, gdy, naśladowiac Gaskończyków, ustawnie chwali się z swych pojedynków, wpada w biedę y wyznaie szczyrze, iż nigdy w swym życiu nie pojedynkował.

(Akt I): Der Kavalier Leander ist von Roberts ewiger Prahlucht aufs höchste gereizt und will ihn fordern, während der andere Kavalier Kleon vorschlägt, lieber erst Roberts Diener, den ehrlichen Frontin, auszufragen (Sz. 1). — Frontin sagt Kleon sofort der Wahrheit gemäß, daß sein Herr keineswegs halb Europa auf der Suche nach würdigen Gegnern durchreist habe, und daß er nie in ein Duell verwickelt gewesen sei (Sz. 2). — Robert erfindet Lügengeschichten, die seine große Tapferkeit beweisen sollen (Sz. 3). — Zwischen dem Diener und seinem Herrn entsteht eine lange Diskussion über die Verwerflichkeit resp. Notwendigkeit der Duelle (Sz. 4). — (Akt II): Das Gespräch wird fortgesetzt, wobei Robert den Wunsch äußert, mit dem berühmten Kavalier Dorant die Klängen zu kreuzen (Sz. 1). — Er ist aber nicht wenig erschreckt, als der Diener wirklich Dorant suchen geht (Sz. 2). — Dorant erscheint nun selbst, ohne daß Robert ahnt, daß er es ist, und Robert erzählt ihm eine Räubergeschichte, wie er Dorant besiegt hätte (Sz. 3). — Da kommt Frontin zurück und sagt ihm, daß das der Gesuchte sei; Dorant nennt Robert einen Feigling und geht (Sz. 4). — Nichtsdestoweniger will Robert seinem Diener

imponieren (Sz. 5). — Als nun Leander und Kleon erscheinen, schwindelt er ihnen vor, wie er eben Dorant getötet habe; da meinen jene, sie müßten Dorants Seele begegnet sein (Sz. 6). —

(Akt III): Kleon deutet an, daß Robert sicher einen anderen als Dorant getötet haben müsse; Robert bestreitet das, will aber das Weite suchen, als Dorants «Seele» auftritt; Kleon hält ihn fest (Sz. 1). — Dorant fordert ihn, er will sich aus der Klemme ziehen (Sz. 2). — Leander benutzt eine der Lügengeschichten Roberts, indem er mitteilt, daß der türkische Gesandte seine Auslieferung verlange (Sz. 3). — Frontin bestätigt, daß sein Herr einen türkischen Oberst getötet zu haben behauptet hat, und als man ihm kundtut, daß er von den Türken sicher werde erwürgt werden, zieht Robert nach vielen Kreuz- und Quersprüngen vor, zu gestehen, daß er alles erlitten habe (Sz. 4). —

4. «UBOGI HARDY»:

Diese Komödie ist ohne «Argument» in die Sammlung aufgenommen.

(Akt I): Trotz des schwachen Widerspruches seines Sohnes Leopold hat der alte reiche Anzelm beschlossen, seine Tochter mit dem unausstehlich hochmütigen, aber angeblich reichen Kavaliere Rudolf, dem Sohne seines Jugendfreundes, zu verheiraten (Sz. 1). — Vom Hunger getrieben bittet Johan, der Diener des Rudolf, Leopold um etwas zu essen und bestärkt seine Vermutung, daß sein Herr eigentlich ganz arm sei (Sz. 2). — Rudolf jagt seinen Diener nach Hause (Sz. 3). — Er läßt sich von Leopold einladen, seinen Kaffee zu versuchen, kritisiert ihn aber und verläßt die Szene, scheinbar gekränkt (Sz. 4). — Wilhelm, Anzelm's alter Diener, meldet Leopold die Ankunft eines neuen Freiers, des «kawaler» Dorant, und wir erfahren bei dieser Gelegenheit, daß Leopold einen Freund hat namens Leander, der gleichfalls auf die Hand seiner Schwester Ansprüche erhebt, und den Leopold unterstützen möchte (Sz. 5). — Ein glückliches Quidproquo hilft ihm dabei. Dorant wendet sich nämlich mit seiner zeremoniösen Anrede an den alten Wilhelm, der auch eine Tochter hat, im Glauben, Anzelm vor sich zu haben, und Leopold bestimmt Wilhelm dazu, ihn in diesem Glauben zu belassen. Wilhelm rät ihm, sich betreffs der Verpflegung seiner Pferde an den eintretenden Anzelm zu wenden (Sz. 6). —

Anzelm erhält den denkbar schlechtesten Eindruck von dem gezierten Wesen Dorants, der in ihm den Hofmeister sieht, und beschließt, seinem Beschlusse getreu seine Tochter Rudolf zu geben (Sz. 7). —

(Akt II): Leopold beruhigt seinen Freund Leander, der die beiden Rivalen fürchtet, mit der Versicherung, er werde seinen Vater schon in der gewünschten Richtung zu leiten wissen (Sz. 1). — Er bestärkt zunächst den Alten in dessen Antipathie gegen Dorant, indem er andeutet, daß jener sich für eine andere Dame interessiere (Sz. 2). — Auch Rudolf macht einen schlechten Eindruck auf ihn durch seinen Hochmut. Er bietet sich als Schwiegersohn an unter der Bedingung, daß die eigentliche Herkunft der Tochter verheimlicht werde, fordert Anzelm auf, das Abendessen, bei dem er die näheren Ehebestimmungen zu besprechen wünsche, eine Stunde früher als gewöhnlich anzuordnen, und entfernt sich (Sz. 3). — Anzelm aber ist sehr über den Hochmut seines Protegé erstaunt, und Leopold sucht ihn umzustimmen (Sz. 4). — Darin wird er durch das Dazwischenkommen Johans unterstützt. Er will nämlich bei Anzelm Geld leihen, um den verpfändeten Degen seines Herrn einzulösen, und bietet als Garantie die Tabatière desselben an. Anzelm merkt, daß der angebliche Reichtum Rudolfs nur Schwindel ist, und beschließt, ihn zu strafen. Er nimmt die Tabatière und gibt Johan das nötige Geld (Sz. 5). — Seine Tochter aber will er noch vor dem Abendessen mit Leander verloben (Sz. 6). — Dorant aber hat inzwischen mit der Tochter Wilhelms gesprochen und sie ganz nach seinem Geschmacke gefunden; die ironische Behauptung Leopolds, er werde kaum eine Mitgift mit dem Mädchen erhalten, scheint ihm unwahrscheinlich; sie würde aber, wenn sie sich bewahrheiten sollte, ein Hindernis für die Heirat sein (Sz. 7). —

(Akt III): Leander, der erscheint, um den Ehekontrakt zu unterzeichnen, trifft mit Dorant zusammen und ist nicht wenig erstaunt, als dieser nach den unumgänglichen Komplimenten steif und sicher behauptet, er sei der Auserkorene (Sz. 1). — Nur mit einiger Mühe gelingt es Leopold, seinen Freund von der Grundlosigkeit seiner Befürchtungen zu überzeugen; er zieht ihn mit sich fort zur Unterschreibung des Kontraktes (Sz. 2). — Darauf treffen Rudolf und Dorant zusammen, und beide behaupten, von dem Vater des Mädchens die Einwilligung zur Ehe erhalten zu haben (Sz. 3). — Erst Wilhelms Dazwischen-

kommen löst das Mißverständnis auf, und Dorant verläßt mit einer stolzen Geste die Szene (Sz. 4). — Aber gleich darauf wird auch Rudolf beschämt, indem Anzelm ihn sehr ironisch wissen läßt, daß der Ehekontrakt erstens in seiner Abwesenheit, und zweitens nicht mit ihm, sondern mit Leander abgeschlossen worden sei (Sz. 5). — In einem Gespräche unter vier Augen erklärt Anzelm dem verblüfften Rudolf, daß sein Hochmut die Ursache seiner Abweisung sei, und überreicht ihm seine Tabatière mit 100 Dukaten als Schmerzensgeld (Sz. 6). — Die Komödie schließt mit folgender versifizierter «Moralfolgerung»:

Nie wiem, czy większey litości czy wzgardy
Godzien iest człowiek — ubogi a hardy.

5. «UBOGI POKORNY»:

Auch diese Komödie ermangelt wie die vorhergehende eines «Arguments»:

(Akt I): Wir befinden uns bei dem verarmten Kavalier Kleander. Er möchte am liebsten seinem zukünftigen Schwiegervater erzählen, daß er von seinem Vater wegen seiner verschwenderischen Lebensart enterbt worden sei und nichts habe, aber sein Diener Sbrigani treibt ihm diese «Grillen» aus (Sz. 1). — Kleander klagt sich selbst an (Sz. 2). — Sbrigani kann kaum den Diener des alten Anzelm, dessen Tochter sein Herr heiraten will, zurückhalten, Kleander selbst zu suchen; Johan teilt mit, daß Anzelm gern heute bei Kleander mit einer Gesellschaft von ungefähr 20 maskierten Personen zu Abend essen möchte, Sbrigani verspricht, daß alles in Ordnung sein werde (Sz. 3). — Kleander und Sbrigani sind ratlos, aber Sbrigani will schon etwas ausdenken (Sz. 4). —

(Akt II): «Teatrum wyraża dom Anzelma.» Johan versichert seinem Herrn Anzelm, daß Kleander tief verschuldet sei, ohne daß jener es glauben will (Sz. 1). — Da meldet Sbrigani, daß alles zum Empfange der Gäste fertig sei; übrigens sei er von den Leuten eines gewissen Kleon, der der Rival seines Herrn gewesen, aber abgewiesen worden sei, überfallen worden und wisse mit Bestimmtheit, daß sie Anzelm heute auf dem Wege zu Kleander überfallen wollten; Anzelm verzichtet unter solchen Umständen auf den Besuch bei seinem Schwiegersohne (Sz. 2). — Scheinbar vergeblich sucht Johan Anzelm zu überzeugen, daß das alles Schwindel sei (Sz. 3). — Anzelm sagt sich selbst, daß das Lügen sein müssen (Sz. 4). — Johan überbringt

ihm einen Brief, den ein Bote von Kleanders Vater gebracht habe (Sz. 5). —

(Akt III): «Theatrum wyraża dom naięty Kleandra.» Zunächst lügt Sbrigani seinem Herrn nach seiner Rückkehr was vor über den Erfolg seiner Expedition, sagt aber dann die Wahrheit, mit der Kleander keineswegs sehr zufrieden ist (Sz. 1). — Da erscheint Johan mit der Hiobspost, daß Anzelm zwar verhindert sei zu kommen, seine Gesellschaft werde sich aber dennoch efinden (Sz. 2). — Sbrigani kommt auf die Idee, die Gäste in die Zimmer des Hauptmanns zu führen, der im selben Hause logiere (Sz. 3). — Robert, Dorant und Wilhelm, Freunde des Anzelm, erscheinen, und Robert teilt mit, daß sein eben in der Stadt eingetroffener Bruder mit der übrigen Gesellschaft maskiert nachkommen werde. Während Sbrigani die Gäste in die inneren Gemächer führt, geht Johan, um auch Anzelm, der inkognito bleiben will, zu holen (Sz. 4). — Dorant bleibt zurück und klagt, daß er einen Katzenjammer hat, Sbrigani weist ihm daher ein Nebenzimmer zum Ausruhen an (Sz. 5). — Kleander und Sbrigani sind ratlos, woher sie Geld schaffen sollen, und nach mehrfachen, unausführbaren Vorschlägen (Dorant zu bestehlen, zu ermorden, das Haus in Brand zu stecken usw.) scheint Sbrigani eine Idee gefunden zu haben (Sz. 6). — Er bittet Fortuna um Hilfe (Sz. 7). — Als Anzelm «w masce udaiący się za brata Roberta» eintritt, versucht Sbrigani unter verschiedenen Vorwänden bei ihm Geld zu leihen, aber vergebens (Sz. 8). — Da erscheint plötzlich ein «garkuchmistrz piłany y iego ludzie, noszący wazy z potrawami», und Sbrigani läßt sie ruhig im Glauben, daß er der Besteller der Waren sei (Sz. 9). — Kleander ist sehr erstaunt und aufs neue bekümmert, als der Koch sofort Bezahlung verlangt (Sz. 10). — Vergebens sucht Sbrigani ihm den Mund zu stopfen, als Anzelm wieder zurückkommt; er flüstert Kleander zu, er solle bei der Maske Geld leihen (Sz. 11). — Das versucht er wirklich, ohne eine Ahnung zu haben, daß er Anzelm vor sich hat; nun hat aber Sbrigani vorhin den Fehler begangen, von Anzelm schlecht zu sprechen, und Anzelm will nun Kleander auf die Probe stellen, indem er über sich selbst schlecht spricht, reizt dadurch den ehrlichen Kleander zum Zorne und wird von ihm gefordert (Sz. 12). — Da kommt die ganze Gesellschaft lachend herbei und klärt den verdutzten Kleander über die Mystifikation auf. Anzelm aber macht Kleander zu seinem lieben Schwiegersohn (Sz. 13). —

Erst zwei Jahre nach Erscheinen des vierten Bandes ließ Bohomolec den fünften Band seiner Komödien auf dem Büchermarkt erscheinen, also im Jahre 1760 (die genaue Jahreszeit ist uns diesmal unbekannt). Während die früher erschienenen vier Bände alle der Offizin der Jesuiten entstammen, trägt der fünfte Band die Bezeichnung «w Drukarni Miclera». Lorenz Christoph Mizler de Kolof, «königlich polnischer Hofrat und Hofmedicus», der 1743 als Erzieher des jungen Malachowski nach Warschau eingewandert war, war eine jener markanten Figuren der geistigen Renaissance, die dem polnischen Geistesleben um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sein eigenartiges Gepräge gibt, war u. a. auch der Gründer einer Typographie in Warschau. Was Bohomolec veranlaßt haben kann, diese Komödien nicht in der Druckerei seines Ordens, deren Präfekt er übrigens zwei Jahre später selbst wurde, drucken zu lassen, läßt sich jetzt leider nicht mehr feststellen. Sicher ist bloß, daß Bohomolec Mizler gut gekannt hat. Möglich ist es auch, daß mit diesem Übergange zu einer anderen Druckerei der Umstand in Verbindung steht, daß der fünfte Band im Gegensatz zu den früheren erst zwei Jahre nach Erscheinen des vierten herausgegeben wurde. Bohomolec hat ihn dem «starosta Winnicki y Satnicki» Ignacy z Obór Kolumna Czosnowski und seiner Gattin Maryanna, die eine geborene Żaluska war und zum Geschlechte der am geistigen Aufschwunge Polens so tätig mitwirkenden Żaluzki gehörte, dediziert: das könnte als Motivierung der Widmung genügen. Bohomolec teilt die literarhistorisch äußerst interessante Tatsache mit, daß Czosnowski, nach seiner eigenen Mitteilung, übrigens ehemaliger General-Adjutant im Heere des Prinzen Condé, Corneilles Tragödien metrisch ins Polnische übersetzt hätte.⁴

⁴ Dieses ist dem verdienstvollen Historiker der polnischen Tragödie, Marjan Szykowski («Dzieje nowożytniej tragedji polskiej», Kraków 1920), entgangen.

Die Übersetzung, die Bohomolec, nach seinen eigenen Worten zu urteilen, in der Handschrift gekannt hat, ist nie gedruckt worden. Der Band enthielt die Komödien: 1. «Myśliwy», 2. «Bliźnięta», 3. «Kłopoty panów», 4. «Przyiaciele stołowi» und 5. «Kawalerowie modni».

1. «MYŚLIWY»:

Diese Komödie besitzt kein Argument.

(Akt I): Tomasz, der Diener des jungen Jägers Robert, ist damit beschäftigt, ein glückbringendes Zaubermittel, das sein Herr ihm herbeizuschaffen befohlen, und das ihm das Wild vor die Büchse führen soll, zu — erfinden (Sz. 1). — Er erklärt ihm dann auch mehrere, ganz sinnlose Mittel, die Robert zu befolgen verspricht (Sz. 2). — Vergebens ermahnt sein Freund Dorant ihn, dafür zu sorgen, daß das Erbe seines im Sterben liegenden Onkels ihm zufalle (Sz. 3). — Er ist nur von einem Wunsche be-seelt: den vorzüglichen Hund des Geizhalses Leopold in seinen Besitz zu bekommen, und Tomasz muß ihm denselben verschaffen (Sz. 4). — Sie versuchen Leopold im guten zum Verkaufe des Hundes zu veranlassen, der Hund ist aber schon so gut wie verkauft, und Robert kann ihn nur erhalten, wenn er kontant bezahlt; das kann er natürlich nicht (Sz. 5). — Kleon, Roberts Vater, beklagt sich bei seinem Freunde Alkander über die unglückselige Jagdleidenschaft seines Sohnes, der nun unbedingt Leopolds Hund haben will; Tomasz wettet mit Kleon, daß sie von dem Vater selbst das nötige Geld erhalten werden, und daß es ihm, Tomasz, gelingen werde, den Leopold zu betrügen (Sz. 6). —

(Akt II): Tomasz ist bereit, den Leopold hinters Licht zu führen (Sz. 1). — Da kommt gerade der Diener des Offiziers, der den Hund gekauft hat, Grzegorz, um den Rest der Kaufsumme zu bezahlen und den Hund abzuholen; Tomasz gibt sich für Leopolds Verwalter aus und erhält von Grzegorz den Kontrakt, das Geld will jener nicht abgeben, er geht ins Wirtshaus, um sich bis Leopolds Rückkehr auszuruhen (Sz. 2). — Tomasz ist über den ersten Erfolg entzückt (Sz. 3). — Als Robert mit seinem Freunde Dorant erscheint und ihm erzählt, daß sein Vater Leopold vor Tomasz gewarnt, und daß dieser mit Kleon gewettet hat, daß der Tomasz ihn nicht werde betrügen können, leiht Tomasz bei Dorant den Rest der Kaufsumme und erhält von ihm die Erlaubnis, seinen Diener Marcin in der In-

trige, die er anzetteln will, zu verwenden (Sz. 4). — Robert erzählt seinem Diener, daß sein Zaubermittel ihm leider gar nicht geholfen hat (Sz. 5). — Vergebens ermahnt Alkander den Sohn seines Freundes, doch an das Erbe zu denken (Sz. 6). — Marcin trifft mit Tomasz zusammen (Sz. 7). — Von Tomasz instruiert, gibt sich Marcin Leopold gegenüber für den erwarteten Offiziersburschen aus (Sz. 8). —

(Akt III): Dorant ermahnt wieder Robert, zum sterbenden Onkel zu gehen, aber Robert denkt nur an seine bevorstehende Fuchsjagd (Sz. 1). — Tomasz erscheint und ist über die lange Abwesenheit Marcins unruhig (Sz. 2). — Da kommt Marcin mit dem Hunde und neckt Tomasz auf verschiedene Weise (Sz. 3). — Als sie verschwunden sind, kommt Leopold heraus und äußert sein Vergnügen darüber, daß Tomasz ihn nun beim besten Willen nicht wird betrügen können (Sz. 4). — Er verlangt, daß Kleon ihm die verlorene Wette bezahlt, aber Kleon meint, noch könne Tomasz ihn betrügen (Sz. 5). — Als nun Grzegorz erscheint, stellt es sich heraus, daß Tomasz den Alten wirklich betrogen hat, und sowohl Kleon wie Grzegorz verlangen ihr Geld (Sz. 6). — Kleon erzählt dem dazukommenden Alkander, daß er seine Wette gegen Leopold gewonnen, gegen Tomasz aber verloren habe (Sz. 7). — Kleon bezahlt ihm wirklich die verlorene Wette, und Tomasz kann nun den Hund wirklich bezahlen (Sz. 8). — Robert ist über den Besitz des Hundes sehr erfreut und ganz uninteressiert, als Dorant ihm mitteilt, daß der Onkel nun gestorben sei, ohne ihm etwas zu vermachen (Sz. 9). —

2. «BLIŹNIĘTA»:

Argument: Henryk Leliusz, rodem Anglik, miał dwóch synów-bliźniąt, Jana y Piotra, tak do siebie podobnych, iż często sama matka w ich poznawaniu myliła się. Gdy już po lat 12 mieli, wyjechał oyciec do Konstantynopola y Piotra wziął z sobą. Po niejakim czasie Piotr tam się zabłąknął y dostał się w ręce iednego Turczyna, bawiącego się przedawaniem niewolników. Henryk, strata syna zasmucony, zachorował ciężko y przed śmiercią swoją napisał list do Jana, w Anglii zostawionego, aby, skoro do lat zupełnych przydzie, starał się brata znaleźć y z nie-

woli wykupić. Uczynił Jan zadość woli oycowskiej y przez sześć lat próżno go szukawszy, powraca z Turek morzem do Anglii y, zaicławszy do Neaplu, znayduie tam nad nadzieią brata zgubionego.

(Akt I): Sbrigani, der Diener des Zwillingsbruders Jan, soll diesem eine Wohnung in Neapel suchen; unversehens trifft er seinen alten Bekannten, den Galeerenstäfiling Furboni, und läßt sich von ihm seine Lebensgeschichte erzählen (Sz. 1). — Als sie abgegangen sind, tritt der Parasit («pochlebca») Robert auf und klagt, daß es ihm immer schwieriger werde, gastfreie Menschen aufzutreiben (Sz. 2). — Da sieht er Piotr Leliusz aus dem Hause treten und schließt sich ihm an (Sz. 3). — Leliusz lädt sich und den Parasiten bei Dorant, seinem Freunde, zum Mittagessen ein (Sz. 4). —

(Akt II): Zufällig geht Jan Leliusz an Dorants Haus vorbei, er sendet seinen Diener zum Hafen nach seinen Sachen (Sz. 1). — Frontin, Piotrs Diener, glaubt seinen Herrn vor sich zu haben, worüber sowohl er wie der verneinende Jan sehr erstaunt sind (Sz. 2). — Dorant hält ihn auch für Piotr und lädt ihn in sein Haus; obgleich Jan versichert, Dorant nicht zu kennen, folgt er dennoch mit hinein (Sz. 3). — Furboni kommt auf die Bühne und fragt Frontin nach dem Diener des Leliusz und ist geärgert, als dieser behauptet, er sei der Gesuchte (Sz. 4). —

(Akt III): Robert findet sich in Erwartung seines Freundes Piotr vor dem Hause Dorants ein (Sz. 1). — Den heraustretenden Jan nimmt er auch für Piotr, und es entwickelt sich ein Gespräch zwischen beiden, aus dem weder der eine noch der andere klug wird (Sz. 2). — Auch Frontin ist über die Veränderung, die mit seinem Herrn vorgegangen ist, sehr erstaunt und beschließt, dem Adoptivvater desselben, dem alten, reichen Adrast, dem ehemaligen Freund des alten Leliusz, Mitteilung davon zu machen (Sz. 3). — Da kommt Piotr und versichert, er sei noch gar nicht bei Dorant gewesen, im Gegenteil, sei gerade auf dem Wege zu ihm (Sz. 4). — Sbrigani kommt nun dazwischen und glaubt, Piotr sei sein Herr Jan, übergibt ihm daher seine aus dem Hafen geholten Sachen, die Piotr wirklich entgegennimmt, aber nur um Robert mit der Auffindung des rechten Besitzers zu beauftragen (Sz. 5). — Noch mehr verwundert sich Piotr aber, als

sogar Dorant behauptet, er habe schon bei ihm zu Mittag gespeist; er entfernt sich (Sz. 6). — Zwischen Sbrigani und Frontin kommt es zu einem Streite, wer von ihnen beiden der Diener des Leliusz sei, Frontin schlägt Sbrigani und geht seiner Wege (Sz. 7). — Als Sbrigani dann dem wieder auftretenden Jan sagt, er habe ihm ja eben die Sachen gegeben, die er dann einem Dritten weitergegeben habe, bekommt er fast wieder Schläge, jedenfalls behauptet Jan, das sei eine Lüge, und befiehlt ihm, sofort die Sachen zu schaffen, besonders wertvoll für ihn sei ein Siegelring (Sz. 8). —

(Akt IV): Sbrigani und sein Freund Furboni beratschlagen, wie man eigentlich die Sachen bequem zurückschaffen könne (Sz. 1). — Da kommt gerade Robert, der den Eigentümer des fremden Koffers nicht hat ausfindig machen können, sie überfallen ihn und nehmen ihm die Sachen ab (Sz. 2—3). — Jan, der gerade wieder zurückkommt, freut sich, daß er die Sachen wieder hat, ist aber nicht wenig erstaunt, als sowohl Sbrigani wie Robert behaupten, er habe den «worek» wirklich selbst dem letzteren gegeben (Sz. 4—5). — Robert klagt nun dem herbeikommenden Adrast in Jans Beisein, daß sein vermeintlicher Adoptivsohn ihn, Robert, anklage, er sei ein Dieb, Jan aber, den beide für Piotr nehmen, antwortet Adrast sehr grob (Sz. 6). — Der bekümmerte Greis beschließt, den Barbier um Beistand zu bitten (Sz. 7). —

(Akt V): Robert ist von Adrast gebeten worden, den Bader zu holen, mit dem er auch erscheint (Sz. 1). — Da kommt der nichts Böses ahnende Piotr, der für Jan gehalten und vom Arzte daher genau nach seinem Gesundheitszustande ausgefragt wird (Sz. 2). — Als er sich dem Versuche des Baders, ihn abzuführen, widersetzt, kommt sein eigener Diener Frontin und hilft ihn binden (Sz. 3). — Als nun Sbrigani und Furboni dazukommen, glauben sie, Sbriganis Herr, Jan, werde gebunden, und befreien ihn (Sz. 4). — Piotr ist ihnen für die Befreiung sehr dankbar, bestreitet aber aufs entschiedenste, daß er Sbriganis Herr sei (Sz. 5). — Schließlich kommt Adrast mit dem Parasiten und dem Bader und versucht, Piotr (den vermeintlichen Jan) im guten dazu zu überreden, sich einer Aderlassung zu unterziehen (Sz. 6). — Der Knoten wird endlich dadurch entwirrt, daß Jan auf der Bühne erscheint und so mit seinem Bruder zusammentrifft (Sz. 7). —

3. «KŁOPOTY PANÓW»:

Argument: Ta komedya iest na fundamencie owey historyi, którą o ielnym z xiążąt Burguńskich czytamy. Ten pan, widząc chłopą bez pamięci píanego, śpiącego na ulicy, kazał go zanieść do swego palacu y w szaty naybogatsze ubrać. Gdy się chłop przespał, czyniono mu wszelkie honory y wmówiono w niego, że on iest xiążę Burgundyi. Z czego xiążę y uciechy miał dosyć y nauki panowania synowi dał bardzo mądre.

(Akt I): Der Offizier des Fürsten, Robert, unterhält sich mit seinem Diener Marcin u. a. über die Schwierigkeit, mit der das Soldatenwerben verbunden ist (Sz. 1). — Er klagt dem Freunde des Fürsten, Oront, der ihm rät, die Sache nicht so ernst zu nehmen, und andeutet, daß der Fürst Philipp und sein Sohn, der Prinz Karl (Graf de Charlerois) in ihren Anschauungen über das Kriegswesen stark voneinander abweichen (Sz. 2). — Da kommt Marcin zurück und klagt, er sei gerade dabei gewesen, einen betrunkenen Bauern anzuwerben, als der Fürst erschienen sei und ihn ihm vor der Nase weggeschnappt habe (Sz. 3). — Der Fürst kommt selbst und erzählt Oront, er habe einen betrunkenen Bauern in sein Schloß bringen lassen, um ihn als Fürsten zu behandeln (Sz. 4). — Zwischen dem Fürsten und dem Prinzen entspinnt sich ein langes Gespräch über den Nutzen resp. die Schädlichkeit der Kriege (Sz. 5). —

(Akt II): Der Prinz teilt seinem Vater mit, daß alles bereit sei zur Ausführung des Spafes (Sz. 1). — Man bringt den schlafenden, fürstlich gekleideten Grzegorz auf die Szene und weckt ihn (Sz. 2). — Grzegorz erwacht, wundert sich über seine neuen Kleider, findet aber, daß sie ihm gut passen (Sz. 3). — Oront überzeugt Grzegorz, daß er der Fürst von Burgund ist, und dieser läßt sich das gern gefallen (Sz. 4). — Der Fürst und der Prinz begrüßen ihn, und Oront meldet, daß der Gesandte von China um eine Audienz bitte (Sz. 5). — Man führt den als Gesandter verkleideten Kleon ein, der sich im Namen seines Königs über die Freundschaft des burgundischen Fürsten mit dem Könige von Persien, mit dem der Kaiser von China Krieg führe, beklagt, und von Grzegorz kurz und bündig abgefertigt wird (Sz. 6). — Man macht ihm Komplimente ob seiner Staatsweisheit (Sz. 7). — Oront

meldet die Deputierten der Provinz an (Sz. 8). — Grzegorz hört kaum auf die langen Tiraden des Deputierten und befiehlt ihm, schnellstens zu verschwinden (Sz. 9). — Robert trägt ihm den Fall eines gewissen Grzegorz vor, der desertiert sei, Grzegorz begnadigt ihn und verlangt zu essen, muß aber zuerst eine Tour durch die Stadt machen (Sz. 10). —

(Akt III): Kleon und der Prinz unterhalten sich über Grzegorz (Sz. 1). — Marcin unterrichtet Grzegorz von der schlechten Lage des Staates und bereitet ihn auf den Regierungsrat vor (Sz. 2). — Grzegorz glaubt, nun gehe es ans Essen, und wird über seinen Irrtum aufgeklärt (Sz. 3). — Die Sitzung beginnt, man macht Grzegorz darauf aufmerksam, daß ein Krieg im Anzuge sei, er will aber keinen Beschluß fassen, bevor er gegessen hat (Sz. 4). — Man überreicht ihm Gesuche seiner Untertanen, und Grzegorz erfährt, daß er Schätze habe (Sz. 5). — Grzegorz bezahlt seine Beamten (Sz. 6). — Ein persischer Astrolog prophezeit Grzegorz alles mögliche Böse (Sz. 7). —

(Akt IV): Grzegorz ist sehr unzufrieden darüber, daß man ihn hungern läßt (Sz. 1). — Der Fürst verspricht, daß das Essen gleich fertig sein soll (Sz. 2). — Er macht Marcin zum Marquis (Sz. 3). — Robert meldet, daß der Staat in Gefahr sei, und bittet Grzegorz, das Kommando über seine Truppen zu übernehmen (Sz. 4). — Der chinesische Sendbote fordert Grzegorz zum Zweikampfe mit seinem Könige heraus, was Grzegorz natürlich abschlägt (Sz. 5). — Als man das Essen bringt, rät der Arzt ihm ab, davon zu essen (Sz. 6). — Oront überreicht ihm einen Brief, aus dem Grzegorz erfährt, daß das Essen vergiftet sei (Sz. 7). — Robert entdeckt ihm den Mordplan des «szambelan» (Sz. 8). — Grzegorz hat genug bekommen vom Fürstendasein (Sz. 9). — Der Fürst gibt den Befehl, daß man Grzegorz wieder trunken machen und in den früheren Zustand versetzen solle (Sz. 10). — Der Prinz sieht ein, daß es schwer ist, ein rechter Fürst zu sein (Sz. 11). —

(Akt V): Man trägt den betrunkenen Grzegorz wieder auf die Straße (Sz. 1). — Grzegorz erwacht und erzählt dem Nachbarn Tomasz seinen Traum (Sz. 2). — Marcin will Grzegorz festnehmen (Sz. 3). — Robert sagt ihm, daß er als Deserteur gehängt werden soll (Sz. 4). — Der Fürst

begnädigt ihn und nimmt ihn in seinen Dienst auf (Sz. 5).
 — Der Fürst zieht im Gespräch mit seinem Sohne die Moral des Schauspiels (Sz. 6). —

4. «PRZYIACIELE STOŁOWI»:

Die Komödie ist ohne Argument abgedruckt.

(Akt I): Der Nachbar Wilhelm des abwesenden Anzelm unterhält sich mit dessen Diener Frontin über die verschwenderische Lebensweise Roberts, des Sohnes des Abwesenden, und über dessen traurige ökonomische Verhältnisse, die ihn zwingen, sein Haus zu verkaufen; um dieses zu verhindern, schlägt Frontin Wilhelm vor, Robert einen fingierten Brief des Vaters zu senden, mit der erfundenen Mitteilung, daß Anzelm im Begriffe stehe, nach Hause zurückzukehren (Sz. 1). — Frontin fürchtet die Möglichkeit einer baldigen Rückkehr Anzelms (Sz. 2). — Robert dagegen ist unbekümmert, er glaubt, sein Vater sei tot, baut auf die Freundschaft seiner Zechgenossen Klearch und Alkander, die er zu Mittag eingeladen hat (Sz. 3). — Robert flüchtet sich vor den beiden Gläubigern Erast und Dorant (Sz. 4). — Frontin beruhigt zuerst den Erast durch eine Lüge (Sz. 5). — Ebenso beruhigt er Dorant (Sz. 6). — Die Zechgenossen Alkander und Klearch verraten uns in einem Zwiegespräch ihren niedrigen Charakter (Sz. 7). — Robert aber sieht in ihnen treue Freunde (Sz. 8). —

(Akt II): Frontin kommt mit der Hiobspost, daß Roberts Vater unerwartet angekommen sei, und die Kumpanen bitten Frontin, den Alten hinzuhalten, bis sie mit dem Essen fertig geworden sind (Sz. 1). — Der «filut» Marcin ist beauftragt worden, Robert den fingierten Brief seines Vaters zu übergeben, worüber er sich in einem Monologe ausspricht (Sz. 2). — Da kommt Anzelm selbst, den Marcin nie gesehen hat, und ist erstaunt, von Marcin zu erfahren, daß dieser den alten Anzelm sehr gut aus Konstantinopel her kenne und seinem Sohne einen Brief von ihm zu übergeben habe, Marcin seinerseits ist verblüfft, als der Alte behauptet, Anzelm selbst zu sein (Sz. 3). — Der rechtzeitig hinzukommende Frontin erklärt Anzelm, man habe seinen, über den vermeintlichen Tod des Vaters sehr betrübten Sohn durch einen fingierten Brief beruhigen wollen. Zugleich hindert Frontin ihn daran, in sein Haus zu treten, da dieses verpestet sei; der Sohn sei aufs Land gezogen (Sz. 4—5). — Da

erscheint Roberts Hauptgläubiger Rudolf und fordert Bezahlung der Schulden, Frontin aber lügt Anzelm vor, der Sohn habe ein neues Haus sehr billig gekauft und einen Teil der Kaufsumme bei Rudolf geliehen, das Haus aber habe bisher dem Nachbarn Leopold gehört, der jetzt nachträglich den schlechten Handel sehr bereue (Sz. 6). — Sobald Leopold selbst erscheint, erzählt Frontin ihm, daß Anzelm zurückgekehrt sei und ein neues Haus nach dem Muster des seinigen erbauen wolle; Leopold, der in die Stadt eilt, gibt die Erlaubnis zur Besichtigung des Hauses, und Anzelm ist sehr mit der Wahl seines Sohnes zufrieden (Sz. 7). —

(Akt III): Alkander und Klearch, die mit dem Essen fertig geworden sind, versichern Robert ihrer Freundschaft, sie wenden sich ins Haus zurück, als Anzelm erscheint (Sz. 1). Dieser ist mißtrauisch geworden, weil er in der Stadt schlechte Gerüchte über die Lebensweise seines Sohnes gehört hat (Sz. 2). — Da kommt Klearchs Diener Jan, um seinen Herrn nach Hause zu holen, und verrät, daß Robert eben für seine Freunde ein Zechgelage veranstaltet habe (Sz. 3). — Leopold versichert Anzelm, daß er nie im Sinne gehabt habe, sein Haus zu verkaufen (Sz. 4). — Wilhelm eröffnet ihm die ganze Wahrheit (Sz. 5). — Anzelm fordert erbittert, daß das Haus geöffnet werden solle, Robert tritt heraus und drückt seine Freude aus über das unverhoffte Wiedersehen, wird aber kurz abgefertigt (Sz. 6). — Als nun Erast und Dorant wieder auf der Bildfläche erscheinen, glaubt Robert, daß seine Freunde ihn nun aus der unangenehmen Lage befreien werden, irrt sich aber sehr; Anzelm fordert die Gläubiger auf, morgen wiederzukommen, und führt Robert ins Haus, um ihm unter vier Augen den Standpunkt klar zu machen (Sz. 7). —

5. «KAWALEROWIE MODNI»:

Die Komödie hat kein Argument.

(Akt I): Die Kavaliere Kleon und Dorant sind über den Empfang, der ihnen von den beiden zugereisten Junkern Tomasz und Jan zuteil wurde, empört, und Dorant schlägt vor, ihre Diener als Herren zu verkleiden und zu den beiden Dummköpfen zu schicken (Sz. 1). — Anzelm, der Vater des einen Jünglings und Onkel des anderen, ist von der kühlen Empfehlung der beiden Herren unangenehm berührt (Sz. 2). — Sein Diener Filip erzählt ihm, was Tomasz und Jan treiben, und ist überzeugt, daß der fran-

zösische Erzieher Martinier ihnen den Kopf verdreht (Sz. 3). — Anzelm sagt den jungen Leuten gerade heraus, daß ihm der Erzieher sehr wenig gefällt (Sz. 4). — Tomasz und Jan sind unzufrieden mit der bäuerischen Lebensanschauung des Alten und sprechen die Vermutung aus, daß Anzelm gar nicht der rechte Vater Tomasz' ist (Sz. 5). —

(Akt II): Die beiden Junker klagen Martinier, daß Anzelm verlange, sie sollten zur Kommunion gehen, und Martinier unterrichtet sie, wie sie sich dem entziehen könnten (Sz. 1). — Filip meldet ihnen die Ankunft eines Kavaliere, der im französischen Heere gedient habe (Sz. 2). — Woyciech, Dorants Diener, erscheint als Kavaliere verkleidet, prahlt und spricht seine Verachtung aus für alles, was polnisch ist (Sz. 3). — Robert, der Diener des Kleon, gesellt sich zu ihnen, gleichfalls als Kavaliere verkleidet, und prahlt mit Woyciech um die Wette (Sz. 4). — Schließlich erscheint auch Martinier, und Tomasz präsentiert ihn und erzählt seine Geschichte, worauf alle fortgehen, um Kaffee zu trinken (Sz. 5). —

(Akt III): Anzelm unterwirft Martinier einem Verhör über seine Erziehungsgrundsätze, wobei Martinier ihm ganz nach dem Munde redet (Sz. 1). — Die Gesellschaft findet sich ein, und alle ergehen sich in verächtlichen Reden über die Zustände und Sitten in Polen (Sz. 2). — Da erscheinen Dorant und Kleon und schlagen die beiden Diener (Sz. 3). — Tomasz und Jan sind erstaunt darüber (Sz. 4). — Dorant und Kleon erklären, daß Woyciech und Robert ihre Diener seien; dabei wird auch Martinier von Kleon als sein früherer Stallknecht erkannt, der ihn bestohlen habe und darauf verschwunden sei (Sz. 5). — Anzelm aber beschließt dem Unwesen mit den privaten Erziehern ein Ende zu setzen und die beiden Junker in eine öffentliche (Jesuiten-)Schule zur weiteren Erziehung zu geben (Sz. 6). —

Bevor noch die erste Ausgabe der Komödiensammlung, die somit $5 \times 5 = 25$ Komödien enthielt, abgeschlossen war, — genauer: noch vor dem Erscheinen des vierten und fünften Bandes —, wurden die ersten drei Bände in einer zweiten und dritten Auflage aufs neue herausgegeben. Die zweite Ausgabe erschien 1757 in Lublin in drei Bänden mit folgendem Titel:

KOMEDYE
przez Xiędza FRANCISZKA
BOHOMOLCA
Societatis JESU
n a p i s a n e

w LUBLINIE
za pozwoleniem Starszych
przedrukowane
w Drukarni JKMCi y Rzeczypospolitey
w Kollegium Soc. JESU
Roku MDCCLVII

Die dritte Ausgabe erschien im folgenden Jahre, also 1758 («Roku MDCCLVIII») in Lwów, und zwar in der Druckerei des königlich privilegierten Typographen Jan Szlichtyn. Der Titel der Sammlung war mit dem der zweiten Ausgabe in der Hauptsache identisch.⁵

Die vierte Ausgabe der Bohomolecschen Komödien, richtiger, die zweite Gesamtausgabe derselben, erschien erst viele Jahre nachdem Pater Bohomolec seine pädagogische Wirksamkeit aufgegeben hatte, zu einer Zeit, da der Orden der Jesuiten gerade aufgehoben wurde (1773). Die Ausgabe erschien in Warschau in den Jahren 1772—1775 (1772: Band I, 1773: Band II und III, 1774: Band IV, 1775: Band V). war dem bekannten Architekten Jakób Fontana («pulkownik y budowniczy JKMCi y Rzeczypospolitey») gewidmet, dessen Verdienste Bohomolec in der Widmung darlegt, und zu dem er als guter Freund des Hofmedikus Jan Czempiński, dem Gatten einer Prowidencja Fontana, selber in näheren persönlichen Beziehungen gestanden haben mag, und enthielt in derselben Reihenfolge dieselben 25 (nicht wie Estreicher in seiner Bibliographie angibt 24) Komödien

⁵ Es sei nur bemerkt, daß auf dem Titelblatte der besondere Vermerk zu lesen ist: «za pozwoleniem autora».

der vorhergehenden Sammlungen. Der Titel lautete folgendermaßen:

KOMEDYE
X. FRANCISKA BOHOMOLCA
Societatis Jesu
Znowu przedrukowane

Za pozwoleniem Zwierzchności
w Warszawie
w Drukarni JKMCi y Rzeczypospolitey
w Kollegium Soc: JESU
Roku 1772

Außerdem existiert noch ein Sonderdruck des fünften Bandes, der nur die beiden ersten Komödien («Myśliwiec» und «Bliźnięta») enthält und einen unbedeutend veränderten Titel trägt.

Der Vollständigkeit halber seien hier noch zwei, die Verbreitung der Bohomolecschen Schulkomödien charakterisierenden Tatsachen genannt. Der im vierten Bande abgedruckte «Junak» erschien im Jahre 1774 im LXIII. Bande der großen Sammlung aller in Warschau öffentlich aufgeführten Komödien, die den Titel trägt: «Teatr Polski czyli Zbiór komedyi, dramm y tragedyi, z najsławniejszych autorów Francuzkich tłómaczonych y przez aktorów Polskich na Teatrze Warszawskim granych.»⁶ Dieses scheint darauf hinzudeuten, daß der «Junak» auch auf dem von Stanisław August gegründeten Theater vor 1774 gespielt worden ist. Mizler teilt uns in dem (allgemein ihm zugeschriebenen) «Briefe eines Gelehrten aus Wilna an einen bekannten Schriftsteller in Warschau, die Polnischen Schaubühnen betreffend» (Warschau 1775, «gedruckt in der Mitzlerischen Buchdruckerei») mit, daß man im Jahre 1775 «eine polnische Comödie Der Raufer

⁶ Die Komödie ist hier zusammengestellt mit Zabłockis «Zółta szlafmyca» und einer Übersetzung von Le Brets «Le double Extravagance».

(Junak) acht mal (und zwar am 1. «Hornung», 28. und 30. «Merz», 22. April, 23. «Julius», 21. und 24. August und 30. November) auf dem Warschauer öffentlichen Theater gespielt habe.⁷ Biegeleisen hat diese Mitteilung auf Bohomolec' Komödie bezogen. Inwieweit dieses Verfahren berechtigt ist, kann ich nicht mit Bestimmtheit ausmachen. Mizler kann nämlich sehr wohl einen ganz anderen «Junak» gemeint haben, und zwar Stanisław Mycielskis 1770 und 1774 in Warschau bei Gröll gedruckten, dreiaktigen «Junak», der zwischen jenen beiden Jahren, wenn wir der im Vorwort zur zweiten Ausgabe vom Herausgeber, der sich hinter den Initialen F. C. B. K. K. versteckt, gegebenen Mitteilung Glauben schenken dürfen, jedenfalls im «Korpus Kadetów» aufgeführt worden ist. Belcikowski hat seinerzeit in seinem Artikel über Bohomolec⁸ sogar behauptet, daß Bohomolec der Herausgeber dieser Komödie gewesen sei, wahrscheinlich dadurch zu dieser Annahme verleitet, daß eine undatierte Ausgabe der Bohomolec'schen «Rozrywki ucieszne y dowcipne», die auch Estreicher in der Jagellonischen Bibliothek zu Krakau gesehen hat, im VIII. Kapitel einen «zbiór komedyi w krótkim zebraniu pod tyt. 'Junak' (St. Mycielskiego)» enthielt. Wie dem auch sei, wir wissen nicht, welche von diesen beiden Komödien Mizler in seiner Notiz gemeint haben kann.

Die andere Tatsache, die für uns hier von Interesse sein könnte, ist die, daß auch der «Paryżanin Polski» in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts öffentlich aufgeführt worden zu sein scheint. Jedenfalls ist unsere Komödie in den 1779 erschienenen LVII. Band des

⁷ Biegeleisen («Album . . . poświęcone J. I. Kraszewskiemu», S. 635) führt fehlerhafte Daten an.

⁸ «Pierwszy sceniczny pisarz», 419/20. Belcikowski behauptet sogar, daß Bohomolec «dyrektor teatru w Korpusie Kadetów» gewesen sei. Er hat ihn augenscheinlich mit dem Herausgeber der Mycielskischen Komödie verwechselt, der übrigens Cieciszowski hieß und tatsächlich der Leiter der Theaterübungen im Kadettenkorps war.

«Teatr Polski» aufgenommen worden⁹, was darauf deuten dürfte, daß sie ungefähr gleichzeitig auch aufgeführt worden ist.¹⁰

Vier verschiedene Auflagen, die den Zeitraum 1755 bis 1775 umfassen, drei verschiedene Druckorte (Warschau, Lublin, Lemberg), die davon zeugen, daß die Komödien des Paters Bohomolec nicht nur in seiner eigenen Schule aufgeführt und gelesen wurden, sind Beweis genug dafür, daß sie in weiten Kreisen der polnischen Gesellschaft Aufmerksamkeit geweckt hatten. Wie sie von den Zeitgenossen gewertet wurden, geht schließlich daraus hervor, daß der ausgezeichnete Theaterkenner Fürst Adam Czartoryski sie bei der Nennung der wichtigsten polnischen Schöpfungen auf dem Gebiete der dramatischen Kunst im Vorworte zu seiner 1771 erschienenen eigenen Komödie «Panna na wydaniu» (S. 61) nicht mit Stillschweigen übergehen zu können glaubte; er nannte sie «komedye pełne szczypek soli Attyckiey».

⁹ Sie ist hier mit einer Komödie eines gewissen Tomaszewski (1771), einer anderen eines gewissen Marewicz (1787) und einer Oper von Metastasio (1780) zusammengestellt.

¹⁰ Noch im Jahre 1843 wurde diese Komödie von Dilettanten im Dorfe Brzeżany in Galizien aufgeführt. Vgl. K. Wójcicki, Rys ogólny piśmiennictwa polskiego od r. 1750 do 1800 («Dziennik literacki», 1853, II, Nr. 41).

PG Stender-Petersen, Adolf
7157 Die Schulkomödien des Paters
B6Z86 Franciszek Bohomolec, S.J.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

