

EESTI VABARIIGI TARTU ÜLIKOOLI  
**TOIMETUSED**

---

**ACTA ET COMMENTATIONES**  
UNIVERSITATIS TARTUENSIS  
(DORPATENSIS)

**B**

HUMANIORA

**XXV**

TARTU 1931

EESTI VABARIIGI TARTU ÜLIKOOI

**TOIMETUSED**

---

**ACTA ET COMMENTATIONES**

UNIVERSITATIS TARTUENSIS

(DORPATENSIS)

**B**

HUMANIORA

**XXV**

TARTU 1931

K. Mattieseni trükikoda o/ü., Tartus, 1931.

## Sisukord. — Contenta.

---

1. **Ad. Stender-Petersen.** Tragoediae Sacrae. Materialien und Beiträge zur Geschichte der polnisch-lateinischen Jesuitendramatik der Frühzeit.
  2. **Walter Anderson.** Beiträge zur Topographie der „Promessi Sposi“.
  3. **E. Kieckers.** Sprachwissenschaftliche Miscellen. VII.
-

# **TRAGOEDIAE SACRAE**

**MATERIALIEN UND BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER  
POLNISCH-LATEINISCHEN JESUITENDRAMATIK  
DER FRÜHZEIT**

VON

**AD. STENDER-PETERSEN**

---

TARTU (DORPAT) 1931



*Der philosophischen Fakultät zu Dorpat*  
*— Freunden und Kollegen —*  
*gewidmet*

## Vorwort.

Die wissenschaftliche Motivierung dieser Studie, die Beschreibung des Materials und die Fixierung der Aufgabe, die hier gestellt wird, seien dem ersten einleitenden Kapitel vorbehalten. Ich kann daher an dieser Stelle von der Begründung meiner Methode absehen, die den Leser über die fünf Einzelkapitel, die der Analyse der dramatischen Studienobjekte gewidmet sind, zum abschliessenden und für meine Zwecke entscheidenden Kapitel der Allgemeincharakteristik führen werden. Dass dieses Buch, sich hauptsächlich an den polnischen Literaturforscher wendend, nicht in polnischer Sprache erscheint, bedarf bei dem übernationalen Charakter der Jesuitendramatik sicher auch keiner besonderen Begründung.

Wenn ich es dennoch für nötig erachte, der ganzen Arbeit ein Vorwort vorzuschicken, so geschieht es vor allem, weil ich durch eine solche offen eingestandene *captatio benevolentiae* die Mängel der Arbeit, die mir deutlicher als jedem anderen vor die Augen treten, wenigstens bis zu einem gewissen Grade zu entschuldigen hoffe. Es beschleicht mich im Moment des Erscheinens dieser Studie ein nicht zu unterdrückendes Gefühl der Unsicherheit und Unzulänglichkeit der rein bibliographischen Qualität der geleisteten Arbeit, allzu menschlich bei einem Forscher, der durch Geschick und Zufall dem eigentlichen Milieu seiner Forschungsobjekte entrückt ist und an den Orten seiner Wirksamkeit (Göteborg in Schweden, dann Dorpat in Estland, jetzt Aarhus in Dänemark) nur mit Mühe den Kontakt mit dem Strome seiner Wissenschaft aufrecht zu erhalten vermag. Wäre es mir, dem skandinavischen Slavisten, nicht gewissermassen zur beruflichen Ehrensache geworden, den *Codex Upsaliensis R 380* für die polnische Literaturforschung zu erschliessen, der er im hohen Norden bisher unzugänglich gewesen, — ich hätte die Arbeit gar zu gern einem polnischen Philologen überlassen. Ich tröste mich mit dem bur-

lesken Worte: *'tis my vocation, Hal; 'tis no sin for a man to labour in his vocation.*

Wenn meine Arbeit Vorzüge hat, verdanke ich sie zu einem sehr grossen Teil der wissenschaftlichen Musse und der sympathischen Unterstützung, die mir in Dorpat, diesem estnischen Krakau, so reichlich zu Teil geworden. Der Universitätsverwaltung bin ich für das Entgegenkommen, mit dem sie meiner Arbeit in den gelehrten Abhandlungen der Universität gastfreies Obdach gewährt hat, zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Einige von den Personen, die mir freundlich behilflich gewesen, sind in den Fussnoten zum Texte genannt (vgl. S. 13 u. 19). Hier möchte ich vor allem den Redakteur der *Acta et Commentationes*, den hervorragenden Folkloristen und Literaturkenner, Herrn Professor Dr. phil. WALTER ANDERSON nennen, der das Erscheinen dieser Studie mit nie ermüdendem Auge überwacht und durch zahlreiche sachliche Hinweise und Bemerkungen zur Bereicherung des Werkes beigetragen hat; einer dieser Literaturnachweise, der mich zu einer Präzisierung meiner ursprünglichen, etwas vagen Schlussfolgerungen in betreff einer Sonderfrage veranlasst hat, hat meiner Arbeit erst während der abschliessenden Drucklegung in einem Nachtrage (S. 272 ff.) zugute kommen können. Mit lebhaftem Vergnügen gedenke ich auch der langen Gespräche, die wir über diesen oder jenen unklaren Punkt des lateinischen Textes geführt, und statte meinen Dank ab für immer bereitwillige Hilfe. Meinen Dorpater Freunden, Herrn Lektor KONSTANTIN WILHELMSON und Herrn Lektor BORIS PRAVDIN bin ich gleichfalls zu Dank verpflichtet, dem einen für die Deutung mancher schwierigen Stellen im lateinischen Dramentexte, dem anderen für raschen und gewissenhaften Beistand bei der Korrektur. Mit Dankbarkeit nenne ich auch Herrn Lektor Dr. phil. KURT SCHREINERT, der mir zahlreiche Hinweise aus dem Borne seines bibliographischen Wissens auf dem Gebiete der deutschen Literaturforschung geschenkt und mir bei der Abschleifung des deutschen Sprachausdrucks liebenswürdig geholfen hat. In dieser Hinsicht erwies sich auch mein germanistischer Kollege, Herr Professor Dr. phil. WILHELM WIGET, als immer entgegenkommende letzte Instanz für die Entscheidung stilistischer Zweifel. Die Liste meiner Beisitzer könnte leicht endlos werden, wollte ich sie alle einzeln nennen; doch sei es mir noch erlaubt, die Namen

meiner Kollegen, der Herren Professoren GUSTAV SUITS und WILHELM SÜSS zu verzeichnen: das freundschaftliche Interesse, das sie meiner Arbeit von Anfang an entgegengebracht, hat mich zur Vollendung des Werkes getrieben, und wenn ich in dem erstgenannten, der den Spuren der Jesuiten auf estnischem Gebiete nachgeht, einen Mitforscher begrüßen darf, der mir als Meister und Freund reiche Anregung gegeben, so habe ich von dem anderen, dem feinen Zeitgeistergründer, zahllose Impulse erhalten, die meiner Arbeit indirekt zugute gekommen sind. So wurde es mir zur Notwendigkeit, diese Arbeit, geboren aus dem Geiste der Dorpater Kollegialität, erscheinend in dem Augenblick, wo ich Dorpat verlassen, der philosophischen Fakultät, der ich noch neulich angehört, als Dank und Gruss zu widmen.

Aarhus, im September 1931.

Ad. Stender-Petersen.

## Inhaltsverzeichnis.

	Seite.
Vorwort . . . . .	V
Inhaltsverzeichnis . . . . .	VIII
Erstes Kapitel: Material und Aufgabe der Untersuchung . . . . .	1—33
1. Die Erforschung der Jesuitendramatik (S. 1). — 2. Die Anfänge der polnischen Jesuitendramatik (S. 5). — 3. Die Geschichte des Posenschen Jesuitenkodex (S. 10). — 4. Der Inhalt desselben (S. 13). — 5. Der Anteil des Paters Gregorius Cnapius an den Dramen (S. 17). — 6. Die Chronologie der Dramen (S. 24). — 7. Die Aufgabe der Untersuchung (S. 31). —	
Zweites Kapitel: Der Typus des moralisatorischen Exempeldramas ( <i>Philopater seu Pietas</i> ) . . . . .	34—57
1. Typus, Fabel und Tendenz (S. 34). — 2. Stoffquelle und Stoffbehandlung (S. 36). — 3. Äusserer Anlass und innere Form (S. 39). — 4. Die Mittel der Tragik und der Komik (S. 42). — 5. Technik der Charakteristik: psychologische Simplifizierung, szenische Veranschaulichung seelischer Kämpfe, der psychische Prozess als dialektische Disputation, negierende Charakteristik, Apotheose (S. 47). — 6. Inszenierung und Chorbehandlung (S. 53). —	
Drittes Kapitel: Der Typus der martyrologischen Tragödie ( <i>Felicitas</i> ) . . . . .	58—80
1. Typus: Definition, Terminologie, tragischer <i>terror</i> (S. 58). — 2. Die Heiligenlegende als Stoffquelle (S. 60). — 3. Der kulturhistorische Hintergrund im Drama (S. 63). — 4. Das Gestaltungsproblem: die Märtyrerin als Typus der Mutter, als Typus der Bekennerin; die Söhne in schematischer Darstellung (S. 69). — 5. Inszenierung: Prozessionen und Paradeszenen (S. 74). — 6. Die Funktionen des Chors (S. 77). —	
Viertes Kapitel: Der Typus der historischen Tragödie ( <i>Eutropius — Mauritius — Belisarius</i> ) . . . . .	81—126
Der Typus der historischen Tragödie (S. 81). — <i>Eutropius</i> : 1. Anlass und Stoff (S. 82). — 2. Die historische Quelle und	

ihre Behandlung (S. 85). — 3. Ideale Gestaltung: Chrysostomus als Kirchenfürst (S. 88). — 4. Negative Gestaltung: Eutropius als Bösewicht (S. 91). — 5. Inszenierung: Personen, Ort der Handlung, epische Breite, Massenbewegung (S. 93). — 6. Die Funktionen des Chors (S. 96). — *Mauritius*: 1. Stoffgeschichte, Stoffquelle, Stoffbehandlung (S. 98). — 2. Das Problem der Zentralgestalt: doppelte Beleuchtung (S. 102). — 3. Das Problem des seelischen Umschwungs (S. 104). — 4. Inszenierung: Vielheit der Orte, epische Breite, Auftakt (S. 106). — 5. Mystik und Tumult (S. 109). — *Belisarius*: 1. Stoffgeschichte und Stoffbehandlung (S. 112). — 2. Quelle des Stoffs (S. 114). — 3. Das Problem der Zentralgestalt: doppelte Beleuchtung, Tragik des Untergangs (S. 115). — 4. Das Problem des seelischen Umschwungs (S. 119). — 5. Mystik (S. 121). — 6. Paradeszenen (S. 122). — 7. Die Funktion des Chors (S. 124). —

Fünftes Kapitel: Der Typus des konfessionspolemischen Dramas (*Franciscus*) . . . . . 127—148

1. Seltenheit des Typus (S. 127). — 2. Zeitgenössische Aktualität von Stoff und Tendenz (S. 128). — 3. Religiöse Wandlung als dramatisches Problem: individuelle Charakteristik (S. 133). — 4. Der Bekehrungsprozess (S. 137). — 5. Das komische Element: Narrenfiguren und satirische Szenen (S. 141). — 6. Die Funktion des Chors: Ironie und Triumph (S. 145). —

Sechstes Kapitel: Der Typus des dämonologischen Dramas (*Odostratocles — Antithemius*) . . . 149—204

Der Typus des dämonologischen Dramas (S. 149). — *Odostratocles*: 1. Der Stoff (S. 150). — 2. Die Art der marianischen Dramatik (S. 152). — 3. Der novellistische Ursprung des Stoffes (S. 155). — 4. Mittelalterliche Mirakel- und Hymnenliteratur als Quelle (S. 157). — 5. Das dämonologische Element: *Odostratocles* und *Corax*, die Versuchung (S. 160). — 6. Das komische Element: burleske Szene, Lustspielszene, Scherzgedicht (S. 167). — 7. Die Funktion des Chors (S. 172). — *Antithemius*: 1. Der Stoff (S. 175). — 2. Das Verhältnis zu *Bidermanns Cenodoxus* (S. 177). — 3. Der Streit zwischen Seele und Leib (S. 180). — 4. Mystik und Dämonologie (S. 182). — 5. Teufelsszenen (S. 186). — 6. Religiöser Pessimismus: das Klagelied der Verdammten (S. 187). — 7. Das soziale Moment: die Zentralfigur als negativer Vertreter des polnischen Gutsbesitzerstandes (S. 190). — 8. Der *Chorus rusticorum* als selbständiges Gedicht: Voraussetzungen, Komposition, Motivgeschichte (S. 194). — 9. Der Text des Gedichtes (S. 200). —

Siebentes Kapitel: Synthetische Charakteristik des Jesuitendramas . . . . .	205—245
1. Mannigfaltigkeit von Form, Gattung und Typus, Einheitlichkeit der dramatischen Mittel (S. 205). — 2. Seneca-Entlehnungen bei Cnapius (S. 207). — 3. Seneca-Entlehnungen im <i>Mauritius</i> und <i>Belisarius</i> (S. 211). — 4. Seneca-Entlehnungen in den übrigen Dramen (S. 218). — 5. Alliteration, Anapher, Exklamation und Interrogation, syntaktischer Parallelismus, Sentenz (S. 220). — 6. Dialektische Technik, Stichomythie, Monologe: Erwägung und Plaidoyer, Pathos, Amplifikation und Exaggeration, die Figur <i>ἐξ ἀδυνάτων</i> , Gleichnis (S. 227). — 7. Formelhafte Elemente: Geistererscheinung, Götteranrufung, Raserei, Heimkehr (S. 234). — 8. Überwindung Senecas auf dem Gebiete der Idee (S. 239). — 9. Überwindung Senecas auf dem Gebiete der szenischen Wirkung (S. 243). —	
Anhang: Personenlisten und Aktionsschemen	246—271
1. <i>Philopater seu Pietas</i> (S. 246). — 2. <i>Tragædia Fælicitas</i> (S. 248). — 3. <i>Eutropius</i> (S. 251). — 4. <i>Tragædia Mauritius</i> (S. 255). — 5. <i>Tragædia Belisarius</i> (S. 259). — 6. <i>Franciscus</i> (S. 262). — 7. <i>Dramma Comicum Odostratocles</i> (S. 265). — 8. <i>Antithemius</i> (S. 269). —	
Nachtrag: Die Quelle des <i>Odostratocles</i> . . . . .	272—276
Namenverzeichnis . . . . .	277—279
Druckfehlerverzeichnis . . . . .	280

## Erstes Kapitel.

### Material und Aufgabe der Untersuchung.

#### 1.

Es wird vielleicht auch gegen diese Untersuchung derselbe Vorwurf erhoben werden, der vor einigen Jahren gegen meine damals erschienene Studie über die Schulkomödien des polnischen Jesuiten FRANCISZEK BOHOMOLEC<sup>1</sup> gerichtet worden ist. Trotz der überaus freundlichen Aufnahme, die dieser Studie seitens der wissenschaftlichen Kritik zuteil ward<sup>2</sup>, fand man es doch berechtigt, ein gewisses Bedauern darüber zu äussern, dass Fleiss, Zeit und Fähigkeit auf „ein so unbedeutendes Thema“ verschwendet worden seien. Ich bin auch jetzt auf einen ähnlichen Einwand gefasst, um so mehr als das Thema der vorliegenden Abhandlung noch um einige Grade „unbedeutender“ als jenes erscheinen könnte.

Wenn ich mich nichtsdestoweniger wieder der polnischen Jesuitendramatik zuwende und einige Kraft auf sie vergeude, so geschieht es vor allen Dingen aus der allgemein-grundsätzlichen Überzeugung heraus, dass kein literarisches oder literarhistorisches Thema welcher Art auch immer mit irgendwelchem Recht unbedeutend genannt werden kann, sobald es als geschichtliches Problem vorliegt, und sobald seine Behandlung, Klärung oder Lösung zur Bestimmung einer literarischen Gattung beizutragen

---

<sup>1</sup>) A. d. Stender-Petersen, Die Schulkomödien des Paters Franciszek Bohomolec S. J., Heidelberg 1923.

<sup>2</sup>) Mir bekannt geworden sind die Rezensionen von Brückner (Arch. f. slav. Phil. XXXIX, S. 280), Chrzanowski (Slavia VI, S. 790), Dębicki (Kurjer Warszawski, 5. VIII. 1923), Windakiewicz (Przełąd Współczesny II, S. 132) sowie die Notizen von Champion (Revue de Littérature Comparée IV, S. 367) und Grappin (Revue des Études Slaves III, S. 325).

imstande ist. Es wäre an der Zeit, sich von der unfruchtbaren Anschauung loszusagen, dass nur die wirklich prominenten Dinge und Probleme einer wissenschaftlichen Behandlung wert seien, während das anscheinend Sekundäre entweder gar nicht oder nur oberflächlich betrachtet zu werden verdiene. Die Unfruchtbarkeit eines solchen Standpunktes ergibt sich allein schon daraus, dass eine konkrete Erforschung der literarischen Gipfel und Höhen ohne vorausgehende Bearbeitung der Hintergründe einfach illusorisch oder wenigstens dilettantisch wird. Es ist ein unbezweifelbares Axiom, dass nur das Bestehen einer ausgedehnten Hintergrundliteratur das Entstehen literarischer Gipfelwerke ermöglicht, und dass diese organisch in jener wurzeln.

Ganz abgesehen von dieser allgemeinen Erwägung, die ich als die methodologische Basis meiner Arbeit bezeichnen möchte, kann noch ein zweiter Gesichtspunkt zum Schutze meines Themas geltend gemacht werden. Die Schuldramatik des Jesuitenordens hat seit einigen Jahrzehnten begonnen, die Aufmerksamkeit der vergleichenden Literaturforschung in gebührenderer Weise in Anspruch zu nehmen, nicht zum wenigsten, seitdem man erkannt, wie wenig sich diese Dramengattung aus dem Entwicklungsgange der neuzeitlichen Tragödie ausschalten lässt, und wie sehr gerade sie zur Pflege und künstlerischen Kultivierung der klassisch-tragischen Form beigetragen hat. Eine ganz besondere, selten sonst belegbare Bedeutung hat diese Schuldramatik dadurch gewinnen können, dass sie — dank dem überaus internationalen Charakter der Societas Jesu — über alle politischen und nationalen Grenzen hinaus überall dort ins literarische Leben der einzelnen Völker hat hineingreifen müssen, wo die Jesuitenpädagogen ihre berühmten Schulen nach dem ein für allemal gegebenen und vom Orden streng kontrollierten Muster der berühmten *Ratio Studiorum* (1599) gründeten und betrieben. Mit Recht hebt ERNEST BOYSSE in seinem immer noch unersetzten Buche<sup>3</sup> die Tatsache hervor, dass die Jesuiten „pendant près de trois siècles, dans leurs nombreux collèges, répandus sur toute la surface de l'Europe“ eine dramatische Wirksamkeit entwickelt haben, die überall von gleichen Prinzipien geregelt war. Es lässt sich selbstverständlich nicht bestreiten, dass diese Dramatik bei den verschiedenen Völkern der katholischen Welt national modifizierenden Ein-

---

<sup>3</sup>) Ernest Boyssse, Le théâtre des Jésuites, Paris 1880, S. 23.

flüssen ausgesetzt war, und BOYSSE meinte sogar, gewisse konstruktive Unterschiede zwischen der französischen und der deutschen Jesuitentragödie, bei jener „l'influence du génie national, ami de la clarté, de la régularité“, bei dieser „des conceptions bizarres, assombries, ayant quelquefois de la grandeur, mais d'un goût trop souvent peu réglé“ feststellen zu können. Das darf uns aber keineswegs dazu verlocken, die Jesuitendramatik gleichgültig welchen Volkes ausschliesslich aus national- oder lokalliterarischen Voraussetzungen erklären zu wollen. Es wäre das ein grundsätzlicher Fehler nicht nur in betreff des älteren lateinischen, wesentlich auf SENECA zurückgehenden Schuldramas, sondern auch in betreff der späteren, in der Nationalsprache verfassten und von den grossen französischen Dramatikern beeinflussten Schultragödie. Wenn wir um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Polen eine gewisse Neuartung der Jesuitentragödie beobachten, so darf das — wie ich schon zu bemerken Gelegenheit gehabt <sup>4</sup> — nicht durch einen Einfluss von KONARSKIS Schul- und Schultheaterreform erklärt werden, sondern hat seine Ursache vornehmlich in analogen Bestrebungen der französischen Jesuiten. Ja, es ist mir sogar gelungen, wie ich glaube, einwandfrei nachzuweisen, dass die neuartige polnische Schulkomödie des BOHOMOLEC nur auf dem breiten Hintergrunde der gesamten internationalen Jesuitendramatik vollständig erfasst und aus ihr zur Genüge erklärt werden kann.

Was nun die Anfänge der lateinischen Jesuitendramatik speziell auf dem Gebiete der Tragödie in Polen anbetrifft, so kann die Bedeutung derselben für die Entwicklung der polnischen dramatischen Literatur im 17. und 18. Jahrhundert sicher nicht geleugnet werden. Leider ist aber diese ältere polnische Jesuitendramatik bei weitem nicht so gründlich und umfassend erforscht, wie es zweifellos zu wünschen wäre. Wir verdanken MARJAN SZYJKOWSKI eine vorzügliche und inhaltsreiche Studie über die Entwicklung des klassizistischen Tragödientypus in Polen <sup>5</sup>, aber charakteristisch für die allgemeine Vernachlässigung der älteren lateinischen Jesuitentragödie ist es, dass er als terminus abs quo das Jahr 1661 setzt, — d. h. jenes Jahr, als auf dem königlichen Schlosse zu Warschau zum ersten Male CORNEILLES *Cid*

<sup>4</sup>) Die Schulkomödien des P. Fr. Bohomolec, S. 32.

<sup>5</sup>) M a r j a n S z y j k o w s k i, Dzieje nowożytnej tragedji polskiej. Typ pseudoklasyczny, Kraków 1920.

in polnischer Übersetzung aufgeführt wurde<sup>6</sup>. Wenn damit auch tatsächlich der Anfang zu den späterhin aufblühenden polnischen Übersetzungen der französischen Meister gelegt worden sein mag, so darf man doch nicht aus dem Auge verlieren, dass das Auftreten CORNEILLES in Polen durch eine vorausgehende bedeutende und eifrige Pflege der Tragödie bei den Jesuiten vorbereitet war. Wie der Typus der neuen Tragödie des Jesuitenzöglings CORNEILLE nie ohne die senecaische Tragödie der Jesuiten in Frankreich entstanden wäre, so war ihm auch in Polen durch das jesuitische Schuldrama ein halbes Jahrhundert hindurch vorgearbeitet worden, und der Boden, in dem CORNEILLE wurzelte, war einem polnischen Publikum somit wohlvertraut. Den Typus der klassizistischen Tragödie kannte man in Polen, freilich nur lateinisch, schon lange vor 1661. Leider hat auch STANISŁAW WINDAKIEWICZ, der hervorragende Krakauer Kenner der Geschichte des polnischen Dramas, in seiner 1922 erschienenen Schrift über das dramatische Repertoire der polnischen Jesuitenkollegien<sup>7</sup> die Anfänge des Schultheaters (Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts) nur ganz flüchtig in den einleitenden Abschnitten gestreift, und so ist das Buch nur ein Torso geblieben; es kam ihm mehr darauf an, neue Mitteilungen über einige Dramensammlungen aus dem 18. (und nur teilweise auch schon aus dem 17.) Jahrhundert zu geben, als eine Geschichte der Schuldramatik der Jesuiten von Anfang an zu liefern, wie sehr gerade das auch erwünscht und nötig gewesen wäre. Unsere Kenntnis der Anfänge der polnisch-lateinischen Schuldramatik ist im Grunde genommen nicht viel grösser und tiefer geworden als im Jahre 1906, damals als WIKTOR HAHN sein Werk über die dramatische Literatur Polens im 16. Jahrhundert<sup>8</sup> herausgab; er sah sich genötigt, die uns hier interessierende Literaturgattung aufs stiefmütterlichste zu behandeln, und beklagte mit Recht den fühlbaren Mangel an Quellen, dieser unumgänglichen Vorbedingung für ein erspriessliches Studium der jesuitischen Dramatik. Die Dürftigkeit und Lückenhaftigkeit der

<sup>6</sup>) *Cid albo Roderik. Comedia Hiszpańska. Z francuskiego języka przetłumaczona, która w Zamku Warszawskim reprezentowana była na Sejmie Roku 1661.* — Vgl. Wł. Folkierski, *Cyd Kornela w Polsce*, Kraków 1917.

<sup>7</sup>) *St. Windakiewicz, Teatr kolegów jezuckich w dawnej Polsce*, Kraków 1922.

<sup>8</sup>) *Wiktor Hahn, Literatura dramatyczna w Polsce XVI wieku* [= *Archiwum Naukowe* I: 3], Lwów 1906.

materiellen Überlieferung ist tatsächlich bedeutend. Aber unsere geringe Kenntnis der älteren polnisch-lateinischen Jesuitendramatik, die bis ans Ende des 16. Jahrhunderts zurückreicht, kann nicht ausschliesslich durch den Hinweis auf die Armseligkeit des überlieferten Quellenmaterials erklärt und entschuldigt werden. Eine wesentliche Schuld trifft auch die Forschung selbst: sind doch nicht einmal alle Dramentitel des 16. und 17. Jahrhunderts genau registriert, nicht einmal die Form und der Inhalt aller wenigstens dem Titel nach bekannten Dramen festgestellt und beschrieben (oder genügend beschrieben), um von den Texten schon gefundener bzw. noch nicht gefundener Dramenwerke ganz zu schweigen, denn Verlag und Herausgeber sind nicht so leicht zu finden für die vollständige kritische Ausgabe eines nur literarhistorisch interessanten Jesuitendramas. So kommt es denn auch, dass viel wertvolles Material für die Wissenschaft verloren gegangen ist, bevor es überhaupt, sei es auch nur notdürftig, beschrieben worden ist.

## 2.

Das Verdienst, den Orden der Jesuiten in Polen eingeführt zu haben, kommt dem berühmten polnischen Kardinal STANISLAW HOSIUS (1504—1579) zu, dem unermüdlichen Eiferer für den katholischen Glauben. Im Jahre 1565 nahm er sie in seinem Bischofssitze Braunsberg auf<sup>9</sup>, und in raschem Vorschreiten tauchten sie bald in anderen Provinzen Polens auf<sup>10</sup>. Es ist festgestellt, dass schon Ende des 16. Jahrhunderts an den Kollegien zu Pułtusk (seit 1571), zu Posen (seit 1573), zu Wilno (seit 1574) und zu Kalisz (seit 1588) Schultheater existiert haben<sup>11</sup>, zu denen sich im folgenden Jahrhundert weitere Theater an den anderen Jesuitenschulen gesellten.

Über die theatralische Wirksamkeit der ersten polnischen Jesuitenkollegien sind wir nur schlecht und unvollständig unterrichtet. Die ältesten Daten, die uns zur Verfügung stehen, beziehen sich auf das Kollegium zu Pułtusk, die älteste unter

<sup>9</sup>) Vgl. A. Lewicki, *Zarys historii Polski*, 9. Ausg., Warszawa s. a., S. 175.

<sup>10</sup>) Piotr Chmielowski, *Historja literatury polskiej*, T. I, Lwów-Warszawa 1914, S. 195. — Vgl. auch T. Sinkos Einleitung zur Ausgabe von Jan Kochanowskis *Odprawa posłów greckich*, Kraków 1928, S. V.

<sup>11</sup>) Windakiewicz, a. a. O., S. 3.

den obengenannten Schulen. Unsere Hauptquelle ist ein Kodex, der ursprünglich der dortigen Jesuitenschule, dann aber der Benediktinerkirche angehört hat; doch ist derselbe leider verloren gegangen, und wir sind jetzt auf die unvollständige und unsystematische Inhaltsbeschreibung angewiesen, die Pater A. ZALEŃSKI seinerzeit geliefert hat<sup>12</sup>. Wenn wir hier von den zahlreichen, nicht eigentlich Tragödien zu nennenden Schuldialogen und anderen dramatisierten Gelegenheitsstücken absehen, die der Kodex enthielt, so erhalten wir folgende Aufschlüsse über Dramen, Komödien und Tragödien, die auf der Schulbühne zu Pultusk aufgeführt worden sind. Im Jahre 1578 wurde im Herbst, vor Beginn der Schulzeit, eine lateinische Tragödie *Achab* in 5 Akten mit Chören aufgeführt<sup>13</sup>, — dem Typus nach also ein biblisches Drama, basiert auf der Geschichte von König Ahab und dem Propheten Elias im ersten Buche der Könige. Im Jahre darauf spielte man eine 5-aktige lateinische Komödie *Christolaus*<sup>14</sup>, ein Drama mit glücklichem Ausgang, dem Thema nach ein typisches Moral-drama: es handelte sich darin um die sündige Abkehr des bisher tugendhaften Jünglings Christolaus von der Kirche unter dem bösen Einflusse des Gottesfeindes Theomachus und des Weltmenschen Philocosmus und um seine reuevolle Rückkehr dank den Anstrengungen der beiden gottesfürchtigen Freunde Theophobus und Theophilus. 1581 wurde eine lateinische Komödie ähnlichen Inhalts *Petriscus*<sup>15</sup> aufgeführt, deren Held in die Hände schlechter Freunde gerät<sup>16</sup>. Ins Jahr 1598 fällt die Aufführung eines Dramas<sup>17</sup>, das im Kodex augenscheinlich keinen Titel erhalten hat, und von dem später unter dem Titel *Philopater seu Pietas* noch des näheren die Rede sein wird<sup>18</sup>. Schon einige Jahre zuvor (1595) hatte man eine 5-aktige lateinische Tragödie *Hicæus*

<sup>12</sup>) A. Załęski, Wiadomość o rękopiśmie XVI wieku, znalezionym na kościele niegdyś jezuickim, a teraz benedyktyńskim w Pultusku [= Biblioteka starożytna pisarzy polskich VI], Warszawa 1854.

<sup>13</sup>) Bei Załęski Nr. 9. — Vgl. Hahn, a. a. O., S. 97.

<sup>14</sup>) Bei Załęski Nr. 12. — Vgl. auch V. I. Rezanov, Эскурсы въ область театра іезуитовъ, Nežin 1910, S. 377.

<sup>15</sup>) Bei Załęski Nr. 17. — Vgl. Hahn, a. a. O., S. 105.

<sup>16</sup>) Sollte es sich hier vielleicht um den *Petriscus* des Italieners Macropepius (1536) handeln? Vgl. W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, Bd. II, Halle 1918, S. 154.

<sup>17</sup>) Bei Załęski Nr. 23.

<sup>18</sup>) Siehe Kap. 2.

sive *Jehu*<sup>19</sup> des bekannten italienischen Jesuiten FRANCESCO BENCI (1542—94), eines klassischen Nachahmers des EURIPIDES<sup>20</sup>, aufgeführt. Den Stoff hatte dieser aus dem 2. Buche der Könige (Kap. 9 und 10) geschöpft. BENCIS Dramen sollen seinerzeit gedruckt worden sein<sup>21</sup>, und wahrscheinlich befand sich auch jene Tragödie unter den gedruckten. Undatiert scheint die 5-aktige lateinische Tragödie *Obsessio Samaritæ*<sup>22</sup> — so wird vielleicht ihr nichtüberlieferter lateinischer Titel gelautet haben — zu sein, eine Tragödie, deren Gegenstand aus derselben Quelle (Kap. 6—7) stammt. Sollte die Gleichartigkeit der Quellen auf denselben Verfasser deuten? Am 23. August 1599 wurde eine lateinische Bibeltragödie *Jephtha*<sup>23</sup> in 5 Akten mit polnischem Prolog, Chören und Epilog aufgeführt. Ihr Stoff war dem Buche der Richter (Kap. 11) entnommen<sup>24</sup>. Und am 6. November 1600 spielte man eine „Komödie“ *Sanctus Alexius*<sup>25</sup>, eine dramatisierte Heiligenlegende in 5 Akten. Ausser diesen „regelrechten“ Dramen enthielt unser Kodex, der bis 1623 reichte, nur noch eine Reihe von Dialogen, was selbstverständlich nicht die Möglichkeit ausschliesst, dass auch nach 1600 Tragödien und Komödien klassischer Formung zur Aufführung gelangt seien. Sehr interessant ist die Feststellung von PLENKIEWICZ<sup>26</sup>, dass die genannten Dialoge als ein Nachklang spanischer *Autos sacramentales* aufzufassen sind.

Über das Kollegium zu Kalisz und die Anfänge der dramatischen Tätigkeit am dortigen Schultheater hat C. BERNACKI in seinem Aufsatz „Jezuici w Kaliszu“<sup>27</sup> einiges auf Grund der *Annuaire Litteræ Societatis Jesu* für 1600, 1604 und 1605 mitgeteilt:

<sup>19</sup>) Bei Załęski Nr. 10. — Vgl. Hahn, a. a. O., S. 98, u. St. Załęski, *Jesuici w Polsce* II, S. 622.

<sup>20</sup>) Vgl. Johannes Müller, *Das Jesuitendrama*, Bd. I, Augsburg 1930, S. 38.

<sup>21</sup>) Vgl. P. Bahlmann, *Das Drama der Jesuiten*, Euphorion II (1895), S. 285.

<sup>22</sup>) Bei Załęski Nr. 31. — Vgl. Hahn, a. a. O., S. 98.

<sup>23</sup>) Bei Załęski Nr. 24. — Vgl. Hahn, a. a. O., S. 98—99.

<sup>24</sup>) Das Verhältnis der Tragödie zu Buchanans (1587 ins Polnische übersetzter) Tragödie *Jephtes* ist nicht untersucht. Vgl. P. Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna*, Petersb. 1898, Bd. I, S. 46.

<sup>25</sup>) Bei Załęski Nr. 28. — Vgl. Hahn, a. a. O., S. 101.

<sup>26</sup>) *Pamiętnik Literacki* V—VI, Lwów 1906—1907, besonders V, S. 473—478.

<sup>27</sup>) *Biblioteka Warszawska* II (1857), S. 755—756.

danach wurde 1592 ein historisches Drama *Theodosius Cæsar*, 1595 eine Tragödie *Hiæus*, aller Wahrscheinlichkeit nach dieselbe, die gleichzeitig in Pułtusk zur Aufführung gelangte, und 1596 eine Bibeltragödie *Juditha* gespielt. Unsere Hauptquelle für dieses Kollegium bleibt jedoch ein die lange Zeitspanne von 1584—1703 umfassender Kodex, den WINDAKIEWICZ, ohne Angabe von Gründen, für verloren hält<sup>28</sup>, der sich aber nach HAHNS älterer Mitteilung in der privaten PAWLIKOWSKI-Bibliothek zu Lemberg (Sign. l. 204) befinden soll. Sein Inhalt ist durch den amtlichen Vermerk *Gelegenheitsgedichte, Reden, Theaterstücke ... des Jesuiten-Collegiums zu Kalisz 1584—1703* angedeutet. MACIEJOWSKI<sup>29</sup> hat ihn seinerzeit nur ganz oberflächlich beschrieben und L. BERNACKI<sup>30</sup> späterhin einiges daraus mitgeteilt. Wenn wir die verschiedenen Dialoge, die unser Kodex enthält, die aber für uns hier kein Interesse haben, ausser Acht lassen, so können wir folgende Aufführungen von regelrechten Tragödien und Komödien notieren: 1588 eine *comædia*, genannt *Philoplutus*, wohl ein Moraldrama, 1589 eine *comædia Diogenes*, in demselben Jahre eine *Tragico-comædia Philacarchangelus*, 1597 eine *Tragædia Judithæ* (vielleicht dieselbe, die im Jahre zuvor gespielt wurde, wie wir aus C. BERNACKIS Aufsatz wissen), 1598 eine *Tragædia S. Felicitatis*, von der unten noch näher die Rede sein wird<sup>31</sup>, und schliesslich 1608 die *Tragædia Flavia*<sup>32</sup>.

Was das Kollegium zu Wilno anbetrifft, so unterrichtet uns über die uns hier interessierende Zeit, soweit ich weiss, nur ein aus dem Ende des 16. Jahrhunderts stammender Kodex, der sich in der OSSOLIŃSKI-Bibliothek zu Lemberg befindet (Sign. Nr. 1137)<sup>33</sup>; doch enthält er (ausser verschiedenen anderen poetischen Übungen in lateinischer, griechischer und polnischer Sprache) augenscheinlich nur Dialoge. Vielleicht verbirgt sich nur unter der

<sup>28</sup>) Windakiewicz, Teatr kolegjų, S. 15.

<sup>29</sup>) Maciejowski, Dodatki do piśmiennictwa polskiego, Warszawa 1852, S. 255—258.

<sup>30</sup>) Pamiętnik Literacki II, Lwów 1903, S. 101 ff.

<sup>31</sup>) Siehe Kap. 3.

<sup>32</sup>) Ausserdem haben Raszyński, Wspomnienia Wielkopolski, Poznań 1843, Bd. II, Suppl. 18, 19, u. Łukasiewicz, Historia szkół, Poznań 1849, Bd. I, S. 262—265 zwei Programme aus den Jahren 1623—1640 veröffentlicht.

<sup>33</sup>) Vgl. W. Kętrzyński, Katalog rękopisów Biblioteki Ossolińskich III, Lwów 1898, S. 406.

Überschrift *Τῶν δύο ἀδελφῶν τὰ ἐναντία ἦθη* eine regelmässige Komödie, die trotz des Titels vielleicht lateinisch war; darauf könnte die lateinische Personenliste (mit den Gestalten *Demophilus pater, Amusus filius, Philomusus filius, Alazon pædagogus, Asotus studiosus, Oenodes studiosus, Kelota servus*) deuten. Leider hat REZANOV<sup>34</sup>, der den Kodex studiert hat, keine näheren Aufschlüsse über dieses *δράμμα* gegeben. Aus einer anderen Quelle<sup>35</sup> wissen wir, dass auch in Wilno regelmässige Tragödien und Komödien zur Aufführung gelangten: so wurde 1596 ein *Philopater siue Pietas*, 1597 eine *Felicitas* aufgeführt.

Für das vierte älteste Jesuitenkollegium in Polen, das zu P o s e n, hat bereits W. CHOTKOWSKI<sup>36</sup> mitgeteilt, dass dort schon im Jahre 1576, drei Jahre nach der Gründung des Kollegiums, auf dem Schultheater eine Tragödie *Achab* aufgeführt worden sei. Wahrscheinlich ist es dieselbe Tragödie, die — wie wir oben sahen — zwei Jahre später in Pultusk gespielt wurde. Ausserdem sollen nach derselben Quelle die Jesuitenschüler 1580 anlässlich der Hochzeit des Kronmarschalls OPALIŃSKI auf seinen Wunsch im Schloss des Marschalls eine Tragiko-Komödie *Epulum Belsazari* (so rekonstruiere ich den nicht überlieferten Titel) aufgeführt haben<sup>37</sup>. Aus einer bedeutend späteren Zeit (1619) hat seinerzeit K. WŁ. WÓJCICKI<sup>38</sup> das gedruckte Programm einer 5-aktigen Tragödie *Genesisius* mitteilen können. Der Titel des Programms lautete folgendermassen: *Trajedyja Genesisius, to iest o świętym Genezyjusze męczenniku, dla łączniejszego pojęcia tych, którzy łaciński słuchać i na nią patrzeć będą, w krótką sumę zebrana i na polski język przelożona*. Das Martyrium des hl. Genesisius unter Kaiser Diokletian bildete das Thema der Tragödie. Leider habe ich diese Mitteilungen nicht verifizieren können.

Nun besitzen wir aber für Posen und teilweise auch für Wilno noch eine eminent wichtige Quelle, die den polnischen Literaturforschern aus erklärlichen Gründen unerreichbar gewesen ist und daher von ihnen nicht in gebührender Weise hat exploitiert wer-

<sup>34</sup>) Vgl. a. a. O., S. 395.

<sup>35</sup>) Siehe unten.

<sup>36</sup>) W. Chotkowski, Szkoły jezuitkie w Poznaniu, Przegląd Powszechny 1893, S. 343—345.

<sup>37</sup>) Vgl. Rezanov, a. a. O., S. 379—380.

<sup>38</sup>) K. Wł. Wójcicki, Teatr starożytny w Polsce I, Warszawa 1841, S. 197.

den können. Es ist dies eine in der Universitätsbibliothek zu Upsala befindliche Handschrift, die 2×420 Folioseiten umfasst und ausser mehreren dramatischen Stücken 8 grössere regelmässige Dramen (Tragödien, Tragiko-Komödien und Komödien) enthält, die Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts vornehmlich in Posen geschrieben bezw. im dortigen Kollegium aufgeführt worden sind. Die Existenz dieses inhaltsreichen und wichtigen Kodex ist schon seit verhältnismässig langer Zeit bekannt: schon 1888 wurde er der gelehrten Welt ganz kurz von dem Kenner des deutschen Jesuitendramas JOHANNES BOLTE<sup>39</sup> präsentiert und 1911 von dem schwedischen Bibliothekar OSKAR WIESELGREN<sup>40</sup> aufs neue eingehender behandelt. L. BIRKENMAJER, E. BARWIŃSKI und JAN ŁOŚ, die 1914 im Auftrage der polnischen Akademie der Wissenschaften eine Expedition nach Schweden zwecks Inventarisierung der Polonica in den schwedischen Bibliotheken unternahmen<sup>41</sup>, haben unsere Handschrift merkwürdigerweise nicht beachtet<sup>42</sup>. Da die Behandlung, die unser Kodex bisher erfahren, trotz der verdienstvollen Aufschlüsse BOLTES und WIESELGRENS nicht befriedigend genannt werden kann, hielt ich es für angezeigt, die Dramen, die er enthält, zum Gegenstand einer mehr oder weniger erschöpfenden Untersuchung zu machen.

## 3.

Der Kodex, von dem hier die Rede ist, hat ein merkwürdiges Schicksal gehabt. Unmittelbar befremdend ist ja zunächst die Tatsache, dass eine der wichtigsten Quellenschriften für die alt-polnische Theatergeschichte in Schweden wiedergefunden worden ist. Aber — *auch Bücher haben ihr Erlebtes*.

Die keineswegs freiwillige Wanderung der polnischen Handschrift hängt aufs engste mit der bekannten literarischen Raubpolitik der schwedischen Generäle im 16. und 17. Jahrhundert

---

<sup>39)</sup> Zeitschrift der historischen Gesellschaft für die Provinz Posen III: 2, Posen 1888.

<sup>40)</sup> Historische Monatsblätter für die Provinz Posen XII: 3, Posen 1911.

<sup>41)</sup> Vgl. das von ihnen verfasste Sprawozdanie z poszukiwań w Szwecji, dokonanych z ramienia Akademji Umiejętności, Kraków 1914.

<sup>42)</sup> Vgl. Brückners Rezension im Pamiętnik Literacki XIII, Lwów 1914—1915, S. 382—385.

zusammen. O. WALDE hat ihr in einem grosszügigen Werke <sup>43</sup> ein Monument gesetzt und sie ausführlich und geistreich geschildert <sup>44</sup>.

Als König Karl X Gustav während des schwedisch-polnischen Krieges 1655—60 mit seinen Heeren durch die feindlichen Provinzen König Jan II Kazimierz vorrückte, war Posen eine der ersten polnischen Städte, die in die Hände der siegreichen Schweden fielen. Um den ewigen Streitigkeiten und Missverständnissen, die zwischen der schwedisch-protestantischen Garnison und den zumeist katholischen Bürgern der Stadt immer wieder vorkamen, ein Ende zu setzen, berief der schwedische König seinen erprobten Hof- und Kriegsrat Klas Rålamb nach Posen und beauftragte ihn, für normale oder wenigstens erträgliche Verhältnisse zu sorgen. Inwieweit ihm das gelang, mag dahingestellt sein. Jedenfalls hat man allen Anlass, an seinen Friedensstiftertalenten zu zweifeln, wenn man sieht, wie dieser gelehrte und bücherliebende Hofkriegsrat nicht nur etwa die Gelegenheit wahrnahm, um die Schätze der Jesuiten-, der Bernhardiner- und der Dominikanerbibliothek, die beim Nahen der Schweden von den rechtmässigen Eigentümern Hals über Kopf im Stich gelassen worden waren, näher in Augenschein zu nehmen, sondern auch die etwa 2000 Bände zählende Bibliothek der Jesuiten ganz, die beiden anderen Bibliotheken wenigstens teilweise zu eigenem privatem Gebrauch als Kriegsbeute nach Schweden abtransportieren zu lassen.

Während der folgenden vier Jahrzehnte verblieben die in Posen geraubten Bände, Bücher und Handschriften im ungestörten Besitz der Familie Rålamb. Aber im Jahre 1693 wurde die ganze Privatbibliothek des weiland Hof- und Kriegsrats nach Upsala geführt, um der dortigen Universitätsbibliothek einverleibt zu werden. So kam auch die ganze Posener Beute dahin. Bei dieser Gelegenheit wurde seitens der Universitätsbibliothek ein genauer Katalog über die jüngst erworbenen Neubestände ausgearbeitet. Mit Hilfe dieses glücklicherweise erhaltenen Katalogs ist es uns nun heute noch möglich, gewisse in der Universitätsbibliothek zu Upsala befindliche Bücher und Hand-

---

<sup>43</sup>) O. Walde, *Storhetstidens litterära krigsbyten I—II*, Upsala 1916—1920.

<sup>44</sup>) Vgl. A. Birkenmajers Rezension in der polnischen Zeitschrift *Exlibris*, Heft 5, Kraków 1924.

schriften als einstmals Rålamb'schen Privatbesitz und vermittels weiterer Rückschlüsse als ursprünglichen Besitz der Posener Jesuitenbibliothek zu identifizieren. Wenn wir nun unter den Bücher- und Titelbezeichnungen des Katalogs von 1693 auch den Vermerk *dito af Comoedier och Tragoedier* finden, so dürfen wir zweifellos ohne weiteres annehmen, dass damit nur unser Kodex, die Foliohandschrift *R 380* gemeint gewesen sein kann, die auf dem Rücken des zeitgenössischen, hölzernen Banddeckels mit weissgemalten Buchstaben den Titel *Tragoediae Sacrae* trägt und tatsächlich nur dramatische Werke enthält. Zudem bestätigt die gleichfalls zeitgenössische Notiz mitten auf der sonst leeren ersten Seite *Collegii Posnaniensis Societatis Jesu*, dass das Buch faktisch einst den Posener Jesuiten angehört hat. So gewinnen wir aus der Geschichte unsres Kodex für die Entstehung seines Inhalts den vorläufigen terminus ad quem 1655, d. h. das Jahr, als die Schweden in Posen einzogen und Klas Rålamb dahin berufen wurde. Nach diesem Jahr hat kein polnischer Jesuit auch nur eine Zeile mehr in den Kodex eintragen können.

Für die Gewinnung eines vorläufigen terminus post quem wäre es nun sehr verlockend und naheliegend, das Wasserzeichen heranzuziehen, das sich durch den ganzen Kodex hindurch verfolgen lässt. Leider gelingt es nicht, bestimmte Daten zu ermitteln. Das Wasserzeichen stellt einen in einem Kreise befindlichen, von einem Bischofshut, einem Bischofsstab und einer Stola überhöhten Schild dar, der in einem unregelmässigen Kreise das Wappenzeichen *Odrowąz* enthält. Nach PIEKOSIŃSKI<sup>45</sup> soll dieses Wappenzeichen ein Merkmal des Papiers sein, das in den Jahren 1504—1547 in der Papiermühle des von der Familie *Odrowąz* gegründeten Zisterzienserklosters Mogiła bei Krakau gefertigt wurde. Später soll die Klostermühle das Wappen des jeweiligen Abtes (1547—1559 das Wappen *Łabędź*, 1559—1586 das Wappen *Habdank*, 1586—1601 das Wappen *Grzymała*) benutzt haben. Man kann aber kaum daraus schliessen, dass das Papier unsres Kodex wirklich vor 1547 gefertigt worden sei. Wahrscheinlich wurde das Wasserzeichen *Odrowąz* hin und wieder bis ans Ende des 16. Jahrhunderts benutzt. Darauf deutet

<sup>45</sup>) Fr. Piekosiński, Średniowieczne znaki wodne... Wiek XIV. Wyd. 2, Kraków 1893, S. 6.

bestimmt der Umstand, dass BRIQUET<sup>46</sup> unser Wasserzeichen aus 2 Handschriften aus Inowroclaw, die 1592 und 1593 datiert sind, aus einem Bromberger Kodex von 1591 und einer Handschrift aus Wschoven (wohl Wschowa, Fraustadt) vom Jahre 1596 kennt. Wie wir unten sehen werden, ist auch das Papier unserer Handschrift erst Ende der 90-er Jahre des 16. Jahrhunderts in Gebrauch genommen worden, und es liegt wohl kaum ein Anlass zu der Annahme vor, dass es viel älter sei<sup>47</sup>.

## 4.

Der Inhalt unsres Kodex sei hier nach der Seitenfolge und mit Angabe der leer gebliebenen Seiten vorläufig angegeben. Die Follierung der Handschrift rührt von mir her. Zu den kleineren dramatischen Gelegenheitsstücken füge ich einige allgemeine Aufschlüsse hinzu. Ausdrücklich sei bemerkt, dass der Inhalt von mindestens 10 verschiedenen Händen geschrieben ist.

Fol. 1: *Collegii Posnaniensis / Societatis / Jesu* (Überschrift des ganzen Kodex mit feiner Schrift).

Fol. 1v.—16v.: leer.

Fol. 17—37v.: *Dramma Comi/cum / Odostrato/cles.*

Fol. 38—90v.: *Tragoedia / Fælicitas.*

Fol. 91—137v.<sup>48</sup>: *Philopater / seu / Pietas. / Drama Comico-Tragicum.*

Fol. 138—193: *Eutropius. / Tragoedia / De Immunitate Ecclesiarum.*

Fol. 193v.: leer.

Fol. 194—230v.: *Tragoedia / Mauritius.*

Fol. 230—285<sup>49</sup>: *Tragædia / Belisarius.*

Fol. 285—294: Vier dazu gehörige, mit derselben Hand geschriebene Intermedien (1. *Mors. Neaniscus.*

<sup>46</sup>) C. M. Briquet, Les filigranes I—IV [Texte], Genève 1907, S. 74—75, I—II [Planches], No. 968.

<sup>47</sup>) Für wertvolle Assistenz bei der Untersuchung des Wasserzeichens bin ich Herrn Bibliotheksamanuens P. Brandt an der Universitätsbibliothek Dorpat zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

<sup>48</sup>) Die Seiten 133 v. — 134 sind durch ein Versehen seitens der Schreiber leer geblieben und zusammengeklebt worden.

<sup>49</sup>) Durch ein Versehen meinerseits sind die auf Fol. 231v. folgenden beiden Seiten unfoliiert geblieben und nachträglich als 231a und 231av. bezeichnet worden.

2. *Ophileus*. *Danista*. 3. *Aliud* [*intermedium*].  
 4. *Panclasta*. *Cacophemus*. *Pseudoplasta*. *Puer*.  
*Oecodespotes*).
- Fol. 294v.—299v.: *Gratulatio / in Prima / Reverendissimi D. D. Gaspari Hab / in Episcopum Ennensem / et / Suffraganeum Posnaniensem / Inauguratione / Anno virginiei partus M<sup>o</sup> DC<sup>o</sup> IIXX<sup>o</sup> / XXI<sup>o</sup> / Octo / -bris*. (Es treten auf ein *Angelus urbis tutor*, ein *Angelus custos cathedræ* und die *Religio*, die miteinander über den Gegenstand der Feier Reden führen; weiter gibt es einen *Cantus*, es treten *Pueri cum salutationibus* auf, und das Ganze mündet in eine Ansprache an den neuen Suffraganbischof Kaspar Hab aus).
- Fol. 300—300v.: leer (wahrscheinlich für die Titelüberschrift des folgenden Dramas vorbehalten).
- Fol. 301—320: \**Franciscus siue Catholicæ Religionis Triumphus*. (Das Drama ist titellos; die Überschrift ist von mir nach dem Namen der Hauptperson und nach der Überschrift eines der Chöre konstruiert).
- Fol. 320v.: leer.
- Fol. 321—327v.: Zum vorigen Drama gehörige, von derselben Hand geschriebene Intermedien (1. *Intermedium, quam irreverenter habeant scripturam Ministelli Hæretici, et quo se odio persequantur*. 2. *Intermedium alienum, Ministrorum fidem a Judaica non multum discrepare: de Lutheranis dogmatis*) und Chöre.
- Fol. 328—328v.: leer.
- Fol. 329—331v.: *Threni in Exequias Annuas Serenissimæ Annæ / Austriacæ, Reginæ Poloniæ, mortuæ Anno 1598, / 4 Idus Februar., celebratas Posnaniæ anno 1599, / die recurrente*.
- Fol. 332—365v.: \**Antithemius seu Mors Peccatoris*. (Das Drama ist ohne Überschrift geblieben; ich konstruiere sie nach dem Namen der Hauptperson und auf Grund des Inhalts).
- Fol. 366—375: *Laudatio Drama/tica Clarissimæ / Firleiorum Familiæ* (Ein Lobpreisungsdialog zu Ehren des Bischofs von Plock Henryk Firlej. Eine am Rande der

Handschrift eingetragene Bemerkung unterrichtet über den eigentlichen Anlass der Feier: *In adventum Posnan[iam] / Ill[ustrissi]mi Henrici Firlei / Ep[iscop]i Plocens[is] du[m] Roma / rediret.* Henryk Firlej der Ältere (1573—1626) bekleidete zuerst den Bischofsstuhl von Luck, dann (1617—24) denjenigen von Plock und wurde schliesslich Erzbischof von Gnesen. Wann er in Rom gewesen, bezw. von da wieder zurückgekehrt ist und dabei Posen passiert hat, ist mir leider unbekannt. Es werden gepriesen der Ahnherr des Geschlechts Ostazy [Fürleger], der übrigens auch selbst auftritt, als *Firleiæ Princeps amplissimus gentis*, sein Sohn Stanislaw als hervorragend *in armis*, der Urgrossvater des Bischofs Piotr z Dąbrowicy als *Lublinaeæ Judex fortissimus terræ*, der Grossvater Mikolaj, der *fama super æthera notus* sei, der Oheim Piotr als *satrapa terræ Russiacæ*, und schliesslich der *splendor Johannis*, also wohl Jan Firlej, der Vater des Bischofs).

Fol. 375v.—402v.: *De vita Aulica dialogus, in quo duo aulici Theodosii / Senioris producuntur, qui ex lectione vitæ San[cti] Antonij nuncium seculo remiserunt, qua de re scribit / S. Augustinus lib. 8. Confessionum Cap. 6.* (Der Dialog ist von derselben Hand geschrieben wie das vorhergehende Stück. Die Quelle des Themas ist im Titel angegeben. Der Dialog besteht aus einem Prolog, 5 Akten und 4 Chören, schildert meistens in allegorischer Form die Nachteile des höfischen Lebens, die Spiele am Hofe, die Umtriebe des Archetestus, *aulæ corruptor Dæmon*, und besonders die Erfahrungen des Euphrosynus und Flavianus, denen *Antonius Eremita prædicat [eos] paulo post lectione suæ vitæ conuertendos ad Deum et aulam cum mundo relatueros*, was bald darauf auch geschieht. Alle Versuche, sie davon abzuhalten, scheitern an ihrer unbeugsamen Entschlossenheit).

Fol. 402v.—407v.: Drei zum vorigen Dialog gehörige und von derselben Hand geschriebene Intermedien.  
(1. *De adulatoribus*, mit der Notiz *post actu[m] 1*:

die handelnden Personen sind Pochlebiarski und Czciwiarski. — 2. Ein titellos Intermedium, mit der Notiz *post Ac[tum]* 2: die handelnden Personen sind Szumilepski, der seinen Kopf verloren zu haben glaubt, und sein Freund Moczygęmski, der ihm denselben suchen hilft. — 3. Ein gleichfalls titellos Intermedium: die handelnden Personen sind Slepowski und Guzowski, die einen Zweikampf ausfechten, sowie ihr Freund Drwigłowski, der den Schiedsrichter spielt. — Von diesen Intermedien sind die beiden ersten sicher mit jenen zwei identisch, die WINDAKIEWICZ<sup>50</sup> seinerzeit nach der Konopka-Handschrift behandelt und ins Jahr 1627 datiert hat<sup>51</sup>. Wir besitzen hier somit wohl ältere Varianten der von WINDAKIEWICZ gefundenen Zwischenspiele).

Fol. 408—414v.: leer.

Fol. 415<sup>52</sup>—420v.: *In Fælici/Illustrissimoru[m] Principum/ Ioannis, Alberti et Christophori / Radivil[l]o[ru]m Fratru[m] Posn[an]iam adventu / Et simul ad exterar Nationes / discessu. / Extemporanea Gratulatio / Cohorte Triginta nobilium adole/scentium nomine Totius Studi/osæ Juventutis Collegij Posna-/ niensis Soc[ietatis] Jesu of/ficiose facta / Anno D. 1604. 8. Febr.* (Interessant ist bei dieser dramatischen Begrüssung der drei Fürstensöhne der Umstand, dass die in 4 Manipel eingeteilten, von einem *dux totius cohortis* und 7 *centuriones* angeführten Jünglinge alle ausdrücklich mit ihren Vor- und Zunamen genannt werden)<sup>53</sup>.

<sup>50</sup>) St. Windakiewicz, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków 1904, S. 171 u. 191.

<sup>51</sup>) Freilich nicht ausdrücklich. Aber da unsere Zwischenspiele sich nicht unter jenen befinden, die aus den Jahren 1645 und 1651 stammen, müssen sie wohl zu den übrigen 10 Stücken der Handschrift gehören, die 1627 datiert sind. Vgl. a. a. O., S. 17, 49, 51, 146, 148.

<sup>52</sup>) Fol. 415 enthält nur die Überschrift. Der Text beginnt auf Fol. 416.

<sup>53</sup>) Ich führe die Namen hier an: Stanisław Miłodrowski, Albert Czariński, Jan und Albert Pniowski, Łukasz Rzek, Jakob Zieleński, Stanisław Tranpcziński, August Briza, Mateusz Grabski, Stanisław Zdrowski, Jan Naramowski, Adam Smuszewski, Stanisław Krochowski, Jan Klonowski, Hieronym Stefanowski, Adam und Stanisław Przyjemski (Söhne des Kastellans

## 5.

Unser Kodex enthält somit, wie unsre Liste zeigt, eine Reihe von acht vollständigen Schuldramen, bald als *tragoedia*, bald als *drama* bezeichnet, und zwar in der im Kodex gegebenen Reihenfolge:

- 1) den *Odostratocles*,
- 2) die *Felicitas*,
- 3) den *Philopater*,
- 4) den *Eutropius*,
- 5) den *Mauritius*,
- 6) den *Belisarius*,
- 7) den *Franciscus* und
- 8) den *Antithemius*.

Es meldet sich natürlich die Frage der absoluten und relativen Chronologie und die Frage der Verfasserschaft. Sie sind leider nicht mit genügender Entschiedenheit zu beantworten, doch kann einiges mit einer gewissen Bestimmtheit festgestellt werden. Wir besitzen kaum zu bezweifelnde Anhaltspunkte für die Annahme, dass wenigstens ein Teil unsrer Dramen niemand anders zum Verfasser hat als den berühmten polnischen Jesuiten GREGORIUS CNAPIUS oder — wie sein Name polnisch gelautet haben mag — GRZEGORZ KNAP<sup>54</sup> (1564—1638), der als Verfasser des mächtigen dreibändigen *Thesaurus polono-latino-græcus* (erschienen 1621—32 zu Krakau) rühmlichst bekannt ist. NEHRING dem wir einen gründlichen Aufsatz über dieses gewaltige

---

von Gnesen), Hyacint Młodziejewski (Sohn des Hofschatzmeisters), Stanisław Rokosewski, Jan Bolewicki, Zygmunt Orzelski (Sohn eines Kastellans von Radziejowice), Mikołaj Mirecki, Albert Starołęcki, Albert Kadziłowski, Adam Sławianowski, Jan Zakrzewski, Albert Przeclawski, Felix Powalski, Bartłomiej Noskowski, Stanisław Czarnoborski, Blazjusz Rożycki, Piotr Komorowski, Jan Sokolowski, Jan Rodziszewski (Sohn des Schwertrügers von Grosspolen), Jan und Krzysztof Goślicki (Neffen des damaligen Bischofs von Posen), Adam Łabędziowiec.

<sup>54</sup>) Er wird gewöhnlich von den Literaturforschern Knapski genannt, vgl. P. Chrzanoski, *Historja literatury polskiej*, Bd. I, 2. Auflage, Lwów-Warszawa 1914, S. 274. Aber Brückner, *Studja nad literaturą wieku XVII*, Teil I, Kraków 1917, S. 63 befürwortet wohl mit Recht die Namensform Knap.

Werk verdanken <sup>55</sup>, bezeichnet es als ein „mit grosser Gelehrsamkeit, nach den Vorbildern der besten Lexika des Lateinischen und Griechischen im 16. Jahrhundert und auf Grund umfassender eigener Studien verfasstes Werk“, das in der Geschichte der slavischen Lexikographie epochemachend gewesen und heute noch beachtenswert sei. Ein Kenner der klassischen Latinität, schuf er in diesem Werke, das auf Exzerpten aus den verschiedensten Autoren aufgebaut war (denn — betonte er — *Latinè locutus est non tantùm Cicero aut Salustius, sed etiam Ennius, Plautus, Terentius, Virgilius, Varro, Cato, Columella, Liviùs & his vicini plurimi* <sup>56</sup>), ein Handbuch, in dem jedes Wort vertreten sein sollte, das der *sermo quotidianus & familiaris, vt & Epistolicus, ac dialogicus, & sæpe Comicus, ac Satyricus* zuliess. Es sollte daher allen *scribentibus Comica, Satyrica, & alia Poëmata, Dialogos item & Epistolas ad eruditos viros* von gleichem Nutzen sein <sup>57</sup>. Vor allen Dingen war aber sein Ziel dieses: *sermonis Latini puritatem, proprietatem, & probum vsum apud Polonos promouere, & scholis omnem literaturam tractantibus tum ad faciliùs docendum, tum ad citiùs discendum Latinu[m] sermonem, aliquid adiumenti adferre* <sup>58</sup>. Denn — meinte er spöttisch an einer anderen Stelle <sup>59</sup> — es wüssten alle gebildeten Leute, *quàm corruptam loquendi & scribendi Latinè rationem hactenus tenuerint & teneant plerique non triuiales modò scholarchæ & pædotribæ cum suis, sed non rarò & ipsi elegantix ac eloquentix omnisque politioris literaturæ professores*. Aus diesen Worten spricht nicht nur der autoritative Latinist, sondern auch der erfahrene und gewissenhafte Schulmann, und ein Schulmann war auch unser CNAPIUS. Es waren sicher auch didaktisch-pädagogische Rücksichten, die ihn dazu bewogen, den dritten Band seines Werkes <sup>60</sup> mit einer gewaltigen Sammlung von Sentenzen und Sprichwörtern, *adagia*

<sup>55</sup>) Der Aufsatz erschien in Ersch-Grubers Allgemeiner Enzyklopädie, Sektion II, Bd. 37, Leipzig 1885, S. 279 ff. — Literaturangaben über Cnapius bei Estreicher, Bibliografja Polska, Abt. III, Bd. VIII (= Bd. XIX), Kraków 1903.

<sup>56</sup>) Thesaurus, Bd. I, Kraków 1643 (nicht 1641, wie bei Nehring angegeben), S. 7 der Vorrede (mir ist nur diese 2. Auflage zugänglich).

<sup>57</sup>) A. a. O., S. 8.

<sup>58</sup>) A. a. O., S. 1.

<sup>59</sup>) A. a. O., S. 3.

<sup>60</sup>) Erschienen in Krakau 1632 (einzige Ausgabe).

*selecta, sententiæ morales, dicteria und facetiæ honestæ* in polnischer, lateinischer und griechischer Sprache anzufüllen und so ein weiteres Buch zu schaffen, das mit Recht als eine Leistung von ungeheurem Wissen und Fleiss bezeichnet worden ist <sup>61</sup>.

Die Biographie des Pater CNAPIUS scheint im einzelnen wenig erforscht zu sein <sup>62</sup>. Ich benutze daher die Gelegenheit, um an dieser Stelle einige Quellendokumente mitzuteilen, deren Kenntnis ich den mir von P. STANISLAW BEDNARSKI S. J. (Krakau) liebenswürdig zur Verfügung gestellten Exzerpten aus dem Zentralarchiv des Jesuitenordens (*Archivum Societatis Jesu Poloniae*) verdanke. Wir finden hier in den Bänden VII : I und VII : II folgende vier Notizen über GREGORIUS CNAPIUS :

- 1) *Catalogus anni 1590 (Collegium Pultoviense):*  
*Magister Gregorius Cnapius Masovius Grodecensis, annorum 26, virium mediocrium. Ingressus Societatem Vilnæ in Julio 1583* <sup>63</sup>. *Studuit a puero gramaticas. Societatem ingressus studuit in Rhetorica anno uno. Docuit in gramatica et syntaxi Calisii annos 2. Audivit philosophiam annis pene tribus Posnanix. Jam literas græcas legit in classe humanitatis una renovatione. Approbatus scholasticus Calisii anno 1585 in Junio.*
- 2) *Catalogus anni 1593 (Collegium Pultoviense):*  
*Magister Gregorius Cnapius Polonus Grodecensis, annorum 29, ..... docuit in humanitate Pultovix una renovatione, in Rhetorica duobus prope annis.*

<sup>61</sup>) Vgl. Appels u. Kryńskis Notiz in den *Prace Filologiczne*, Bd. I, S. 686—87.

<sup>62</sup>) Vgl. ausser Nehrings Aufsatz noch folgende Literatur: *Czasopismo księgozbioru publicznego im. Ossolińskich*, Lwów 1828, Bd. I: 3, S. 33—49; — *Tygodnik Ilustrowany*, Bd. IV, Warszawa 1862, Nr. 94, S. 9—10; — Józef Brown, *Biblioteka pisarzy Asystencji polskiej Towarzystwa Jezusowego* (prel. Wł. Kiejnowski), Poznań 1862; — *Encyklopedia Powszechna XIV*, Warszawa 1863, S. 902—905; — *Encyklopedia Kościelna X*, Warszawa 1877, S. 480—481; — St. Załęski, *Jezuici w Polsce*, Bd. II, Lwów 1901, S. 608—609; Bd. IV: 2, Kraków 1905, S. 792; — *Wielka Encyklopedia XXXV—XXXVI*, Warszawa 1904, S. 810—814; — *Encyklopedia Wychowawcza VI*, Warszawa 1904, S. 188—189. — Ich bin Herrn Privatdozent Villem Ernits, Dorpat, für einige Literaturangaben zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

<sup>63</sup>) Die Daten der Notizen von 1590 und 1599 stimmen in den Angaben über Zeitpunkt und Ort des Eintritts in den Orden nicht überein. Wahrscheinlich steht in der ersten *Vilnæ* statt *Pultovix*.

3) *Catalogus anni 1597 (Collegium Vilmense):*

*Gregorius Cnapius Grodzensis, annorum triginta trium, debilibus viribus, in Societate 14 annis. Studuit rhetoricæ anno uno, Philosophiæ tribus, Theologiæ tantumdem. Docuit in gramatica anno fere uno, in Syntaxi anno uno, in humanitate quasi per biennium, in Rhetorica tribus annis.*

4) *Catalogus anni 1599 (Collegium Posnaniense):*

*Pater Gregorius Cnapius Grodensis, ex Masovia, annorum ut putat 36. Societatem ingressus Pultoviæ 1583 13 Novembris<sup>63</sup>. Studuit humanioribus et Rhetoricæ Pultoviæ et Vilmæ, in Societate vero Philosophiæ et Theologiæ. Docuit humaniores literas annos 7, casus per annum 1. Egit præfectum scholarum Posnaniæ anno uno. Ibiq̄ factus sacerdos anno 1598.*

Auf Grund dieser Daten können wir also sagen, dass CNAPIUS, 1564 in Grodzisk in Masovien, nach NEHRINGS Quellen übrigens als Sohn eines Tuchmachers oder Tuchhändlers, geboren, zusammen mit zwei Brüdern zu Pultusk die Jesuitenschule besuchte, daselbst 1583 in den Orden eintrat und nach zweijährigem Noviziat 1585 in Kalisz als *scholasticus* anerkannt wurde. Nachdem er in Posen Philosophie studiert, scheint er um 1589 nach Pultusk berufen worden zu sein, wo er jedenfalls bis 1593 als Lehrer der Rhetorik wirkte. Bald darauf wurde er aber nach Wilno versetzt, wo wir ihn 1597, wohl nach mehreren Lehrjahren, wiederfinden. Aber schon 1598 empfing er, wieder nach Posen versetzt, die Priesterweihe (*factus sacerdos*) und wurde zum *præfectus scholarum* ernannt. Über sein weiteres Schicksal schweigen die oben zitierten Quellen<sup>64</sup>. Nach NEHRINGS Angaben soll er sich von 1610 ab, nach Krakau versetzt, ausschliesslich seinen speziellen, philologischen und lexikographischen Studien gewidmet haben. Es ist mir unbekannt, auf welchem Wege NEHRING zu dem Resultat gelangt, dass CNAPIUS gesamte Lehrtätigkeit nur 11 Jahre umfasst habe; nach unseren Daten muss er eine bedeutend grössere Zeitspanne als Lehrer wirksam gewesen sein.

Schon von BOLTE und WIESELGREN ist die Ansicht ausgesprochen worden, dass GREGORIUS CNAPIUS der Verfasser der

<sup>64</sup>) Ich werde sie hier unten supplieren können.

*Felicitas*, des *Philopater* und des *Eutropius* gewesen, und wir werden gleich sehen, auf welche dokumentarischen Gründe sich diese Ansicht stützt. Bedeutend zweifelhafter, ja mir ganz unwahrscheinlich ist die Vermutung WIESELGRENS, auch der *Odostratocles*, der *Mauritius* und der *Belisarius* seien von CNAPIUS verfasst; dokumentarische Daten zur Begründung einer solchen Ansicht besitzen wir nicht. Völlig unbekannt sind die Verfasser des *Franciscus* und des *Antithemius* <sup>65</sup>.

Für die Ansicht, dass GREGORIUS CNAPIUS der Verfasser der *Felicitas*, des *Philopater* und des *Eutropius* sei, sprechen folgende Argumente. Am Schlusse der *Felicitas* (Fol. 90v.) finden wir die nachträglich mit haarfeiner Schrift eingetragene Notiz: *Facta Vilnæ 1597: & ibidem exhibita eod[em]. / Posnanix vero spectata 1599. in Julio*. Unsere Tragödie ist also nicht in Posen, sondern in Wilno, und zwar schon im Jahre 1597 verfasst und noch im selbigen Jahre im Kolleg auch aufgeführt worden. Aus der Kaliszer Handschrift, die oben behandelt worden ist, kennen wir die von L. BERNACKI mitgeteilte Notiz: *Anno 1598 Tragædia S. Felicitatis exhibita 6<sup>a</sup> Octobris cum præmiorum solemnî distributione*. Somit wurde unsere Tragödie schon ein Jahr nach ihrer Erstaufführung in Wilno auch in Kalisz gespielt. Wie die Notiz der Posener Handschrift besagt, konnte die *Felicitas* wieder ein Jahr später (1599) in Posen gespielt werden, — eine rasche Wanderung, die uns aber nicht zu überraschen braucht, da wir oben schon mehrfach derartige Wanderungen der Dramen von Ort zu Ort haben konstatieren können. Nun ist es aber sehr wahrscheinlich, dass der Urheber der Posener Notiz mit dem Verfasser der Tragödie identisch ist. Das würde darauf deuten, dass der Verfasser nach der Uraufführung der Tragödie in Wilno 1597 inzwischen nach Posen übersiedelt war. Eine Andeutung, dass tatsächlich der Verfasser selbst jene Notiz an den Schluss seiner Tragödie gefügt, können wir in dem Umstande finden, dass gleich unter

---

<sup>65</sup>) Es sei bemerkt, dass die Herausgeber der bekannten Sommervogelschen Jesuitenbibliographie (Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. P. I. Nouv. éd., Paris 1890—1909, Bd. II, S. 1252) der Ansicht Wieselgrens ohne Prüfung beigetreten sind. — Korbut, *Literatura polska*, Bd. I, Warszawa 1917, S. 331—332, und Brückner, *Dzieje literatury polskiej w zarysie*, 3. Ausg., Bd. I, Warszawa 1921, S. 160, schreiben Cnapius 3 Tragödien und 2 Komikotragödien zu, — ohne den Kodex je gesehen zu haben!

derselben eine weitere, noch feiner geschriebene Notiz zu lesen ist: *Hæc manus est P. Gregorij Cnapij, unde fortassis et Tragœdia.* Eine zweite Person hat somit später bei der Durchsicht unsres Kodex geglaubt, mit Bestimmtheit feststellen zu können, dass jene anonyme Notiz von Pater CNAPIUS eingetragen worden sei, und im Nebensatz die zweifelnde Vermutung ausgesprochen, dass auch die ganze (von einer Schülerhand kopierte) Tragödie von ihm stamme. Diese auf einer Schultradition begründete Vermutung lässt sich bis zu einem gewissen Grade dadurch bestätigen, dass die zahlreichen Verbesserungen und Nachträge, die der Text der Tragödie aufweist, tatsächlich die verbürgten charakteristischen Schriftzüge des Pater CNAPIUS zeigen: so hat er gleich bei der Verkündigung des Herolds im 1. Akte, die nicht in Versen, sondern in fortlaufender Prosa geschrieben ist, die Anweisung eingetragen: *Hæc aliter / scribi debeba[n]t, / p[er] versus inæquales / mistos, disposita sic infra similia.* Auch die Zeitangaben stimmen mit unseren biographischen Daten überein.

Am Schluss des *Philopater* (Fol. 137v.) hat Pater CNAPIUS eine ähnliche chronologische Notiz eingetragen: *Scripta Vilnæ et spectata 1596, Posnanix exhibita 1600.* Dieses Drama ist also ein Jahr vor der *Felicitas*, wie diese in Wilno, entstanden, in Posen aber erst ein Jahr nach der Aufführung der *Felicitas* gespielt worden. Und wieder belehrt uns eine anonyme Randanmerkung, von derselben Hand geschrieben wie oben, dass sowohl die chronologische Notiz wie auch das Drama von Pater CNAPIUS stammen: *P. Gregorij Cnapij manus et [fort] Drama.* Das hier eingeklammerte Wort *fort*, das BOLTE übrigens nicht berücksichtigt hat, ist während des Schreibens wieder ausgestrichen worden. Wahrscheinlich hatte der anonyme Urheber dieser Notiz wieder *fortassis* schreiben wollen, um einen geringen Zweifel an der Richtigkeit seiner Vermutung anzudeuten, hat aber dann seine ersten Bedenken gegen die Autorschaft des CNAPIUS rasch wieder fallen lassen. Auch in den Zügen des Dramentitels und des Personenverzeichnisses erkennen wir ohne graphologische Schwierigkeiten die Hand des Pater CNAPIUS, und zahlreiche Verbesserungen und Zusätze, die die Sinnverwirrung im Texte glücklich beseitigen, stammen zweifellos von ihm. Wie HAHN mitteilt<sup>66</sup>, ist ein *Philopater seu Pietas* am 1. September 1598 im Kollegium zu Pultusk

<sup>66</sup>) W. H a h n, *Literatura dramatyczna*, S. 102.

in Gegenwart des Bischofs WOJCIECH BARANOWSKI gespielt worden. HAHN kannte freilich nicht die Posener Redaktion unsres Dramas und war daher nicht völlig davon überzeugt, dass es sich in beiden Fällen um dasselbe Schauspiel handelte. Ich bin nun in der Lage festzustellen, dass nicht nur der Stoff und die Behandlung desselben in beiden Fällen genau übereinstimmen, sondern auch die Stichproben, die HAHN nach ZALEŃSKI mitteilt, Wort für Wort mit den entsprechenden Stellen unsres Textes zusammenfallen. Der einzige Unterschied scheint darin zu bestehen, dass der Philopater des CNAPIUSSCHEN Dramas in Pułtusk zu Philotocus umbenannt worden ist; doch ist diese Namensänderung sicher ganz belanglos. Die Tatsache der Aufführung unsres Dramas in Pułtusk 1598, zwei Jahre nach der Uraufführung in Wilno, zwei Jahre vor der Aufführung in Posen, habe ich mir anfänglich so erklären wollen, dass Pater CNAPIUS inzwischen aus Wilno nach Pułtusk, der Stadt seiner Schulzeit, übergesiedelt war, um schon im folgenden Jahre (1599) nach Posen weiterzuziehen. An sich wäre eine solche Hypothese durchaus nicht unwahrscheinlich, da die Lehrer der Jesuitenkollegien in vielen Fällen tatsächlich fast jährlich wechselten<sup>67</sup>. Aber dann müsste logischerweise dieselbe Erklärung auch für die Aufführung der *Felicitas* 1598 in Kalisz gelten, wo CNAPIUS ja auch schon früher gewesen, und das würde dann die Anwesenheit des Verfassers am 1. September in Pułtusk und am 6. Oktober in Kalisz voraussetzen. Eine solche Voraussetzung scheidet an ihrer eigenen Unwahrscheinlichkeit. Pater CNAPIUS ist sicher weder in Kalisz noch in Pułtusk selbst zugegen gewesen, denn er hätte das kaum in seinen eigenen chronologischen Randnotizen unerwähnt gelassen. Wir können also bloss mit Sicherheit sagen, dass er in den Jahren 1596—97, als die beiden Dramen entstanden, als Lehrer der Rhetorik in Wilno wirkte, aber 1599—1600, als sie in Posen aufgeführt wurden, dahin umgezogen war.

Mit noch grösserer Sicherheit können wir sagen, dass auch der *Eutropius* CNAPIUS zum Verfasser hat. Unmittelbar unter dem mit besonderer Sorgfalt, und zwar zweifellos von CNAPIUS selbst, geschriebenen Titel (Fol. 138) lesen wir eine von andrer Hand eingetragene Notiz: *Scriptis P. Greg. Cnapius*. Die Schrift-

---

<sup>67</sup>) Vgl. St. Windakiewicz, Teatr kolegjųw, S. 11: „W kolegjach jezuickich nauczyciele prawie co roku się zmieniali.“

züge dieser Notiz ähneln weder denjenigen des Pater CNAPIUS selbst noch denjenigen des bisherigen Kommentators seiner Randanmerkungen, sondern stammen von einer dritten Person. Pater CNAPIUS wird somit ohne Vorbehalt als Autor der Tragödie genannt. Wenn er selbst es dieses Mal nicht für nötig angesehen hat, seine eigenen chronologischen Glossen an den Rand zu schreiben, so beruht das einfach darauf, dass er alles Mitteilenswerte schon in den umständlichen Titel aufgenommen hatte. Dieser enthält folgende Daten: *Scripta et data Lublini / pro dedicatione novi templi Collegii Societatis / JEsu, ibidem celebrata anno MDCIV / sacris operante et dedicante Ill[ustrissi]mo et Re[verendiss]imo D. D. / Bernardo Maciovio fundatore eiusde[m] Collegii.* Nach dem Wortlaute dieses Textes muss CNAPIUS seine Tragödie im Jahre 1604 verfasst und aufgeführt haben, als das dortige Jesuitenkolleg die Einweihung einer neuen Kirche feierte. Es scheint ausgeschlossen zu sein, dass Pater CNAPIUS die Tragödie in Posen geschrieben, aber in Lublin aufgeführt habe. Sicherlich war er 1604 oder früher nach Lublin versetzt worden und musste hier anlässlich der Kirchenfeier ein zu diesem Anlass passendes Drama verfassen. Somit muss in Lublin zu dieser Zeit ein regelrechtes Kollegium existiert haben, und es wird wohl ein Irrtum sein, wenn WINDAKIEWICZ<sup>68</sup> die Gründung eines Schultheaters in Lublin erst in das Jahr 1630 verlegt. Aber wenn CNAPIUS auch in Lublin gewirkt haben sollte, wie wir kaum anders schliessen dürfen, so genügt die Tatsache, dass er eigenhändig die Überschrift in den Posener Kodex einschrieb und den Text seiner Tragödie in diesen eintragen liess, für die Annahme, dass er nach 1604 wieder nach Posen zurückgekehrt war. Hier ist die Tragödie aber nicht wieder aufgeführt worden; andernfalls hätte Pater CNAPIUS das sicher selbst vermerkt.

## 6.

Für die übrigen Dramen des Kodex haben wir leider gar keine dokumentarischen Anhaltspunkte, die die Bestimmung ihrer Herkunft und Abfassungszeit ermöglichen. WIESELGREN hat, wie schon bemerkt, die Vermutung ausgesprochen, dass ausser den drei genannten Dramen auch noch der *Odostratocles*, der *Mauritius* und der *Belisarius* CNAPIUS zuzuschreiben seien. Aber „die

---

<sup>68</sup>) A. a. O., S. 4.

deutliche stilistische und kompositorische Übereinstimmung“, die er zwischen den Dramen der beiden Gruppen meint feststellen zu können, ist kein genügendes Argument für eine solche Annahme. Es lässt sich nicht bestreiten, dass eine gewisse literarische Verwandtschaft zwischen dem *Eutropius* einerseits und dem *Mauritius* und *Belisarius* andererseits vorhanden ist, aber sie lässt sich unschwer durch die Gemeinsamkeit der literarischen Vorbilder und die Wesensähnlichkeit der Stoffe erklären. Alle drei Dramen gehören zum Typus der historischen Tragödie und müssen daher parallele Züge aufweisen, ohne gerade von einem und demselben Autor herzustammen. Aber ganz verneinen lässt sich die Möglichkeit selbstverständlich nicht, dass CNAPIUS alle drei Tragödien verfasst habe. Nur müssen wir dann annehmen, dass er auch nach seiner Befreiung von seiner bisherigen Lehrtätigkeit für die Schule Dramen gedichtet habe, was an sich sehr unwahrscheinlich ist.

Der *Mauritius* folgt im Kodex unmittelbar auf den *Eutropius*. Chronologische Randbemerkungen bietet der Text nicht, doch finden wir am Ende desselben folgende Notiz: *Subito facta, subito/data, applausum ta[men] ab appa/ratu et actoribus et ipsa / materia tragica habuit / maximum*. Diese nachlässig und undeutlich hingeworfene Notiz, deren Schriftzüge sich stark von der feinen Handschrift des CNAPIUS unterscheiden, stammt sicher von dem unbekanntem Verfasser der Tragödie. Wer hätte sonst mitteilen können, wie rasch dieselbe geschrieben, wie rasch sie aufgeführt worden sei? Auch der Stolz und die Genugtuung über die unerwartet gute Aufnahme des Stückes, die aus den Zeilen sprechen, zeugen dafür, dass sie vom Verfasser selbst herrühren. Eine zweite Notiz an derselben Stelle besagt noch: *Deest finis, id est scæna / [vlt]* <sup>69</sup> *vna et altera*. In der Tat ist der fünfte und letzte Akt ohne Abschluss geblieben. Wahrscheinlich stammt diese noch flüchtiger als die erste geschriebene Notiz von demselben Schreiber, d. h. vom Verfasser der Tragödie. Vielleicht ist dieser der Nachfolger des CNAPIUS gewesen und hat den Text seiner Tragödie nach 1604 in den Kodex seines Vorgängers im Amte eintragen lassen. Andererseits ist die Tragödie sicher früher eingetragen worden als die unmittelbar folgende Tragödie *Belisarius*, und können wir die Entstehungszeit der letzteren eruieren, so erhalten

<sup>69</sup>) Ausgestrichen. Wahrscheinlich ist *ultima* gemeint gewesen, das zugunsten der unbestimmteren Angabe *vna et altera* wieder ausgestrichen worden ist.

wir einen terminus ante quem für den *Mauritius*. Denn anzunehmen, dieser sei nicht beendet worden, weil kein Raum mehr vorhanden war, mit anderen Worten, der *Belisarius* sei vor dem *Mauritius* in den Kodex aufgenommen worden, dazu liegt kein Anlass vor: es ist nicht die geringste Spur einer Bestrebung zu merken, den Text zwecks Raumersparnis zusammenzudrängen, und doch wäre das nicht schwer gefallen, da es sich nur um ein paar Szenen handelte. Nicht die Abschrift der Tragödie, sondern die Tragödie selbst ist unvollendet gewesen; das ergibt sich auch aus dem Fehlen aller Chöre und Prologe.

In betreff des *Belisarius* kann eine verhältnismässig sichere Datierung gewonnen werden, obgleich auch hier materielle chronologische Stützpunkte fehlen. Es folgen nämlich nach dieser Tragödie in unmittelbarem Anschluss an den lateinischen Epilog drei lateinische Zwischenspiele, geschrieben von derselben Hand wie die Tragödie und zweifellos für diese bestimmt. Das zweite Intermedium enthält deutliche Allusionen auf kriegerische Ereignisse, die sich datieren lassen. Der Wahrsager Phantasus, ein *physiognomon*, wie er genannt wird, errät die wenig glorreiche Vergangenheit des prahlerischen Offiziers Hoplomachus. Er ist überrascht, ihn zu sehen:

*Redisne, Hoplomache, a prælijs?*

*Miror ego, ut evasisti de periculis!*

Er wäre sicher ein Raub des Todes geworden,

*Ni te extulissent e bello tui pedes.*

Und die Linien seiner Hand erzählen von feiger Flucht:

*Victorias paucas lego,*

*Semper fugas, latebras, timores horridos.*

*Depressa vena hæc trepidos indicat metus,*

*Transversa, quæ totam fæde palmam secat,*

*Latuisse sub tempus pugnæ prorsus refert,*

*Et ista carne tecta crassiore hoc nunciat:*

*Hoplomache, fugacissimus h[omi]num homo tu es!*

Gleich darauf folgt eine genauere Feststellung, um welchen Krieg es sich hier handelt:

*Livonio latitabat inter sarcinas Hoplomachus*

*Bello, Sudermani manent(?) cum copiæ:*

*Hoc linea ista monstrat, producta per manum.*

*Iterum fugam inter bellum tu in Moschovia*

*Cepisti, ad arcem cum iretur Smolensciam:*

*Hoc vena transversa docet, percurrrens manum.*

Hoplomachus hat sich also während des s. g. livländischen Krieges zwischen Polen und Schweden (1601—1611), als die Truppen des Herzogs von Södermanland heranrückten, im Trosse des Heeres versteckt gehalten, und als die Polen während des polnisch-russischen Krieges (1609—1618) die Festung Smolensk belagerten (1609—1611), ist er feige geflohen. Alles das wird als frische Vergangenheit behandelt, und da anzunehmen ist, dass im Intermedium, wenn es so spät geschrieben wäre, des Krieges mit Gustav Adolf (1617—1629) Erwähnung getan worden wäre, so müssen wir annehmen, dass das Intermedium und folglich auch die dazugehörige Tragödie nach 1611 und vor 1617, eher früher als später verfasst worden sind. Indirekt bestätigt wird diese Datierung durch die unmittelbar auf den *Belisarius* folgende *Gratulation* an den Bischof HAB, die — wie wir wissen — 1618 verfasst worden ist.

Auch für die Datierung des *Franciscus* fehlen äussere Anhaltspunkte in Gestalt von Randnotizen, aber auch hier ist eine ungefähre Zeitbestimmung auf Grund innerer Kriterien möglich. Wie unten noch näher dargelegt werden wird, ist das Drama auf einer englischen Bekehrungsgeschichte basiert, die sich recht genau datieren lässt. Den geschichtlichen Hintergrund bildet die Regierungszeit Jakobs I (1603—1625), und das späteste konstatabare Ereignis ist die im Drama verwertete öffentliche Verbrennung eines Traktats von KONRAD VORST 1611. Die stark religionspolemische Tendenz des Stückes scheint auf eine konfessionell bewegte Zeit zu deuten, aber da in den Chören eine unverhohlene Freude über den Verfall der ketzerischen Religionen in Posen zum Ausdruck kommt, werden wir klug daran tun, die Abfassung des Dramas nicht allzu nahe an die Ereignisse des Jahres 1614 heranzurücken, als Jesuitenschüler zum zweiten Male die lutherischen und kalvinistischen Kirchen Posens niederbrannten, sondern eine geraume Zeit verstreichen zu lassen. Ich halte es zudem für untunlich, anzunehmen, dass unser Drama früher als die ihm im Kodex vorausgehende *Gratulation* verfasst sei. So werden wir die Zeit kurz nach 1618 als die passendste Entstehungszeit des *Franciscus* ansprechen dürfen.

Undatiert sind auch das erste und das letzte Drama unsres Kodex, der *Odostratocles* und der *Antithemius*. Sie gehören zum selben Typus und sind wohl ungefähr in derselben Zeit entstanden. Für die Datierung des *Antithemius* ist es von einer gewissen

Wichtigkeit, eine Vorstellung von der allmählichen Entstehung des ganzen Inhaltes unsres Kodex zu gewinnen, wobei wir nicht ausser Acht lassen dürfen, dass die Reihenfolge der einzelnen Stücke nicht mit ihrer Entstehungsfolge zusammenzufallen braucht. Derartige Folianten wie der unsrige konnten an mehreren Stellen gleichzeitig mit Stoff gefüllt werden. Es ist charakteristisch, dass die ersten 16 Seiten wie auch die Seiten 408—414v. leer geblieben sind, dass die *Threni* von 1599 nicht etwa vor der im selben Jahre etwas später aufgeführten *Felicitas*, sondern weit hinten im Kodex (Fol. 329—331v.) untergebracht worden sind, dass die *Extemporanea Gratulatio* von 1604 nicht etwa unmittelbar vor dem noch im selben Jahre verfassten *Eutropius*, sondern an allerletzter Stelle in den Kodex eingetragen worden ist. Das zeugt davon, dass man die Gelegenheitsstücke irgendwo hinten unterbrachte, während die Dramen vorn placiert wurden. Allmählich wuchs aber die Zahl der Dramen so, dass die früher eingetragenen Stücke schliesslich von später verfassten Dramen umgeben waren. Wir bekommen so folgende chronologische Liste:

(1597) 1599: *Felicitas*.

(1596) 1600: *Philopater*.

1604: *Eutropius*.

zwischen 1604 u. 1611: *Mauritius*.

zwischen 1611 u. 1617: *Belisarius*.

1618: *Gratulatio*.

ca 1618: *Franciscus*.

1599: *Threni*.

zwischen 1618 u. 1624: *Laudatio Dramatica*.

zwischen 1618 u. 1624: *De Vita aulica dialogus*.

1604: *Extemporanea Gratulatio*.

Zwischen den *Threni* und der *Laudatio Dramatica* befindet sich nun die Tragödie *Antithemius*. Ist es anzunehmen, dass sie erst nach Eintragung der *Laudatio Dramatica* in einen zufällig freigebliebenen Raum eingefügt worden ist, oder liegt die Annahme näher, dass die Tragödie schon eingetragen war, als man daran ging, die *Laudatio Dramatica* und wohl gleichzeitig den *De vita aulica dialogus* dem Kodex einzuverleiben? Wenn die erstere Annahme richtig wäre, müsste man erwarten, dass der von früher her freie Raum entweder zu gross oder zu klein gewesen, so dass entweder auch nach Eintragung des *Antithemius* freie Seiten übrig geblieben wären, oder der Text der Tragödie zusammenge-

presst worden wäre, um ganz untergebracht zu werden. Weder das eine noch das andere ist der Fall; der Text beginnt sofort nach dem Schluss der *Threni* und schliesst unmittelbar vor Beginn der *Laudatio Dramatica*. Das zwingt uns zu der Annahme, dass er vor dieser eingetragen und somit vor dieser verfasst worden ist.

Schliesslich kann noch einiges über die mutmassliche Entstehungszeit des *Odostratocles* gesagt werden. Obgleich dieses Drama in unserem Kodex an erster Stelle steht, ist es sicher nicht das älteste Stück desselben. Vor allen Dingen kann mit Bestimmtheit behauptet werden, dass es eingetragen worden ist, als die auf dasselbe folgende *Felicitas* schon dastand. Denn als der Schreiber den Text des *Odostratocles* auf Fol. 17 einzutragen begann, hatte er augenscheinlich die Länge des ihm vorliegenden Textes im Verhältnis zu der ihm zur Verfügung stehenden Seitenzahl falsch beurteilt, und erst als er mit seiner Abschrift bis zu Fol. 32 gekommen war, entdeckt, dass er mit dem Reste des Textes auf den übrigbleibenden Seiten (Fol. 32—37v.) nicht auskommen würde: von den 1914 Versen, aus denen der *Odostratocles* mit den dazugehörigen Intermedien bestand, waren erst 863, also kaum die Hälfte, abgeschrieben. Er musste sich daher dazu bequemen, fortab den Text in zwei Spalten einzutragen und ihn, je mehr er sich dem Ende des freien Raumes näherte, immer mehr zusammenzudrängen. Es gelang ihm schliesslich, die ganze Fülle des Textes wirklich unterzubringen. Freilich geschah das auf Kosten eines der drei Intermedien, die ursprünglich zum Texte gehörten: das *Intermedium o Słowiku*, das nach dem Inhaltsverzeichnis zwischen Szene IV : 3 und IV : 4 untergebracht werden sollte, musste leider geopfert werden.

Aber auch eine absolute Datierung lässt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit gewinnen. Uns helfen hier die beiden anderen Zwischenspiele, die am Ende des 2. Aktes unmittelbar vor dem Chorliede und im 4. Akte zwischen Szene 6 und 7 eingetragen sind. Das erste hat im Inhaltsverzeichnis die Überschrift *Gdzie zwojca ieden zaszedł w głowę y rozumie, że się w dąb obrocił* (im Texte einfach: *Intermedium Dąb*) und ist mit jenem *Prior est quercus* von 1627 identisch, das WINDAKIEWICZ nach der von ihm studierten Konopka-Handschrift in seinem Buche über das altpolnische Volksdrama <sup>70</sup> besprochen hat: den handelnden Personen des

<sup>70)</sup> St. Windakiewicz, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków 1904, S. 192.

Konopka-Intermediums Morio, Bellius, Cibius, Damon und Petrus entsprechen in unserer Variante die 5 Personen Morus, Bellius, Cibius, Damon und Egnis (der übrigens nur zwei Repliken hat). Das zweite Intermedium unsres Dramas heisst *Wyprawa na brody* (im Texte: *Wyprawa do Kiszkowa*) und ist auch mit einem von WINDAKIEWICZ <sup>71</sup> behandelten Zwischenspiel von 1627 *Trzy stryszy i balwierz* identisch: die von ihm zitierten Verse finden sich genau ebenso auch in unserem Intermedium wieder, und den von ihm genannten Personen Egirus, Cyrylius, Giras entsprechen bei uns Agyrus, Cindus, Gyras; ausserdem kommt ein Damis vor, der den beiden Narren eine schwarze Salbe verkauft und ihnen einen guten Rat zur Erlangung eines Bartes erteilt. Wie immer wir die Frage betrachten wollen, welche von diesen Varianten älter sind, so kann doch mit grösster Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass ein grosser Zeitunterschied zwischen ihnen nicht liegt, und ich persönlich neige der Ansicht zu, dass die Intermedien des *Odostratocles*, mit dessen Inhalt sie aufs beste harmonieren, und für den sie sicher von Anfang an bestimmt gewesen, sozusagen das Original, diejenigen der Konopka-Handschrift dagegen nur Kopien des Originals darstellen. Das erlaubt uns den Schluss zu ziehen, dass der *Odostratocles* wohl als eines der zeitlich letzten Dramen vor 1627 in unseren Kodex eingetragen worden ist.

So umfasst unser Kodex die dramatische Wirksamkeit der Jahre 1599—1627 in der Ordensschule von Posen. Ich stelle mir die innere Geschichte des Kodex folgendermassen vor. Er ist augenscheinlich von Pater CNAPIUS angelegt worden, als dieser im Jahre 1598 aus Wilno nach Posen übergesiedelt war, und ist von Anfang an dazu bestimmt gewesen, seine Dramen in der Reihenfolge ihrer Aufführung in Posen aufzunehmen. Er hatte die Texte zweier seiner Dramen, des *Philopater* und der *Felicitas*, die schon in Wilno 1596 und 1597 aufgeführt worden waren, von da mitgenommen und liess nun seine Posener Schüler dieselben unter seiner persönlichen Aufsicht in den Kodex eintragen, so dass die in Posen 1599 aufgeführte *Felicitas* an erster Stelle, der hier 1600 aufgeführte *Philopater* an zweiter Stelle zu stehen kam. An dritter Stelle wurde mehrere Jahre später das Lubliner Festspiel von 1604 *Eutropius* kopiert, wahrscheinlich als CNAPIUS aus Lublin wieder

<sup>71</sup>) A. a. O., S. 191.

nach Posen zurückgekehrt war. Aber nicht nur zur Eintragung der grossen Dramen wurde der Kodex benutzt, sondern auch die Gelegenheitsstücke von 1599 *Threni* und von 1604 *Gratulatio extemporanea*, die wohl beide CNAPIUS zum Verfasser hatten, wurden an verschiedenen Stellen weiter hinten im Kodex abgeschrieben. Auf diese CNAPIUS-Periode (1599—1604) folgte dann eine zweite Periode (etwa 1611—1618), während der die beiden Tragödien *Mauritius* und *Belisarius*, die *Gratulatio* an den Erzbischof HAB (1618) und wohl auch der *Franciscus* entstanden, ohne dass es uns möglich wäre festzustellen, wer der Verfasser oder die Verfasser dieser Stücke gewesen. Und endlich, in den 20-er Jahren des 17. Jahrhunderts, entstanden die *Laudatio Dramatica*, der Dialog *De vita aulica* und die beiden Dramen *Antithemius* und *Odostratocles*. Natürlich sind die chronologischen Grenzen hier nur ganz schematisch gezogen und gewisse zeitliche Verschiebungen sehr wohl denkbar. Aber als Arbeitshypothese ist unsre Chronologie sicher durchaus akzeptabel und wahrscheinlich.

## 7.

Die Aufgabe, die ich mir in dieser Schrift stelle, besteht nun wesentlich darin, mit Übergehung der kleineren Stücke, die unser Kodex enthält, also der Festgedichte, der dramatisierten Lob- und Gratulationsstücke, der Dialoge und auch der Zwischenspiele mein ganzes Interesse auf die acht grossen, regelmässigen Dramen zu wenden. Freilich wären auch die anderen Dinge von literatur- und kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten aus eines besonderen Studiums wohl wert, und in besonders hohem Grade würde das von den polnischen Zwischenspielen gelten. Aber teils ist dieses Material schon anderweitig einigermaßen zufriedenstellend behandelt worden, teils zwingen mich praktische Gründe zu einer freiwilligen Begrenzung der Arbeit.

Von einem idealen Gesichtspunkt aus wäre es natürlich wünschenswert, eine vollständige Edition wenigstens der besonders charakteristischen und repräsentativen Dramen unserer Sammlung vorzunehmen, und die vollständigen Abschriften, die zu meiner Verfügung stehen, könnten ohne Mühe einer solchen Ausgabe zugrunde gelegt werden. Das muss aber selbstverständlich ein frommer Wunsch sein und bleiben, da weder Verlag noch Mittel für eine Edition lateinischer Jesuitendramen zu beschaffen

sind. Als Surrogat für das Material, das unveröffentlicht und folglich für den polnischen Literaturforscher unzugänglich verbleiben muss, biete ich im Anhang zu dieser Untersuchung ausführliche Handlungsschemen der acht Dramen, um so eine konkrete Vorstellung von der Akt- und Szenengliederung zu geben. Aus ähnlichen Gründen bestrebe ich mich, im Texte der Untersuchung so oft und so umfassend wie möglich Fragmente aus den Dramen zu zitieren, — mehr als die Untersuchung es bei veröffentlichtem Materiale fordern würde.

Das eigentliche Ziel meiner Untersuchung besteht darin, eine möglichst bestimmte Umschreibung des literarhistorischen Begriffes „Jesuitendrama“ zu gewinnen, — natürlich nur in der Begrenzung und in dem Umfange, in denen dieser Begriff in unserem Kodex in Erscheinung tritt. Ich bin der Meinung, dass unsere Sammlung für eine bestimmte Zeit, die Frühzeit der dramatischen Wirksamkeit der Jesuiten in Polen, ein recht vorzügliches Material bietet, das sich durch seine Vielseitigkeit und typologische Mannigfaltigkeit auszeichnet. Wir finden in unserem Kodex nicht weniger als fünf Typen des Jesuitendramas vertreten: den Typus des streng-moralisatorischen Dramas durch den *Philopater*, den Typus der martyrologischen Tragödie durch die *Felicitas*, den Typus der historischen Tragödie durch den *Eutropius*, den *Mauritius*, den *Belisarius*, den seltenen Typus des konfessionalpropagatorischen Dramas durch den *Franciscus*, und den Typus des dämonologischen Dramas durch den *Antithemius* und den *Odostratocles*. Und im Grunde genommen fehlt in unserem Kodex nur der Typus des Bibeldramas. Es liegt somit die Möglichkeit vor, auf Grund unsres Materials eine recht erschöpfende Typologie des polnischen Jesuitendramas aufzustellen und zu begründen. Jedem der genannten Typen sei daher im folgenden ein besonderes Kapitel gewidmet.

Nebenher werden wir ein deutliches Bild von der dramatischen Kunst und Technik der jesuitischen Dramaturgen gewinnen. WINDAKIEWICZ<sup>72</sup> hat seinerzeit über die künstlerische Technik der Jesuiten ein ausserordentlich hartes Urteil gefällt: es sei lächerlich, im Drama der Jesuiten Kunst suchen zu wollen. Eine nähere Untersuchung der dramatischen Charakteristik, der Handlungsentfaltung, der Stoffbehandlung und der bühnenmüssi-

<sup>72)</sup> St. Windakiewicz, Teatr kolegów, S. 4.

gen Inszenierung wird jenes Urteil wohl als zu hart erscheinen lassen. Denn unverkennbar sind natürlich die starken moralisatorischen und pädagogischen Tendenzen des jesuitischen Schuldramas, aber die Kunst ertrinkt in ihnen keineswegs vollends. Es dürfte daher methodologisch wertvoll und wichtig sein, der Untersuchung grundsätzlich den Charakter einer technisch-stilistischen Analyse zu geben und jedes einzelne Drama unsrer Sammlung auf dessen künstlerische Absichten und Mittel hin objektiv zu prüfen. Historische, soziale, kulturgeschichtliche und andre ausserliterarische Momente mussten daher zweckentsprechend in den Hintergrund treten, und sogar auch die allgemeine literarhistorische Verknüpfung und Perspektive, Aufgaben einer zukünftigen Synthese, durften hier vorläufig ausser Acht gelassen werden, auf dass das polnisch-lateinische Jesuitendrama der Frühzeit einmal in seiner Wesensgestaltung zur Geltung käme. Als Nichtlatinist habe ich mich leider eines Urteils über Sprache und Verstechnik unsrer Dramen enthalten müssen, aber bei allen prosodischen Mängeln, die auch dem Laien offenbar sind, spricht die Latinität unserer Dramen dennoch von einem bewundernswerten Können der dichtenden Lehrer und Väter der Gesellschaft Jesu <sup>73</sup>. Im letzten zusammenfassenden Kapitel dieser Schrift soll daher als wichtigstes Problem die Frage nach der Quelle aufgeworfen werden, aus der sie ihr Können geschöpft, — die Frage nach dem literarischen Vorbild unsrer Dramen, das ihnen allen ein merkwürdig einheitliches Gepräge verliehen.

---

<sup>73</sup>) Über die Metrik der Jesuiten vgl. D ü r r w ä c h t e r, Aus der Frühzeit des Jesuitendramas, Jahrbuch d. hist. Vereins, Dillingen 1897, S. 11, u. J. M ü l l e r, Das Jesuitendrama, Augsburg 1930, Bd. I, S. 67.

## Zweites Kapitel.

### Der Typus des moralisatorischen Exempeldramas.

(*Philopater seu Pietas.*)

#### 1.

Im Grunde genommen ist ein jedes Jesuitendrama moralisatorisch und will durch Aufstellung abschreckender oder anlockender Exempel erzieherisch auf die Jugend einwirken. In diesem Sinne ist ein jedes Jesuitendrama eo ipso tendenziös. Wenn ich dessenungeachtet hier den Typus des moralisatorischen Exempeldramas als einen selbständigen Typus hervorhebe, so ist der Grund der, dass es im Repertoire des internationalen Jesuitentheaters Dramen gibt, die ohne alle historischen, biblischen, martyrologischen, dämonologischen oder konfessionellen Wirkungsmittel nur die Dramatisierung eines einfachen Stoffes bieten, der als Exemplifizierung oder Illustrierung eines bestimmten moralischen Satzes gedacht ist. Dieser Stoff entstammt zumeist den zahlreichen mittelalterlichen Sammelwerken, in denen Anekdoten, Novellen, Schwänke und andre prosaische Erzählungen mit fertiger moralischer Nutzenanwendung angehäuft wurden und — wie der deutsche Franziskaner JOHANNES PAULI sich in seinem berühmten *Schimpf und Ernst* (1522) ausdrückte — in der Gestalt von *ernstlichen und kurzweiligen Exempeln, Parabolon und Hystorien zu Besserung der Menschen* vor den Leser traten. Zu den berühmtesten Sammlungen dieser Art gehören bekanntlich die *Historia septem sapientum Romæ*, die *Gesta Romanorum*, das *Speculum cxemplorum*, u. s. w.<sup>1</sup> Und charakteristisch für das Interesse, das der κατ' ἐξοχήν pädagogische Orden der Jesuiten

---

<sup>1</sup>) Vgl. hierüber etwa J. G. Th. Grässes Abhandlung im 2. Bande seiner Übersetzung der *Gesta Romanorum*, 3. Ausg., Leipzig 1905, S. 286 ff., und P. V. Vladimirov, *Великое Зерцало*, Moskau 1884, S. 1—30.

diesen Sammlungen entgegenbrachte, ist zweifellos der Umstand, dass noch 1605 ein *Speculum Magnum*, verfasst *per quendam patrem e Societate Jesu*, nämlich von einem gewissen JOHANNES MAIOR, erscheinen konnte. Wie man nun dergleichen *Predigtmärlein* in ergiebigster Weise für den Kanzeldienst verwertete, so brachte man sie jetzt auch in dramatischer Form auf die Bühne, nimmer das *fabula docet* vergessend. Nicht selten konnten Stoff und Konflikt auch direkt aus dem täglichen Leben geschöpft werden, und gewöhnlich war in Anbetracht der obligatorischen Besserung des Haupthelden die Komödie die passendste Form für die Handlung. Zu diesem Typus würde ich gern den *Christolaus* von 1579 (Pultusk), den *Petriscus* von 1581 (Pultusk), den *Philoplutus* von 1588 (Kalisz), vor allen Dingen aber den *Philopater* unsres Kodex (Wilno 1596, Pultusk 1598, Posen 1600) zählen.

Das *exemplum* oder die *fabula* dieses Dramas wird dem Leser oder Zuschauer im lateinischen und im gleich darauf folgenden polnischen Prolog kurz und bündig auseinandergesetzt; ich zitiere das polnische *argumentum*, wie der Prolog hier genannt wird <sup>2</sup>:

*W wolnym iednym Krolestwie dwu synow krol maiac  
Zmarł, na państwo żadnego z nich nie naznaczaiąc,  
Lecz gdy w tym iego zdania przed śmiercią żądano  
(Bo się pewnych zwad między bracią obawiano),  
Tak na tho odpowiedział: 'Stawcie trupa mego —  
'Kaszczesz synom mym strzelać obiema do nie[g]o.  
'Ktory z nych nie będzie chciał dosić czynić temu,  
'Możecie iusz krolestwo dać bezpiecznie iemu,  
'A ktory w oycy strzeli, zaraz go wypadźcie  
'Z państwa, a niezbożności iego pewni bądźcie!' —  
Stąd po śmierci krolewski wnet radny panowie  
Chcą, by w oycowskie ciato strzelali synowie.  
Młodszy syn żadną miarą na to nie przystaie,  
Starszy zaś namowić się k temu snadnie daie.  
Wtym z oycowsky porady, mynąwszy starsze[g]o,  
Senatorowie krolęm wit[ai]ą młodszeo.*

<sup>2</sup>) Hier und im folgenden zitiere ich den polnischen Text immer in der Orthographie des Originals, führe aber moderne Worttrennung ein, normalisiere die diakritischen Zeichen bei den Buchstaben ł, ż, ś, ź, ó, ó, die im Original ohne Konsequenz benutzt werden, und führe eine moderne Interpunktion durch, um die Lektüre des Textes zu erleichtern. Ähnliches gilt von den in dieser Arbeit zitierten lateinischen Texten, deren Studium im Originalkodex durch zuweilen ganz fehlende, oft sinnlose Interpunktion ausserordentlich erschwert ist. *Experto credite!*

Und in unmittelbarster Anknüpfung an dieses kurze Referat des Stoffes folgt auch mit lehrhaftem Nachdruck das *fabula docet* des Stückes:

*Taś się oto przed wami rzecz będzie toczyła.  
A ku temu się ściga, by młodź obaczyła,  
Jako ma czyć rodzice. Lecz wy iusz taskawie  
Pocznycie się przypatrac tyto krotky sprawie!*

Denselben Gedanken wiederholt auch der lateinische Prolog, sich direkt an die anwesende Schuljugend wendend:

*Ista pietatem — ceu videtis — actio  
Exhibet. Adeste, nati! adeste ac discite,  
Quonam parentes debeant coli modo!*

Mit naivster Offenherzigkeit wird die Tendenz des Dramas als der eigentliche Sinn und das eigentliche Ziel der Vorstellung hervorgehoben und die ganze Handlung in eine konkrete Exemplifikation der Tendenz verwandelt. Der einfache moralische Satz „Du sollst deine Eltern lieben und ehren“ ist das einzige demonstrandum des Dramas.

## 2.

Ein typisches „Predigtmärlein“, hat unser Thema — wie schon BOLTE nachgewiesen — seine literarische Quelle denn auch in einer typischen Sammlung von ähnlichen Exempeln, Parabeln und Historien, in den *Gesta Romanorum*<sup>3)</sup>. Die entsprechende Novelle ist in den verschiedenen Redaktionen verschieden betitelt, bald ganz sachlich *De regina, quæ filios tres ex adulterio et quartum de semine regis peperit*, bald ausgeprägt moralisatorisch *Quod soli boni intrabunt regnum celorum*. In OESTERLEYS Ausgabe steht sie im Kapitel XLIV und lautet folgendermassen:

*Erat quidem rex nobilissimus sapiens atque dives, qui uxorem habuit predilectam, que debite dilectionis immemor tres filios juxta regem genuit.*

<sup>3)</sup> *Gesta Romanorum*, hrsg. v. Oesterley, Berlin 1872. Vgl. die Ausgabe von W. Dick, Erlangen-Leipzig 1890, Kap. CIII. Die *Gesta Romanorum* waren übrigens schon 1543 oder 1553 ins Polnische (teilweise) übersetzt worden. Vgl. die Ausgabe von Jan Bystroń, *Historje Rzymskie*, Kraków 1894 (mir z. Z. leider unzugänglich), Nr. 26, S. 154. Über die Geschichte des Stoffes ist vor allem Boltes Ausgabe von Johannes Pauli, Schimpf und Ernst, Teil II, Berlin 1924, S. 435—436 zu vergleichen.

qui semper erant regi rebelles et in nullo ei similes. Deinde de regis semine quartum filium concepit et peperit ac nutrit. Accidit autem, ut finito dierum suorum circulo rex moreretur corpusque suum regali sarcophago clauderetur. Post cujus mortem quatuor filii supradicti pro dominio regni inceperunt contendere. Tandem inter se concordabant, ut ad quendam militem veterem, regis mortui quondam secretarium specialem, accederent et in iudicio suo simpliciter se ponerent, et sic factum est. Miles autem, cum eos patienter audisset, dixit: 'Audite consilium meum, et eo facto bene vobis erit. Expedi vobis, ut corpus defuncti regis de sarcophago extrahatis, et quilibet arcum cum sagitta paratum habeat, et quicumque profundius corpus ejus penetraverit, regnum ejus obtinebit.' Placuit eis de consilio patrem de loco suo effodere et ad arborem ligare. Primus sagittam jaciens manum dextram regis vulnerabat, qua de re tamquam heres unicus et regni dominus proclamabatur. Secundus vero sagittam propius in os letanter quodammodo sagittabat, unde sibi cercius attribuebat. Tercius autem cor ipsius sagitta perforavit, qui se pre ceteris fratribus regnum putabat sine lite certissime possessurum. Quartus vero, cum accederet ad corpus, ingemuit voce lamentabili sic dicens: 'Heu me, pater mi, quod sic corpus patris mei vivum aut mortuum unquam percuciam!' His dictis regni principes simulque omnis populus eundem juvenem elevantes tamquam verum heredem et regni dominum in patris solium locaverunt, et alii tres omni dignitate atque divitiis sunt privati et a toto regno expulsi.

Das ganze Stück ist als Exempel oder Parabel gedacht. Während der eine von den oben zitierten Titeln dieser Erzählung nur eine allgemeine sittlich-religiöse Nutzenanwendung zuzulassen scheint, geht es aus dem lateinischen Kommentar, mit dem die Novelle in der OESTERLEYSCHEN Ausgabe versehen ist, deutlich genug hervor, dass sie mit Vorliebe religionsparabolisch gedeutet wurde: die drei unechten Söhne sollten als *pagani*, *Judei* und *heretici*, d. h. Heidentum, Judentum und Ketzertum, der vierte, echte Sohn aber als *bonus Christianus*, also Katholizismus, gefasst werden.

Diese parabolische Tendenz fehlt unsrem Drama gänzlich. Dadurch ist dann auch jene Veränderung in der Stoffbehandlung bewirkt worden, die unser Drama auszeichnet, und die aus einem einfachen Vergleich des Prologs mit der lateinischen Novelle klar hervorgeht. Wenn CNAPIUS, der Autor unsres Dramas, seine Fabel ohne anderweitige Vermittelung direkt aus der lateinischen Quelle geschöpft hat, — und das kann wohl mit voller Wahrscheinlichkeit angenommen werden, — so muss auch die Übertragung der Tendenz aus dem Gebiete der religionslegitimistischen Deutung in dasjenige der praktischen Moral seinem bewussten Eingriff zugeschrieben werden. Wir können uns leicht die Gründe

dieser Metamorphose denken. Eine parabolische Deutung der Fabel wäre im Drama wohl nur durch eine symbolische Parallelhandlung zu erzielen gewesen und hätte dem Verfasser sicher unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet. Aber auch schon die Eigenschaften des Stoffes selbst mussten ihn zu einer Umbiegung der Tendenz bewegen. So war das Motiv des *adulterium*, des dreifachen Ehebruches der Königin, in der Novelle zwar wegen der Beziehung auf Heiden, Juden und Ketzer ganz am Platz, aber im Drama konnte es aus pädagogischen Rücksichten nicht mehr aufrecht erhalten werden. Dadurch verlor auch die Vierzahl der Söhne ihre innere Berechtigung, und da es sich nur noch um den Gegensatz zwischen einem lieblosen und einem liebevollen Sohn handeln konnte, schrumpfte die Zahl der Söhne naturgemäss auf zwei zusammen. Im Drama selbst finden wir noch schwache Nachklänge des Illegitimitätsgedankens der Vorlage: so referiert einer der Senatoren (II : 1) u. a. einen Auftritt zwischen dem verstorbenen König und einem seiner Söhne, von dem er unfreiwillig Zeuge geworden:

*Hoc modo recordor — ante limen regiaë  
Dum more solito paululum subsisterem —  
Dixisse patrem nescio vtri filio:  
'O degener anime! Non verare tu meus  
'Natus! A deo mihi dissimilis in omnibus  
'Contrariusque es! Nosco, quid animo coquas:  
'Regnare gestis! Nulla sed gens est Deo  
'Adeo odiosa, te ut det illi principem!'*

Die gesperrt gedruckten Worte erinnern stark an die Charakteristik der drei unechten Söhne in der Novelle: *qui semper erant regi rebelles et in nullo ei similes*. Sie zeugen davon, dass der Vater auch im Drama den einen seiner Söhne wenigstens in geistiger Beziehung nicht als einen vollwertigen und gleichberechtigten Erben anerkennt. Aber im weiteren Verlauf des Stückes wird auch diese letzte Spur des Illegitimitätsmotivs endgültig fallen gelassen. Kurz vor seinem Tode soll der König sogar betont haben, dass beide Söhne seinem Herzen gleich nahe ständen:

*Mox: 'Heu, quid optem, quidue dicam, nescio!  
Inquit: 'Pietate salua nil valeo loqui.  
'Vterque natus est meus. Quantum alteri  
'Fauedo, tantum nocuero vicissim alteri.  
'Vtrumque siquidem amore complector pari.'*

Eine weitere Neuerung wurde dadurch bewirkt, dass die an und für sich anstössige Echtheitsprobe, das Pfeilschiessen auf die Leiche des Königs, eine bessere Motivierung erhielt. Es ist hier nämlich nicht wie in der Vorlage ein zufälliger Ratgeber, der *secretarius specialis* des verstorbenen Königs, von dem der ominöse Rat ausgeht, die Frage der Anwartschaft der Söhne auf den Thron durch den Pfeilschuss zu entscheiden, sondern dieser Gedanke kommt vom König selbst, wie wir das schon aus dem Prolog, späterhin ausführlich aus der Rede des Senators erfahren (II : 1). Dabei ist es bemerkenswert, dass während in der Novelle dieser Rat den Söhnen direkt erteilt wird, wobei es ungewiss bleibt, ob er buchstäblich gemeint ist oder nicht, die Söhne im Drama davon erst durch die Senatoren erfahren, die den Ausfall des Pfeilschusses zu einer Vorbedingung für die Erlangung der Königswürde machen. Dabei wird der Zuschauer keinen Augenblick im unklaren darüber gelassen, wie die Forderung zu verstehen sei; schon im Prolog wird die Bedeutung derselben dem Verständnis des Publikums nahegelegt, und noch klarer geht sie im Drama aus den vom Senator referierten Worten des toten Königs hervor:

'Rex si placebit è natis alter meis,  
'Ille esto, qui cor propius attinget patris  
'Non spiculo, ast amore!' <sup>4</sup>

### 3.

Wir wissen, dass der *Philopater* das Erstlingswerk seines Autors ist. Mancher Zug deutet darauf, dass der Eigenwert des Dramas als solchen noch nicht bewusst empfunden worden ist, sondern dass es vor allem als festlicher Auftakt des Schuljahres oder als dessen festlicher Abschluss gedacht wurde. Der äussere Zusammenhang zwischen dem Drama und der Schultätigkeit

<sup>4</sup>) Zu einem interessanten Vergleich mit dieser Stoffbehandlung lädt die Komödie von Wojciech Bystrzowski *Aequitatis et artis iudicium in decidendo filio* ein, die 1721 im Kollegium zu Kalisz aufgeführt wurde (Ms. Jag. 182). Hier ist das Motiv als salomonischer Urteilspruch behandelt, indem das Gericht durch den Pfeilschuss den echten Sohn und Erben unter mehreren ermittelt. Zugleich wird das Gericht als Allegorie des Jüngsten Gerichtes gedeutet, und zwar *per lucernam magicam*. Vgl. Windakiewicz, *Teatr kolegijów*, S. 36—39.

erschien noch als ein inneres Band, und gerade der *Philopater* zeigt uns, wie ungesucht und leicht sich ein Übergang von der dramatischen Vorstellung zum zweiten Punkte des Festprogramms, zur feierlichen Prämienverteilung, bewerkstelligen liess. Das Drama schloss eigentlich mit der Krönung des guten und frommen Sohnes und seiner ans Volk gerichteten Regierungsproklamation. Aber damit brauchte das Spiel nicht zu schliessen, sondern konnte so fortgesetzt werden, dass der neue König, gleichsam als wenn es seine erste Regierungshandlung wäre, auf Aufforderung eines seiner Senatoren zur Preisverteilung schritt.

*SENATOR:* *Res vna potest expediri modica.*

*PHILOPATER:* *Quæ?*

*SENATOR:* *Selecta regni nostri pubes inclyti,  
Artibus honestis quæ diu atque sedulo  
Vacavit atque diligentiam suam  
Industriamque sat probavit, patrio  
Ornanda more nobis hoc foret die,  
Ordinibus et iungenda celsioribus,  
Spectator esse tu modo velis.*

*PHILOPATER:* *Arbiter*

*Et actor esse volo. Ferantur ocyus  
Auro nitentes codices quam plurimi!  
Tu vero adesse præmijs dignos iube.*

Er konnte sich darauf an die auserwählten Schüler der verschiedenen Klassen, *ex rhetorica*, *ex humanitate*, *ex syntaxi maiore* oder *minore*, *ex grammatica*, *ex infima* wenden und einem jeden von ihnen mit dem Preise zugleich ein Sprüchlein mit auf den Weg geben, etwa in dieser Art:

*Es primus — ecquid pulchrius dicam tibi?*

oder sinnvoller:

*Lingua vales — adiunge mentem: plus vales.*

oder moralisierend:

*Divinus est poeta, quisquis castus est.*

oder ermunternd:

*Audi, puer, contende! Plura te manent!*

Unser Text enthielt 32 verschiedene Sprüche dieser Art, zu denen CNAPIUS eigenhändig noch fünf weitere (*addita pro pluribus*)

hinzufügte. So konnte der Senator mit Recht das Stück mit den Worten abschliessen:

*Solemnis iste gaudio est dandus dies!  
Qui post sequentur, satijs erunt negotijs!*

Aber wenn das Spiel so in fröhlicher Weise das Schulfest einleiten sollte, so konnte es natürlich nur ein Lustspiel sein oder jedenfalls ein Drama mit glücklichem Ausgang. Es ist oben angedeutet worden, dass die Form des moralisatorischen Exempeldramas gewöhnlich die der Komödie war, und daher eignete sich gerade dieser Typus besonders gut für die festliche Introdution zum Schulaktus. Pater CNAPIUS hat sein Schauspiel, das bei glücklichem Ausgang doch starke tragische Töne anschlug, nicht gut eine *Comædia* nennen können; er fand geschickt die Bezeichnung *Drama Comico-Tragicum*.

1589 wurde in Kalisz eine *Tragico-Comædia Philacarchangelus* aufgeführt. CNAPIUS ist, soweit mir bekannt, der erste jesuitische Dramatiker, der den Begriff *Comico-Tragædia* bzw. *Drama Comico-Tragicum* praktisch eingeführt hat. Eine theoretische Begründung dieses Begriffes scheint in den damaligen dramaturgischen Lehrbüchern der Jesuiten noch gefehlt zu haben. Wohl erst beim deutschen Jesuiten JAKOB MASEN (1606—1681) finden wir im dritten Bande seiner Poetik *Palæstra eloquentiæ ligatæ* (Köln 1654) ausser den Gattungen der *Tragædia* und *Comædia* auch diejenigen der *Tragico-comædia* und *Comico-tragædia* definiert und in einer Reihe von Dramen (*Josaphatus*, *Androphilus* und *Telesbius*) praktisch betätigt<sup>5</sup>. Aber auf die berühmte Poetik seines Zeitgenossen, die dreibändigen *Poeticæ Institutiones*, die JAKOB PONTANUS 1594 in Ingolstadt herausgegeben hatte<sup>6</sup>, hätte CNAPIUS sich nicht berufen können: PONTANUS kannte zwar ausser der *Tragædia* und der *Comædia* auch noch die Art der *Tragico-comædia*, nicht jedoch die der *Comico-tragædia*. Nun wird aber jene von ihm folgendermassen definiert:

*Tragico-comædia est confusum quiddam ex comædia et tragædia: quandum nimirum contra legem comicam illustriores augustioresque personæ admiscuntur: . . . Potest etiam dici tragædia cum exitu comico, hilari, pacato et tranquillo. Finis itaque tragico-comædiæ semper est lætus.*

<sup>5</sup>) Vgl. Johannes Müller, Das Jesuitendrama, Augsburg 1930, Bd. II, S. 30—31.

<sup>6</sup>) Vgl. a. a. O., S. 7—8.

Betrachten wir diese Definition genauer, so finden wir, dass CNAPIUS mit seinem Ausdruck *Drama Comico-Tragicum* eigentlich genau dasselbe gemeint hat wie PONTANUS mit seiner *Tragico-comædia*, nämlich ein erhabenes, in königlichem oder fürstlichem Milieu lokalisiertes Schauspiel mit düsterem Anfang und heiterem Schluss. Es gab somit noch keine einheitliche Terminologie, und sicher hätte CNAPIUS seine Bezeichnung zugunsten der andren aufgegeben, hätte er PONTANS Behauptung gekannt, es sei kaum möglich *vicissim facere comico-tragediam, cuius nimirum exitus sit lugubris*; das würde ja voraussetzen, dass ein tragischer Stoff mit einem niederen Milieu verbunden würde, was um so widerspruchsvoller sei, als *personarum vulgarium humiliumque casus et calamitates cum ad memoriam, tum ad commouendos animos non tanti sunt momenti*. Mit seinem *Philopater* hat CNAPIUS natürlich nicht das traurige Schicksal sozial niedrig stehender Menschen, sondern ein Schicksal veranschaulichen wollen, das dem Haupthelden, einer *persona illustrior augustiorque*, Prinz Philopater, dem Sohne des Königs Timolaus (die Namen sind erfunden), anfänglich mit verschiedenen *calamitates* droht, dann aber einen von allen Zuschauern erhofften *exitus lætus* erhält.

Dementsprechend suchte CNAPIUS die beiden konträren Elemente seines Dramas, das Tragische und das Komische im Stücke, durch starke Kontraste zu vertiefen. Es muss als ein künstlerischer Vorzug des Dramas bezeichnet werden, dass CNAPIUS sich mit dem von PONTANUS empfohlenen einfachen Schema: Leiden eines Fürstensohnes in Freuden gewandelt, nicht hat begnügen wollen, sondern mit Erfolg danach gestrebt hat, in Nebenszenen und Nebenrollen Tragik und Komik in abwechselnder Folge zu verdichten.

## 4.

Mit unkomplizierten theatralischen Mitteln konnte die tragische Note betont werden. Die beiden Gestalten der Storge und der Philarchia, die — wie wir sehen werden — zur Symbolisierung des psychologischen Problems nötig waren, konnten auch sonst schauder- und mitleiderregend verwertet werden. Sie geben nicht nur dem zentralen dritten Akte, in dem die Schussprobe stattfindet, dessen erschütterndes Gepräge, sondern treten mehrfach, die Handlung begleitend, auf und schlagen wirkungsvoll die

Akkorde der Tragik an. Storge-Pietas, die Inkarnation der Sohnesliebe, die schliesslich doch den Sieg über die Philarchia, die Figur der Herrschsucht, davonträgt, beschliesst den vierten Akt mit einem grossartig deklamatorischen Monolog. Aber besonders eindrucksvoll musste die Eröffnung des ganzen Dramas sein mit den programmatischen Antrittsmonologen der beiden symbolischen Gestalten. Ein tragischer Schatten wurde gleich von Anfang an auf die folgenden Geschehnisse geworfen und das Grundproblem des Schauspiels verdeutlicht. Mit bösem Triumphe präsentiert sich zuerst die Philarchia:

*Regina mundi — hoc namque glorior et mihi  
 Primarium puto — sceptrā semper imperi  
 Victrix gessi dextera, nec quisquam adhuc  
 In regna sine numine meo intrauit sua!*

Klagend und die schlimmen Sünden der Zeit schildernd folgt ihr die Storge:

*O magne mundi rector et summe omnium  
 Spectator, immo quæ geruntur in solo!  
 Cernisne, quo confusionis turbine  
 Omnia feruntur, ire quæ tu motibus  
 Rectis statueras, nil suum vt seruet modum?  
 Probos mala premunt; improbi affluunt bonis;  
 Sapientibusque stultus imperitat viris;  
 Jus interit; periurus incolumis manet;  
 Priuata cuncta præferuntur publicis;  
 Laudatur omne facinus, at virtus probro est;  
 Canos senectæ spernit ætas infima,  
 Dureque natus increpat senem patrem.  
 Jam rara terris cernere est bona numina,  
 Et fæda monstra, Tartari effusa specubus,  
 Toto vagantur orbe gressu libero,  
 Ludos et edunt in malis hominum sibi.  
 Et ante cuncta infesta maxime mihi  
 Venefica illa, mentium mortalium  
 Vesana dominat rex Philarchia! Vt omnia  
 Arbitrio moderatur, improba, ex suo!*

Diese lyrisch-pathetischen Reden der beiden Symbolgestalten stimmen den Zuschauer gleich von Anbeginn auf einen tragischen Ton und geben den unmittelbar folgenden Szenen eine erhöhte Bedeutung.

Neben dem tragischen Element geht nun das komische einher. Hier musste CNAPIUS mit ganz andren Mitteln vorgehen. Die

Handlung selbst bot kaum Anlass zu lustigen Digressionen, und daher musste der Dichter zur Einführung sekundärer Gestalten und Motive seine Zuflucht nehmen. Eine ganz episodische Figur ist der Eubulus, im Personenverzeichnis als *pædotribes filiorum*, also als Erzieher der beiden Prinzen, bezeichnet. Seine Aufgabe ist nur die, über die Nöte seines Standes zu klagen, über die tausendfachen Schwierigkeiten, auf die ein armer Erzieher verwöhnter Magnatensöhne bei der Erfüllung seiner Pflichten stösst, und gegen die er vergeblich ankämpft. Zunächst gibt er in seinem Antrittsmonolog seinem Glauben Ausdruck, dass eine gute Erziehung nur bei armen Zöglingen möglich sei:

*Nimis quam vera est illa sententia vetus:  
 Paupertas sola sortita est sapientiam  
 Artemque, ignava porro nimium et fidens sibi  
 Opulentia stultitiam comitem perpetuum habet.  
 Expertus id ego — prò quanto malo meo! —  
 Qui tot per annos Regis natos instruens  
 Vocem diemque, pene et mentem perdidit.  
 Sto, sentio, dicoque, quin clamo: Verissimum est  
 Ter infælices esse Heroum filios!*

Die reichen Schüler seien von allen möglichen Lastern (*voluptas, blanditiæ, illecebræ, licentia, desidia, luxus, stultitia, error, falsitas, libido* u. s. w.) umgeben, und die *gnathorum turba famulantium* umschmeichle sie tagtäglich. Amüsant ist es, ihn darüber klagen zu hören, wie die strengen Prinzipien des Erziehers von den Angehörigen des Zöglings auf jede Weise illusorisch gemacht werden:

*Quin cum parente nutrix, omnes denique  
 Vno ore pueros institui rectè vetant  
 Illamque cantilenam sæpe mihi occinunt:  
 'Cur perdis nobis, Eubule, adolescentulum?  
 'Sanè quam iniquus atque durus es nimis!  
 'Quod natura iubet genio indulgere, prohibes;  
 'Protrahere dulces in lucem somnos vetas;  
 'Affixum chartis cogis impallescere;  
 'Ingenium tenerum plurimis longissimis  
 'Difficilibusque dogmatibus adebrias;  
 'Tantillum si peccauit, acriter increpas;  
 'Terres, minaris cædis, duriter enecas,  
 'Ceum si colonus, vile aut mancipium foret.  
 'Absistito! Cogi principis natum est nefas!  
 'Sponte generosus ad honestum fertur animus.*

'Apage sis! Seruos tu sic instrue sordidos!  
 Moaque è popina egressus nebulo quispiam:  
 'Heus tu!' inquit: 'Hodie, pueris ferias face!  
 'Ita lubitum est parenti, amicis. Hospites  
 'Venère, cari principi. Conuiuium  
 'Plus quam pro more solito protrahi est opus.  
 'Nec verbulum vnum contra, philosophe, mutias!'

So gehe es her, solange der Zögling ein Kind ist, aber besser werde es nicht, wenn er ins Jünglingsalter eingetreten. Die Zeit vergehe, und

*Cumque incipi debuerat institutio,  
 Finita est!...*

Man könnte sich leicht dazu verlockt fühlen, diesen Monolog (I : 6) als ein aktuelles satirisches Zeitbild zu betrachten. Man könnte meinen, dass die Verhältnisse, auf die hier angespielt wird, nicht so sehr für den königlichen Hof des Dramas charakteristisch seien, als vielmehr für die polnischen Magnatenhäuser des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Allein man würde sich wesentlich irren, wollte man dem Monolog des Eubulus eine dokumentarische kulturhistorische Bedeutung beimessen. Der Schulmeister, der herzbewegend über die Nöte seines Berufes klagt, war eine traditionelle komische Figur, die in der Komödienliteratur schon längst mit Erfolg variiert wurde. Man denke bloss an den monologisierenden Lehrer im *Agapetus scholasticus* von CNAUSTINUS (gedruckt 1562) oder an den Magister Aristippus in den *Rebelle* des MACROPEDIUS (gedruckt 1535). Zweifellos ist diese dankbare Rolle aus der humanistischen Schulkomödie so oder anders auch ins Drama unsres CNAPIUS eingedrungen.

Ähnlich dürfte es sich mit der zweiten komischen Person, die CNAPIUS in seinen Stoff einträgt, verhalten. Es ist der Schmarotzer und Schmeichler Chrysophilus, der selber willig einräumt:

*Sum gnatho, fateor, certum exitium diuitum,  
 Lues, vorago, pestis adolescentium.*

TERENZ, der nach einem Bonmot des 16. Jahrhunderts seinen Namen daher hat, weil er *semper in manibus terendus* sei, war dem Verfasser unsres Dramas sicher ein mehr als wohlbekannter Autor, und wir vermuten mit geringem Risiko, dass CNAPIUS seinen Schmarotzer — direkt oder indirekt — dem TERENZISCHEN *Gnatho parasitus* in allgemeinen Zügen nach-

gebildet hat. In komischem Streite lässt er ihn mit dem Schulmeister zusammenprallen und mit witzig-sarkastischen Bemerkungen die Jeremiaden des letzteren parieren. Klagt dieser erbittert darüber, dass

*nugiuendi, mimi, blandiloquentuli,  
Furaces, iurgiosi, temulenti, vafri,  
Parasiti, hominum et reliqua fex diabolarium*

bei den mächtigen Herren ein weit grösseres Ansehen geniessen als ein ehrlicher Mann der Wissenschaft, so rät Chrysophilus ihm ironisch:

*Quin tu igitur nostro temet adiungis gregi,  
Meliore namque — polliceor — fores loco!*

Und als jener ihm lang und breit und hitzig seine Anschauungen auseinandersetzt, hält Chrysophilus sich mit komischer Gebärde die Ohren zu:

*Satis, Eubule! satis! Obtudisti iam aures mihi!*

und bittet ihn, doch nicht seinen ganzen Vorrat auf einmal zu verpulvern:

*Aliquid relinque, quod audiam ex te crastino!*

Er ist dem Stoffe des Dramas ebenso von aussen angehängt und greift ebenso wenig in die Handlung ein wie sein Antipode. Doch sehen wir ihn auch später seine Künste an Telegonus betätigen und hören ihn — als er von diesem zum Lohn für seine Schmeicheleien ein Goldstück bekommen — in einem kurzen Monolog seine schmutzigen Anschauungen auseinandersetzen. Sein Grundsatz ist vor allem dieser:

*Nummus — herus, princeps, Imperator, Rex mihi,  
Carus, honorandus, clarus, pulcher, inclytus!  
Sentito quisquis vult contra atque dicito —  
Bonam artem ego didici mea sententia:  
Supparasitari, blandiri, mentirier!*

Zweifellos hat diese traditionelle Lustspielfigur mit den niedrigen Gelüsten und der offen zur Schau getragenen Schamlosigkeit belustigend auf die Zuschauer gewirkt. Auf dem Hintergrund der tragischen Handlung, in der nichts geringeres als eine Königskrone zum Spieleinsatz gemacht wird, musste der gemeine

Parasit, der für Geld zu jeder Lüge und Schandtats bereit war und jeden *nummus* als seinen Herrscher verehrte, als komisch empfunden werden.

## 5.

Der Dualismus zwischen Tragik und Komik, der das kompositionelle Prinzip unsres Dramas bildet, ist bedingt durch den Konflikt der Hauptaktion, durch den Gegensatz der beiden Brüder, des bösen Telegonus und des guten Philopater, einerseits, andererseits durch den Gegensatz zwischen ihren Schicksalen, des einen Fall, des andren Erhöhung. Dieser psychologische Kontrast zwischen dem Schützling der Philarchia, auch *Ambitio* genannt, und dem Liebling der Storge, auch *Pietas* genannt, wird — wie wir gesehen — gleich eingangs durch die Monologe pointiert, die jene Verkörperungen der wichtigsten Triebkräfte der Brüder, des Ehrgeizes und der Elternliebe, vor dem Publikum halten (I : 1 und 2).

Wie führt CNAPIUS die Charakteristik der ungleichen Brüder durch? Das wichtigste Prinzip, das wir hier beobachten können, ist das der psychologischen Simplifizierung. Die Eigenschaft der Herrschsucht oder des Ehrgeizes wird der Eigenschaft der Elternliebe und Pietät entgegengestellt, als wenn sie einander ausschlossen. Eine kompliziertere Psychologie, die Elternliebe und Ehrgeiz oder Pietätlosigkeit und mangelnden Ehrgeiz in einer und derselben Seele miteinander verbande, lag dem Stil des Jesuitendramas gänzlich fern. Die gerade Linie der absoluten Eigenschaft wurde den sich kreuzenden und brechenden Linien relativer Charakterzüge vorgezogen, und ausser stilistischer Tradition sprach das pädagogische Moment der Anschaulichkeit und Plastizität dafür. Jede Eigenschaft war nur Symbol des absoluten Bösen oder des absoluten Guten, und krasser Kontrast war erwünscht und erstrebt. So sprach CNAPIUS dem ehrgeizigen Bruder die *pietas*, dem vaterliebenden die *ambitio* gänzlich ab, und wie er dem einen die Pietät bis zum Überfluss und Überdruß zuteilte, so liess er beim andren den Ehrgeiz bis zur Perversität anschwellen. Schwarz und weiss wurden einander unvermittelt gegenübergestellt.

Die Spannung zwischen Gut und Böse erreicht ihren Höhepunkt im dritten Akt, in den Szenen, wo der Senat den beiden Brüdern in feierlicher Sitzung die Bedingungen der Königswahl

eröffnet und der Pfeilschuss zwischen beiden entscheiden soll. Telegonus, der böse Charakter, ist ungleich interessanter ausgefallen als sein Komplement. Wohl vorbereitet sieht der Zuschauer jetzt seinem Verhalten entgegen. Schon in seiner Antrittsrede hat CNAPIUS ihn seine unbändige Freude über die bevorstehende Erhöhung äussern lassen (I : 3):

*O me beatum terque quaterque et amplius!  
Non capio pectore gaudium tantum meo!*

Auch im zweiten Akt hat Cnapius ihn bereits seine Spannung kaum bemeistern lassen, obgleich die klugen Ratschläge des Schatzmeisters Pammelus ihn vor allzu grossen Illusionen hätten warnen sollen (II : 1—2). Jetzt bringt der Durchbruch seiner vor nichts Halt machenden Machtbegier eine Spannung ins Drama, die den dritten Akt zur Klimax des Stückes macht. Mit kluger Kunst steigert CNAPIUS nur langsam das Anschwellen seines Triebes und retardiert es immer wieder geschickt. Telegonus geht keineswegs sofort auf das Verlangen der Senatoren ein. Er ist zunächst verblüfft über die *solertia* der Bedingung und macht Gegenvorschläge. Als er sieht, dass die Forderung ernst gemeint ist, offenbart er seine Unsicherheit und sein Zögern in nachdenklichen kurzen Sätzen:

*Res pulchra regnum est, at pater hoc vetat assequi....*

*Ferro parentem figere est forsā nefas?.....*

*Non vulnus, at scelus mihi horrorem incutit....*

Doch die Philarchia, die redend eingeführt wird — ihre Gestalt ist nur dem Telegonus sichtbar gedacht, — überwindet schliesslich mit tausend Argumenten die Bedenken des Jünglings. Er kann ihnen nicht widerstehen:

*O quanta in ore, Philarchia, vis vestrae tuae!  
Flammante vox, telumne tibi? Vtrumque vrit, secat!*

Was nützt es, dass auch die Storge ihn anredet und in einem flammenden Monolog von seinem Vorhaben abzuhalten sucht? Der Gedanke: *Sceptra pereunt, saucius nisi fit pater* übertönt alle Bedenken. Was nützt die heftige, hitzige Wechselrede zwischen ihr und Telegonus, der sich vor der Sündhaftigkeit seines Beginns nicht warnen lassen will? Mit dem Ausruf:

*Ad regna pergo!* befreit er sich von dem Drucke ihrer Warnungen und erklärt sich bereit, den Schuss zu wagen.

An dieser stark pathetischen Disputationsszene zwischen Telegonus einerseits und der Philarchia und Pietas andererseits können wir so recht die Methode der Jesuiten studieren, wenn seelische Kämpfe szenisch veranschaulicht werden sollten. Die Methode, die wir hier angewandt finden, ist sicher das alte Mittel der Moralität, innerlich Erlebtes in der Abstraktion und Allegorie plastisch zu gestalten<sup>7</sup>. Allgemeinbegriffe und Eigenschafts-abstraktionen stritten hier, in menschliche Gestalten gehüllt, miteinander und mit dem Menschen um seine Seele. So stellte auch CNAPIUS, um den Kampf verständlich zu machen, der in der Seele des Telegonus stattfindet, seinen Helden zwischen die Inkarnationen jener Kräfte, welche, siegreich oder unterliegend, in ihm in Konflikt geraten sind. Der psychische Prozess ist als dialektische Disputation gefasst: pro und contra, Argument und Gegenargument kreuzen sich in fast stichomythischen Kurzsätzen oder in schwellenden Parademonologen. Dieses Kunstmittel der Personifikation war auch insofern praktisch nützlich, als es in personenarmen Stücken wie etwa im *Philopater* die Anzahl der Agierenden zu vergrössern erlaubte, und Schüler, die sonst kaum eine Rolle erhalten hätten, bekamen so in erwünschter Weise die beste Gelegenheit, in verantwortungsvollen und schwierigen Deklamationsstücken mit ihrem Können zu prangen.

Telegonus ist nur von bösem Ehrgeiz erfüllt, und er wird die Tat vollbringen, vor der ihn die Storge warnt, zu der ihn die Philarchia anreizt. Wenn aber CNAPIUS nun diese Tat eine geraume Weile verzögert, d. h. den Täter in innerem Grauen schwankend werden lässt, so geschieht das nicht im Interesse der Psychologie, sondern ausschliesslich im Interesse der moralischen Wirkung auf das Publikum. Indem Telegonus Worte des Entsetzens in den Mund gelegt werden, wird die Grauenhaftigkeit der Tat um so schärfer akzentuiert. Nur Heuchelei ist es wohl daher, wenn er sich an die Leiche des Vaters mit diesen beschönigenden Worten wendet:

---

<sup>7</sup>) Über den Zusammenhang von Moralität und Jesuitendrama vgl. J. Müller, Das Jesuitendrama, Bd. I, S. 8 ff.

*Ignosce, genitor! Me tuum natum probo,  
Vt vnde vitam sumpseram, hinc regnum peto.  
Non huc voluntas me impulit, at necessitas,  
Nec dextra mea, crudelis at vox Principum.*

Wenn er sich aber dann an seine schwankende Seele wendet, so ist das kein Zeichen dafür, dass sich doch gute Kräfte in ihr regen, sondern nur ein neuer Beweis seiner Schlechtigkeit, die die Stimme des Gewissens nicht respektieren will:

*Accingere, anime! Bella non leuia apparatus!  
Tecum ipse (quid agas?) prælium ferox gere!  
Quid? Metuis, ne se erigat et te increpet pater?  
Mollesciscis? Ah, quantus labor sub pectore  
Celare natum! O tenebræ! ô angustix!  
Ah, intueri patris ora non fero!*

Diese Schlechtigkeit ist so gross, dass Telegonus nicht einmal die bösen omina (das Brechen des Bogens, das Zerreißen der Sehne), nicht einmal die eigene Angst richtig zu deuten weiss:

*Nescio, quod animus mihi graue pauescit malum?  
Arcum sinistra languida ægre continet,  
At dextra neruum tangere trepida refugit,  
Ipsumque plus modo quam prius metuo patrem!*

Trotz allem sendet er den Pfeil gegen das Herz des toten Vaters ab.

Aber der Stil des Exempeldramas forderte, dass der Sünder schliesslich seinen Frevel erkannte, dass das Gute über das Böse siegte. Im vierten Akte muss Telegonus sich bekehren, um den geforderten guten Ausgang (den *lætus exitus*) nicht zu vereiteln. Als er den eigentlichen Sinn der Schussprobe erfährt, kennt seine Raserei und Verzweiflung keine Grenzen. Je mehr er anfänglich tobt, desto wirkungsvoller wird die unvermeidliche Reue sein. In einem gewaltigen Monolog, der nicht weniger als 178 Verse zählt und eine Bravournummer und Krafftleistung für den jungen Schauspieler sein musste, lässt CNAPIUS seinen Telegonus sich langsam durch die Etappen der Empörung, des gehemmten Machttriebes, der Zerstörungslust, der Rachlust, der Enttäuschung und der Verzweiflung zur Erkenntnis durchringen, dass sein eigenes Herz (*O dura corda!*), seine eigene Hand (*O dextra impia!*), sein eigener Sinn (*Pectus ô ferum nimis!*) an seinem Unglück schuld seien. Sein Abgang wird mit den resignierten Worten begründet:

*Ibo nefandus, horridas sylvas colam!  
 Humanitatis atque naturæ sacra  
 Jura violata hoc exigunt pœnæ genus.  
 Hoc restat vnicum, hoc meum solatium  
 Erit deinceps: patria procul à domo  
 Exigere vitam in sordibus, luctu, inopia,  
 Pudore, pœnitidine! I nunc, rex miser!*

Das Schema der Erniedrigung des Bösen und der Erhöhung des Guten verbot es CNAPIUS, den frommen Philopater den Versuch machen zu lassen, Telegonus zurückzuhalten. Neben dem leidenschaftlichen Bruder erscheint der fromme Titelheld als ungleich blässere Gestalt. Die Aufgabe, diesen Liebling der Storge plastisch zu gestalten, fiel CNAPIUS bedeutend schwerer, und abgesehen von einzelnen Szenen, in denen Philopater seine Sinnesart in Wort und Tat zum Ausdruck bringt, hat CNAPIUS sich im allgemeinen damit begnügt, die bequeme Methode der negierenden Charakteristik anzuwenden: er zeichnet ihn durch den Mangel der bösen Eigenschaften des Bruders aus, und auch nicht der Schatten eines selbstsüchtigen Wollens fällt auf ihn. Die grosse Prüfungsszene im dritten Akte wird nicht durch seine Haltung belebt, und seine Weigerung, den Pfeil gegen die Leiche des Vaters abzuschliessen, wird von CNAPIUS weder verzögert noch durch einen inneren Kampf interessant gemacht. Sie wirkt nur rhetorisch auf uns:

*Gelidus per artus vadit horridos tremor.  
 Erectus atque crinis horret vertice,  
 Et cor labascens debiles motus agit!  
 Ego in paterno corde figam spicula?  
 Ego regna pectus per sacrum patris petam?  
 Ego sceleratam dexteram in patrem leuem?  
 Dehisce tellus et scelestum filium  
 Prius vorato, quam patret tantum nefas!*

Erst gegen Ende der grossen Szene gelingt es CNAPIUS, die blasse Gestalt durch einen eruptiven Auftritt etwas zu beleben. Nachdem er sich in einem langen Monolog nochmals kategorisch geweigert den Pfeilschuss zu tun (und damit ahnungslos die eigentliche Bedingung erfüllt), sieht er plötzlich die Senatoren auf sich zueilen. CNAPIUS benutzt hier geschickt das Mittel des Missverständnisses, dieses probate Mittel der Komödie zur Steigerung der Spannung, um Philopater zur Aktion zu veranlassen. Er missversteht ihre Absicht (die nur die ist, ihn auf den Thron

zu erheben) und stellt sich — im Glauben, zum Schuss gezwungen werden zu sollen, — verzweifelt und heroisch zur Wehr:

*Quo quo venitis? Ite! Nemo mihi patrem  
Eripiet! Hunc ego manibus condam meis!  
Absistite oro! Testor manes patrios:  
Impune propius nullus accedet mihi!*

Nur langsam lässt er sich von den Senatoren beruhigen und vernimmt mit Erstaunen, dass er die Probe bestanden:

*Nil tale mihi mentem vnquam subijt, Principes.  
Euentus hic mea vota vincit omnia!*

Damit war seine Rolle, für die nur im ersten und dritten Akte Platz war, erschöpft, und mit der freiwilligen Auswanderung des Bruders im vierten Akt war eigentlich auch die Handlung abgeschlossen. Aber das Prinzip des *exitus lætus* forderte es, dass Philopater nach allen *calamitates* nun in seinem königlichen Glanz dem Publikum noch einmal gezeigt werde. Der auch sonst unumgängliche fünfte Akt ist nur durch dieses dünne Band mit dem übrigen Drama verbunden. Er gestaltet sich kurz. Nach der Proklamation hält Philopater eine Rede, die als Regierungserklärung gedacht ist und als Schlusseffekt den Beweis liefert, dass nicht nur im Himmel, sondern auch hier auf Erden *boni intrabunt regnum*. So lautet das fromme Manifest des neuen Königs:

*Sint vtinam superi votis propitij bonis!  
Ego faxo, ne spes vestra de me lusa sit.  
Præstabo, tanto dignus vt munere siem  
Vestrorumque studiorum gratus et memor.  
Certando nec me officijs quisquam vicerit.  
Quin hoc quoque esto iam palam et certum omnibus,  
Quod placida facili scepra tenebimus manu!  
Hæc forma regni placuit, hanc certum est sequi.  
Et ante cuncta cupimus ac decernimus  
Et lege firmum esse volumus sanctissima,  
Vt regna nostra pietatem vnice colant.  
Huic templa Pario celsa niteant marmore!  
Huic thure firmet ara quæuis plurimo!  
Huic lecta pubes festos hymnos concinnant!  
Hanc quæque doceat infantem in cunis nutrix!  
Hanc quisque teget hæredi moriens pater!  
Hæc cuncta, salua, tuta, læta, prospera  
Dabitque seruabitque nobis perpetim!*

## 6.

Schon oft ist die Beobachtung gemacht worden, dass der Stil des Jesuitendramas in der äusseren Inszenierung durch Parade-szenen, Umzüge und Massenaufgebote auf der Bühne nicht unwesentlich bestimmt war. Selbst wo das Spiel nicht mehr auf dem Marktplatz oder in der Kirche, sondern in den engen Räumen des Schulgebäudes stattfand, suchte man es durch Prozessionen, Statistenaktionen u. dergl. äusserlich zu beleben. Der Stoff des *Philopater* scheint wenig Anlass zur Einführung eines grossen Personals zu bieten. Aber CNAPIUS hatte die glückliche Idee, den *secretarius specialis* der Novelle durch eine Schar von 12 Senatoren, einem Hofpräfekt (Dynarchus) und einem Schatzmeister (Pammelus) zu ersetzen und sie alle sowohl im zweiten als im dritten Akt in regelrechter Plenarsitzung vorzuführen. Besonders interessant ist die erste Sitzung mit der feierlichen Ansprache des Senatspräsidenten an die anwesenden *clarissimi viri* und den erregten Debatten über die vorzunehmende Königswahl. Zuletzt geraten die Parteien in einen heftigen Konflikt, der immer tumul-tuarischer wird; die einen rufen: *Rex esto Philopater!* die anderen: *Nos reclamamus et Telegonum dicimus!* Und als der Senatspräsident nach wieder hergestellter Ruhe sein Gespräch mit dem verstorbenen König referiert und mitteilt, dieser habe seinen Pfeilschussvorschlag *propria manu* aufgezeichnet und in einem versiegelten Schreine verwahrt, erhebt sich ein anakolutisches Stimmengewirr:

SENATOR 2: *Vbi arca?*  
 SENATOR 3: *Vbi clavis?*  
 SENATOR 4: *Quis?...*  
 SENATOR 5: *Quis?...*  
 SENATOR 6: *Quis?...*  
 SENATOR 7: *Quis scrinium?...*  
 DYNARCHUS: *Opinor, cui thesauri est cura, — Pammelus.*  
 SENATOR 2: *Vocetur!*  
 SENATOR 1: *Quin iubeatur ferre scrinium!*  
 SENATOR 11: *Imus duo, ne quis accidat dolus.*  
 SENATOR 12: *Placet!*

Der Schrein wird herbeigeschafft und sorgfältig untersucht:

DYNARCHUS: *En fertur! At num salua signacula? Viden'?*  
 SENATOR 11: *Sunt salua, solida, intacta penitus omnia.*  
 SENATOR 12: *Huc exhibeantur inspicienda singulis!*

SENATOR 3: *Sunt salua. Reseretur, age Pammele, scrinium!*  
 SENATOR 1: *Hoc forsā est diploma.*  
 SENATOR 2: *Hoc prorsum.*  
 SENATOR 12: *Aperi et lege!*

Dieses Schauspiel der Senatsdebatte — mit der strengen Wahrung der Form, mit den umständlich und sorgfältig motivierten Meinungsäusserungen, mit dem Kampfe der Parteien und mit den Abstimmungen, deren Resultat im Lande des *liberum veto* unbedingt einstimmig sein muss, — war ganz dazu angetan, dem jungen Akteur oder Zuschauer ein Exempel parlamentarischer Sitten und Gebräuche vor Augen zu führen. Der Zweck war sicher pädagogisch, obgleich die Wirkung künstlerisch war. Sein Material hatte der Autor wohl aus eigener und allgemeiner Erfahrung nehmen können, boten doch die polnischen Gross- und Kleinseimwahlen genügend Gelegenheit dazu. Und wäre unser Drama ein Jahrzehnt älter gewesen, so hätte man in ihm sicher das Spiegelbild der spannenden Verhandlungen des *Kolo generalne* und des *Kolo czarne*, der Zborowski- und der Zamojski-Partei in Warschau über die nach Stefan Batorys Tod notwendig gewordene Königswahl sehen können, zumal da sich der Streit damals um den Jesuitenzögling und direkten Enkel Sigismund Augusts, Sigismund III aus dem Hause Vasa, und den unerwünschten Erzherzog Maximilian von Habsburg drehte.

Es wäre nun gewiss ein naheliegender Gedanke gewesen, den Chor des Dramas etwa als Vertreter der Senatoren in die Handlung aktiv eingreifen zu lassen. Wir werden unten Beispiele für eine solche Technik finden. Aber im *Philopater* ist der Chor noch steif an seine Funktion als Aktbeschiesser gebunden. Es ist ja bezeichnend für die Frühzeit des polnischen Jesuitendramas, dass CNAPIUS nicht nur die Szenenbezeichnungen, sondern ursprünglich auch die Aktüberschriften fortgelassen hat; in unsrem Kodex sind sie nachträglich von anderer Hand bei den ersten drei Akten am Rande angegeben. Offenbar war dem Autor der fünfmal auf die Bühne tretende Chor eine völlig genügende Aktschlussbezeichnung. In unsrem Exempeldrama konnte dem Chore keine andre Rolle zufallen als die des moralisierenden Kommentators, der den sittlichen Inhalt jedes Aktes nachdrücklich zu betonen hatte. Die ersten Verse des Chorgesanges geben gewöhnlich das Thema an, das auf verschiedene Art variiert werden soll. So beginnt der erste Chor mit den Worten:

*Częstokroć z dobrych oycow synowie  
 Z ich spraw cnotliwych są wyrodkowie.  
 Nie tak się ludzie rodzą na świecie,  
 Jak z drzew owoce, iak w polu kwiecie.  
 Z słodkich drzew słodki owoc się rodzi,  
 A s pokrzyw roża nigdy nie wschodzi.  
 Lecz dobry ociec iak często złego  
 Syna urodził y zły dobrego!*

Dieses Thema wird dann näher erörtert, es wird betont, dass die adlige Geburt keineswegs eine Garantie sittlichen Adels sei; es wird auf jenen *Piast z Kruszwice* verwiesen, der ohne adlige Abkunft ein tugendhafter König geworden, und auf Sardanapal, der den Ruhm seiner Vorfahren zuschanden gemacht; und es wird als Fazit schliesslich betont:

*On się prawdziwym szlachcicem rodzy,  
 Ktory swą cnotą przodkom dogodzy.*

Es war das ein Gedanke, den Pater CNAPIUS viele Jahre später im dritten Bande seines *Thesaurus* (S. 803) mit vieler Sorgfalt und Gelehrsamkeit unter den Stichwörtern *Oyca dobrego zły syn* und *Oyca złego dobry syn* kommentiert hat. Wie Zitate aus dem Chorliede klingen dort die Sätze: *Oyciec dobry złego syna podczas vrodzi, Oyciec zły dobrego syna podczas vrodzi, Przodków zacnych potomek często bywa wyrodek.*

Im zweiten Chorgesang wird die These aufgestellt:

*Mowią, że się dobry psuie,  
 Kiedy złą pobudkę czuie.  
 Lecz pobudka tylko tobie  
 Pokaże, co kto ma w sobie.*

Und auch hier erinnern wir uns unwillkürlich an den *Thesaurus*-Artikel (S. 1338) mit der Überschrift *Złem położeniem dobry się zepsuie.*

Im vierten Chor wird der Satz von der Verwerflichkeit ehrgeiziger Lebenspläne aufgestellt:

*Prawdę rzekł, który rzekł, usz się Bog śmieie,  
 Z wysoka patrząc na luckie nadzieie.  
 Gdy złote gory sobie obiecuia,  
 Z wiatru buduią.*

Als CNAPIUS im *Thesaurus* (S. 526) unter der Überschrift *Nadzieia często omyla* einige Worte des PLAUTUS über die Götter,

die oft das Vertrauen und die Hoffnung der Menschen enttäuschen, zitierte, meinte er: *Ethnicus de diis suis ineptis ineptè vel potiùs aptè et verè loquitur*. Er hatte sicher längst seine eigenen gleichlautenden Worte im *Philopater* vergessen.

In allen diesen Fällen werden die sprichwortartigen Thesen durch verschiedene Argumente näher erläutert und bewiesen. Der dritte Chor unterscheidet sich etwas von den vorhergehenden dadurch, dass er als direkte Ermahnung an die Jugend gerichtet wird. Deutlicher als in den andren Chören wird hier der ganze Charakter des Schauspiels als moralisatorisches Exempeldrama unterstrichen. Er ist der Form nach ein regelrechter *catalogus virtutum*, sehr geeignet zum Auswendiglernen:

O krwǝ szlachetna! o kwiecie młodość!  
 Czemuś tak barzo kochasz się w marność?  
 Czemu o złoto, o drogie kamienie  
 Tak barzo trwasz y o świetne odzjenje?  
 Co stąd, że zwjrzehne stroie masz chędogie,  
 Jeźli na duszy są plugastwa srogie?  
 Jedwabne wory na popiol gotuie,  
 Ktory swe zbytne ciało opatruie.  
 Ktorzy prawdziwą ozdobę mają,  
 O piękność zwierzechną faleczną nie dbają.  
 Bo wszelka krasa, co zwjrchu pochodzi,  
 Cudza iest y choć ty nie chcesz, odchodzi.  
 Cnota iest, ktora człowieka szlachetnego  
 Sama czyni i wszystkim przyjemnego.  
 Cnota iest, Cnota piękna sama w sobie  
 Y okrom przypraw świetna w swy ozdobie.  
 Jak cnoty dostać chcesz słyszeć me zdanie  
 Pewna, krwǝ droga? Dobre wychowanie!  
 Kto się z młodych lat czwicz y do dobrego,  
 Ten tego skarbu nabywa drogiego,  
 Ktorego żadna nie wydrze przygoda,  
 Ni ogień spali, ni zatopi woda,  
 Ktorego człowiek y przez śmierć nie odstanie,  
 Lecz z sobą weźmie w niebieskie mieszkanie.  
 Pięknasz to cnotą zacny rod ozdobić<sup>s)</sup>,  
 Piękna z bogactwy na mądrość się zdobyć,  
 Piękna rozumem w szczęściu się sprawować,  
 Piękna porywcze żądze vchamować!  
 To twe klinothy, to stroie, to grody,  
 To y orszak y wielkie dochody!

<sup>s)</sup> Im Texte irrtümlicherweise *ozdobia*.

*W naukach zbiegłość y piękna wymowa,  
 Rostropność w sprawach, k temu dzjelne słowa,  
 Pobożność, trzezwość, skromność z vkladnością,  
 Nadto wstydlivość z wjelką vćcivością —  
 K tym, cny narodzje, masz prawo dzjedzyczne!  
 Jedno staranie przylosz vstavicznie!*

Wenn so die Moral des Dramas in den vier Chören wieder und wieder den Scholaren polnisch vor Augen geführt wird, so unterscheidet sich der fünfte in Thema und Rhythmus auffallend von den übrigen:

*Vderzcie w bębny chętliwie!  
 Krzyknicie w trąby zgodliwie!  
 Oto na ojcowskjm thronie  
     *Jusz siedzi cny syn w koronie!...*  
 Jusz, o senatorskie koło,  
 I ty, cne rycerskie czolo,  
 Kroła ochotnie witajcie,  
     *A swe poddaństwo oddajcie!**

Hier greift der Chor, vielleicht in tanzender Bewegung, in das Finale der Handlung ein und beteiligt sich an dem Jubel des auf der Bühne zur Huldigung versammelten *populus*, der den neuen König begrüsst: *Vivat Philopater! Vivat et regnet diu!*

### Drittes Kapitel.

## Der Typus der martyrologischen Tragödie. (*Felicitas.*)

#### 1.

Die Auffassung der Tragödie als dramatischer Gattung hat bei den Jesuiten immer in den Definitionen des Aristoteles gewurzelt, selbst wenn man sich in den Einzelheiten um die rechte Deutung derselben noch stritt. Als der berühmte polnische Jesuit MATTHIAS CASIMIRUS SARBIEVIUS (MACIEJ KAZIMIERZ SARBIEWSKI, 1595—1640) als päpstlicher *poeta laureatus* aus Rom in die Heimat zurückgekehrt war, nahm er als Lehrer der Rhetorik und Poetik bald die Gelegenheit wahr, um die falsche Interpretation der aristotelischen Definitionen bei PONTANUS, dem berühmten Autor der *Poeticæ Institutiones* (1594), zu bekämpfen. In seinen Vorlesungen *De perfecta poesi* (1626) wies er im 9. Buche (*De tragædia et comædia sive Seneca et Terentius*) darauf hin, dass PONTANUS zu Unrecht im Drama eine *imitatio personarum* gesehen habe, dass die Tragödie z. B. nur *illustres actiones illustrium personarum* bieten wolle<sup>1</sup>. Er befand sich in Harmonie mit den Anschauungen seiner Zeitgenossen. So hatte der Italiener TARQUINIO GALLUZZI (1574—1649), auch er ein hervorragender Theoretiker des Jesuitenordens, einige Jahre zuvor (1621) in seinen *Commentarii de tragædia et comædia* die erstere folgendermassen definiert:

*Tragædia est imitatio actionis illustris et absolutæ, ejusque justam magnetudinem suavi complectens oratione: cujus partes eo pertinent simul omnes, ut metus et commiseratio spectatorum animis inferatur ad ejusmodi morborum salutarem purgationem.*

<sup>1</sup>) V. I. Rezanov, Поэтика М. А. Сарбевскаго, Нежин 1911, S. 9 ff. — Vgl. T. Sinko, Poetyka Sarbiewskiego (Rozprawy Akad. Umiejętności, Wydz. filolog., Bd. LVIII : 3), Kraków 1918.

Ein königliches, fürstliches oder sonst irdisch erhabenes Milieu war für die Jesuiten eine unerlässliche Vorbedingung für die Tragödie, denn je höher die tragische Person stand, desto stärker war der Eindruck und desto leichter musste sich der Zuschauer mit seinen eigenen geringen Leiden abfinden können<sup>2</sup>. Das war ein aus ARISTOTELES abgeleiteter, wohl von SCALIGER popularisierter Gemeinplatz aller Dramentheorie.

Auch insofern herrschte zwischen SARBIEVIUS und GALLUZZI eine auffallende Übereinstimmung, als sie beide der Dramatisierung von martyrologischen Stoffen und Heiligenvitae abhold waren. SARBIEVIUS unterstrich besonders nachdrücklich, *non posse nos pro tragædia assumere argumentum aliquem S. Martyrem vel probum eximie virum et maxime supernaturaliter sanctum et fortem*. Vor ihnen hatte schon der belgische Jesuit DELRIO (1551—1608) in seiner Ausgabe der SENECA-Tragödien (1593) sich gegen die Einführung derartiger Stoffe ausgesprochen. Man versteht diese Abneigung sehr wohl. Sollte der Fall, das Unglück, der Tod des Helden den Zuschauer mit Angst vor einem ähnlichen Schicksal erfüllen, so eignete sich der martyrologische Stoff, der ganz im Gegenteil beim Christen nicht Angst, sondern Bekennermut erzeugen sollte, gar wenig für die Bühne. Aber es fehlte nicht an Stimmen, die für eine entgegengesetzte Anschauung eintraten; schon der italienische Jesuit STRADA (1572—1649) hatte 1617 in seinen *Prohusiones* den Vorrang religiöser Stoffe vor andren verfochten, und ALESSANDRO DONATI (1584—1640), sein Landsmann und Ordensbruder, verhalf 1631 in seiner *Ars Poetica* dieser Anschauung zum Siege.

Es waren nur theoretische Bedenken, abgeleitet aus falscher Deutung des tragischen *terror*, die gegen den martyrologischen Dramentypus erhoben werden konnten, denn die Praxis hatte schon seit der Frühzeit des Jesuitendramas diesen Typus zugelassen und ihn eifrig kultiviert. Auch in Polen war er keineswegs unbekannt; man denke z. B. an den *Sanctus Alexius* von 1600 (Pultusk) oder an den *Sanctus Genesisius* von 1619 (Posen). Die erste uns bekannte polnische martyrologische Tragödie ist aber die von CNAPIUS 1597 verfasste und mehrfach (in Wilno 1597, Kalisz 1598, Posen 1599) aufgeführte Tragödie *Sancta Felicitas*. Pater CNAPIUS hatte hier einen Stoff gewählt, der

<sup>2</sup>) Vgl. J. Müller, Das Jesuitendrama, Bd. I, S. 65.

späterhin zu den populärsten Themen der Jesuitendramatik werden sollte. Die bekannteste und zugleich eine der ältesten dramatischen Bearbeitungen des Stoffes stammt von dem französischen Jesuiten NICOLAS CAUSSIN (1583—1651); als er 1620 seine Sammlung *Tragediæ sacræ* herausgab, nahm er u. a. auch seine Tragödie *Sancta Felicitas* darin auf<sup>3</sup>. Es ist vielleicht nicht ausgeschlossen, dass gerade dieses Werk den Anstoss und zum Teil auch die Vorlage zu den vielen gleichnamigen Spielen in späterer Zeit, vor allem in Deutschland, gegeben hat<sup>4</sup>. Es ist aber keine einzige Tragödie dieses Namens oder Inhalts bekannt, die älter wäre als diejenige von CNAPIUS. Unzweifelhaft hat dieser keine fertige Vorlage gehabt, sondern hat die Legende von der hl. Felicitas selbständig und erstmalig dramatisiert.

## 2.

Es ist nicht so leicht, die speziell von ihm benutzte Redaktion der Legende einwandfrei festzustellen. Es ist mir auch nicht bekannt, ob die vom berühmten polnischen Jesuiten PIOTR SKARGA (1536—1612), dem Rektor der Jesuitenakademie in Wilno (seit 1579), polnisch herausgegebenen *Vitæ Sanctorum (Żywoty Świętych)* das Leben der Märtyrerin Felicitas enthalten haben. Aber mit grosser Zuversichtlichkeit werden wir jedenfalls sagen können, dass die von CNAPIUS benutzte Redaktion in allen Hauptzügen mit jener übereingestimmt haben wird, die wir in den *Acta Sanctorum*<sup>5</sup> abgedruckt finden. Ich meine den kurzen synthetischen Text der *Passio*<sup>6</sup>, die unter dem 10. Juli zu lesen ist:

<sup>3</sup>) E. Boyssse, *Le théâtre des jésuites*, S. 343 ff.

<sup>4</sup>) So wurde 1654 in Freiburg i. Br. eine *Felicitas und ihre sieben Söhne*, 1685 in Sitten (Schweiz) eine *Solicita Parentum in Liberos Vigilantia, d. i. ein sorgfältige aller christlichen Eltern gegen ihren Kinderen Wachsamkeit in Felicitate, einer adelichen Matron*, 1688 in München eine *Vera Felicitas in S. Felicitate* und noch im 18. Jahrhundert mehrfach (1745 in Münstereifel, 1749 in Münster, 1767 in Jülich, 1771 in Aachen) dasselbe Spiel aufgeführt. Vgl. Ehret, *Das Jesuitentheater zu Freiburg*, Freiburg i. Br. 1921, S. 223; — Reinhardstöttner, *Jahrb. f. Münchener Geschichte* III, Bamberg 1889, S. 119; — J. Müller, *Das Jesuitendrama*, Bd. II, S. 81, 107.

<sup>5</sup>) *Acta Sanctorum Julii*, Bd. III, Antwerpen 1723, S. 12 ff.

<sup>6</sup>) Zuerst gedruckt von Ruinart, *Acta primorum martyrum*, Amsterdam 1713. Vgl. A. Potthast, *Wegweiser durch die Geschichtswerke des Mittelalters*, Bd. II, Berlin 1896, S. 1308.

*Temporibus Antonini Imperatoris orta est seditio Pontificum, et Felicitas, illustris femina, cum septem filiis Christianissimis tenta est . . . Videntes Pontifices praeconia per hanc Christiani nominis proficere, suggesserunt de eo Antonino Imperatori dicentes: 'Contra salutem vestram mulier haec vidua cum filiis suis diis nostris insultat! Quae si non venerata fuerit deos, sciat pietas vestra deos nostros sic irasci, ut penitus placari non possint.' Tunc Imperator Antoninus injunxit Praefecto Urbis Publio, ut eam compelleret cum filiis suis deorum suorum iras sacrificiis mitigare.*

*Publius itaque Praefectus Urbis jussit eam privatim adduci et blando colloquio ad sacrificium eam provocans, minabatur poenarum interitum. Cui Felicitas dixit: 'Nec blandimentis tuis resolvi potero nec terroribus tuis frangi! Habeo enim Spiritum sanctum, qui me non permittit vinci à diabolo, et ideo secura sum, quia viva te superabo et, si interfecta fuero, melius te vincam occisa.' Publius dixit: 'Misera, si tibi suave est mori, vel filios tuos fac vivere!' Felicitas respondit: 'Vivent filii mei, si non sacrificaverint idolis. Si verò hoc tantum scelus admiserint, in aeternum ibunt interitum!'*

*Postera namque die Publius sedit in foro Martis et jussit eam adduci cum filiis suis, cui et dixit: 'Miserere filiis tuis, juvenibus bonis et flore primae juventutis florentibus!' Respondens Felicitas dixit: 'Misericordia tua impietas est, et exhortatio tua crudelitas est!' Et conversa ad filios suos dixit: 'Videte, filii, caelum et sursum aspiciate: ibi vos expectat Christus cum Sanctis suis. Pugnate pro animabus vestris et fideles vos exhibete in amorem Domini!' Audiens haec Publius jussit eam alapis caedi . . .*

*Tum vocat primum filium ejus, nomine Januarium, et infinita illi promittens bona praesentia et mala verberum comminatus est, si sacrificare idolis contempsisset. Januarius respondit: . . . Judex ergo iussit eum virgis caedi et in carcerem recipi.*

*Secundum vero Felicem, ejus filium, adduci praecipit. Quem cum hortaretur Publius ad immolandum idolis, constanter dixit: . . .*

*Et isto amoto jussit tertium filium, nomine Philippum, applicari. Cui cum diceret: . . . respondit Philippus et dixit: . . .*

*Et amoto Philippo jussit adesse quartum Silvanum. Cui sic ait: . . . Respondit Silvanus: . . .*

*Et amoto Silvano jussit quintum praesto esse Alexandrum, cui dixit: . . . Respondit Alexander: . . .*

*Et isto amoto jussit sextum Vitalem applicari, cui sic ait: . . . Respondit Vitalis: . . . Publius dixit: . . . Respondit Vitalis: . . .*

*Et hoc amoto jussit septimum Martialem adesse, cui dixit: . . . Respondit Martialis: . . . Tunc jussit et hunc septimum amoveri et gestis omnia scripta Regi Antonino ingessit.*

*Tunc Antoninus misit eos per varios judices, ut variis suppliciis laniarentur. Ex quibus unus judex fratrem primum plumbatis occidit; alter secundum et tertium fustibus mactavit; alius quartum per praecipitium interemit; alius quintum et sextum et septimum fecit subire sententiam capitalem; alius matrem eorum detruncavit. Sic variis suppliciis in hoc seculo interemit eos. Facti sunt autem universi victores et martyres Christi . . . Amen.*

Diese Heiligenlegende, die von verschiedenen Verfassern verschieden datiert worden ist (es sind die Jahre 152, 160, 162, 175, 202 genannt worden), ist zweifellos eine ganz ungeschichtliche Erfindung eines unbekanntem geistlichen Autors. Denn die Daten, die wir in ihr finden, sind ausserordentlich zweifelhaft und entsprechen keineswegs der wahren Justizpraxis der Römer gegenüber den Christen. Die ganze Unhistorizität der Legende ist schon von AUBE<sup>7</sup> mit schlagenden Argumenten nachgewiesen worden. Was mich vor allem davon überzeugt, dass CNAPIUS eine Heiligenvita von wesentlich ähnlichem Inhalt während der Niederschreibung seiner *Felicitas* vor sich gehabt hat, ist der Umstand, dass fast einem jeden Satze der obigen *Passio* eine oder mehrere Szenen der Tragödie entsprechen. Die *seditio pontificum*, die nach der Legende zum Martyrium der Felicitas geführt haben soll, die Vorbringung der Sache vor den Kaiser, der hier wie da Antoninus genannt wird, die Androhung des Zornes der Götter, wenn nichts gegen die Christen unternommen werde, und die Beauftragung des Stadtpräfecten, der hier wie da Publius heisst, mit der Untersuchung, alles das entspricht genau dem Tatsachenmaterial, das den Szenen II : 2 und II : 4 der Tragödie zugrunde liegt. Die erstmalige private Zitierung der Felicitas und ihrer Söhne vor den Präfecten, sein *blandum colloquium* mit ihr, ihre Antworten, sogar das Detail, dass er an ihr Mutterherz appelliert, sind die Grundlage für die Szenen III : 1 und III : 3. Das Schema für den ganzen vierten Akt ist schon in der Legende mit ihren sieben dialogischen Einzelverhören der Söhne durch den Präfecten vorgezeichnet, und ebenso lässt sich die ganze Handlung des fünften Aktes direkt auf das in der Legende angeführte Material zurückführen. Der Prolog, mit dem das Spiel eröffnet wird, kann in folgedessen als ein genaues Referat der Legende gelten. Ich zitiere hier die Fabel der Tragödie aus der polnischen Variante des Prologs:

*Siedmi braci męczenników stateczność w życiu  
I wesołość matki ich męstwa się zdziwicie.  
Zważo ją Felicitas. Ta, gdy ogłoszono  
Taki Decret CesarSKI, którym zagrożono  
Śmiercią wszystkim tym, co by nie ofiarowali  
Bogom y zwykły ęczy im nie wyrzadzali,*

<sup>7</sup>) E. Aube, Histoire des persécutions de l'église jusqu'à la fin des Antonins, 2<sup>e</sup> éd., Paris 1875, S. 439 ff.

Zaraz siedm synow na śmierć dla Boga gotuie,  
 A ognistemi słowy k męstwu przyprawuie.  
 Wtym skoro się pogaństwo z swemi ofiarami  
 Odprawi, wnet cna matka z dobremi synami  
 Od kapłanow pogańskich będzie oskarżona  
 Przed Cesarzēm, czym ona nie będzie strwożona.  
 Da ią Cesarz staroście. Ten ią społ z synami  
 Pierwej gładkiemi słowy, pothym tesz groźbami  
 Ciagnąć do tego będzie, aby poklon dała  
 Balwanom, a Christusa Boga się zaprzata.  
 Lec gdy tak nic nie wygra, z osobna każdego  
 Potym z nich będzie wołał do sądu swojego.  
 Ale gdy y tak wszyscy stawia się mężnemi,  
 A okażą tho, że są na śmierć gotowemi,  
 Powie to Cesarzowi. Cesarz zabić każe.  
 Wszystkie wtym ie starosta na różną śmierć skaże.  
 Y tak siedm synow z matką gardla swe podadza,  
 A nam miłości Boskiej piękny przykład dadza.

## 3.

Pater CNAPIUS hat sich nicht damit begnügt, seine eigentliche Vorlage und Quelle sklavisch zu dramatisieren. Er hat geschichtliche und kulturhistorische Vorstudien gemacht, um dem Martyrium der Felicitas einen breiteren Hintergrund zu geben, und wir finden Einzelheiten in der Tragödie, die aus einer genau bestimmbar Quelle stammen müssen.

Es tritt in der Tragödie eine Person auf, deren Erscheinen nicht durch die Legende motiviert ist, — der stoische Philosoph Apollonius, ein persönlicher intimer Freund des übrigens weder in der Tragödie noch in der Legende näher zu identifizierenden Kaisers Antoninus. Dieser pflegt ihn zu besuchen und philosophische Gespräche mit ihm zu führen, die sich stark der christlichen Lehre nähern. Die Quelle, aus der CNAPIUS diese Philosophenfigur genommen, sind nun sicher die berühmten *Annales Ecclesiastici* des grossen katholischen Kirchenhistorikers BARONIUS<sup>8</sup>. Zunächst muss nämlich festgestellt werden, dass BARONIUS das Martyrium der hl. Felicitas auf Grund näherer Untersuchungen sowohl in seinem *Martyrologium Romanum* (1586), als auch in den *Annales* ins Jahr 175

<sup>8</sup>) *Annales Ecclesiastici Cæsare Baronio Sorano, t. II, ed. novissima, Antverpiæ 1597.*

verlegt hat. Die betreffende Notiz lautet im letzteren Werke <sup>9</sup> folgendermassen:

*Passi sunt eadem persecutione vrgente sub Marco [scil. Marco Aurelio Antonino] Romæ alij complures martyres et inter alios illustris illa septem martyrum mater S. Felicitas, quæ cùm antea... filios præmisisset martyrio coronatos ad gloriam, ipsa demum digna palma martyrij secuta est ad triumphum.*

Augenscheinlich hat auch CNAPIUS, dem autoritativen Exempel des BARONIUS folgend, den Antoninus der Legende mit dem Kaiser Marcus Aurelius identifiziert, und demzufolge angenommen, dass das Martyrium der hl. Felicitas und ihrer sieben Söhne während seiner Regierungszeit stattgefunden habe <sup>10</sup>. Unter solchen Voraussetzungen konnte er mit ruhigem Gewissen eine andre, in der Legende nicht enthaltene Nachricht benutzen, die er gleichfalls bei BARONIUS fand <sup>11</sup>, — die Nachricht von der Freundschaft, die den Kaiser mit dem Philosophen Apollonius aus Chalkedon verband:

*Nam eos [scil. philosophos] Marcus Aurelius, et ipse gloriosus cognomento Philosophi, magno in pretio habuit... Tenebat inter eos omnes principem locum Apollonius Chalcedonius, quem Marcus Aurelius, factus etiam Imperator, discendi causa conuenire soleret.*

Dadurch war CNAPIUS der Stoff zur Szene II : 1 gegeben, wo er den Kaiser, den er übrigens charakteristischerweise im Anschluss an die Legende konsequent nur Antoninus nennt, in philosophischem Gespräch mit dem Stoiker Apollonius auftreten lässt. Nun konnte aber CNAPIUS bei BARONIUS an einer andren Stelle <sup>12</sup> eine Hypothese ausgesprochen finden, die ihm im Drama gute Dienste leisten konnte. Indem BARONIUS hier von dem Übertritte eines Senators Apollonius zum Christentum berichtet, knüpft er folgende Vermutung daran:

*Illud in mentem venit, num hic [scil. senator Apollonius] fuerit Apollonius Chalcedonius, philosophus Stoicus, quem Marcus Aurelius Antoninus Imperator... mirificè coluit.*

Diese Vermutung des BARONIUS, der stoische Philosoph sei später als Senator Christ geworden, hat historisch sicher nichts

<sup>9</sup>) A. a. O., S. 207.

<sup>10</sup>) Es ist somit ein Irrtum, wenn W. H a h n, a. a. O., S. 101 annimmt, die Handlung spiele 202 oder 203 unter Severus.

<sup>11</sup>) A. a. O., S. 158.

<sup>12</sup>) A. a. O., S. 264.

auf sich. Für CNAPIUS war sie aber nichtsdestoweniger der eigentliche Anstoss dazu, die christlichen Tendenzen in der Lebensanschauung seines Apollonius in der Szene II : 3 so stark zu unterstreichen.

Die beiden oben genannten Szenen (II : 1 und 3) sind mit der Hauptaktion der Tragödie nur sehr lose verbunden, sie haben aber dennoch für den ganzen Charakter des Trauerspiels eine entscheidende Bedeutung. Augenscheinlich hat CNAPIUS danach gestrebt, seinem Werke durch die philosophisch-religiösen Gespräche, die er den Kaiser und seinen Freund und Lehrer führen liess, einen vertieften realistischen und kulturhistorischen Hintergrund zu geben. Der Einheitlichkeit des trotz aller äusseren Verfolgungen unwiderstehlich anwachsenden Christentums sollte hier das Bild der religiösen Auflösung des heidnischen Roms, dem christlichen Heroismus das Milieu des morschen Paganismus gegenübergestellt werden. Wie schon WIESELGREN bemerkt hat, gelingt es dem Dichter — von einem modernen Gesichtspunkt betrachtet — weit besser, das seelische Bild des Kaisers und seines Freundes lebenswahr zu gestalten, als dasjenige der Felicitas. Der Kaiser, der bescheiden wie ein Privatmann an der Tür seines Meisters anklopft, von diesem freundlich empfangen und zum Niedersitzen genötigt wird und sich mit ihm in ein spitzfindiges Gespräch einlässt, ist als wissbegieriger Schüler dargestellt, der den Paradoxen des Philosophen seinen gesunden Menschenverstand entgegenstellt und ihn durch erstaunte Fragen und Zweifel zu neuen Erläuterungen anreizt. Ich kann es mir nicht versagen, das Gespräch der Szene II : 1 hier auszuschreiben.

ANTONINUS: *Peccata cuncta paria — dogma puto est tuum?*

APOLLONIUS: *Sic prorsus, Imperator.*

ANTONINUS: *Id vero mihi  
Durum videtur admodum, quin legibus  
Cunctis repugnans, hasque vertens funditus.*

APOLLONIUS: *Id esse verum ni tibi probo statim,  
Me postmodum habeas nomine indignum Sophi,  
Istamque barbam vellito licet mihi,  
Hoc atque Scipione tundier iube!*

ANTONINUS: *Hoc absit, o bone! Meliora tibi velim.*

APOLLONIUS: *Pergamus agedum!*

ANTONINUS: *Sic face! Audio lubens.*

APOLLONIUS: *In actionibus omnibus mortalium  
Virtus honestasque medium semper  
tenet,*

*Ceu locari circulo centrum solet;  
Et hinc recedere nemini prorsus licet.  
Ac ubi recessit fortè quispiam semel,  
Sive procul ierit, sive stet fixus prope, —  
Peccauit æquè.*

- ANTONINUS: *Non sat id liquet mihi.  
Nam quò relinquit quis magis solem, magis  
Abit in tenebras, donec aspiciat nihil.  
Nec sunt pares, qui videt aliquid, et qui nihil.*
- APOLLONIUS: *Non recta similitudo, Cæsar, est tua.  
Cape meliorem! Similiter cæco improbus,  
Qui lumina sua perdidit postquam  
semel,  
Non plus minusuè cernit, at prorsus —  
nihil.*
- ANTONINUS: *Ergone crimen qui patrauit vnicum  
Illudque paruum, par erit improbissimis?*
- APOLLONIUS: *Sic prorsus esse credito!*
- ANTONINUS: *Quidnam id precor?!  
Nam sæpe honesta multa faciunt im-  
probi.  
Pars aliqua in illis ergo virtutis manet.*
- APOLLONIUS: *Non factum honesti, sed voluntas est  
modus.  
Non est nisi improbum, quod improba mens agit.*
- ANTONINUS: *Non capio! Quinam verum, Apolloni, siet,  
Quod pauca peccans par sit improbissimis!  
Et fur vocandus sit, alieno se abstinens!  
Sacrilegus atque, qui piè colit Deos!!*
- APOLLONIUS: *Id nosse poteris hacce similitudine:  
Vt cum quis altæ lapsus est è vertice  
Turris, perisse dicitur statim, licet  
Inter cadendum viuat et nondum solum  
Spargat cerebro, — sic ubi semel quispiam  
Transsilit honesti limitem, mox improbis  
Est omnibus par, nihil honesti continens.*
- ANTONINUS: *Perit ergo virtus, quæ est, quæque quouis crimine?*
- APOLLONIUS: *Quocunque minimo! Prorsus omnes funditus  
Pereunt. Quod illis tanta sit connexio,  
Vt qui vel vnâ quamlibet paruam nimis  
Acquirat, omnes atque singulas statim  
Possideant. Et qui perdat vnicam, simul  
Cunctæ recedunt, nec aliquid boni est malo.*
- ANTONINUS: *Quid, si tibi protulero multos, in quibus  
Certare videas vitia cum virtutibus?  
Iniustus aliquis est, at idem sobrius.  
Est iustus alter, prodigus suæ at rei.*

- Hic fortis equidem, sed parum curat Deos.  
Pius alter est, libido sed hominem regit.*
- APOLLONIUS: *Ista simulacra vana sunt — tantum scias —  
Virtutis ac imagines. Veri — nihil!*
- ANTONINUS: *Si quidquid improbus igitur agit, improbum est?  
Nunquam licebit in malum lapso semel  
Emergere?*
- APOLLONIUS: *Licebit, vbi quid honestè egerit.*
- ANTONINUS: *Ast agere honestè nil potest mens improba,  
Vt ante dixi!*
- APOLLONIUS: *Me haud capis, Cæsar, bene.*
- ANTONINUS: *Attendo — capiam melius.*
- APOLLONIUS: *Ex malo bonus  
Fit, dum venit perfecta virtus, quæ mala  
Cuncta fugat.*
- ANTONINUS: *Omnes ante virtutes pares  
Es fassus!*
- APOLLONIUS: *Ita!*
- ANTONINUS: *Minima ergo virtus quælibet  
Quemuis scelestum faciet optimum virum,  
Idemque frugi vir erit et nequam simul?! —  
Quod ante tu mihi pernegas.*
- APOLLONIUS: *Explico  
Me, Cæsar: iste cessat esse iam improbus,  
Honesta postquam gessit.*
- ANTONINUS: *Ast idem potest  
Scelus patrare protinus.*
- APOLLONIUS: *Mutabitur  
Fietque subito pessimus.*
- ANTONINUS: *Quid, si bene  
Maleque simul agat? Vna cur virtus malum  
Non pellat omne? Curue virtutem scelus  
Non pellat omnem? Sicque bonus idem et malus  
Simul sit aliquis?*
- APOLLONIUS: *Hahaha! Quo iam sumus,  
Auguste, deuoluti!*
- ANTONINUS: *Dogma fecit hoc tuum,  
Quod capere non ego queo.*
- APOLLONIUS: *Nam cuncta æstimas  
Ex rebus ipsis, quæ geruntur, cum tamen  
Virtus agendi sit modus, sicque vitium!  
Non crimen est hîc, quod quis aureum Scyphum,  
Sed quod alienum tollat, ille sit licet  
Luteusvè ligneusvè. Nauclerus ratem  
Vnus oneratam mersit vnionibus  
Non sponte, verum nauticæ imperitia;  
Paleis refertam mergat alter. Num tibi is  
Minus videbitur imperitus quam prior?*

ANTONINUS: *Non certe! At illud quis vel audire valeat,  
Par esse crimen: proprium occidere patrem  
Seruumque vilem quempiam?*

APOLLONIUS: *Non hoc modo,  
Sed plus quoque tibi largior, dicoque scelus  
Par esse perimere proprium patrem et canem  
Muscamae causa nulla, si id fors vrgeat.*

ANTONINUS: *Heu! totus orbis clamat his contrarium!*

APOLLONIUS: *Negligito stultos, sint licet quam  
plurimi!*

Zweifellos war vieles von dem, was Apollonius behauptete, unsrem Jesuitenpater aus der Seele gesprochen. Die zahlreichen Hervorhebungen, die in der Handschrift vorliegen und von mir im Text angedeutet sind, deuten darauf, dass CNAPIUS Apollonius Gedanken aussprechen liess, die er teilte. Für den jesuitischen Dramaturgen, der in seiner Kunst das Prinzip der absoluten und geradlinigen Charakteristik betätigte, war der Satz, das die Tat des bösen Willens nie wirklich gut, die des guten Willens nie wirklich böse sein könne, und dass im Herzen des Menschen immer nur der eine Wille herrschen könne, eine fruchtbare Begründung einer alten Praxis.

Freilich scheiterte Theorie und Praxis gerade in dieser Szene an den Gestalten der beiden heidnischen Philosophen. Sie waren nicht ausschliesslich böse, denn ihr Gespräch deutet auf ernstes Wahrheitssuchen; sie waren auch nicht ausschliesslich gut, denn sie waren Heiden. Die Unsicherheit des an klassische Linien gewöhnten Zuschauers musste in der Szene II : 3 noch bedeutend mehr anwachsen, denn die Vertreter des verdammenswerten Paganismus näherten sich hier auffallend dem Christentum. Das Dazwischenkommen der erregten Götzenpriester veranlasst die beiden Freunde, allein gelassen, sich unter vier Augen über die römische Götterlehre auszusprechen, und Apollonius bekennt sich überraschenderweise zum Glauben an einen allmächtigen Gott:

*Deus vnus est, Auguste! Mens purissima,  
Immensa, nullis comprehensaque spatijs,  
Aeterna, nunquam genita nec finem sciens,  
Bona nimis et nil cuiquam volens mali,  
Scit, quidquid est, fuit, esse quidquid et potest,  
Semper beata, sola sufficiens sibi,  
Mundum gubernans, fata manu habens in sua!*

Doch musste dieses Glaubensbekenntnis aus künstlerischen Gründen in einen scharfen Gegensatz zum Glaubensbekenntnis

der Felicitas, die dafür zu sterben bereit ist, gesetzt werden: es durfte nur ein Bekenntnis des Mundes, nicht der Tat sein. Als der Kaiser Apollonius fragt, wie er sich verhalten würde, wenn man von ihm forderte, er solle den Göttern opfern, antwortet dieser Verfechter der absoluten Tugend beschämt:

*Non sapere cum paucis sat est. Porro loqui  
Ac agere præstat, vt omnium est sententia.*

## 4.

In treffender Weise hat JOHANNES MÜLLER in seinem Werke über das deutsche Jesuitendrama<sup>13</sup> die psychologische Einstellung geschildert, die der katholische Mensch des ausgehenden 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts der martyrologischen Tragödie entgegenbrachte: „Das Opfer als die Vernichtung alles Vergänglichen wird als der Pfad zum Unvergänglichen, als der Ausdruck der Sehnsucht gepriesen. Der Märtyrer ist darum der eigentliche Held. Er hat die wahre Synthese des Lebens gefunden. In ihm prallen die gegensätzlichen Kräfte des Kosmos, das Prinzip des Guten und des Bösen leibhaftig zusammen; sein Körper erliegt dem einen, der Geist triumphiert mit dem anderen. Das humanistische Heroenideal ist vom Weltlichen ins Ewige gesteigert. Der Tod ist der Höhepunkt des Menschendaseins. Dort an der Scheide von zweierlei Sein erlebt der Barockmensch den Inbegriff des Lebens, Irdisches und Göttliches zugleich. Ist sonst die Frau auf der Jesuitenbühne nicht gerne gesehen, hier feiert das passive Heldentum seine Triumphe: Katharina, Cäcilia, Agnes, Afra, Theodora u. a. finden im Leben die jungfräuliche Vereinzelung und im Tode die innigste Vereinigung mit dem Ewigen. Ihre äussere Passivität ist nur das Symbol für das tiefste Wesen ihrer inneren Spannung, ihres göttlichen Lebens.“

Im martyrologischen Drama des Pater CNAPIUS ist das Opfer des Lebens und der Sieg des Geistes das tragische Ziel der Handlung. Aber im Zentrum des Geschehens steht nicht die traditionelle Figur der Jungfrau in ihrer Vereinzelung, sondern die neue Gestalt der durch ihre Söhne siebenfach ans Irdische gebundenen Mutter. Dadurch wurde die Technik der Charakteristik wesentlich bestimmt. Das stereotype Bild der opferfreudigen Bekennerin konnte ohne Beeinträchtigung des christlichen Heroismus

<sup>13</sup>) J. Müller, Das Jesuitendrama, Bd. I, S. 58.

vorsichtig durch die Angst des Mutterherzens belebt und variiert werden. Und gleich im ersten Monolog der Felicitas wird dieses angstvolle Schwanken zum Thema eines hochpoetischen Vergleiches gemacht:

*Veluti volucris, segete qua nidum suum  
Incauta posuit, quando messor proximi  
Jugeris aristas falce iam sternit solo, —  
Nec adhuc tamen subigere sibi pulli aera  
Languente pluma prævalent, — circumvolat  
Sollicita, si quâ fors queat periculum  
Arcere fœtui imminens, et etiam super-  
Volans in auras hoc vocat, iam gramine  
Occulere tentat, iam pedestre ad iter vocat, —  
Haud secus ego horum mæsta natorum parens,  
Orbata patre, matre, fratre, coniuge,  
Mihi relicta misera solo et vnica,  
Vbi sonuit feroce decretum foro,  
Quo Christiana tota gens addicitur  
Sceleri nefando vel neci dirissimæ,  
Incerta et omnis prorsus expers consilii  
Vagor huc et illuc, dubia, cui fidam loco,  
Cuiuè dexteram applicem negotio.*

In voller Übereinstimmung mit der üblichen monologisch-responsorischen Charakterisierungstechnik des Jesuitendramas vertieft CNAPIUS das Schwanken der Felicitas, indem er sie in fragend-antwortendem Selbstgespräch zunächst alle verwerflichen Handlungsweisen erwägen lässt:

*Tuto locabo meos amores angulo? . . .  
Tutum nihil, vbi furor habet licentiam.  
Ex vrbe prolem subtraham citâ fuga?  
At Christianum non satis decet fuga.  
Natos tenellos offeram certæ neci?  
Amentis est se spontè dare periculo.  
Latebo tantum et clanculum Christum colam?  
At quæ religio, quæ foris nulli patet?!  
Quid porro tantis facio pressa angustiis?*

Es muss aber gesagt werden, dass diese Andeutungen eines Zweifels nicht als Mittel einer individuell-psychologisierenden Charakteristik gedacht sind. Für die Technik der seelischen Generalisierung ist es bezeichnend, dass die Zweifel nur als typischer Zug der Mutter empfunden werden. Der Vergleich mit der Vogelmutter, die ihr bedrohtes Nest umflattert, hebt auch nur dieses typische Element heraus. Nachdem die Mutter sich so produziert

hat, muss sie der Märtyrerin den Platz weichen, und diese nimmt sofort ohne Wanken den stereotypen Standpunkt der Selbstaufopferung ein:

. . . . . *Ego me tibi et natos meos  
Commendo, trado, dono, mancipio, consecro!  
Tu ceu tuos agnosce, dirige, protege,  
Ne blandus aliquis capiat illos fors dolus  
Aut minarum sternat impotens timor!*

Diese Attitüde der Bekennerin soll sie nun im Verlaufe der ganzen übrigen Handlung einnehmen, von ihr auch nicht einen Fingerbreit abweichen. Ein durch nichts zu brechender, alle Versuche spielend und stolz überwindender, trotzig-fanaticher, fast möchte man sagen — halsstarriger und bewusster Wille zum Martyrium — das ist, was sie in allen Situationen, in die der Autor sie in der von der Legende gegebenen Folge versetzt, zum Ausdruck bringen soll. Ihre grosse Bravourszene ist in den dritten Akt verlegt; die ganze Szene ist in der Form einer weitschweifigen und ausführlichen Disputation zwischen ihr und dem Prätor über Glaubenssachen gegeben. Der Zweck ist nur immer der, zu zeigen, wie christlicher Glaubenseifer römischer Inkonsequenz in religiösen Dingen unendlich überlegen ist. Den naiven und heuchlerischen Ermahnungen des Prätors, doch abzulassen von den *fabulis, quas Christiani somniant pulchras sibi*, setzt Felicitas ihre masslose Verachtung für die römischen Götter entgegen, diese *saxa, metalla, ligna, marmora, eademque muta, cæca, surda, mortua*. Das hitzige Gespräch endet mit ihrer Verhaftung.

CNAPIUS lässt sie erst im fünften Akte wieder auftreten zusammen mit den Söhnen. Er steigert ihren Bekennermut jetzt, wo sich das Martyrium nähert, zu völliger Glücksexstase:

*Ô me beatam millies et sæpius,  
Si luminibus hisce ipsa videro meis,  
Cum vestra corpora laniabit carnifex  
Christumque adhuc sonantia capita demetet!  
Tunc tunc ego libens mille mortes oppetam!  
Vbi præieritis, lucra mihi erunt cætera,  
Quantum libet fuerint acerba et atrocia!*

Als sie dann nach der — offenbar hinter der Szene stattfindenden — Hinschlachtung ihrer sieben Söhne, die sie mit eigenen Augen angesehen, sich selber überlassen wird, um zum letztenmal ihre eigene Lage zu erwägen, deklamiert sie einen monumentalen Monolog, dessen Thema sich in diesen Worten konzentriert:

*Siccæ genæ sunt, læta frons, vultus hilaris.  
Vix capio mentis ipsa gaudium meæ!*

Somit ist Freude die Triebfeder ihrer Haltung. Es ist ausserordentlich charakteristisch, wie stereotyp der Ausdruck der Freude ist. Zwischen den beiden Ausbrüchen, dem oben zitierten:

*Ô me beatam millies et sæpius*

und dem zuletzt angeführten:

*Vix capio mentis ipsa gaudium meæ!*

einerseits, und andererseits dem Freudenausbruch, mit dem Telegonus im oben behandelten Drama auftritt <sup>14</sup>:

*Ô me beatum terque quaterque et amplius!  
Non capio pectore gaudium tantum meum!*

ist inhaltlich und sprachlich fast kein Unterschied vorhanden, und doch ist es dort die heilige Märtyrerin, hier der schlechte Sünder, die so sprechen. Genau dasselbe wiederholt sich an einer anderen Stelle, wo Felicitas ausruft:

*... Heu, quam difficile sub pectore est  
Celare matrem! . . .*

Aber genau so hat auch Telegonus schon geklagt, als er den Pfeil abschiessen sollte <sup>15</sup>:

*. . . Ah, quantus labor sub pectore  
Celare natum! . . .*

Derselbe Ausdruck konnte einer Heiligen und einem Sünder in den Mund gelegt werden. Das Jesuitendrama kennt keine individuellen Nuancen, sondern baut die Gestalt aus fertigen Formen auf, die in jede Situation ohne geringste Beachtung des Kontextes eingeflickt werden können. Pater CNAPIUS nahm nicht einmal davon Abstand, seine Heldin mit einem Wortspiel in den Tod gehn zu lassen:

*Jam vera sum Fælicitas,  
Fælicitatem nam peto!*

einem Wortspiel, das einem jeden Jesuitendramatiker derart auf der Zunge lag, dass 1688 ein anonymer Münchener Autor seine

<sup>14</sup>) Vgl. oben S. 48.

<sup>15</sup>) Vgl. oben S. 50.

ganze Tragödie *Vera Felicitas in Sancta Felicitate* zu nennen sich nicht entblödete.

Parallel mit der Handlung der Mutter, als Supplement ihrer Rolle, verläuft die Nebenhandlung der Söhne, eine ermüdende siebenfache Variation des Hauptthemas. Ihr ist der ganze vierte Akt gewidmet. Jedem der sieben Brüder wird die Gelegenheit geboten, sich dem Prätor gegenüber in langen Disputationsszenen zu produzieren. Schon oben ist beiläufig bemerkt worden, dass das Verhör der Brüder ganz auf dem äusseren Schema der Legende (*Publius dixit — Januarius respondit; Publius dixit—Felix dixit; Cum prætor diceret, — respondit Philippus et dixit* u. s. w., u. s. w.) begründet ist. Aber während sich hier das Gespräch in allen sieben Fällen einerseits auf die Forderung des Prätors, den Göttern zu opfern, andererseits auf die Weigerung der Verhörten beschränkt, das Christentum abzuleugnen, mussten in der Tragödie diese Reden und Antworten dialogisch ausbrodiert werden. Schablonenhafte Wiederholungen konnten bei der Behandlung der sieben analogen Rollen nicht umgangen werden. Nur die Rolle des Richters liess sich erfolgreich variieren und steigern: der anfänglich seiner Sache völlig sichere und daher zunächst gutmütig-gemütliche Prätor Publius gerät, durch den wiederholten Misserfolg seiner Überredungskünste geärgert, immer mehr in Hitze und verfällt allmählich in förmliche Wutausbrüche, die ihn schliesslich zum rücksichtslosen, aber ohnmächtigen Tyrannen machen. Die Aufgabe der Brüder ist die, ihn durch Anwendung der seit dem Auftreten des Christentums tausendfach angewandten, apologetischen und propagatorischen, antiheidnischen Argumente in die Enge zu treiben, und zu dem Zwecke konnte einfach das Arsenal dieser Waffen gleichmässig unter die Brüder verteilt werden. So unterscheidet sich denn auch das Auftreten derselben nicht durch die Art der Dialektik und Kasuistik, sondern mehr durch das Material derselben. Was nützt es dem Prätor, Januarius vorzuwerfen, er habe mit Übertretung der bestehenden Gesetze neue Götter in Rom eingeführt, wenn dieser antworten kann, die Römer täten es ja auch, indem sie *omnes pæne cæsares* zu Göttern machten, oder ihn anzuklagen, er habe nicht *pro salute Cæsaris* gebetet, wenn Januarius versichern kann, er bete fromm zu seinem Gotte dafür? Was kann Publius durch den Hinweis auf die geringe Anzahl der Christen erreichen, wenn Felix sich auf *SENECA* beruft, dass *multitudo potius erroris nota*,

*et veritatis paucitas* sei, oder durch seine Kritik der christlichen Askese und Lebensverneinung, wenn Felix eine lange Reihe von griechischen und römischen Helden und Denkmälern anführen kann, die einen schönen Tod einem hässlichen Leben vorgezogen, ja sogar den Stoiker Apollonius, den Freund des Kaisers, nennt, der ja *sapientis esse spernere hanc vitam docet?* So wird Publius von allen sieben Brüdern der Reihe nach dialektisch besiegt, und das Ziel dieser Redekünste ist glücklich erreicht, wenn er zuletzt erschöpft aufseufzt:

*Prô prô pudorem! Vincimur ab infantibus!*

## 5.

Die Steifheit der Heiligentragedie und die geringe Spannung, die sie beim Zuschauer auslösen konnte, wird teilweise durch die äussere Aufmachung und durch gewisse szenische Effekte überwunden. Von dem Interesse, das CNAPIUS dem Problem der *mise-en-scène* entgegenbrachte, zeugen beredt die zahlreichen Regiebemerkungen, die ja sonst im Jesuitendrama recht spärlich zu sein pflegen.

Die Tragödie beginnt gleich mit einem erregenden Auftakt. Es tritt der Herold auf und verkündet weit und breit allem Volke:

*Silete et audite!*

*Hodie sacrorum dies est. Jus dici nefas sit!*

*Ferix suntu, opere abstineto, ad sacra cum coniugibus et liberis concurrunt, pro salute Cæsaris supplicanto, Joui optimo maximo immolanto!*

*Qui secus faxit, læxæ maiestatis reus habetor! Audiistis — prouidete!*

Bald darauf folgt eine Massen- und Prozessionsszene, die mit der Überschrift *Apparatus ad sacra Ethnica* angedeutet wird. Wieder tritt ein Herold auf mit dem Rufe:

*Date viam, date viam, date viam!*

*Procul profani! Sacra diuum transeunt!*

*Opere abstinete! Sacra ne quis polluat!*

*Facessite! Sacri dona Dijs mistæ ferunt!*

*Lateant scelesti! Fronte feriant pii humum!*

Dann kommt die Prozession, von der uns eine ausführliche Regie-  
note eine lebhaftere Vorstellung gibt:

*Prodibunt Pontifices 8, sacerdotes, salij et ministri sacrorum, aliquot portantes thus, idola et hostias, maiores minores ducentes, vestiti omnes more*

*antiquo. Cymbala, tibiæ, cornua sonabunt. Recitabunt vel continent omnes vel singuli vel alterni modico tempore sequentia:*

**SALIJ:** *Vrbi Romuli dum festus adest dies,  
Intexat viridis tempora pampinus!...*

**SACERDOTES:** *Ad Diuos alacri prosiliant pede,  
Qui Romana colunt inclita mænia!...*

**PONTIFICES:** *Cultu Deorum maius est Romæ nihil!  
Hac illa cunctis laude præstat gentibus!...*

Nach diesem feierlichen Einmarsch der römischen Geistlichkeit folgt eine noch eindrucksvollere Szene: der Einzug des Kaisers.

**PRÆCO IMPERATORIIUS:** *Date viam! Augustus venit! Date viam!*

**CÆSAR** *ingreditur, præcedentibus Tribunis militum, cum aliqua cohorte, tum senatu Romano, Consulibus cum 12 lictoribus, tum aulicis sequentibus Tribunis militum. Tubæ inflantur ingredientibus.*

**PRÆCO IMPERATOR.:** *Quod bonum, faustum, fælixque sit Imperio Romano amplissimo, vrbi æternæ, vobisque omnibus, Quirites! Joui Omnipotenti Maximo pro salute imperatoris nostri supplicandum est. Imus sacrificaturi in Capitolium! Adeste frequentes et fauentes!*

**POPULUS ROMANUS:** *Fæliciter! fæliciter! fæliciter!*

**AUGUR:** *Age quod benè vertat Imperator! Ad sacra facienda accedito! Ego tibi bonum tempus esse nuncio! Pontifices rectè facta omnia videri respondent!*

**ANTONINUS:** *Sic faxint dui! Eamus!*

*Tibia, saltus, clamor.*

**SACRIFICATURI:** *Jupiter optime maxime Antonino vitam, salutem, fælicitatem!*

*Abeunt sacrificaturi.*

Der ganze Akt schliesst damit, dass die Prozession nach vollbrachter Opferung wieder über die Bühne zurückschreitet und der Kaiser unter den Jubelrufen der Menge heimkehrt.

In wirkungsvollem Gegensatz zu diesen Prozessionszügen des ersten Aktes ist die Inszenierung des letzten Aktes, das Schauspiel der Martyrien, durchgeführt. Sie ist als mystischer Triumph der

göttlichen Ewigkeit über die Beschränktheit des menschlichen Urteils gedacht, und CNAPIUS zögert nicht, die Himmel mitsprechen zu lassen. Die Hinrichtungsszenen fangen realistisch an, mit ergiebigen Regienoten versehen:

*Scribit sententiam PRÆTOR, qua scripta dicit assurgens:*

*Te, Juppiter, optime, maxime, testor, me in hoc negotio nil gratiæ vel fauoris cuiusquam dare, nil odio vel dolo malo agere; sed secundum Romanæ urbis antiquas leges et sacrosancta Imperatorum decreta procedere recteque omnia facta videri affirmare!*

*Conuersus ad Filios Fælicitatis:*

*Quandoquidem tu, Januari, et tu, Fælix, et tu, Philippe, et tu, Syluane, et tu, Alexander, et tu, Vitalis, et tu, Martialis, fratres, Fælicitatis viduæ Romanæ filii, contra leges Romanas nouos Deos in urbem infertis et patria numina contemnitis, neque Cæsarum edictis obtemperare vultis, audite, quam pertinacia vestra extorsistis à nobis sententiam! Hos, præco, mortis in reos pronuncia!*

*Præconi tradit tabellam sententiam continentem.*

*PRÆCO: Silete et audite! — Januarium, Fælicem, Philippum, Syluanum, Alexandrum, Vitalem, Martialem, fratres, Fælicitatis Romanæ civis viduæ filios, Deorum contemptores lesæque maiestatis reos, vrbe et vita indignos, capite damnari placuit.*

*Prouoluti in genua FILII dicunt:*

*JANUARIUS: Sit laus polo! Sit laus polo!*  
*FÆLIX: Vni et simul trino Deo!*  
*PHILIPPUS: Patri atque nato et pneumatî!*  
*JANUARIUS: Sit laus polo! Sit laus polo!*  
*SYLUANUS: Christo et homini et Deo simul!*  
*ALEXANDER: Vero et homini, vero et Deo!*  
*JANUARIUS: Sit laus polo! Sit laus polo!*  
*VITALIS: Christi parenti virginî!*  
*MARTIALIS: Cum cælitum toto choro!*

Aber als dann die jungen Märtyrer, jeder mit einem metrisch verschiedenen Abschiedswort auf den Lippen, zur Hinrichtung abgeführt werden, ertönen plötzlich Engelschöre (*Angeli*), die den Heroismus der jungen Märtyrer preisen und jeden einzeln segnen. Nachdem das Urteil an den Söhnen vollstreckt worden ist, er-

scheint eine neue Prozeßion, ein *apparatus ad corpora Martyrum colligenda*:

*Procedant Christiani, albis induti, cum crucibus ordinati. Præcedant parui pueri, sequantur maiores. Pheretrum dissimile a nostro funebri sub umbrella ferant linteati aliquot, circum faces aliquot albæ ferantur.*

Und als dann endlich auch Felicitas mit einem Jubelruf in den Tod gegangen ist, klingt die Tragödie in einem neuen Engelschor aus:

*Jam mortua ante septies  
In filiis mater suis,  
Nunc en securi propria  
Octava colla subijcit!*

*Adeste, turmæ cælitum!  
Tot mortibusque desuper  
Portate digna præmia:  
Octo coronas aureas,  
Octo virentes laureas,  
Octo thronos eburneos,*

*Totidemque calathos cum rosis,  
Totidemque pocla nectaris,  
Totidemque vocibus melos  
Sonate cuncti et singuli:*

*Fælix dies, Fælicitas,  
Polum subit fælix dies!*

## 6.

In diesen Triumphgesang stimmt auch der C h o r mit ein, der in den ersten vier Akten mehr die Rolle des moralisierenden Raisonners gespielt, nicht so sehr direkt zur Handlung oder Stimmung beigetragen hat. Am Ende des ersten Aktes hatte er nur den allgemeinen Gedanken *Si vis pacem, para bellum* in etwas modifizierter Weise ausgesprochen:

*Człowiecze, chcesz być bezpieczen w boiu,  
Radzęć, gotui się k niemu w pokoju.*

Der ganze Gesang war eine direkte Aufforderung an den Zuschauer, sich beizeiten zum so oder anders unausbleiblichen Kampfe für das christliche Ideal vorzubereiten. Im zweiten Chorgesang wird zwar in unmittelbarer Weise auf Felicitas' Mut Bezug genommen:

*Jusz na swym tronie sądowym  
Z orszakiem sędzia gotowym  
Siadł w zainszony srogości,  
Pelen dziki sierzdżitości.*

*Jusz z swoimi praktikuie,  
Zdrady y katy gotuie.  
Po łagodności zszrozeie  
I dzieciną krew rozleie.*

*O z leśnych karczow zrodzony  
I Tygrzym mlekiem karmiony!  
Czemu ludzie świątobliwe  
Chcesz dać na męki straszliwe?*

*Nie to, nie to, święta Pani!  
Wiesz, że tu Boscy wybrani  
Zawždy wiskow czekaia,  
Bo ich w niebie mieć nie maia.*

*Weśże animusz wspaniały!  
Podź, gdzie cię poczet niematy  
Jusz dawno czeka! Sędziemu  
Staw się śmielie okrutnemu!*

Aber gleich darauf nimmt der Chor seine Rolle als Moralisator wieder auf, um die im Zuschauerraum anwesenden Eltern dazu zu ermahnen, ihre Kinder wie die Felicitas die ihrigen im christlichen Geiste zu erziehen.

Ebenso sind die Chöre des dritten und vierten Aktschlusses teils Anreden an die Märtyrer auf der Bühne, teils Ermahnungen an die Zuschauer im Saale. Der dritte Chor beginnt mit einer allgemeinen Betrachtung:

*Nie trać nadzieie o pewny obronie,  
Pod Boskich skrzydeł kto mieszkasz zastonie<sup>16)</sup>!  
Niech wszystko piekło na cię się sprzysięże,  
Niech swych wykrętnych fortelow dosięże, —  
Kiedysz polozył w Bogu swą nadzieię,  
Łatwiuchno przebrniesz nacięszę strumienie,  
Y gdzie cię barziei czart przenaśladuie,  
Tam ci Bog większą pomoc okazuie!*

Aber auf diese Einleitung folgt gleich eine längere Aufmunterung der sieben Felicitas-Söhne mit guten Ratschlägen, wie sie sich im nächsten Akte vor dem Richter verhalten sollen. Im vierten Chorgesang wird aus dem, was auf der Bühne geschieht,

<sup>16)</sup> Im Texte irrtümlicherweise *zalośnie*.

Anlass dazu genommen, die Menschen zur Nacheiferung zu ermahnen:

*Vzcie się, vzcie się, ludzie,  
Ktorych kochanie w obtudzie,  
W iako złą tonią wprawuie  
To, co wam krotko smakuie.*

Alle diese Chöre sind ausschliesslich als Aktschlüsse gedacht und stehen insofern trotz konsequenter Anspielungen auf die Handlung der Tragödie immerhin ausserhalb derselben. Erst im fünften Akte ist die Sachlage eine wesentlich andre: der Chor wird in das Spiel miteinbezogen, und zwar so, dass der Gesang in zwei Teile geteilt wird, von denen die *pars secunda* gleich nach dem Martyrium der Felicitas den Akt beschliesst, während der erste Teil schon nach dem Martyrium der Söhne vorgetragen wird. Wahrscheinlich trägt ihn die Prozession der Christen, mit den Leichen der Söhne wegziehend, vor, und zwar werden sie vom Bischof Protus mit den Worten: *Eia, chorus alacris martyrum laudes canet!* dazu aufgefordert. Gleich darauf ertönt der Gesang:

*Wszystko stworzenie w ziemi y w niebie  
Ze wszech sił, Boże, niech chwali Ciebie,  
Ktory — iak mocną w morzu kotwicę —  
Podałś swoim sługom prawicę,  
Y gdy im ciężkie przypadły trwogi,  
Vchowaleś od szwanku ich nogi!  
Bog w rękach swoich ma sprawiedliwe.  
Nie tknie ich żądło śmierci szkodliwe,  
Żeby zginęli głupi niemieli<sup>17</sup>,  
A oni w lepszy kraj się dostali!*

*Znowu wesole pienie wznawiaimy!  
Na batwochwalce śmielie zawołaimy!  
Niechai na wieki da zchańbieni,  
Co Bogi chwałą z drzewa y s kamieni!  
O, męczennikow poczte szczęśliwy!  
O, związku braciey dziwnie zgodliwy!  
Z iedneże matki, z domu iednego,  
Jednego serca, szczęścia rownego!  
Slysz chwały nasze, ktoreć śpiewamy,  
Dodai pomocy, ktorey żądamy!*

Der Chorgesang nimmt hier die Form und den Ton einer feierlichen Hymne zu Ehren der Märtyrer an, und wie eine Hymne

<sup>17)</sup> Der Vers ist in der Handschrift korrumpiert; vielleicht soll hier *nniemali* gelesen werden.

schliesst die Tragödie mit einem Zehnsilber-Lobgesang auf die heilige Felicitas:

Siedm iusz śmiertelnych rqn wzięła była  
 Matka, gdy na śmierć synow patrzyła.  
 Teras gdy swoię szyię podała,  
 W osobie swei raz osmy zkonala.  
 Anieli z nieba święci bywaicie!  
 Tey mężny Paniey od Boga daicie  
 Tak wielu śmierci godną zapłatę:  
 Z ośmiu niebieskich kleinotow szatę,  
 Ośm koron, z drogich perel złożonych,  
 Ośm stolic, złotem drogo ścielonych,  
 Ośm roszczek świeży palmy zielonych,  
 Ośm wieńcow, z raiskich kwiatkow plecionych!  
 W ośm głosow nową pieśń zaczynaicie,  
 Matkę y syny iey wychwalaicie!

O bohaterko, dziwnie potężna!  
 O y nad męże niewiasto mężna!  
 O Fælicitas, nader szczęśliwa!  
 O męczenników matko prawdziwa!  
 Rusz się z ochotą, rusz się z radością!  
 Czeka cię niebo z wielką iasnością!  
 Dziaćkić ot w drogę twę zabiegaia,  
 Triumph! na siedm głosow śpiewaia:  
 'Namilsza matko, iusz wygraliśmy!  
 'Nieprzyiacielie zwyciężeliśmy!  
 'Po zimie lato wdzięczne nastalo.  
 'Co nas trapielo, wszystko vstalo.  
 'Zaco niech Bogu cześć wieczna slynie.  
 'Poki wiek nieskończony poplymie!

Nusz y wy wszyscy, co was na ziemi,  
 Ludzie, z duchami społ niebieskimi  
 Boga w świętych iego wystawiaicie,  
 A ich się sprawom cnym przypatrzajcie!  
 Tu się bydź vczcie, matki, matkami!  
 Tu powolnymi, dziatki, synami!  
 Ich mądre słowa, mężna postawa  
 Niech będzie myśli waszych zabawa!  
 Ten widok niech wam z oczu nie znidzie,  
 Poki wam s ciata duch nie wynidzie!

A ty, o matko, z swemi synami  
 Proś naiwyszego Boga za nami!  
 Za twą przyczyną niech stateczności  
 Twoiei dostapiemy szczęśliwości!  
 To niech sąm sprawi Bog dobrotliwy,  
 Dobrym laskawy, a złym straszliwy!

## Viertes Kapitel.

### Der Typus der historischen Tragödie.

(*Eutropius — Mauritius — Belisarius.*)

Im Jahre 1588 begannen bekanntlich die *Annales Ecclesiastici* des CAESAR BARONIUS zu erscheinen, in denen die Weltgeschichte in streng katholischem Geiste und in breitester Darstellung als Geschichte der ökumenischen, alleinseligmachenden Kirche gedeutet werden sollte. Gewaltige Stoffe wurden hier dem Leser, der Gottes Walten in der Geschichte sehen wollte, in säuberlicher Präparierung dargeboten, und mit eigenen Augen konnte er sich davon überzeugen, nicht nur dass Glück und Glanz gar unbeständig und daher wenig erstrebenswert seien, sondern auch dass jeder Fall von der Höhe der Macht in den Abgrund des Elends immer durch Sünden und Trotz wider Gott bedingt sei. Dem Weltgeschehen wurde eine religiöse Kausalität untergeschoben, und jedes Drama der Geschichte wurde zum Spiegel unsres eigenen Lebens. Mit eifrigen Händen griff die Jesuitendramatik nach dieser überfließenden Quelle fertiger *argumenta*, um in vollster Übereinstimmung mit ihrer Theorie zahllose Tragödien, d. h. *imitationes dramaticæ actionum illustrium personarum, per miserabiles et terribiles exitus temperantes affectus misericordiæ ac timoris*<sup>1</sup>, zu schaffen, und von 1600 ab mehrten sich überall, wo Jesuitentheater bestanden, diese erhabenen Tragödien über *Leo V. Armenicus*, über *Theodosius Magnus* oder *Arcadius Imperator*, über *Chosroes Rex* oder *Constantinus baptizatus*, über *Hermenegildus* oder *Julianus Apostata*. Zu diesem Typus gehören auch die drei historischen Tragödien unsres Kodex, der

---

<sup>1</sup>) Die Definition stammt von Alessandro Donati, *Ars poetica*, Rom 1631. Vgl. oben S. 58 die Definitionen von Pontan, Sarniewski und Galluzzi.

*Eutropius* von CNAPIUS (1604), der *Mauritius* von einem unbekanntem Autor (ca 1604—11) und der *Belisarius*, gleichfalls anonym (ca 1611—17). Es steht uns somit ein recht reichhaltiges Material zum Studium dieser Gattung zur Verfügung, und wir werden — da den gemeinsamen Zügen der drei Tragödien auch wesentliche Unterschiede gegenüberstehen — gut daran tun, eine jede von ihnen einzeln zu betrachten.

### *Eutropius.*

#### 1.

Die Stoffwahl zu dieser Tragödie zeugt von einer gewissen Originalität. Selten ist die Geschichte von der Erhöhung und dem Fall des Kirchenfeindes Eutropius zum Thema einer regelmässigen Tragödie gewählt worden, und CNAPIUS war meines Wissens der erste jesuitische Dramatiker, der sich für diesen Stoff interessierte. Mehr als ein ganzes Jahrhundert liegt zwischen der Abfassungszeit seiner Tragödie und den mir sonst bekannten, spärlichen Behandlungen desselben Stoffes<sup>2</sup>. Ein literargeschichtlicher Zusammenhang zwischen diesen Bearbeitungen und der Tragödie des CNAPIUS ist natürlich nicht anzunehmen.

Der volle Titel dieser Tragödie lautet folgendermassen: *Eutropius. Tragedia de Immunitate Ecclesiarum*. Es kann mit einigem Rechte gesagt werden, dass wir es hier mit einem „bestellten“, aus besonderem Anlass gedichteten Festspiel zu tun haben, das der Verfasser mit dem berechtigten Schlussvermerke versehen konnte: *Ad Dei Opt[imi] Max[im]i et S[piritu]s eius gloriam ac Ecclesiae ornamentum*. Den Anlass bildete die feierliche Einweihung der neuen St. Johannis-Kirche zu Lublin im Jahre 1604. Demgemäss begann das Spiel mit einer klangvollen lateinischen Ansprache an den im Zuschauerraum anwesenden Gründer des Lubliner Jesuitenkollegs, den Pater BERNARD

<sup>2</sup>) Aus dem Jahre 1732 stammt die in München aufgeführte Tragödie *Eutropius infelix politicus* von Franz Neumayr, veröffentlicht in seinem Sammelwerk *Theatrum politicum* (1760). Vgl. Reinhardtstöttner, a. a. O., S. 134, u. die Bibliographie von Sommervogel, Bd. V, S. 1654. — Auf polnischem Boden wäre nur der *Eutropius* von Tomasz Bogusz, Wilno 1754, zu nennen. Vgl. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedji polskiej*, S. 75.

MACIEJOWSKI (*ad Illustrissimum et Reuerendissimum D. Bernardum Maciouium, Drammatis spectatorem*), der geschickt mit dem eigentlichen Helden der Tragödie Johannes Chrysostomus verglichen wurde. Ausserdem schloss das Drama mit einer kurzen pathetischen Apostrophe *ad Diuos Ioannem Bapt[ist]am et Euangelistam, Templi Lublinien[is] Collegij Societ[at]is Jesu tutelares*. Zweifellos ist das Thema von Johannes Chrysostomus' Kampf für die Unverletzlichkeit des kirchlichen Asylrechts besonders im Hinblick auf seine Namensgleichheit mit den beiden Schutzpatronen der neuen Kirche gewählt worden. Darauf deutet der letzte Passus jener Ansprache:

*Argumenta modo a simili sunt nomine sumpta.  
Vestra hic ac posthac gloria iugis erit!*

In Anbetracht des feierlichen Anlasses ist der Text der Tragödie ganz besonders sorgfältig ausgearbeitet. Die Chorlieder sind alle in zwei Versionen, einer polnischen und einer lateinischen, gegeben. Eine lateinische *Dispositio Drammatis* unterrichtet über die Hauptzüge, eine lateinische Liste *Personæ Drammatis* über die Hauptfiguren der Handlung. Jedem Akte sollte eine kurze polnische *summa* vorausgehen (sie sind alle am Schlusse der Tragödie gesammelt), und ausserdem sollte ein ausführliches prosaisches lateinisches *argumentum* und ein (am Schlusse eingetragener) versifizierter polnischer Prolog (der übrigens gleichfalls als *argumentum* bezeichnet ist) die Zuschauer auf die Handlung vorbereiten. Ich zitiere aus dem letzteren das Fabelreferat:

*Gdy cztersetny Rok Pański światu następował,  
A Cesarz ARCADIUS na Wschodzie panował,  
W Constantinopolu się takie burdy zstały,  
Ktore Państwo y kościol barzo zamięszaly.  
Flavius Eutropius, rzezaniec, a k temu  
Poganiec y niewolnik, prętki ku wszystkiemu,  
Wkradł się na Dwor Cesarsky ochotą, wiernością,  
Obyczajmi dzielnymi, gładką wkładnością,  
I wnet na pałac wzięty w Pokoju przodkował  
I samego Cesarza tak sobie zholdował,  
Że się go we wszech rzeczach iako Oica radził  
I za równego sobie na Państwie posadził,  
Consulem Rzymskim czyniąc. Wielka to — masz wiedzieć —  
Na Stolicy w Purpurze y w koronie siedzieć.  
On niedość na tym maiąc, będąc tak wysoko, —  
Jakie to szczęście głupie! — wyżej rzucił oko.*

*Hoinością, laskawością, ludziom się przymileł,  
 Aby za ich potuchą w Państwie co chciał czynił.  
 Za krotki czas iusz prawie k myślom swym przychodził  
 I za sobą nisz Cesarz większy horszak wodził.  
 Obrazy mu stawiano y złote bałwany,  
 Igrzyska y z tytułmi iego świetne brany.  
 Ociem go swym lud wszystek y Cesarz nazywał.  
 A on we złościach prawie wszystek się rozplywał.  
 Cierpiał go iednak Pan Bog, — asz gdy kościotowi<sup>3</sup>  
 Bsprawie iął czynić y iego Biskupowi.*

*Bo Cainas, Cesarzewi barzo zasłużony  
 Hetman, acz Arriańskim iadem zarażony,  
 Słyszac, yże Eutropi tak wysoko siedzy,  
 A onego tak barzo iusz Cesarz pośledzy,  
 Gniewem y żalem zięty, woisko wielkie mając,  
 Oburzył się na Pana, y wnet nie mięszkaiąc  
 Z Trybigildem, wschodnego państwa burzycielem,  
 Lecz swym krewnym y taino wielkim przyjacielem,  
 Zmowiwszy się, we dwoię na Państwo vderzył,  
 Pałac<sup>4</sup>, pustosząc wszystko, do Stolice mierzył.  
 Cesarz woiska nie mając przymierze z nim złożył,  
 A Cainas condycyie iakie chciał położył.  
 Jedna z nich byla, by mu żywo był wydany  
 Eutropius, wyniosty nade wszystkie Pany.*

*Tymczasem Eutropius iusz był z lasky wypadł  
 Cesarskiej, gdy ten goniec od Cainasa przypadł.  
 Bo Cesarzową zfukał grubo y zelżywie,  
 Na co ona przed mężem płakała rzewliwie.  
 Przetosz, gdy on Posłowie Hetmańscy prosili —  
 Tak się to chęć za szczęściem ludzka prętko chylił —  
 Krzyczac lud pospolity, Dwor, Żołnierz wotował,  
 Aby go Cesarz Cainie za pokoi darował.  
 Tak się stalo. Z godności iawnie go złożono  
 I posłańcom Hetmańskim związanego dano.  
 Będac on na tym haku — bo tak to więc bywa,  
 Że w złym razie najlepszej człek radi dobywa, —  
 Wymknawszy się z ich rękę, do kościoła skokiem  
 Vderzył, który swoim zgwałcił był wyrokiem.  
 Gdzie gdy go lud z żołnierstwem porwać pragnąc gonil,  
 CHRISostom Archibiskup mężnie go obronil  
 I owszem to kazaniem w ludzie swoim sprawil,  
 Że biegszy do Cesarza winę mu przeprawił.  
 On wszakże iednak potym nie wszedł karania,  
 Ktore wedlug Boskiego czekało go zdania.*

<sup>3)</sup> Im Texte irrtümlicherwise kościotom.

<sup>4)</sup> Im Texte irrtümlicherwise pałac.

*Rychto bowiem do Cypra wyspu iest wygnany  
I tam za swoje zbrodnie gardtem iest zkarany.  
A CHRISostom Cesarza na to wnet namowil,  
Ze prawo o wolności kościelnei odnowil.*

## 2.

Die Quelle zu diesem *argumentum* hat CNAPIUS selber gewissenhaft in der Überschrift seiner Tragödie angegeben: die Fabel sei *sumpta ex Historiæ Ecclesiasticæ Baronii tomo V, anni Salutis CCCXCIX, Arcad[ij] et Honor[ij] Imp[erato- rum] V*. Und in der Tat finden wir bei BARONIUS<sup>5</sup> unter dem genannten Jahre sowie unter andren Zeitangaben die ganze Geschichte des Eutropius, den CNAPIUS in seinem lateinischen „Argument“ als *eunuchus, seruus, ethnicus et perditis moribus homo* bezeichnet, genau wie BARONIUS schon gesagt, er sei *eunuchus seruilisque generis et perditis moribus* gewesen. Nach der Darstellung des letzteren, die sogar in der Wortwahl des polnischen Prologs bei CNAPIUS durchschimmert, soll er es verstanden haben, durch allerlei Listen zu einem derartigen *summæ potentix splendor* zu gelangen, dass *in ipsum potius quam in Arcadium conuersi essent omnium simul cum oculis animi*. Trotzdem, fährt BARONIUS fort, duldet Gott ihn: *tolerauit tamen omnia ista Deus, quousque profanus sacra non tetigit*. Aber als er sich gegen die Kirche versündigte, *cum uerò et ad altare miseros confugientes crudelitas et impietas eius euasit, protinus diuinam in se vindictam sensit armatam*. Die Rache Gottes bestand zunächst darin, dass Gainas, empört über die Ernennung des Eutropius zum Consul, *maiore æstuans ira, furore barbarico debacchatus*, sich mit Tribigild verband, einen Aufstand gegen Arcadius anzettelte und das ganze oströmische Reich in eine so verzweifelte Lage brachte, *vt coegerit Arcadium Imperatorem quas ipse uellet pacis conditiones subire*. Eine seiner Forderungen war die, *vt sibi ille dederetur Eutropius Consul*. Die weiteren Ereignisse schildert BARONIUS ausführlich nach seinen Quellen:

<sup>5</sup>) Die *Annales Ecclesiastici*, t. V, werden hier nach der ed. novissima, *Colonix Agripp. 1685* (Sp. 83 ff.), zitiert.

*His auditis Arcadius et accersit Eutropium et abrogata dignitate dimittit. Eutropius cursu ad Christianorum Ecclesiam pergit, . . . qui haud pridem . . . ius Ecclesiae superba licentia violauerat. Aderat tunc temporis ibi Joannes Chrisostomus, qui miserrimum altaris prensantem basim protegit nec sinit inde à satellitibus abstrahi hominem nisi apposito ab Imperatore iureiurando non dandum fore ad necem Gainæ ipsum Eutropium. Acta sunt hæc paulò post Paschatis dies, cum Imperator, milites atque populus communibus votis ac vocibus necem Eutropij conclamassent. Sed cum Imperator audisset ipsum ad Ecclesiam confugisse, . . . continuit se, immo et furentes adhuc milites habita oratione compescuit, ne in Ecclesiam ad necem hominis auderent irrumpere*<sup>6</sup>.

BARONIUS gibt dann sehr genau die Rede wieder, durch die Chrysostomus die Raserei des Volkes beschwichtigt: er habe es durchgesetzt, dass Eutropius nur *exilij pœna* bestraft wurde, und zwar als *relegandus in insulam Cypri*. Ein Blick auf das Schema unsrer Tragödie genügt, um zu zeigen, dass CNAPIUS dieses ganze Tatsachenmaterial getreu im Drama verarbeitet hat.

In einer Einzelheit wich er aber von seiner Vorlage ab. BARONIUS musste einräumen, dass das vom Kaiser gegebene *iusiurandum* leider nicht eingehalten worden sei, denn Eutropius wurde später auf Betreiben des Gainas (*barbari ducis voluntate*) schliesslich doch ermordet. Dieses Motiv hat CNAPIUS im obenzitierten Prolog gewissenhaft verzeichnet, in der Tragödie selbst ist aber die Ermordung des Eutropius nicht als Faktum hingestellt (sie schliesst mit der Vertreibung des gefallenen Konsuls), sondern nur als eine zukünftige, äusserst wahrscheinliche Möglichkeit, die ein gleichgültiger Bote in der vorletzten Szene vorausahnend andeutet. Es lag nicht im Interesse unsres Autors, die moralische Grösse des Johannes Chrysostomus durch den schliesslich doch verübten Treubruch zu schmälern, und da es ihm vor allem auf den Sieg der Kirche in der Immunitätsfrage ankam, erschien das Motiv von Eutropius' Ermordung auch dramatisch als überflüssig.

Es ist ein auch sonst mehrfach beobachteter Zug des historischen Jesuitendramas, dass es mit peinlichster Genauigkeit an den Angaben der geschichtlichen Quellen festhält und womöglich den ganzen Stoff in den engen Rahmen der Tragödie zu pressen bestrebt ist. Dieser Zug wiederholt sich — zuweilen zum Vorteil, zuweilen zum Nachteil — auch in der Tragödie des

<sup>6</sup>) A. a. O., Sp. 84.

CNAPIUS. So fand er bei BARONIUS folgendes Motiv, wiedererzählt mit Berufung auf CHRYSOSTOMUS und NICEPHORUS:

*Quod verò Joannes Chrysostomus ea oratione testetur, milites in Eutropium concitatos esse ob offensam Imperatoris, . . . . [causam] Nicephorus affert his verbis incipiens ab iniuria in Eudoxiam Augustam ab eo illata: 'Super alia enim conuicia et illud minabundus adiecit breui fore, vt ex Imperiali aula abductam ipse domum remittat. Illa autem vehementi feruens ira, filiolarum vtramque . . . in vtrisque vlnis ferens ad virum accessit, queritans atque lamentans, liberos etiam commiserationis gratia protendens, prolixè collacrimauit . . . . Atque Arcadius coniugem et liberos miseratus ad iram ipse quoque accensus est. . . .'*<sup>7)</sup>

Die Kaiserin Eudoxia konnte in einem Jesuitendrama, in dem Frauenrollen gemieden wurden, nicht in dieser wirkungsvollen Szene vor den Kaiser treten. Aber dennoch nahm CNAPIUS das Motiv mit als Thema eines weitschweifigen Botenberichtes (III:1). Die Ursache war wohl die, dass die Ungnade, in die Eutropius plötzlich beim Kaiser fiel, dadurch als von ihm selber verschuldet, nicht nur durch Gainas' Forderung bedingt erschien. So fiel ein neuer Schatten auf Eutropius, so wurde Arcadius zugleich entlastet.

Weniger glücklich war es, dass CNAPIUS ein andres Stoffdetail seiner Quelle in die Tragödie glauben einzuwängen zu müssen. BARONIUS erzählte, dass Gainas vom Kaiser gefordert habe, eine Kirche in Konstantinopel solle dem arianischen Glaubensbekenntnis zur Verfügung gestellt werden. Der Kaiser soll sich an Chrysostomus um Rat gewandt haben:

*Cui nobilis ille vir: 'Ne', inquit, 'istud ei pollicere neque sanctum Dei canibus mandes. Nam nunquam equidem patiar, vt qui Deum Verbum sanctè et augustè laudibus et hymnis celebrant, expellantur à sacro Templo, idemque tribuatur iis, qui contra eum loquuntur blasphemias. Atque ne Barbarum illum omnino metuas, Imperator! sed me et illum in vnum locum conuoca, tuque silentio vtriusque nostrum sermonem ausculta. Ego certè me hominis linguam refrenaturum spero persuasurumque, ne postulet, quod ei concedi non debeat!'*<sup>8)</sup>

Dieses Motiv tritt freilich im zitierten Prolog nicht zutage, aber in der lateinischen *dispositio* sowohl als in der Tragödie selbst (V:2) ist es verwertet worden. Auch in dieser Szene der

<sup>7)</sup> A. a. O., Sp. 88.

<sup>8)</sup> A. a. O., Sp. 122.

Tragödie verweigert Chrysostomus blank die Erfüllung der Forderung des Gainas:

*Sol ante tollet littore Hesperio caput  
Et condet ultra Caspia recedens iuga,  
Vomere Propontis fluida scindetur prius,  
Taurus carinas atque veliuolus geret,  
Quam nostra pateant cætibus templa impiis!*

Auch hier schlägt er dem Kaiser vor, selbst mit Gainas zu verhandeln und ihn eines besseren zu belehren:

*Age mihi totum hoc, si placet, negotium  
Commütte, Cæsar, cum Tyranno [.....]  
Agere! Quietum reddidero simul hunc tibi!  
Sperare templa mihi ille posthac desinet!*

Aber obgleich das ganze Motiv bei CNAPIUS recht geschickt mit der Handlung verknüpft war, verblieb es dennoch nur recht lose angeheftet und überflüssig, zumal da die Konfrontation der beiden Gegner nicht zustande kommt und die ganze Affäre somit im Sande verläuft.

### 3.

Man kann — ich wiederhole es — zur „Entschuldigung“ des Autors darauf hinweisen, dass ein strenges, treues Festhalten an der Geschichte mit allen daraus folgenden Konsequenzen eines der wichtigsten Prinzipien der jesuitischen Historiendramatik gewesen ist. Es kann aber ausserdem die Vermutung angedeutet werden, dass die Idee der Tragödie CNAPIUS dazu zwang, auch das Motiv von der stolzen Abweisung des Gainas und seiner Forderung seitens Chrysostomus dramatisch zu verwerten. Die Tragödie hatte ja zwei Titel, und der zweite: *De Immunitate Ecclesiarum* drückte die Idee derselben aus: es sollte nicht nur die Geschichte des Bösewichtes Eutropius vorgeführt werden, sondern auch der Kampf des Johannes Chrysostomus für die Unverletzlichkeit der Kirchen. Gainas' Forderung war aber für den katholischen Historiker nichts anderes als ein neuer Versuch, die kirchliche Immunität auf eine andre Art zu verletzen. So musste auch diese letzte Episode zur Darstellung des Sieges der Kirche beitragen.

Diese Zwitterhaftigkeit der dramatischen Aufgabe brachte es mit sich, dass zwei Helden in den Vordergrund des Interesses traten, der heidnische Staatsmann Eutropius und der heilige

Kirchenheld Chrysostomus, und es ist kein Wunder, dass der letztere jenen ganz überschattete. Von einer eigentlichen Charakteristik des Chrysostomus kann im Grunde genommen nicht die Rede sein: er ist a priori als der glänzende Redner gedacht, und das Ziel war nur das, ihm eine Reihe von oratorischen Kraftleistungen in den goldenen Mund zu legen. Schon im ersten Akte wird er als Meister der Wortkunst vorgeführt, der Eutropius gegenüber in pathetischer Rede das bekannte Thema aus dem Prediger Salomo variiert:

*Quidcunque spatij in patentibus soli  
Humana solers fingit vnquam industria  
Magnum, suaue, splendidum, mirabile, —  
Est ventus, vmbra, fauilla, funus, somnium,  
Momentum inane, bulla, vanitas, nihil!  
Auro atque gemmis texta purpura — vanitas!  
Onerata rara mensa dapibus — vanitas!  
Exculta fundi multa iugera — vanitas!  
Gazis referta vasta scrinia — vanitas!  
Species venustæ grata formæ — vanitas!  
Vulgi susurri et digitus index — vanitas!  
Plebem bacillo lictor arcens — vanitas!  
Greges clientum te sequentes — vanitas!  
Theatra plausu perstreptentia — vanitas!  
Arcus, columna, tecta splendida — vanitas!  
Tua ora sculpta in ære, marmore — vanitas!*

Den Höhepunkt seiner oratorischen Paraden lässt CNAPIUS ihn im vierten Akte erreichen, wo er durch eine gewaltige *concio pro suggestu*, die nicht weniger als 230 Verse umfasst, das Volk beschwichtigt, das erbittert die Herausgabe des Kirchenfeindes fordert. BARONIUS hatte unsrem Autor hier stark vorgearbeitet. Nach seiner Gliederung enthielt die Rede des Chrysostomus zunächst eine *oratio in Eutropium*, dann eine *invectiva in Eutropium*, an die sich eine *excusatio de invectiva in Eutropium facta* schloss; den Höhepunkt der Rede bildete eine Schilderung von *Eutropii olim splendor et præsens calamitas*; darauf eröffnete Chrysostomus *animi sui consilium* und konstatierte, dass *hostis humiliatio Ecclesie triumphus est*; nachdem er noch den *frequens populi concursus ad videndum Eutropium* erwähnt, stellte er ihn endlich als ein *magnum rerum inconstantie exemplum* auf, um das Volk dadurch *clementior in Eutropium* zu stimmen; er schloss dann endlich seine Rede mit einer erfolgreichen *exhortatio ad interveniendum pro Eutropio*.

Eine ähnliche Taktik lässt auch CNAPIUS ihn in seiner Rede befolgen, ohne doch BARONIUS' Referat irgendwie sklavisch zu kopieren. Interessant ist der diplomatische Ingress, mit dem die Rede des Chrysostomus bei ihm beginnt. Chrysostomus äussert nämlich zunächst seine Freude über die fromme Erregung des Volkes, obgleich dieselbe seinen eignen Absichten zuwiderläuft:

*O, quanta feruor vester hic mihi gaudia  
Corde excitauit! Nosco vos, nosco meos!  
Templi et tuendi plurimum studium probo!*

Aber sehr bald betont er mit Kraft die Inkompetenz des Volkes, in kirchlichen Dingen zu entscheiden, und sein eignes absolutes Vorrecht, nach persönlichem Ermessen zu handeln:

*Hæc causa namque — quis negat? — nostra est quoque,  
Huiusce iudex proprius ego criminis.  
Meum hoc tribunal, meque templi maxime  
Mouere cura debet ac iniuria!*

Durch dieses Abstandnehmen von den terroristischen Wünschen der Masse erhält Chrysostomus Relief als gewaltiger Kirchenfürst, der den Willen Gottes verwaltet. CNAPIUS lässt ihn auf allen Registern christlicher Argumentation spielen, das Sprichwort *Quæ tibi optes, cæteros sine his frui* im Sinne der Feindesliebe deuten, und einen nach dem andern die Einwände des Volkes, Eutropius sei ein Feind der Kirche, Eutropius sei ein Verbrecher, Eutropius habe mit profaner Hand den Altar entweiht, abweisen. Schliesslich wird das Thema vom früheren *splendor* und der jetzigen *calamitas* des Eutropius wirkungsvoll auseinandergesetzt:

*Ille ille Eoi rector alter Imperi,  
Novæ superbis fascibus Romæ nitens,  
Vno secundus Cæsari ipsi nomine,  
Par reliqua cuncta in Curia, Palatio,  
Fauore populi et vocibus blandis prior,  
Mensura voti cuique sortis et bonæ  
Vsque generosis inuidendæ mentibus, —  
Nunc, triste factus omnibus spectaculum,  
Ranunculi instar vilis extensus iacet  
Et more pauidi palpitat lepusculi! . . . .  
Aspicite, vt artus concutit gelidos tremor!  
Vt ora buxo fæda pallescunt magis!*

*Vt fixa liuor et rigor habet lumina!  
Et lingua titubans integras voces negat,  
Anhelitusque pectus vigeat graui!....*

Eutropius wird mit einem Baume verglichen, den der herbstliche Nordwind des Laubes beraubt, oder mit einem Schauspieler, der nach beendeter Vorstellung vom Königsthron steigt und in Lumpen gehüllt an den Türen um Almosen bettelt (*pannosus ostia obit cibum quærens prece*):

*Tanto ruina quam grauis de culmine est!  
Quæ saxa tanta calamitas non molliat?!*

Eutropius sei ein rechtes Beispiel der Unbeständigkeit des Glücks:

*Sic sic vbi vnquam cernere cuiuis datur,  
Quam nihil in orbi stabile, quam vana omnia,  
Quæis se beatos affici stulti putant,  
Splendore quamuis fulgeant quodam foris!*

Wem könne noch der Gedanke kommen, diesen elenden, vom Himmel bestrafte Bösewicht mit sündiger Rache weiter zu verfolgen? Die Rede schliesst mit der Aufforderung ans Volk, beim Kaiser die Freilassung des Unglücklichen zu erwirken, und mit dem Versprechen an den letzteren, für seine Sicherheit Sorge zu tragen. Wieder tritt hier der grosse Kirchenfürst vor, der sich seiner Macht übers Volk bewusst ist:

*Securus agito: sub mea es Flauii fide!  
Horum ego tibi bona cuncta spondeo nomine!  
Nostra hi capessent consilia, iussa audient!  
Complexus aram stringe firme — tutus es!  
Hic me vetante tanget haud te quispiam!  
Hic Consul, hic Rex, Imperatorque hic — ego!*

#### 4.

So war Chrysostomus von Anbeginn an als siegreicher Vertreter der Kirche gedacht, der in Übereinstimmung mit der landläufigen Anschauung vor allem als glänzender Orator durch lange rhetorische Monologe charakterisiert sein musste. Die Zeichnung seines Gegenpols, des Heiden Eutropius, der von jenem stark in den Schatten gedrängt wurde, musste dem Autor entschieden schwerer fallen. Allein schon die Tatsache, dass dieser Träger des bösen, antikirchlichen Prinzips bereits in der histo-

rischen Quelle in zwei diametral gegensätzlichen Situationen dargestellt erschien, zuerst auf der Höhe seiner Macht, dann in der Tiefe seiner Erniedrigung, brachte es mit sich, dass seine Vorführung im Drama eine grössere Farbenskala verlangte, als die des Redners und Kirchenleiters Chrysostomus. Aber zu einer tieferen psychologischen Erfassung forderte der Stil der Jesuitentragedie unsren Autor nicht auf, und an den klaren Linien der Charakterführung haftend, wich er dem komplizierten Detail folgerichtig aus: eine künstlerische Deutung des historischen Geschehens hätte den Dramatiker in die Labyrinth des menschlichen Seelenlebens geführt, und so ersetzte er die Wahrscheinlichmachung des Charakters durch einen stillschweigenden Appell an das von der Schule eingeprägte, dogmatische Gestaltenbild in der Vorstellungswelt des durchschnittlichen Zuschauers.

Modernem Empfinden ist das zuweilen unverständlich. Gleich die erste Konfrontation des Eutropius mit dem sich nähernden Chrysostomus wirkt auf uns wie ein unfreiwilliger psychologischer lapsus calami. Kaum wird Eutropius des wie immer vom Honig der Beredsamkeit erfüllten Kirchenmannes ansichtig, als CNAPIUS ihn mehrmals mit komischem Entsetzen ausbrechen lässt:

.....*Quæ malum sors hunc mihi  
Obtrudit adeo sæpè, cum minimè velim!....*

*Inuitus in hominem incido. Sic me sua  
Loquacitate, fabulis, nugis tenet!....*

.....*Illa at quis ferat,  
Quod nostra facta obseruat, exprobrat, arguit,  
Licentia plus pæne quam censoria!*

Moderne Zuschauer wären geneigt, diese Brandmarkung der Beredsamkeit des Chrysostomus und seiner moralisatorischen Haltung als *loquacitas* und *licentia censoria* seitens des höchsten Leiters der Staatsgeschäfte als wohlberechtigte Ironie eines vielbeschäftigten Politikers aufzufassen, selbst wenn er sich späterhin als unsympathische Gestalt entpuppen sollte. Aber für den damaligen Zuschauer war eine solche Betrachtungsweise genau wie für den Dramatiker selbst ein Ding der Unmöglichkeit: man wusste, wer Eutropius, wer Chrysostomus war, das Urteil war im voraus gefällt, und ein Missverstehen der Situation ausge-

schlossen; die Ironie des Eutropius war nur frevelhafter Hohn, lästerliche Blasphemie. Die Kunst der dramatischen Charakteristik war für den Jesuiten nur eine wesentlich sprachlich-stilistische Umschreibung oder Variierung der fixen Haupttugend oder des fixen Hauptlasters, eine grundsätzlich undynamische, rein statische Paraphrase, die bis ins Unendliche wiederholt werden konnte. Ein allmählicher Aufbau der Gestalt lag ausser dem Bereich der dramatischen Komposition.

Aus diesem Grunde strebte CNAPIUS auch nicht danach, dem Umschlag in Eutropius' äusserem Geschick eine innere Wandlung zur Seite zu stellen. Unvermittelt steht dem mächtigen Staatsmann von gestern, dem frevelhaften Despoten und Kirchenfeind der in Ungnaden gefallene Flüchtling von heute, der demütige und feige Gefangene gegenüber. Derselbe, der, vom Umschlag noch nichts wissend, eben frech gefragt (IV : 2) :

*Nostra vbi Curulis Principis iuxta latus?  
Illo sedente stare me dignum putas?*

bettelt, als er erfährt, dass der Kaiser ihn in seinem Zorne ausliefern lassen will, diesen um Gnade an :

*Ignoscito, Imperator! Nescio, quonam id mihi  
Errore mentis atque linguæ tum excidit!*

Dem Heiden fällt es leicht, *per nomen Vnigenæ Dei Christi tremendum* den Kaiser zu beschwören, ihm das Leben zu schenken, und als nichts hilft, in die Kirche seines eigentlichen Gegners zu fliehen. Man wusste, dass es so gewesen ist, und man war befriedigt, wenn man es auch auf der Bühne wieder geschehen sah; wie es sich aber in Eutropius' Seele abspielte, dafür fehlte das Interesse.

## 5.

Unsre Tragödie weist deutliche Spuren einer versagenden dramatischen Technik auf. Sie leidet in unverkennbarer Weise an der zwitterhaften Einstellung des Autors, der einerseits an Eutropius ein *magnum rerum inconstantix exemplum* statuieren, andererseits in Chrysostomus' Person die *immunitas Ecclesix* ver-

herrlichen wollte. Diese Einstellung zwang ihn dazu, eine Unmenge von Personen auf die Bühne zu führen, die neben den beiden Zentralfiguren hilflos verblassen mussten. Gainas, der nur einmal, und zwar gleich in der ersten Szene auftritt, mit einem gewaltigen Monologe von 300 Versen, hat gar keine Gelegenheit, die Länge dieser Rede durch ein späteres Auftreten zu rechtfertigen; der Senator Hosius, der Freund des Eutropius, tritt nur zweimal (I : 3, II : 5) als nichtssagender Trabant des Machthabers auf; der christliche Senator Theophilus, der von einer Pilgrimsreise zu den Gräbern von Petrus und Paulus aus Rom zurückkehrt, ist nur dazu eingeführt, um seinen Abscheu über das Edikt gegen das Kirchenasyl auszusprechen. Der Trophimus, *praefectus urbis*, und ein Pancratius *civis* sind ganz bedeutungslose Staffagefiguren. Auch Kaiser Arcadius selbst mit seinen Maximen und Sentenzen, die staatsmännische Weisheit vortäuschen sollen, mit seinen rhetorischen, zu Monologen anschwellenden Fragen, mit seiner unerklärten Haltung gegenüber Eutropius ist nur ein Schemen ohne plastische Konturen, um von psychologischer Darstellung ganz zu schweigen. Die Einheitlichkeit der Wirkung, zu der das Jesuitendrama bewusst strebt, wird durch die nur in geringem Masse motivierten episodischen Figuren stark beeinträchtigt.

Dazu trug auch der Umstand bei, dass die bei den Jesuiten übrigens nie besonders strenge Forderung der Einheit des Ortes und der Zeit wenig gewahrt erscheint. Bald befinden wir uns bei Gainas in Kleinasien (I : 1), bald in Konstantinopel auf den Strassen. Bald finden die Ereignisse vor dem Portal der Kirche statt (II : 1—3, IV : 4—5, V : 1), bald müssen wir uns den kaiserlichen Palast als den Schauplatz derselben denken (II : 5, III : 2—3, IV : 1—2, V : 2). Es ist fraglich, ob bei der Aufführung der Tragödie ein Dekorationswechsel stattfand, bzw. ob die Schulbühne eine szenische Differenzierung des Schauplatzes ermöglichte. Dazu kommt als technisches Schwächemoment der Missbrauch des sonst stilistisch zulässigen Mittels des Botenberichtes, der das Fortschreiten der Handlung motivieren helfen sollte: eine Art Botenbericht ist es, wenn im 2. Akte (II : 2) der Vertreter des Chores dem heimgekehrten Theophilus die ganze Exposition des Dramas vorträgt; in einer der folgenden Szenen (II : 4) muss ein *nuntius aulicus* über die schwierige Lage im Osten erzählen; im dritten Akte (III : 1) referiert wieder ein

*nuntius* in langatmiger Rede den Auftritt zwischen Eutropius und der Kaiserin; und im letzten Akte muss ein vierter Bote das Schicksal andeuten, das Eutropius auf Zypern erwartet (V : 3). Pater CNAPIUS hatte einen Stoff gewählt, der den Rahmen der Tragödie immer wieder sprengte.

Die Handlung, die als Ganzes in epischer Breite zu erschaffen drohte, konnte nur noch durch das Mittel starker szenischer Effekte gespannt und belebt werden. CNAPIUS, der dieses Mittel schon in zwei andren Dramen erprobt, zögerte nicht, es auch im dritten wirkungsvoll zu benutzen. Schon im zweiten Akte, wo Eutropius die Kirchentür mit Gewalt sprengen lässt (II : 3), müssen wir uns das Volk, als *chorus* bezeichnet, auf der Bühne in unruhiger Bewegung anwesend denken, obgleich es nicht in die Handlung eingreift. Ein Maximum an massenhafter Beweglichkeit aber bot der vierte Akt: zuerst den Empfang der Legaten des Gainas in feierlicher Audienz durch den Kaiser, dann die Würdenentkleidung des Eutropius unter einstimmiger Akklamation der zahlreich anwesenden *militēs*, schliesslich die dramatische Flucht des Eutropius und die allgemeine Jagd nach ihm:

MILES 1:	<i>Tene!</i>
MILES 2:	<i>Cape!</i>
MILES 3:	<i>Sequere!</i>
MILES 4:	<i>Curre!</i>
MILES 5:	<i>Cohibe!</i>
MILES 6:	<i>Retrahe!</i>
ARCADIUS:	<i>Quid hoc?</i>
MILES 7:	<i>Fugam dat nebulo! Sequimur eum citi!</i>
MILES 8:	<i>Sequimur!</i>
CHILIARCHUS:	<i>Manete moneo, Cæsar dum innuat!</i>
ARCADIUS:	<i>Decuria lecta concito hunc sequitor gradu, Ferroque — præsto labor! — huc strictum attrahet!</i>
DECURIO MILIT.:	<i>Nisi mi volucrem induerit, haud euaserit!</i>
ARCADIUS:	<i>Ecquo scelestus tenebrio sese intulit?</i>
DECURIO MILIT.:	<i>Hac templa versus torserat vestigia!</i>

Immer wieder liess CNAPIUS die Masse bald als *chorus*, bald als *militēs*, bald auch als *populus* mithandeln und mitreden, ja zuweilen förmliche Disputationen mit Arcadius und Chrysostomus führen. Zweifellos erhöhte dieses einfache Mittel die dramatische Wirkung auf den Zuschauer.

## 6.

Von technischem Interesse ist die erweiterte Funktion, die der Chor erhält. Die Chorlieder dienen nicht mehr nur dazu, um die Aktschlüsse zu markieren, sondern werden auch mitten in der Handlung benutzt. So finden wir im zweiten Akte zwischen Szene 4 und 5 einen lateinischen Chor in alkaischer Manier:

*Vt perpetuis nunquam cessat  
Nostra cieri vita procellis!  
Vt pax nullo sat certa loco  
Stabilis placidas complicat alas!*

Auch im fünften Akte finden wir zwischen den Szenen 3 und 4 einen überschüssigen mehrteiligen Chorgesang, der in glykoneischem Versmass beginnt:

*Bizis læta dies micat  
Puro Sole nitentior.  
O gens, nomine quæ aureo  
In Christum omne decus locas!...*

dann aber in ein asklepiadeisches Metrum hinüberspringt:

*Pergamus, socij, Cælituum Patrem  
Certatim meritis tollere honoribus,  
Qui cælum facies sumere tot jubet,  
Fuscans pura nigris sydera nubibus!*

Beide Chöre, der eine 39, der andre gar 33+75 Verse umfassend, sind augenscheinlich dazu da, um Pausen in der Handlung anzuzeigen; während des erstgenannten Chorliedes müssen wir uns den Vormarsch des Gainas und Tribigildus gegen Konstantinopel denken; während des zweiten wird wohl die Bestimmung getroffen, Eutropius nach Zypern zu verweisen. Aber in beiden Fällen handelt es sich um rein lyrische Vorträge mit loser Anknüpfung an die Handlung.

Dasselbe gilt von den lateinischen Aktschlusschören, lyrischen Reflexionspartien, die ausserhalb der Handlung als solcher stehen. Alle möglichen Metra werden hier verwandt: der erste Akt schliesst mit anakreontischen Dimetern (*Si forte quis secunda — Sibi fauente sorte*), einem Versmass, das bekanntlich gern von den christlichen Dichtern, GREGORIUS von Nazianz, PRUDENTIUS u. a. gepflegt wurde; asklepiadeisch ist der zweite Aktschluss (*Verum est, æthereis corda caloribus — Tactus carmini-*

*bus quod cecinit suis*), sapphisch der dritte (*Credat hoc quisquam! duo pectore illa — Flore iam à primo tenere iuventæ*); im vierten ist ein daktylisch-spondäisches Metrum angewandt (*Tandem, Flavi, nostra perosus — Violare etiam toties ausus*).

Allen diesen Chören entsprechen aber auch besondere, am Ende der Tragödie eingetragene polnische Chorlieder, die wahrscheinlich bei einer andren, weniger festlichen Gelegenheit statt der lateinischen vorgetragen werden sollten. Sie sind auch in verschiedenen Versmassen gedichtet, aber diese entsprechen nicht denjenigen der lateinischen Lieder, obgleich die polnischen Chöre dem Thema nach nur Übersetzungen der letzteren sind. So ist der erste polnische Chorgesang über das Thema *Honores mutant mores* gedichtet, der zweite ist *In Eutropium templum profanantem* überschrieben, der dritte ist der *Fluxa gratia aulae et principum* gewidmet, und der vierte handelt von der *Sera pœnitentia*. Während der fünfte lateinische Chor fehlt, finden wir einen solchen in polnischer Sprache aufgezeichnet. Er trägt die Überschrift *Exultatio* und ist ein Triumphgesang der siegreichen Kirche:

*Ochotnie glosy zgodnymi  
I strony wdzięczno brzmiącymi  
Śpiewaimy chwałę wielkiemu  
Jednowładcy niebieskiemu!*

*Który z swojej opatrności  
Czyni rząd na tej niskości,  
A nad jego rozkazanie  
Nic się na świecie nie zstanie!*

*Który niebiosom rozliczne  
Twarzy daie, smutne, śliczne,  
A chmury zepchnął w morze  
Wesołe roztacza zorze!*

*Który dni białe nocami,  
Szczęście przeplata trwogami,  
Smutkiem wesele miarkując,  
Weselem smutek cukrując!...*

*Powtarzamy wdzięczne pienie,  
Trąb y stron przydając brzmienie!  
Chwałę Boskiej wielmożności  
Śpiewaimy ze wszech wnętrzości!...*

## *Mauritius.*

### 1.

Die Geschichte vom unglücklichen Kaiser Mauritius ist von den Dramatikern des Ordens Jesu seit der Frühzeit ihrer theatralischen Tätigkeit so oft zum Thema tragischer Bearbeitungen gemacht worden, dass wir hier mit Recht von einem klassisch-jesuitischen Stoffe sprechen dürfen <sup>9</sup>.

Die älteste Dramatisierung stammt von dem deutschen Jesuiten JAKOB KELLER (1568—1631), der seinen *Mauritius Imperator* 1603 zu Ingolstadt, wo er als Professor der Philosophie und Theologie wirkte, aufführen liess <sup>10</sup>. Als die Tragödie zehn Jahre später, anlässlich einer fürstlichen Hochzeit, in München wieder aufgeführt wurde, erschien eine *Beschreibung vnd Entwerffung*, die auch kurz den Inhalt der Tragödie resümierte <sup>11</sup>. Danach soll man im Schauspiel gesehen haben,

*wie er (scil. Kaiser Mauritius) von den Troianern <sup>12</sup> die gefangne Christen nit erlassen wollen, hinrichten lassen, da dann ihre Geistr ihme vor dem Richter Stuel Gottes verklagt, vmb Raach geschryen; und den Keyser Phocas erwehlet vnd zu einem Keyser aufgeworffen worden, der den Mauritium vnd sein gantzes Geschlecht ausgereittet.*

Unter den zahlreichen späteren Dramatisierungen des Stoffes könnten noch die von JAKOB MASEN und dem französischen Jesuiten CHARLES PORÉE herrührenden Tragödien besonders hervorgehoben werden. JAKOB MASENS *Mauritius Orientis Imperator*, eines der besten existierenden Mauritius-Stücke, erschien erst 1657 im dritten Bande seiner *Palæstra Eloquentiæ ligatæ* <sup>13</sup>; PORÉES 1710 verfasste und mehrfach im Collège Louis le Grand zu Paris aufgeführte <sup>14</sup> Tragödie *Mauritius Imperator* wurde gar erst 1745 von seinem Ordensbruder GRIFFET in der Sammlung

<sup>9</sup>) Vgl. die (nicht erschöpfende) Liste bei J. Müller, Das Jesuitendrama, Bd. II, S. 119.

<sup>10</sup>) A. a. O., S. 15.

<sup>11</sup>) Vgl. Reinhardtstöttner, a. a. O., S. 99, 170.

<sup>12</sup>) Soll sicher heissen von Charanus.

<sup>13</sup>) Jacobus Masenius, *Palæstra Eloquentiæ ligatæ*. P. III: *Dramatica*. Colonia Agripp. 1657.

<sup>14</sup>) Vgl. Boyssse, a. a. O., S. 251, 268, 287.

*Tragœdiæ*<sup>15</sup> herausgegeben. Sonst sind mir gedruckte Mauritius-Tragödien nicht bekannt.

Ganz unabhängig von den westeuropäischen Mauritius-Bearbeitungen, lange vor der Veröffentlichung der MASENSCHEN und der PORÉESCHEN Tragödie, sehr bald nach der Entstehung der KELLERSCHEN wählte ein Posener Anonymus denselben Stoff für sein hier zu behandelndes Drama. Wenn dieses Drama gewisse verwandtschaftliche Züge vornehmlich inhaltlicher Art mit den obengenannten Tragödien aufweist, so wird das nicht auf irgendeinen literarisch-genetischen Zusammenhang, sondern vielmehr ausschliesslich auf die Gemeinsamkeit des Themas zurückzuführen sein. Es ist auch mehr als wahrscheinlich, dass das Thema überall aus derselben Quelle geschöpft worden ist, nämlich aus der mehrfach genannten *Kirchengeschichte* des BARONIUS, der im 8. Bande seines Werkes unter den Jahren 592—602 passim die traurige Geschichte vom Kaiser Mauritius dargelegt hat. BARONIUS' Beurteilung dieser historischen Gestalt tritt in seinem Zugeständnis zutage, er sei eigentlich *inter felicissimos Imperatores collocandus* gewesen. Aber durch eigene Schuld habe er sein Unglück heraufbeschworen, und *dum.... contemptui habuit sanctissimos sacerdotes, Dei vindictam meruit experiri*. Die Geringschätzung der Diener Gottes habe sich u. a. vor allem darin geäußert, dass er durch ein Gesetz verboten, *ne quis miles nondum expleta militia monachus effici posset*<sup>16</sup>. Die staatliche Notwendigkeit einer Verhinderung der um sich greifenden Flucht ins Kloster kam bei dieser kirchlich-katholischen Anschauungsweise gar nicht in Betracht. Merkwürdigerweise hat der Autor unsrer Tragödie diese Motivierung des über Mauritius hereinbrechenden Unheils ganz unverwertet gelassen, obgleich sie seinen Zielen nur allzu gut entsprochen hätte.

Vielleicht erklärt sich das dadurch, dass er sein ganzes Augenmerk auf eine andre, gleichfalls bei BARONIUS dargelegte *causa malorum* richtete, die wir in sämtlichen bekannten jesuitischen Mauritius-Spielen wiederfinden: Mauritius habe sich eine schwere Versündigung zuschulden kommen lassen dadurch, dass er sich geweigert, die vom Avarenkönig Chaianus gefangen genommenen

<sup>15</sup>) *Tragœdiæ, editæ opera P. Cl. Griffet S. J., Paris 1745.*

<sup>16</sup>) *Annales Ecclesiastici, t. VIII, Coloniae Agripp. 1685, besonders Sp. 50, 144.*

christlichen Soldaten loszukaufen, und so ihre massenhafte Ermordung verursacht habe. BARONIUS erzählt das nach seinen Quellen etwa so:

*Imperator.... Armazonem misit ad Chaianum cum multis muneribus,..... qui verbis mitibus blandiretur. At ille nolebat dona suscipere....*

*Dicebat autem ad legatum: 'Judicet Deus inter me et te et Imperatorem Mauritium. Ego vero captiuos ei reddo, per unam animam unum numisma percepturus ab eo.'*

*Mauritius autem id dare minime passus est.... Tum Chaianus, commotus furore, omnes occidit et ad propria rediit*<sup>17</sup>.

Diese Motivierung des tragischen Schicksals des Mauritius bildet den Kern der dramatischen Verknüpfung in unsrer Tragödie und wird in breitester Darstellung ausgesponnen. Sogar die Worte des Chaianus werden in der Legatenszene des ersten Aktes (I : 5) genau wiedergegeben:

.....*Primam hausimus  
Ab ore — fictam siue non — vocem illius:  
'Dextera Tonantis optimi summi modo  
'Vos inter et me Cæsaremque iudicet!'  
Lingua nec ultra murmur edidit sua.  
Perplexa nobis verba propendentibus  
Mæstus sub infert: 'Sortiantur singuli  
'Nummismata captiui anima singulum — dabo  
'Duroque vinctos compede resoluam pedes.  
'Captiuus omnis liber ibit carcere!'*

Als aber die Gesandten, getreu dem Befehle des Kaisers, die Erfüllung der Forderung verweigern, da lässt Chaianus rasend den Massenmord ausführen:

*Amens, furore concitus, Stygia face  
Accensus, omnes ense percuti iubet —  
Spectaculum crudele, miserandum nimis,  
Quod non theatri vidit aliquando madens  
Quiritum arena de coëmpto sanguine!  
Velutque Boreas, Auster et Notus freti  
Conuulsa miscent saxa, dat strepitum nemus  
Remugiens, sic questus aures verberant  
Aurique luctus dempserat vocis notas!  
Sunt ergo cæsi!....*

BARONIUS weiss eine ganze Reihe von Vorzeichen und Prophezeiungen anzuführen, die dem Kaiser Unheil und Strafe ver-

<sup>17</sup>) A. a. O., Sp. 153.

künden<sup>18</sup>. So soll der *episcopus Anastasiopolitanus* Theodorus, erschüttert durch das plötzliche Erlöschen der Lampen im Kloster, dem Kaiser daraus nahendes Unglück geweissagt haben; so soll ein *monachus, cuius vitæ exercitatio illustris erat*, nach BARONIUS, *strictum gladium tenens a foro vsque ad æneam portam*, durch ganz Konstantinopel geeilt sein, *omnibus prædicens Imperatorem gladio occisum iri*; so soll ein gewisser Herodianus dem Kaiser, *quæ ipsi euentura essent*, geoffenbart haben; so soll Mauritius schliesslich auch vor den Buchstaben *Ph* gewarnt worden sein und daher grundlos seinen Schwager Philippicus verdächtigt haben. Auch von der Verhöhnung des Kaisers durch das Volk, gleichfalls einem schlimmen Omen, ist bei BARONIUS zu lesen:

*Etiam et populum in Mauritiî ludibriûm Maurum quemdam hominem Mauritio similem super asinum imposuisse et corona ex alicis confecta coronasse et, ac si Imperator esset, per urbem duxisse, sannisque, iocis, scommatibus ac sibilis insectatum eum vniuersum vulgus [Cedrenus] affirmat.*

Alles das hat, wie wir aus dem Handlungsschema sehen können, dem Autor unsrer Tragödie als willkommenes Material zur äusseren Belebung der szenischen Handlung dienen sollen.

Schliesslich tritt bei BARONIUS das traurige Ende ein. Das Heer empört sich und wählt den Zenturionen Phocas zum Kaiser. Konstantinopel wird erobert und Mauritius gefangen genommen. Bald ereilt ihn die letzte Rache Gottes:

*Dum enim ipse passus esset tot milia innocentium Christianorum à diro barbaro immanissime cædi, quos minimo potuisset redimere pretio, reus factus innoxij effusi sanguinis ipse à tyranno vna cum insontibus filiis crudelissime necatus est, nullo adiuuante, eripiente nemine. Sentiens vero ipse manum esse hanc Domini porrectam ad vlciscendum, specimen edidit probatissimi Christiani....*

Ein Vergleich des Handlungsschemas der Tragödie (ein Prolog oder Argument fehlt in diesem Falle) mit dem Stoffe bei BARONIUS überzeugt uns davon, dass der Autor sich mit der für die Jesuitendramatik charakteristischen Treue an die historischen Daten gehalten hat, ohne sich irgendwie „poetische Lizenzen“ zu erlauben. Sogar die geringsten Einzelheiten der Vorlage sind berücksichtigt worden, wie etwa der rührende Zug, dass die Amme des jüngsten Mauritius-Sohnes, um ihren Liebling zu retten, an

<sup>18</sup>) A. a. O., Sp. 178—179.

seiner Statt ihr eigenes Kind unterschiebt<sup>19)</sup>. Wie wir wissen, ist die Tragödie nicht ganz zu Ende geführt. Ein paar Szenen fehlen in unsrer Kopie, doch kann mit Sicherheit angenommen werden, dass sich in diesen Szenen die Verhaftung und Hinrichtung des siegreich aus Kleinasien heimkehrenden ältesten Sohnes des Kaisers, des *Theodosius iam coronatus*, abgespielt hat, und somit auch in diesem Punkte die Vorlage endgültig erschöpft worden ist.

## 2.

Nach BARONIUS gab also Mauritius bei der Hinrichtung ein wahres *specimen probatissimi Christiani* ab. Andererseits hob der Historiker aber hervor, dass er doch *Dei vindictam meruit experiri*. Von diesen beiden entgegengesetzten Anschauungen, die auch der Autor der Tragödie sich zu eigen machte, ist die Charakteristik des Zentralhelden Mauritius bestimmt.

Bereits die Analyse des *Eutropius* hat uns zur Erkenntnis geführt, dass das Jesuitendrama eine tragische Spannung dadurch zu erzeugen bestrebt war, dass die Zentralfigur des Helden durch einen plötzlichen Schicksalsumschwung in zwei Gestalten zerschnitten wurde, die gleichsam als Komplemente einer seelischen Einheit aufgefasst wurden: der Eutropius vor dem Umschwung wurde durch den Eutropius nach dem Umschwung ergänzt, und beide Gestalten wurden durch Namen und Historie zu einer Einheit identifiziert. Dieses Prinzip der Gestaltung wird freilich im *Eutropius* durch die Polarität des Stoffes einigermaßen verdunkelt: denn die Gestalt des Titelhelden wird dort durch die antipodische Gestalt des Chrysostomus dermassen erdrückt, dass sie nach dem Umschwung überhaupt nicht mehr zur Geltung kommt. Anders verhielt es sich mit dem Stoffe des *Mauritius*: besser als jeder andre ermöglichte er die für das Jesuitendrama charakteristische doppelte Beleuchtung der Hauptgestalt, und schon in der Quelle zerfiel dieselbe in einen Mauritius vor der Krise, einen unbarmherzig harten Tyrannen, der das Leben seiner Untertanen geringer als die kleinste Münze schätzt, und in einen Mauritius nach der Krise, einen gottergebenen Helden, der reuig in den Tod geht.

<sup>19)</sup> A. a. O., Sp. 180.

Die Aufgabe war dem Dramatiker so schon von BARONIUS in übersichtlicher Weise vorgezeichnet, und es galt jetzt nur, die doppelte Beleuchtung durch geeignete szenische Situationen zu erzielen. Das beliebte Mittel des Antrittsmonologes kam vor allem in Betracht, zumal da er bequem zur Schaffung der Exposition dienen konnte. Der 145 Verse umfassende Monolog (I : 3) wird einem Kaiser in den Mund gelegt, der in seinem selbstbewussten Stolze auf seine 15-jährige glorreiche Regierungszeit durch die politischen und kriegerischen Misserfolge der letzten Zeit aufs schwerste gekränkt und verletzt ist:

*Iam decima quinta falce decubuit Ceres,  
 Et bruma canas — vt puto — posuit niues,  
 Secunda rebus vnde cæpi prosperis  
 Imperia felicique comprêhendi manu.  
 Pacata tellus. Gens quieta. Cæteri,  
 Quos ampla Reges continet mundi plaga  
 Feruens calore frigoreue duro rigens,  
 Petiêre nostræ colligari fœdere  
 Summissi amicitia. Nec vnquam cogniti  
 Regesque flexo principesque poplite  
 Subesse nostro sponte voluerunt iugo  
 Nostramque ferre dexteram. Sic barbari  
 Hostes fuêre finibus pulsi meis.  
 Stat atque florens et vigena Respublica.  
 Diadema nostræ quando virtuti dabas,  
 Cæsar Tyberi, sic beatum millies  
 Me sæpe dixi! Terra quod mortalium  
 Profert supremum factitavi: Cæsarem,  
 Ducem, Tyrannum, Consulem, Regem, — Deum!  
 Fortasse sese pectus exundans tulit!  
 Vt res secundæ non habent vnquam modum!  
 Quid enim, Tiberi, quod negauerat tuis  
 Jactura votis temporis, mihi datum —  
 Virtute tempus consequente — defuit?  
 Virtute victor victus et nunquam fui!*

Die Erinnerung an die einstmaligen Siege über die Feinde Byzanz' tröstet ihn aber nur wenig über die traurige Lage, in der sich das Reich jetzt befindet. Der Verfasser legt ihm das alliterierende Bekenntnis in den Mund:

*Sed fregit illos nunc superbos spiritus  
 Fortuna, mentemque minuit multum meam!*

Doch ist die Erbitterung des Kaisers nicht so sehr gegen Gaganus, wie er hier genannt wird, diesen *vile mancipium, prædo*,

*ladro, egenus hostis, sorditus sicarius*, gerichtet, als vielmehr — und hier knüpft sich der moralische Knoten des Dramas — gegen die eigenen Soldaten, die sich feige von jenem haben gefangen nehmen lassen. Mit einer bezeichnenden Inkongruenz zwischen der Tragik des Gedankens und dem witzelnden Wortspiel der Form muss der Kaiser den folgenreichen Schwur aussprechen:

*Vinci volebant? Vinciantur turpiter!  
Te, numen alti, testor, ætheris DEVS —  
Nec asse vitam nec triente militum  
Ego redimam, sed vincla potius misero  
Ad vinciendos!*

Auch nicht der Schatten eines Schuldbewusstseins rührt sich in ihm, als die Legaten mit der traurigen Meldung kommen, dass Hunderte von Landsleuten von Gaganus niedergemetzelt worden sind. Ruhig geht er zu den laufenden Regierungsgeschäften über.

### 3.

Während im *Eutropius* der böse Titelheld in seiner Bosheit bis zum Ende verharren durfte und sein psychologisches Problem nur im Umschwung vom Machtbewusstsein zum Bewusstsein der Ohnmacht bestand, musste im *Mauritius* der Schwerpunkt der Handlung im Übergang von Sünde zu Reue, vom Bewusstsein eigener Unfehlbarkeit zum Bewusstsein eigener Schuld bestehen. Darin liegt der radikale Unterschied zwischen den beiden Variationen des historischen Dramentypus, die wir auch sonst bei den Jesuiten beobachten können: einerseits die Tragödie der Bosheit, die als Gegenpol die Güte eines Gegenhelden bedingt, andererseits die Tragödie der Schuld und Sühne, die keinen äusseren Gegenpol erfordert; einerseits die Tragödie zweier einander bekämpfender Helden (*Eutropius*, *Chrysostomus*), andererseits die Tragödie zweier gegensätzlicher seelischer Zustände, die einander in demselben Helden ablösen (*Mauritius*).

Wenn nun die Sünde ohne Schatten eines Schuldbewusstseins verübt wurde, konnte das Schuldbewusstsein nur durch äussere Eingriffe geweckt werden. Der Dramatiker greift unbedenklich zu diesem Mittel, um uns den neuen *Mauritius* zu präsentieren: er lässt im dritten Akte (III : 1) die *umbræ vaga-*

*bundæ* der getöteten Soldaten auf der Bühne erscheinen. Mauritius merkt zuerst nur einen *tumultus attonitus*, ohne sich über die Ursache desselben Rechenschaft abgeben zu können, und wird unruhig:

*Præsaga magnis imminentibus malis*  
*Ita mens solet pauescere, vt quæ muis mali*  
*Incerta sit, metuat tamen quoddam malum.*

Das dreimal wiederholte Verschlusswort *malis, mali, malum*, das mit andren Worten alliteriert (*magnis, mens, metuat*), verstärkt den Eindruck nahenden Unheils. Die Unruhe des Kaisers wird zur Angst gesteigert, als er der drohenden Schatten gewahr wird:

.....*Anime, quid hoc est? Prô malum!*  
*Credamne? Verane arguunt spectacula?*  
*Huius minæ visceribus excitant metum!*  
*Sed et alter hic furentis vmbre concitus*  
*Cursus animum excoquit et novo quatit metu!*  
*Quo tendit insolens? — Scelus, famuli, ocyus*  
*Ferro amouet!.....*

.....*Sed quid hoc? Id rursus malum*  
*Oculis recurrit et animum rursus magis*  
*Excruciat? Arcete, famuli, procul nefas!....*

*Men' perditum venitis? Vt quatiore metu!*  
*Vbi vbi est satelles fidelis, custos corporis?!*

Durch diesen Eingriff überirdischer Elemente ist der Umschwung zur Genüge markiert, und mit eigenen Worten spricht Mauritius das in der Szene mit dem warnenden Herodianus (III : 2), aus einer symbolischen Ohnmacht zum Bewusstsein erwachend, aus:

*Heu, heu, adest discrimen, vt video, graue,*  
*Gemituque plenum et non inane lachrymis!*

Noch deutlicher sagt er es seinem Schwager (IV : 2):

.....*Nocte ista steti*  
*Tribunal ad maius — ad imaginem Dei:*  
*Judicia facta! Lis habet finem suum!*  
*Sensi scelera! Sequutus est vindex meum*  
*Crimen oculus — læsosque vidi ab Auaro.....*

Von nun an ist es nicht mehr der hartherzige Tyrann, sondern

der gottergebene Held, der mutig in den Tod geht und nur einen Wunsch hegt:

*Fac, quæ voluntas suggerit mecum tibi,  
Modo in beati militis numerer grege!*

Es ist interessant zu beobachten, wie die einzelnen Elemente eines seelischen Läuterungsprozesses freilich gegeben sind, dennoch aber keine psychologische Dynamik im modernen Sinne erzeugen: zuerst unmotivierte Angst, dann Wehrlosigkeit dem rächenden Schicksal gegenüber, weiterhin Schuldbewusstsein und Reue und schliesslich demütige Ergebung in Gottes Willen sind die Einzelzustände des sich wandelnden Mauritius, aber sie sind nicht durch eine innere Notwendigkeit gliedhaft miteinander verkettet. Sie sind nichts anderes als bühnenmässige Illustrationen geschichtlicher Etappen, die nur ganz notdürftig von aussen her durch geisterhafte Erscheinungen, düstre Voraussagungen, schlimme Vorzeichen motiviert zu werden brauchten.

Diese Methode der Charakteristik braucht nicht auf das Konto mangelnden Könnens geschrieben zu werden, denn es handelt sich hier um die Forderungen einer bestimmten und bewussten Technik, die der psychischen Entwicklung die Plastik der Szene vorzog. Im Rahmen dieser Technik aber besass unser dichtender Pater gewiss keine ganz geringe Meisterschaft. Das zeitgenössische Publikum sah den unglücklichen Kaiser sich in seiner ganzen Tragik erheben, wenn er vor der Vollstreckung des Todesurteils diese Abschiedsworte sprach, die einem jeden Zuschauer gelten konnten:

*Timete magni: ingens cadit Mauritius!  
Timeto vulgus, si cadit Mauritius!  
Timeto diues, dum cadit Mauritius!  
Parui timete etiam: cadit Mauritius!...  
Timete auari: ego sic cado, Mauritius!....  
Tibi, Imperator, — Imperia, sceptrum, titulos!  
Me maior Imperator euocat. — Vale!*

#### 4.

Der Autor unserer Tragödie gestand selbst in einer kurzen Randzuschrift: *Subito facta, subito data, applausum tamen ab apparatu et actoribus et ipsa materia tragica habuit maximum.*

Bezeichnend ist hier die bewusste Betonung des *apparatus*, der äusseren Bühnenbehandlung. War das Drama selber noch so schwach, immer konnte es durch Effekte szenischer Augenwirkung gerettet werden.

Das Prinzip der Ortseinheit ist im *Mauritius* ebensowenig befolgt wie im *Eutropius*. Auch hier forderte der Stoff, an dem der Jesuitendramatiker mit treuer Konsequenz festhält, die Einzwängung entlegenster Örtlichkeiten in den Rahmen eines stabilen und daher äusserst abstrakten Bühnenbildes. Nicht nur von Akt zu Akt, sondern oft von Szene zu Szene wechselt der Schauplatz. Ohne Mühe lässt sich zwar der ganze erste Akt im Schloss des Kaisers lokalisieren; ebendort stellen wir uns die Handlung des ganzen dritten Aktes, mit Ausnahme der Szene III : 5, und einige Szenen der übrigen drei Akte vor (II : 2, IV : 1—3, wohl auch V : 4—5). Aber andre Szenen deuten auf eine andre Örtlichkeit, auf die Strassen Konstantinopels (II : 3—4, IV : 4, V : 1—3), auf ein Kloster (II : 1), auf das Winterquartier des Heeres (III : 5). Die historische Fabel, als Stoff betrachtet, hatte sich im Jesuitendrama noch nicht zum willkürlich geformten Sujet gewandelt, sondern war roher, epischer Stoff geblieben, der als solcher, als *materia* oder *argumentum*, interessant erschien. Durch auffallende Inszenierung wurden die Mängel der intrigenlosen Handlung wettgemacht.

Durch einen wirkungsvoll düsteren Auftakt, eine Art *præ-ludium mysticum*, wurde das Spiel eröffnet: die Schatten (*vmbræ*) der von Gaganus getöteten Soldaten treten mit klagenden, fragenden Reden, tastend und suchend, auf:

*Quis hic locus? quæ regio? quæ mundi plaga?  
 Quis turbo vexit, aura quæ nos huc tulit?  
 Vmbrasque sede quis data traxit furor?  
 Quæ nos procellæ, quæ tulerunt nubila?  
 Quænam ista regio est? Persicusne hic incola,  
 Quem, si superstes manibus mens permanet  
 Post fata, toties ferre compulimus iugum?  
 Thræne, Getane ferox? Ister an toruis fugam  
 Præbens Alanis? An sub æterna niue  
 Hircana tellus? An vagus passim Scytes  
 Ipsis timendus vel timendis manibus?  
 Hunusne miles ense destricto petit  
 Jugulum catenis militum Mauritiij  
 Tetrisque clausorum in tenebris carcerum?*

*Adest Gaganus, rursus in nos sæuiens  
 Princeps Auarûm, Cæsaris auari minis  
 Exasperatus?.....*

Da antwortet ein anderer Schatten, den Interrogationen lauter Demonstrationen entgegenstellend:

*.....Hic hic locus est! Et adhuc  
 Imago facti mente versatur trucis  
 Funesta! Nostro hæc facta tabo sunt loca!  
 Hic nostra ceruix hausit ensem! Feruido hûc  
 Hi sunt Penates, redditi fœdi nece!  
 Cæsi cruore traximus nostro solum!*

*Vidit trementes, vidit artus lumine  
 Nostros Tyrannus! Hic scio vidit rogo  
 Nullo crematos, in cibos postos feris!...*

*Hi sunt Penates! Hi lares! Palatia  
 Hæc sunt cruentæ Tygridis Mauritij!  
 Ista maculata scelere sedes est malo!  
 Hoc est Baratri limen! Hoc est gurgitis!*

Der Klagegesang der Schatten steigert sich schliesslich zu rasenden Verwünschungen und bösen Prophezeiungen:

*Vindicta nostri sanguinis pœnas dabit —  
 Lentum est 'dabit'! — d a t — hoc quoque lentum est! — d e d i t!  
 Tibi tuæque, Cæsar auide, domui<sup>20</sup>  
 Testem relinquimus vltionis sanguinem  
 Nostrum, Tyranne! Nostra spargit dextera  
 Haustum cruorem latere vultus in tuos,  
 In liberos, in coniugem, regnum, domum!  
 Sed Cæsar imperio miser Cæsaris cadis!*

In überaus geschickter Weise wurde so Auftakt mit verschleierter Exposition verbunden und die Erwartung des Zuschauers auf unheimliche, grauenerregende Ereignisse eingestellt. Diese mystischen, keineswegs allegorischen oder symbolischen Erscheinungen — darin liegt der prinzipielle Unterschied zwischen den Allegorien des CŒNAPIUS und den Geistern unsres Anonymus — widersprachen dem sonstigen Realismus der Tragödie, und so entstand eine Spannung, die zur dramatischen Wirkung wesentlich

<sup>20)</sup> Im Texte wohl irrthümlicherweise *domus*.

beitragen musste. Gerade der Mauritius-Stoff schien für eine mystische Behandlung besonders geeignet, denn schon in der von Pater KELLER herrührenden, ältesten Dramatisierung des Stoffes (1613) erschienen, wie wir wissen, die Geister der getöteten Gefangenen, die den Kaiser *vor dem Richter Stuel Gottes verklagt* und *vmb Raach geschryen*.

## 5.

Die mystische Linie wird nach den historischen Anweisungen des BARONIUS auch sonst durch die ganze Tragödie als bewusstes Stilmittel äusserer Wirkung weitergeführt. In den zahlreichen Prophezeiungen und unheilswangeren Omina der Tragödie (II : 1, 3, III : 1—2, IV : 3) hören wir das vervielfachte Echo des Auftaktes. Vor allen Dingen kommt hier die Szene (II : 3) in Betracht, wo der von Gott gesandte Eremit Antiochus auftritt, um nach langem innerem Kampfe, wiedergegeben in einem rhetorisch fragenden und antwortenden Monolog, im Menschengewirr Konstantinopels die furchtbare Prophezeiung von dem Tode des Kaisers zu verkünden:

- ANTIOCHUS: ..... *Audiant et horreant*  
*Pœnamque clademque simul omnes incolæ,*  
*Et Imperator audiat miser, audiat:*  
*Gladio peribit Imperator, occidet!*
- CHORUS: *Eheu, quid adfert hic noui, quantos metus?*
- ANTIOCHUS: *Gladio peribit Imperator, occidet!*
- CHORUS: *Horrore quatior, tale nuncium timens.*
- ANTIOCHUS: *Gladio peribit Imperator, occidet!*
- CHORUS: *Hæc iste mentis inops, furore percitus*  
*Tractare præsumit.*
- ANTIOCHUS: *Animus mihi sanus.*  
*Gladio peribit Imperator, occidet!*
- CHORUS: *Audisne, vt secreta nostra pectoris*  
*Agnoscit? 'Animus sanus' — inquit — 'est mihi'. —*  
*Ignosce, sancte vir, quod excedant fidem*  
*Horrenda dicta. Lingua vocem protulit*  
*Incauta.*
- ANTIOCHUS: *Gladio concidet Mauritius!*
- CHORUS: *Heu, Imperator Mauriti! Eheu, civitas!*
- ANTIOCHUS: *Gladio peribit Imperator, occidet!*
- CHORUS: *Quoscunque casus Imperatoris refers,*  
*Diceres easdem subditæ plebi minas.*

In dieser Szene kreuzt sich das Element der Mystik mit dem Mittel tumultuarischer Strassenszenen. Das letztere ist in ergiebigster Weise zur Belebung des äusseren Bildes angewandt. Besonders wirkungsvoll kommt das im 2. Akte (II : 4) zum Ausdruck, wenn der Kaiser in der Gestalt eines Mohren in bakchantischer Prozession vom Volke verhöhnt wird: hier greift der Autor geschickt zum Mittel stets abwechselnder metrischer Instrumentierung der Einzelrufe, um den Wirrwarr des Tumultes sprachlich zu fixieren:

- POPULUS: *Io triumphe! Io triumphe!*  
 CHORUS: *Quis hic tumultus, quæue conclamatio?*  
 POPULUS: *Io triumphe! Io triumphe!*  
*Io pæan! Io pæan!*  
 DEMETRIUS: *En Imperator, ô popule, Mauritius!*  
 POPULUS: *Io triumphe! Io triumphe!*  
 ZENO: *Maure Imperator, saluus imperes!*  
 POPULUS: *Io triumphe! Io triumphe!*  
 COSMAS: *Consul Chaianus*  
*Maurum subegit — Maure, vincis Chaianum!*  
 ZENO: *Maurusne victor? Tunc vincis, Chaiane!*  
*En Chaianus non triumphat, quia triumphas, Maurici!*  
 POPULUS: *Io triumphe! Io triumphe!*  
*Maura Maurus Imperator, Maura gessit improbus!*  
 DEMETRIUS: *Maura cum Mauro, supreme cæli rector,*  
*Exosa tollas capita, dura perduas!*  
 POPULUS: *Io triumphe! Io triumphe!*  
 ZENO: *Seruata gazas!*  
 POPULUS: *Cur?*  
 ZENO: *Rapacem adducimus.*  
 POPULUS: *Quid mirum?*  
 ZENO: *Auro vincit hostem—prô cruentum prælium!*  
*Accipit Chaianus aurum — sic fugatur protinus!*  
*Imperator vincit auro — prô cruentum prælium!*  
 POPULUS: *Victor triumphet! Victor triumphet!*  
 OMNES OMNES: *Ob seruatos ciues!*  
 ZENO: *Et spoliatos!*  
 POPULUS: *Io triumphe! Io triumphe!*  
*Io pæan! Io pæan!*  
 ZENO: *Vincit inimicos, exuperat hostes feros!*  
*Hoc imperante nulla, popule, time mala!*  
*Hoc imperante quidquid est mali subis!*  
*Vincas, valeas — modo non multis imperes*  
*Imperator annis!*

OMNES OMNES: *Omnia plebis si perpetuat*  
*Rector Olympi, viget imperium.*  
*Omnia plebis si pessundet*  
*Rector Olympi, perit imperium.....*

Die abwechselnden jambischen und trochäischen Metra, mannigfaltig variiert, vielleicht von Musik begleitet, gaben der ganzen Szene einen stark beschleunigten Rhythmus. Das Mittel der Einführung neuer Metra in den Senar der Tragödie ist auch sonst gern angewandt, um den langsamen Fluss der deklamatorischen Rede in cantischer Weise zu beleben, wenn die Bewegung der Szene das zu erfordern schien: so wenn die Freunde des Mauritius nach dem Siege des Phocas ratlos hin- und hereilen und in daktylisch-spondäischem Versmass klagen:

*Horrida factis stringit imago:*  
*Nondum tetigit littora cursu,*  
*Rapuit vinctum turba scelestâ,*  
*Ora et siccum sanguine guttur....*

oder wenn die *militēs laureati ludibundi ante urbem* den Einzug des neuen Kaisers feiern und der *primus ordo militum* in glykoneischem Versmass ein Lied anstimmt:

*Quamvis impius Avarus*  
*Crudeli socijs nece*  
*Absumptis nimirum ferox*  
*Romanos tumulus premat,*  
*Auguste, auspicijs tuis*  
*Cladem sentiat in caput*  
*Versam, trux nimis avarus*  
*Cedat Mauritius Phocæ....*

In bedeutend grösserem Ausmass als im *Eutropius*, aber immerhin eine technische Linie weiterverfolgend, die auch schon CNAPIUS sich in seinen Dramen zur Richtschnur gewählt hatte, vertiefte der anonyme Verfasser des *Mauritius* das äussere Schauspiel der Handlung durch eine kühne und gewandte sprachlich-rhythmische Behandlung der Massenszenen, und die bewusste dramatische und szenische Regie, die eben in den lyrischen Textpartien mit auffallender Deutlichkeit zutage tritt, musste dem zeitgenössischen Zuschauer, der dem Stücke seinen *applausus maximus* zollte, mit Recht als der hervorstechendste Zug dieser Tragödie erscheinen.

### *Belisarius.*

#### 1.

Der anonyme *Belisarius* unsres Kodex verhält sich zu dem gleichfalls anonymen *Mauritius* etwa so, wie JAKOB BIDERMANNS Tragödie *de Belisario duce Christiano ab summa gloriae felicitate in extrema infortunii ludibria prolapso* (1607) zu dem *Mauritius Imperator* (1603) des JAKOB KELLER. Wie BIDERMANNS Tragödie den deutlichen technischen Einfluss der KELLERSCHEN verrät<sup>21</sup>, so hat unzweifelhaft auch der obenbehandelte *Mauritius* dem jetzt zu behandelnden *Belisarius* als Muster und Beispiel gedient. Damit ist aber keineswegs gesagt, dass beide Tragödien von verschiedenen Verfassern, einem Meister und seinem Lehrling, herühren, denn ausserordentlich denkbar ist auch die Möglichkeit, dass der Anonymus des *Mauritius* im *Belisarius* sich selber wiederholt.

Die Geschichte vom Feldherrn Belisar, seinem Glück und seinem Ende, ist seit der Mitte des 16. Jahrhunderts ein beliebter literarischer Stoff gewesen, der oft in der germanischen und romanischen Literatur bearbeitet worden ist<sup>22</sup>. Nichtsdestoweniger ist er im Jesuitendrama nur ganz selten zum Thema historischer Tragödien gewählt worden, — so selten, dass JOHANNES MÜLLER sogar meint, für BIDERMANNS Wahl des Stoffes besondere Anlässe biographischer Art annehmen zu müssen<sup>23</sup>. In der Tat weiss er ausser der Tragödie BIDERMANNS nur noch von ganz wenigen dramatischen Behandlungen des Stoffes, einer Tragödie des italienischen Jesuiten GIOVANNI GIATTINI (1650), einer Tragödie des deutschen Jesuiten ANTON JÄGER (1740) und einigen anderen. Auf polnischem Boden wäre noch eine 15 Induktionen (wohl 3 Akte) zählende *actio* des Paters WIERZCHLEJSKI vom Jahre 1702 zu nennen: die drei Akte (oder Szenenserien) zeigen Belisar in seinem Glück, Belisar in seiner Schuld (er vertreibt auf Befehl der Kaiserin den Papst aus Rom<sup>24</sup>), Belisar in seinem Falle. Wie wir

<sup>21</sup>) J. Müller, Das Jesuitendrama, Bd. I, S. 49.

<sup>22</sup>) Vgl. N. Lebermann, Belisar in der Literatur der romanischen und germanischen Nationen, Heidelberg 1899.

<sup>23</sup>) Vgl. a. a. O., S. 49.

<sup>24</sup>) Windałowicz irrt sich wohl, wenn er, Teatr kolegijów jezuickich, S. 24, Belisar den Patriarchen von Konstantinopel vertreiben lässt.

sehen werden, ist ein literarischer Zusammenhang zwischen dieser späten Tragödie und dem fast 100 Jahre älteren *Belisarius* unsres Kodex nicht vorhanden. Ebenso verdankt auch unser Anonymus seinem einzigen Vorgänger BIDERMANN nicht das geringste.

Er setzte seinen Stoff in einem polnischen Prolog ausführlich auseinander und deutete die Grundidee des Stückes an <sup>25</sup>:

*Za czasow Justiniana, Cesarza slawnego,  
Był wielky rycerz, męstwa prawie Marsowego,  
Belisarius. Woiskom Rzymskim on hetmanil  
Szczęśliwie zawsze. Rządow iego nikt nie zganil.*

*Z Persami, z Waldaly (!), z Scythy staczal boie  
I dziwnie był zwycięstwuy wslawił imię swoje,  
Tak że go zgola rowno z Cesarzem kladziono,  
Na monecie go z drugiey strony wybüiano.*

*Patrziesz, na co mu wszystko szczęście tak pozorne!  
Zniża Bog gorne myśli, podwysza pokorne.*

*Z onego tak na wszystkim wielmożnego Pana,  
Z onego tak zwycięstwuy slawnego Hetmana  
Stal się — wgzardzony żebrak, mizerny, vbogi!  
Oczy mu wylupiono. Nie miał ktoby nogi  
Po vlicach y rynkach kierował nędznego,  
Gdy chleba sztuki biegat szukaiąc suchego.  
Wszyści go y domowi swoi opuścili,  
Wszyści się nim iak zdraicę Cesarским brzydziel!*

*Lecz Cesarzowi nie bel on nigdzie na zdradzie,  
I owszem, dla wierności swey ku niemu w radzie  
Bezcenych zdraicow zasieść nie chcąc, zdrowia iego  
Obronil, a wtym marnie postradał swojego.  
Z zazdrości szczery winę nań zdraicę włożyli,  
Z złości szczery niewinnie [Hetmana] zgubili.*

*Bog nad nim pokazal sąd dziwnie sprawiedliwy,  
Nierychły, ale srogo nad grzesznymi mściwy:  
Za dawny grzech poniżył Bog Belisarego,  
O krzywdę go pokaral Papieża Świętego.*

---

<sup>25</sup>) Ich lasse hier wie sonst die Apostrophe an den Zuschauer am Anfang und am Ende des Prologs aus.

## 2.

Fünf weitere Prologe, die jedem Akte vorausgehen<sup>26</sup>, gaben in kurzen polnischen *Summen* die Einzelheiten der historischen Fabel. Krieg herrscht zwischen Byzanz und dem gotischen Reiche Italiens, — ein Krieg, den die Seele der getöteten Gotenkönigin Amalasuunta (*Amalasuunthy dusza, Gottskiewy nigdy Krolowey, Ariański wiary*), aus der Hölle heraufgestiegen, aus Rache angefacht hat. Belisar hat während des Krieges auf Betreiben der Kaiserin von Byzanz den römischen Papst Sylverius gekränkt und aus Rom verjagt. Der Krieg schliesst mit dem Siege Belisars und der Auslieferung des Gotenkönigs Witiges (*oblężeni Gottowie prędko się podaią, Belisaremu krola z korzyścią wydaią*). Belisar wird feierlich in Konstantinopel empfangen. Bald darauf wird aber eine gegen Kaiser Justinian gerichtete Verschwörung angezettelt (*Zazdrość coniurtią po triumphię wznieci*), in die auch Belisar, freilich ohne Erfolg, hineingezogen werden soll (*do Belisarego się darmo veiskaią*). Bei ihrer Entlarvung geben aber die Verschwörer dennoch Belisar als den Hauptschuldigen an, um sich mit ihm zu retten oder jedenfalls nicht ohne ihn unterzugehen (*zdraicom iusz inakszery rady nie dostaie, jedno Belisaremu winę dać wszystkiego i z nim zginąć albo vsć gniewu Cesarzkiego*). Vor dem kaiserlichen Gericht des Hochverrates angeklagt, wird er schuldig befunden, seiner Würden entkleidet und grausam geblendet (*buławę mu odbiorąz Hetmańską godnością, oczy z głowy wylupią z niehudzką srogością*). Er muss auf seine alten Tage auf den Strassen betteln gehn (*w starości to naywiększe będzie szczęście iego: wyżebrać iaką skorę chleba spleśnialego*). Im Epilog, der die Tragödie beschliesst, wird dann noch nachdrücklich die eigentliche Schuld, durch die Belisar sein Unglück mutwillig heraufbeschworen, betont:

*Ale że iednym słowem dotknę tu przyczyny,  
Dla ktorey tak vpadł on Hetman bes swey winy:  
Boga kiedyś zapomniął, szczęściem zaślepiony,  
Złości się wielki ważył dla Cesarzky żoniewy(!):  
Silueriusa z Rzymu, Papieża Świętego,  
Mocą wygnął, strapił, zelżył niewinnego,  
Z Autorem Ariańskiewy w czym był niewierności,  
Chocia w Catholickiy trwał zawsze stateczności.*

<sup>26)</sup> Durch Nachlässigkeit des Abschreibers ist der vierte Prolog ausgelassen worden.

Die so erschlossene Fabel, das *argumentum*, erweist sich — wie zu erwarten — als einfache Paraphrase jener Darstellung, die BARONIUS im 7. Bande seiner *Annales Ecclesiastici* unter den Jahren 534—564 von den Ereignissen gibt.<sup>27</sup> Sowohl Einzelheiten wie Betrachtungsweise sind hier und da dieselben. Auch bei BARONIUS beginnt nach der Ermordung Amalasinthas (534) der siegreiche Krieg, den Belisar, der General Kaiser Justinians, gegen die italienischen Goten führt, und der mit der Gefangennahme des Königs Witiges nach der entscheidenden Schlacht bei Ravenna (540) schliesst. Auch bei BARONIUS wird nach der Einnahme Roms (537) im Anschluss daran die frevelhafte Vertreibung des Papstes auf Anstiften der Kaiserin Theodora (538) mit Nachdruck notiert. Belisar wird nach Konstantinopel zurückberufen (541), aber es wird ihm vom Kaiser kein Triumph zugestanden. Als dann — nach zwanzig inhaltsreichen Jahren, die in der Tragödie einfach übersprungen werden, — einige unzufriedene Personen (Ablavius, Marcellus und Sergius) *insidias ad occidendum ipsum Justinianum Augustum* anzetteln, betont auch BARONIUS, dass Belisar ganz unschuldig *in crimen adductus* und nach ungerechtem Prozess bestraft und *bonis et dignitatibus exutus* worden sei. BARONIUS scheint an der Richtigkeit der Angabe zu zweifeln, dass Belisar auf Befehl Justinians geblendet worden und in grösstem Elend gestorben sei (*eum excæcatum exutumque omnibus dignitatibus atque diuitiis mendicare stipem fuisse coactum*); aber dieser Zweifel war nicht stark genug ausgesprochen, um den Autor der Tragödie dazu zu veranlassen, die effektvollen Motive der Blendung und des Elends unverwertet zu lassen. Was die Ursache des Falles Belisars anbetrifft, so vertrat natürlich schon BARONIUS die kirchlich-religiöse Anschauung, dass sie in der Vertreibung des Papstes zu suchen sei. Denn — meinte BARONIUS mit lehrhaftem Nachdruck — es sei ein *immane scelus atque pauendum etiam dæmonibus sacrilegium iniicere manus in Christum Domini vinctumque in sanctum sanctorum*.<sup>28</sup>

## 3.

Wie im *Mauritius*, so ist auch im *Belisarius* die Anzahl der auftretenden Personen unverhältnismässig gross. Erreichte dort

<sup>27</sup>) Cæsar Baronius, *Annales Ecclesiastici*, Bd. VII, editio novissima, Coloniae Agripp. 1685.

<sup>28</sup>) Vgl. a. a. O., besonders Sp. 576—77.

die Zahl der mit Namen auftretenden Gestalten fast das halbe Hundert, so überschritt sie hier zwar nicht die Ziffer 20, aber um so grösser war die Anzahl der namenlosen Rollen. Nur wenige von diesen Statistengestalten treten aus der Menge der vielen schärfer hervor. Witiges, der Gotenkönig, ist nur ein Schattenriss, auf dessen Ausgestaltung keine Mühe vergeudet worden ist. Auch der treue Offizier Valerianus hat keine andre Aufgabe als nur die, durch biedere Ausbrüche den Heroismus der Zentralfigur zu vertiefen; er ist ein Trabant ohne Eigenwert. Die Verschwörer Sergius, Marcellus und Ablavius sind als Schurken angedeutet, die Höflinge Eusebius und Logothetes, ebenso wenig kompliziert, als treue Diener des Kaisers. Nur die Gestalt Kaiser Justinians durfte auf ein grösseres Quantum künstlerischer Charakterisierungsarbeit Anspruch erheben, aber es lag wohl teilweise an der Form der historischen Jesuitentragedie mit ihrem Streben nach Einheitlichkeit der Wirkung, wenn neben der Figur des Protagonisten jeder Deuteragonist bewusst in den Schatten gestellt wurde. Anders freilich war es im *Eutropius*, der typologisch vom *Mauritius* und *Belisarius* verschieden war: dort war — wie wir gesehen — die Wirkung des Dramas auf der prinzipiellen Gegensätzlichkeit zweier Gestalten basiert. Hier aber war alles Interesse auf einer Zentralfigur konzentriert und durfte nicht durch Nebenfiguren zerstreut werden. Justinians Gestalt verblieb daher ungeklärt: bald werden ihm weise Aussprüche über die Aufgaben der Fürsten in den Mund gelegt (*hæc Principes Divis reor sunt proximi: quod iusta scribunt iura gentibus feris*, II: 1), bald muss er als exemplarischer Tyrann und Wüterich auftreten, bald wieder in seinem Despotentum sich von Schwanken und Schwäche anwandeln lassen.

Im Mittelpunkt des Interesses steht die überragende Heroengestalt des Feldherrn Belisarius. Die Mittel, mit denen diese Gestalt aufgebaut ist, entsprechen genau der Charakterisierungstechnik, die wir im *Mauritius* aufgedeckt. Die Gestaltungsmethode ist auch hier die Methode der doppelten Beleuchtung: uns wird Belisarius auf der Höhe seiner Macht, Belisarius in der Tiefe seines Falles vorgeführt. Der Kausalnexus zwischen jenem und diesem wird durch die Schuld des Helden und durch die Sühne derselben zustande gebracht. Auch hier war eine solche Doppelbeleuchtung schon durch die Quelle vorgezeichnet: BARONIUS hatte schon gemeint, dass *Belisarius exercitus Dux*

*inter felicissimos adnumerandus* gewesen, wenn er nur nicht *impiæ Theodoræ nimis obsequens eius causa dira facinora perpetrasset*; daher habe Gott, durch seine Schuld erzürnt, in seinem weisen Ratschluss es geschehen lassen, *vt ob hanc causam, quod foeminæ ipsum Deum posthabuit, grauissima pati coactus sit, — vt suo loco dicemus*. Die Aufgabe des Dramatikers war somit a priori auf zwei Ziele eingestellt: zunächst Belisar als *felicissimus dux* zu zeichnen, dann aber *suo loco* zu zeigen, wie und warum er gefallen.

Nach diesem Programm reihen sich nun vor allem die Szenen aneinander, die Belisar in seinem Aufstieg darstellen sollen: wir sehen ihn nach der Einnahme Roms, sein Heer zur letzten entscheidenden Leistung anfeuernd (I:3):

*Si bella virtus sæpe, tempus sæpius  
Fortuna læta promouet, si bellica  
Constare quondam sibi fides solet aut potest,  
Belli supremus prosperi currit dies!....  
Mors terga pauidi sequitur, audacem timet!  
Age miles, hæc suprema belli iam datur  
Arena! Palma hic petitur aut infamia  
Aeterna — Italiæ seruitus, probrum!....*

Wir sehen ihn vor den Mauern Ravennas, bereit zum Sturmangriff gegen die letzte Zitadelle der Goten (I:5):

*Perfecta belli summa pars! De cætero  
Bellum admouendum mænibus, victos nisi  
Fatentur, imperio nisi parent meo!*

Wir sehen ihn schliesslich in Konstantinopel, vom misstrauischen Kaiser feierlich als Sieger empfangen (II:3).

Aber bald ist sein Glücksstern im Sinken. Der Dramatiker schlug einen völlig mechanischen Weg ein, um den Niedergang ursächlich zu motivieren: wie der Titelheld des *Mauritius*, so lässt auch der des *Belisarius* das Unheil in völliger Passivität über sich hereinbrechen; noch mehr als *Mauritius*, dessen Unglück doch die indirekte Folge seiner sündigen Hartherzigkeit gewesen, ähnelt *Belisar*, dessen Fall unverschuldet erscheint, einem christlichen Märtyrer, der dem Tod entgegenseht, ohne ihn irgendwie aufhalten zu wollen. So wie der Autor sein Drama gestaltet, ist es der schmutzige Neid der Bürger, der ihn zu Falle bringt. Als die Verschwörer ihn zur Teilnahme an ihrem

dunklen Vorhaben bewegen wollen, erweckt die Entrüstung und Bitterkeit, mit der der Autor ihn den Antrag abweisen lässt, den Eindruck, als handle es sich um eine Intrige gegen Belisar, nicht gegen den Kaiser:

*Huc feruentis me appulit tandem grauis  
 Liuoris astus! Crimen an periculum  
 Grauius? Ego — more non meo — per ciuium,  
 Per gentiumque capita funestam manum  
 Ad sceptrā regni tenderem sicarius?  
 O auspicia, parente digna Romulo!  
 Hoc deerat omen imperi! Belisarius —  
 Post Affricana spolia Regis barbari,  
 Post aucta victor prælia, vltor Romuli, —  
 Ad regna tandem cæde rapitur Cæsarum!  
 Victis Tyrannis imminet patriæ suæ  
 Maior Tyrannus, gentium spoliis ibi,  
 Hic strage clarus ciuium! Quæ criminis  
 Tam dira cominus petit contagio?  
 Quia dignitate proximus sum Cæsari,  
 Subcessor ergo et æmulus sicarius?  
 Hac hac petendus eram, hac poteram adiri via!  
 Hoc quidquid in caput calamitosi aspera  
 Fortuna voluere poterat!..... (IV : 1)*

Gegen den schmutzigen Neid der Bürger ist diese Entrüstung gerichtet, erst in zweiter Linie kommt der Frevel des geplanten Kaisermordes, und um dieses Moment noch besonders zu betonen, griff der Dramatiker zum ungeschickten Mittel der Einführung des *Liur* selbst, der Personifikation des Neides, der schadenfroh Belisars Fall vorausgeniesst (IV:2). Noch lange bevor der Urtheilsspruch des Kaisers gefallen, sogar noch bevor die Anklage gegen ihn erhoben, formuliert Belisar selbst die traurige Inschrift, die einst und bald sein Grab zieren wird:

*Felicitate oppressus hic iacet sua  
 Et ciuium armis impijs Belisarius!*

Die Rolle, die Belisar nun zufällt, reduziert sich eo ipso zu lamentierenden monologischen Betrachtungen über die wunderlichen Wege des Schicksals, über den Undank der Welt, über die Nichtigkeit des Glückes und Ruhmes. Er stellt sich — noch vor dem endgültigen Falle — selbst als ein grossartiges Exempel auf: *Graue dabo gentibus vtriusque fortunæ specimen*, und warnt die Welt: *Cadente me paria metuat sibi!* So ist die ganze Ge-

stalt Belisars auf der Voraussetzung erbaut, dass er schuldlos leiden müsse, und seine letzten Worte vor der Blendung betonen das noch einmal, zum Überfluss:

*Hoc est leuamen vnicum, quod crimine  
Occumbo non meo: ibit ad manes pia  
Vmbra innocentis! Occidam — bene est, licet,  
Occurro fatis. Spes valet fuitiles!*

Diese Worte werden noch in der zweiten Szene des fünften Aktes geäußert, und so scheint bis kurz vor dem Schluss nichts die eigene Verschuldung Belisars anzudeuten.

#### 4.

Zweifellos war der Dramatiker hier dem Vorbild des *Mauritius* gefolgt. Auch hier war sich der Held seiner Schuld nicht bewusst. Aber der Umschlag, das Aufdämmern des Schuldbewusstseins trat hier schon im dritten Akte ein und konnte eventuell als psychologische Ursache dafür dienen, dass *Mauritius* sich dem Schicksal wehrlos auslieferte. Im *Belisarius* fehlt ein solcher Zusammenhang. Das Vorbild schien missverstanden zu sein.

Der Autor stand vor der Frage, wie in letzter Stunde Belisar zur Einsicht seiner Verschuldung zu bringen sei. Leicht genug konnte er dafür sorgen, dass die Schuld Belisars, wie *BARONIUS* sie konstatiert, auch dem Zuschauer als objektive Tatsache entgegentrat. Es war wohl Rücksicht auf das spätere tragische Heldentum Belisars, was ihn daran hinderte, Belisar selbst in den ersten Szenen der Tragödie als Vertreiber des Papstes auf die Bühne zu stellen. Statt dessen zeigte er dem Zuschauer das Resultat der frevelhaften Tat, nicht die Tat selbst; er liess in der Szene I:2 Sylverius mit klagendem Monolog von dannen ziehn:

..... *Extorris pater  
Romanus erro, pulsus a Belisario,  
Cui obsecutus vertere solum iusserat —  
O crimen! — vni fæminæ!.....*

Dramatisch am wirkungsvollsten wäre es nun gewesen, wenn im letzten Akte eine Konfrontation zwischen Belisar und dem Papst hätte zustande gebracht werden können: Belisar hätte

mit einem Schlage seine Schuld erkannt. Aber die Historie gab dem Autor keine Handhabe dafür, und sie verfälschen lag ihm gänzlich fern. So griff er in seiner Not zum probaten Mittel des *deus ex machina* und stellte dem blinden bettelnden Belisar seinen *Angelus custos* in den Weg. In der letzten Szene des letzten Aktes begreift auch Belisar, dass die Geschehnisse nicht vom blinden Zufall, sondern von Gott gelenkt werden:

- ANGELUS: *Quo quo, periture, millies celeras gradum?  
Nunc clade dira premeris? Inhibeto impetum!*
- BELISARIUS: *Quis hancprehendit dexteram Belisarij?  
An lenta quisquam fata producet mihi?  
Occurro morti? Finiam ærumnas cito?*
- ANGELUS: *Custodem, alumne, sic tuum ignoras?*
- BELISARIUS: *Mihi  
Cælestis aulæ nuncius custos adest?*
- ANGELUS: *Adesse iussit ille, qui miserans graues  
Pater labores subsidia mittit suis.*
- BELISARIUS: *O, dura quæ oculos dextera effodit meos?  
Cælum serenat iste vultus? Cur mihi  
Liuor verendi decoris aspectum rapit?*
- ANGELUS: *Ne finge vana putæ facta sine Deo!*
- BELISARIUS: *Humana casibus sinit volui Deus,  
Quia diuturnum patitur ille nihil solo!*
- ANGELUS: *Ne crede! Sceleri inexpliato hæc admouet  
Supplicia. Tolle facinus! — Inhibes dexteram?*
- BELISARIUS: *Vindicta sceleri tanta cui decernitur?*
- ANGELUS: *An immerenti mitteret tantam luen?  
Vindicta sequitur tarda, sed sequitur  
tamen!*
- BELISARIUS: *Effare! Crimen diluere lachrymis volo.*
- ANGELUS: *Depulsus ille Antistes orbis, vertere  
Solum coactus, Pontici exul littoris,  
Syluerius vrget cladibus tantis caput.*
- BELISARIUS: *Agnosco crimen! Istud iratæ manus  
Est fulmen! Inde trahitur exitium rei!  
Syluerius vrget scelere proditus meo!  
Violentus iniecti impiam, diram manum!  
.....*
- ANGELUS: *En ille tantus orbis Antistes fame,  
Squallore, cruditate, perijt vinculis,  
Implorat ille vindices iras Dei.*
- BELISARIUS: *Ah, praua capiti supplicia impio  
Deposcit, omnem superat exitij modum  
Tam grande crimen, in Christum editum  
Petrumque, summum culmen orbis totius!...*

Mit einem Gebete zu Gott um Vergebung der Sünden schliesst die Tragödie von Belisar.

## 5.

Als direkte Nachahmung des *Mauritius* erweist sich der *Belisarius* nun auch insofern, als auch hier das Element der Mystik in den Dienst der äusseren Szenenwirkung genommen erscheint. Und zwar stimmen die beiden Tragödien besonders in der interessanten technischen Einzelheit überein, dass die Mystik gleich für den Auftakt in Anspruch genommen worden ist. Augenscheinlich hatte sich dieses Mittel, das übrigens nicht von den Jesuiten, sondern von *SENECA* erfunden worden ist, bei der Aufführung des *Mauritius* besonders gut bewährt. Wie dort die Schatten der grausam getöteten Soldaten auf der Bühne erscheinen und um Rache schreien, so taucht im *Belisarius* gleich am Anfang (I: 1) *Amalasinthæ vmbra*, der Schatten der ermordeten Gotenkönigin, auf, gleichfalls Rache heischend:

*Quis me redonat ætheri, melior ubi  
 Polus exeret facem, aperit et Phæbus diem?  
 Conde iubar aureum oraque redue (?) ignea!  
 Reflecte in ortus! Veniat illætabili  
 Germana vultu, qualis ad Sagæ venit,  
 Genas cruore sparsa, cantum — et hoc parum est! —  
 Qualis laborans ora Corybantum excitat,  
 Aut pallida means conscios ignes sacris  
 Cereris ministrat, quæ inferis facie nitet! —  
 Nocitura venio! Diu monstris caret  
 Regia, nec effert impios Reges! Tepet  
 Nondum cruore terra? Nondum muliebres  
 Deiecit arces? Nec fauilla Gottica  
 Phæbum meantem cursibus texit vagis?*

Bezeichnend ist es für die linkische Art, wie das Vorbild hier nachgeahmt wird, dass die ganze Szene vollständig unmotiviert verbleibt. *Amalasintha* hat überhaupt keinen Anlass, sich über *Belisarius* zu beklagen, und sie tut es auch nicht. Ihre ganze Wut richtet sich gegen das gotische Königtum, ist sie doch, wie bekannt, seinerzeit von dem inzwischen auch verstorbenen *Theodahad* ermordet worden. So gilt ihr Monolog nur ganz sekundären Dingen und prophezeit nicht etwa *Belisar*, sondern seinen gotischen Feinden im ersten Akte Untergang. Der mystische

Schauer, der erregt werden sollte, wird kaum dadurch erhöht, dass der Autor ausser der Geistererscheinung auch noch zur Einführung zweier Personifikationen oder Göttinnen, der *deæ ferales* Tisiphone und Discordia, greift. Es bleibt völlig unerklärt, wozu Amalasintha sie heraufzubeschwören braucht:

..... *Ô adeste, tristium*  
*Vmbræ Dearum! Scissa palam atque vnguibus*  
*Succinta pectus, quæ impios Marti fero*  
*Discordia ignes sufficis, quæ Regias*  
*Alterna subuertis domos per prælia!*  
*Tuque, o flagello armata Tisiphone, truci*  
*Lærnæa lambit hydra cui dirum caput!*

Mit dieser Auftaktszene sind die mystischen Ressourcen des Autors erschöpft, und wenn die letzte Szene mit dem Schutzengel von ganz anderer Art ist, so finden sie im übrigen Drama keinen Nachklang mehr — im schärfsten Gegensatz zu dem *Mauritius*, wo die Mystik immer wieder zum Ausdruck gebracht wird. Wir müssen hier die „schrecklichen“ Effekte schon als totes, mechanisches Stilattribut bewerten.

## 6.

Mit grösserem Erfolge hat der Verfasser das Mittel militärischer Parade- und Tumultszenen, gleichfalls ein Merkmal des *Mauritius*, anzuwenden gewusst. Bei geschickter bühnenmässiger Ausgestaltung mussten die vielen kriegerischen Szenen des ersten Aktes ein effektvolles Schauspiel ergeben, wie u. a. auch besondere Szenenanweisungen bestätigen. Während der Rede Belisars vor dem Marsche nach Ravenna gibt ein *militum fremitus* den Beifall des Heeres kund; nach der Rede wird besonders vermerkt: *Post fremitum sacramento adiguntur milites renouando*, und der Text des Schwures wird mit dokumentarischer Genauigkeit in prosaischer Fassung wiedergegeben. — Eine Glanznummer war aber der Einzug des Heeres in Konstantinopel im zweiten Akt. Zuerst marschierten wohl die Soldaten unter Anführung des Valerianus singend über die Bühne. Die Bewegung war — wie im *Mauritius* — durch ständige Variationen von Rhythmus und Metrum markiert. Zuerst wird in lebhafter Zwischenrede von Valerianus und den Soldaten der Glyconeus benutzt:

VALERIANUS: *Magni Regia Romuli  
Culmen puluere Troico  
Tollens! Sic tibi Pergama  
Numquam directa soluere  
Cessant, Assaraci licet  
Dumis horreat aspera  
Domus, quondam Asiæ decus  
Regumque imperijs grauis.  
Bis captam tenuit ferus  
Armis barbarus impijs!  
Bis tandem reperit sibi  
Saxum immobile vindicem!*

MILITES: *Notus scilicet exiit  
Vindex Cornigero patri  
Tandem vincula flumini,  
Qui matrem Lybiæ intulit  
Gentis gloria Flauix!.....*

Plötzlich ertönt der feierlich langsame daktylische Hexameter:

*Phebæam, socij, date circum tempora laurum!  
Vertice surgat honos Latonius inque corymbis  
Innexæ Philyræ et virides cum baccare rami!  
Increscat hederæ per Martia pila sequaces  
Viteaque ambitio Thyrsos imitetur ovantum!*

So wird lange in wechselndem Versmass gesungen oder im Chor deklamiert, bis endlich der Kaiser mit Belisar erscheint (II: 3). Da tönt dem Feldherrn in adonischem Metrum der Pään entgegen:

*Pæan, pæan  
Dicite pubes,  
Strenua Marte  
Vincere Gotthos!*

*Pæan, pæan  
Personet æther,  
Maiore sono  
Nubila rumpat!*

Zwölfmal wird der Pään variiert. Dann gibt Belisar das Zeichen zum Tanze: *Date ludicrum, pueri! Insonet tellus pede!* und ein Spiel, *Echo* genannt, wird aufgeführt, bald in trochäischem, bald in daktylischem Versmass:

*Echo cane, cita phalanx!  
Cane graue Ducis opus!  
Tremat humus — eho! — pede,  
Sonet — eho! — plaga poli!*

*Age diua, trahe laurum,  
Chari blanda, sparge flores!*

*Gotthica pubes illa, nauali  
Nata sub Arcto, quæ glaciali  
Summota freto, Tanaim pigrum  
Glacie calcat patria pulsa,  
Quærere terras Marte coacta,  
Jactata solo, iactata sale,  
Victa potentis Cæsaris armis,  
Pæana canis more paterno:*

*Eho cane, cita phalanx!  
Cane graue Ducis opus!*

Das Spiel dauert noch recht lange fort, bis Justinian ihm schliesslich mit dem Zuruf: *Cessate, pueri, ludicro datum satis!* ein Ende setzt.

Diese Art der metrischen Instrumentierung lyrischer Partien, die der Tragödie ein gewisses Eigengepräge gibt, wird auch sonst immer wieder verwertet. So wird im vierten Akte ein *Luctus Militum* von 7 Personen wohl in anapästischen Tetrametern vorgetragen:

*Thracia resonant littora planctu  
Magnoque sinu mæreat Ister,  
Mæreat alia Tyberis lympa,  
Siculi plangat virgo Pelori  
Regnaque Panis habitata feris  
Et Maurusiæ littora duræ!*

So ist auch eine ganze Szene des letzten Aktes (V: 6) dem Vortrage eines vierstimmigen *Ciuium planctus* gewidmet, der in 28 vierzeiligen Strophen das Schicksal Belisars beweint:

*Quo quo properas, feruide Titan?  
Nondum emeritor soluere currus!  
Nondum lassæ iuga quadrigæ  
Medio cursu demere tempus!*

## 7.

Die Chorgesänge bilden im allgemeinen lose lyrische Kommentare zu den Geschehnissen auf der Bühne. Nur der Chorgesang des 2. Aktes kann gewissermassen als eine Ausnahme betrachtet werden, indem er eine Art Fortsetzung des feierlichen Einzuges Belisars in Konstantinopel bildet und als Hymne zu

seinen Ehren aufgefasst werden kann. Ausserdem ist er insofern interessant, als er als Beschreibung der Bühnenausstattung des 2. Aktes betrachtet werden kann; ich zitiere einige Abschnitte daraus:

*Wieżdźai szczęśliwie w bramy Rzymskie, Belisary!  
Wieżdźai na triumph! Łupow bogate ciężary  
Niechai przed tobą niesie Titan poimany,  
Vitiges, miecza twego szczęściem zwoiowany!*

*Otho, iusz bia w bębny, w trąby! Straszne gromy  
Idą z dzał hucząc [.....] pod niebieskie domy!  
Wieżdźai na triumph, sławny zwycięstwuy Hetmanie!  
Niech wysoko w obłokach imię twoje stanie!*

*Za Hetmanem Rycerstwo w laurowey koronie  
Niesie przyzwikle w boiu kr[w]awym razem skronie.  
Wszyscy głosem Pœana mężnie wykrzykaia,  
Wygrane bitwy męstwa dzielnie wspominaią.*

*Złotem vbrane wszędzie świecą się vlce.  
Strzelbę slychać to z tey, to z owey kamienice.  
Po stronach się muzyki wdzięczne ozywaią,  
Zwycięstwa na przemiany, męstwo wystawiaią.*

*Teras aońskie chory głośno dobywaicie!  
Teras wdzięczno wesole pieśnie zaczynaicie!  
Imię Belisarego niech miedzy gwiazdami  
Położone dziś będzie waszymi rytmami!.....*

Die andren Chorlieder bieten kein besonderes Interesse dar.  
Das erste Chorlied:

*Wieczny z wiecznego Boga vrodzony,  
Boże, o Chryste, Krolu niestworzony,  
Ktorego władza, moc, roskazowanie  
Po wszystkie wieki wiekow nie vstanie,  
Ratui w potrzebie!*

formt sich als ein Gebet zu Gott um Schutz für den Statthalter Christi in Rom. Im dritten Chorliede:

*Wieki złote vbieżaly,  
Ktore złości ani znaly.  
Żelazne nastaly lata,  
Ostatnie to czasy świata,*

wird in konventioneller Weise über die schlimmen Zeiten mit ihrer Unsittlichkeit geklagt. Der vierte Chor wendet sich in

einem langen Liede gegen den *Livor*, den gemeinen, hinterlistigen Neid:

*Jędzo piekielna, zarazo świata!  
Tu ludziom szkodzisz po wszystkie lata!  
Jadem twym ludzie przez ludzie giną,  
A nawięcy ci, co szczęściem slyną!*

Ein mindestens ebenso langer Chorgesang beschliesst den fünften Akt. Er ist als Klagegesang über Belisars Fall und Unglück gedacht und fängt recht effektiv mit diesen Worten an:

*Lutnie złote powieszaimy,  
Dobry myśli zaniechaimy!  
Czas wczesny nam wplynął,  
Jak cień nietrwający minął.  
Placz nastąpił, narzekanie,  
Lamenty, smutne wzdychanie.  
Zacznieimy Threny płaczliwe,  
Melodye żałobliwe!  
Oplaczymy Belisarego,  
Płaczmy na nieszczęście jego!*

Und in retrospektiver Klage wird dann sein ganzes Schicksal noch einmal elegisch rekapituliert, und der ausserhalb der reimenden Zeilenpaare an das Lied angehängte, als Quintessenz der ganzen Tragödie gemeinte Schluss gezogen:

*Sczęście krotkie!*

## Fünftes Kapitel.

### Der Typus des konfessionspolemischen Dramas.

(*Franciscus*).

#### 1.

Auffallend selten hat der Jesuitenorden, der doch auf allen Gebieten die Feinde der katholischen Kirche, die Dissidenten und Protestanten, die Abtrünnigen und Ketzer mit leidenschaftlichem Eifer bekämpfte und besonders in Polen zu jenem Bollwerk wurde, an dem sich die Wogen der Reformationsbewegung zerschlugen<sup>1</sup>, — auffallend selten hat der Orden das Drama in den Dienst der Glaubenspropaganda und Religionspolemik gestellt. Wir haben schon im Verlauf dieser Untersuchung auf die überraschende Tatsache hinweisen können, dass Pater CNAPIUS einen Stoff, der schon andererseits zu konfessionspolemischen Zwecken zurechtgelegt worden war, resolut in allgemein-moralischer Weise deutete. Dieser geringe Eifer des Jesuitendramas für die konfessionale Tendenz ist in Polen und besonders gar in Posen, wo es mehrmals zu gewalttätigen Konflikten kam zwischen den Jesuiten einerseits und den Calvinisten und Lutheranern andererseits, wohl dazu geeignet, eine gewisse Verwunderung zu erzeugen. Die Antwort auf die Frage, warum die Jesuiten sich des wirksamen Mittels entschlugen, von der Bühne herab für ihre Kirche Propaganda zu treiben, ist nicht leicht zu finden. Es genügt wohl kaum darauf hinzuweisen, dass das Schuldrama der Jesuiten als solches — neben künstlerischen — nur rein-pädagogischen Zielen nachstrebte und vor seinen Zuschauern allgemeine erhabene Moralsätze in erhabener Form demonstrieren wollte, dass ihm mit andren Worten der Versuch

---

<sup>1</sup>) Vgl. Brückner, Dzieje kultury polskiej, Bd. II, Kraków 1930, S. 105 ff., 473 ff. u. passim.

fern liegen musste, die jugendlichen Scholaren in die religiösen und dogmatischen Kämpfe der Zeit einzuweihen und, wenn auch nur in negativer Verzerrung, in die Argumentationen der Ketzer einzuführen. Ein solcher Hinweis würde kaum etwas erklären, denn er konstatiert nur die Tatsache, dass die Jesuitendramatiker konfessionalen Themen aus dem Wege gingen, gibt aber nicht die Ursache an, w a r u m dem so war. Viel annehmbarer dürfte die Vermutung sein, dass der Grund dieser Enthaltsamkeit einfach in dem Mangel klassischer Vorbilder zu suchen sei. Die Jesuiten waren bei weitem keine Bahnbrecher, die neuen Stoffen und Formen nachjagten; sie waren bescheidene Kultivatoren der Tradition und Konvenienz, und kein bewährtes Muster konnte ihnen — das lag in der Natur der Dinge — zeigen, wie die Form des Dramas oder gar der Tragödie in den Dienst der Aktualität, des gegebenen Augenblickes, der momentanen kirchlichen Interessen zu stellen sei.

Von um so grösserer literarhistorischer Bedeutung ist daher das Drama, das an dieser Stelle zu behandeln ist. Im Kodex trägt es keinen Titel, doch darf es hier — der Bequemlichkeit halber — nach dem Namen der Hauptperson und nach der Tendenz willkürlich *Franciscus siue Religionis Catholicæ Triumphus* genannt werden. Keine *dispositio*, kein *argumentum*, kein *prologus* unterrichtet uns über die Fabel des Dramas, und wir müssen sie uns daher auf Grund des Dramentextes selbst rekonstruieren.

## 2.

Die Handlung des Dramas ist die denkbar einfachste. Der junge Protestant Franciscus, glühender Feind des Katholizismus im allgemeinen und des Jesuitenordens im besonderen, wird durch zufällige Lektüre antilutherischer Propagandaliteratur in seinem fanatischen Protestantismus erschüttert, wendet sich, um die Zweifel, die in ihm erwacht sind, zu beschwichtigen, an die höchsten kirchlichen Autoritäten seines Landes, und als diese nicht imstande sind, die Argumente des katholischen Verfassers, die Franciscus in seinem Glauben an Luthers Unfehlbarkeit schwankend gemacht haben, zu widerlegen, muss der Held schliesslich zum Glauben der alleinseligmachenden Kirche zurückkehren. Es ist bezeichnend, wie wenig tragisches Geschehen ein solches Fabel-

schema zu erzeugen vermochte. Von einer eigentlichen Intrige ist im ganzen fünftägigen Drama überhaupt nicht die Rede. Die Analyse der historischen und martyrologischen Tragödien unsres Kodex hat uns schon gezeigt, dass die konstruktive Bedeutung einer einheitlichen Intrige dem Jesuitendramatiker überhaupt nicht aufgegangen war. Dramatisierung war ihm einfach szenische Demonstrierung, optisch-plastische Vorführung.

Es ist auch nicht so sehr die Handlung selbst, die uns bei diesem Stoffe interessieren kann, als vielmehr das Milieu, in dem der Stoff lokalisiert ist. Das ganze Drama erweist sich als eine in hohem Grade geistreiche Satire auf die konfessionellen Verhältnisse in England unter König Jakob I. Die Namen der meisten auftretenden Personen (Couellus, Floudus, Jonsonius, Eduinus, Montacutus, Rolfus, Rohunhanus, Barious usw.) lassen sich trotz ihrer lateinischen Verkleidung leicht als englische Namen (Covell, Floyd, Johnson, Edwin usw.) erkennen. Es tritt in eigener Person der Erzbischof von Canterbury (*Archiepiscopus Cantuariensis*) auf. Die Landesnamen *Anglia* und *Britannia* werden mehrfach ausdrücklich genannt, und indirekte Anspielungen deuten immer wieder auf englische Verhältnisse.

Im zweiten Akt (II:6) geben die beiden Katholiken Constantius und Victor ein erschütterndes Bild der Verfolgungen, unter denen ihre Glaubensgenossen zu leiden haben:

..... *Carcerum repagula*  
*Cruore squallent atque tortorum efferæ*  
*Manus rubescunt Christiano sanguine!*

Sie sind im Tower gewesen und erzählen, wie es da furchtbar zugehe:

*È carcere arcis Londinensis venimus,*  
*In cuius imâ parte seruatur specus*  
*Tenebricosâ consitus caligine.*  
*Non ille Phæbi luce perfundi suas*  
*Patitur latebras — siue cum pandit caput*  
*Lassus, rubentes siue dum tingit rotas*  
*Vndis Iberi, subtrahens mûndo diem.*  
*Generosa vinculis — heu! — quot illic corpora*  
*Lacerant Tyranni! ferrei quot compedes*  
*Pro veritate nobiles arctant pedes!*  
*Pars magna tolerat flagra, multum plumbeis*  
*Intorta nodis. Pars in ardentis rogos*  
*Deuota, flammis semicincta, pectore*

*Torretur. Pectines, nouaculæ.....  
 Leuiores sunt hæc. Innocens manat cruor  
 Fluminis ad instar! Ossa prorumpunt sua .  
 Spoliata pelle! Quidquid audire est metus,  
 Illic videtur! Plura — perpessu aspera  
 Et grauiora dictu — mi imperant silentium.*

Wie sehr diese „Höllenfahrt“ auch nach berühmten Mustern stilisiert sein mag, so dürfte sie doch mit dokumentarischer Sicherheit auf die Zeit unmittelbar nach der berühmten Pulververschwörung von 1605 und die Verfolgungen, denen die mitbeteiligten Jesuiten und andre Katholiken ausgesetzt waren, deuten.

In einer andren Szene (V: 3—4) überbringt ein hoher Würdenträger (Eduinus) dem Erzbischof von Canterbury den Befehl des Königs, sofort für die öffentliche Verbrennung eines neulich erschienenen theologischen Werkes Sorge zu tragen:

*.....Decretum, amplissime  
 Archiereüs, hoc per te Rex publicarier  
 Jubet, hoc volumen nempe tradi publicis  
 Mandauit flammis in foro atque Academia,  
 Quod scire vult totam Angliam.....*

Es erweist sich, dass der Verfasser des Buches, von dem die Rede ist,

*Conradus e[s]t Vorstius, sacræ  
 Cui lauream Philosophiæ Batauicæ  
 Dedit Lugdunum, quemque doctorem Ciuitas  
 Stupet eadem.*

Der Erzbischof, der das Edikt des Königs missbilligt, kennt ihn als einen *Protestantem Theosophum virumque totis celebrem Batauis*, der zudem *noster Britannicæ fidei magister* sei. Es lässt sich leicht konstatieren, dass hier der berühmte Leydener Religionsphilosoph und Professor KONRAD VON DEM VORST (1569—1622) gemeint ist, dessen *Tractatus theologicus de Deo* auf Geheiss des Königs von England 1611 öffentlich in London, Oxford und Cambridge verbrannt worden ist.

Eine weitere zeitliche Angabe gibt uns der Umstand, dass der Verfasser jener antilutherischen Schrift, die Franciscus zum Schwanken gebracht, mit vollem Namen genannt wird: es soll ein gewisser Personius sein,

*Qui nempe profugus Anglicas fugit rates  
Et ad Latina transnatauit littora (II : 4).*

In jenem Büchlein, das der katholisch gesinnte Floidus seinem protestantischen Freunde Franciscus zum Lesen gegeben, soll Personius behauptet haben,

*Magnum Lutherum, Spiritu plenum Dei,  
Vatem Tonantis, arma qui sumpsit pia  
Pro veritate, cuius innocentia,  
Doctrina, morum sanctitas tot partibus  
Orbis patentis nota fulgit, — Dæmone  
Vsum Magistro, verba cuius impigra  
Bibisset aure (II : 1).*

Mehrfach nennt Franciscus ihn einen *pestilens Jesuita*. — Dieser Personius ist, natürlich niemand anders als der berühmte englische Politiker und Jesuit ROBERT PARSONS (1546—1610), der England zum ersten Male 1574 verliess, um in Rom in den Jesuitenorden einzutreten, und später oft sein Vaterland mit der heimlichen Mission besuchte, für die Restauration des Katholizismus zu wirken. Seine Propagandaschriften überfluteten ganz England.

Zu guter Letzt bestätigt sich auch die allmählich aufdämmernde Vermutung, dass die Gestalt des Titelhelden selbst historisch sei. Im ganzen Drama wird er konsequent nur Franciscus genannt, und es wäre sicher nicht leicht, hinter diesem nichtssagenden Namen eine geschichtliche Persönlichkeit zu erraten, wenn er nicht an einer einzigen Stelle, gleichsam durch ein Versehen des Verfassers, unter einem andren Namen, augenscheinlich seinem Familiennamen, genannt wäre. Gleich am Anfang des letzten Aktes (V:1) lässt der Erzbischof, verärgert über die kein Ende nehmende Franciscus-Affäre, folgende Worte fallen:

*Indigna Cantuariensis audit  
Ab Rege Præsul propter Valsingamium!  
Perecastor, Valsingamius à Præsule  
Grauiora expectat!.....*

Nun ist dieser Franciscus Valsingamius, der neulich ernannte *diaconus*, der bald den Protestantismus aufgeben wird, um in katholischen Ländern den wahren Glauben wiederzugewinnen und — wir dürfen es mit Gewissheit vermuten — eifriger Jesuit

zu werden, ganz unzweifelhaft identisch mit jenem englischen Jesuiten FRANCIS WALSINGHAM (1577—1647), über den ein beliebiges Nachschlagewerk, etwa das *Dictionary of National Biography*, erwünschte Mitteilungen geben kann:

*Walsingham, Francis....., the son of Edward Walsingham of Exhall, near Alcester, Warwickshire, was born at Hawick, Northumberland, early in 1577. His father died before his birth, and his mother, who was a Roman Catholic, brought him to London. His uncle, Humphrey Walsingham, who was kindred of Sir Francis, placed him at St. Paul's school. As the result of his instruction there he read the protestant divines Foxe, Jewell, Calvin, and Beza, and in 1603 was ordained deacon... Doubts were raised as to the validity of his orders and of his belief by reading the 'Manual of Robert Parsons...., and in October 1606 Walsingham entered the English College at Rome. He was ordained priest on 12 April 1608, and early next year, having entered the Society of Jesus, he visited England, and there published his 'Search made into Matters of Religion, by F. W., before his Change to the Catholike' (1609). The work was dedicated to James I, to whom the author states he had formerly submitted his religious difficulties ..... In the controversial parts... it is probable, that the author was aided by Father Parsons. In 1618 W. published his 'Reasons for embracing the Catholic Faith'.....*

So haben wir es hier also mit einer englischen Bekehrungsgeschichte zu tun, die seinerzeit in der katholischen Welt sicher Aufsehn erregt und durch den Eintritt FRANCIS WALSINGHAMS in den Jesuitenorden für diesen einen besonderen Triumph bedeutet haben muss. Der Zeitpunkt der Handlung selbst muss zwischen die Jahre 1603 und 1606 verlegt werden, obgleich die Erwähnung der Verbrennung des Traktates von VORST um diese Zeit als Anachronismus angesehen werden muss. Schwer feststellbar ist die unmittelbare Quelle, aus der der Dramatiker seinen Stoff geschöpft haben mag. Die Kunde von dem Übertritt des Sir FRANCIS WALSINGHAM zum katholischen Glauben und von seiner Aufnahme in den Jesuitenorden konnte ja auf den verschiedensten Wegen zu den polnischen Jesuiten gedrunken sein. Insbesondere könnte man versucht sein anzunehmen, dass Pater WALSINGHAMS eigene Schriften, besonders die obengenannten Abhandlungen von 1609 und 1618, dem Verfasser des Dramas als biographische Vorlage gedient haben mögen: darauf deutet die gute Kenntnis verschiedener authentischer Daten, u. a. des auch im Drama verwerteten Details, dass WALSINGHAM sich mit

seinen Zweifeln zu allererst an den König als das Oberhaupt der englischen Kirche gewandt habe. Wir haben oben schon die Vermutung ausgesprochen, dass das ganze Drama um 1618 verfasst worden sei, und so sehen wir hier das merkwürdige Schauspiel, dass ein Zeitgenosse zum Helden eines Jesuitendramas gemacht wird. Wenn aus dem holperigen, ungeschliffenen Metrum mit den stellenweise überschüssigen, stellenweise fehlenden Versfüßen und Silben ein bestimmter Schluss gezogen werden darf, so ist der *Franciscus* trotz der kalligraphischen Kopie, in der er uns im Kodex geboten wird, doch kaum je über das Stadium der Kladder hinausgediehen: es ist ein unvollendetes Drama, das niemals aufgeführt worden ist, vielleicht eben weil es einen so ungewöhnlichen Charakter besass.

## 2.

Es kann fast als ein Bruch mit dem traditionellen Stil des Jesuitendramas betrachtet werden, dass im *Franciscus* der Einzelfall der persönlichen religiösen Wandlung eines noch lebenden Zeitgenossen in den Brennpunkt des Interesses gestellt wird. Pater FRANCIS WALSINGHAM war keine Gestalt der historischen Vergangenheit, die in idealisierter Steigerung und abstrakter Erhabenheit auf klassischem Kothurn über die Bühne schreiten konnte; er war ein realer Mensch mit ganz individuellen Eigenschaften, mit persönlichem Temperament, mit eigenen Schwächen und Vorzügen, und sein Fall, dieser religiöse Wandlungsprozess des Einzelnen, war ohne jene Eigenzüge und ihre einmalige Verknüpfung kaum denkbar. So zwang der nie erprobte Stoff den Dramatiker aus dem starren Schema des klassischen Dramas hinaus, zwang ihn zur Darstellung eines rein-psychologischen Prozesses, zwang ihn zur Anwendung neuer Mittel, zur Technik des Porträts, zur Dynamik des bedeutend späteren dramatischen Realismus.

Der neue Stoff verbot banale Mittel, und der Dramatiker erfasste ihn mit einer ungewöhnlichen Schärfe des Blickes. Er stellte *Franciscus* als fanatischen Feind der römischen Kirche dar. In medias res führt uns der Antrittsmonolog des zum *diaconus* ernannten, hitzigen und ehrgeizigen Jünglings, der die Bahn zu immer höheren Ehren endlich frei sieht und sich in

Erwartung kommenden Aufstiegs an Zukunftsträumen be-  
rauscht:

*Diem notandam candidis reor notis!  
Res iam nunc eunt mentis ex sententia!  
Animo ocioso ex nunc esse impero, iubeo!  
Secura portum navis nostra respicit.  
Aspirant auræ secundis actæ Zephyris.  
Diaconus sum! Minister Verbi proximè  
Futurus! Ô fata bona, læta, prospera!  
Age anime, lucem aspice! fauentes nosce Superos!  
Jam prima virtuti patescit ianua —  
Animos tantum cape gradibus tantis pares!  
Jam Diaconus! Minister illico! dehinc  
Antistes Sacrorum, quando voles, audies!  
Tunc ego me magnis agnoscam cunctis parem!  
Tunc lætus meos si quando vivam dies!  
Tunc per ora populi fama feretur mei  
Nominis:  
'Franciscus ille est! Ille est Franciscus!' ferent:  
'Quem cura puri dogmatis famæ additum  
'Interque magnos fecit esse Principes,  
'Orbis Britannî magnum famâ, clarum nomine,  
'Rebus, consilio quibusque gerendis parem!  
'Hunc audit Curia, Rex servat, templa audiunt!  
Talis ego esse iam volo et iam apparo. —*

Der moderne Realismus dieses offenerzigen Bekenntnisses überrascht uns durch den völligen Mangel konventioneller Rhetorik. Der Freudenausbruch des der Schule entflohenen Jünglings, dem das ehrgeizige Herz in stolzem Selbstbewusstsein anschwillt, ist dem „täglichen Leben“ abgelauscht. Aber gleich fügt der Autor geschickt einen neuen Akzent in den Strom der frohen Worte ein: den Akzent des ungezügelten Hasses gegen den Papismus, von dem er, Franciscus, England bald befreien wird:

*Sed res hoc istas agam porrò ex ordine.  
Lutheri dogma, fidem, mentemque mordicus  
Tuebor, vsque dum præsens artus meos  
Monebit anima! Vitam hanc prius mihi,  
Lutherum quàm quis pectore extraxerit!  
Papæ, Papistas, Papismos vsque persequar,  
Quoad Angliã tota procul procul exulet  
Papatus nomen! Hostis ego, hostis penitus  
Romani Jouis! Huius qui hostis non est, meus  
Hostis est! Testor hoc sacrum caput:  
Hæc prima sunt nostræ semina industriæ!*

Diesen Feldzug gegen das Papsttum will Franciscus auch gleich ins Werk setzen. Es ist vielleicht ein auf dokumentarisch-biographischen Daten beruhender Zug, wenn Franciscus nach der Sitte seiner apologetisch-polemischen Zeit beschliesst,

*In vulgus rude passim dispergere  
Breues libellos, summa quibus insint omnia  
Tractata doctè dogmatis nostri capita.  
Hanc mihi iam nunc curam subire lubet!  
Hac via nomen posteris tradam meis!  
Hac via doctos non doctosque pariter  
Lutheri pius imbuam de fide sententijs!*

In schärfster individueller Zeichnung tritt uns so gleich von Anfang an die Persönlichkeit eines jungen, bis zum Strebertum ehrgeizigen, von glühendem Hass gegen die römische Kirche und ebenso glühender Bewunderung für LUTHER erfüllten, leidenschaftlichen Fanatikers entgegen. Nun musste diese Gestalt in eine Handlung verwickelt werden, die allmählich zu einer völligen Umkehr führen konnte. Eine intrigenmässig gestaltete Fabel musste erfunden werden, um dieses Ziel zu ermöglichen, und es ist sehr wahrscheinlich, dass die Elemente dieser Fabel aus den Bekenntnisschriften Sir FRANCIS' selbst stammen. Die erste Etappe in der Handlung, die so eingefädelt wird, fließt unmittelbar aus dem Plan, den Franciscus eben gefasst: sein Versuch, einem katholischen Freunde ein antipapistisches Büchlein in die Hände zu spielen, führt dazu, dass er selbst zum Lesen einer antilutherischen Schrift verleitet wird (I : 3):

**FRANCISCUS:** *Sed te hoc vnum volo, vt, quod volo, perlegas:  
Forsan ex istis veritatem discas paginis.*

**FLOIDUS:** *Si contra, quod te volo facturum, recipis,  
Ego fecisse, quod poscis, nequaquam graur.*

**FRANCISCUS:** *Effare, quid sit, quod à me factum velis?*

**FLOIDUS:** *Vicissim et tu libellum huncce legito!*

**FRANCISCUS:** *Titulum volo. — Suspectus est autor mihi.*

**FLOIDUS:** *Catholicus est.*

**FRANCISCUS:** *Nomen dicit Personij.  
Legere vereor, ne legisse doleam.*

**FLOIDUS:** *Meum  
Si non capis, et tuus iuxta sit tibi!  
Alià tuus mihi non legitur lege liber,  
Ni tu, quem suggero, pariter librum legas.*

**FRANCISCUS:** *Factum, quod poscis, nollem, te nisi magis  
Saluum nostrumque vellem. Optionem subeo.  
Legenti tua responde legendo mea.*

Dieser ironische Handlungsingress, basiert auf dem Gedanken: „Wer andren eine Grube gräbt, fällt selbst hinein“, führt zunächst dazu, dass Franciscus zum ersten Mal mit einem anti-lutherischen Argument bekannt wird, das die Katholiken gegen den Protestantismus erheben, nämlich mit der Anklage, der grosse Lehrmeister LUTHER habe eingestandenermassen mit dem Teufel verkehrt. Psychologisch unangreifbar lässt der Dramatiker seinen Franciscus vorerst nur Empörung über die ungeheuerliche Behauptung fühlen und aussprechen (II: 1):

*Huc vsque mentis nulla tempestas meæ  
Afflixit auram paululum. Vt memet dedi  
Huis lectitando Jesuitæ protinus,  
Hanc insolentes concitârunt Africi  
Secumque tristes appulère grandines.  
Phui, execranda millies volumina  
Et inhospitali mancupanda Caucaso!....*

Mit unverminderter Heftigkeit flammt der alte Hass gegen die Jesuiten auf:

*Aduenit hora, sanguine Jesuitico  
Cum fora, plateæ, templa, campi, pulpita  
Tecta innatabunt! Firma stat sententia,  
Cruore vt isto diluatur Anglia  
Et hæc nefanda, quæ cudis, volumina  
Spectante populo, Rege, principibus, viris  
Rogis paratis flamma consumet vorax!*

Noch wird die Eventualität eines Zweifels an LUTHERS Autorität als etwas Ungeheuerliches abgewiesen:

*At enim et ab hoste sæpius docti ferunt  
Pulchrum doceri. Jesuitam[ne] audiam?  
Dictisque fiam credulus Papeuticis?  
Pax ante fida niuibus et flammis erit!*

Der jugendliche Glaubenseifer lässt Franciscus dann den für ihn schicksalsschweren Entschluss fassen, das Buch des Jesuiten PARSONS dem Oberhaupt der anglikanischen Kirche, dem Könige selbst, zu überreichen mit dem Gesuch, die Behauptungen desselben allseitig prüfen zu lassen und, falls dieselben als objektiv falsch erkannt werden sollten, die Konversionschriften der Katholiken, von denen England überflutet wird, öffentlich für strafbar zu erklären:

*Quod si aliqua fuerit deprehensa falsitas,  
Edictum ut eius pœnam in audaces ferat,  
Quicumque scriptis Angliam complent suis  
In Religionis, in Lutheri dedecus! (II : 3)*

Noch zweifelt Franciscus keinen Augenblick daran, dass die Prüfung, die er veranlassen will, eben zu diesem Resultat führen wird, und nur ganz flüchtig streift er die entgegengesetzte Möglichkeit. Sie hat vorläufig nur theoretisches Interesse, aber es ist ein ganz im Sinne des vehementen Charakters des Franciscus gedachter Zug, wenn er mit logischer, geradliniger Konsequenz aus einer solchen Prämisse den einzig richtigen Schluss zieht:

*At si probari, quæ feram, intellexero,  
Caput Anglicanæ cum sit hic Ecclesiæ,  
Decernat Rex in publicâ sententia  
Licere cuiuis quam volet sequi fidem,  
Ratumque proprio comprobet diplomate!*

Dadurch schneidet Franciscus sich selbst für die Zukunft die Möglichkeit eines Rückzuges ab.

### 3.

Mit vielem Geschick löste nun der Verfasser des Dramas die nächste Aufgabe, vor die er sich gestellt sah: nämlich Franciscus wider seinen eigenen Willen zum Verfechter der PARSONSschen Gedankengänge zu machen. Franciscus hatte ja, ohne die Tragweite seiner Handlungsweise ganz zu erfassen, sein Festhalten am anglikanischen Protestantismus an die Bedingung gebunden, dass die Thesen PARSONS' mit objektiven Argumenten widerlegt würden. Mit wachsendem Schrecken gewahrt er, dass die Autoritäten der Kirche, der König, der Erzbischof, die Geistlichkeit sich einer wirklichen Prüfung zu entziehen suchen unter dem losen Vorwande, die englische Kirche habe mit LUTHER nichts zu schaffen. Angstvoll bekennt er dem Erzbischof seine Gewissensqual (V : 5):

*.....Non prius quies  
Mihi reddetur, donec eximatur hic  
Hic onus! Pectori incubat mæsto dolor!  
Non me quies nocturna, non altus sopor  
Soluère curis. Alitur et crescit malum*

*Et ardet intus, qualis Aetneo vapor  
 Exundat antro. Hunc si extinguis, meum  
 Sanasti pectus!.....*

Immer schärfer und zugespitzter wird allmählich das Dilemma, in das er gerät: er weiss sich frei vom Katholizismus, den er glühender als jeder andre gehasst, aber er kann auch nicht einer Kirche angehören, deren Stifter vom Teufel inspiriert ist (V : 7) :

*.....Papismum nescio,  
 Sed esse discipulus nolo Diaboli!  
 Hoc diluatur et quiesco, do manus!*

Es kommt zu einer grossen Disputierszene zwischen FRANCISCUS einerseits und einer ganzen Reihe protestantischer Glaubenslehrer andererseits (V : 6) : den schwachen Gegenbeweisen und Einwänden der letzteren stellt jener die logischen Argumente PARSONS' entgegen, und der Sieg bleibt auf seiner, d. h. auf katholischer Seite. Die Szene hat ein grosses psychologisches und kulturhistorisches Interesse, und sei hier daher ausgeschrieben :

**ROLFUS:** *Longum ordiamur certamen. Sed antequam  
 Placetne, Franciscus, varios consulere codices?*

**FRANCISCUS:** *Placet.*

**ROLFUS:** *Et alij ferantur!*

**PUERI:** *Fiet!*

**ROLFUS:** *Indignas tuo,  
 Francisce, curas pectore tu extermina!  
 Jam statue finem curis his, statue et modum!*

**FRANCISCUS:** *Exterminare vos Stygium didascalon  
 A vestro Duce! Simul omnes pectore et meo  
 Exterminastis curas, statuistis malo  
 Finem!*

**ROHUNHANUS:** *Age, Francisce, nodos exhibe tuos  
 Mox extricandos!*

**FRANCISCUS:** *Facio. Tristi dogmata  
 Orco profecta ab autoreque mendacij  
 Allata — vel sunt certa, non fallentia,  
 Tutaque salutis æternæ via? vel impia,  
 Fallacia, certumque ad Stygios domos iter?*

**BARLOUS:** *Ita est! À mendace quid expectas nisi mendacium?*

**FRANCISCUS:** *Agite, totius pono controuersix  
 Jam fundamentum! Dogmata Orco tradita —  
 Confessione vestra sunt, mendacia  
 Impia, salutis certumque naufragium.  
 Atque Lutherus ore proprio prædicat*

*Palamque cunctis facit: se sua dogmata  
Plutone ab ipso hausisse. Quidquid tradidit  
Itaque Lutherus, impium mendacium  
Et certa demum nigrum ad Tartarum est via.  
At quis nisi amens ire hac eligat via?*

**THEODORUS:** *Probrum est, quod obiicis, facinus Papisticum!*  
**FRANCISCUS:** *Testem Couellum appello, Wittebergicum*

*Ap[p]ello! Prelum an enim Papistis suam  
Illud typographeum operam locat? Libros  
Papistæ an vnquam Lutheri cudunt? Bene est,  
Quod si cuderunt vnquam, vixit tempore  
Illo Lutherus: cur siluit? Tantam sibi  
Suisque liberis occur est passus notam  
Inuri, qui leuissimas iniurias  
Zelo furenti aliâs persequitur? Cur silent  
Et Lutherani omnes, nec vllus hoc probrum  
Diluere tentauit adhuc? — Ast in tempore  
Adest Lutherus preli Wittebergici!  
Mi detur! Quærite folium centesimum!*

**RUARDUS:** *Alia apud nos omnia.*

**ROLFUS:** *Vix umbra est in meo.*

**FRANCISCUS:** *Audite meum! — Quid clarius, quidquid melius  
Dicere Lutherus de se potuit?*

**ROHUNHANUS:** *Est iocus  
Lutheri.*

**FRANCISCUS:** *Quid vetat videntem dicere  
Verum? Sed totne foliis traheret hunc iocum  
Lutherus? Quis credat? Vel igitur edidit  
Hæc falso Lutherus vel verè — quod placet  
Eligite! Si verè? Jam verè dicimus  
Lutherum discipulum esse verumque assedam  
Diaboli. Si falsum? Mendax est! At hoc  
Lucri mendaces faciunt, vt dicentibus  
Vera haud credatur. Quis itaque salutis suæ  
Percupidus mendaci Magistro adhæreat?  
An ille, si hîc mentitus est, vera potuit  
In aliis fari, vbi molitur plurima,  
Nova dogmatibus antiquis repugnantia?*

**BARLOUS:** *Quod somniauit, scripsit.*

**FRANCISCUS:** *Vestrum est somnium!  
Vigilat Lutherus somnumque à pectore procul  
Fatetur! Quod si hoc somnium est, cur somnium  
Non alia dicitis, quæ scripsit?*

**ROLFUS:** *Somnia  
Tua hæc sunt ipsius! Tu vere somnias!  
Excute veterum! Et veritatem cernere  
Licebit insomni, quam his monstrauimus libris.*

- FRANCISCUS: *Itane iam iurgii res agitur?*
- ROLFUS: *Tu, vanissime  
Homuncio, tu iurgiorum autor!*
- FRANCISCUS: *At ego  
Pol veritatem, non iurgia quæro!*
- BARLOUS: *Hanc habes —  
Si quæris, hîc lege!*
- FRANCISCUS: *Hi non explicant, magis  
Sed implicant nodum libri. Cui varietas  
Tanta, manifestæ falsificationis haud  
Luis index non est?*
- RUARDUS: *Tu gentis nostræ lues!*
- THEODORUS: *Tu profugus Apostata!*
- ROHUNHANUS: *Homo stultissimus, vanissimus!*
- FRANCISCUS: *Sic sic, quem veritate non potestis, Satyricis  
Jam maledictis opprimitis! Ô stultissimos,  
Ô turpiter victos! Et quod gravius coquit  
Insanum pectus ore ex vestro, codicibus  
Ex vestris!*
- ROLFUS: *Tu profligatus vanissime  
Arenâ cedis!*
- FRANCISCUS: *Sto! Agite, præsens audio!  
Ô virtus misera! dirus o vobis pudor!  
Ô turpe dedecus! Diabolus fidei Anglicæ  
Auctor fouetur? Pro mundi magne Arbiter  
Superique testes veritatis istius,  
Prô cuncta tellus! Audite, maria, insulæ!  
Audite, cæli! Lutherus diabolo  
Vsus Magistro, et hunc infelix sequitur Anglia!  
Hoc isti dum vident, fremunt nec metuunt!*

So zwingt die Logik der Ereignisse Franciscus dazu, den Standpunkt des Jesuiten PARSONS, den er vergebens widerlegt zu sehn forderte, selbst zu akzeptieren. In dieser Szene ist die Atmosphäre religiöser Disputationen, dialektischer Argumentationen, hitziger Invektiven, fanatischer Textinterpretationen einer konfessionalpolemisch bewegten Zeit mit realistischer Treue wiedergegeben. Der Sieg des Franciscus im leeren Wortstreit würde von einem jubelnden Zuschauerraum sicher als Sieg der Wahrheit begrüßt worden sein, und mit Genugtuung hätte man in der letzten Szene gesehn, wie Franciscus, vom Erzbischof mit Gefängnisstrafe bedroht, im Schlussmonologe *veritate cognita* zum Katholizismus überging und nach Frankreich zog, in dieses *regnum Sorbonicis celebre doctoribus*. Wie eine Triumphfanfare der

siegenden Wahrheit hätten die Warnungsworte des gewesenen Häretikers klingen müssen:

*Audite, gentes! Regna, audite, et omnia!  
 Audite, cuncti, quotquot Lutherum Ducem  
 Habetis! — Heu, miseri, discipulos Diabolo  
 Vos vos dedistis! Hac hac luce clarius  
 Nunc deprehendi! Fugite, fugite Tartarum!  
 Me me sequatur, quisquis est amans suæ  
 Salutis! — Cæpta prouehat cælo DEVS!*

#### 4.

Die neue Art des Konfessionsdramas liess sich nur schwer einer der existierenden vier kanonischen Dramenarten zuordnen. Eine *tragoedia* im überlieferten Sinne des Wortes konnte der *Franciscus* jedenfalls nicht sein, da die Handlung nicht im obligatorischen königlich-fürstlichen Milieu spielte: zwar ist König Jakob I hinter den Kulissen handelnd gedacht, aber persönlich erscheint er nicht auf der Szene. Zudem war der *exitus* des Dramas durchaus ein „glücklicher“: nicht nur bewahrte der Held sein Leben, sondern ging sogar als Sieger aus dem Kampfe hervor. Ebenso wenig kann das Drama als *comœdia* betrachtet werden, denn in diesem dramatischen Genre wurde nur das Komische, Heitere, Lustige zugelassen, der *Franciscus* aber war ein ernstes Schauspiel. Am nächsten kämen dem Typus unsres Dramas die Bezeichnungen *tragico-comœdia* oder *comico-tragoedia*, jene mehr als diese, aber die Komik, die — abgesehen vom „glücklichen“, also komödienhaften Schluss — dem Tragischen beigemischt wird, ist von einer ganz neuen Art, — einer Art, die den Theoretikern des Jesuitendramas sicher im allgemeinen wenig bewusst war, wenn sie von der *lex comica*, vom *exitus comicus*, *hilaris*, *tranquillus*, vom *finis lætus* sprachen. Es war die Komik der burlesken Ironie, die Komik der tendenziösen Satire.

Im zweiten Akte tritt der betrunkene Protestant Jonsonius auf und beglückwünscht den jungen *Franciscus* anlässlich seines ersten Erfolges, der Ernennung zum Diakon. Es lässt sich nicht bestreiten, dass er als traditionelle komische Figur, als Schmarotzer gedacht ist und ebenso wie der *Chrysophilus* im *Philopater* in direkter genealogischer Linie auf den TEREENZISCHEN Para-

siten Gnatho zurückgeführt werden muss. Seine ersten Worte schliessen einen jeden Zweifel daran aus:

*Euge! vt beatus hodie opimitatibus  
Istis redundo! Gaudium! Festiuitas!  
Opipara cuncta Cælites in hunc sinum  
Misère largâ dextrâ!.....*

*.....Merum bibi  
Apud sodales, credite, meracissimum!  
Sic in patenti diffluebat gutture,  
Vt suauiore nectare haud putem Iouis  
Vndâsse mensas.....*

Aber die Figur ist, wie wir sofort sehen, in aktuell-satirischem Sinne umgedeutet und ausgebeutet. Jonsonius fährt nämlich folgendermassen fort:

*Sed neque tacendam sumpta liberalius  
Massica dedêre pectori sapientiam.  
Didici, quid inter vina distet, quæ sacræ  
Mensæ propinant, quæque dant cellaria:  
In Calice Domini, quem bibimus, est sanguinis  
Signum, idque modicum; vix equidem dulcedinem  
Sentiscit aliquam lingua; venter interim  
Reflectionem postulat. Domi manu  
Quem vtraque calicem sumo, totum recreat  
Sopore corpus, hercule! diffunditur  
Venas per omnes suauiter, stomachus diu  
Illi immoratur atque laxari petit  
Remissiore cingulo, quin et pedes  
Cytharæ serenos ambiunt læti sonos!*

In fast blasphemischer Weise ist hier die unschuldige Komik des Schmarotzertums in eine bewusste scharfe Satire über die protestantisch-anglikanische Auffassung des Abendmahls verwandelt, und ironisch wird durch den Ausdruck *manu utraque* an die Verabreichung des Sakramentes *sub utraque forma*, an die Verabreichung des Kelches auch an den Laien erinnert.

Das ganze Drama gestaltet sich im weiteren zu einer satirischen Karikatur des Protestantismus. Von diesem Gesichtspunkt aus ist besonders glücklich gewählt der Zug, dass der revoltierende Franciscus mit seinen Zweifeln von der einen Autorität an die andre gewiesen wird: der König, das Oberhaupt der Kirche, weist ihn an den Erzbischof von Canterbury; dieser beehrt sich, ihn zu Couellus zu senden (gemeint ist vielleicht

WILLIAM COVELL, Mitglied des antikatholischen Propagandainstitutes King James' College in Chelsea, gest. 1614); schliesslich wird er der Meute der untergeordneten *ministri* ausgeliefert. Es entsteht ein gewaltiges Gezeter über den Vermessenen, der sich nicht mit leeren Phrasen abspeisen lassen will, und der ganze Anglikanismus erscheint in lächerlicher Hilflosigkeit.

Denselben Zweck verfolgt eine von der übrigen Handlung ganz unabhängige Szene, die in den fünften Akt (V:2) eingefügt ist. Es ist eine Art *collegium theologicum* unter dem Vorsitz des verärgerten Erzbischofs, — eine Szene, die inhaltlich an den *Synod ministrów heretyckich* von 1611 erinnern könnte<sup>2</sup>.

Die zum Teil erfundenen Gestalten des Carolstadius (vgl. Karlstadt), Viclefus (vgl. Wiclef) und Vittakerus (vgl. Whitaker) setzen dem Erzbischof unablässig mit sinnlosen Fragen zu, die dieser in lächerlichster Weise beantwortet. Carolstadius und Viclefus interessieren sich z. B. dafür, ob der goldne Kelch unbedingt nötig sei bei der Darreichung des Abendmahls:

CAROLSTADIUS: *Egentibus licetne vase fictili  
Cœnam ministrare: olla coquinaria,  
Vitro viuo, cauane manu?*

ARCHIEPISCOPUS: *Papistica  
Superbia sola quærit calices aureos.*

VICLEFUS: *At ollamne, vitrum, cochlear "calicem" vocem?*

ARCHIEPISCOPUS: *Ne mentiare, dic: 'Hæc olla, hic victus,  
Hoc cochlear, hæc caua manus!' Non vult scilicet  
Mendacia Christus nostra.....*

Eine andre Frage, die diskutiert wird, gilt dem Weine: ob Wein unbedingt obligatorisch sei beim Abendmahl. Wie zu erwarten, entscheidet der Erzbischof die Frage mit vermeintlich protestantischer Toleranz:

VICLEFUS: *Desit Massicum,  
Quid consecrabo? Addo aliud: glutire nequeat  
Panem ægrotus tenellum trepidans, sed queat  
Sobolem gallinæ, sorbere queat iusculum, —  
Ne Massicum noceat, hæc consecrarier  
Licebit?*

ARCHIEPISCOPUS: *Quid n̄ liceat? Christus est cibus  
Animæ, at solusne panis corporis cibus?  
Aegris ægrorum proprios date cibos, date,*

<sup>2</sup>) Vgl. Brückner, Dzieje kultury polskiej, Bd. II, Kraków 1930, S. 486 ff.

*Et potiones, quas stomachus ferat, lubens  
 Ferat et palatum! Christus aderat optimus  
 Aegrorum medicus. Non nouit discrimina  
 Christus ciborum aut potionum. Proprijs  
 In cæna quisque potibus uti potest,  
 Cui Massicum non suppetit: Ceruisia  
 Polonus, medoue Ruthenus, in quæis Pontifex  
 Cænasset ipse Christus, si in Judaicis  
 Fuisset oris.....*

Eine ganze Reihe von andren Zweifeln entscheidet der Erzbischof auf dieselbe Weise, und die Szene nimmt allmählich die Form einer grandiosen Persiflage der protestantischen Anschauungen an. Neben dem Probleme des Abendmahls musste der katholische Geist an der Rolle der Frau im Protestantismus Anstoss nehmen, war es doch hier dem Geistlichen gestattet, eine Ehe einzugehen. Dürfe die Frau das Abendmahl verabreichen, die Beichte verrichten, die Predigt abhalten, die Priesterweihe vornehmen, — das sind die Fragen, die auf den Erzbischof herabregnen, und die er mit einem unbedenklichen Ja beantwortet; nur Priester werden dürften sie nicht, denn nur *sociæ laborum*, nicht *sociæ honoris* sollen die Frauen sein. Schliesslich legt Wicief mit vielem Ach und Weh die Frage der Ehescheidung vor:

*Quid vxor si sit contumax, si peruicax,  
 Si desidiosa totos pessundet dies,  
 Si bibula, vinolenta sit, — dimittere  
 Talem talem licebit?*

Und wieder wird die Frage unter falscher Anwendung von Schrifttexten mit einem überzeugten Ja entschieden:

*..... Quin et aliam ducere,  
 Modestiozem! Non durum est Christi iugum,  
 Sed suaue, non graue onus, sed leue. At tali iugo  
 Quid esset durius, quid onere grauius?  
 Cum Scorpijs Salomon ait contubernium  
 Melius quàm cum muliere pessima. Licuit  
 Assvero subrogare Vasti Hester — Vangelicæ  
 Id libertati non licebit?*

Und plötzlich wird den eigenen Posener Protestanten — durch einen Bruch mit allem, was sonst Jesuitendrama heisst, — von offener Bühne in unerwarteter und um so wirksamerer Weise ein scharfer Hieb versetzt; Vittakerus, das enfant terrible unter

den fragelustigen Priestern, dieses *caput insulsum*, dem sogar der Erzbischof, erzürnt über seine naseweisen Fragen, ein donnerndes *Os comprime, impie!* zugerufen, gibt ein Histörchen aus Polen zum Besten:

..... *Audii,*  
*Antistes optime, recens in Polonia*  
*Duos rixatos coniuges. Ira tenuit*  
*Vnum alterumque mensem. Adeunt consilii*  
*Causa Ministrum. Suadet hic diuortium.*  
*Isti maritum, illi dat aliam conjugem.*  
*Recten' consuluit?*

Und zum Gaudium des Auditoriums sagt der Erzbischof mit naiver Gegenfrage sein vom katholischem Standpunkt natürlich horribles Ja:

..... *Pol rectissime! An enim*  
*In rixa perpetua vacassent precibus*  
*Diuinis sanctè?*

#### 4.

Die Satire drang auch in die Chorphartieen ein. Nach dem vierten Akte traten die Protestanten des Dramas, als solche wohl durch die Kleidung gekennzeichnet, auf, um einen besonderen *chorus ministrorum* vorzutragen. Es ist ein langes pseudo-elegisches Klagegedicht über den Verfall des Protestantismus, über den gewaltigen Unterschied zwischen früher und jetzt, über die schlechten Aussichten auf die Zukunft:

*Ba y mym zdaniem na to przypaść musi,*  
*Że naszą wiarę Papiestwo wdusi,*  
*A że — co prawda, raz wypowiem iawnie, —*  
*Kiedy nie zwiemy, Luterstwo wpadnie!*

*Lacno to każdy pobaczy na oko,*  
*Kto ięno rzeczy przegląda głęboko.*  
*Wspomnicie sobie, gdy Luter powstawał:*  
*Jak sporo wszytek świat k niemu przystawał!*

*Teraz zaś opak! Szczęście kołem toczy,*  
*Zdradliwie od nas odurociło oczy,*  
*Gorę nad nami Papieżnikom dawa,*  
*A zatym też każdy od nas odstawa.*

Natürlich betrachten diese merkwürdigen Protestanten die katholische Fabel vom Teufel als dem Lehrer LUTHERS als eine bewiesene Tatsache und rufen ihn demgemäss um Hilfe an:

*Pono też o nas nie dba on Mistrz stary,  
Co uczył w nocy Lutra naszy wiary.  
Niech ieno iak zwykt on do nas przystanie,  
Wnet zasię Luter na nogi powstanie.*

*Zgola iak możem, tak się wspomagaymy,  
A Lutrowego Mistrza przyzywamy!  
Gdy ży Duch z nami, wszystko przemożemy  
I w starą hlubę tę wiare włożemy!*

Dem Pessimismus dieser Protestanten widerspricht nun allerdings ein ähnlicher katholischer Pessimismus, wie er in den beiden (ungleich langen) Teilen des ersten Chorliedes zum Ausdruck kommt. Hier klagt der Chor der Katholiken über die Fortschritte des Ketzertums in Europa, vor allen Dingen in England:

*Pięknesz owoce Anglia dawala,  
Gdy starożytny wierze holdowała:  
Vbogacaly same gorne stogi  
Z iey żniwa brogi.*

*Teraz się ieno zielskami okrywa,  
Choć na nią często krew męczeńska splywa.  
Nieurodzaynych lat z ową szkodą doszła:  
W dzieczynę poszła.*

Die Genfer Irrlehre ist an diesem betäubenden Zustand schuld:

*Piekielne ziarno Geneva splotzila,  
Ktorem wypraw|n|ą rolą zarazila!  
I tak się wzbilo, że iusz iego kłosy  
Dostały kosy!*

Vor allem aber wendet sich die Anklage gegen Wittenberg. den Herd der Seuche:

*Ach prawieć wszystkie zarazilo ziemię  
Roskochawszy się to przekleće plemie:  
Od Wittenbergu iak buiać poczęło,  
Wielki uszrost wzięło!*

Doch nur im Chorgesang des ersten Aktes wurde dieser pessimistisch-elegische Ton angeschlagen: er war hier durch den Inhalt des Aktes wohl motiviert. Bei fortschreitender Hand-

lung aber, bei dem sich immer mehr nähernden Sieg der Wahrheit musste jener Ton einem stets freudigeren Raum geben. Die Stimmung des zweiten Chorliedes war im allgemeinen noch recht düster, aber als vielversprechender Lichtpunkt konnte hier schon Posen, das zum Katholizismus zurückgekehrt, hervorgehoben werden:

*Wieczność<sup>3</sup> pamiętkę sobie wysłużyło,  
Miasto Poznaniu, coś tych wieków zbyło,  
Który się byli w twoje kości<sup>4</sup> wkradli,  
Lecz za staraniem znieśli wypadli!*

*Bog szczęście, że to twoim Prawem<sup>5</sup> będzie,  
Ze nieprzyjaciel nigdy w nich nie siędzie,  
I choć przyłogi odmienia<sup>6</sup> się w lasy,  
Twe zane działa nie wstaną czasy!*

*Oby cię insze miasta na wzor wzięły!  
Prętkoby w Polsce kacerstwa vschnęły!  
Rozwiłby się kwiat staropolskiej wiarey,  
Kwiatów fałszywych zruciwszy maskary!*

Diese Lobpreisung Posens wird mit verstärkter Kraft im 3. Teile des dritten Chores wiederholt:

*Seczęśliwe miasto! miasto ulubione,  
W którym są na to prace obrocone,  
Żeby rozboystwa dusz niewinnych iawnie  
Zniesione były y zniszczone prawnie!*

*Zmocni Bog bramy miasta takowego!  
Błogostawieństwa nadarzy zdrowego!  
Vmieć Bog oddać: kto mu co dobrego  
Czyni, dozna go stokrotnie szodrego.*

*Rad widzi Pań Bog, gdy się kto wkladaie,  
Miasta że grzechy przez nich wypadaią,  
Ale nad wszystko wtenczas się raduie,  
Gdy heretictwo precz z miasta wędruie.*

So wird in den Chören allmählich die siegreiche Stimmung vorbereitet, die sich schliesslich nach dem fünften Akte in einem jubelnden *Triumphus Catholicæ Religionis* Luft macht:

3) Im Text wohl irrtümlich *wieczność*.

4) Im Text *złości*.

5) Im Text *Prawom*.

6) Im Text *odmieniaią*.

Niech świat obłoki szare opanują,  
 Niech się naprzeciw słońcu vszykują, —  
 Skoro się z rzeki, z boru wybię,  
 Wszystkie natychmiast w perzynę rozbiję!

Zdadzą się pysznić gwiazdy z swych promieni,  
 Póki się z słońcem miesiąc nie wymieni;  
 A skoro swą twarz rumianą pokaże,  
 Mnieyszym płomyczkom wstępować każe!.....

Niechże y teraz kacerstwa harcują,  
 Niechaj do Rzymskiej stolicy szturmują, —  
 I te niedługo rozpaczywszy w boju  
 Pod kołmi będą<sup>7)</sup> zebrałi pokoiu!

Niech samo piekło wyrzże swe oręże,  
 Zbita tu jego potęga poleże!  
 Sama prawdziwa wiara triumphuje!  
 Sama iak Pani światu rozkazuje!

---

<sup>7)</sup> Im Text będą.

## Sechstes Kapitel.

### Der Typus des dämonologischen Dramas.

(*Odostratocles* — *Antithemius*).

Unser Kodex enthält ausser den schon oben analysierten Dramen noch zwei, von denen das eine den Titel *Odostratocles* trägt, das andre, zufälligerweise titellos gebliebene, nach dem Namen des Haupthelden bezw. nach dem Inhalt *Antithemius seu Mors Peccatoris* genannt werden könnte. Sie sind zweifellos die jüngsten unter den hier behandelten Dramen und bilden ihrer Art nach einen besonderen Typus, den ich hier als Typus des dämonologischen Dramas bezeichnen möchte.

Im Grunde genommen besteht eine gewisse typologische Verwandtschaft zwischen diesen Dramen einerseits und dem CNAPIUSSCHEN *Philopater seu Pietas* andererseits. Wie dieses, so könnten gewiss auch die hier zu analysierenden beiden Dramen als moralisatorische Exempeldramen betrachtet werden, denn auch hier handelt es sich vor allem um die bühnenmässige Demonstrierung und Exemplifizierung allgemeiner moralischer Lehrsätze, die das menschliche Tun und Trachten regeln müssen. In dem einen Fall bekehrt sich der reuige Sünder zum christlichen Leben, und die Moral feiert einen positiven Sieg; in dem andren Fall ist dieser Sieg der Moral negativ, indem der verstockte Sünder elend zugrunde geht und so dem Zuschauer als abschreckendes Exempel dient. Auch insofern tritt die offenkundige Verwandtschaft mit dem Typus des Exempeldramas deutlich zutage, als wir es in beiden Dramen nicht etwa mit einem irgendwie historisch oder kanonisch fixierten Stoff zu tun haben, sondern mit einem in gewissem Sinne labilen und veränderlichen Stoff, der seinen rein-novellistischen oder sonst literarischen Ursprung sofort verrät.

Wenn ich trotzdem den *Odostratocles* und den *Antithemius* als eine gesonderte Gruppe behandle und dieser Gruppe das Attribut „dämonologisch“ beilege, so hat das seinen besonderen Grund. In beiden Dramen tritt das böse Prinzip, das sich im *Philopater* noch ganz abstrakt mit allegorischem Gewand begnügen musste, jetzt in der leibhaftigen Gestalt des Teufels oder mehrerer Teufel, *dæmones*, auf und kämpft mit allen Mitteln der Hölle um die Seele des Sünders. Es kann gar wohl die Vermutung ausgesprochen werden, dass die barocken Sünderdramen BIDERMANNS jenen allgemeinen Geschmacksstil angeregt oder belebt haben, der auf Umwegen auch in Polen eine ähnliche Dramatik erzeugte. Freilich erschienen seine *Opera Comica* gesammelt erst bedeutend später (1666), aber dieser Umstand braucht — bei dem übernationalen Charakter des Ordens und der lebhaften Kommunikation innerhalb desselben — kein Hindernis für die Annahme zu sein, dass sein Vorgang und Beispiel auch in Polen wirksam sein konnte.

Die folgende Analyse wird zeigen, dass zwischen dem lustigen *Odostratocles* und dem traurigen *Antithemius* ein scharfer Unterschied der geistigen Einstellung zutage tritt: wir werden jenes Drama eine Mirakelkomödie, dieses ein soziales Pamphlet nennen können. Nichtsdestoweniger erscheint das teuflische Element als ein stilistisch so bedeutsames und zentrales Mittel, dass wir die Bezeichnung „dämonologische Dramen“ sicher unanfechtbar werden gelten lassen dürfen.

### *Odostratocles.*

#### 1.

Wir wissen, dass das *Dramma Comicum Odostratocles* in unsrem Kodex zwar an erster Stelle steht, nichtsdestoweniger aber jünger als die übrigen Dramen ist. Es ist weder datiert, noch ist sein Autor bekannt; nur mehr oder weniger begründete Vermutungen können über das zeitliche Verhältnis dieses Dramas zu den übrigen ausgesprochen werden, und was gar die Frage nach dem Autor anbetrifft, so haben wir sie nur negativ entscheiden können, insofern als wir die Hypothese von einer Verfasserschaft des Paters CNAPIUS mit Bestimmtheit haben abweisen müssen.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>) Vgl. oben S. 21, 25, 29.

Bei näherem Studium der Thematik unsres Dramas ergibt es sich gar bald, dass auch das Quellenproblem, wenigstens vorläufig, wesentlich unentschieden bleiben muss oder doch nur ganz allgemein entschieden werden kann. Der recht umfangreiche *Prologus*, der vor Beginn der Vorstellung verlesen wurde, um dem der lateinischen Sprache Unkundigen das Verständnis der Aktion zu erleichtern, gab folgendermassen Aufschluss über die Handlung des Dramas:

*Żołnierz ieden, swawolnym życiem wwieziony,  
Tak był dobrze w rozboiskich sztukach wyćwiczony,  
Że w zameczku mieszkając przy drodze obronnym,  
Przez swe słuski był strachem swym ludziom postronnym.  
Lecz że od lat dziecinnych w dobrym wychowaniu  
Będąc miał nabożeństwo takowe w kochaniu,  
Że na każdy dzień Pannę Náswiętszą pozdrawiał,  
Pozdrawianie Anielskie iako dług oddawał.  
I tak — choć nawiększe sprawy się trafiaty,  
Choć zabawe naglące dzień mu wrywały, —  
Zawsze iednak Anielskie pozdrowienie mawiał,  
Zawsze niskim pokłonem tę Pannę pozdrawiał.*

*Czàrt zawisny zairzał mu ty nakoniec cnoty,  
Nie mogąc znieść — choć lotra — ku Pannie ochoty.  
Z dopuszczenia Bożego postać służącego  
Wéźmie nà się Pàchotka, y Żołnierza tego  
Prosił, żeby go przyjął między swoje sługi,  
Obiecując, że nàdeń nigd nie będzie drugi.  
A w tym mu moc iest dana na Ślacheica tego,  
Żeby ieżli pozdrowić opuścił ktorego  
Dnia Panny przynáswiętszy, zaraz go zàdawił  
I przeklęctwà wiecznego złą duszą nàbàwił.  
O czym on lotr nie wiedząc iak swego przymuie,  
Nàgrode mu zà wierność słuszną obiecuie.  
Pokazuie ochotę mu swą Czàrt przeklęty.  
Dla biegłości w rozboistwie tak mu był przyjęty,  
Że go swego pokoju czynił starszego,  
Jemu w ręce oddàjąc całòść zdrowia swego.  
Lecz on sługà zdràdliwy nà duszę mu godził,  
Rozlicznemi sposoby Pànà swego zwodził,  
Żeby kiedy ty Panny zàpomniat pozdrowić,  
A zatym go swą matką mógł zdraica włòwić.  
Czternaście lat ty zawsze pilnował roboty,  
Jednak w lotrze przelomać nigdy nie mógł cnoty,  
Aż z swego miłosierdzia Bog ześle kapłanà,  
Żeby sługę Matkiewy swy od tego Tyrannà*

*Kiedykolwiek wybawił. Stanie kaplan święty,  
 Na ktorego obecność zkrzył się Czärt przekłety,  
 Lecz gwałtem przywiedziony, ktoby był, spytany,  
 Odpowiedział, co zaczął był y naco posłany.  
 Zåtym zniknie. A żołnierz, pądszy nà kolàndà,  
 Żaluie za swe grzechy, a zåtym odmiania (!)  
 Nàstępnie żywotà. Tak mu nàgrodzilà  
 Stuzbę Pannà Naświętsza, tak go nàuczyla!*

Rein fabelmässig soll es sich also in unsrem Drama um die Rettung einer sündigen Seele durch den milden Eingriff, durch die Fürbitte der hl. Jungfrau handeln. Trotz seines sündigen Wandels hat Odostratocles der Räuber niemals unterlassen, sein tägliches *Ave Maria* zu beten, und geniesst daher den Schutz der Mutter Gottes. Der Teufel kann sich diese Frömmigkeit des sonst der Hölle verfallenen Sünders nicht gefallen lassen, da sie ihn vor der ewigen Verdammnis beschützt, und beschliesst, sich in Menschengestalt in Odostratocles' Räuberbande einzuschleichen, um ihn durch irgendeine List wenigstens einen einzigen Tag am Beten zu hindern. Es gelingt ihm nicht; im Gegenteil, von einem gottgesandten Priester entlarvt, muss er verschwinden, und der Räuber, erschüttert durch die äusserste Gefahr, in der er geschwebt, beginnt reuig ein neues Leben.

## 2.

Die Art der die Mutter Gottes verherrlichenden Dramatik ist der Stimmung des katholischen *Marienkultus*, wie er sich auch sonst in der Literatur als Legende, Hymne, Mirakel geltend macht, entsprungen. Schon früh hat man begonnen, Maria im Drama zu loben. Die Kopenhagener Universitätsbibliothek besitzt in einer aus dem 14. Jahrhundert stammenden Handschrift eine altschwedische Übersetzung eines ganz kurzen lateinischen Dramas *De uno peccatore, qui promeruit gratiam*, in dem vom Sünder Vratisslaus die Rede ist, der auf den Rat des hl. Procopius Maria direkt um Fürbitte bei seinem Richter, ihrem Sohn, anfleht und schliesslich auch durch sie von der Höllenqual befreit wird.<sup>2</sup> Hier herrscht noch die alte naivere Auffassung, dass Maria sich auch ohne das geringste Verdienst des Sünders in ihrer unbe-

<sup>2</sup>) Vgl. G. Ljunggren, Svenska dramat intill slutet av 17. århundradet, Lund-Köpenhamn 1864, S. 111 ff.

grenzten Barmherzigkeit für ihn verwendet, wenn sie um Fürbitte angefleht wird. Später verknüpfte die Kirche, um den Kultus der hl. Jungfrau wirksam zu verbreiten und anziehend zu machen, die frommen Legenden von der Errettung durch Maria mit einer geschickt eingeflochtenen Bedingung: der Sünder, wie gross seine Sünde auch gewesen, wird durch die Fürbitte der Mutter Gottes aus ewigem Verderben gerettet, — wenn er ihr immer treulich gedient. Vratislaus konnte noch reuig bekennen, dass er ihr niemals Ehre erwiesen, und doch auf ihre Hilfe Anspruch erheben. Jetzt war die Gnade wesentlich bedingter und beschränkter.

Aber auch bei dieser Auffassung umstrahlte sie der Glanz der grossen Mutterliebe, die alle Schranken überwindet. Maria, die heilige Patronin der grossen Sünder, die Retterin verlorener Menschenseelen, steht dem schwachen, in Sünde und Schande wachenden Menschen bei, wenn er in seinem Falle das einst der Seele eingepflanzte Bild der göttlichen Mutter nicht vergessen. Siegreich wird er im Augenblick der höchsten Gefahr gegen die Macht der Hölle ankämpfen, wenn er sie um Hilfe anfleht, oder das strenge Urteil des Richters in gnädigen Freispruch wandeln, wenn er sich ihre Unterstützung gesichert. Der hl. Procopius konnte Vratislaus versichern:

*Ware tu med diäfflom fuller  
Ok ingen j himerike ware tik huller,  
Wil Maria bidhia fore tik,  
Thin siel foor nadh j himerik.  
Gudz wrede kan hon fran tik wenda  
Ok skipa tik nader forvtan enda.<sup>3</sup>*

So sprach auch mehr als zwei Jahrhunderte später im polnischen Drama der hl. Priester (*sacerdos*) zu Odostratocles:

*Quis hanc patronam, pressus quibusuis malis,  
Supplex expetiit nec propitiam expertus est?  
Quis in ruinis, maximis in casibus  
Huius non auxiliatricem sensit manum?  
Quis huius fisis ope spe decidit sua?*

Und schon im Prologe war mit polnischen Worten derselbe Ge-

---

<sup>3)</sup> Wärest du des Teufels voll und niemand im Himmel dir hold, will Maria beten für dich, deine Seele gewinnt Gnade im Himmelreich. Gottes Zorn kann sie von dir wenden und Gnade dir schaffen ohne Ende.

danke, der dem ganzen Drama zugrunde liegt, kurz und prägnant ausgesprochen:

*Jàk szczęśliwy, kto się iley daie pod obronę!  
Jako od niey przedziwną odnosi ochronę!*

Auch die jesuitischen Theater liebten es, dieses eminent katholische Thema vor aufmerksamem Auditorium auf der Bühne zu demonstrieren. In seinem mehrfach genannten Aufsatz hat WIESELGREN auf die Verwandtschaft unsres Dramas mit einem handschriftlich überlieferten Schauspiel hingewiesen, das sich in der Königlichen Bibliothek zu Stockholm befindet und folgenden Titel trägt: *Marinus beatissima Mariæ Virginis imagine libertus, oder Wunderlicher Weise durch ein U[nserer] L[ieben] F[rauen] Bildnis Freigelassener*. WIESELGREN teilt mit, dass das Drama am 6. September 1660 im Gymnasium des Ordens zu Mindelheim aufgeführt worden sei. Wahrscheinlich ist es dasselbe Stück, das im Jahre darauf (*den 2. und 6. Herbstmonat 1661*) zu Freiburg in der Schweiz aufgeführt wurde; hier lautete der volle Titel folgendermassen: *Maria Refugium Peccatorum, oder Marinus, ein Freygelassener der Muetter der Gnaden, wunderbarlich durch ein Marienbild, als er zur Richtstatt hinauss geführt, von zeitlichen und ewigen Todt erledigt*.<sup>4</sup> Eine gewisse Verwandtschaft der Motive liegt hier tatsächlich vor, aber die Unterschiede in den Einzelheiten der Handlung<sup>5</sup> sind doch so gross, dass nur von einer allgemeinen typologischen Verwandtschaft, nicht von einem speziell-genetischen Verhältnis die Rede sein kann. Es handelt sich im *Marinus*-Spiel um einen adligen Jüngling, der zum Anführer einer Räuberbande wurde, im Kerker der Lockung des Teufels widerstand und, der Lehren seiner Mutter eingedenk, sich an Maria um Hilfe in der Not wandte.

Aber schon bedeutend früher können marianische Dramen bei den Jesuiten konstatiert werden. Nur nebenbei sei bemerkt, dass schon 1596 in München ein *Phædromus seu Peccator* aufgeführt wurde, worin ein Sünder sich bekehrt und *Virgine adnitente at pænitentium revocatur*; als Ziel des Dramas wurde angegeben: *ut ætas inuenilis deterreretur a peccando et opem Virginis implo-*

<sup>4</sup>) J. Ehret, Das Jesuitentheater zu Freiburg in der Schweiz, Freiburg i. B. 1921, S. 144, 190.

<sup>5</sup>) Von Ehret ausführlich wiedererzählt.

rarent *immersi cæna peccatorum*. Das Stück mit den darin auftretenden Figuren der Securitas, Libertas, Gloria, des Ludus, die Phædromus verführen, ist noch ganz im allegorischen Stil der Moralitäten gehalten.<sup>6</sup> Wichtiger für unsre Zwecke ist aber die *tragico-comoedia* des JAKOB BIDERMANN (1577—1639) *Jacobus Usurarius*, die JOHANNES MÜLLER<sup>7</sup> „ein kleines Gegenstück zu SHAKESPEARES *Shylock* und MOLIÈRES *L'Avare*“ nennt. Hier steht im Mittelpunkt der Handlung der schändliche Wucherer Jakob, ein geiziger Vater, kontrastiert mit einem verschwenderischen Sohn<sup>8</sup>, — etwa wie in dem bekannten kleinen Drama von PUŠKIN *Skupoj Rycar'*. Trotz seines schnöden Gewerbes hat der alte Jakob nie Maria vergessen. „Sie tritt darum auch für ihn ein, ruft ihm noch zur rechten Zeit zu, die Stunde der Rechenschaft sei gekommen, und obwohl zehn Seelen, die unter seiner Hartherzigkeit erlegen waren, ihn arg bedrängen, verhilft ihm doch der Schutz der Jungfrau zum ewigen Leben“.<sup>9</sup> Wenn ich mich nicht irre, hatten die Teufel oder Dämonen in diesem Stück eine gewisse Rolle zu spielen. Jedenfalls lag es im Wesen derartiger marianischer Wunderthemen, wenn das dämonologische Element als krasser Gegenpol des marianischen in die Handlung eingeführt und der Held in faustischem Streben zwischen den Teufel als Verführer und Maria als die ewig-weibliche Retterin gestellt wurde. Wir dürfen hier sicher an den berühmten *Theophilus* (1582) des deutschen Jesuiten MATTHÄUS RADER (1561—1634) erinnern, ein Drama, in dem das Thema des Faustbuches antizipiert war: hier stand dem *princeps inferorum* als dem Symbol des Bösen Maria gegenüber, das Symbol für die Urkraft des Guten.<sup>10</sup>

### 3.

Der *Odostratocles* unsres Kodex ist ein völlig selbständiges Drama, aber einer Stimmung entsprungen, ähnlich der soeben skizzierten. Es wäre vergebliche Mühe, wollten wir nach einem dramatischen Vorbild für unser Schauspiel suchen. Jener *Stratocles siue Bellum*, ein Schullustspiel mit 6 Personen, das JAKOB PONTANUS

<sup>6</sup>) Vgl. Reinhardstöttner, a. a. O., S. 78, 107, 160.

<sup>7</sup>) J. Müller, Das Jesuitendrama, Bd. I, S. 53.

<sup>8</sup>) A. a. O., S. 54.

<sup>9</sup>) Reinhardstöttner, a. a. O., S. 91.

<sup>10</sup>) Vgl. Müller, Das Jesuitendrama I, S. 31 ff.; — Reinhardstöttner, a. a. O., S. 78—79.

1590 in Dillingen aufführen liess und 4 Jahre später in seinen *Poeticæ Institutiones* veröffentlichte, hat nur eine gewisse Namensähnlichkeit mit der polnischen Komödie, aber sonst nichts gemein.

Der *Odostratocles* ist höchstwahrscheinlich eine von allen Vorbildern unabhängige, erstmalige Dramatisierung eines novellistischen Stoffes. Darauf deuten schon die einleitenden Worte, mit denen der Prolog sein Fabelreferat beginnt:

*Jàkie szczęścià czlowiekà potyka takiego,  
Który Pànnie przeczysty zbawienia swoiego  
Sprawę w ręce poleca, — wnet ci pokażemy,  
Cny słuchaczu, gdi przykładem rzecz objaśniemy:  
Powieść pewną poważni ludzie napisali,  
Ktorą w Xięgach swych dotąd wcàle nam  
podàli.*

Der literarisch-novellistische Ursprung des Stoffes ist durch diese Worte sichergestellt. Die Vermutung liegt auch nahe, dass der oben zitierte Prolog viel eher ein Referat einer als Quelle benutzten Erzählung als des Dramas selbst ist. Er enthält an einer Stelle eine bestimmte Zeitangabe für die Dauer der vergeblichen Bemühungen des Teufels:

*Czternaście lat ty zawsze pilnował roboty.*

Auch im Texte des Dramas wiederholt sich diese Zeitangabe, indem der *sacerdos* in seinem Antrittsmonolog (V: 1) mitteilt, der Teufel habe *per annos quatuor et decem* dem *Odostratocles* nachgestellt. Aber durch die Ereignisse des Dramas selbst ist diese Zeitangabe keineswegs motiviert und darf daher als Rudiment der prosaischen Vorlage betrachtet werden. Auch sonst bieten sowohl der Prolog wie auch das polnische Handlungsschema und das Drama selbst mehrfach Anhaltspunkte dafür, wie wir uns diese Vorlage zu denken haben. Der Held wird meistens konsequent *żołnierz* genannt, aber ein gewöhnlicher Söldner, Landsknecht oder Krieger ist er keineswegs. Er wird als Räuberhauptmann geschildert, aber auch ein gewöhnlicher Räuber ist er nicht. Das Drama lässt keinen Zweifel daran übrig, dass seine Leute ihn nicht als *primus inter pares*, als selbstgewählten Anführer betrachten, sondern als ihren absoluten Herrn, als ihren Souverän, dem sie durch natürliche Untertanschaft zur Treue verpflichtet sind. Es ist bezeichnend, dass er persönlich niemals an den Raubzügen und Überfällen teil-

nimmt, sondern vornehm zuhause bleibt. Er besitzt eine Burg oder ein Schloss (*zameczek przy drodze obronny*) und ist, wie der Prolog ausdrücklich betont, ein *szlachcic*, ein Edelmann. Als einen auf das Wohl seiner Leute bedachten Ritter und Burggrafen zeigt ihn auch sein Gespräch mit dem *oconomus*. Ausser diesem unterhält er auch einen *cocus*, einen *subcocus* und zahlreiche Pagen und führt somit ein grosses Haus; darauf deutet auch, dass er mit seinen Nachbarn, die wir uns als feudale Burgherren zu denken haben, auf gleichem Fuss verkehrt. Nach den Worten des Prologs hat er in seiner Jugend eine gute Erziehung (*dobre wychowanie*) genossen, und im Antrittsmonolog entsinnt er sich gern seiner Universitätsstudien (*darem cum studiis operam liberalibus*). Kein Zweifel, wir können in ihm (oder vielmehr im Prototyp der prosaischen Vorlage) einen typischen mittelalterlichen Raubritter erblicken, der einstmals bessere Zeiten und Ziele gekannt, jetzt aber, wohl von der Not dazu gezwungen, an Strassen und Wegen das Faustrecht geltend macht: sein Name, wohl vom griech. ὁδός 'Weg' und στρατός 'Kriegsmacht' gebildet, spiegelt sein jetziges Handwerk wieder. Alles das deutet nun sehr wenig auf polnische, um so mehr dagegen auf westeuropäische Kulturverhältnisse<sup>11</sup>, und zwar nicht auf zeitgenössische, sondern vielmehr entschieden auf mittelalterliche Verhältnisse. Mit Sicherheit dürfen wir daher annehmen, dass es sich in der mutmasslichen lateinischen, prosaischen Novellenvorlage um das Schicksal eines mittelalterlichen Raubritters gehandelt hat, der den vorbeiziehenden christlichen und jüdischen Kaufleuten an Wegen und Strassen auflauerte, trotzdem aber nie das ihm seit der Kindheit lieb gewordene *Ave Maria* zu beten vergass.

## 4.

Dieser Stoff, dessen Quelle mir wie gesagt unbekannt geblieben ist, muss letzten Endes zweifellos in der mittelalterlichen Mirakelliteratur gewurzelt haben. Sie wimmelte von Erzählungen über die wunderbare Rettung, die Maria Räubern und Dieben ange-

<sup>11</sup>) Es ist kein Zweifel daran, dass es auch polnische Marienwundersammlungen gegeben hat. Vgl. z. B. A. C. Croiset v. d. Kop im ASPh. XXX, S. 69 über eine nur in grossrussischer Übersetzung bekannte, ursprünglich polnische Sammlung des 16. Jahrhunderts.

deihen liess, weil sie zu ihr gebetet. Die Rettung durch Maria befreite sie von irdischer oder ewiger Strafe.<sup>12</sup> Es ist mir nicht gelungen, eine mit dem Stoff des *Odostratocles* identische Mirakellegende ausfindig zu machen. Am nächsten kommt ihm unter den mir bekannten eine altfranzösische Legende, die ich zufälligerweise, und zwar an recht entlegener Stelle, gefunden habe. In einer von H. KJELLMAN herausgegebenen anglo-normannischen Sammlung von Wundertaten der hl. Jungfrau<sup>13</sup> steht u. a. ein Poem, dem der Herausgeber folgenden Titel gibt: *Le chevalier pillard qui disait tous les jours la salutation angélique et qui fut sauvé par la Sainte Vierge*. Der Held dieses Poems ist ein *chivaler*, der da

*Chescun jur fu acustumé  
Le angeline salutaciun  
Neof fez dire par devociun.....  
E si requist seinte Marie  
Ke einz ke il fina sa vie  
•Lui feist aver pur sun seint nun  
De ces folies confessiun....*

Der weitere Inhalt wird von KJELLMAN folgendermassen rekapituliert:

*Il est exaucé. Frappé à mort par un ennemi, il reste deux jours en selle, une lance à travers le cœur; enfin le troisième jour, un prêtre, découvrant ce prodige, l'amène avec lui dans un couvent, où il expire après s'être confessé.*

Es kommt mir bei dem Vergleich unsres Stoffes mit dieser Legende keineswegs auf eine völlige Identität an. Die Legende wird hier nur zu dem Zweck angeführt, um an einem Einzelbeispiel das thematisch-literarische Milieu zu zeigen, dem zweifellos auch der Stoff unsres Dramas entwachsen ist. Bedeutungslos dürfen daher die Unterschiede zwischen den beiden Stoffen sein. Wenn man nun aber in Betracht zieht, dass wie beim *Philopater*

<sup>12)</sup> Aus der umfangreichen Literatur über Marienwunder von dieser Art seien hier genannt: A. Mussafia, Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden, Wien 1886—98 (bes. Bd. II, S. 63, III, S. 49, IV, S. 17); — Benrath, Zur Geschichte der Marienverehrung (S. 232); — Becker, Die Mutter Gottes in d. altfranz. Literatur (S. 72) usw.

<sup>13)</sup> H. Kjellman, La 2<sup>me</sup> collection anglo-normande des miracles de la Sainte Vierge et son original latin, Paris-Upsala 1922, S. LXXIV u. 263 ff.

so auch hier die Technik des Dramas gewisse Deformierungen des Quellenstoffes forderte, so schrumpfen jene Unterschiede, die an sich gering sind, noch mehr zusammen. Das dämonologische Element in unsrem Drama ist z. B. gewiss eine Neuerung, die verhältnismässig spät in den Stoff hineingetragen worden ist und ihm ursprünglich ebenso gefehlt hat wie jenem altfranzösischen Poem. Dann muss aber der Priester, der im Drama als *deus ex machina* ausschliesslich zu dem Zweck auftritt, um den Teufel zu entlarven, ursprünglich eine andre Rolle gehabt haben, und zwar wohl sicher eine ähnliche Rolle, wie der Priester jener Legende: die Rolle des von Maria gesandten Beichtvaters, der dem Sünder kurz vor seinem verzögerten Tode die Absolution gibt und ihn so vor der Hölle bewahrt. Das würde dann bedeuten, dass der ursprüngliche Schluss im Drama abgeändert worden ist, und wenn man die Schwierigkeiten in Betracht zieht, die sich einer Dramatisierung der eventuellen ursprünglichen Version entgegenstellen mussten, wird jene Abänderung zu einem natürlichen Notbehelf: nach der Legende stirbt der Held mit der Lanze im Herzen erst drei Tage nach der Verwundung, — ein Mirakel, das auf der Bühne schwer darstellbar war. Als einen rudimentären Motivrest einer Vorlage, in der der Held durch sein Gebet wunderbar am Leben erhalten wird, dürfen wir sicher jene Stelle in unsrem Drama auffassen, wo der Priester sagt (V : 1):

*Aue, quod illum<sup>14</sup> solum viuam detinet  
Virginis ope clementissimæ!*

Wie dem nun aber immer sein mag, so dürfte jedenfalls das hier Vorgebrachte genügen, um die Annahme zu begründen, dass ein bestimmter Zusammenhang besteht zwischen dem Stoff des *Odostratocles* und der mittelalterlichen marianischen Mirakel- und Legendenliteratur. Diese Literatur war einem stets intensiveren, stets reicher nuancierten Kultus der hl. Jungfrau und Mutter Gottes entsprungen und war nur ein anderer Ausdruck für jene mystische Stimmung, die ihre schönste Blüte in der überschwinglichen Lyrik der marianischen Hymnologie erreicht hat.<sup>15</sup> Kein Wunder daher, dass auch unser Drama, seinen literarischen Ursprung auch hier offenbarend, im letzten Akte den

<sup>14</sup>) Scil. *Odostratoclem*.

<sup>15</sup>) Vgl. z. B. Frandsen, *Mariaviserne*, Kopenhagen 1926, S. 113 u. pass.

dramatischen Rahmen durchbricht und in hymnologischer Lyrik zerfließt. Wie ein kirchlicher Hymnus klingt die Lobpreisung Mariens, die hier ihrem siegreichen Vertreter, dem Priester, in den Mund gelegt wird:

*Ô Virgo, cælorum decus!*  
*Ô Virgo supra cælites!*  
*Ô Mater et Virgo simul!*  
*Ô Virgo, regina omnium!*  
*Mater salutis omnium!*  
*Virgo pudoris lilium!*  
*Cælestis illa planneta,*  
*Sabæa vincens germina!*

*Ô tuta spes pereuntium*  
*Portusque naufragantium,*  
*Candore niuis es purior,*  
*Stellis micæ formosior,*  
*Lunaque luces pulchrior,*  
*Phæbo refulges clarior!*  
*Ô te beatam millies*  
*Et prædicandam millies!*

*Ô te canendam vocibus*  
*Mortalium et cælestium!*<sup>16</sup>  
*Qui fecit vnus omnia,*  
*Polum, Stygem, terras, mare,*  
*Quem non capit capacitas,*  
*Alio tuo conclusus est!*  
*Ô te beatam millies*  
*Et prædicandam millies!*

## 5.

Neben dem marianischen Element ist es vor allem das dämonologische, das dem Drama dessen Hauptakzent und Charakterepräge gibt. Im Wechselspiel zwischen Odostratocles, dem nur schwach skizzierten Haupthelden, der nie sein tägliches *Ave Maria* vergisst, und dem Teufel, der ihn am Beten verhindern will, besteht das eigentliche intrigenmässige Interesse des Dramas. Sie stehen in einem ähnlichen Verhältnis zueinander wie Faust und Mephistopheles. Aber das Problem ist noch naiv gefasst und in seiner ganzen Tiefe bei weitem nicht erkannt.

<sup>16)</sup> Im Text, wohl versehentlich, *cælestibus*.

Das dem Jesuitendrama eigentümliche unpsychologische Gestaltungsverfahren war nicht dazu imstande, die Tragik des reuigen Verbrechers zu erschöpfen. Odostratocles, der Räuberhauptmann, ist nur oberflächlich und zwitterhaft gestaltet. Seine reuige Umkehr am Schlusse des Dramas steht mit den starken Mitteln, die zu ihrer Schilderung gebraucht sind, in keinem Verhältnis zu dem ausserordentlich gemilderten Räubertum der ersten Akte. Die Betrachtungen, denen er sich gleich im Antrittsmonolog hingibt, sind wenig dazu geeignet, dem Zuschauer einen Eindruck von der Tiefe seines Falles, von der Verworfenheit seines sündigen Handwerks zu geben:

*Quàm verum est illud, quàm dignum imo tripode,  
Quod olim quispiam sapienter protulit:  
Longam assuetudinem esse naturam alteram.....*

*Nihil tenacius inhæret quàm quod animo  
Percepisti rudi, cum mens fieret adhuc  
Vacua rebus aliis velut rasa tabula.  
Malis imbuta fuerat testa si recens,  
Odorem seruabit eadem tetrum diu.  
Si lana muricis colores primitus  
Imbibit, haud posthac mentiri fucum sciet.  
Adeo à teneris annis multum est assuescere. —  
Sed hoc ipsum satis in me experior in dies,  
Qui quæ olim semina cum prima pueritia  
Suscepi, nunc ea fixa animo medullitus,  
Quamuis — hem me miserum! — cum fænore  
Ac nimium fructu exigeo, retineo tamen.  
Assueui ludo in literario puer,  
Darem cum studiis operam liberalibus,  
Certis precibus colere Theotocon Virginem.  
Inhæsit adhuc hæc adeò consuetudo mihi,  
Vt in hac etiàm, quam viuo, vita pessimâ  
Diem, quo omittam saltem illius Aue pium,  
Vt — inquam — me putem diem hunc malè perdere,  
Plenissimus quamuis tot sim negotiis,  
Intus quæ me et, ab extra trahunt, vt carnifex.*

Dieser Monolog erklärt nicht den merkwürdigen Gegensatz zwischen dem sündigen Leben des Räubers und seiner unwandelbaren frommen Liebe zur hl. Jungfrau; er konstatiert ihn nur. Wir müssen ihn wohl oder übel als Tatsache hinnehmen.

Aber auch dem Autor selbst war die Marienverehrung des Räubers augenscheinlich ein Hindernis dafür, den R ä u b e r als

solchen zu schildern, — als einen Sünder, den eben nur das gewohnte *Ave Maria* vor der Hölle schützt. Zwar wird er an einer Stelle in schwärzesten Farben geschildert (I : 3), — und es ist der Teufel selbst, der ihn so schildert —:

*Est his in oris prædo quidam pessimus,  
Ad facinus audax, parricida, homo perditus,  
Raptor vel inprimis vt si quis vspiam  
Et qui hac in arte latroni cedit nemini.  
Hunc pro factis istis egregius, scilicet  
Quæ nostro suasu ductuque impiger patrat,  
Jam pridem digno munerari præmio  
Oportuit, vt scilicet ad barathri cruces  
Abreptus pœnas (quas ipse horret Tartarus,  
At quas et ego tremo ipse!) supplicium daret.*

Aber die Tatsachen, wie sie uns im Drama vorgebracht werden, entsprechen keineswegs dem eben entworfenen düsteren Porträt. Odostratocles nimmt nicht selbst an den räuberischen Überfällen teil, man müsste daher erwarten, dass gerade in jenen Szenen (z. B. I : 4, II : 1), wo er seine Bande instruiert oder nach vollbrachter Tat lobt, seine verbrecherische Gesinnung zutage treten müsste. Aber seine Reden sind weit mehr väterliche Ermahnungen eines Lehrers als barsche Befehle eines Räuberhauptmanns:

*Nunc iterum, famuli, vestro vos accingier  
Operi vellem, quodquæ solet quilibet suæ  
Edat specimen industriæ! Nec quempiam  
Vestrum ex primo cuperem remittere studio,  
Quin proficere in dies magis ac magis, — velut  
In ludo diligentes discipuli solent,  
Quibus ob id est sua gratia apud Didascalon. (I : 4)*

Mord und Totschlag kommen nicht vor, augenscheinlich weil Odostratocles derartige Mittel nicht zulässt. Der Räuber Melampus fängt einen *tabellarius* ab, der schwört, nur Briefe bei sich zu haben; als es sich herausstellt, dass er nichtsdestoweniger *tercentum insutos argenteos* in den Kleidern versteckt, wird er doch nur mit unschuldigen Faustschlägen bestraft. Der Räuber Hagaamedes soll zusammen mit zwei Kameraden ein paar berittene Edelinges überfallen und ihnen die *crumena* abgenommen haben; aber Mord wird vermieden, und die Ritter werden, freilich *signati vulneribus*, heimgeschickt. Auch die beiden Überfälle, die auf offener Bühne vor unsren Augen stattfinden (II : 4, IV : 7), en-

den damit, dass die Geplünderten mit heiler Haut freigelassen werden. Odostratocles ist kein besonders schlimmer Räuber.

Diesem polnischen Faust steht nun als Mephistopheles der eigentliche Träger des Bösen, der Teufel Corax, auch Cacodæmon genannt, zur Seite. Mit vielem Fleiss ist diese Gestalt herausgearbeitet. Infernalisches genug ist das erste Auftreten dieses Emissärs der Hölle (I: 3):

*Ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha[ha ha]!*  
*E regno Ditis, lurida è Stygis domo,*  
*E noctis tenebris, è tricipitis horrida*  
*Cauerna Cerberi, è palude Acherontica,*  
*Vbi scelesti pro meritis debitas luunt*  
*Pœnas, supplicii addicti perennibus,*  
*Hæc in loca venio lucis, habitata incolis,*  
*Qui nondum rabidæ experti Libythinæ vices*  
*Agunt hoc quod conceditur vitæ brevis.*  
*Huc me, qui tetro Tartari præest Chao,*  
*Rex ipse Erebi exilire voluit Luciper (!),*  
*Juratus hominum hostis et in humanum genus*  
*Repertor fraudis et technarum maximus.*  
*Ha ha ha ha! Sed et ipse munus hoc ago libens!*  
*Causa est — si cupitis scire — nocendi aliis amor,*  
*Qui me tenet semper, quinimmo quo ardeor.*  
*Quin augeatur pœna cum semper mihi,*  
*Pertraxi quoties quempiam in aliquod scelus,*  
*Tamen ad nocendum reddor et reddar magis*  
*Procliuvis. Hæc est vnica consolatio:*  
*Decipere et crebris premere mortales dolis!*  
*Adstruere casses ludus et iocus mihi!*

Seine Aufgabe, wie er sie seinem Gefährten, dem Dämon Asmodeus, schildert, besteht darin, den von Maria beschützten Odostratocles ins Verderben zu stürzen:

*.....Mihi hoc datum est negotii,*  
*Hunc vt obseruem cura solertissima*  
*Et tentem, vt solitam vnâ preculam vel die*  
*Recitare omittat, studio et succumbat meo.*  
*Tunc illum hac dextrâ strangulem meâ illicò!*

Seine vergeblichen Versuche, dieses Ziel zu erreichen, bilden den Hauptnerv des dramatischen Geschehens. Sein erster Schritt besteht darin, dass er die Gestalt eines Menschen annimmt, um in Odostratocles' Bande aufgenommen zu werden (I: 3):

*Sed quo procedat ex animi sententia  
Tela hæc, quam texere ordior, placet interim  
Mentito vultu formam præferre famuli,  
Vt eius inter adlectus gregem comes  
Ipsam tandem ad omittendam oratiunculam  
Adducam familiari consuetudine.*

Es'gelingt ihm sehr bald, sich Odostratocles als *homo et ad chorum et etiam ad forum*, als *olim aulicus, nunc ex bello reditus miles* (I : 5) vorzustellen und in seine Schar aufgenommen zu werden. Er tut sich bei den Überfällen hervor, gewinnt das Vertrauen seines Herrn und wird von ihm zum Kammerdiener ernannt (II : 5) :

ODOSTRAT.: *Eia, magis familiarem abhinc te mihi volo  
Atque cubilis mei custodem mancipo!  
Places, Corax! places, ô corculum meum!  
Hoi, felicem me sane tali famulo herum!*

CORAX: *Hoi, felicem me sane famulum tali hero!....  
Ô here, here, tecum viam longa sæcula!*

ODOSTRAT.: *Corax, Corax, tecum sim longa sæcula!*

Jetzt wagt er, bei der ersten sich bietenden Gelegenheit Odostratocles, mehr im Spass als im Ernst, flüchtig wegen seiner frommen Gewohnheit anzugreifen (III : 2) :

CORAX: *.....Eia, here, sic mihi places!  
Sic te, nunc qualis es, semper liberalem expeto!  
Multum hæc tua lætitia istos omnes recreat,  
Me vero imprimis, — non cum illas preculas  
breues  
Im m u r m u r a s q u o t i d i e!*

ODOSTRAT.: *Et quandoque expedit  
Studiis vacare talibus.*

CORAX: *Ha ha, nos viros —  
Quod facta nempe ipsa indicant — püssimos!*

Vorläufig reagiert Odostratocles nur mit fröhlichem Lachen auf die eifrigen Versuche des Kammerdieners, ihn zu einem musterhaften Räuberhauptmann zu machen, und Corax lässt es geschehen. Aber im vierten Akte unternimmt er endlich einen geschickt vorbereiteten und gefährlichen Vorstoss. Er trifft seinen Herrn übler Laune und wenig aufgelegt zum Beten (IV : 1) :

- CORAX: *Quid agis, here? quid agis?*  
*Quid frontem tetricat?*
- ODOSTRAT.: *Apage, solitam precem*  
*Donec persoluum!*
- CORAX: *Nunc immurmuras precem?*  
*Age nunc studiis incumbere lætioribus!*
- ODOSTRAT.: *Quare?*
- CORAX: *Quare? Prædam præda sequitur noua*  
*Tibi. Eia aie, iugum excute! Turpe est dare pectoris*  
*Robur votiuis nescio quibus — pro pudor! —*  
*Nugis! Dum es miles, tracta militaria,*  
*Atque ociosis ista linque monachis,*  
*Quibus id licet per temporis abundantiam!*  
*Sed nos, grauioribus implexos negociis,*  
*Quæ à mensis etiam nos sæpe auocant, preces*  
*Tales pol dedecent! Nugas pectore exige!*  
*Probrosum est præsidem exemplo asseclis malo*  
*Præire, tam tristemque præferre speciem!*  
*Cuius rei causam — si mihi credis — scio.*
- ODOSTRAT.: *Quid causæ esse putas?*
- CORAX: *Ipsam hanc, quam recitas, precem!*  
*Deliria, inquam, isthæc, quibus incumbis tetricus!*  
*Lætus cupis esse? — Obstacula prius amoue!*
- ODOSTRAT.: *Tantilla pietas (si vel hæc præcordiis*  
*Inest) istius causa tristitiæ est mihi?*
- CORAX: *Hoc est, mihi crede!*
- ODOSTRAT.: *Non credo!*  
*Hoc non est tuum, modo*  
*Silicernia pannis annisque obsita id decet,*  
*Quæ stipem his precibus ostiatim corrogant.*  
*Quod militare non est, à te alienum puta!*  
*Jam vero quid inhiantî prædis proderit*  
*Isthæc pietas, quæ animum incessit tuum recens?*
- ODOSTRAT.: *At pietatis<sup>17</sup> est pietatem excludere.*
- CORAX: *Ha ha deuotulus! Hanc nempe Deus curat, — tuam,*  
*Quin immo (crede!) quam Deus negligit!*
- ODOSTRAT.: *Corax, frustra es! Corax, hic te non*  
*audiam!*

Odostratocles weist somit diesen ersten offenen Angriff ab, aber er geht doch darauf ein, das Gebet auf später zu verschieben, da er augenblicklich andres zu tun habe. Kaum ist er wieder heimgekehrt und schickt sich an, sein *pensum debitum* zu erfüllen, als Corax, durch den ersten halben Sieg mutig gemacht, wieder auf

<sup>17</sup>) Soll wohl heissen *impietatis*.

der Bildfläche erscheint, um den letzten und entscheidenden Angriff vorzunehmen (IV : 6) :

CORAX:           *Here! Here!*  
 ODOSTRAT.:           *Quid est?*  
 CORAX:                           *Paucis te volo prius....*  
 ODOSTRAT.: *Quid vis?*  
 CORAX:                           *Quid agis?*  
 ODOSTRAT.:                   *Nescis adhuc? Sine debitam*  
                                   *Prece[m] persoluam.*  
 CORAX:                           *Gerræ!*  
 ODOSTRAT.:                    *Quare?*  
 CORAX:                            *Cito domum*  
                                   *Tibi maturandum est. Quid differs leues*  
                                   *Ob nugæ? Relinque hæc! Ne te occupa!*  
 ODOSTRAT.: *Item me sine!*  
 CORAX:                            *Peto obnixè!*  
 ODOSTRAT.:                    *Cur nam hoc, nescio?!*  
 CORAX:                            *Fallis moras nugæ!*  
 ODOSTRAT.:                    *Sed nondum debitas*  
                                   *Preces exsolui.*  
 CORAX:                            *Postea, ab opere vacuus*  
                                   *Dum fueris....*  
 ODOSTRAT.:                    *Nunc ergo absoluo, quod alias*  
                                   *Sit absoluendum.*  
 CORAX:                            *Volo rem à te oratam prius....*  
 ODOSTRAT.: *Quam? Cur me detines? Abi, sequere alios!*  
 CORAX:                            *Sequar... Iter calleo... Sed de illis mercibus....*  
 ODOSTRAT.: *Quibus?*  
 CORAX:                            *Quas heri ex mercatore emunximus.*  
 ODOSTRAT.: *Quid? Jam disposui! Seruatæ bene!*  
 CORAX:    *Quispiam*  
                                   *Forsan sumpsit! I, matura cito!*  
 ODOSTRAT.: *Quid frustra detines ac tentas me vt*  
   *Diabolus?*  
   *(Recitat Aue totum)*  
 CORAX:                            *Phui, stipes! Nil ago!*

Damit ist die Niederlage des Corax eigentlich besiegelt: Odostratocles hat seine wahre diabolische Natur erkannt. Zu einem neuen Angriff kommt Corax nicht mehr. Im fünften Akt (V : 4) wird er vom Priester entlarvt. Mit vielem Geschrei wird er auf die Bühne geschleppt:

*Væ væ! Heu eheu! Perii, perii miser!*  
*Vetus iste senex trepidum mihi incutit metum!*  
*Ô putride, odiose! Ô proditor! Ah ah ah!*

Mit ebensoviele Geschrei fährt er entlarvt zur Hölle:

*Virum — ah! — illum non quivi adducere meis dolis  
Hic mentita specie immorans quatuordecim  
Per annos irrito labore! Aha aha! Dolor!  
Dolor! Pudet! Sub Tartara iam victus ruo!*

Die Entlarvungsszene ist nach dem moralischen Siege des Odostratocles im vierten Akt, stofflich und künstlerisch betrachtet, überflüssig. Nach dem dem Stoffe zugrunde liegenden marianischen Gedanken musste der Sünder gegebenermassen unter allen Umständen treu am *Ave Maria* festhalten; zum Lohne dafür musste er durch rechtzeitige Beichte, entweder auf dem Sterbebett oder früher, vor der ewigen Verdammnis gerettet werden. Das Auftreten des Teufels — so wie es im Drama vorliegt — konnte nur eine äussere Retardation, nicht eine immanente Stofferweiterung bedeuten. Das bestätigt unsre Vermutung, dass das dämonologische Element dem Stoffe als solchem eigentlich ursprünglich fremd ist. Es ist aber andererseits eine augenfällige Tatsache, dass dieser Stoff in seltenster Weise zur Aufnahme des dämonologischen Elementes prädisponiert ist. Eine einzige leichte Änderung — und die Aufnahme desselben in den Stoff wäre organisch motiviert gewesen: was hatte den frommen Dichter daran gehindert, das Räubertum des Odostratocles von vornherein als ein Werk des Mephistopheles Corax hinzustellen, der, von Sieg zu Sieg vorschreitend, nur noch an dem *Ave* eine Niederlage erlitt? Was hatte ihn gehindert, noch einen entscheidenden Schritt zu tun und Odostratocles wie Faust einen Pakt mit dem Teufel unterschreiben zu lassen?

Die Antwort kann nur diese sein: es hat dem Jesuitendramatiker an klarem Blick für die künstlerischen Möglichkeiten des Stoffes und an wirklichem Interesse für die psychologischen Elemente desselben gefehlt. Das szenische Bild mit seinen dämonologischen Effekten zog ihn mehr an als die dämonische Tragik des zur inneren Freiheit aufsteigenden Sünders.

## 6

Der Autor hat sein Schauspiel wohlweislich ein *drama comicum* genannt. Vielleicht hat er durch die Wahl dieser Bezeichnung andeuten wollen, dass es stilistisch ein Mittelding zwischen ernstem Drama und Komödie sei. Für die Bezeichnung *comœdia* war

es als ausgeprägt marianisch-hymnisches Schauspiel entschieden zu seriös; eine Tragödie konnte es allein schon in Anbetracht des glücklichen Finales nicht genannt werden. So stand nur noch der Ausweg der Bezeichnung „Lustspiel“, *drama comicum* offen.

Komisch konnte er sein Schauspiel auch insofern mit Recht nennen, als der heitere Schluss durch zahlreiche, mit vielem Fleiss ausgearbeitete burlesk-realistische Szenen „niederer“ Art vorbereitet war. Im Zeichen burlesker Komik stehen vor allem sämtliche Überfallsszenen, — ein Umstand, der indirekt stark dazu beiträgt, die Verworfenheit des Zentralhelden zu mildern. Bewusst komisch ist die Szene (II: 2, *Dorio viator per syluam*) gestaltet, wo ein wandernder Handwerksbursche, eine Variation des traditionellen Schmarotzers und Vielfrasses, von den Räubern beim frugalen Gastmahl gestört wird. Es ist eine lose Zwischenspielszene:

*Hic respirandi optata concedetur copia,  
 Quod ni modo fieret, sane me Spiritus  
 Desereret. Penitus mihi conciderent genua.  
 Ita sum currendo defatigatus miser!  
 Ad hæc ieiunus stomachus inedia latrat,  
 Et pruriunt dentes, faucesque ingens sitis  
 Discruciat. Quare nunc hic me loci —  
 Hoc deposito onere — quieti dabo paululum  
 Et lassus vires pristinas recoligam,  
 Vt ad iter carpendum sim imposterum  
 Robustior. — Ecquidem ab hesterna vsque paruâ cænaculâ  
 Nihil adhuc hodie sumpsi, quo me reficerem,  
 Cum tamen à mane huc vsque fuit currendum gnauiter.  
 Hic igitur ego mihi conuiuium Aedepol struam  
 Viatorium, et hac cum mea cassulâ agam et lagenulâ,  
 Leuare si ventrem possim aliquomodo famellicum. —  
 Eho — panis! Mehercule, te nunc ego cum caseo hoc  
 Absque ceremonia longa ventri meo dabo hospitem!  
 Ha ha, sapit! Sic ego libenter mihi esito.  
 'Caseus et Panis sunt optima fenula sanis' —  
 Quicunque dixit, dignum dixit Apolline!  
 Nunc — veluti post mensam lauaries assolet —  
 Hac ego lagenula meum ventriculum proluam.  
 Ha ha ha, vt beat! Adhuc, quin adhuc pauillulum!*

In einer andren Szene (II: 6) wird die Figur des auf sein eigenes Wohl bedachten, feigen Dieners dazu benutzt, um einen probaten komischen Effekt zu erzielen. Hier jubelt Strato, der

Diener eines ausgeplünderten Kaufmanns, mit heiler Haut davon-  
gekommen zu sein :

*Vive Strato! salta Strato! hoi hoi, canta Strato!*  
*Io io io, effugi! effugi infortunium!*  
*Vive Strato! salta nunc, canta, vive Strato! Hodie est salus*  
*Tibi parata! Hodie vitalis affulsit dies tibi!*  
*Io io io, effugi! effugi, io io! Hoi hoi!*

Wohl aus dem Repertoire der Intermedien stammt die Figur  
des Juden, der in der Szene IV : 7 (*Prædones et Judæus*) ausge-  
plündert wird und sicher ein homerisches Gelächter mit seinem  
ewigen Geschrei *Salmachai! Hadonai! Au au au!* erregt haben  
wird. — Burlesk-komische Szenen waren weiterhin die Streitszene  
zwischen Magirus, dem Koch, und zweien Knechten, die ihn betrü-  
gen (III : 1), und der Freudengesang des *subcocus* (IV : 2), als er  
erfährt, dass es heute kein Kochen geben soll; er schlägt sogar ins  
Polnische über :

*Wesoto płodzidym! Wesoto kuchcino!*  
*Poskakui przepiora, vboga chudzino!*  
*Śpiewai, wykrzykai, noszkami przebierai!*  
*Masz teras twoi rai!*

Alles das sind traditionelle, vielleicht zum Teil volkstümliche  
Spässe, *joca, lazzi*, wie wir sie in der Plautinischen Komödie oder  
in der italienischen *Commedia dell'arte* unschwer wiederfinden.

Den Höhepunkt des Lustspielartigen erreichte unser Drama  
unzweifelhaft in jener Szene des 4. Aktes (IV : 3), wo eine Schar  
von jungen Leuten, wohl Pagen, mit den klingenden Namen *Eubu-*  
*lus, Erastus, Fabiolus, Gerardus, Jodocus, Quinctinus, Narcissus,*  
*Charistus, Flavius* sich mit verschiedenen Spielen, mit Tanz, Gla-  
diatorkampf (wohl Ringkampf), Flötenspiel, Jagdgesang und  
Gesellschaftsspielen vergnügen. Quinctinus demonstriert z. B.  
die verschiedenen Verbeugungen, die bei nahen und fernen Völ-  
kern üblich sind :

QUINCTINUS: *Me nuperrime*  
*Morum magister quidam sanè elegans genus*  
*Inflexionis artes docuit nobiles.*  
*Placebit hoc?*

FAVIUS: *Perquam placebit maxime!*  
*Doce doce, Quinctine! Quid tu hic doctus es!*

- QUINCTINUS: *Sic ergo meo recto manente corpore,  
 Reducto pede sinistro, utrumque poplitem  
 Mediocriter me curuare docuit. Et modus  
 Iste quidem flectendi genu est Polonicus,  
 Isque proprie herilis. Alii diuersissimi  
 Sunt, praesertim peregrini. Imo nostri quoque  
 Alii atque alii sunt pro conditione statuum.*
- EUBULUS: *Ergo Italos uti censes inflectere genua?*
- QUINCTINUS: *Sic!*
- ERASTUS: *Hispanos?*
- QUINCTINUS: *Sic?*
- FABIOLUS: *Sed Gallos?*
- QUINCTINUS: *Gallos — ita!*
- GERARDUS: *Germanos etiam?*
- QUINCTINUS: *Sic!*
- GERARDUS: *Pulchre sane omnia!*
- NARCISSUS: *Quomodo nostri Rutheni?*
- CHARISTUS: *Quid nostri aulici?*
- IODOCUS: *Quid milites?*
- FABIOLUS: *Ipsorum famuli quomodo?*
- FAUIUS: *Quid denique nostri Rustici?*
- OMNES: *Ha ha!*

Ein anderer Page unternimmt es, seinen Kameraden eine *noua venatura* polnisch zu lehren; er singt folgendes Jagdlied:

*Ola, myśliwcy! gotuicie  
 Charty! ogary zforuicie!  
 Ty rarogom rospuść troki,  
 A ty sztresz (!) knieie szerokiey!  
 Słysz ty na koniu srokatym,  
 Sztrzesz te skrzydła! A ty zatym  
 Charty po gaju z wyłamy!  
 Kto ochotszy, biegai z nami!  
 Słysz, Matiszku! Atu, Wara,  
 Do charapu stań tu, Para,  
 Panie z Lotką! Atu, Powadź!  
 Atu, Pyszna! Atu, Rozwadź!  
 Sam sam, Szaszku białoboki!  
 Hożesz, Łoskod! Rożooki  
 Tu zaiączek we krzu leży!  
 Ola, Lotko, owo bieży!  
 La la, Szaszku! Za nym, Dumny!  
 Powadź, po nym! Nuże ty, Szumny!  
 La la, Panie! puść ogary!  
 Atu, za nim, Stopa stary!  
 Halala, Lotka, nusz dopadai!  
 Trzymai, Ło-kod! Rozwadź, niedai!*

So geben die jungen Menschen der Reihe nach ein Kunststückchen zum besten und foppen und unterhalten einander, bis einer von ihnen erschrocken ruft: *Heus, heus, pueri! Dilabuntur hospites!* und alle wie Stroh vor dem Winde auseinanderstieben. Man glaubt einer alltäglichen Szene auf einem polnischen Magnatenhof beizuwohnen.

Das ganze Spiel gestaltet sich somit in den Nebenszenen mit ihren realistischen Kleinmalereien ausgeprägt heiter. Ja sogar der ernste Priester im letzten Akt, dieser *deus ex machina*, der die Gnade der hl. Jungfrau repräsentiert, erlaubt sich den versammelten Räubern gegenüber einen versifizierten epigrammatischen Scherz, dessen geschickt servierte Pointe kaum mit der nahezu blasphemisch-anstößigen Motivierung zu versöhnen vermag; er ist gefragt worden, was er von ihrem jenseitigen Schicksal denke; er gibt die Antwort in Distichen:

*Acta manus iuuenum terræ pelagique periclis,  
 Hæc hæc quam sequeris ducit ad astra via!  
 Namque vagabatur terraque marique nec vno  
 Narratur Christus consenuisse loco: —  
 Tu quoque nunc illic, nunc huc absque ordine curris  
 Horaque non vno te videt vna loco.  
 Non putrem curuo terram vertebat aratro  
 Nec solitus terræ credere semen erat,  
 Viuebat tamen et vitæ nil defuit vnquam: —  
 Hac quoque vos estis commoditate pares.  
 Quid plura? Alta fuit tandem ad subsellia tractus  
 Damnatuque: — eadem vos quoque fata manent.  
 Ille cruci affixus vitam cum sanguine fudit: —  
 Non eritis, credo, vos meliore loco.  
 Vmbrarum ille domos cæcæque cubilia noctis  
 Visit: — et est vobis ista tenenda via.  
 Ille tamen subito cælestia regna reuisit: —  
 Non dabitur vobis inde referre gradum.*

Eine rohe Zeit, die derben Witz und groben Scherz über alles liebte, nahm keinen Anstoß daran, dass ein Priester eine verbreitete Anekdote aus der Schwankliteratur in seinen *sermo* einflocht und den Namen Christi in einem grotesken Gleichnis missbrauchte, um respektlosen Räubern und Dieben einen unerwarteten Hieb zu versetzen und die Lacher auf seine Seite zu bekommen. Der damalige Zuschauer rief nicht wie Bromia, der Räuber, ein *Phui, obstipum silicernium, vaferrime!* aus.

## 7.

Sollten so die komischen Parteen des Dramas den heiteren Schluss organisch vorbereiten, so war es andererseits das Ziel und die Aufgabe der lyrischen *Chorgedichte*, den Ernst des Spieles, seinen eigentlichen Sinn zu betonen. Alle vier Chorlieder (der fünfte Akt ermangelt eines Chores) sind mehrgliedrig und gewissermassen dramatisiert, indem die einzelnen Strophen verschiedenen, zum Teil symbolischen Gestalten in den Mund gelegt werden. Der erste, dreiteilige, aus elfsilbigen Verszeilen bestehende Chor trägt die Überschrift: *Nabożeństwo z Cnotami czterema*; die fünf vierzeiligen Strophen, aus denen jeder Teil besteht, werden nun zwischen den Gestalten der Frömmigkeit und der Tugenden verteilt, etwa folgendermassen:

*Pars Prima.*

- NABOŻEŃSTWO*: *Dai mi kto złoty stoł Apollinowy,  
Napiszę na nym wiersz Dyamentowy;  
'Czego w się młodu skorupa nabiera,  
'To w ni na starość nigdy nie vmiera!*
1. *CNOTA*: *Za młodu tarnki w gęstwinie ostrzeią;  
Za młodu kwiatki różane wonieią;  
Za młodu pieszka myśliwiec wyucza,  
Młodu iastrzęba do ręki przyucza.*
2. *CNOTA*: *Vżyiesz szczepku iako chcesz młodego;  
Vgłaszcze zwyczaj ba y lwa srogięgo;  
Zwyczaj odymie srogość niedzwiedziewi;  
Zwyczaj łaskawość daie y smokowi.*
3. *CNOTA*: *Mocna rzecz zwyczaj! Naturę przemoże  
Tak w złym iak w dobrym, wszędzie dopomoże.  
Zwyczajem cnoty szczepione bywają;  
Zwyczajem złym z cnot kwiaty opadają.*
4. *CNOTA*: *Przez cię, zwyczajiu, snadniejsza robota:  
Co przedtym trudna, teras łatwa cnota.  
Ty dasz nadzieię smutkiem strapionemu!  
Ty odpoczynek czynisz robotnemu!*

Im zweiten Teil wird das Thema der heilsamen Gewohnheit auf den vorliegenden Fall angewandt, und im dritten in direkter Ansprache an die anwesende Jugend (jede Strophe beginnt mit der Anrede *Szczęśliwa młodzi!*) die Notwendigkeit einer treuen Be-

folgung der im jugendlichen Alter empfangenen guten Vorschriften nahegelegt.

Genau nach demselben Kompositionsschema sind auch die übrigen Chöre geformt, nur mit dem Unterschiede, dass andre Gestalten den Vortrag übernehmen. Im zweiten Chor sind es *czterei starcowie*, im dritten *tres pueri*, die als Deklamatoren auftreten; dementsprechend besteht jeder der drei Teile des zweiten Chores aus vier, jeder der drei Teile des dritten Chores aus drei vierzeiligen Strophen. Das Thema des zweiten, von den Greisen in paarweise abwechselnden elf- und achtsilbigen Verszeilen gesungenen Chorliedes ist natürlich die Sittenlosigkeit der neuen Zeit:

*Przebog! co to wszdy za lata nastaly!  
Jako się grzechy na świecie rozlaly!  
Złość niezmierna, cnota mala,  
Pośmiechem się szcerość stała!*

und die Vorzüge der guten alten Zeit:

*Nie takie przedtym stare lata były!  
Cne obyczaje grzechem się brzydzyły,  
Na złe karanie dawano,  
Zmłodu w enocie wyczwiczano!*

Die drei Knaben des dritten Chores behandeln in einer ihrem Alter entsprechenden Weise die Folgen schlechter Freundschaft und warnen vor ihr in je drei Elfsilbern, die mit einer kurzen fünfsilbigen Zeile nachdrücklich abgeschlossen werden:

1. *PUER: Nie tak zawisny Boreas kwiat suszy,  
Gdy zimne grady z gór śnieżnych poruszy,  
Jako zła przyaśń! Wszystkie cnoty traci,  
Kto się z nią braci.*
2. *PUER: Nie tak na morzu bogate okręty  
Scylla pożera, gdy Eurus nadęty  
Moc swą wypiera, iak przyaśń złośliwa  
Duszę pożera!*
3. *PUER: Nie tak owieczka lwa się niechai boi,  
Jako gdy przed kym zły towarzysz stoi.  
Prędy cię pożrze niżli lwica głodna  
Miłość niegodna!*

Besonders detailliert war aber die Bühnenanweisung für den vierten Chor, der wie der erste von den 4 Tugenden, dieses Mal

aber ohne Begleitung der Frömmigkeit, vorgetragen wurde: *Virtutes quatuor cum hieroglyphicis tentationum: prima tenet auem, secunda scyphum, tertia scriniohum cum auro, quarta sceptrum cum corona.* Die verschiedenen Gegenstände, die sie in den Händen tragen, symbolisieren das Thema der aus je vier achtsilbigen Verszeilen bestehenden Strophen, die sie deklamieren:

1. *VIRTUS: Oplakane twoie lata,  
Milośniku tego świata!  
Jak pta szyna głupia chodzisz,  
Na lep twoiey zguby godzisz!*
2. *VIRTUS: Vtopiełś rozum w winnie,  
Nie widzisz, iako tu ginie!  
Wiek mądrych iak[o] szaleie,  
Gdzie się pniaństwo rozleie!*
3. *VIRTUS: Serce twoie w skrzynie leży  
Przy pieniądzech iako w wieży,  
A nie widzisz, że lakomy  
W piekle sobie stawia domy!*
4. *VIRTUS: Chciwa godność, a do czego  
Nie przywiedzie czeka złego!  
Jusz tam dumy pełno będzie,  
Vbogi wszistkiego zbędzie!*

Und wie im ersten Chorlied wird auch hier das Thema in zwei folgenden Teilen am gegebenen Falle erläutert und in konkreten Ratschlägen an die Jugend (die viermal *Wesoła młodzi!* angeredet wird) variiert.

Zweifellos bedeutet diese Chor Technik einen eigenartigen Versuch, die Chorpartien anlockender und reizvoller zu gestalten. Es waren schon nicht wie sonst recht gleichgültige lyrisch-moralische, monotone Kommentare zur Hauptaktion, sondern in hohem Grade verselbständigte, straff komponierte lyrische Szenen, die in symbolisch-dramatischer oder dialogischer Form die Quintessenz der Handlung paraphrasierten. Sie konnten mit grösserem Erfolge als die traditionell-pathetischen Chorlieder den Zuschauer, der eben noch über die burlesken Auftritte gelacht, an den Ernst des Spieles erinnern und ihn nachdenklich stimmen.

*Antithemius.*

## 1.

Die anonyme Tragödie *Antithemius sive Mors Peccatoris*, die hier behandelt werden soll, verhält sich zu dem gleichfalls anonymen *drama comicum Odostratocles* etwa so, wie die BIDERMANNSCHE *comico-tragædia Cenodoxus, Doctor Parisiensis* zu der *comico-tragædia Jacobus Usurarius* desselben Verfassers. Es ist hier nicht vom stofflichen Verhältnis die Rede, sondern nur vom geistigen. Wie die Helden des *Jacobus Usurarius* und des *Odostratocles* durch Fürsprache der Mutter Gottes, die sie immer verehrt haben, Rettung und Vergebung der Sünden erlangen, so wird, umgekehrt, den Helden des *Cenodoxus* und des *Antithemius*, den verstockten Sündern, ewige Verdammnis zuteil.

REINHARDSTÖTTNER hat den *Cenodoxus* wohl mit Recht als „das Meisterwerk BIDERMANNS“ bezeichnet, als ein Stück, in dem es dem Dichter gelungen, „altklassische Reminiszenzen und christliche Ideen zu vereinigen, die römisch-antike Form um asketisch-mittelalterliche Anschauungen zu hüllen“. <sup>18</sup> Der Stoff ist einer mittelalterlichen Legende entnommen, der die Bekehrungsgeschichte des hl. Bruno, des Gründers des Karthäuserordens, zugrunde liegen soll. Die vier ersten Akte sind nur motivierende Vorbereitungen zum grandiosen fünften Akt, wo *Cenodoxus*, der berühmte Pariser Doktor, der grosse Sünder, nach seinem Tode vor das göttliche Gericht gestellt wird. Er wird von Christus, dem hl. Petrus, dem Erzengel Michael gerichtet, der Teufel hält die Anklagerede. Die Handlung spielt bald im Himmel, bald auf der Erde, bald in der Hölle. Die Richter gewähren dem Geiste des Sünders eine kurze Frist; er benutzt sie, um seinen Freunden, die betend an seinem Sarge knieen, zu erscheinen und zu ihrem Schrecken zu melden, er sei vor Gottes Richterstuhl angeklagt worden. Nachdem er in einer zweiten Gerichtsszene endgültig zur ewigen Verdammnis in der Hölle verurteilt worden ist, verkündet — in einer wieder auf Erden spielenden Szene — der Tote, indem er sich von der Bahre erhebt, seinen Freunden die Schreckensbotschaft. Dann fährt seine Seele in die Hölle, und während das feierliche Begräbnis seines Leichnams auf Erden stattfindet (*Cenodoxus'* Geist stösst dabei einen furchtbaren

<sup>18</sup>) Reinhardstöttner, Jahrbuch f. Münch. Geschichte III, S. 93.

Fluch auf seine Mutter aus), empfangen die Dämonen mit rohem Spott seine Seele in ihrem Reich.

Es fällt mir schwer zu glauben, dass der polnische Autor, als er seinen *Antithemius* schrieb, die BIDERMANNSCHE Tragödie nicht sollte gekannt haben. Der eigentliche Stoff unsres Dramas stammt freilich — wie wir sehen werden — aus andrer Quelle. Aber die Behandlung desselben im einzelnen, der ganze Aufbau der Tragödie und der technische Apparat erinnern in so hohem Grade an Stoffbehandlung, Komposition und Technik bei BIDERMANN, dass man kaum umhin kann anzunehmen, dass zwischen beiden Tragödien auch ein unmittelbares genetisches Band vorliegen müsse. Der Umstand, dass BIDERMANNS theatralische Werke erst 1666 lateinisch veröffentlicht wurden<sup>19</sup>, sowie der Umstand, dass die deutsche Übersetzung (1625) von JOACHIM MEICHEL<sup>20</sup> auch erst mindestens ein Jahr nach der Entstehung des *Antithemius* erschien, schliesst die Möglichkeit eines Einflusses BIDERMANNS auf den polnischen Autor grundsätzlich nicht aus.

Der Tragödie geht ein polnischer Prolog voraus, aus dem hier das eigentliche Fabelreferat zitiert sei:

*Antithemius, zacny Pan, w dostatkach możny,  
Lecz wszeteczny, okrutny, wydzierca niezbożny,  
Gdy nabezpieczniej żyje y poddane ściska,  
Pośpieszy się ku niemu pomsta z nieba bliska:  
Jachawszy na przeiazdkę szję z konia zł mi!  
Ach, iako ludzką hardość Bog łatwie wskromi!  
Studz napul żywego na luzku poloża.  
On acz widzj na sobie iawną pomstę Bożą,  
Bo skruchy napomnienia kaplańskich nie slucha,  
Lecz stoi zatwardziały iako skala głucha.  
A wtym Czarty obaczj kolo siebie wszędzie  
I zięty<sup>21</sup> już rozpaczą straszno ryczeć będzie.  
Cziarcy skaczą z radością, czekują przy stronie,  
Aż duszę nieszczęśliwą na męki wyzionie.  
Potym gdy już do piekła duszę zaprowadzą,  
Znowu do przeklętego trupa się wdadzą.  
Tam na członkach, ktore czem Boga niewymownie  
Obrażały, powtorne wszczyniaią katownie:*

<sup>19</sup>) Jacobus Bidermannus, S. J., *Ludi teatrales sive Opera Comica*, Monachii MDCLXVI.

<sup>20</sup>) Vgl. die Notiz von J. Bolte im Jahrb. f. Münchener Gesch. III, S. 535.

<sup>21</sup>) Im Text *ziely*.

*Naprzód ona gromada do głowy przyskoczj,  
 Tam wszeteczne wylupi sprośnikowi oczy;  
 Zatym wywlecze z gęby ozor niewstydlivy,  
 Smołą zaś pīanicy wleie w gardziel chciwy;  
 Nogi na zie ochotne z drapieżliwą ręką  
 Żelazną aż do kości podrapa oseką;  
 A serce napojane do szczęka swawola  
 Widłami od wnętrzości wyrwawszy pokola.  
 Nakoniec z piekła duszę nieszczęsną wywioda,  
 By się swojego ciała cieszył vroda.*

Ausser diesem Prolog liegen noch fünf kurze Aktsummen vor, die augenscheinlich vor Beginn jedes Aktes vorgetragen wurden. Die Summe des fünften Aktes lautet folgendermassen:

*Pastwią się czarci srogo po śmierci na ciele,  
 Ktorem żywy obrażał Boga nader śmieie.  
 Oszpeciwszy przjwiedli duszę, by się ciała  
 Napatrzyła, ktoremu zbytnie dogadzala.  
 A tak kiedy lamenty sprośne czyni, z szalem  
 Nazad ją czarci z grzmotem pochwyca niemalem.*

## 2.

Wie im *Cenodoxus*, so ist auch hier der fünfte Akt augenscheinlich der dramatische Kern, zu dem die vorhergehenden Akte nur vorbereiten sollen. In beiden Schauspielen ist der böse Held tot, und die Freunde beten um sein Seelenheil an seinem Sarge oder an seiner Bahre. Während ihre Andacht im *Cenodoxus* zweimal durch das geisterhafte Erscheinen des Toten gestört wird, der sein grausiges Schicksal nach dem Urtheilsspruch verkündet, wird die fromme Stimmung der Freunde und Söhne des Verstorbenen im *Antithemius* zweimal durch das Erscheinen von dämonischen Gespenstern gestört; sie fliehen das erste Mal (V : 1) in wirrem Entsetzen; aber auch der zweite Versuch, den Dämonen zu trotzen, misslingt: *amici denuo redeunt ad curandum corpus, sed iterum fugantur spectris* (V : 3). Neben diesen Szenen, mit ihnen abwechselnd, geht in beiden Stücken eine andre Handlung vor sich, aber während BIDERMANN nicht zögert, uns in überirdische und unterirdische Gefilde zu führen, um uns das Schicksal der verdammten Seele vor Augen zu bringen, zieht der polnische Autor vor, mit Bewahrung der Einheit des Ortes im Raume des aufgebahrten Toten zu bleiben. Er erreicht mit

andren Mitteln denselben Effekt: das grausige Schicksal des Sünders nach seinem Tode zu offenbaren. Ein himmlisches Gericht wie im *Cenodoxus* wird über Antithemius nicht gehalten; in der letzten Szene des vierten Aktes sind die Dämonen im *Cenodoxus* von den Engeln daran gehindert worden, die Seele des bösen Doktors in die Hölle zu schleppen, und ein göttliches Gericht musste ihnen im fünften Akte erst das Recht dazu geben, diese Absicht durchzuführen. Der polnische Autor schloss den vierten Akt damit, dass die Seele des Antithemius von den Dämonen sofort in die Hölle geschleppt wurde, und der Zuschauer konnte selbst den lyrischen daktylisch-spondäischen *planctus animæ ad portas Inferi* anhören:

*Currite largis, lachryma, venis,  
Currite tristi, gemmitus, fonte!  
Quo plus lachrymis mens mollescit,  
Hoc plus flendi studium crescit!  
Luctus sese lachrymis novit  
Frangere solis! . . . .*

Das Schicksal der Seele war entschieden, und die Gerichtsszene konnte vermieden werden. Statt dessen konnte der Autor das Schicksal des Leichnams veranschaulichen. Die zweite Szene des letzten Aktes trägt die Überschrift *Mutilatur corpus Antithemii a Dæmonibus*: hier ging jene Zerstückelung des Leichnams vor, die der Prolog so ausführlich dargestellt, und die sicher den Haupteffekt des ganzen Dramas bildete. In der letzten Szene wurde dann die *anima damnata* noch einmal auf die Erde geschleppt, um mit dem fürchterlich zugerichteten *cadaver* konfrontiert zu werden; dann wurde sie, vergebens eine *anima beata* um Hilfe anflehend, wie die Seele des *Cenodoxus* endgültig von den Dämonen in die Hölle gezerrt. Durch Mark und Bein mussten den Zuschauern die verzweifelten Wehrufe der armen Seele gehn, mit denen der Akt schloss:

*Væ væ mihi! væ perditæ! væ væ mihi!  
Valete cuncta delicata gaudia!  
Joci valete, lusibus dati dies!  
Valete, amici, filiorum amabilis  
Cohors, non videnda iam amplius! Embammata  
Valete, lauta ferculorum obsonia!  
Valeto, munde! Corpus improbum, vale!  
Tellus, valeto! Cælitum sedes, vale!*

*Me sæua sontem Tænari faux abripit,  
 Ponit caminis Tartari! Heu, æternitas,  
 Aeternitas, æternitas, æternitas!  
 Væ væ mihi! væ perditæ! væ væ mihi!*  
 .....  
 .....*Væ væ mihi! væ væ mihi!*  
*Væ væ mihi! væ perditæ! væ væ mihi!*  
*Aeternitas, æternitas, æternitas!*  
*Væ væ mihi! væ perditæ! væ væ mihi!*

Es ist ein offensichtlicher Parallelismus zu konstatieren zwischen dem Aufbau des fünften Aktes im *Antithemius* und der Komposition des entsprechenden Aktes im *Cenodoxus*. Dieser Parallelismus kann auch in dem Aufbau der ganzen Handlung festgestellt werden. Freilich handelt es sich in dem einen Falle um einen gelehrten Pariser Doktor, in dem andren um einen reichen polnischen Gutsherrn und Junker, und eine Reihe schilderner Einzelheiten ist daher in beiden Dramen verschieden bestimmt. Aber das kompositionelle Prinzip ist dasselbe. Einen breiten Raum, den ganzen vierten Akt, nehmen in beiden Dramen die Krankheit und der Todeskampf des Helden ein. Im *Cenodoxus* ist die Kette der Ereignisse so gegliedert: es naht die Krankheit, vom Schutzgeist des Cenodoxus gesandt; er fällt ohnmächtig zusammen. „Am Beginne des vierten Aktes sehen wir Cenodoxus schwer erkrankt; aber die Heuchelei und die Selbstliebe weichen auch jetzt von seinem Lager nicht. Der Arzt Aeskulap erkennt die Krankheit nicht klar. Bereits kämpfen Engel und Teufel um die Seele des Sterbenden; Panurgus triumphiert; nochmal setzt der gute Engel alles für ihn ein. Cenodoxus atmet schwächer; er stirbt *heilig, wie er gelebt*, versichert der Arzt. Mit teuflischer Freude heulen die Bösen: *Zur Hölle! zur Hölle!* Nur der Hinweis des Engels auf den Entscheid des göttlichen Gerichts unterbricht ihren Jubel.“<sup>22</sup> Man braucht bloss das Schema des vierten Aktes des *Antithemius* im Anhang durchzulesen, um sofort zu konstatieren, dass er einen völlig analogischen Aufbau hat. Wenn man dann noch weiter in Betracht zieht, dass wie die Hypocrisis und die Philautia im *Cenodoxus* gleich in den ersten Aktszenen den Helden zeichnen, so auch der Furor im zweiten Akt des *Antithemius* den Titelhelden charakterisieren soll, — dass dort der Cenodoxophylax, der Schutzengel, hier der Angelus Custos auf ihre bösen Schütz-

<sup>22)</sup> Reinhardstöttner, a. a. O., S. 94.

linge einreden, — dass hier wie dort die Conscientia in eigener Person ihnen vergeblich ins Gewissen redet, — dass sowohl im BIDERMANNSCHEN wie im polnischen Drama die nächsten Freunde der Zentralhelden eine ganz falsche Vorstellung von ihrem wahren Wesen haben, — dass sowohl im *Cenodoxus* wie im *Antithemius*, mit verschiedener Motivierung, je eine Szene mit abgewiesenen Bittstellern dies wahre Wesen offenbart, — so wird man zweifellos zugeben müssen, dass meine Hypothese von einer Beeinflussung des polnischen Autors durch den deutschen nicht auf losen Sand gebaut ist.

## 3.

Die eigentliche Quelle zu seinem Stoff hat er aber dennoch gewiss nicht bei BIDERMANN gefunden. Das Charakteristische an der Fassung, in der der Stoff beim polnischen Dramatiker erscheint, ist ohne Zweifel die Verquickung der Fabel vom schrecklichen Ende des sündigen Magnaten mit dem in der mittelalterlichen Literatur so unendlich häufig variierten Thema vom *Streit zwischen Seele und Leib*.<sup>23</sup> Ich bin ausserstande zu entscheiden, ob unser Verfasser diese Fabelverquickung schon in seiner unbekanntenen Quelle vorfand oder sie selbständig durchführte. Von Bedeutung ist es feststellen zu können, dass derselbe dialogische Stoff in Polen auch sonst dramatisch behandelt worden ist. Derartige Dialoge zwischen Seele und Leib sind z. B. von WALENTY BARTOSZEWSKI in Wilno (1609), von WOJCIECH WIELOGÓRSKI in Krakau (1616), von einem Anonymus (1634) geschrieben worden. Dank den Mitteilungen von WINDAKIEWICZ kennen wir auch eine „Moralität“ aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der er den Titel *Rozmowa Dusze z Cialem* gegeben hat<sup>24</sup>: die letzte Szene des 3. Aktes, die nach dem Tode des Helden stattfindet, zeigt uns Körper und Seele im Streit darüber, wer von ihnen an der ewigen Verdammnis des Sünders schuld sei. Schon WINDAKIEWICZ hat bemerkt, dass in derartigen Dramen, in denen der Streit zwischen Leib und Seele das Hauptthema bildet, die Antezedenzen des Helden immer wechseln können.

<sup>23</sup>) Vgl. die Angaben bei Windakiewicz, *Teatr ludowy*, S. 149, wo als letzte Quelle die mittelalterliche Legende *Visio Philiberti de contentione animæ et corporis* genannt wird.

<sup>24</sup>) Windakiewicz, *Teatr ludowy*, S. 148.

Der *dialogus animæ damnatæ cum corpore* füllt in unsrem Drama den grössten Teil der letzten Szene (V:4) aus. Die Seele, von den Dämonen aus der Hölle gezerzt, wendet sich sofort mit schweren Beschuldigungen an den verstümmelten Leichnam:

*Ô vile mancipium Stygis, fæx luridæ  
 Mephitis, vrna stercorum, fætens palus!  
 In te furentes expediuit impetus  
 Quæ dextra tandem? Pertinax quæ sic manus  
 Armata furijs in tuo voluit malo  
 Grassari? Hirudo sanguinem exsuxit tuum?  
 O sane turpis vermium fons pestilens!  
 Vbi ille frontis absque nube atra vigor,  
 Species vexilli militantis suauiter?  
 Vbi tuas rutilans, purpurans genas iubar?  
 Vbi illa facies flore vernans punico,  
 Quam delicatis pinxerat ver lilijs,  
 Quam delicatis pinxerat bombix fibris?  
 Vbi comitatus? vbi ministrorum chorus?  
 Vbi sociorum multitudo fertilis?  
 Vbi amplitudo regiarum pene opum,  
 Exuberante quas fouebas pectore,  
 Lectas nefastis fraudibus, partas dolo?  
 Te sors sinistra, sede tractum regia,  
 Pulueribus atris miscuit! Paruus cinis  
 Es modo! Recente proluens te nausea,  
 Olim educatum sat nimisque molliter  
 Siccine cruentum, siccine iacis?  
 Metusque iunctis parturis timoribus?  
 Figis tuentes, exseris luctus novos?  
 Infame monstrum! vermibus præda addita!*

Der Körper bleibt ihr die hasserfüllte Antwort nicht schuldig:

*Nihil hic querelis proficis! nihil quæstibus!  
 Frustra dolores aggrauas! frustra minas!  
 O spiritus nequam! o nefande spiritus!  
 Partita vtrisque Numen æternum dedit  
 Munera. Regendo tu prior, comes prior  
 Sociusque vitæ potior, a te candida  
 Haurire pensa debui, qui meos  
 Intemperatos temperares impetus!  
 Haud mihi seueris obstitisti legibus!  
 In me remissum sæpius vitæ modum  
 Licentiose semper ardebas fore,  
 Sacro vigori ne dicatum stringeres!  
 Nec admonendo prætulisti lampada!  
 Duris flagellis non arasti perfidum! et*

*Rebelle corpus Numini, durum bono  
Non subiugasti! Non salutis orbitam  
Socio notasti pernici, qua pergeret  
Recti penetral possidendum prendere!  
Infaustus erro dum in viis stabam, viis  
Nec devianti peruia dedisti loca!*

In diesem Tone geht der Streit noch lange fort, bis der Leichnam endlich die Frage stellt, ob denn keine Erlösung möglich sei:

CADAUER: *Post mille secla pestilens solvam scelus?*  
ANIMA DAMNATA: *Bis mille seclis additis non expias!*  
CADAUER: *Post millionum millia?*  
ANIMA DAMNATA: *Parum millia!*  
CADAUER: *Millena fingam millionum millia!*  
ANIMA DAMNATA: *Parum est!*  
CADAUER: *Reducam millones millia  
In mille millones mille millia!*  
ANIMA DAMNATA: *Aeternitati nullus est numerus. Datur  
Mensura nulla. Quo magis ponis modum  
Aeternitati, crescit illa eo magis.  
Si vota fundat totus orbis anxia,  
Cataracta luminis fluat perenniter,  
Exundet instar æquoris si lachryma,  
Non sempiternos obruet fetu rogos  
Nec poterit vnum liberare spiritum,  
Ad æuiterna destinatum tormina!  
Aeternitas! æternitas! æternitas!  
Væ væ mihi! væ perditæ! væ væ mihi!*

Gleich darauf wird die verdammte Seele von den Teufeln in die Hölle zurückgeführt.

## 4.

In weit höherem Grade als der *Odostratocles* ist der *Antithemius* ein mystisches Schauspiel, dessen Handlung immer wieder durch das Eingreifen höherer Gewalten bestimmt wird. Der Schauplatz wird immer zum Walplatz, auf dem Himmel und Hölle, Engel und Dämonen einander Schlachten liefern.

Der mystische Charakter des Dramas wird gleich durch den Auftakt der ersten Szene betont, durch das pathetische Gespräch zwischen dem *Angelus Custos*, der für Antithemius eintritt, und *Sanctus Michael Archangelus*, der das Nahen der letzten Prüfung verkündet. *Dira inchoatur fabula!* Schon im zweiten Akt beginnt

der Kampf zwischen den beiden Mächten, repräsentiert durch den Schutzengel und den personifizierten *Furor* (II:1—2). Vergebens ermahnt der erstere Antithemius in direkter Ansprache zur rechtzeitigen Umkehr. Aber erst im vierten Akte beginnt und schliesst der eigentliche Kampf um des Sünders Seele.

Mit gebrochenem Nacken, schreiend vor Schmerzen, ist Antithemius von den Dienern heimgebracht worden. Die Ärzte erkennen bald, dass der Tod unausbleiblich ist. Allein gelassen, um sich durch Schlaf zu erquicken, sieht Antithemius sein Gewissen, die *Conscientia*, nahen. Mit hartem Rasen kämpft er gegen ihre Ratschläge und Drohungen an (IV : 4) :

- ANTITHEMIUS: *Fata sequar! Hinc auferte me!*  
 CONSCIENTIA: *Siste, improbe!*  
 Quocunque pergis, dirigis frustra gradum!  
 ANTITHEMIUS: *Me dubia mens, egena consilij, rapit.*  
*Inhospitalem etiam æmulabor Caucasum!*  
 CONSCIENTIA: *Neque ibi nefandum facinus ocludes tuum!*  
 ANTITHEMIUS: *Occulta longinqua in via, horrida nemora*  
*Emetiemur!*  
 CONSCIENTIA: *Te licet terra vltima*  
*Summota mundo dirimet Oceani plagis,*  
*Orbemque nostris pedibus aduersum colas, —*  
*Vbique te cruciabit illicitum nefas!*  
*Iliade longa nam malorum viscera*  
*Tua obruentur!*  
 ANTITHEMIUS: *Pertuli, quidquid mali est!*  
 CONSCIENTIA: *Non pertulisti! Noua scelus habet tormina!*  
 ANTITHEMIUS: *Exigua mora crimen peregit. Cur diu*  
*Pæna manet?*  
 CONSCIENTIA: *Ast difficile transit.*  
 ANTITHEMIUS: *Crucior, heu!*  
 CONSCIENTIA: *Desine nefanda proposita — crux non erit!*  
 ANTITHEMIUS: *Si cor quiescat, facibus vstum deseram!*  
 CONSCIENTIA: *Numquam quiescit, quamdiu scelus foues!*  
 ANTITHEMIUS: *Si torsiones temperas, desero scelus!*  
 CONSCIENTIA: *Si torsiones tempero, haud linquis scelus!*  
 ANTITHEMIUS: *O fera tyrannis, conscientia, linque me!*  
*Contorta tela ne expedi!*  
 CONSCIENTIA: *Te morsibus*  
*Diroque dente lancinatum persequar!*  
 ANTITHEMIUS: *Abi!*  
 CONSCIENTIA: *Haud abibo!*  
 ANTITHEMIUS: *Deseram te!*  
 CONSCIENTIA: *Non potes!*

ANTITHEMIUS: *Fugiam!*  
 CONSCIENTIA: *Ego te sequar!*  
 ANTITHEMIUS: *Latebo!*  
 CONSCIENTIA: *Non potes!*  
 ANTITHEMIUS: *Morere!*  
 CONSCIENTIA: *Non moriar!*  
 ANTITHEMIUS: *Necabo te!*  
 CONSCIENTIA: *Haud potes!*  
*Dum vivis, ego vivo!*  
 ANTITHEMIUS: *Ruam igitur!*  
 CONSCIENTIA: *Bene — tuo*  
*Malo!*  
 ANTITHEMIUS: *O Nouerca!*  
 CONSCIENTIA: *Mater.*  
 ANTITHEMIUS: *Hostis impia!*  
 CONSCIENTIA: *Amica pia.*  
 ANTITHEMIUS: *Quousque tandem me premes?*  
 CONSCIENTIA: *Quousque sapies.*  
 ANTITHEMIUS: *Mortem anhele miser meam!*  
 CONSCIENTIA: *Vitam tuam ego.*  
 ANTITHEMIUS: *Cado!*  
 CONSCIENTIA: *Surge!*  
 ANTITHEMIUS: *Surgere non datur!*  
 CONSCIENTIA: *Velis modo — datur.*  
 ANTITHEMIUS: *Nolo!*  
 CONSCIENTIA: *Volo ego.*  
 ANTITHEMIUS: *Non ego!*  
 CONSCIENTIA: *Peribis æternum! Heu, sceleste, peribis, heu!*  
*Feraque nimium clade pressus concides!*

Der stichomythische Kampf endet mit der Niederlage des Gewissens, und damit ist das Schicksal des Antithemius entschieden: eine Rückkehr gibt es für ihn nicht mehr. Noch lässt der Autor einen Priester den letzten Versuch machen, Antithemius zu bekehren, aber auch er erleidet eine Niederlage: der Sünder weist ihn mit gotteslästerlichem Schwur ab:

*Cælumque superos et Dei piam manum*  
*Oï! execror! detestor! eiuro! abnego!*

Vergebens tritt auch der Schutzengel in Begleitung zweier anderer Engel auf und rät ihm, Maria um Schutz anzuflehen:

*Ad Imperatricem Poli Mariam refer*  
*Te! Supplica huic! Votis benigna mater est!*

Einen Augenblick tangiert die Handlung hier das Schema der marianischen Dramen. Noch einmal in der letzten Szene des letzten Aktes streift der Autor die marianische Ideologie, indem er

die verdammte Seele des Antithemius zum letzten Mal, vergeblich, zu Maria aufschreien lässt:

ANIMA DAMNATA: *Divina Mater, perditum quæso adiuvaa,  
O Maria!*

DÆMON: *Nec in ista reponas spem tuam.*

ANIMA DAMNATA: *Pia miserorum mater est!*

DÆMON: *Fuit, modo  
Tibi est nouerca!*

Die zweimalige folgenlose Erwähnung der Mutter Gottes, der Patronin aller schweren Sünder, ist ausserordentlich charakteristisch für unsre Tragödie. Der Stoff selbst war ja eigentlich dazu prädisponiert, ins Fahrwasser der marianischen Dramatik zu gleiten. Beispielshalber kann hier auf ein altes englisches Drama aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts *The Pride of Life* hingewiesen werden, wo die sichere Beute in letzter Stunde durch das Dazwischentreten der reuevoll angerufenen Maria doch noch den Händen der gierigen Teufel entgleitet.<sup>25</sup> Die Abwendung unsres Autors von diesem traditionellen Schema ist äusserst bezeichnend für die Tragödie: es sollte nicht Marias milde Barmherzigkeit, sondern die harte, unerbittliche, unbestechliche Gerechtigkeit Gottes gepriesen werden. Die unerwartete und überraschende Konsequenz, mit der diese Absicht verfolgt wird, soll uns später verständlich werden.

Jeden Weg zur Barmherzigkeit Marias schneidet ein furchtbarer Fluch ab, mit dem Antithemius die Aufforderung des Schutzengels beantwortet:

*O me sinistro natum et infausto die!  
Ille et nefausto me parens genuit die!  
Illa et nefausto mater edidit die!  
O hora nullo computanda tempore!  
Perijsse quam fuisse natum oportuit!  
Damnata tenebris pereat æternis dies,  
Quæ sustulit male ominatam olim meis  
Natalibus facem locumque neminem!  
Abeant calendæ, proditus quibus fui!  
Infausta matris execror præcordia!  
Odi papillas, labra quæis dedi puer!  
Odi parentes! Percat infaustus pater!  
Sepulta mater pereat! Ex[s]tructo rogo*

<sup>25)</sup> Vgl. W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, Bd. I, Halle 1911, S. 471.

*Orci scelestum filium mecum expiet!  
 Lania, perure pectus, o Numen poli!  
 Aggere dolores! Fulmine et telis pete!  
 Cælumque superosque et tuam ultricem manum  
 Odi! execror! detestor! eiuro! abnego!*

## 5.

Jetzt kann die Schar der bösen Geister — es sind ihrer sechs —, die sich bisher nicht recht hervorgewagt, mit frohlockendem Jubel auf Antithemius stürzen: ihr Sieg ist sicher; das Dämonische hat über das Himmlische gesiegt; die Engel müssen fliehen:

- 1 *DÆMON: Abite! Abite! Noster Antithemius!*  
 2 *DÆMON: Qui durus [est] in Numen alti, noster est!*  
 3 *DÆMON: Qui durus est in cælites et in Deum,  
 Atque ideo nostras est, futurus incola  
 Orci!*  
 4 *DÆMON: Antithemi, noster es iam, noster es!*

Und als er nicht gleich sterben will, helfen ihm die Teufel dabei mit Gabeln und mit Dreizacken.

War diese Szene schon über alle Massen dazu geeignet, dem Zuschauer die Seele mit eisigem Grausen zu erfüllen, so feiert die Phantasie des Dramatikers wahre Orgien der Dämonologie im letzten Akt. Die Szene (V : 2) mit der besonderen Überschrift *Mutilatur corpus Antithemii a dæmonibus* ist nichts anderes als ein geschickter Versuch, die Schrecken der Hölle auf der Bühne anschaulich darzustellen. Die Qualen, die die Sünder in der Hölle zu erleiden haben, sind vom naiven Gemüt des Gläubigen immer roh-materiell verstanden worden, als leide nicht die Seele, sondern der Leib im Abgrund der ewig brennenden Hölle, wo zahllose Teufel das Feuer schüren. Es war daher ein naheliegender Gedanke, den *cadaver* des Antithemius auf offener Bühne teuflischen Martern auszuliefern. Jeder der sechs Dämonen durfte sich ein Glied oder einen Sinn und dessen Organ wählen, um es unter Entfaltung diabolischer Rhetorik aus dem Körper zu reißen und mit widrigem Vergnügen seiner *famelica gula* zuzuführen. Der erste Dämon reißt Antithemius die Augen aus:

*His tum nefando concupisti fæminas  
 Seu virginali crine nondum liberas,  
 Seu alligatas iam maritali toro!  
 Istos pudoris interemptores ego*

*Oculos libidinumque variarum illices  
 Conspiculabo duplicata fascina!  
 Dabis pudori prostituto impie, dabis  
 Pœnas in æternum luendas Tartaro!  
 Oculo salace saltitabas, turpiter  
 Euentilato, numinis pulsi bono  
 Late per omnes virgines sacras Deo!.....  
 Late per omnes virgines datas viro!.....  
 Ocule proterue! oculo petulce! oculo procax!  
 Quem blanda quondam mulsit illecebris venus!  
 Turpia poposcit oculus in vita manens —  
 Satiabo ego oculos turpium aspectu tuos!  
 Videbis imi famidum alieum lacus!  
 Videbis atro nata monstra Tænaro  
 Et insolentis spectra turbæ Tartari!  
 Videbis atra cuncta, turpia, horrida!*

Ein anderer Dämon reißt mit ebenso makabrer Ironie der Leiche die Zunge aus, ein dritter schlägt ihr mit eiserner Stange Arme und Beine ab, ein vierter spießt das Herz des Sünders auf die Feuergabel, u. s. w. Jede der sechs schauerlichen Einzelszenen schliesst mit einem direkten Rat an den Zuschauer, Antithemius' Beispiel nicht zu folgen.

## 6.

Der dämonologische Einschlag im *Antithemius* ist, wie wir wohl sehen, von ganz anderer Art als die Dämonologie des *Odostratocles*. Der andre Eindruck, den dieses Element im *Antithemius* beim Zuschauer hinterlässt, wird vor allen Dingen dadurch bedingt, dass die Dämonen hier den Sieg davontragen, dass die Barmherzigkeit der Maria ganz im Hintergrunde verschwindet. Dem religiösen Optimismus des *Odostratocles* steht hier ein unendlich düsterer Pessimismus gegenüber. Selbst wenn die Seele des verstockten Sünders im allerletzten Augenblick noch zu Maria aufschreit, selbst wenn die *anima damnata* im allerletzten Augenblick noch die in fernen Seligkeitsgefilden schwebenden *animæ beatæ* um Hilfe anfleht, — das Böse triumphiert doch noch mit teuflischem Hohn. Eine ganz andre Auffassung des dämonischen Elements im Weltgetriebe tritt uns im *Antithemius* entgegen. Der Corax im *Odostratocles* war mephistophelischer Züge nicht bar: er war der Verführer, der listige Ratgeber, und das Böse, das er vertrat, war als lockender Reiz gedacht;

der faustische Mensch unterlag halb unbewusst seinen Einflüsterungen, war sich aber im entscheidenden Kampf des rechten Weges trotz allem wohl bewusst. Ganz anders im *Antithemius*: nichts milderte hier den mephitischen Stank des Bösen; der menschliche Wille zum Laster war durch nichts gehemmt; nicht als Verführer und gleissende Ratgeber wirkten hier die Teufel, sondern wie heulende Höllenhunde, die mit satanischer Wut und sadistischer Lust Körper und Seele zerfleischten. Und konnte der *Odostratocles*, nachdem der Verführer und Verlocker entlarvt und verschwunden, in jubelnden Marienhymnen zerfliessen, so schloss der *Antithemius* im Schwefelgeruch der Hölle und im hoffnungslosen Jammer der gemarterten Seele:

*Aeternitas! æternitas! æternitas!  
Væ væ mihi! væ perditæ! væ væ mihi!*

Nach der letzten Szene des letzten Aktes trug ein Chor der ewig Verdammten in hochpoetischen, langsam bewegten Rhythmen ein ergreifendes polnisches Klagelied vor, das den traurigen Pessimismus des ganzen Stückes zusammenfassend vertiefte, — eine fast choralartige Elegie der unglückseligen Geister, die wie die Verdammten im DANTESCHEN *Inferno* klagend vorbeizogen, ihr irdisches Dasein beweinten und die ewige Pein der Hölle schilderten:

*Ciemni mieszkańcy wiecznych płomieniów  
Od potępionych przychodziem czeniów  
Tu na ten wasz świat. My nieszczęśliwi,  
Słuchajcie iednak vmarłych — żywi!*

*Myć iusz gorzemy przekłete głownie,  
Na wiekuiste zdani katownie,  
Już bez nadzieię, iusz y bez końca,  
Choć zniknie kolo iasnego słońca!*

*Wy iednak, ktorzy [ieszcze] na świecie  
Smiertelny w ciele żywot wiezciecie,  
Aczem stracili zbawienną drogę,  
Jednak przeciw z nas bierzcie przestrozę!*

*Mychmie to oni zapamiętali,  
Cożmy o Boga namni nie dbali,  
Żyjąc bez cnoty w wielki swywoli,  
Czyniąc w tym czwartom przekłetem gwoli!*

Co znosić mogło wciechy ciała,  
Natożmy kładli kosztu niemato.  
W języku tylko nosili wiarę,  
Codzienn brzechowi czyniąc ofiarę.

Myżmy zazili świata w pieszczotach,  
W tańcach, biesiadach, a nie w kłopotach.  
Był naszich czasow, rzeke, wiek złoty!  
Cosz potym, kiedy nie beto cnoty?

Mychmyc to beli mięsupustnicy,  
Ktorem po nocy grali muzjcy;  
A ta iedyna była zabawa,  
By leda śmierci włokła się strawa!

Mychmy dworzanie beli przed laty,  
Codzienn oblecząc bławatne szaty;  
Nasza to bela wymyślać stroie  
Przez krwawe ludzi vbogich znoie!

A my żyliśmy w dostatkach wszelkich,  
Zażjwaliżmi dostoięstw wielkich,  
Dumne mniemania, wyniosle chluby  
Ze nas przywiody do wieczny zguby!

Lecz kędysz teras owe potrawy?  
Gdzie poszły tute ciału zabawy?  
Gdzie są dostalki? gdzie krotochwile,  
Ktoremichmy się cieszili mile?

Wszystkie odeszli iak lekkie dymy,  
I same próżność teraz baczemy.  
Cosz potym? Nocą wieczną zamknieni  
Mak doznawamy srogich płomieni.

Co tam za męki! Kto to wysłowi!  
O, iako dręczą kaci surowi!  
Y słowy nie tak wymowić snadnie —  
Ledwa zmysł człowieczy [.....] zgadnie!

Biada! niestety vmyst złościwy  
Na wieki wiecznie żrze robak żywy!  
Jusz my przekłęci ludzie na wieki:  
Nie mamy o nas Boskiej opieki!

A więc, o Boże, Boże wysoki,  
Twe neodmienne stoią wyroki!  
Ani usz nie wj, gdj się gniew zarzj!  
Twy ogłodamy na wieki twarzj!

*Szczęśliwy to był, nader szczęśliwy,  
 Kto wiodł na świecie żywot pocziwy!  
 Mogl[by] mi też być iako potrzeba —  
 Roskoszj te nas zbawili nieba!*

*O bychmy byli po zielonym wieku  
 Żywot przjstojny wiedli człowieku —  
 Zeszliby były z pokojem lata,  
 A nie przyspiała ostatnia strata!*

*Teraz — ach! — prozno! nas ostatecznie —  
 My nieszczęśliwi zegnańcy wiecznie —  
 Oto! nas czeka czartow gromada!  
 Eheu! niestety! Wieczna nam biada!*

## 7.

Das Hauptinteresse und die literarische Bedeutung des *Antithemius* knüpfen sich gewiss an eine eigenartige und überraschende Vereinigung der mystischen Handlung mit streng realistischem Milieu, der dämonologischen Linie mit einer ausgesprochen sozialen Tendenz. Mystik und Dämonologie sind im Grunde genommen nur äussere Mittel, um das soziale Moment zu desto grösserer Bedeutung zu erheben, und das mittelalterliche Motiv des *dialogus animæ cum corpore* dient nur dazu, um die schonungslose Aufdeckung gesellschaftlicher Missstände bühenmässig zu betonen. Mögen die Teufel noch so sehr die Sünden der Augen, der Zunge, der Glieder, also allgemein-menschliche Sünden als die Ursachen jener ewigen Verdammnis aufzählen, zu der *Antithemius* verurteilt worden, — kein Zuschauer konnte darüber im Unklaren sein, dass die Sünde, die hier eigentlich gebrandmarkt wurde, die Erbsünde einer ganzen Klasse, eines ganzen Standes war.

*Antithemius* nennt sich selber *princeps*. Kein Zweifel kann aber darüber obwalten, dass dieser *princeps* ein reicher, unabhängiger Gutsbesitzer, ein typischer polnischer Junker und Magnat, ein *pan* ist. Bei seinem ersten Erscheinen deutet er im Antrittsmonolog (I:2) an, dass er von einer längeren Reise zurückkehre, und die erste Aktsomma sagt es klar, dass er *przyjeżdża z krolewskiego dworu*. Demütig empfängt den heimkehrenden Herrn der treue *æconomus* *Firminus* (I:2), ihm schliesst sich gleich mit wohlgevählten Willkommensworten

Polycrates, der *præfectus urbis* oder *starosta*, an (I:3); schliesslich begrüsst ihn der *pædagogus*, der die 2 Söhne und 3 Neffen des Hausherrn je ein Gedicht in Distichen vortragen lässt; eines davon sei zitiert:

*Venisti natis Genitor dulcissime sospes,  
Inque tuo domui fulsit odore iubar.  
Agnosco insuetas animis feruere flammæ!  
Gaudia vbique sonant! Cimbala vbique crepant!  
Certo ego non opibus recreatus cingo medullas  
Migdonium pondus præ genitore nihil!  
In te sors felix felicia dona salutis  
Deposuit! Reduci nunc metra læta damus!*

Wir befinden uns somit in einem grossen und reichen Magnatenhause.

Die Sünden, die Antithemius sich zuschulden kommen lässt, müssen eo ipso typische Sünden polnischer Grundbesitzer sein. Ausserordentlich interessant ist es nun, dass der Autor des Dramas zur Illustrierung dieser Sündhaftigkeit zunächst ein Motiv wählt, das viel später sowohl ZABLOCKI in seinem *Sarmatyzm* (IV:1) als auch FREDRO in seiner *Zemsta* (I:7) so genial entfaltet haben, — das ewig-polnische Motiv des Grenzstreites zwischen zwei Nachbarn. Wie Zugota und Guronos, wie der Rejent und der Cześnik, so stürzen hier Antithemius und Irenæus aufeinander los, beide von einer *fida turba famulorum* umgeben (I:6):

*IRENÆUS: Salve, Antithemi!*  
*ANTITHEM.: Tibi tua satis sit salus!*  
*Mæx salutis tu hostis es, licet hanc mihi*  
*Blanda preceris voce menti dissona.*  
*IRENÆUS: Deus, Antithemi, prohibeat tantum hoc nefas!*  
*ANTITHEM.: Mellita fundis verba! Mentiris dolos!*  
*Agite mei irruite!*  
*PROSPER: Occidimus!*  
*IRENÆUS: Et vos mei*  
*Vibrate dextras!*  
*ANORGIUS: Antitheni!*  
*PROSPER: Irenæe!*  
*Hærete! Quo vos dirus impellit furor!*  
*ANORGIUS: Inhibete!*  
*PROSPER: Sistite furiosos impetus!*  
*ANTITHEM.: Inuadite!*  
*ANORGIUS: Recedite!*

ANTITHEM.: *Dimitte me!*  
 IRENÆUS: *Recede! mitte!*  
 ANTITHEM.: *Recede! Cæde! Percute!*  
 IRENÆUS: *Hem! cæde! cæde! Ego te, scelestel! Mitte me!*  
 ANTITHEM.: *O perfidum caput!*  
 PROSPER: *Furenti cedere*  
           *Expedit, Irenæe!*  
 IRENÆUS: *Ego ut timeam Antithemium?*  
 ANTITHEM.: *Hem! sine, sine me, ut hoc improbum abscindam caput!*  
           *O scurra fæde!*  
 IRENÆUS: *O leno tu impurissime!*  
 PROSPER: *Ni cedis, Irenæe, furori et tempori,*  
           *Pol prior ego te aggredior! Omnino abi! abi! abi!*  
 ANTITHEM.: *Hostis es, Anorgi, nostri honoris, ni sinis*  
           *Nos ire in hostem!*  
 PROSPER: *Eia age, fugit!*  
 ANTITHEM.: *Sine!*

Die Stoffquelle der ZABLOCKISCHEN Komödie ist bekanntlich noch nicht aufgedeckt.<sup>26</sup> Unbewiesen ist auch die Behauptung, dass FREDROS *Zemsta* wirklich nur „eine geniale Bearbeitung des *Sarmatyzm*“ sei.<sup>27</sup> Sollte sich nun die Annahme wahrscheinlich machen lassen, dass eine zweihundertjährige literarische Tradition von unsrem Jesuitendrama über ZABLOCKIS Komödie zu FREDROS Lustspiel geführt habe, oder hat vielmehr CHRZANOWSKI Recht, wenn er den Gedanken ausspricht, das polnische Leben selbst habe das Thema des Grenzstreites spontan immer von neuem liefern können?<sup>28</sup>

Der ganze dritte Akt des *Antithemius* ist der Schilderung des ländlichen Milieus gewidmet und soll den strengen Herrn in seinem Verhältnis teils zu den *dispensatores*, teils zu den *subditi rustici* zeigen. Der Autor schont keine Mittel, um die Ahnungen zu bestätigen, mit denen Polycrates den kommenden Ereignissen entgegenseht, oder das Urteil zu bekräften, das er über *Antithemius* ausspricht (III:2):

*Hominem nec hominem quisquis Antithemium*  
*Celebrabit ore, veritatem ipsissimam,*  
*Non fabulam vel somnum fictum canat!*

<sup>26</sup>) Vgl. Henryk Galles Vorwort zur Ausgabe des *Sarmatyzm* (= Wybór pisarzów polskich i obcych, Nr. 17), S. 11.

<sup>27</sup>) Vgl. B. Kielskis Vorwort zur Ausgabe der *Zemsta* (= Arcydziela polskich i obcych pisarzy).

<sup>28</sup>) Ign. Chrzanoski, O komedjach Aleksandra Fredry, Kraków 1917, S. 52, 89.

Die Szene mit den *dispensatores* (III:3), die Rechenschaft ablegen sollen über die ihnen anvertrauten Gelder, und die Antithemius, obgleich sie ihre Unschuld beteuern, ohne Beweise fesseln lässt, um sie später zum Galgen zu verurteilen (*Fures ego istos addicam suspendio!*), ist nur ein geringes Vorspiel zu der folgenden Szene (III:4), wo die Bauern vor ihren Herrn geführt werden. Ich zitiere sie als bedeutungsvolles Zeitbild in extenso:

- SUBDITUS 1:** *Salutem quam maximam  
Optamus annis protrahi quam plurimis!*
- SUBDITUS 2:** *Fortuna nobis reddidit te saluum herum!  
Vigeas!*
- SUBDITUS 3:** *In vno flore semper floreas!*
- ANTITHEMIUS:** *Fidos precari subditos multam decet  
Hero salutem, quam datis summo libens.*
- SUBDITUS 1:** *Oramus etiam supplices: donaria,  
Exigua quamuis, fronte iucunda accipe!  
Alia daturi postmodum.*
- ANTITHEMIUS:** *Non respuo. —  
Recten' valetis?*
- SUBDITUS 1:** *Sospite te rectissime!*
- SUBDITUS 2:** *Bellissime!*
- SUBDITUS 3:** *Optatissime!*
- SUBDITUS 4:** *Integerrime!*
- SUBDITUS 1:** *Vnum est, quod angit subditos, here optime:  
Magni labores. Otio nunquam datur  
Vacare fessis. Prima vix sese erigit  
Aurora caelo, cum subito protrudimur  
Ad sustinenda luce tota pondera.  
Optata nobis nec prius datur quies,  
Quam duplicatas Phæbus umbras porriget.  
Quoties per annum sanguineis sudoribus  
Rigemus, ipsa membra docent exsanguia.  
Quid plura memorem? Lancinamur, caedimur  
Te nesciente! Subditorum si geris  
Curam tuorum, mitiora præcipe!  
Hoc petimus omnes, hanc rogamus gratiam!*
- ANTITHEMIUS:** *Væ, rusticanum gentis ingenium, labor  
Cui est perosus omnis, ast ad otia  
Aspirat ultro! Notus est mihi dolus,  
Perspecta sat fraus! Debitos nostros dies  
Dabitis labori! Consului memet diu —  
Fiatque moneo!*
- RUSTICUS 1:** *Perijmus, ni subleuas!*
- ANTITHEMIUS:** *Exciderat illud. Solita vectigalia  
Augeo deinceps, parua quippe penditis.*
- RUSTICUS 1:** *Occidimus!*

- RUSTICUS 2:* *Actum est!*  
*RUSTICUS 3:* *Opprimet natos fames!*  
*RUSTICUS 4:* *Jumenta vendam!*  
*RUSTICUS 5:* *Pauculas perdam sues!*  
*ANTITHEMIUS:* *Satis fauoris præstitum vobis diu!*  
*Duplicata iubeo sit deinceps pensio!*  
*RUSTICUS 1:* *Si sic prememur, in tributos ibunt domus.*  
*Emancipa nos! Quidquid est nostrum, accipe!*  
*ANTITHEMIUS:* *Adhuc latrones restitatis? Vos fugam? —*  
*Fugacibus istis compedes primum admoue;*  
*Pendant deinde pensionem corpore*  
*Extemplo! Tangat nulla misericordia! —*  
  
*RUSTICUS 1:* *Stygius dehiscat Orcus Antithemium!*  
*RUSTICUS 2:* *Sic te recludat carcer imus Tartari!*  
*RUSTICUS 3:* *Sic te catenis Tysiphone stringat suis!*  
*RUSTICUS 4:* *Sic te cruenta cura nostra strangulet!*  
*RUSTICUS 5:* *Sic tu, tyranne, sentias tyrannidem!*  
*RUSTICUS 6:* *Sic te Megæra Gorgone flagellet sua!*  
*RUSTICUS 7:* *Sic te caminus torreat Acheronticus!*  
*RUSTICUS 1:* *Sic dæmonum te mille rapiant millia!*

Es dürfte ein in der gesamten Jesuitendramatik einzig dastehender Fall sein, dass die Form der Schultragödie in dieser Weise zu offensichtlicher, unverhohlener, schonungsloser sozialer Polemik gebraucht wurde. Der *Antithemius* wurde zu einem wirkungsvollen Protestpamphlet gegen die Gewaltherrschaft der sarmatischen Gutsbesitzer auf dem Lande, gegen die Aussaugung der arbeitenden Landbevölkerung, gegen die Versklavung der wehr- und schutzlosen Bauern und damit indirekt gegen die ganze *złota wolność*, auf der seit unvordenklichen Zeiten die adlige Republik begründet war.

## 8.

Als der hervorragendste Repräsentant des polnischen Jesuitenordens, der gottbegnadete Redner PIOTR SKARGA seine 1597 vor König und Adel gehaltenen *Reichstagspredigten* (*Kazania sejmowe*) bald darauf hatte im Drucke erscheinen lassen, konnte ganz Polen in einer der heftigsten und mit der ganzen Wucht der kirchlichen Autorität gehaltenen Predigten zum ersten Mal eine systematische und glühende Anklage gegen die Herren vom Adel lesen wegen der tyrannischen Unterdrückung der Bauern. Mit

hinreissender Eloquenz hatte SKARGA dagegen gedonnert, dass die Bauern, diese *robaczki nędzne, z których wszyscy żyjemy*, Kinder der polnischen Nation, von Natur freie Menschen, unter dem Joch der Sklaverei ächzen müssten, und die Zeitgenossen vor den unheilvollen Folgen gewarnt, die Volk und Staat daraus erwachsen würden:

*Powiedacie sami, iż niemasz państwa, w któremby bardziej poddani i oracze uciśnieni byli pod tak absolutum dominium, którego nad nimi szlachta bez żadnej prawnej przeszkody używa..... My, wierni i święte chrześcijany, Polaki tegoż narodu, którzy nigdy niewolnikami nie byli, bez żadnego prawa mocą zniewalamy i jako okupione byldy gdy dla swej nędzy uciekać muszą, pozywamy i gdy żywności swej indziej ubodzy i znędzeni szukają, okup na nich jako Turcy na więźnie wyciągamy, czego we wszystkim chrześcijaństwie nie słychać!*<sup>29</sup>

Man sollte meinen, dass der Verfasser des *Antithemius* etwa zwei Jahrzehnte später die Worte seines Ordensbruders seinen Zeitgenossen noch einmal von der Bühne aus in realistischer Verkörperung hat zu Gemüte führen wollen.

Als Pater GREGORIUS CNAPIUS 1632 den dritten Band seines *Thesaurus* herausgab, nahm er in seine Sammlung polnischer *Adagia* u. a. auch das Sprichwort *Człowiek nie bydlę* auf, um es mit gewohnter Gründlichkeit zu kommentieren. Ganz überraschend bei diesem stubengelehrten Lexikographen mutet es an, wenn er nicht nur ein paar humane Sätze aus der 47. Epistel SENECAS anführt zum Beweise dafür, dass *homo non est tam stupidus quam bruta sunt, et ratione ac oratione, non plagis excitari ac dirigi debet*, und dass folglich auch die armen *serui* eine menschliche Behandlung verdienen, sondern auch mit plötzlicher Heftigkeit die scharfen, unphilologischen Worte hinzufügt: *Digna doctrina ethnici, quæ legatur à nostratibus, qui colonos suos durissimè ac etiam iniquissimè tractant!*<sup>30</sup> Hätte er die Tragödie seines Posener Nachfolgers im Amt und in der dramatischen Kunst gekannt, er hätte sich mit Recht sowohl auf die Zeitbilder derselben als auch vor allem auf jenen traurigen Chor berufen können, mit dem der dritte Akt schloss, und der die grausame und ungerechte Behandlung der

<sup>29)</sup> Brückner, *Dzieje kultury polskiej*, Bd. II, Kraków 1930, S. 39. — Vgl. auch K. J. Gorzycki, *Zarys historii chłopów*, Warszawa 1902, S. 99.

<sup>30)</sup> *Thesaurus*, Bd. III, Krakau 1732, S. 133.

*coloni* durch die adligen *Poloni* und *nostrates* in beissendster Weise allgemeiner Verurteilung auslieferte.

Gerade dieser gewaltige *Chorus rusticorum* und die ungeheuer zentrale Stelle, die er in der Tragödie erhalten, belehrt uns mit Nachdruck darüber, dass die soziale Tendenz, die polemisch-satirische Absicht ganz bewusst in den alten Stoff hineingetragen worden ist. Die ganze Tragödie kann gewissermassen als Motivation dieses Chores aufgefasst werden. Auch der erste Chor scheint den Zweck zu verfolgen, den Zuschauer auf die düstere Zeitschilderung des dritten Chores vorzubereiten: schon dort wurde betont, dass *mocarze chudszy zdadzą się za Bogi*, und so der Ausdruck SKARGAS von den Junkern, diesen *bogowie zemscy*, paraphrasiert; schon dort ertönte der Mahnruf: *Nie potrząsacie, Panowie, po[w]rozem!* Aber noch wurde dieser Rat nur moralisch gedeutet (*Non qui alijs, sed qui sibi imperat, — beatus est*) und in folgender Schlussstrophe zusammengefasst:

*Niechby cie pyszne nie slychały grody, —  
Byś nawet nie mogli zażywać swiobody, —  
Jeśli chciwość w ciebie poddanem,  
Ty będziesz Panem!*

Jetzt aber, im *Chorus rusticorum*, tritt der soziale Gedanke in seiner ganzen, unverhüllten Nacktheit in den Vordergrund.

Es knüpft sich an ihn ein sehr grosses literarhistorisches Interesse. Wir haben es hier nämlich nicht mit einem gewöhnlichen, als mechanischer Aktschluss dienenden, vornehmlich lyrisch-didaktischen Chorlied zu tun, sondern mit einem ursprünglich ganz selbständigen dialogischen Gedicht, das unabhängig von der Tragödie entstanden war und ihr vom Autor als wirksames Tendenzstück einverleibt worden ist. Dieses Gedicht, das inhaltlich den bauernfreundlichen Satiren eines MIKOŁAJ REJ, eines KLONOWIC oder eines BIELSKI, eines OPALEŃSKI oder eines POTOCKI an die Seite gestellt werden kann<sup>31</sup>, ist in der polnischen Literaturforschung als selbständig überlieferter Dialog unter dem Titel *Lament chłopski na pany* bekannt. Es dürfte wiederum ein in der gesamten Geschichte des Jesuitendramas einzig dastehender Fall sein, dass das übliche didaktische Chorlied durch ein hochaktuelles Agitationsstück ersetzt erscheint.

<sup>31)</sup> Vgl. Brückner, a. a. O., S. 36 ff. u. 410 ff.

Es ist bisher nur in zwei alten Druckexemplaren bekannt gewesen; KALLENBACH hat sie seinerzeit in der von KAROL BADECKI herausgegebenen Serie von Neudrucken *Białe Kruki* publiziert und literarhistorisch kommentiert.<sup>32</sup> Im Gegensatz zu CHŁĘDOWSKI<sup>33</sup> und MACIEJOWSKI<sup>34</sup>, die die Zeit der Drucklegung ins 16. Jahrhundert, der letztere sogar genau ins Jahr 1588, verlegten, meinen KALLENBACH und BADECKI, wesentlich auf Grund typographischer Beobachtungen, dass der *Lament* wohl um 1648 in der Druckerei von PIOTR ELERT in Warschau veröffentlicht worden ist. Diese Schlussfolgerung mag an sich richtig sein, aber über die Entstehungszeit des Gedichtes sagt sie nichts aus. Die zweite Variante, die jetzt zu unsrer Verfügung steht, erlaubt uns, — natürlich mit dem Vorbehalt, dass unsre Datierung des *Antithemius* (ca 1618—1624) richtig ist, — die Entstehung des *Lament* um mehrere Jahrzehnte zurückzudatieren. Für die Unabhängigkeit unsrer Variante könnte auch der bezeichnende Umstand sprechen, dass sämtliche Verstösse gegen den Versbau, die dem von KALLENBACH herausgegebenen Original anhaften, in unsrer Handschrift fehlen.<sup>35</sup> Zudem weist die letztere an einigen Stellen nicht unwesentliche Abweichungen von der gedruckten Variante auf. Wenn der Dialog in unsrer Tragödie aller Rollenbezeichnungen beraubt worden ist (ohne freilich dadurch seinen dialogischen Charakter zu verlieren), so muss das natürlich auf den Wunsch des Tragödienverfassers zurückgeführt werden, das Gedicht wenigstens rein äusserlich der üblichen Chorliedform anzugleichen.

Der *Chorus rusticorum* oder *Lament chłopski* zerfällt kompositorisch in zwei Teile. Der erste Teil schildert in kurzer Rede und Gegenrede die schwere Lage der arbeitenden Landbevölkerung. Wie ein revolutionärer Refrain durchziehen diesen Teil die wiederholten Ausdrücke der Verzweiflung und des Hasses: *Bo-*

<sup>32</sup>) *Białe Kruki*, Bd. I, Lwów 1910.

<sup>33</sup>) A. T. Chłędowski, *Spis dzieł polskich opuszczonych lub źle oznaczonych w Bentkowskiego Historji literatury polskiej*, Lwów 1818, S. 63.

<sup>34</sup>) W. A. Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie*, Bd. III, Warszawa 1852, S. 38—39.

<sup>35</sup>) Das schliesst natürlich nicht andre Fehler und Verstösse in unsren Texte aus.

*dojże się iusz ta rola przepadła!* oder *Mi iusz ta rola obrzydła!* oder *Lepieby się snać odrzec y tey roli!* und schliesslich die offene Drohung: *Niech pan sam orze rolą z miłem Bogiem!* Der zweite Teil des Chores ist nicht der Klage gewidmet, sondern der Frage, woher die Junker das Recht erhalten, den Bauernstand ungestraft zu unterdrücken. Es werden zwei verschiedene Antworten gegeben, beide tief pessimistisch: der Verfasser des Gedichts wagt es nicht zu behaupten, dass der Zustand der sozialen Ungleichheit wider die Gesetze der Natur oder Gottes sei. In der einen Antwort wird die Ungleichheit durch einen Hinweis auf das in der ganzen Natur herrschende Recht des Stärkeren begründet. Die andre, besonders interessante Antwort dagegen beruft sich auf das weitverbreitete Märchen von der Verteilung der Stände und Ämter durch Gott bald nach der Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese.

KALLENBACH hat sich nicht die Mühe gegeben, dem Ursprung dieses Motivs nachzuforschen; er hat sich damit begnügt, auf die bekannten Bearbeitungen der Geschichte von *Den ungleichen Kindern Evæ* bei HANS SACHS (1546, 1553, 1558) zu verweisen und — mit Recht — die völlige Unabhängigkeit des polnischen Gedichts von jenen zu betonen. Der polnische Anonymus selbst stellt es als ein volkstümliches Apokryphon hin, indem er den fiktiven Erzähler behaupten lässt, er habe die Geschichte schon als Kind von der Mutter gehört, die am Rocken spinnend, ihren auf dem Ofen sitzenden Kindern oft die Fabel erzählt habe. In der Tat handelt es sich hier aber um die Variante eines alten humanistischen Motivs, das nicht selten auch dramatisch behandelt worden ist. Die älteste bekannte Version ist schon in den *Eclogæ* des Karmelitermönchs BAPTISTA MANTUANUS (ca 1470) enthalten, „einem weitverbreiteten Werke, das auch in den Schulen viel gelesen wurde“. <sup>36)</sup> Die Fabel, die die Ungleichheit der Menschen erklären und rechtfertigen sollte, erzählte, wie Gott Vater den Haushalt Adams und Evas besucht und deren Kinder teils zu Königen, Feldherrn, Priestern und Würdenträgern, teils zu Bauern, Schnittern, Erdarbeitern, Handwerkern, Matrosen, Fleischern, Bäckern u. s. w. bestimmt habe. Die Fabel wurde — ausser von HANS SACHS

---

<sup>36)</sup> W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, Bd. II, 2. Aufl., Halle 1918, S. 102—103.

— auch von MELANCHTHON (1539) bearbeitet und später von SIXT BIRK in der *Eva* (1547) und von SELNECCERUS in der *Theophania* (1560) dramatisch ausgeführt. Letzterer verwies in der Dedikation auf eine Reihe lateinischer und deutscher Komödien, die denselben Stoff behandelt hätten.<sup>37</sup> Die Fassung, in der die Fabel in unsrem polnischen Gedichte vorliegt, weist keine von jenen Erweiterungen auf, die wir bei MELANCHTHON, BIRK, HANS SACHS und SELNECCER finden. Dagegen schliesst sie sich eng an die Version an, die BAPTISTA MANTUANUS ihr von Anfang an gegeben. Charakteristisch ist es z. B., dass der polnische Autor sich nicht damit begnügte, die letzten Eva-Kinder zu Bauern werden zu lassen, sondern, seiner Quelle treu folgend, auch die Handwerker und Arbeiter (Wagner, Teerbrenner, Schneider, Köche, Gerber u. s. w.) von ihnen ableitete, obgleich er dadurch den Umfang seiner Tendenz überschritt.

Der Autor des Gedichtes ist unbekannt. KALLENBACH hat die poetische Begabung des Dichters, die vorzügliche Sprache, den glatten und genauen Versbau und die künstlerische Behandlung der Einzelmotive hervorgehoben und die Vermutung ausgesprochen, dass er dem geistlichen Stande angehört habe. Die Hypothese ist bestechend, und wenn wir die Tatsache ins Auge fassen, dass die Sorge um den traurigen Zustand der Bauernbevölkerung seit SKARGAS Predigten zu einer Kulturtradition des Jesuitenordens geworden, darf auch ein weiterer Schritt getan werden, nämlich zur Vermutung, dass gerade ein Jesuit diese *Bauernklage* gedichtet. Nichts hindert uns dann anzunehmen, dass der Autor des Gedichtes mit dem Autor des *Antithemius* identisch sei. Dafür spricht auch der Umstand, dass der *Chorus animarum damnatarum*, den wir oben abgedruckt, von denselben poetischen Vorzügen geprägt ist, die den *Chorus rusticorum* auszeichnen: die pessimistische, ergreifend echte Stimmung, die vorzügliche Sprache, die Technik des Versbaus und die immer adäquate Ausdrucksweise. Es wäre viel darum zu geben, gelänge es die Züge des unbekanntens Autors hinter dem Schleier der Anonymität zu erkennen und ihm einen Namen zu geben.

---

<sup>37</sup>) Vgl. das Variantenverzeichnis bei Bolte u. Polívka in den Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, Bd. III, Leipzig 1918, S. 308 ff.—Vgl. auch die Bemerkungen von St. Wasylewski im Lud XVI, Lwów 1910, S. 109—110.

## 9.

Da wir es hier vielleicht mit einer älteren und ursprünglicheren Version des *Lament chłopski* zu tun haben, mag das Gedicht in extenso abgedruckt sein. Ich versehe es mit den in unsrer Version unterdrückten Personenbezeichnungen, die ich der KALLENBACHSchen Edition entnehme, und verzeichne in den Fussnoten, abgesehen von den orthographischen Eigentümlichkeiten unsres Textes, alle Stellen, an denen dieser von der früher veröffentlichten Version abweicht.

- [GAWEL:] *Biada nam wielka na ie naszą Pany!  
Prawie nas łupią z skory iak barany.  
Nigdy s pokojem człowiek nie vsiądzie, —  
Chyba co zlego przj piwie zabędzie.*
- Przejdzie powszedni dzień — robić do dwora, 5  
Przejdzie dzień święty — siedzieć do gąsiora;  
A wymowis[z] li tam co stojąc co głupie,  
Tudziesz powrozem weźmiesz na biskupie!*
- Wszystko wywleczesz co masz na pobory!  
Musisz co sprzedać z gumna y z obory! 10  
A ieszcze na te wielkie niedostatki  
Panowie wielkie stanowią podatki:*
- 'Dai czinsze, strożnie, tączne, kurow kilko!  
Już nie wiem, czego nie daimy tylko.  
Mamy — żołędzie, chmieie y orzechy. 15  
Tylko co panom nabiamy miechy! —*
- [KOPERA:] *Gawle sąsiedzie, gorszje to nastaią  
Co rok roboty, na nas podbiiaią.  
I tak musimy dwojgiem zawsze robić, —  
A wždy Panowie vmieią sie zdobić. 20*
- Więc niedość, człowiek vrobi się w pocie, —  
Zajmuie włodarz kiem na robocie:  
'Idź iedno skarżje! to cię pan po grzbiecie!  
'Idźciesz złodzieie! lada co pleciecie!'*

Z. 5: przydzie K. (wohl nur graphische Abweichung). — Z. 6: przydzie K. — Z. 7: a wymowisz li tam stojąc co głupie K. (im Text ein co überzählig). — Z. 9: wszystko K. — Z. 13: strożne K. (im Text ein Schreibfehler). — Z. 15: mamy K. (unser Text bietet wohl die korrektere Version; die Bedeutung: 'Uns bleibt nur Schweinefrass'). — Z. 20: swe zdobić K. — Z. 24: lada co K. — Z. 25:

- Przejmiesz też rolę — dać z swego okola* 25  
*Kłusięta stare y chromego woła.*  
*Gdzieś weźmiesz woły, pługi, broni, radła?*  
*Bodajże się iusz ta rola przepadła! —*
- [NA WŁOK:] *A ia powiadam: gorsze na nas drogi!*  
*Choćby strzały szły — iedź, kmiotku vbogi!* 30  
*Mroz. Trzescią ściany. Śnieg zawiął koleje...*  
*A pan się tylko sobie ieszcze śmieie!*  
*Poszła do mlyna (iak to bywa wszędzie),*  
*Iż zboża łatwie w kamieniu zbędzie —*  
*Jeśli nie stanie, dosyp swoim szodrze;* 35  
*Inaczj grzbiet się od korbacza odrze! —*
- [MARCHEWKA:] *I to człowieka niepomału smuci:*  
*Kupisz nie k myśli co panu — przyrzuci;*  
*Da co po grzywnie, pan kazal po kopie, —*  
*Zaraz dokładaj swoim, panie chłopie!* 40
- [KURPOT:] *Ba wieręć mi iusz ta rola obrzydła!*  
*'Nie chowaj, kmieciu, iakiego chcesz bydła!*  
*'Nie chowai kaczek, bo ryb staw nie mnożj!*  
*'Młode zapusty y las psuia kozj!'*  
*Spasieć pan żjto, nieboraku chłopku,* 45  
*Z czegoś masz sam żjć, myto dać, parobku?*  
*A czeladź dworska ledwo nie z ugoru*  
*Zajmują kmiecie dobytki do dworu!*  
*Gdy zaś mrozami ostra zjma ściśnie,*  
*Aż dobrze gęba czteku nie uwiśnie,* 50  
*Pań zakazuie do swojego boru, —*  
*Inaczj zbędziesz wozu y toporu! —*
- [ŁAGUZA:] *Przebog, iak teraz to panowie skapi!*  
*Poboru w kilku groszy nie zastapi!*  
*Byś przed nim płakał krwią w nagły potrzebie,* 55  
*Rzeczć: 'Rob, chłopie! A mnie co do ciebie?'*  
*Żytać iak żywo nie zborguie w nowe,*  
*Aż mu położysz pieniądze gotowe.*  
*Acz na ostatek da z wielkim kłopotem —*  
*I to dwoiako zapłacisz mu potem!* 60

*przymiesz K. — okolu K. — Z. 26: wołu K. — Z. 27: gdzież weźmiesz wozy K. — Z. 30: iedź, chłopku vbogi K. — Z. 32: a pan się ieszcze sobie tylko śmieie K. — Z. 34: vbędzie K. (im Text fehlerhaft, da der Hendekasyllabus unvollständig wird). — Z. 39: dasz co K. — Z. 47: ledwie K. — Z. 48: zajmują K. — Z. 50: aż dobrze gęba człowieku nie zwiśnie K. — Z. 52: wozu K. — Z. 53: ci panowie K. — Z. 56: a mnie kat do ciebie K. — Z. 57: żyta iak żywo K. — Z. 58: aż mu pieniądze położysz K. — Z. 59: Aż na ostatek K. — Z. 60: zapłacisz*

- Winien ci co pan, czekaj mu, aż przeda!  
 Drugi też będzie, co do śmierci nie da!  
 Ty ieśliś winien, prożna y obmowa —  
 Zaraz we dworze będzie ryczeć krowa!  
 Ale kiedy się co zrodzi chłopu, — 65  
 ‘Wyprząc mu woły! wziąć z obory skopu!’  
 Owa — taki iest tych panow poźtek  
 I człek nie swoy, y każdy zbior wszistek!  
 Bierze li też pan dziesięcinę snopy,  
 Co naprzędniejsze powyбира z kopy, 70  
 Nie zostawiwszy — (tak rzekę po prostu) —  
 Tylko kęs miotły a z kółkiem ostu. —*
- [DZWIGOŃ:]  
*Niech pan sam orze rolą z myłem Bogiem!  
 Dawnom ią myślił porzucić odlogiem.  
 Pan sobie pię naprosiwszy gości, — 75  
 Kmiotek vbogi codzień zgola pości.  
 V panow wszistkie biesiady, roskoszy,  
 Pełna obora y kaleta groszy, —  
 A człowiek nima za co kupić soli!  
 Lepieby się snać odrzec y tey roli! 80  
 Co nie bywało przedtym — iako żywo! —  
 Nie chodzić do wszy z sąsiady na piwo!  
 V pana zasię narobia[n]o z iazu,  
 Z sieczki, z tatarcki — wydać go szynkarzu! —*
- [STRACZEK:]  
*Temu się ia tesz dziwuie niemalo, 85  
 Że teraz państwo zgola poszelalo:  
 Półtora chłopu maiąc, pustki w trzосу,  
 Przecie sześć koni, Janusz na łogосу!  
 Nusz pan przepi[i]e prawie aż do kopy, —  
 Zastawi zaraz do iednego chłopu! 90  
 Zastawi — też, żeby nie z jch zguba,  
 Jak ieno mogą, lud vbogi skuba! —*
- [BADURA:]  
*Ba powiedziesz mi proszę, bracia, mili:  
 Zkąd się panowie na świecie rozniecili?  
 Jesczem to slyszal od dawnego wieku, 95  
 Isz człowiek nie iest niewolnikiem człeku.  
 Przetom też sobie myślił przez czas dlugi:  
 Jeżeli też pan — człowiek iako drugi?*

na potem K. — Z. 65: co vrodzi K. (im Text unvollständiger Hendekasyllabus). —  
 Z. 68: zbior wszytek K. — Z. 77: wszytkie K. — Z. 79: a człowiek K. — Z. 82:  
 do wsi sąsiedzkiej K. — Z. 83: narobia go z iarzu K. — Z. 91: zastawnicy też  
 K. (im Text korrupter Hendekasyllabus). — Z. 94: wzniecili K. (im Text überschüs-  
 sige Silbe). — Z. 98: pan — człowiek K. (im Text korrupt). — Z. 99: widzicie to sami

*Bo wy na oko widziecie, że sami  
Ledwo panowie nie orzą iusz nami!* — 100

[MIKUTA:]

*Jako raczicie, radźce między sobą —  
Przecie nam przydzie pany mieć nad sobą,  
Aby sie ieszce pan tego dowiedział,  
Pewnieby który z nas w gąsiorze siedział!*

*Tożec iak wiecie owca y wilk zwierzem; 105  
Jak wrobel tak glapa odziała się pierzem; —  
A przecie owcom panem wilk, a ptaki  
Drobniejsze zbiera glapa nieboraki.*

*Też ci zwierz rownie zaiączek vbogi, —  
A przecie pelen dla ogarów trwogi; 110  
Y szuka sobie ma riby podobne, —  
A przecie w stawie wyie ribky drobne.*

*Tak też to właśnie, ma miła gromado,  
Pan iest iako wilk, my iak owcze stado.  
Niech kmiiecie co chcą Pana sobie ganią! — 115  
Myżmi wroblami, a pan przecie kanią! —*

[DYRDA:]

*A ia też kiedyś tę przypowieść słyszał —  
Dobrzem ią sobie w pamięci napisał —  
Powiadata nam matka przy kądzieli,  
Kiedyśmy dziećmi na piecu siedzieli. 120*

*Jeszcze z początku świata Jewa żjła.  
Wyszedszy z Raiu synow narodziła.  
Nawiedziel ią Bog po piętnastim lecie,  
Chcąc wiedzieć, iako rządzą się na świecie.*

*Jewa na ten czas była w domu sama, 125  
Bo za owcami posłała Jadama.  
A dzieci, ktorych gromada stoiata,  
Vboga matka na łonie cziosała.*

*Wstyd ią pokazać było synow ciżbę,  
Tak iż się ledwo mogli wmieścić w izbę. 130  
Żeby Pan za to nie strofował Jewy,  
Niektory skryła w szeno, drugi w plewy.*

*A wtym Bog przyszedł y kazał Jewiny  
Przed się postawić do jednego syny.  
Co starszym tedy kazata przyść matka, 135  
Patrząc, co z niemi będzie do ostatka.*

K. — Z. 105: *też ci iak wiecie* K. — Z. 114: *my iako owiee stado* K. (bei K. überschüssige Silbe). — Z. 115: *sobie pana ganią* K. — Z. 117: *a iam też* K. — Z. 121: *Jewa siła* K. (zur Konstruktion: *siła synów narodziła*). — Z. 126: *bo za owcami była posłała Jadama* K. (bei K. zwei überschüssige Silben; im Text korrekter Hendekasyllabus). — Z. 130: *ledwa mogli zmieścić* K. — Z. 131: *Pan*

- Bog obacziwszy ono piękne kolo  
Tak do pierwszego iął mowić wesolo:  
'Ty na stolicy krolewskiej vsiądziesz,  
'Ty secretarzem, ty hetmanem będziesz!* 140  
*'Ty bądź marszałkiem, ty bądź[ź] senatorem!'  
Inne także zaś podzielił tym wzorem  
Na kasztelany, kanclerze, starosty, —  
Tylko co ieszce lud zostawał prosty.*
- Obaczj matka, iż wszistko ku myśli, —* 145  
*Biegła po drugich do gumna, by przysli,  
Y rzekła: 'Co dasz tey kupie, co stoi,  
'Panie? Bo też to są synowie moi!'*
- Pan widząc wszistkie zarosłe iak sowy, —  
Bo im plewami bielały się głowy,* 150  
*Po plecach była z mierzwą paięczyna, —  
A zatym taka podka ich nowina:*
- 'Wasza rzecz będzie — brony, radła, ptugi!  
'Będziecie orać tak ieden iak drugi!  
'Drudzi będziecie koniarze, wołowcy,* 155  
*'A inni pilnować na vgorze owcy!*
- 'Kosarze, flisy, żeńce y tak kmiecie  
'Was chcę mieć wiecznie, także wasze dzieci!  
'A wy zaś drudzi te dary odnieście:  
'Rzemiosła macie pilnować przy mieście!* 160
- 'Z was kolodzieie, smolarze y krawcy,  
'Kopcidy mowie, garbarze, plugawcy!' —  
Prożno się tedy frasuiem na pany!  
Onym od Boga rząd na nas podany!*
- Przedtym mowiono: 'Nimasz w karczmie Pana!'* 165  
*Y godziło się chłopku pić do rana.  
A teraz — opak: ledwie człowiek siedzie,  
Na pańskie chłopie ki w robocie będzie!*
- [WŁODARZ:] *Nu w swą, sąsiedzj! — iabym wszistkim radził,  
Bo też iuż zły duch pana przyprowadził.* 170  
*Podźwał pocztę mu iaką zgotuiemy!  
Bo też iuż wierę dawno rokuujemy.*

iako nie strofował K. — Z. 136: co będzie z nimi K. — Z. 142: inne zaś także K. — Z. 143: na kasztelany, na kanclerze, starosty K. (bei K. überschüssige Silbe; im Text korrekter Hendekasyllabus). — Z. 145—146: matka radosna, gdy tego postrzegła, tudziesz po drugich do gumna pobiegła K. — Z. 147: coź dasz K. — Z. 148: boć też to są K. — Z. 149: wszystkie K. — Z. 156: inni pilnować K. (im Text überschüssige Silbe). — Z. 157: koszarze K. — Z. 169: iabym wszystkim K. — Z. 170: bać też K. — Z. 171: podźmy K. — Z. 172: boć też K.

## Siebentes Kapitel.

### Synthetische Charakteristik des Jesuitendramas.

#### 1.

Die Einzelanalyse der acht Dramen unsres Kodex ist zu Ende geführt. Wir stehen vor der Aufgabe einer synthetischen Charakteristik des polnisch-lateinischen Jesuitendramas der Frühzeit, so wie es uns in jenem Kodex entgegentritt. Es ist natürlich mit einem gewissen Risiko verbunden, allgemeingültige Sätze aus einem quantitativ so beschränkten Material ableiten zu wollen. Die Sicherheit der Resultate, die auf induktivem Wege gewonnen werden, steht bekanntlich in direktem Verhältnis zu der Anzahl der vergleichbaren Einzelfälle. Dennoch hege ich den Glauben, dass die qualitative Vielseitigkeit unsres Materials die allgemeine Geltung der allen Dramen gemeinsamen Züge mehr oder weniger gewährleistet und so eine generelle Definition des literarischen Charakters der polnischen Dramatik in ihrer Frühzeit doch ermöglicht.

Die Vielseitigkeit unsres Materials tritt vor allem in der Vielseitigkeit der dramatischen Gattungen zutage. Vier Dramen tragen im Kodex die Bezeichnung *tragoedia*: es sind das die *Felicitas* und der *Eutropius* des CNAPIUS sowie die Zwillingdramen *Mauritius* und *Belisarius*. Zu derselben Gattung ist natürlich auch der *Antithemius* zu rechnen. Als *drama comicum* ist der *Odostratocles* bezeichnet, und ihm ist in dieser Beziehung sicher auch der *Franciscus* beizugesellen. Schliesslich tritt der *Philopater* als *drama comico-tragicum* auf. Keines von den Dramen hat die Bezeichnung *comoedia* bekommen, mit der wohl eine andre Gattungsnuance gemeint sein mag als mit der Bezeichnung *drama comicum*, trotz des Fehlens diesbezüglicher theoretischer Distinktionen in den Lehrbüchern der Jesuiten. Wäh-

rend die erstere nach klassischem Muster ausschliesslich der Verlachung böser Eigenschaften oder Handlungen gewidmet war, war in dem letzteren das komische Element in die Nebenszenen der ersten Haupthandlung gelegt. Am nächsten käme dieser Gattung die Bezeichnung *tragicocomoedia*, die in unsrem Kodex nicht vertreten ist, und die eigentlich auch den *Philopater* umfassen könnte. Wir hätten danach fünf ausgesprochen tragische und drei tragikomische Dramen.

Sowohl die Tragik als auch die Komik variieren in beiden Gattungen der Rolle und Bedeutung nach, die ihnen beigemessen werden, und dem Sinne nach, den sie in den einzelnen Dramen erhalten. Die *Felicitas*, in der der Leib des guten Helden zugrunde geht, während die Seele triumphiert, ist in einem andren Sinne tragisch als der *Antithemius*, in dem sowohl Leib als Seele des bösen Helden zugrunde gehen. Ebenso ist die Tragik im *Eutropius*, wo der gefallene Bösewicht mit dem Leben davonkommt, von ganz andrer Wirkung als im *Mauritius* oder *Belisarius*, wo der sündige Held reuevoll seine Schuld durch seinen Tod sühnt. Auch die Komik nimmt in der zweiten Gruppe unsrer Dramen verschiedene Gestalten, verschiedene Bedeutung an: im *Philopater* ist ihr Anteil am Stücke minimal, im *Odostratocles* übertönt sie fast den Ernst, im *Franciscus* ist sie mit der ernstesten Handlung organisch verknüpft.

Von noch grösserem Interesse ist die typologische Vielseitigkeit des Materials, das wir gewonnen. Von dem rein-moralisatorischen Exempeldrama, das nur vor der Sünde warnen und zum Rechten mahnen will, hebt sich der Typus des dämonologischen Dramas ab, das über die enge Moral hinaus in die Mystik des Kampfes zwischen Himmel und Hölle führt. Der *Philopater* ist nur ein heilsames Exempel, der *Odostratocles* und der *Antithemius* dagegen sind ausgesprochen mystische Dramen. Aber auch zwischen diesen beiden ist ein wesentlicher Unterschied vorhanden, indem das eine Drama religiös-kultischen, marianischen Tendenzen, das andre scharf ins Auge gefassten sozialen Zielen folgt. Als eine Gruppe, die von jenen wesentlich verschieden ist, sind die *Felicitas*, der *Eutropius*, der *Mauritius*, der *Belisarius* zu betrachten: dort traten erfundene, hier geschichtliche Helden auf; dort stammte der Stoff aus mittelalterlichen Novellen und Legenden, hier aus dokumentarisch-historischen Quellen.

Aber auch innerhalb dieser Gruppe scheidet die *Felicitas* als ein selbständiger Typus aus, der im Martyrium des Helden sein wesentliches Kennzeichen hat. Typologisch völlig von jenen Dramen geschieden und allein für sich selber dastehend ist der *Franciscus*, dieses in seiner Art seltene konfessionelle Propagandadrama.

Und doch sind alle diese Dramen trotz der Vielseitigkeit von Form, Gattung und Typus in nahezu auffallender Weise durch die Einheitlichkeit der dramatischen Mittel miteinander verknüpft und vereinigt. Das Verhältnis des Dichters zur Technik der Stoffentwicklung und Fabelbehandlung, die Mittel der Charaktergestaltung, zu denen er greift, die Effekte der szenischen Belebung, die er benutzt, seine Art und Weise, die dramatische Handlung einzufädeln, weiterzuführen und abzuschliessen, sind in allen acht Dramen unsres Kodex ungefähr die gleichen und unterscheiden sich nur in unwesentlichen Dingen voneinander. Eben in dieser charakteristischen Verknüpfung von Einheitlichkeit und Vielseitigkeit sehe ich eine Garantie dafür, dass die Formel, unter die die Einzelzüge gebracht werden können, eine allgemeine Geltung als Definition des älteren polnisch-lateinischen Jesuitendramas erhalten darf.

Ein Abgrund klafft zwischen ihm und der *Odprawa postów greckich* (1577) des Dichters JAN KOCHANOWSKI. Dieses polnische Kunstdrama verhält sich zur Jesuitendramatik wie die hohe Tragödie der griechischen Antike, vor allem des EURIPIDES, den KOCHANOWSKI sich zum literarischen Muster gewählt, zu dem rhetorischen Lesedrama SENECA des Jüngeren. Und es erweist sich denn auch, dass gerade SENECA der grosse Meister der Jesuiten war, CNAPIUS' sowohl als seiner Posener Nachfolger im Lehr- und Dichteramt. Seinem bestimmenden, Technik und Ausdrucksmittel durchdringenden Einfluss ist es vor allen Dingen zuzuschreiben, dass das Posener Jesuitendrama ein so ausgesprochen einheitliches Gepräge erhalten hat.

## 2.

Dieser Einfluss lässt sich zunächst in handgreiflich-dokumentarischer Weise philologisch nachweisen. Auf Schritt und Tritt begegnen wir textuellen Reminiszenzen und Entlehnungen aus

den acht Dramen SENECAS.<sup>1</sup> Beginnen wir unsre bei weitem nicht erschöpfend sein wollende Übersicht mit den drei Dramen des CNAPIUS.

Wenn Telegonus im *Philopater* von der Storge ermahnt wird: *Quid liceat et non quid lubeat, potius vide!* (Fol. 121), so erkennen wir hier nur eine allgemeine Reminiszenz an jenen weisen und literarisch bekanntlich so fruchtbaren Ausspruch Senecas im Gespräch mit Nero in der *Octavia*: *Id facere laus est, quod decet, non quod licet* (V. 454)<sup>2</sup>, aber wir überzeugen uns rasch, dass CNAPIUS eben diese Stelle vorgeschwebt hat, wenn wir die syntaktische und wörtliche Übereinstimmung zwischen Telegonus' gleich folgendem Satz: *Inertis est, quod sors bona offert, spernere*, und Neros kurz vorher geäußerten Worten: *Inertis est nec scire, quid liceat sibi* (V. 453) beobachten. Im Kampfe mit seiner unschlüssigen Seele wendet Telegonus eine Exklamation an: *Accingere, anime! bella non leuia apparatus* (Fol. 123), die wir als einen Ausruf der Clytæmnestra im *Agamemnon* (V. 192) wiedererkennen, und wenn die Storge, erschüttert durch die böse Tat des Telegonus, die Eumeniden so herbeiruft:

*A deste ab atra noctis æternæ plaga,  
Eumenides anguibus horridum cinctæ comas!  
A deste tædas sulphure ardentes manu  
Armata, flagra vibrantes scelerum vltricia!* (Fol. 123),

so läßt es sich kaum bezweifeln, dass CNAPIUS unter den vielen Schilderungen der Furien bei SENECA besonders jene im Antrittsmonolog der *Medea* vor Augen gehabt hat:

*Nunc nunc adeste, sceleris vltrices dexæ,  
Crinem solutis squalidæ serpentibus,  
Atram cruentis manibus amplexæ facem!  
A deste, thalamis horridæ quondam meis  
Quales stetitistis.....* (V. 12—16).

Wenn Telegonus ungeduldig den Dynarchus auffordert, den Ausgang des Wettkampfes zu erzählen, und ihn so anfährt: *Age,*

<sup>1</sup>) Ich benutze im folgenden die Ausgabe Seneca's Tragedies. With an English translation by F. J. Miller, t. I—II, London 1917. Ich berücksichtige somit auch die *Octavia*, die wohl gewiss nicht Seneca zum Verfasser hat.

<sup>2</sup>) Dieser Stelle ist eine Sentenz im *Mauritius* (Fol. 201) nachgebildet: *Patrare laus est, quod potes, non quod velis!* Und wörtlich wird sie von Philippicus in demselben Drama an einer andren Stelle (Fol. 215 v.) wiederholt: *Auguste, laus est, quod decet, non quod licet.*

*pande citius! Dubia plus torquent mala!* (Fol. 129), so sind das dieselben Worte, mit denen Clytemnæstra den Eurybates im *Agamemnon* (V. 420) ausfragt; dieselben Worte hat später der Autor des *Mauritius* (Fol. 220) benutzt, um die Unruhe anzudeuten, mit der der Kaiser dem Bericht über den Kampf mit Phocas entgegen sieht:

*Expone cladem, Petre! Qui refugit suam,  
Grauius timet, dubiaque plus torquent mala!*

Überraschend ist es, dass sogar die Worte, mit denen im *Philopater* der verstorbene König, nach Bericht des ersten Senators, auf den Vorschlag geantwortet haben soll, einen seiner Söhne zum Nachfolger zu wählen, nach dem Muster kalkiert sind, das SENECA in den *Phoenissæ* im Monolog der Jocasta gegeben hat. Jocasta, der die Wahl zwischen den beiden Söhnen schwer fällt, drückt sich folgendermassen aus (V. 377, 380—382):

*.....Quid optem, quidve decernam, haut scio!...  
Vtrimque natum video; nil possum pie  
Pietate salua facere. Quodcunque alteri  
Optabo nato, fiet alterius malo.  
Sed utrumquem quamvis diligam affectu pari....*

Dem toten König im *Philopater* werden fast wörtlich dieselben Ausdrücke zugeschrieben:

*Mox: 'Heu, quid optem, quidve dicam, nescio!'  
Inquit: 'Pietate salua nil valeo loqui.  
Vterque natus est meus. Quantum alteri  
Fauebo, tantum nocuero vicissim alteri.  
Vtrumquesiquidem amore complector pari!' (Fol. 105 v.)*

Als Philopater zu seinem Entsetzen glaubt, zum Pfeilschuss gezwungen werden zu sollen, bricht er in diese Worte aus (Fol. 112 v.):

*Gelidus per artus vadit horridos tremor,  
Erectus atque crinis horret vertice,  
Et cor labascens debiles motus agit!*

Der erste Satz stammt aus dem *Hercules furens* (V. 414), wo Megara ihre Angst schildert: *Gelidus per artus vadit exangues*

tremor, aber die Fortsetzung ist dem Angstaussbruch der Deianira im *Hercules Oetæus* (V. 706—709) nachgeahmt:

*Vagus per artus errat excussos tremor,  
Erectus horret crinis, impulsis adhuc  
Stat terror animis, et cor attonitum salit  
Pavidumque trepidis palpitat venis iecur!*

Gleich darauf fragt Philopater, einen Augenblick die böse Tat als möglich hinstellend:

*Quis plenus Ister, per meas currens manus,  
Elueret hæsa?*

Er paraphrasiert hier nur die Worte des Hercules im *Hercules furens*, der in seiner letzten Rede (V. 1323 ff.) Amphitryon fragt:

*Quis Tanais aut quis Nilus aut quis Persica  
Violentus unda Tigris aut Rhenus ferox  
.....  
Abluere dexteram poterit? Arctoum licet  
Mæotis in me gelida transfundat mare  
Et tota Tethys per meas currat manus,  
Hærebit altum facinus....*

Ähnliches hätte CNAPIUS auch im *Hippolytus*, V. 715—16, finden können. Dagegen stammt die dramatische Exklamation Philopaters: *Dehisce, tellus, et scelestum filium prius vorato!*... (Fol. 112 v.) mutatis mutandis entweder aus dem *Hippolytus* oder dem *Oedipus*, wo Theseus (V. 1238) bzw. Oedipus (V. 869) sich so an die Erde wenden. Philopater fährt später mit der rhetorischen Frage fort:

*Quis me per auras turbido gyro Notus  
Ultra cubile noctis Hesperium leuat?* (Fol. 125).

Der Faktur, wenn auch nicht dem Wortlaut nach erinnert diese Frage an die vielen ähnlichen fragenden Klagen bei SENECA, z. B. an die Klage Jocastas in den *Phœnissæ* (V. 420—21):

*Quis me procellæ turbine insano vehens  
Volucer per auras ventus ætherias aget?*

oder an die Frage des Boten im *Thyestes* (V. 623):

*Quis me per auras turbo præcipitem vehet?*

In der *Felicitas* ist es mir nur gelungen, verhältnismässig wenig Entlehnungen oder Reminiszenzen aus SENECA zu notieren. Wenn *Felicitas* sich an ihre *cara soboles* wendet und fragt:

*Quis inhospitalis Caucasi prædo Scythes  
Te tam feroci strauit innocuam manu?* (Fol. 84 v.),

so variiert sie nur die Frage des Thyestes im gleichnamigen Drama:

.....*Tale quis videt nefas?  
Quis inhospitalis Caucasi rupem asperam  
Heniochus habitans?*..... (V. 1047—1049).

Wenn *Felicitas* (Fol. 58) in ihrem Gespräch mit dem Prätor, etwas unvermittelt zu einem neuen Thema übergehend, den Ausdruck gebraucht: *Sed vetera sunt hæc!*, so benutzt sie eine Übergangsformel, die wir bei SENECA (z. B. im *Hercules furens*, V. 19: *Sed vetera querimur*) finden, und die schon im *Philopater* (Fol. 93: *Sed vetera memoro*) angewandt worden war. Und als der Prätor im 4. Akte auftritt, wendet er sich mit demselben Befehl an den Liktör (Fol. 62 v.: *Perage imperata!*), mit dem sich Nero in der *Octavia* an den Präfekten wendet (V. 438). —

Im *Eutropius* sind mir merkwürdigerweise auch nur an wenigen Stellen Reminiszenzen aus SENECA aufgefallen. Wenn Gaganus hier z. B. in seinem Antrittsmonolog (Fol. 143) bitter ausruft: *Hæc facere potuit Arcadius?*, so wiederholt er im Grunde genommen nur den Ausruf der Medea (V. 118): *Hæc facere Iason potuit?* Vielleicht kann noch die Stelle im Monolog, wo Gaganus sich fragt:

*Illum ego rubentes ventilantem purpuras  
Cernam, superbo cum per urbem ibit gradu?*

als eine Reminiszenz an die Frage der Deianira im *Hercules Oetæus*, V. 410 betrachtet werden:

*Hic, quem per urbes ire præclarum vides...*

Ein paar andre Stellen werden gelegentlich auch weiterhin zu buchen sein.

### 3.

Eine wahre Fundgrube SENECAISCHER Zitate ist aber der *Mauritius*, dessen Verfasser sich auf Schritt und Tritt der Aus-



In seinem Antrittsmonologe beginnt Mauritius (Fol. 198 v.) die retrospektive Schilderung seiner Regierungszeit mit diesen Worten:

*Jam decima quinta falce decubuit Ceres,  
Et bruma canas, ut puto, posuit niues  
Secunda, rebus unde cæpi prosperis,  
Imperia felicique compræhendi manu.*

Die unterstrichenen Worte stammen aus dem Monolog der Jocasta in den *Phœnissæ*, wo wir folgende Stelle (V. 370—373) finden:

*.....Bruma ter posuit niues  
Et tertia iam falce decubuit Ceres,  
Ut exul errat natus et patria caret  
Profugusque regum auxilia Graiorum rogat.*

In der grossen Katsszene des ersten Aktes (I : 4) wechseln Mauritius und der Senator Andreas folgende Repliken (Fol. 201):

**MAURITIUS:** *An patiar ultro sceptrâ vexari mea,  
Inultus et contemptus ut subito cadam?*

**ANDREAS:** *Iniuncte Cæsar, qui facile solus potes  
Orbi quietem, seculo pacem dare!  
Hæc summa virtus, petitur hac cælum  
via!  
Patriæ parentis nomen ut serues, petit  
Suosque ciues Roma commendat tibi!*

Diese Repliken stammen aus der *Octavia*; hier fragt Nero (V. 46—3):

*An patiar ultra sanguinem nostrum peti,  
Inultus et contemptus ut subito opprimar?*

Und Seneca antwortet ihm in seiner Rede u. a. folgendes (V. 472—476, 488—491):

*Pulcrum eminere est inter illustres viros,  
Consulere patriæ, parcere afflictis, fera  
Cæde abstinere, tempus atque iræ dare,  
Orbi quietem, sæculo pacem suo.  
Hæc summa virtus, petitur hac cælum via!  
.....  
Tu pacis auctor, generis humani arbiter,.....  
Patriæ parens! Quod nomen ut serues, petit  
Suosque ciues Roma commendat tibi!*

Gleich nach jenen Wechselreden folgt im *Mauritius* (Fol. 201) ein Replikenwechsel zwischen Gordianus und Andreas:

**GORDIANUS:** *Remedia toties inuenit nobis Deus!  
Capiatur!*

**ANDREAS:** *At quo?*

**GORDIANUS:** *Quo solent homines capi —  
Muneribus!*

Wir erkennen hier ohne Schwierigkeit den Nachklang zweier Stellen aus der *Medea*, erstens der Worte Jasons (V. 432): *Remedia quotiens inuenit nobis deus*, und zweitens folgender Repliken (V. 880—882):

**NUNTIUS:** *Nata atque genitor cinere permixto iacent!*

**CHORUS:** *Qua fraude capti?*

**NUNTIUS:** *Qua solent reges capi —  
Donis!*

In derselben Szene äussern sich auch Philippicus und Ablavius, indem sie in umgekehrter Reihenfolge die Sentenzen Neros und Senecas aus der *Octavia* anwenden:

**MAURITIUS** (Fol. 201 v.):

**PHILIPPICUS:** *Extinguere hostem  
maxima est virtus ducis!*

**ABLAVIUS:** *Magnum furoris reme-  
dium clementia est!*

**OCTAVIA** (442—443):

**SENECA:** *Magnum timoris reme-  
dium clementia est!*

**NERO:** *Extinguere hostem maxima  
est virtus ducis!*

Wenn Theodoctes im *Mauritius* (Fol. 201 v.) kurz zuvor behauptete: *Ferrum tuetur imperia!* und Ablavius ihm geschickt widersprach: *Et ferrum et fides!*, so wiederholten sie nur aufs neue eine Antithese aus der *Octavia* (V. 456), wo Nero konstatierte: *Ferrum tuetur principem!*, während Seneca ihm mild antwortete: *Melius fides!* — Das Gespräch zwischen Mauritius und Philippicus im 4. Akt wimmelt von Sentenzen, die aus der *Octavia* und dem *Agamemnon* stammen. Aus drei Repliken SENECAS in dem erstgenannten Stücke (V. 440, 442, 444) ist Philippicus' Rede (Fol. 215 v.—216) zusammengestellt:

*Nihil in propinquos temere decernere meum est.*

.....  
*Magnum vtrisque remedium clementia est.*

*Seruare ciues gloria est patriæ patri!*

Ein mixtum compositum aus der *Octavia*, V. 457, *Agamemnon*, V. 799 und *Octavia*, V. 472 ist folgende Stelle:

*PHILIPPICUS:* At decet timeri Cæsarem.

*MAURITIUS:* Decet timere Cæsarem.

Cæsar, quid hoc?

*PHILIPPICUS:* Victor timere quid potest?

*MAURITIUS:* Quod non timet.

*PHILIPPICUS:* Tuum eminere est inter illustres viros!

Die Sentenz des Magistrateianus (Fol. 217 v.): *Leve est miserias ferre, perferre est decus*, ist der Sentenz des Atreus im *Thyestes*, V. 307: *Leve est miserias ferre, perferre est grave*, nachgebildet, und die Sentenz des Phocas (Fol. 223): *Habere regnum casus est, regere decus* einer anderen Sentenz desselben (ibid. V. 519): *Habere regnum casus est, virtus dare*. Aus dem Botenbericht im *Hippolytus*, V. 991—992, stammt die Klage des Antiochus im *Mauritius* (Fol. 208):

*O sors acerba! Summe mundi ô arbiter,  
Cur me ad nefandos nuncium casus vocas?*

sowie noch wortgetreuer die Klage des Boten (ibid., Fol. 218):

*O sors acerba et dura, famulatus grauis,  
Cur me ad nefandos nuncium casus vocas?*

Um die Gemütsverfassung des Eremiten Antiochus zu kennzeichnen, der den bevorstehenden Fall des Mauritius voraussagen soll (II : 3), legt der jesuitische Dramatiker ihm folgende Worte aus dem *Thyestes*, V. 423—24, in den Mund:

*Quid, anime, pendes? quidue consilium diu  
Tam facile torques?..... (Fol. 208).*

Die grosse Schreckensszene, wo Mauritius die *umbræ vagabundæ* erblickt (III : 1), ist zum Teil wörtlich nach einer anderen Stelle im *Thyestes* gebildet:

*MAURITIUS* (Fol. 209 v.):

*Trepida tumultus pectus at-*  
*tonitus quatit*

*Penitusque volvit! Contre-*  
*misco, exhorreo!*

.....  
.....*Rapior et quo nescio,*

*THYESTES* (V. 260—270):

*Fateor: tumultus pectora*  
*attonitus quatit*

*Penitusque volvit! Rapior*  
*et quo nescio,*

*Sed rapior* .....

<i>Sed raptor! Ignavus simulque</i>	.....
<i>retrahor!</i>	<i>Nescio, quid animo maius</i>
<i>Nescio, quid animus maius</i>	<i>et solito amplius</i>
<i>et solito amplius</i>	<i>Supraque fines moris hu-</i>
<i>Supraque fines moris hu-</i>	<i>mani tumet</i>
<i>mani timet,</i>	<i>Instatque pigris manibus — haud</i>
<i>Sed grande quiddam est,</i>	<i>quid sit scio,</i>
<i>haud tamen quid sit scio.<sup>3</sup></i>	<i>Sed grande quiddam est...</i>

Dagegen ist der Schluss des Monologes aus Ausdrücken gebildet, die aus der *Medea* entlehnt sind:

**MAURITIUS** (Fol. 210):

.....*Ast hæc quem umbra fur-*  
*arum impotens*  
*Parat aggredi? quem quærit?*  
*aut quo flammeos*  
*Trabe truculenta vibrat ictus?*  
*quem petit?*  
*Incerta parens ad quid hæc*  
*membris venit?*

**MEDEA** (V. 958—964):

*Quonam ista tendit turba fu-*  
*riarum impotens?*  
*Quem quærit? aut quo*  
*flammeos ictus parat?*  
 .....*Quem trabe infesta*  
*petit*  
*Megæra? cuius umbra dispersis*  
*venit*  
*Incerta membris? .....*

Im letzten Akte tritt Mauritius (Fol. 226 v.) dem Gegenkaiser Phocas mit diesen Worten entgegen:

*Si vivo, feci scelera; si morior, tuli.*  
*Succumbe, virtus, perfer imperium Dei!*

— zwei Sentenzen, die zwei verschiedenen Stellen des *Hercules furens*, V. 1278 und V. 1315, entlehnt sind.

Auch im *Belisarius* lassen sich einige Reminiszenzen aus **SENECA** feststellen, wenngleich bei weitem nicht in dem Umfange, wie im *Mauritius*. Als eine Nachbildung einer Stelle bei **SENECA** können wir die Beschwörungsformel der Amalasintha gleich in der ersten Szene betrachten:

*At non furores expleo satis ego meos.*  
*Vocanda tristis Tartaro manus! Deas*  
*Crebro invoco diras.*  
*Ô, adeste tristium*

<sup>3)</sup> Etwas anders wiederholt später diese Worte der Patriarch Cyprianus, Fol. 221:

*Perlustrat artus undique seniles timor!*  
*Ignoro, quid sit grande, sed tamen animus*  
*Turbatus, vnde nescio, sentit malum,....*  
*Immane quoddam facinus!*

*Vmbræ dearum! Scissa palam atque vnguibus  
Succinta pectus, quæ impios Marti fero  
Discordia ignes sufficis.....  
Tuque, ô flagello armata Tisiphone.....!*

Man darf vermuten, dass Atreus' Ausruf in dem *Thyestes*, V. 250—254, hier als Vorbild gedient hat:

*.....Dira furiarum cohors  
Discorsque Erinys veniat et geminas faces  
Megæra quatiens! — Non satis magno meum  
Ardet furore pectus: impleri iuvat  
Maiore monstro.*

Und wie der Schatten des Thyestes im *Agamemnon*, V. 1—2, seine Ankunft aus dem Totenreich mit den Worten verkündet:

*Opaca linquens Ditis inferni loca  
Adsum profundo Tartari emissus specu....*

so verkündet mit ähnlichen Worten *Discordia* im *Belisarius* ihr Kommen:

*Nunc atra Ditis linquimus sæui atria...*

In seiner Rede an die Soldaten (Fol. 234) spricht *Belisar* die Sentenz aus:

*Mors terga pauidi sequitur, audacem timet!*

Man könnte eine ganze Reihe analoger antithetischer Sentenzen über Tapferkeit und Feigheit aus *SENECAS* Tragödien anführen, denen jene nachgebildet sein mag, z. B.

*Fortuna fortes metuit, ignavos premit (Medea, V. 159).*

Auch in den andren Dramen unsrer Sammlung finden wir Stellen, die an diese Sentenz erinnern, z. B. *Ignavos premit, fortes timet sors (Mauritius, Fol. 224 v.)*, *Nos nostra virtus sequitur, ignavos metus (ibid., Fol. 200 v.)*, *Fortuna virtutem ultimo sequitur loco (Philopater, Fol. 119)*. — In seinem Monologe im vierten Akte ruft *Belisar* bitter aus: *Hac hac petendus eram, hac poteram adiri via!* (Fol. 262 v.) und paraphrasiert so die *SENECAISCHE* Sentenz aus der *Octavia* (V. 476), die wir schon oben angeführt haben: *Hæc summa virtus, petitur hac cælum via!* Auch er erwähnt den *inhospitalis Caucasus*<sup>4</sup> (Fol. 263), mit

<sup>4</sup>) Der Ausdruck wiederholt sich auch im *Antithemius*, III : 4 (Fol. 350 v.) und im *Franciscus*, II : 1 (Fol. 302 v.).

einem Ausdruck, der aus dem *Thyestes* (V. 1048) stammt; und wenn er, sich dem Neide der Bürger waffenlos ausliefernd, ironisch hinzufügt: *Non hoc novum!* (ibid.), wiederholt er die Worte der Medea: *Hoc non est novum!* (V. 447).

## 4.

Im *Franciscus* ist zweifellos die Schilderung des Towers (Fol. 306 v.) durch die zahlreichen Schilderungen der Unterwelt oder verborgener Orte bei SENECA beeinflusst. Man vergleiche z. B.:

**FRANCISCUS** (I : 6):

*È carcere arcis Londinensis venimus,  
In cuius imâ parte seruatur*

*specus,*

*Tenebricosa consitus caligine.*

*Non ille Phæbi luce perfundi suas  
Patitur latebras — siue cum pandit*

*caput*

*Lassus, rubentes siue dum*

*tingit rotas*

*Vndis Iberi, subtrahens mundo*

*diem.*

**HERC. OETÆUS** (V. 485—489):

*Est in remoto regiæ sedis loco*

*Arcana tacitus nostra defendens*

*specus.*

*Non ille primos accipit soles locus,*

*Non ille seros, cum ferens Titan*

*diem*

*[Exurgit undis, cumque germanam*

*vocans]*

*Lassum rubenti mergit Oce-*

*ano diem.*

Die Worte, die Floidus an diese Schilderung knüpft (Fol. 306):

*Mentem dolore rumor immanis quatit,*

*Pallescit animus, cor tremore dissilit,*

*Pavidumque trepidis palpitat venis iecur!*

sind, teilweise wörtlich, jener Stelle aus dem *Hercules Oetæus*, V. 706—709, nachgebildet, die schon oben zitiert worden ist. *Franciscus* variiert an einer andren Stelle (Fol. 313) eine Sentenz, die wir bei SENECA im *Hercules furens*, V. 313—14, in dieser Form lesen: *Quod nimis miseri volunt, hoc facile credunt*, folgendermassen: *Quod nimis miseri volunt, hoc facile sperant*. In etwas andrer Form war dieser Satz schon im *Philopater*, Fol. 108 v., variiert worden: *Quæ nimis cupit, ea sibi ventura certâ creduat*. — In einem seiner Monologe (IV : 4) klagt *Franciscus* über die Zweifel, die ihn quälen, mit Worten, die dem Monologe des *Hercules* im *Hercules Oetæus* entnommen sind:



ihn konstatieren können. Im *Odostratocles* stammt beispielshalber diese uns schon wohlbekannte Formel der Angst (Fol. 36) aus SENECA:

*Gelidusque tremor artus percellit intimos*

Und im *Antithemius* erkennen wir gleich in der zweiten Szene in den freudigen Worten des heimkehrenden Hausherrn (Fol. 334 v.) eine Reminiszenz an ähnliche Begrüßungsworte bei SENECA. Antithemius spricht so:

*Optata tandem patrij cerno laris  
Mænia, penates aureos! Figo redux  
Desideratus in mea domo pedem!  
Vrbs cara, salve!.....*

Ebenso spricht schon im *Agamemnon*, V. 782, der heimkehrende Titelheld:

*Tandem revertor sospes ad patrios lares!  
O, cara, salve, terra!.....*

Und so begann auch der aus der Verbannung heimkehrende Titelheld des *Thyestes*, V. 404, seine freudige Rede:

*Optata patriæ tecta et Argolicas opes,....  
Tractum solis natalis et patrios deos  
..... cerno!.....*

Die Liste der Entlehnungen und Anklänge könnte noch bedeutend erweitert werden. Ich verzichte darauf, denn die Menge des beigebrachten Materials dürfte gewiss auch in diesem freiwillig begrenzten Umfange überzeugend genug sein.

## 5.

Unsre Reminiszenzenliste beweist nun freilich an sich so gut wie nichts hinsichtlich eines literarischen Einflusses SENECA'S auf das polnische Jesuitendrama. Beweisen kann sie nur die mehr philologisch als literarhistorisch interessante Tatsache, dass die jesuitischen patres und autores ihren SENECA so gut kannten, dass ihnen Zitate aus seinen Dramen unfreiwillig in die Feder liefen, wenn das Thema ihrer literarischen Übungen Anlass dazu bot. Ohne Schwierigkeit liesse sich an der Hand von Zitaten aus den lyrischen und epischen Partien ihrer Dramen nachweisen, dass sie dann und wann auch HORAZ, OVID und VIRGIL, ja in vereinzelt

Fällen sogar die griechischen Tragiker exzerpierten. Wenn ich nichtsdestoweniger SENECA einen ganz entschiedenen Einfluss auf das polnische Jesuitendrama der Frühzeit zuschreibe, so lasse ich mich dabei weit weniger durch jene Zitatelesen leiten, als vielmehr durch die Beobachtung, dass der ganze sprachliche Stil unsrer Jesuitendramen auch sonst durch und durch im Zeichen SENECAS des Tragikers steht.

SENECAS Stil ist als emotional-rhetorischer Ausdrucksstil zu bezeichnen. Das ganze Arsenal seiner sprachlichen Expressions- und Impressionsmittel wiederholt sich in unsren Dramen. Wollen wir sie einzeln mustern.

Bekanntlich spielt die Alliteration bei SENECA eine grosse Rolle. STACHEL<sup>5</sup> bietet z. B. folgende Auswahl:

*Vis victa morbi pectus oppressum levat*, Herc. fur., V. 1052; — *Optanda mors est sine metu mortis mori*, Troad., V. 869; — *Danaos fugaret Hector et ferro et face*, ibid., V. 1073; — *Optata velis maria diffusis secet securae classis*, ibid., V. 1166; — *Secreta nudo nemora lustravi pede et evocavi nubibus siccis aquas*, Medea, V. 753—4; — *Expelle facinus mente castifica horridum memorque matris concubitus novos*, Hipp., V. 169—170; — *Vincite ferro! Verberum vis extrahat secreta mentis*, ibid., V. 884.

In unsren Dramen ist dieses Mittel in reichlichstem Ausmass angewandt. Aus jedem Stücke seien hier besonders charakteristische Beispiele angeführt:

#### PHILOPATER:

*Periurus incolumis manet; priuata cuncta praeferuntur publicis*, Fol. 93 v.; — *Canos senectæ spernit ætas infima, dureque natus increpat senem patrem*, ibid.; — *Nitesce nullis tecta nunc mage nubibus!* F. 95; — *Caduca cuncta subsint casibus*, F. 96; — *Pium esse præstat in patrem quam viuere*, F. 96 v.; — *Paupertas sola sortita est sapientiam*, F. 97 v.; — *Nihil ego dubitans regis extincti duos decerno natos munere hoc dignissimos*, F. 102 v.; — *Vetant merita parentis plurima, et sæpe primum filius probum exprimit*, ibid.; — *Ni tibi caues vacuæ cerebro cucurbitæ...*, F. 109; — *Seruate motus atque sensus singulos!* F. 112 v.; — *Qui minora non soles spectare scelera, cernere hoc posses scelus*, ibid.; — *Vnum et patri est perire, cum proles perit, vel cum decoribus patriis cunctis perditis*, F. 115 v.; — *Publica priuatis posthabet civis bonus*, F. 119 v.

<sup>5</sup>) P. Stachel, Seneca und das deutsche Renaissancedrama (Palaestra 46), Berlin 1907.

## FELICITAS:

*Exosa cælo, grata Cocyti incolis, funesta veri numinis cultoribus claroque Christi nomini teterrima*, F. 39 v.; — *Perge è sacrato pura promere pectore*, F. 42; — *Potenti cuncta condidit manu conditaque mira dirigit sapientia*, F. 42 v.; — *Suauitatibus statuit sepulto suscitato corpore*, *ibid.*; — *Certare videas vitia cum virtutibus*, F. 48 v.; — *Sunt saxa cæca, surda*; F. 53; — *Nunc esse demum nosco vos natos meos*, F. 55; — *Multo minores pueruli certamina vicere magna*, *ibid.*; — *Vestra... in eo locata firmiter fiducia*, *ibid.*; — *Semper geremus, spiritus quoad suppetet*, F. 55 v.; — *Nouumque nescio quem inferas nobis Deum*, F. 57.

## EUTROPIUS:

*Tympanaque tremulis classicum resonet modis*, F. 143 v.; — *Sed tu, paternum pectus opulentum, dulcore plenum*, F. 145; — *Passu per orbis differet currens plagas*, F. 145 v.; — *Quidcunq̄ spatiis in patentibus soli humana solers fingit industria*, F. 147; — *Et vita vitæque ut voluptas et decus, vanescit omne*, F. 147 v.; — *Numinis coleris ad instar, pæne Cæsare celsior*, F. 148; — *Tibi tuisque talia omnia concine*, F. 148 v.; — *Tantæ tegendæ sola turbæ sufficit*, F. 151; — *Mox tamen pænas Deo de ponte præceps flumini iniectus dedit*, F. 153; — *Sumpsisse iam sibi videtur spiritus*, F. 161 v.; — *Vt fixa liuor et rigor habet lumina et lingua titubans voces negat*, F. 173 v.

## MAURITIUS:

*Virtute victor victus et nunquam fui*, F. 199; — *Fortuna mentem minuit multum meum*, *ibid.*; — *Mortis mille per dies modos*, F. 199; — *Vinci volebant? Vinciantur turpiter*, F. 200 v.; — *Ferrum fremit. Currit furenti similis atque etiam furit*, F. 201; — *Placita probantur vestra, patres optimi*, F. 202; — *Satisne salua singula?* F. 202 v.; — *Venimus victumque Regem vidimus*, *ibid.*; — *Si qui supersunt, sordidati, squalidi*, *ibid.*; — *Per arua passim perque campos putrida*, F. 203; — *Proferte, patres, publicum*, F. 205; — *Imperio pater, imperio priuabere proles*, F. 206; — *Miseremur ac miramur*<sup>6</sup>, *ibid.*; — *At quid cathenæ, vincla, carcer, compedes? Quæ cuncta captos pertulisse quis neget?* F. 210; — *Per supplicia precesque placandum pium est*, F. 211; — *Quoties subintra[n]t[?] mille mala mentem meam!* F. 227.

<sup>6</sup>) Der Satz ist dem senecaïschen *Mirantur ac miserantur*, Troades, V. 1148, frei nachgebildet.

## BELISARIUS:

*Possunt puellæ*, F. 232 v.; — *Expectas genus grauius mali?* ibid.; — *Placet odium, progredere pectus concita!* ibid.; — *Parce sonti vel paternas expete pœnas! Precantis flectere ad vocem viri!* F. 233 v.; — *Quacunq̄ tulimus arma terga Vitigis pauida sequentes, terror...*, ibid.; — *Virtute vitam claribus, cladem tuo dabis pauore*, F. 234 v.; — *Hic strage clarus ciuium? Quæ criminis tam dira cominus petit contagio?* F. 262 v.; — *Araxes Parthico fastu ferox*, F. 263 v.; — *Minore maior clade clades concidat*, F. 264 v.; — *Abnuît sceptrâ pietate in patriam vel principem?* ibid.; — *Forte an fallenti venia dabitur flagitii*, F. 282.

## FRANCISCUS:

*Alia tuus mihi non legitur lege liber*, F. 302 v.; — *Pax ante fida niuibus et flammis erit*, F. 303 v.; — *Pestilens Personius, qui nempe profugus...*, F. 305; — *Tenacibus sint nexa nodis*, F. 307; — *Ferendum fortiter, quod veritas perferre suadet*, F. 307 v.; — *Didicisti et fidem diaboli dictis dedisti*, F. 317 v.; — *Quid vetat videntem dicere verum?* F. 318 v.; — *Frangit Tonantis fulmen*, F. 320.

## ODOSTRATOCLES:

*Assueui ludo in literario*, F. 20; — *Hominum hostis et in humanum genus repertor fraudis*, F. 21 v.; — *Prodemus, cum promemus, promemus.... prout sæpe prompsimus*, F. 23; — *At vna hæc mordet mentem cura maxima meam*, F. 32; — *Poscentibus præsentem dat opem, etiam in summis periculis*, F. 35 v.; — *Aspice misellum me materno lumine*, F. 35 v.

## ANTITHEMIUS:

*Verum virorum nosce in adolescentia varios*, F. 333 v.; — *Faustitatis fertilem Magno Deo fauente cerno*, F. 335; — *Nisi bruto stupidior stipesque sim*, F. 340; — *Sic scelus sceleri aggeris*, ibid.; — *Volo, vt palmas prius, pedes deinceps amputes*, F. 340 v.; — *Tribuere quando sueta subditi solent*, F. 343; — *Cum sapiat, isto sanguine saturemini*, F. 344 v.

Die Beispiele, deren Anzahl ad libitum vergrössert werden könnte, dürften als eine genügende Dokumentation dafür gelten, dass der sprachliche Stil sämtlicher Jesuitendramen unsres Kodex durch das Mittel der Alliteration beherrscht ist. Wie die Beispiele lehren, handelt es sich hier nicht nur um paarweise verbundene, sondern auch um mehrere unmittelbar aufeinander folgende oder durch andre voneinander getrennte Wörter,

ja sogar um ganze Sätze und syntaktische Perioden, die in dieser Weise effektiv instrumentiert werden. Alle Typen der SENECA-ischen Alliteration sind auch hier vorhanden.

Ein andres Mittel des kunstvollen Sprachbaus, das wir bei SENECA beobachten, ist das Mittel der Anapher, das die Rede rhetorisch belebt und ihr ein emotionales Gepräge verleiht. Mit STACHEL können wir folgenden Passus aus dem *Agamemnon*, V. 208 ff., anführen:

*Quem non Achilles ense violavit fero, . . .*  
*Non melior Ajax morte decreta furens,*  
*Non sola Danais Hector et bello mora,*  
*Non tela Paridis certa, non Memnon niger,*  
*Non Xanthus armis corpora immixtis gerens. . . .*  
*Non nivea proles Cygnus æquorei dei,*  
*Non bellicoso Thressa cum Rheso phalanx,*  
*Non picta pharetras et securigera manu*  
*Peltata Amazon?*

In ausgedehntestem Masse ist dieses Mittel auch in unsren Dramen angewandt, wo bald ein Relativ- oder Interrogativpronomen, bald ein Demonstrativum, bald die Negation, bald ein andres Wort anaphorisch am Anfang der Verszeilen gebraucht wird. Kein Monolog, kein Botenbericht entbehrt dieses technischen Details der ergreifenden Rede. Ich kann mir aus Raumrücksichten natürlich nicht erlauben, eine auch nur annähernd erschöpfende Anzahl von Beispielen anzuführen. Es seien nur einige Belege zitiert, zunächst eines aus dem *Philopater*, Fol. 115 v.:

*Ob id complacitum est exulare plurimis,*  
*Ob id recipere vivo ferrum pectore,*  
*Ob id se pulchri honore nullo condier.*

Der Antrittsmonolog des Protus in der *Felicitas*, Fol. 40, enthält folgenden anaphorischen Passus:

*Quis me in remotas orbis auehat plagas?*  
*Quis in profunda condat occultum specu?*  
*Quis rapiat omnem sensui sensum meo?*

Und die *Felicitas* selbst ermahnt, Fol. 55 v., ihre Kinder:

*Vbique menti Christus occurat, agite,*  
*Vbique flammæ præparatæ perfidis,*  
*Vbique regna præparata fortibus!*

Aus dem *Eutropius*, Fol. 171 v., kann folgendes Beispiel angeführt werden:

*Hunc vos amoris excipite laxo sinu!*  
*Hunc fratris instar officijs colite omnibus!*  
*Huic euenire cuncta vbiuis prospera*  
*In vota versi serio precamini!*

So wimmelt es geradezu von Anaphern aller Art auch in den übrigen Dramen. Gewöhnlich ist die Anapher dabei an Fragen oder Ausrufe geknüpft, die unsren Dramen eine leidenschaftliche Eloquenz verleihen. Der anaphorische, exklamatorisch-interrogative Satzbau ist ein syntaktisch-stilistisches Kennzeichen der Dramatik der Jesuiten und drückt fast jedem Monolog einen ganz bestimmten Stempel auf. Charakteristisch ist in dieser Beziehung der Monolog der *umbra vagabunda* im ersten Auftritt des *Mauritius*, der oben zitiert worden ist <sup>7)</sup>, oder der Monolog des *angelus custos* im ersten Auftritt des *Antithemius*, Fol. 333—333 v.:

*Quis me doloris exuat crudelibus*  
*Vinctum catenis? Mole depressum graui*  
*Quis leuet, iniquis nempe cum piaculis*  
*Dolor in fluentes additur maior dies?*  
*Quot per recursus temporis cito gradu*  
*Labuntur horæ, lancinor tot ensibus.*  
*Tu me facinorum sancias atrociter,*  
*O Antithemi, spiculis! Tu vulnera*  
*In vulnus addis! Tu nouis quoties Deum*  
*Culpis lacessis, mea toties fatalibus*  
*Viscera sagittis — pro scelus! — transuerberas!*

Wie wir aus diesem Beispiel sehen können, kann die Anapher, ausgedehnt auf mehrere Wörter, leicht zum völligen syntaktischen Parallelismus, sei es synonym, antithetischer oder indifferent-koordinierter Art, führen. SENECA wandte gern dieses Mittel an, und wir finden es ausserordentlich oft in unsren Dramen, besonders in der Wechselrede. Es seien hier einige ausgewählte Beispiele angeführt:

*PHILOPATER*, Fol. 96: *Parentem amare — maxima est prudentia.*  
*Lugere nimium — maxima imprudentia. —*

<sup>7)</sup> Vgl. oben S. 107.

- Fol. 116 v.: *Ferro parentem figere est fors-  
an nefas? —  
Ferro parentem figere — heu —  
prorsum nefas!*
- ibid.: *Non vulnus, at scelus mihi hor-  
rorem incutit. —  
Et vulnus et scelus horrorem  
incutit mihi.*
- Fol. 119 v.: *Publica priuatis posthabet cuius bonus.  
Regnum parenti posthabet natus  
probus.*
- FELICITAS**, Fol. 42: *Exuere vitam quam parentem est fa-  
cilius. —  
Exuere matrem quæ induit Christum  
potest.*
- EUTROPIUS**, Fol. 156: *Audere multa culpa commissa  
haud sinit. —  
Audere cuncta culpa cogit con-  
scium.*
- MAURITIUS**, Fol. 205 v.: *Fari iubes, tacenda quæ iubeat do-  
lor. —  
Fari petimus, vt pectore excidat  
timor.  
Incertus animus, scire quod cupit,  
timet.  
Incertus animus, nosse quod cu-  
pit, timet.*
- FRANCISCUS**, Fol. 304 v.: *Meliore sorte, credo, non possent  
frui. —  
Peiore sorte, scito, non possent  
frui.*
- ODOSTRAT.**, Fol. 26 v.: *Hoi, felicem me sane tali famulo  
herum! —  
Hoi, felicem me sane famulum tali  
hero!*
- ANTITHEM.**, Fol. 339: *Impunitatem non probat scele-  
rum Deus. —  
Impunitatem non probat Iudex  
Deus.*

Der syntaktische Parallelismus, der in den obigen Beispielen zutage tritt, ist in den meisten Fällen dadurch bedingt, dass zwei Sätze allgemeiner Art einander gegenübergestellt werden. Die Satzform ist ja eines der typischen Characteristica des SENECANISCHEN Stils, SENECA galt als unerschöpfliche Fundgrube sinnvoller, apophthegmatischer Weisheitsregeln, und ein

jeder Schüler dieses Meisters musste suchen, es ihm im Erfinden wohlpointierter Maximen und Aphorismen gleichzutun. So auch die Verfasser unsrer Dramen. Ihr Stil kann als sentenziöser Stil bezeichnet werden, denn auf Schritt und Tritt begegnen wir kurzen, effektiv zugespitzten, allgemein-moralischen Sätzen, die sich dem Gedächtnis der Scholaren leichter als extemporierte Bibelstellen einprägen mussten. Ich greife einige typische Sentenzen aus der Masse heraus:

*Morbus palatum, mæror immutat animum, Philopater*, Fol. 96 v.; — *Cunctatum esse diutius pœnituit neminem*, *ibid.*, F. 107 v.; — *Quæ parua cum sunt, bona, meliora erunt, maiora si fuerint, — et optima maxima*, *ibid.*, F. 108 v.; — *Diuturna non sunt parta per scelus bona*, *ibid.*, F. 119; — *Cogit nequit animus hominis, dextera potest, Felicitas*, F. 41 v.; — *Sæpe festinatio errare fecit quempiam, raro mora*, *ibid.*, F. 50 v.; — *Sœuire in omnes non hominis est, at feræ, Eutr.*, F. 152 v.; — *Non arma dant victoriam, at prudentia*, *ibid.*, F. 156; — *Perire iussu principis lenis leue est*, *ibid.*, F. 166; — *Magis, quod assequi mens non valet, sanat mora, Maur.*, F. 198; — *Hostis insultare non decet malis*, *ibid.*, F. 203 v.; — *Non est dolendum, quod nocet, quando perit*, *ibid.*, F. 204; — *Qui timet, timendus est*, *ibid.*, F. 204 v.; — *Fortuna non venalis est*, *ibid.*; — *Suum reposcit, si reposcit, quod dedit, Bel.*, F. 268; — *Vel in hoste virtus colitur*, *ibid.* F. 278; — *Et veritati strenuum regem addeceat patrocinari, Franc.*, F. 308 v.; — *Bilem veritas detecta mouit docto scilicet homini*, *ibid.*, F. 313 v.; — *Superbus non est, qui mendaciis non acquiescit, veritatem dum petit*, *ibid.*, F. 319 v.; — *Apparet ex vngue vel ipso leo, inclyta apparet virtus ex facto vel vnico, Odostr.*, F. 26; — *Non tollit, ast alit scelera veniæ impunitas, Antith.*, F. 341; — *Non morte crimen tollitur, sed lachrymis*, *ibid.*, F. 352; — *Desperat is, sperare qui nihil potest*, *ibid.*

Dieser Überfluss an Sentenzen prägt den Stil der Jesuiten-tragödie und gibt ihm jene hohe Abstraktion und Allgemeingeltung, die bei SENECA bewundert wurde.

## 6.

Die dialogisch-antithetische Ausspielung von Sentenzen gegen andre Sentenzen, von neuen Behauptungen gegen schon vorgebrachte andre Behauptungen führt logischerweise zur *disputatio dialectica*, in der in rascher Folge alle pro und contra erwogen werden. Die so erzeugte rasche Wechselrede ist bei SENECA ein Kennzeichen seines dramatischen Stils, und ihm haben auch die Jesuiten ihre dialektische Technik abgelauscht. Wie etwa Nero und Seneca in der *Octavia* miteinan-

der disputieren, so kreuzen im *Antithemius* der Titelheld und das Gewissen die Waffen der Gegenargumente, um schliesslich in einer Stichomythie aufeinander zu prallen, die bis aufs äusserste getrieben ist.<sup>8</sup> Eine solche typische dialektische Übung ist auch folgendes Gespräch zwischen den beiden Brüdern im *Philopater*, Fol. 96—96 v.:

*PHILOPATER: Ecquid, Telegone, agis?*

*TELEGONUS: Ipse non satis scio.  
Ita mihi mentem mortuus pater abstulit.*

*PHILOPATER: Ne te dolori, quæso, nimio tradito.*

*TELEGONUS: Surdo suaue[m] cantilenam concinis.*

*PHILOPATER: Nullus loquente fratre pater surdus est.*

*TELEGONUS: Loquente patre vox nulla alia nato sonat.*

*PHILOPATER: Æquè hæc meas vox et tuas aures quatit.*

*Communis illi mihi tecum fuit pater,*

*Commune tecum et vulnus inflexit mihi.*

*Tamen ego luctum temperandum mihi puto,*

*TELEGONUS: Natura non dedit id mihi.*

*PHILOPATER: Det prudentia.*

*TELEGONUS: Parentem amare maxima est prudentia.*

*PHILOPATER: Lugere nimium maxima imprudentia.*

*TELEGONUS: Desipere quandoque modo dulce sit, iuuat.*

*PHILOPATER: Amara falso credit æger dulciora.*

*Morbus palatum, mæror immutat animum,*

*Animus et æger corpori malum creat.*

*TELEGONUS: Pium esse præstat in patrem quam viuere.*

*PHILOPATER: Non hæc parentis est voluntas mortui....*

Eine andre Disputation findet im *Mauritius* (II:1, Fol. 205 v.) statt zwischen dem Klosterprior Theodorus und seinen Klosterbrüdern, die ihn bestürmen, seine Vision zu erzählen:

*THEODORUS: Sed quanta vidi, quæ fidem excedunt meam!*

*PAPHNUTIUS: Horrore pectus concutit latens malum,*

*Et ipse vultus, flebiles referens notas. —*

*Si nosse fas est, prome, quodcunque est malum!*

*THEODORUS: Fari iubes, tacenda quæ iubeat dolor.*

*ANTONIUS: Fari petimus, vt pectore excidat timor.*

*Incertus animus, scire quod cupit, timet.*

*THEODORUS: Incertus animus, nosse quod cupit, timet.*

*MACARIUS: Memora, pater, si scire hæc nos vult Deus.*

*THEODORUS: Tacere liceat, filij.*

*MACARIUS: Auges, o pater,*

*Mæstum dolore, si malum silentio.*

<sup>8</sup>) Vgl. oben S. 183.

*PAPHNUTIUS: Quod sollicita mens expauescit, obruis!  
Pater, quid hoc est? quam diu dubios tenes?*  
*THEODORUS: Scire capitis adeo.*  
*ANTONIUS: Cupimus! Quid ni, pater?*  
*THEODORUS: Sit! Precor dixisse tutum visu et auditu horridum.*

Und so kann jedem unsrer Dramen wenigstens ein oder ein paar räsionierende Dialoge entnommen werden, in denen Argument und Gegenargument nicht so sehr erwogen, als vielmehr kontrastierend ausgetauscht werden. Typische Dialoge dieser Art sind vor allem die Disputationen über Christentum und Heidentum in der *Felicitas*, wo das Prinzip des fiktiven Gesprächs besonders nackt zutage tritt, wo es sich zugleich aber — in den Szenen zwischen Antonius und Apollonius — seiner vollständigen Aufhebung in den realistischen Wechselgängen wirklichen Meinungs-austausches nähert.

Auf demselben Prinzip der *disputatio dialectica* ist sowohl bei *SENECA* wie bei den Jesuiten die Technik des Monologes begründet. Die eine Art des Monologs — die Art der lyrischen Selbstentblössung, die die psychologische Charakteristik unnötig zu machen scheint, — ist auf dem Grundsatz der schwankenden Selbsterforschung basiert. Der Held erwägt die Fragen: *Soll ich? oder soll ich nicht?* und beantwortet sie bejahend oder verneinend. Der Monolog wird zu einem Dialog. Charakteristisch ist in dieser Beziehung z. B. das Selbstgespräch der Titelheldin in der *Felicitas*:

*Tuto locabo meos amores angulo?  
Tutum nihil, vbi furor habet licentiam.  
Ex vrbe prolem subtraham citâ fuga?  
At Christianum non satis decet fuga.  
Natos tenellos offeram certæ neci?  
Amentis est se spontè dare periculo.  
Latebo tantum et clanculum Christum colam?  
At quæ religio, quæ foris nulli patet?!*  
*Quid porro tantis faxo pressa angustiis?*

Eine ähnliche *consultatio* finden wir im *Philopater*,  
Fol. 131 v.:

*Age, anime, non multa tibi consultatio est.  
Vnum è duobus eligas statim mihi:  
Cedere vel regno, dira vel cadere nece!  
Vitam — et carebo regno? Hoc morte acerbius!  
Moriar inultus? Sic pæna est maxima mori!  
Silebo — et forti mente fortunam feram?  
Ah, quid agis, abiecte, imbecille, degener!*

Ein jeder Antrittsmonolog, der die geistige Verfassung der zum ersten Mal auf der Bühne erscheinenden Person wiedergeben soll, ist im Grunde genommen auf diesem dialogischen Prinzip erbaut, und es ist nur ein akzidenteller Unterschied, wenn die wirkliche Frage durch eine rhetorische, die wirkliche Antwort durch einen Ausruf ersetzt wird. Die Dynamik des Monologs ist auch in diesem Falle „monodialogisch“, wenngleich der Dialog nur fiktiv ist. Der Monolog dieser Art spielt im Jesuitendrama eine gewaltige Rolle, und man kann fast behaupten, dass die Jesuiten hierin SENECAISCHER als SENECA selber gewesen sind.

Dem lyrischen Selbstentblössungsmonolog intim verwandt ist der vor einer Versammlung gehaltene Plaidoyermonolog, der bei SENECA eine so grosse Rolle spielt. Mit allen Formeln und Figuren ausgebildeter Dialektik, mit logischer und juristischer Schulung „verstehen sich diese römischen Advokaten auf das *causam tueri*“.<sup>9)</sup> Ihnen stehen die Helden der Jesuiten nicht nach. Felicitas und ihre Söhne vor dem Richter, Chrysostomus vor dem Volke, der Patriarch Cyprianus vor dem Kaiser Phocas sind typische Exempel solcher Advokaten in der *Felicitas* des CNAPIUS, in seinem *Eutropius*, im *Mauritius*.

Alle Effekte und Kniffe des rhetorischen *genus demonstrativum* in der Panegyrik, des *genus deliberativum* in der Erwägung, vor allem aber des *genus iudiciale* im Plaidoyer werden wirkungsvoll verkettet: Sentenz und syntaktischer Parallelismus, Antithese und Alliteration, Interrogation, Demonstration und Exklamation, Anapher und Wiederholung beleben in schillerndem Wechsel den Fluss der eloquenten Rede, die sich nicht wie ein plätscherndes Bächlein hinschlängelt, sondern wie ein anschwellender, alles überschwemmender Strom dahergebraust kommt und Hunderte von Versen auf seiner Flut trägt. Lange Reihen von gleichartig-synonymen Worten und Sätzen dienen wie bei SENECA zur *amplificatio* und *exaggeratio* der Rede. Die Philarchia im *Philopater* bezeichnet gleich im Antrittsmonolog ihre Macht mit der ansteigenden, hochtrabenden Wörterreihe *diadema, fasces, purpura, comitatus et gloria* (Fol. 93). Telegonus ist in seinen eigenen Augen ein würdigerer Anwart auf den Thron als sein Bruder, und zwar nicht im allgemeinen, sondern

<sup>9)</sup> Vgl. Stachel, a. a. O., S. 24.

mit genauer, pathetischer Spezifikation *in mente, corpore, moribus, virtutibus* (Fol. 95), und um den Zuhörer so recht die Grässlichkeit seiner nächtlichen Vision vor Augen zu führen, spricht Philopater (Fol. 95 v.) nicht etwa von *monstra*, sondern von *monstra funesta, tetra, dira, tristia, horrida*. In rasender Wut häuft Gainas im *Eutropius* die Invektiven gegen seinen Feind: *Illa labes, ille tritor compedum, illud... caput venale... , ille thalamorum dolus* (Fol. 141 v.). Chrysostomus umschreibt seine Bitte mit drei Synonymen: *Hoc postulo vnum, hoc supplico, hoc impetro* (Fol. 152 v.). Belisar sieht sich (Fol. 273 v.) im Geiste *nudum, relictum, nullius dominum laris*. Die Schatten im *Mauritius* richten ihren Fluch gegen den Kaiser, ihn vierfach variierend: *in liberos, in coniugem, regnum, domum* (Fol. 197). Im *Antithemius* braucht der Titelheld gar fünf verschiedene Ausdrücke, um die Gotteslästerung zu erschöpfen: *Odi execror! detestor! eiuro! abnego!* (Fol. 351 v.).

Zur Steigerung der Expressivität beutete man die von SENECA her so wohlbekannte Formel des *prius — quam*, die Figur ἐξ ἀδυνάτου aus, „die eher ein Unmögliches möglich sein, ein Wunder wider die Naturgesetze eintreten lässt, als dass ein Unerwünschtes geschehen soll“. <sup>10</sup> Gainas im *Eutropius* benutzt diese Formel, um seine Entrüstung über Eutropius' Erhöhung zu schildern:

*Quis non nigrante squalidum pluma prius  
Coruum putasset posse Cygneas niues  
Accipere, — pigram vel graui testudinem  
Concha per altis ætheri ferri vias, —  
Lepori ego citius dira tauri cornua  
Asinoque pennas et feros dentes apri  
Ceruo dedissem, quam spadoni purpuram!* (Fol. 141 v.).

Chrysostomus in demselben Drama weist die Zumutung zurück, den Arianern einen Tempel zu überlassen, indem er jene Formel anwendet:

*Sol ante tollet litore Hesperio caput  
Et condet vltra Caspia recedens iuga,  
Vomere Propontis fluida scindetur prius,  
Taurus carinas atque veliuolas geret,  
Quam nostra pateant cætibus templa impiis!* (Fol. 178.).

<sup>10)</sup> Vgl. Stachel, a. a. O., S. 22.

Im *Philopater* benutzt der Titelheld dasselbe Schema, um zum Ausdruck zu bringen, wie unmöglich ihm der Schuss gegen die Leiche des Vaters sei:

.....*Quin se det animo prius  
Effundere hanc truci sepultam funere  
Animam et cauernas pallidæ petere Stygis,  
Quam in te, genitor, tetrum nefandus dextera  
Torquebo spiculum!*..... (Fol. 115v.).

Der Fanatiker im *Franciscus* beantwortet selbst seine Frage: *Jesuitamne audiam* mit den Worten (Fol. 303 v.):

*Pax ante fida niuibus et flammis erit!*

Und einer der *dispensatores* im *Antithemius* wiederholt sie (Fol. 343 v.):

*Ego infidelis principi dicar meo?  
Pax ante placida niuibus et flammis erit!*

So hatte schon bei SENECA ausführlicher der Titelheld des *Thyestes*, V. 476—482, versichert:

*Amat Thyesten frater? Aetherias prius  
Perfundet Arctos pontus et Siculi rapax  
Consistet astus unda et Ionio seges  
Matura pelago surget et lucem dabit  
Nox atra terris, ante cum flammis aquæ,  
Cum morte vita, cum mari ventus fidem  
Fædusque iungent!*

Ähnliche Worte benutzte für dasselbe Schema *ante* — *quam* die Titelheldin der *Octavia*, V. 222—27.

Dem Zwecke poetischer Belebung, die zuweilen lyrischen Schwung erreicht, dient im Monologe SENECAS das häufig benutzte Mittel des Gleichnisses, wo bald das Meer, der Fels im Meer, das Feuer und der Schnee, bald der Mond, der Abendstern und das Morgenrot, bald Blumen und Tiere zu Vergleichsobjekten werden.<sup>11</sup> Seltener, aber nicht ungern verwerteten auch die Jesuiten, besonders CNAPIUS, dieses schwierige Mittel

<sup>11)</sup> Vgl. *ibid.*, S. 25.

poetischer Wirkung. Schon oben <sup>12</sup> ist ein Fragment aus dem ersten Monolog der *Felicitas* zitiert worden, der einen imposanten Vergleich der ahnungsvollen Mutter mit dem unruhigen Vogel, der sein Nest bedroht sieht, enthält. An einer andren Stelle (Fol. 83 v.) in der *Felicitas* vergleicht sich die Mutter mit einer Löwin:

....*Læna, quæ tamen, quando catulos  
Raptos penesue lustra discerptos videt,  
Dirum infremens et horridas quatiens iugas,  
Ruit in iacula, non metuit hastas, obuia  
Quæcunque sternit, cædis autorem petens*  
.....  
*Huic nostra similis sors!.....*

Einen andren Vergleich des aufbrausenden Wüterichs mit dem Sturm der Winde kennen wir gleichfalls schon aus dem *Mauritius*.<sup>13</sup> Im *Philopater* notieren wir folgenden negativen Vergleich der zügellosen Besitzgier mit den Fluten des entfesselten Flusses:

*Non sic furenti flumina ruunt impetu, cum  
Obiectus agger, stagna qui latissima  
Collegerat, fatiscit atque dat viam,  
C e u occupata quin [cum] iam mens est semel  
Amore speque possidendi quidpiam (Fol. 108v.).*

Im *Eutropius* vergleicht Chrysostomus seinen gestürzten Feind mit einem entblätterten Baum oder mit einem vom Kothurn herabgestiegenen Schauspieler:

*Nempe vt aquilonis turbulentis flatibus  
Flauæ auferuntur arbori autumnno comæ,  
Moxque hac et illac differuntur concitæ,  
Quæque modo fulsit aureo arbor vellere,  
Repente nudis horridum ramis nigret, —  
Aut c e u theatris acta postquam est fabula,  
Et decora dominos quæque rediëre ad suos,  
Is, qui corona et regio nituit throno,  
Pannosus otia obit cibum quærens prece, —  
Sic splendor omnis et decor mundi statim  
Vanescit! Exempla doceant præsentia! (Fol. 173 v.).*

<sup>12</sup>) Vgl. oben S. 70.

<sup>13</sup>) Vgl. oben S. 100.

## 7.

Es waren aber nicht solche von der Tradition wenig berührte, dem individuellen Genie freien Spielraum bereifende Mittel, an denen die Jesuiten die Kunst der dramatischen Rede studierten. Die ganze Stilistik des Jesuitendramas scheint auf den ersten Blick ganz aus den formelhaften Elementen bei *SENECA* erbaut. Die ganze Blumenlese *SENECA*ischer Zitate, die im vorhergehenden Kapitel geboten worden ist, darf als bester Beweis dafür gelten, wie die Formel der römischen Tragödie den Jesuiten in Fleisch und Blut übergegangen war. Alles, was *SENECA*s äusseres Wesen ausmacht, einzelne Maximen und ganze Perioden, Szenen und Repliken kannten sie wohl so gut wie auswendig, und sobald sich passende Gelegenheit dazu bot, gleichgültig ob sie derjenigen bei *SENECA* zu innerst entsprach oder nicht, flossen ihnen Sätze des Meisters automatisch in die Feder, oder sie formten ihre eigenen Sätze schematisch nach seinen Worten.

Zu einer Formel war beispielshalber bei *SENECA* die *Geistererscheinung* am Beginn der Tragödie geworden: so beginnt der *Thyestes* mit der Erscheinung *Tantali umbra*, der *Agamemnon* mit der Erscheinung *Thyestis umbra*. Auch mitten in der Tragödie konnten Geister verstorbener Personen erscheinen, wie die *Agrippinæ umbra* in der *Octavia*. Sie begannen ihre Antrittsreden entweder mit pathetischer Frage oder mit einer Selbstpräsentation, die ihr Auftreten motivieren sollte. Zu einer Formel ist sowohl diese wie jene Art im Jesuitendrama geworden. Der Schatten des Tantalus fragte:

*Quis inferorum sede ab infausta extrahit  
Avido fugaces ore captantem cibos?  
Quis male deorum Tantalò vivas domos  
Ostendit iterum?.....*

Der Schatten des Thyestes dagegen kündigt feierlich sein Kommen an:

*Opacas linquens Ditis inferni loca  
Adsum profundo Tartari emissus specu.*

Rachgierig präsentierte sich der Geist der Agrippina:

*Tellure rupta Tartaro gressum extuli,  
Stygiam cruenta præferens dextra facem  
Thalamis scelestis!*

In unsren Jesuitendramen ist das Erscheinen der toten Amalasantha im *Belisarius* (Fol. 231a) nach dem ersten Schema inszeniert:

*Quis me redonat ætheri, melior vbi  
Polus exeret facem, aperit et Phæbus diem?*

Ähnlich fragt der Schatten, der den *Mauritius* eröffnet:

*Quis turbo vexit, aura quæ nos huc tulit?  
Vmbrasque sede quis data traxit furor?  
Quæ nos procellæ, quæ tulerunt nubila?*

Dagegen präsentiert sich nach dem zweiten Schema die geisterhafte Erscheinung der *Discordia* im *Belisarius*.<sup>14</sup> So teilt auch Corax im *Odostratocles* (Fol. 21 v.) mit, von wo er komme:

*E regno Ditis, lurida è Stygis domo,  
E noctis tenebris, è tricipitis horrida...*<sup>15</sup>

Und ebenso verfährt der *Furor* im *Antithemius* (Fol. 373 v.):

*Furor ex Auerni faucibus in orbis plagas  
Venio nitentes. Scilicet me luridi  
Regnator Erebi, noctis æternæ arbiter,  
Vicina iussit arma miscere et ferro  
Turbare pacem Marte in Antithemii  
Domo scelesta!.....*

Formelhaft beginnen nach SENECAS Muster auch die zahlreichen Götteranrufungen oder Gebete zu Gott bei den Jesuiten. Bei dem ersteren lauten die einleitenden Worte gewöhnlich folgendermassen:

*O magne Olympi rector et mundi arbiter!* (*Herc. fur.*, V. 205).

*O lucis almæ rector et cæli decus!* (*ibid.*, V. 592).

*Tu, summe cæli rector, ætheriæ potens  
Dominator aulæ!.....* (*Thyest.*, V. 1078).

*Sator deorum, cuius excussum manu  
Utræque Phæbi sentiunt fulmen domus!* (*Herc. Oet.*, V. 1).

*Pro summe genitor!.....* (*Oct.*, V. 245).

*Te te, creator cælitum, testem invoco  
Et te, coruscum lucis ætheriæ iubar,  
Ex cuius ortu nostra dependet domus!* (*Hipp.*, V. 888).

<sup>14</sup>) Vgl. das Zitat oben auf S. 217.

<sup>15</sup>) Vgl. das Zitat oben auf S. 163.

Das Vorbild dieser Gebetsformeln gibt sich deutlich in den Gebeten unsrer Dramen zu erkennen. Einige Anrufungsformeln seien hier zum Vergleich angeführt:

*O magne mundi rector et summe omnium  
Spectator!*..... (Philop., Fol. 93 v.).

*Nunc te, redemptor Christe maxime, optime,  
Appello supplex!*..... (Fel., F. 55 v.).

*At tu, nitentis sceptræ qui torques poli,  
Sator deorum!*..... (ibid., F. 62 v.).

*O summe mundi rector, è cuius manu  
Quicquid vigore promouet sese suo,  
Calido cietur quicquid intus spiritu,  
Formenta vitæ debito exspectat suæ!* (Eutr., F. 144 v.).

*Pro summe regnator poli, maxime Deus!* (Maur., F. 215).

*O magne terræ conditor, decus poli!* (ibid., F. 217 v.).

*Pro summe rerum conditor, potens deus!* (ibid., F. 228).

*O magne mundi rector, æterna et polo  
Qui iura ponis, ponis atque idem solo  
Arcana cuius lege non violabili  
Decreta fixa temperant mundi plagas!* (Belis., F. 233).

*O iuste sceleris victor infandi, Deus,  
Qui lege mundum semper æqua temperas  
Legumque sanctis iura supplicij metu!* (ibid., F. 282 v.).

..... *Magne conditor poli!* (Franc., F. 320).

..... *Arbiter*

*O summe mentis, autor o vitæ meæ!* (Antith., F. 363).

Wie der Auftakt zum Gebet, so sind die Ingresse zu Zornausbrüchen, Wehklagen über geistigen oder seelischen Schmerz, Freudeergüssen von einer ganz formelhaften Lyrik. Es gab eben für jede Stimmungssituation gewisse feste Ausdrücke oder Serien von Ausdrücken, die ohne Ansehung der Person fast automatisch verwertet werden konnten. Immer wieder kam es dabei vor, dass derselbe stereotype Ausdruck bei auffallend heterogenen äusseren oder inneren Umständen angewandt wurde. Schon oben <sup>16</sup> ist darauf hingewiesen worden, wie die Felicitas mit denselben Ausdrücken die Freude des Martyriums schildern kann, mit denen Telegonus im *Philopater* seine Freude über seine vermeintlich bevorstehende Wahl zum König schildert. An einer an-

<sup>16</sup>) Vgl. S. 72.

dren Stelle <sup>17</sup> machte ich darauf aufmerksam, dass der Buchhalter im *Antithemius* den Verdacht, er könne seinen Herrn betrogen haben, mit denselben Worten abweist, mit denen Franciscus seine eigene Frage, ob er wohl einem Jesuiten trauen dürfe, entrüstet verneint. Die Tatsache, dass dieselben SENECA-Zitate in den verschiedensten Dramen bei den verschiedensten Gelegenheiten wörtlich oder mit unbedeutender Variierung wiederholt werden konnten, lässt sich nur durch die Formelhaftigkeit des Jesuitendramas erklären. Einen besonders eklatanten Fall dieser anti-individualistischen Formelhaftigkeit bietet uns der *Antithemius*. Im zweiten Akt bricht der rasende Tyrann in Wut aus gegen seinen Nachbarn Irenæus, schwört, ihn exemplarisch bestrafen zu wollen, und diktiert seinem Schreiber einen Fehdebrief an ihn. Es erweist sich, dass die ganze Wutszene auf einer geschickt adaptierten Entlehnung aus der ersten Szene des *Eutropius* basiert ist, wo Gainas, schäumend vor Wut über die Erhöhung seines Feindes, einen Werbebrief an den Barbarenkönig Tribigildus diktiert. Man vergleiche:

## ANTITHEMIUS.

ANT.: *Potero hæc videre? Vivere  
aut potero videns?  
Hæc facere potuit Irenæus! Hæc  
pectore  
Corripere! Nullus noster illi honor  
obstitit?  
Sic habita nostri ratio? Nos ita  
spernier  
Faciles cuique?  
Ast ita me honore meo nemo [et]  
nomine  
Dignum Antithemii censeat, si non  
tuæ hæc  
Capite tuorumque improbo  
sanguine lues,  
Si non honore, quin et ipsa te  
exuam,  
Scelerate, vita! Nec time lentas  
moras!  
Iste iste — cælum testor! —  
[ostendet dies,  
Quid ira nostra possit et læsus  
furor!*

## EUTROPIUS.

GAIN.: *Potero hæc videre? Vivere  
aut potero hæc videns?.....  
Hæc facere potuit Arcadius! Hæc  
pectore  
Concipere! Nullus noster ei honos  
obstitit?  
Sic habita nostri ratio? Nos ita  
spernier  
Faciles cuique? .....  
Ast ita me honore nemo post belli  
ducis  
Nomineque dignum censuerit,....  
Si non mihi tuo improbo capite  
hæc lues,  
Monstrose consul, purpura hac si  
non ego  
Et vrbe, vita quin et ipsa te  
exuam!  
Nec longa erit mora! Iste mon-  
strabit dies,....  
Quid Phrygia possit vetula, quid  
durus Scythes!*

<sup>17</sup>) Vgl. S. 232.

*Heus age, Philostrate!*  
 PH.: Quid iubes?  
 ANT.: Agedum vola,  
 Edic, vt vnusquisque momento suo  
 Equos et armo expediat! Haud vlli  
 moram  
 Trahant! Manus modo mascula-  
 que sint pectora!  
 Mihi quoque sonipes præsto sit  
 quam ocijssime!—  
 Tu, Phraste, calamum cum scheda  
 subito cape  
 Et mea celeribus verba consequitor  
 notis.

*Heus age, Philostrate!*  
 PH.: Quid iubes?  
 CAIN.: Agedum vola,  
 Edic manipulis .....  
 Sit sub vexillo quisque momento  
 suo!  
 Non arma conquirendo solliciti  
 moram  
 Trahant! Manus modo mascula-  
 que sint pectora!  
 At mihi quadriga præsto sit  
 quam ocijssime! —  
 Tu, Phraste, calamum cum scheda  
 subito cape  
 Et mea celeribus verba consequitor  
 notis.

Eine ebenso vollständige Textkongruenz finden wir auch weiterhin in der Grenzstreitszene (II : 6). Hier benötigte der Verfasser des *Antithemius* eine Formel für die feindliche Begrüßung zwischen dem Helden und Irenæus, und da er sie im *Eutropius* fand, wo (III: 6) Kaiser Arcadius und sein in Ungnaden gefallener Konsul zusammentreffen, übernahm er sie fast wörtlich, ohne darauf zu achten, dass die demütigen Repliken des einen Gegners wenig in die Situation hineinpassten:

IRENÆUS: *Salue, Antithemi!*  
 ANTITH.: *Tibi tua satis sit salus!*  
*Mæx salutis tu hostis es, licet hanc*  
*mihi*  
*Blanda preceris voce menti dissona!*  
 IRENÆUS: *Deus, Antithemi, prohi-*  
*beat tantum hoc nefas!*

EUTROP.: *Auguste, salue!*  
 ARCAD.: *Tibi tua satis sit salus!*  
*Mæx salutis tu hostis es, licet hanc*  
*mihi*  
*Blanda preceris voce menti dissona!*  
 EUTROP.: *Dii, Cæsar, à me prohi-*  
*beant tantum hoc nefas!*

Auch sonst lassen sich im *Antithemius* solche Übernahmen formelhafter Elemente aus andren Dramen mehrfach nachweisen.

Zum Schluss sei noch auf die Formel der Heimkehr aufmerksam gemacht, die wir mehrfach in unsrer Sammlung konstatieren können, — eine Formel, die mehr oder wenig fertig bei SENECA entlehnt werden konnte. Schon oben<sup>18</sup> ist auf *Agamemnon*, V. 782, und *Thyestes*, V. 404, hingewiesen worden;

<sup>18</sup>) Vgl. S. 220.

auch *Agamemnon*, V. 392-a, mit der Heimkehrformel des Eurybates muss herangezogen werden:

*Delubra et aras calitum et patrios lares  
Post longa fessus spatia, vix credens mihi,  
Supplex adoro!.....*

In diesen Heimkehrformeln mussten als feste Ingredienzen die Elemente *patrii lares, optata patria, longa spatia, tandem, cara terra* oder *urbs* u. s. w. so oder anders angebracht werden, da sie typisch waren, da sie bei SENECA als Kanon vorlagen, und so war es eine Selbstverständlichkeit, dass die Hintergrundperson Theophilus im *Eutropius* bei der Heimkehr aus Rom die traditionelle Formel benutzte (Fol. 150):

*Post longa tandem spatia terraque ac mari  
Emensa sospes atque lætus patriam  
Ingredior urbem .....*

Ebenso selbstverständlich war es, dass der sonst gar nicht sentimentale Wüterich Antithemius dieselben traditionellen Töne bei seiner Heimkehr anschlug.<sup>19</sup>

## 8.

Alles scheint uns dazu zu berechtigen, das polnisch-lateinische Jesuitendrama, so wie es sich auf Grund der Posener Sammlung generell beurteilen lässt, als ein ausgesprochen *senecaisches* oder *senecaisierendes Drama* aufzufassen. Es ist — wir haben es zur Genüge gesehen — ein Drama des *stylus sublimior*, in dem das Augenmerk auf die Kunst der Sprache gerichtet ist, das mit bewusstem Wollen die Tradition der römischen Eloquenz auf der Bühne aufrecht erhält und die durch SENECA kanonisierten Mittel sprachlicher Wirkung kopiert und variiert. Auch die kompositorischen Mittel, die dieser Meister verwertete, rhetorischer Monolog, sentenziöser oder stichomythischer Dialog, breite epische Botenberichte, lyrische Chorgesänge, wiederholen sich im Drama der Jesuiten. Die Mystik der Geistererscheinungen und die Typik der Charakteristik, die wir hier fanden, Mangel aller individuellen Psychologie und grosse Abstraktion der Linienführung, ja wohl auch das Fehlen fest-

<sup>19)</sup> Vgl. *ibid.*

geknüpfter Intrigen lässt sich unschwer aus der Technik SENECAS ableiten. SENECAS Einfluss auf das Jesuitendrama war zweifellos ein überwältigender, ein alle andren literarischen Einflüsse weit überragender. Das Jesuitendrama war aus dem Geiste SENECAS, aus dem Geiste seiner Form geboren.

Sicher würde ich mich eines Fehlers schuldig machen, wollte ich hier den letzten Punkt setzen und die Feder niederlegen. Mit dem Hinweis auf SENECA ist die Charakteristik des Jesuitendramas nämlich kaum erschöpft. Schon die letzten Abschnitte des vorigen Kapitels mit dem starken Nachdruck, der dort auf die Formelhaftigkeit des SENECAischen Elementes gelegt worden ist, lässt die Frage natürlich erscheinen, ob es neben der Formel nicht auch ein neues Leben im Jesuitendrama gibt. Die Formelhaftigkeit deutet darauf, dass die von SENECA geschaffenen dramatischen Mittel, von der Tradition kanonisiert, zu toter Form erstarrt waren, die allmählich ihre erschütternde Wirkung verlieren musste. Durch seine Schulbildung an das idealisierte Vorbild aller hohen Dramatik gebunden und es nach allen Regeln der gelehrten Kunst nachahmend, erkannte der jesuitische Dramatiker, dass er — wollte er das Drama bedeutend und wirkungsvoll machen — sich nicht mit der überlieferten Technik der römischen Tragödie begnügen konnte. Neue Kräfte mussten ihr zugeführt werden.

Es waren vor allen Dingen zwei Rücksichten, die ihn bestimmen mussten, und durch sie war auch das Neue bedingt, das in die Form der SENECA-Tragödie eindrang. Die eine Rücksicht galt der Schule und ihren Aufgaben, und von ihr wurde die zielmässige Einstellung auf enge oder weite pädagogisch-moralische Wirkung, kurzum die Einführung der Tendenz ins Drama erzwungen. So oder anders entsprang die Tendenz zweifellos den s. g. zehn Geboten mit ihrem ebenso oft variierten *Du sollst* oder *Du sollst nicht*. So einheitlich und konsequent ist die Jesuitendramatik aller Zeiten gerade in dieser Hinsicht gewesen, so streng hat sie Jahrhunderte hindurch an der Auffassung des Dramas als eines utilitaristischen Werkzeugs in den Händen der Erziehung und Schulung junger Generationen festgehalten, dass zwei sonst so heterogene und zeitlich verschiedene Erscheinungen wie die „hohe“ lateinische Dramatik des endenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts und die „niedrige“

Schulkomödie des BOHOMOLEC aus der Mitte des 18. Jahrhunderts<sup>20</sup> unschwer als Produkte einer in identischer Weise zweckmässig eingestellten Tätigkeit erkannt werden können. Wenn man nun aber beachtet, welche verschiedene Ziele die Tendenz, von der SENECA natürlich nichts wusste, in jedem einzelnen Falle verfolgen konnte, und wie sehr die Wahl des Tendenzobjekts von der Zeit, den Forderungen und Interessen dieser Zeit, und von dem Orte, seinen Forderungen und Interessen, abhängig war, so kann es a priori verständlich werden, dass die Linie SENECAS durch zahllose Prismen gebrochen werden musste. Der Gradwinkel der Aberration musste zugleich zum Massstab des Neuen werden. Und jedesmal verlieh die Tendenz der SENECAISCHEN Form einen individuellen Akzent.

Am wenigsten liess sich die Spur dieser Belebung wohl an den historischen Dramen, am *Eutropius*, am *Mauritius*, am *Belisarius* erkennen. Sie enthalten daher wohl auch die zahlreichsten Reminiszenzen aus SENECAS Dramen. Die Tyrannentragedien des letzteren konnten dem jesuitischen Dramatiker als unmittelbares Vorbild dienen. Wie sehr die Tendenz aber auch hier den Kanon des Vorbildes zerstören konnte, ersehen wir aus dem charakteristischen Umstand, dass bei dem *furor* und *terror* SENECAS im Jesuitendrama, mochten sie auch personifiziert auf der Szene erscheinen, gewöhnlich die Masslosigkeit gedämpft war, — einfach dadurch, dass die Sünder zur Erkenntnis ihrer Sünde gebracht werden mussten. Nicht nur der Zuschauer sollte verstehen, dass die heilige Kirche die höchste Instanz in Leben und Tod sei, sondern auch Eutropius selbst, der sie frevelhaft angetastet. Nicht nur der Zuschauer sollte erkennen, dass die Heiligkeit des Papstes immun sei, sondern auch Belisarius selbst musste auf der Bühne einräumen, dass die Kränkung des Papstes, die er sich zuschulden kommen lassen, von Gott mit Recht geahndet worden sei. Und ebenso musste Mauritius selbst von der Bühne dem Zuschauer verkünden, dass kein Menschenleben ungestraft verachtet und geopfert werden dürfe. Zugleich zeugten alle drei „Tyrannen“ von der Vergänglichkeit irdischer Grösse.

---

<sup>20</sup>) Vgl. meine Schrift: Die Schulkomödien des Paters Franciszek Bohomolec S. J., Heidelberg 1923, S. 312 ff.

Stärker prägte die Idee die Form, ihr neuen Sinn gebend, in den übrigen Dramen. Die Mystik des Martyriums, die Opferfreudigkeit um der Kirche willen überflügelten siegreich den Stoizismus der römischen Tragödie und verliehen der römischen Rhetorik einer Felicitas einen ekstatisch-fanatischen Glanz und Triumph, wie er, SENECA ganz wesensfremd, um so neuer und ergreifender für den Zuschauer sein musste. Die Tendenz der Kindesliebe, wie sie im *Philopater* zutage trat und die ganze Handlung beherrschte, illustrierte ein Moralgebot so unmittelbar und nackt, zugleich so knapp und klar, dass die Entdeckung eines SENECAISCHEN Einflusses, SENECAISCHER Zitate in diesem ausgeprägt moralisatorischen Exempeldrama überraschend wirkt. Am weitesten entfernen sich vom Kanon SENECA'S die beiden dämonologischen Dramen unsrer Sammlung und der konfessionspolemische *Franciscus*. Trotz der langen Serie SENECAISCHER Wirkungsmittel, die auf dem Gebiete des Sprachstils hier durchaus nicht weniger zahlreich sind als sonst, beherrscht die kühne religionspolemische Tendenz dermassen das zuletztgenannte Drama, gibt seinen Monologen, Dialogen und Diskussionen einen dermassen neuen Gehalt, dass der Zusammenhang mit SENECA'S Kunst zu einem Zuge ganz sekundärer Bedeutung wird: das Aktualitätsinteresse und die religiöse Polemik überwuchern vollständig die zweifellos SENECAISCHER Rhetorik. Zwar tritt der „Tyran“ im *Antithemius* unstreitig in die Reihe der neronischen Wüteriche, die den einen Greuel auf den andren häufen und sich in rhetorischer Raserei ergehen, aber wird diese Tatsache nicht ganz von der überraschenden sozialen Tendenz verdunkelt, die dem Drama eine einzigartige Originalität verleiht? Nur durch die rhetorische Sprache, die besonders im Monolog zutage tritt, ist der *Odostratocles* mit SENECA'S Drama verbunden; auch hier liegt die Bedeutung des Schauspiels nicht auf dem Gebiete des Ausdrucks, sondern auf dem des Gedankens, in der hymnologisch-marianischen Tendenz.

So scheint der alte Schlauch des Dramas SENECA'S mit dem neuen Weine der zielstrebigem, zweckmässigen Tendenz, mit dem Weine der Idee gefüllt. Das rhetorische Drama wurde unter den Händen der Jesuiten zu einem Ideedrama, und ein neues Ethos drang in eine Form ein, die SENECA bei den Griechen entlehnte, nachdem er ihr Ethos durch römisches Pathos ersetzt hatte.

## 9.

Doch erfuhr die traditionelle Form des Dramas eine wirk-same Erneuerung nicht nur von seiten der Tendenz, des Ethos, der Ideologie. Die Rücksicht auf den Zuschauerraum zwang dem senecaisierenden Dramatiker ein neues, bühnenmässiges Wirkungsmittel ab. Er stand nicht einer Elite von Kennern gegen-über, die jeden Parallelismus, jede Alliteration oder Anapher zu werten vermochten. Er dichtete nicht für SENECA-Bewunderer, die an der hohen, abstrakten Luft des Dramas, an den Kothurn-schritten des sublimer, übermenschlichen Helden ihren Genuss gefunden hätten. Vor ihm versammelte sich ein naives und in-sofern rohes, sarmatisch-barbarisches Publikum, das in einer Welt von Blut und Fleisch und handgreiflichen Dingen lebte und nur dann gewillt war, Lehren lateinischen Stiles entgegen-zunehmen, wenn sie interessant waren, nicht nur aufs Ohr, son-derne auch aufs Auge zu wirken vermochten. Der Dramatiker verliess den hohen Stil und mischte konkrete Wirklichkeit in die dramatische Abstraktion.

Wir haben an den einzelnen Stücken unsrer Sammlung die Art und Weise studiert, wie der Autor der Forderung nach augenfälliger Wirklichkeit Genüge zu tun bestrebt war. Vor allem kam hier das Mittel der Massenaufgebote und Parade-szenen in Betracht. Die Handlungsschemen der *Felicitas*, des *Eutropius*, des *Mauritius* und des *Belisarius* wurden durch Pro-zessionen, militärische Umzüge, Volksspiele und tumultuarische Szenen belebt. Zahlreiche Regiebemerkungen, wie sie bei SENECA nie vorkommen, deuteten die Anordnung der Massen auf der Bühne an. Musik und Gesang und massenhafte Rufe, Hochrufe, Verwünschungsrufe, Lobpreisungen und Schwüre unterbrachen den monotonen Klang der jambischen Senare und zerstörten die Strenge der klassischen Linie durch einen farbenreichen, chaotischen Wirrwarr sich kreuzender, ablösender, unterbrechen-der Bewegungen und Metra.

Der Hang zum Realismus der szenischen Wirkung war in alledem ganz offenkundig und stand in merkwürdigem Kontrast zur SENECAischen Abstraktion. Doch beschränkte sich der Realismus nicht nur auf die Inszenierung. Niemals treten in SENECA pathetischen Dramen komische Elemente auf. Die Jesuitendramatiker dagegen griffen kühn nach diesem Mittel,

um den Zuschauer im Saal für die Monotonie des Pathos zu entschädigen. Im *Philopater* sorgten der pedantische Schulmeister und der gleissnerische Schmarotzer für die Komik und unterbrachen durch Worte und Gebärden den hohen Trab der Monologe. Im *Franciscus* wurde der komische Realismus zur Satire und lieferte die Vertreter des Protestantismus einem schonungslosen Gelächter aus. Im *Odostratocles* wurden die Überfallsszenen durchgängig komisch gestaltet, und Kaufleute, Juden, davongelaufene Diener, Köche und Pagen wirbelten in fröhlichem und komischem Durcheinander vor den Augen des Zuschauers vorbei. Es lässt sich schwer sagen, aus welchen Quellen diese realistische Komik im einzelnen herkommen mag. Wir haben in einigen Fällen literarische Tradition angenommen; in andren Fällen mag die volkstümliche Farce für die komischen Szenen und Personen verantwortlich gemacht werden. Im *Odostratocles*, der mit drei komischen Intermedien gespielt wurde, ist der Zusammenhang zwischen der Komik des Dramas und derjenigen der Zwischenspiele völlig offenbar; im *Franciscus*, in dem der Disputationston des *collegium theologicum* auf die satirische Komik der antiprotestantischen Intermedien abgestimmt war, fällt dieser Zusammenhang sofort in die Augen.

Situationskomik ist immer realistisch. Diese Form des Realismus lag dem Jesuitendramatiker daher mindestens ebenso nahe wie der Realismus der Inszenierung. Am höchsten steht aber der Realismus im *Antithemius*, der tragische Realismus des sozialen Elends. Wie heterogen die einzelnen Elemente dieses Dramas auch sein mögen, wie stark in der Zeichnung des Zentralhelden noch die Abhängigkeit vom Tyrannenklischee SENECAS auch sei, wie vorsichtig die realistische Wirkung nur Nebenszenen und Chören vorbehalten sein mag, in diesem Stücke, das einer eigenartigen Verbindung von mysterienhafter Mystik und irdischstem Wirklichkeitssinn entsprossen ist, durchbricht das Element der konkreten Aktualität unwiderstehlich die starren Dämme der kanonischen Normen. In dieser Beziehung bildet der *Antithemius* den Höhepunkt einer Entwicklung, die sich un schwer durch alle acht Dramen des Kodex verfolgen lässt, und eine Gegenüberstellung und Vergleichung des Exempeldramas mit der Heiligentragödie, der historischen Tragödie mit dem Konfessionsdrama, der marianischen Komödie mit dem sozialen Tendenzschauspiel zeigt deutlich, wie der theatralische Realis-

mus, ausgehend vom Mittel der anschaulichen Massenparade und endend in der dramatischen Ausnutzung des Herrenhochmuts und des Bauernelends, unaufhaltsam ansteigt und in den Vordergrund des Zuschauerinteresses tritt.

SENECAS Einfluss ist unbestreitbar, und die hier erforschte Jesuitendramatik ist gerade in dieser Beziehung eine Stilfrucht des Barocks mit seiner Vorliebe für alles, was *acutum* und *argutum*, sentenziös und preziös ist. Aber dennoch ist das klassizistische Jesuitendrama der Frühzeit nicht ausschliesslich als eine Renaissance der römischen Tragödie zu bewerten. Bei aller Nachahmung des sprachlichen Kunststils SENECAS bedeutet das Jesuitendrama, das in unsrem Kodex zutage tritt, auch den völlig unverkennbaren Versuch einer *Überwindung* seines dramatischen Kanons. Gäbe die spätere Entwicklung der polnischen Dramatik im 17. Jahrhundert uns bessere Handhaben dafür, wir könnten fast die Behauptung wagen, dass die acht Dramen des *Codex Upsaliensis R 380* gleichsam das Nahen eines realistischen Schauspiels des Barocks ankündigen. Warum hat sich dieses Streben nach neuer Form und neuem Gehalt nicht bewähren, diese Verkündigung nicht bewahrheiten dürfen?

Mit dieser Frage wird der polnischen Literaturforschung im Grunde genommen ein neues Thema zur Geschichte der Dramatik gestellt, und nur ein systematisches Studium der gesamten dramatischen Literatur der Jesuiten wird zu einer erschöpfenden historischen Beantwortung dieser Frage führen können. Es wäre zu wünschen, dass die Forschung in dieser Beziehung jene Anfänge weiter ausbauen und entwickeln wollte, die WINDAKIEWICZ mit seiner mehrfach zitierten Studie über das Schultheater des Jesuitenordens so verdienstvoll geschaffen hat. Es diene aber zugleich zum Nachteil der Forschung, insofern sie den Wechsel der literarischen Stilarten zum Gegenstand ihrer Bemühungen macht, wenn sie bei den selbstverständlich nur vorläufigen Urteilen jenes Gelehrten oder bei den Andeutungen dieses Buches zögernd stehen bliebe.

## Anhang.

### Personenlisten und Aktionssschemen.

Vor bemer kung: Im folgenden ist alles kursiv Gedruckte in der Regel direkt dem Originaltext entnommen. Einzelne Ausnahmen werden in den Fussnoten besonders vermerkt.

1.

#### *PHILOPATER SEU PIETAS. DRAMA COMICO-TRAGICUM.*

Fol. 91.

##### *Personæ:*

*Timolai, regis mortui, cadaver.*

*Telegonus, filius natu maior.*

*Philopater, filius natu minor.*

*Storge seu Pietas.*

*Philarchia seu Ambitio.*

*Senatores duodecim.*

*Dynarchus, præfectus curiæ.*

*Pammelus, à thesauris.*

*Eubulus, pædotribes filiorum.*

*Chrysophilus*

*Neophorus*

*Eutyclus*

} *famuli Telegoni.*

*Præco.*

*Populus.*

*Chori.*

##### Aktionsschema:

Fol. 92.

*Argumentum.*

Fol. 92 v.

*Aliud [argumentum].*

[Actus primus].

Fol. 93.

[Scena I]: *Philarchia*. Die Personifikation der Herrschsucht schildert ihre Macht und nennt die Bedingungen, unter denen sie ihre Schützlinge zum Ziele führe. Sie will Telegonus in seinen Ansprüchen auf die Krone unterstützen. —

Fol. 93 v.

[Scena II]: *Storge seu Pietas*. Die Personifikation der Frömmigkeit klagt über die sittlichen Mängel der Zeit, eifert gegen die wachsende Macht der Herrschsucht und fürchtet, dass auch Telegonus ihr unterliegen werde. —

- Fol. 95. [S c e n a III]: *Telegonus*. Antrittsmonolog, der seine Freude über den langersehnten Tod des Vaters und die bevorstehende Thronbesteigung ausdrückt. —
- Fol. 95 v. [S c e n a IV]: *Philopater*. *Telegonus*. Antrittsmonolog des ersteren, der den Tod des Vaters beklagt und von seinen unheilswangeren Träumen spricht. Darauf folgt ein Gespräch der Brüder, wobei Philopater den heuchlerischen Telegonus tröstet und vor übertriebener Trauer warnt. —
- Fol. 97. [S c e n a V]: *Neophorus*. *Telegonus*. *Philopater*. Der Diener berichtet, dass die Familieneiche plötzlich umgestürzt sei und das Dach des Schlosses durchbrochen habe; sie sei durch Philopaters *cubiculum* aufgehalten worden. Telegonus deutet das als schlimmes Omen für die Aussichten des Bruders. —
- Fol. 97 v. [S c e n a VI]: *Eubulus*. *Chrysophilus*. Der Erzieher klagt in einem Monolog über die Beschwerden seines Standes und Berufes. Es folgt ein komisches Gespräch zwischen dem bekümmerten Lehrer und dem lustigen Schmarotzer. —
- Fol. 101 v. *Chorus Primus*.
- Fol. 102. [A c t u s s e c u n d u s].
- [S c e n a I]: *Senatores duodecim*. *Pammelus*. *Dynarchus*. Feierliche, zum Teil stürmische Senatssitzung anlässlich der Königswahl. Man beschliesst nach der letzten Verfügung des verstorbenen Königs zu handeln, d. h. die Söhne durch ein Wett-schiessen auf die Leiche des Vaters auf die Probe zu stellen. —
- Fol. 107 v. [S c e n a II]: *Telegonus*. *Pammelus*. *Eutyclus*. *Chrysophilus*. Telegonus versucht vergebens, das Resultat der Sitzung von Pammelus zu erfragen. Nur die Schmeicheleien des Eutyclus und die Versicherung des Chrysophilus, alle seien für ihn gestimmt, beschwichtigen seinen Zorn. —
- Fol. 110 v. [S c e n a III]: Chrysophilus offenbart in einem Aktschlussmonolog seinen wahren Parasitencharakter. —
- Fol. 111. *Chorus Secundus*.
- [A c t u s t e r t i u s].
- Fol. 111 v. [S c e n a I]: *Senatores duodecim*. *Dynarchus*. *Telegonus*. *Philopater*. *Storge*. *Philarchia*. Feierliche Senatssitzung. Der Vorsitzende teilt nach einer längeren Einleitungsrede den Brüdern mit, unter welchen Bedingungen der Senat gewillt sei, einen von ihnen zum König zu wählen. Philopater weigert sich voll Entsetzen, die geforderte Probe zu vollführen. Telegonus dagegen, in langen Monologen und kurzen Repliken von der Philarchia angereizt, von der Storge gewarnt, erklärt sich bereit zur Tat, schießt den Pfeil ab und verlässt die Bühne. —

- Fol. 125. [Scena II]: Philopater, der sich abermals in langer Rede ge-  
weigert, an der Probe teilzunehmen, wird zu seinem Erstau-  
nen zum König gewählt. Der Herold verkündet dem jubelnden  
Volke den Ausfall der Wahl. —
- Fol. 128. *Chorus tertius.*
- [Actus quartus].
- Fol. 128 v. [Scena I]: *Telegonus. Dynarchus. Eutyclus. Neophorus.* Tele-  
gonus erfährt von Dynarchus den Ausfall der Wahl. Er  
bricht erschüttert in heftige Anklagen gegen seinen Bruder,  
den Senat, den Vater aus. Dynarchus rät ihm, sich selber  
alle Schuld zuzuschreiben. —
- Fol. 131 v. [Scena II]: Ein langer Abgangsmonolog veranschaulicht die  
Sinneswandlung des Telegonus. Er geht in die Verbannung.—
- Fol. 134 v. [Scena III]: Die Storge begleitet seinen Abgang mit Ver-  
wünschungen. —
- Fol. 135. *Chorus quartus.*
- [Actus quintus].
- Fol. 135 v. [Scena I]: *Præco. Senator primus. Philopater. Dynarchus.*  
*Populus.* Philopater werden die Insignien seiner Würde  
überreicht. —
- Fol. 136. *Chorus quintus.*
- Fol. 136 v. [Scena II]. Philopater verkündet sein Regierungsprogramm.—
- Fol. 137. [Scena III]: *Ad præmia.* Philopater verteilt die Ehrenges-  
chenke unter den Schülern. —

## 2.

## TRAGOEDIA FÆLICITAS.

Fol. 38.

*Personæ:**Fælicitas, mater septem filiorum.**Januarius**Fælix**Philippus**Sylvanus**Alexander**Vitalis**Martialis*} *fratres, filij Fælicitatis.**Protus, sacerdos vel episcopus Christianus.**Christianorum chorus.**Antoninus imperator.**Apollonius, magister imperatoris.**Consules, senatores, tribuni militum pro arbitrio.*

*Præfectus curiæ.*

*Pamphilus, puer imperatoris.*

*Publius prætor.*

*Flaccus, amicus prætoris.*

*Pontifices et sacerdotes, alij sacerdotes pro arbitrio.*

*Augur, lictores consulum 12, lictores prætoris 6, accensi.*

*Præcones tres: imperatorius, sacrorum, Romanæ urbis.*

*Milites.*

*Populus Romanus.*

### Aktionsschema:

Fol. 38 v.

*Prologus Latinus.*

Fol. 39.

*Prologus Polonicus.*

#### [Actus primus].

Fol. 39 v.

[S c e n a I]: *Præco.* Der Herold verkündet den Anbruch des Opfertages. —

[S c e n a II]: *Protus cum duobus sociis.* Der Bischof klagt über die Gefahr, die den Christen drohe, und bittet Christus um Beistand in der Not. Felicitas nähert sich. —

Fol. 41.

[S c e n a III]: *Felicitas. Protus. Filij Felicitatis.* Felicitas gibt in einem Antrittsmonolog ihren Zweifeln Ausdruck, wie sie sich in der Gefahr verhalten solle. Sie empfiehlt sich und ihre Söhne Gott. Da erblickt sie Protus. —

Fol. 41 v.

[S c e n a IV]: *Felicitas. Protus. Filij.* Trotzdem Protus ihr abrät, dem Befehl des Kaisers zu trotzen, verbleibt sie bei ihrem Entschluss, an der Opferung nicht teilzunehmen, selbst wenn sie gezwungen werden sollte. Der Bischof bestärkt auf ihre Bitte die Jünglinge im Glauben. —

Fol. 43 v.

[S c e n a V]: *Apparatus ad sacra ethnica.* Die heidnische Opferprozession zieht über die Bühne. Der Kaiser wird vom Volk begrüßt. —

Fol. 45.

[S c e n a VI]: *Protus cum sociis.* Der Bischof und seine Getreuen loben Gott und verwünschen die römischen Götzen. —

Fol. 46.

[S c e n a VII]: Die heidnische Prozession schreitet zurück. Hochrufe auf den Kaiser. —

Fol. 46 v.

*Chorus primus.*

#### [Actus secundus].

Fol. 47.

[S c e n a I]: *Antonius. Apollonius. Pamphilus.* Der Kaiser und sein Freund führen ein philosophisches Gespräch über die Moral. —

Fol. 50.

[S c e n a II]: *Antonius. Pontifices.* Die Priester fordern die Bestrafung der Felicitas, die an der Opferung nicht teilgenommen habe. Der Kaiser verspricht widerstrebend, die Angelegenheit untersuchen zu lassen. —

- Fol. 52. [S c e n a III]: *Antoninus. Apollonius.* Sie nehmen das unterbrochene Gespräch wieder auf; Apollonius bekennt sich zum Glauben an einen Gott. —
- Fol. 53. [S c e n a IV]: *Antoninus. Prætor.* Der Kaiser beauftragt Publius, die Felicitas zu verhören und zur Opferung zu bewegen. —

Fol. 53 v. *Secundus chorus.*

[A c t u s t e r t i u s].

- Fol. 54 v. [S c e n a I]: *Lictores. Felicitas. Filij.* Die Liktoren erscheinen, um Felicitas zum Prætor zu führen; sie überredet sie, eine Weile in der benachbarten *caupona* zu warten. —
- Fol. 55 v. [S c e n a II]: Felicitas ermahnt ihre Söhne nochmals zur Festigkeit. Sie folgt den zurückkehrenden Liktoren. —
- Fol. 56. [S c e n a III]: *Prætor. Felicitas. Filij. Lictor. Flaccus.* Publius verhört zunächst Felicitas, die sich aber durch seine Worte nicht schwankend machen lässt. Der Prætor und sein Freund beklagen ihre Halsstarrigkeit, nachdem sie ins Gefängniß abgeführt worden. —
- Fol. 59. [S c e n a IV]: Auch den Söhnen gegenüber helfen die Ermahnungen und Drohungen des Prætors nicht; ihr Wortführer Januarius weigert sich, den Göttern zu opfern, und die andren schliessen sich ihm an. Sie werden abgeführt. Flaccus meint, Publius hätte sie einzeln verhören sollen. —

Fol. 61 v. *Tertius chorus.*

[A c t u s q u a r t u s].

- Fol. 62 v. [S c e n a I]: Publius sendet einen Lictor nach den Brüdern und fleht seine Götter um Beistand an. —
- Fol. 62 v. [S c e n a II]: Disputation mit Januarius. —
- Fol. 66. [S c e n a III]: Disputation mit Felix. —
- Fol. 68 v. [S c e n a IV]: Disputation mit Philippus. —
- Fol. 70 v. [S c e n a V]: Disputation mit Sylvanus. —
- Fol. 72. [S c e n a VI]: Disputation mit Alexander. —
- Fol. 74. [S c e n a VII]: Disputation mit Vitalis. —
- Fol. 75. [S c e n a VIII]: Disputation mit Martialis. —
- Fol. 77. *Chorus quartus.*

[A c t u s q u i n t u s].

- Fol. 78. [S c e n a I]: *Antoninus. Publius.* Erzürnt über die Hartnäckigkeit der Felicitas und ihrer Söhne, befiehlt der Kaiser, sie alle zum Tode zu verurteilen; die Mutter solle zuletzt hingerichtet werden. —
- Fol. 79. [S c e n a II]: *Lictores. Felicitas. Filij.* Die Märtyrer, die gesondert gefangen gehalten worden sind, werden zusammen vor Gericht geführt. Die Mutter ermahnt jeden einzeln zur Standhaftigkeit. —

- Fol. 80. [Scena III]: *Prætor. Lictores. Fælicitas. Filij. Præco.* Nachdem Publius sie zum letztenmal vergebens zur Aufgabe des Widerstandes aufgefordert, lässt er den Herold das Todesurteil gegen die Söhne verlesen. Sie frohlocken. —
- Fol. 81. [Scena IV]: Das Todesurteil wird an Januarius vollstreckt. Engelchor. —
- Fol. 81 v. [Scena V]: Das Todesurteil wird an Felix und Philippus vollstreckt. Engelchor. —
- Fol. 82. [Scena VI]: Das Todesurteil wird an Sylvanus vollstreckt. Engelchor. —
- Fol. 82. [Scena VII]: Das Todesurteil wird an Alexander, Vitalis, Martialis vollstreckt. Engelchor. —
- Fol. 83. [Scena VIII]: Letzte Disputation zwischen Publius und Felicitas. —
- Fol. 84 v. [Scena IX]: *Fælicitas.* Allein gelassen gibt die Mutter ihren Gefühlen Luft, nimmt Abschied von den Leichen ihrer Söhne und bereitet sich vor, ihnen zu folgen. —
- Fol. 87. [Scena X]: *Apparatus ad corpora martyrum colligenda.* —
- Fol. 87 v. [Scena XI]: *Protus. Fælicitas.* Der Bischof prophezeit Mutter und Söhnen Heiligkeit. —
- Fol. 88. *Quintus chorus.*
- Fol. 88 v. [Scena XII]: *Prætor. Fælicitas. Præco.* Hinrichtung der Felicitas. Engelchöre. —
- Fol. 89 v. *Secunda pars chori.*

## 3.

*EUTROPIUS. TRAGOEDIA DE IMMUNITATE  
ECCLESIARUM.*

Fol. 141. *Personæ dramatis:*

- Cainus, dux belli, cum aulicis et fanulis.*  
*Ioannes Chrysostomus, cum clericis.*  
*Flavius Eutropius, consul, cum lictoribus et stator.*  
*Hosius, senator, amicus Eutropij.*  
*Theophilus, senator, Christianus, peregrinus.*  
*Arcadius imperator, cum aulicis.*  
*Trophimus, præfectus urbis, cum præcone.*  
*Legati Cainæ.*  
*Pancratius, civis.*  
*Militum cohortes dux cum chiliarchis.*  
*Nuntius.*  
*Populus Constantinopolitanus Christianus.*  
*Chorus iuuenum Christianorum.*  
*Chorus Constantinopolitanus Christianus.*

## Aktionsschema :

*Actus primus.*

- Fol. 141 v. [S c e n a I]: *Cainas cum aulicis et Philostratus. Phra-stus. Draco, Laches, famuli. Langer Wutmonolog Gainas'*. Er beschliesst, die Absetzung des Eutropius zu erzwingen, und schreibt einen Werbefried an Tribigildus, den Barbarenkönig. —
- Fol. 144 v. [S c e n a II]: *Chrysostomus*. Er wendet sich in einem Gebetsmonolog an Gott, um den ersehnten Regen zu erflehen. —
- Fol. 146. [S c e n a III]: *Eutropius. Hosius. Chrysostomus*. Dieser beglückwünscht Eutropius anlässlich seiner Ernennung zum Konsul, erinnert ihn an die Nichtigkeit irdischer Grösse, fordert ihn auf, das Antiimmunitätsgesetz aufzuheben, und weissagt seinen Fall. —
- Fol. 149 v. *Chorus*.

*Actus secundus.*

- Fol. 150. [S c e n a I]: *Eutropius. Lic-tor*. Der Konsul befiehlt, den geflohenen Pancratius festzunehmen. —
- Fol. 150. [S c e n a II]: *Theophilus. Chorus. Pancratius. Lic-tor*. Der aus Rom heimgekehrte Senator Theophilus erfährt zu seinem Entsetzen vom Chor, dass die kirchliche Immunität aufgehoben sei, und sieht, wie ein Lictor dem Pancratius in die Kirche folgen will. —
- Fol. 152. [S c e n a III]: *Eutropius. Lic-tor. Chrysostomus. Cleri-cus*. Trotz der Proteste des

*Dispositio Dramatis*

(Fol. 139 v.).

*Actu primo:*

- <sup>10</sup> *Cainas, ubi Eutropium consullem factum accipit, contra illum et contra imperatorem exardescit et Asiam populari aggreditur nuntiosque mittit ad imperatorem, qui petant, ut sibi Eutropius dedetur. —*
- <sup>20</sup> *Chrysostomus in siccitate aeris pluuiam à Deo petit. —*
- <sup>30</sup> *Idem Eutropio gratulatur consulatum, eundem instituit et decretum contra immunitatem Ecclesiae latum tolli ab eo, sed frustra petit. —*

*Actu secundo:*

*Eutropius ab ara quosdam extraxisse narratur et extrahens frustra obsistente Chrysostomo exhibetur. —*

Chrysostomus lässt Eutropius den in die Kirche geflohenen Pancratius vom Altar zerren. Chrysostomus verwünscht ihn. —

Fol. 154 v. [Scena IV]: *Chorus. Nuntius aulicus.* Der nach Eutropius ausgesandte Bote berichtet, dass in Asien ein Aufstand ausgebrochen sei.--

*Chorus.*

Fol. 155 v. [Scena V]: *Hosius. Eutropius. Arcadius.* Arcadius beschliesst zur Unzufriedenheit des Eutropius, mit Gainas zu verhandeln. —

Fol. 157. *Chorus.*

*Actus tertius.*

Fol. 158. [Scena I]: *Nuntius. Chorus.* Ein Bote berichtet, dass Eutropius die Kaiserin schändlich behandelt und gekränkt, und dass Eudoxia sofort dem Kaiser ihr Leid geklagt habe. —

Fol. 161. [Scena II]: *Arcadius solus.* Der Kaiser drückt in einem Monolog seine Entrüstung über die masslose Frechheit des Konsuls aus und beschliesst, ihn zu bestrafen.—

Fol. 162. [Scena III]: *Aulici. Arcadius.* Die Ankunft der Gesandten des Gainas wird gemeldet. —

*Chorus.*

*Actus quartus.*

Fol. 163 v. [Scena I]: *Arcadius. Trophimus. Legati Cainæ. Milites Cæsaris.* Die Gesandten fordern die Herausgabe des Konsuls. Der Kaiser geht darauf ein und lässt Eutropius holen. —

*Actu tertio:*

*Quomodo Eutropius Eudoxiam Imperatricem increpauerit, et quomodo eadem iniuriam apud imperatorem quæsta sit, narratur. —*

*Tum Arcadius Eutropio iratus et minitabundus exhibetur. —*

*Actu quarto:*

*10 Legati Cainæ veniunt Eutropium postulantes, quem omnes dedendum conclamant. —*

- Fol. 164 v. [S c e n a II]: *Arcadius. Trophimus. Eutropius. Populus. Legati.* Eutropius fleht vergebens um Gnade. —
- Fol. 166. [S c e n a III]: [*Arcadius. Trophimus. Populus. Milites. Legati.*] Trophimus verliert unter allgemeinem Jubel das Edikt über die Absetzung des Konsuls. Arcadius überlässt Eutropius den Gesandten. —
- Fol. 166 v. [S c e n a IV]: *Milites. Arcadius. Chrysostomus. Chiliarchi.* Eutropius reisst sich los und flieht in die Kirche. Chrysostomus stellt sich den in die Kirche eindringenden Soldaten in den Weg, Arcadius beschwichtigt sie in einer längeren Rede und führt sie ab. —
- Fol. 169. [S c e n a V]: *Populus. Chrysostomus.* Er beruhigt das erregte Volk mit einer langen *concio pro suggestu* und bewegt es sogar dazu, den Kaiser um Gnade für Eutropius anzuflehen. —
- Fol. 174 v. *Chorus.*
- Actus quintus.*
- Fol. 176. [S c e n a I]: *Populus. Chrysostomus. Trophimus. Eutropius.* Trophimus, begleitet vom Volke, erscheint, um mitzuteilen, dass der Kaiser Eutropius die Freiheit schenke. Chrysostomus stimmt eine Hymne an. —
- Fol. 177. [S c e n a II]: *Arcadius. Chrysostomus.* In einem Monologe schildert der Kaiser seine schwierige Lage anlässlich der Forderung Gai- nas', eine Kirche solle den Arianern zur Verfügung ge-
- <sup>20</sup> *Vocatus deditur inuitus. —*
- <sup>30</sup> *Fugit ad ecclesiam et à militum furore extrahere eum inde volentium per Cæsarem, à populi impetu per Chrysostomum defenditur. —*
- <sup>40</sup> *Idem Chrysostomus habita concione ad veniam eidem à Cæsare petendam populum incitat. —*
- Actu quinto:*
- <sup>10</sup> *A Cæsare impunitas offertur Eutropio. —*
- <sup>20</sup> *Arcadius, sæpe sollicitatus à Caina Arriano, vt tempulum aliquod Catholicum Arrianis concederet, tandem præsentis occasione id facere dum cogitat, à Chrysostomo prohibetur. —*

stellt werden. Chrysostomus verweigert in langer Rede die Herausgabe einer Kirche und erbietet sich, selbst mit Gainas zu verhandeln. —

Fol. 180.

*Chorus.*

Fol. 181 v. [S c e n a III]: *Nuntius. Chorus.* Ein Bote berichtet, dass Eutropius nach Zypern verbannt worden sei und dort sicher seinem Tode entgegengehen werde. —

Fol. 182 v. [S c e n a IV]: *Trophimus Eutropium ducit. Populus.* Trophimus verkündet dem Volke, dass Eutropius aller Würden entkleidet und verwiesen werde, und dass die Immunität der Kirchen wiederhergestellt werden solle. —

<sup>30</sup> *Eutropium tandem, ob scelera sua omnibus exosum, et ob timorem Cainæ Cæsar in exilium eiecit et decreto immunitatem Ecclesiæ violatam sancit et firmat. —*

4.

TRAGOEDIA MAURITIUS.

Personen: <sup>1</sup>

*Mauritius, imperator.*

*Tiberius*

[*Theodosius*] } *filii imperatoris.*

*Petrus*

*Paulus*

*Petrus, imperatoris frater.*

*Philippicus, imperatoris socer.*

*Theodoctes*

*Andreas*

*Gorgias* } *senatores.*

*Ablavius*

*Gordianus*

*Magistrianius, legatus imperatoris.*

*Vuletus*

*Tigilinus* } *prætoriani.*

*Caltina*

*Georgius, scriba et thesaurarius.*

*Præfectus urbis.*

*Arpilogus, curiæ præfectus.*

*Pamelus, magister palatii.*

*Gangenus* } *amici Mauriti.*

*Faginus*

*Legati.*

*Nuntius.*

*Apparitor.*

*Præco.*

*Cyprianus, patriarcha Constantinopolitanus.*

*Theodorus Siccota.*

*Paphnutius*

*Antonius* } *eremitæ..*

*Macarius*

<sup>1</sup>) Eine Personenliste fehlt im Text.

<i>Antiochus, eremita.</i>		<i>Eurybates</i>	}		
<i>Herodianus.</i>		<i>Cleon</i>			
<i>Vmbræ vagabundæ.</i>		<i>Aleibiades</i>	}	<i>centuriones.</i>	
<i>Zeno</i>	}	<i>Dimarchus</i>			
<i>Demetrius</i>		}		<i>Poligonius</i>	
<i>Cosmas</i>					
<i>Manius</i>	}	<i>Chronopius</i>	}	<i>milites.</i>	
<i>Gobrius</i>		<i>Parasius</i>			
<i>Tardetus</i>		<i>Marmutius</i>			
<i>Cogus</i>					
<i>Phocas, centurio, postea vero imperator.</i>		<i>Empilochns, nuntius.</i>			
		<i>Stentor, præco.</i>			

*Populus, vulgus, exercitus, milites, centuriones, ciues etc.*

### Aktionsschema :

#### *Actus primus.*

- Fol. 195. *Scæna I: Vmbræ militum, à Gagano occisorum.* Die Schatten der durch Mauritius' Verschulden vom Avarenkönig ermordeten byzantinischen Soldaten versammeln sich im kaiserlichen Palast und prophezeien Mauritius' Fall und Tod. —
- Fol. 197. *Scæna II: Vuletus, Tigilius, Caltina, tres prætoriani.* Aufgeregt durch die Erscheinung der Gespenster, erwarten die drei Prætorianer mit schlimmen Vorahnungen den Bericht der an Gaianus entsandten, eben heimgekehrten Botschafter. —
- Fol. 198 v. *Scæna III: Mauritius, imperator. Apparitor.* Antrittsmonolog des Kaisers: er vergleicht seine siegreiche Vergangenheit mit seiner jetzigen traurigen Lage und ist über die Feigheit seiner Soldaten, die sich von Gaianus haben gefangen nehmen lassen, empört; er hat nicht die Absicht, ihnen beizustehn. Ein Diener meldet die Ankunft der Legaten. —
- Fol. 201. *Scæna IV: Concilium. Mauritius imperator. Philippicus. Theodoctes, Andreas, Gorgias, Ablaius, Gordianus, senatores.* Nach eingehender Beratung wird Philippicus' Vorschlag angenommen, Gaianus vorläufig Kontribution zu zahlen, um später den Krieg fortzusetzen. Der Senat ist betrübt über Mauritius' Weigerung, die Gefangenen auszulösen. —
- Fol. 202 v. *Scæna V: Mauritius Cæsar. Legati. Senatus.* Die Gesandten berichten, dass die Pest im Lager des Feindes ausgebrochen sei; Gaianus habe Lösegeld für die Gefangenen gefordert und, als sie es verweigert, alle Gefangenen niedermetzeln lassen und sei dann abgezogen. Der Senat beschliesst neue Kriegsrüstungen. —

#### *Actus secundus.*

- Fol. 205. *Scæna I: Theodorus Siccota. Paphnucius, Antonius, Macarius, eremita.* Der Klosterprior erzählt von einem eben stattgefundenen wunderbaren Wahrzeichen und deutet es auf Mauritius' baldigen Tod. —

- Fol. 206 v. *Scæna II: Mauritius Imperator. Gordianus, Ablavius, Theotistes (!), Gorgias, consiliarii. Petrus, imperatoris frater.* Der Senat beschliesst, die neu ausgehobenen Soldaten den Ister überschreiten und Winterquartiere beziehen zu lassen. —
- Fol. 208. *Scæna III: Antiochus eremita. Chorus.* Der Eremit schwankt, ob er Gottes in einer düsteren Vision offenbarten Willen verkünden solle. Schliesslich verkündet er dem Volke Konstantinopels, dass Mauritius durch das Schwert umkommen solle. —
- Fol. 209. *Scæna IV: Zeno, Demetrius, Cosmas, populares. Chorus. Populus.* Das Volk verhöhnt in der Gestalt eines Mohren den Kaiser, der durch Niederlagen siegt und die Siege mit Geld bezahle. —

*Actus tertius.*

- Fol. 209 v. *Scæna I: Mauritius. Vmbra vagabunda.* Irrende Gespenster erfüllen den Kaiser mit wahnsinniger Angst. —
- Fol. 210. *Scæna II: Mauritius Imperator. Herodianus.* Der Wahrsager prophezeit seinen Fall und warnt ihn vor dem Buchstaben P. Mauritius fällt in Ohnmacht. —
- Fol. 211 v. *Scæna III: Mauritius Imperator. Georgius scriba et thesaurarius.* Mauritius lässt an die Eremiten der thebaischen Wüste Geschenke schicken mit der Bitte, für ihn zu Gott zu beten. —
- Scæna IV: Mauritius.* Der Kaiser glaubt, die Gefahr drohe ihm von seinem Schwager Philippicus, und beschliesst, ihn unschädlich zu machen. —
- Fol. 212 v. *Scæna V: Consilium militare. Phocas centurio, postea vero imperator. Eurybates, Cleon, Alcibiades, Dimarchus, Polignius, centuriones. Chronopilus, Parasius, Marnucius, milites. Exercitus. Empilochus nuntius.* Das Heer empört sich über des Kaisers Gleichgültigkeit dem Schicksal der Gefangenen gegenüber und hebt Phocas auf den Schild. Triumphgeschrei der Soldaten. —

*Actus quartus.*

- Fol. 214 v. *Scæna I: Philippicus.* Er ist über die plötzliche Ungnade des Kaisers betrübt, da er sich unschuldig weiss. —
- Fol. 215 v. *Scæna II: Philippicus. Imperator. — Nuntius.* Philippicus wirft sich dem Kaiser zu Füssen, aber dieser, über den Aufstand des Phocas unterrichtet, bittet den Schwager um Verzeihung und spricht von seinem bevorstehenden Untergang. Die Ankunft des Magistrrianus wird gemeldet. —
- Fol. 217. *Scæna III: Imperator. Magistrianius. Philippicus.* Magistrianius berichtet über seinen Besuch in der thebaischen Wüste;

die Eremiten hätten gefastet und gebetet, aber der Fall des kaiserlichen Hauses sei unabwendbar. —

- Fol. 218. *Scæna IV: Nuncius. Chorus. Petrus, frater Imperatoris.* Der Bote erzählt von der Empörung des Phocas. Petrus, der den Kampf geleitet, kehrt besiegt zurück. —

*Actus quintus.*

- Fol. 220. *Scæna I: Petrus. Mauritius. Nuncius. Georgius. Andreas. Filii tres: Tiberius, Petrus, Paulus. — Præfectus urbis. Vulgus. Cives: Manius, Gobrias, Dardetus, Cogus.* Der Bericht des Petrus wird von Boten unterbrochen, die das Vordringen des Phocas melden. Der Kaiser flieht mit Söhnen und Freunden nach dem Hafen. Die Bürger sehen seine Gefangennahme. —
- Fol. 221. *Scæna II: Patryarcha Cy[p]rianus. — Phocas Imperator. Milites laureati. Ablavius, Theotistes. Præfectus urbis. Vulgus. Centurio. Præco.* Der Patriarch erwägt, was zu tun sei. Der Einzug des Phocas verhindert seine Flucht. Er begrüßt den neuen Kaiser und ermahnt ihn zur Gottesfurcht. Seinem Beispiel folgen Senatoren und Stadtpräfekt. Alle ab. —
- Fol. 224. *Scæna III: Amici Mauritiï, qui clam latebant: Ganganus, Faginus. Arpilogus, Curix præfectus. Pamelus, magister palatii. Chorus.* Beklagen das Schicksal des Mauritius und fliehen. —
- Fol. 224 v. *Scæna IV: [Cyprianus. Phocas. Præfectus militum. Præfectus urbis. Stentor præco. Milites. Ludi.]* Feierliche Krönung Phocas' durch den Patriarchen, Jubel des Heeres, Spiele. Phocas erteilt den Befehl, dass Mauritius geholt werde. —
- Fol. 226 v. *Scæna V: Mauritius. Phocas. Tiberius, Petrus, Paulus, filii Mauritiï. Speculator. Parasius. Præfectus militum. Ganganus. Faginus. Arpilogus. Nuncius.* Phocas klagt Mauritius an, unschuldiges Blut vergossen zu haben, und verurteilt ihn und seine Söhne zum Tode. Mauritius verheimlicht nicht, dass sein jüngster Sohn bei der Amme geblieben. Als dieser auf Phocas' Befehl geholt wird, macht er diesen darauf aufmerksam, dass die Amme ihr eigenes statt des seinigen ausgeliefert. Das richtige Kind wird geholt. Vollstreckung des Todesurteils. Ein Bote meldet die Rückkehr des Theodosius, des ältesten Sohnes, aus Persien. Phocas erteilt den Befehl, auch ihn zu verhaften. —

5.

## TRAGÆDIA BELISARIUS.

## Personenliste: 2

<i>Syluerius, antistes Ecclesiæ.</i>	<i>Amalasinthæ vmbra.</i>
<i>Justinianus imperator.</i>	<i>Discordia</i> } <i>deæ ferales.</i>
<i>Belisarius, belli dux.</i>	<i>Tysiphone</i> }
<i>Valerianus, miles.</i>	<i>Liuvor.</i>
<i>Vitiges, rex Gotthorum.</i>	<i>Angelus custos.</i>
<i>Proceres Gotthi, regiæ stirpis iuuenes.</i>	<i>Nuntius.</i>
<i>Puer Gotthus.</i>	<i>Speculator.</i>
<i>Senatores 1, 2, 3, 4, 5.</i>	<i>Centurio 1-mi pili.</i>
<i>Procopius.</i>	<i>Milites.</i>
<i>Sergius</i>	<i>Actor.</i>
<i>Marcellus</i> } <i>aulici.</i>	<i>Scriba.</i>
<i>Ablauius</i>	<i>Lictor.</i>
<i>Eusebius</i>	<i>Cives. Nuntii. Lictores.</i>
<i>Logothetes</i>	<i>Chorus.</i>

## Aktionsschema:

*Prologus.**Actus primus:*

- Fol. 231 v. *Scena I: Amalasinthæ vmbra. Tysiphone et Discordia, ferales deæ.* Eröffnungsmonolog der ermordeten Königin, die Rache heischt, und unterstützt von den Göttinnen, die sie heraufbeschworen, das gotische Königshaus verwünscht. —
- Fol. 233. *Scena II: Syluerius.* Monolog des auf Betreiben der Kaiserin Theodora von Belisar abgesetzten und verwiesenen Papstes. Er empfiehlt Rom dem Schutze Gottes. —
- Fol. 233 v. *Scena III: Belisarius. Valerianus. Milites. Centurio 1-mi pili.* Eine *concio militaris* Belisars, der nach der Einnahme Roms das Heer zum Marsche gegen Ravenna anfeuert. Das Heer schwört Treue. —
- Fol. 235. *Scena IV: Vitiges. Senator. Miles. Speculator.* Der Gotenkönig zweifelt am Kriegsglück. Er bereitet sein Heer zu neuem Kampf gegen den vorrückenden Feind vor. —
- Fol. 237. *Scena V: Belisarius. Valerianus. Vitiges. Proceres. Orator. Milites.* Belisar fordert durch einen Herold, dass Vitiges die Waffen strecke. Vitiges ergibt sich. —
- Fol. 239. *Chorus primus.*

---

2) Auch hier fehlt eine eigentliche Personenliste.

*Actus secundus.*

- Fol. 240. [*Scena I*]: *Justinianus. Senatores.* Senatssitzung; der Kaiser fasst die Diskussion dahin zusammen, dass Belisar ein feierlicher Empfang, aber kein Triumphzug gewährt werden soll. —
- Fol. 241. *Scena II: Valerianus. Milites. Nuncius.* Valerianus und das Heer singen Lieder zum Ruhme Belisars. —
- Fol. 244. *Scena III: Justinianus. Belisarius. Vitiges. Valerianus. Milites. Proceres Gotthi, Regiæ stirpis iuvenes.* Justinian empfängt das Heer, das einen Pään singt. Die gefangenen Goten werden vorgeführt. Belisar wird gefeiert. Ein *puerorum ludicrum Echo* wird aufgeführt. —
- Fol. 247. *Scena IV: Sergius. Marcellus. Ablavius.* Die drei Höflinge zetteln eine Verschwörung gegen den Monarchen an. —
- Fol. 249 v. *Scena V: Ablavius. Eusebius. Logothetes.* Die beiden Freunde Eusebius und Logothetes durchschauen die Annäherungsversuche des Ablavius und beschliessen, alles dem Kaiser zu hinterbringen. —
- Fol. 250 v. *Chorus secundus.*

*Actus tertius.*

- Fol. 252. [*Scena I*]: *Ablavius. Sergius. Marcellus.* Die Verschwörer fürchten, dass sie verraten sind, und suchen nach Mitteln, um sich zu retten. —
- Fol. 253 v. *Scena II: Senator. Chorus.* Der Senator spricht sich über die politische Lage aus und erwähnt die Gerüchte von einer Verschwörung gegen die Person des Kaisers. —
- Fol. 254. *Scena III: Justinianus. Eusebius. Logothetes.* Die beiden Freunde teilen dem Kaiser mit, was sie von der Verschwörung wissen. —
- Fol. 256. *Scena IV: Justinianus solus.* Monolog des Kaisers, der seine Empörung über den Hochverrat kundgibt und sich exemplarisch zu rächen beschliesst. —
- Fol. 257. *Scena V: Belisarius. Ablavius. Sergius. Marcellus.* Die Verschwörer, die die Rache des Kaisers fürchten, versuchen Belisar zur Teilnahme an der Verschwörung zu verlocken, indem sie sein durch die Bevorzugung des Narses verletztes Ehrgefühl aufreizen. Belisar weist die Zumutung mit Entrüstung zurück. —
- Fol. 259. *Scena VI: Ablavius. Marcellus. Sergius.* Die Verschwörer beschliessen dennoch, Belisar als Mitschuldigen anzugeben, um sich so selber zu retten. Als sie von der Wache verhaftet werden, gibt Marcellus sich selbst den Tod. —
- Fol. 261. *Chorus tertius.*

*Actus quartus.*

- Fol. 262. [*Scena I*]: *Belisarius*. Monolog. Belisar weiss, dass der Neid am Werke ist, ihn als Hauptschuldigen an der Verschwörung hinstellen. Er drückt seine Empörung aus, will aber dem Schicksal ruhig entgegentreten. Er sieht seinen Fall voraus. —
- Fol. 263 v. *Scena II: Liuor*. Der Neid schildert das Schicksal, das Belisar bevorsteht: er werde geblendet um Almosen betteln. —
- Fol. 264. *Scena III: Valerianus. Milites*. Das Heer ist bereit, den Feldherrn mit Gewalt zu schützen, wenn ihm unschuldigerweise Gefahr drohe. —
- Fol. 264 v. *Scena IV: Justinianus. Senatores. Procopius. Lictores. Rei*. Der Kaiser ist von der Mitschuld Belisars voll überzeugt. —
- Fol. 266. *Scena V: Procopius. Ablavius. Sergius. Actor. Scriba. Lictores.*<sup>3</sup> Gerichtsverhandlung. Entsprechend dem Zeugnis des Eusebius und Logothetes bekennen die Angeklagten ihre Schuld, geben aber Belisar als Hauptmitschuldigen an. Sie werden zum Tode verurteilt. —
- Fol. 267. *Scena VI: Belisarius. Valerianus. Milites*. Valerianus bietet Belisar die Hilfe des Heeres an; in heftigem Meinungswechsel weigert Belisar sich, das Angebot zu akzeptieren. *Luctus militum*. Das Heer zieht klagend ab. —
- Fol. 270. *Chorus quartus*.

*Actus quintus.*

- Fol. 271 v. *Scena I: Justinianus. Senatores. Duo lictores*. Senatssitzung. Man kann sich über die Bestrafung Belisars nicht einig werden. Justinian beschliesst, in Anbetracht der schwierigen politischen Lage hart vorzugehen. —
- Fol. 273 v. *Scena II: Belisarius desertus*. Aufzählung seiner eigenen Verdienste. Belisar geht mutig seinem Untergang entgegen; er rechnet damit, hingerichtet zu werden. —
- Fol. 274. *Scena III: Senator*. Pathetischer Monolog des dem Belisar wohlgesinnten Senators. —
- Fol. 274 v. *Scena IV: Justinianus. Belisarius. Lictores*. Gerichtssitzung. Belisar wird schuldig befunden, seiner Würden entkleidet und zur Blendung verurteilt. —
- Fol. 277. *Scena V: Belisarius. Lictor*. Blendungsszene auf offener Bühne. Ein gotischer Jüngling bietet Belisar seine Führung an. —
- Fol. 278. *Scena VI: Chorus: Civium planctus*. Klagelied über Belisars Schicksal. —

---

<sup>3)</sup> Auch Eusebius und Logothetes sind anwesend.

Fol. 280. *Scena VII: Belisarius mendicans. Puer. Miles.* Belisar bittelt. Ein roher Soldat zwingt den Jüngling, Belisar zu verlassen. —

Fol. 281 v. *Scena VIII: Angelus. Belisarius.* Der Schutzengel offenbart Belisar die Ursache seines Unglücks: sein Verbrechen gegen den Papst. Belisar bereut seine Sünde und erkennt Gottes Gerechtigkeit. —

*Chorus.*

*Epilogus.*

6.

## FRANCISCUS.

### Personenliste: 4

<i>Franciscus diaconus.</i>		<i>Theodorus</i>	} <i>ministri Angli.</i>
<i>Archiepiscopus Cantuariensis.</i>		<i>Ruardus</i>	
<i>Couellus</i>	} <i>ministri Angli.</i>	<i>Floidus</i>	} <i>Christiani catholici.</i>
<i>Jonsonius</i>		<i>Constantius</i>	
<i>Carolstadius</i>		<i>Victor</i>	
<i>Viklefus</i>		<i>Eduinus, aulicus regius.</i>	
<i>Vittakerus</i>		<i>Montacutus, regius sacellanus.</i>	
<i>Rolfus</i>		<i>4 aulici.</i>	
<i>Rohunhanus</i>		<i>Fridericus, famulus.</i>	
<i>Barlous</i>		<i>Famuli.</i>	

### Aktionsschema:

#### *Actus primus:*

Fol. 301. *Scena I: Franciscus.* Antrittsmonolog. Er jubelt über seine erste Ernennung und gelobt, immer für seine Kirche gegen den Papismus zu kämpfen. —

Fol. 301 v. *Scena II: Couellus. Franciscus.* Couellus unterstützt seinen Entschluss. —

Fol. 302. *Scena III: Franciscus. Floidus.* Franciscus und sein katholischer Freund tauschen religiöse Agitationsschriften aus. Franciscus erhält die Schrift eines Jesuiten Personius. —

[Fol. 323—324].

*Chorus primus I—II.*

4) Eine besondere Personenliste fehlt im Text.

*Actus secundus.*

- Fol. 302 v. *Scena I: Franciscus.* Empörung über die Behauptung des Personius, Luther habe eingestandenermassen mit dem Teufel verkehrt. Raserei gegen die Jesuiten. —
- Fol. 303 v. *Scena II: Jonsonius, Franciscus.* Der betrunkene Jonsonius spricht blasphemisch über den Abendmahlswein und beglückwünscht Franciscus. —
- Fol. 304. *Scena III: Franciscus solus.* Er beschliesst, die Behauptungen des Personius der höchsten kirchlichen Autorität, dem Könige von England, zur Entscheidung vorzulegen. —
- Fol. 304 v. *Scena IV. Floidus et Franciscus.* Franciscus, ausserstande seine Aufregung zu meistern, bittet, das Buch noch eine Weile behalten zu dürfen. —
- Fol. 305 v. *Scena V: Floidus solus.* Er sieht Franciscus' Bekehrung voraus. —
- Scena VI: Floidus, Constantius, Victor, Christiani Angli.* Schreckensschilderung der Katholikenverfolgungen. —

[Fol. 324—324 v.] *Chorus secundus I—II.*

*Actus tertius.*

- Fol. 307. *Scena I: Franciscus in atrio regiae responsum præstolatur.* Sein Bericht, wie er dem König beim Kirchgang die Schrift des Personius mit einer *supplicatio* um Prüfung derselben überreicht. Er wartet unruhig auf Bescheid. —
- Fol. 307 v. *Scena II: Requiritur Franciscus ab aulico regio regis ipsius iussu et examinatur de facti sui consilio. Eduinus, Franciscus.* —
- Fol. 308 v. *Scena III: Illuditur Franciscus ab aulicis. Quatuor aulici, Franciscus.* —
- Fol. 310. *Scena IV: Franciscus iussu regis ab Eduino, à scomatis liberatus, ad Cantuariensem Archiepiscopum deducitur. Eduinus, Franciscus. Quatuor aulici.* —

[Fol. 324 v.—325 v.] *Chorus tertius I—IV.*

*Actus quartus.*

*Cantuariensis Archiepiscopus cum Francisco à rege sibi tradito tractat.*

- Fol. 310 v. *Scena I: Quærit Archiepiscopus, quid apud regem nuper acciderit. Archiepiscopus Cantuariensis. Montacutus, regius sacellanus. Couellus. Jonsonius.* —
- Fol. 311 v. *Scena II: Eduinus Franciscum archiepiscopo ex nomine regis instituendum tradit.* Der Erzbischof beauftragt Covellus damit.

Fol. 312. *Scena III: Couellus cum Francisco de Lutheri controuersia agit. Franciscus.* Covellus ist nicht imstande, die Argumente des Personius zu widerlegen, und will an den Erzbischof appellieren. —

Fol. 313 v. *Scena IV: Franciscus anxius secum deliberat.* —

[Fol. 325 v.—326 v.] *Chorus quartus: ministrorum.*

*Actus quintus.*

*Franciscus damnat hæresim, dum sibi non satis fit ab archiepiscopo et ministris.*

Fol. 314. *Scena I: Archiepiscopus indignè fert se male habitum ab rege ob Franciscum dimissum. Archiepiscopus. Couellus. Fanuli. Fridericus.* Der Erzbischof beschliesst in seinem Ärger, Franciscus ordentlich zu bestrafen. —

Fol. 314 v. *Scena II: Ministri variorum casuum decisionem ab archiepiscopo petunt. Carolstadius. Viklefus. Vittakerus.* Komische Szene. —

Fol. 316 v. *Scena III: Decretum Eduinus à rege offert Cantuariensi prædicandum de Conradi Vorstii comburendo libro tanquam hæretico et blasphemo.* —

*Scena IV: Indignè fert archiepiscopus protestantium comburi libros, publicat tum decretum et exequitur.* —

Fol. 317. *Scena V: Adducitur Franciscus, quem seuerè excipit archiepiscopus. Archiepiscopus. Franciscus.* Der Erzbischof beauftragt seine nächsten Untergebenen mit der Belehrung des Franciscus. —

Fol. 318. *Scena VI: Disputat Franciscus de quæstione proposita cum ministris. Franciscus. Rolfus. Rohunhanus. Barlous. Ruardus.* Grosse Disputationsszene. Dialektischer Sieg des Franciscus. —

Fol. 319. *Scena VII: Archiepiscopus veniens Franciscum nunc minis, nunc blanditiis à proposito auocat.* Er droht ihm zuletzt mit Einkerkung. —

Fol. 320. *Scena VIII: Franciscus veritate cognita abiurat hæresim.* —

[Fol. 326 v.—327 v.] *Chorus quintus:*

*Triumphus Catholicæ Religionis, I—II.*

## 7.

## DRAMMA COMICUM ODOSTRATOCLES.

## Personenliste: 5

<i>Odostratocles, miles, latro.</i>		<i>Oeconomus Odostratoclis.</i>
<i>Corax siue Cacodæmon</i>	} <i>dæmones.</i>	<i>Magirus, cocus.</i>
<i>Asmodeus</i>		<i>Subcocus.</i>
<i>Mamon</i>		<i>Sanga</i> } <i>famuli Odostratoclis.</i>
<i>Melampus</i>	} <i>latrones.</i>	<i>Lycu</i> }
<i>Bocardus</i>		<i>Eubulus</i>
<i>Bucubata</i>		<i>Erastus</i>
<i>Gurgustidonius</i>		<i>Fabiolus</i>
<i>Buphonius</i>		<i>Gerardus</i>
<i>Hagaamedes</i>		<i>Jodocus</i> } <i>pueri.</i>
<i>Bromia</i>		<i>Quinctinus</i>
<i>Dorio, viator.</i>		<i>Narcissus</i>
<i>Mercator deprædatus.</i>		<i>Charistus</i>
<i>Strato, puer deprædati.</i>		<i>Flavius</i>
<i>Judæus deprædatus.</i>		<i>Sacerdos.</i>

## Summa Comoediey. 6

Fol. 19.

*Prolog.*

Gdzie się przekłada historia o tym żołnierzu.

*Actus primus.*

- Fol. 20. *Scena I:* Wychodzi żołnierz: gdzie sobie wważa, iako z młodości przyzwyczaił się do nabożeństwa ku Naświętszey Pannie. —
- Fol. 21. *Scena II:* Nadchodzi starszy sługa w zamku iego, ktorego pan pyta o wszelakie potrzeby domowe. Odchodzą. —  
*Scena III:* Czart oznajmuie, iaka mu iest dana moc, aby żołnierza onego zadawił, ieżliby kiedy opuścił pozdrowienie Naświętszy Panny, y obietcuie, wziąwszy postać pacholika, przy nim się bawić. —
- Fol. 23. *Scena IV:* Wychodzi żołnierz z czeladzią swoją; gdzie ich napomina do zwykłego łupiestwa. Oni ochotzszymy się pokazują. Wtym ieden z sług opowiada panu, że pacholik niektory chce przystać do niego, ktorego iako sposobnego do ich zwykłych zabaw zaleca. —

5) Eine besondere Personenliste fehlt im Text.

6) Im folgenden wird das polnische Originalszenar des Textes geboten. Ein deutsches Resumé folgt weiter unten.

Fol. 23 v. *Scena V: Przychodzi ten pacholik (to jest dyabel, zmyślony człowiek). Przymuie go pan za sługę. —*

*Chorus:*

*Nabożność z cnotami czterema.*

*Actus secundus.*

Fol. 25. *Scena I: Wychodzi żołnierz z czeladzią na miejsce, gdzie mają rozbić. Rozprawia ich. Zatym sam odchodzi do zamku. —*

Fol. 25 v. *Scena II: Rzemieślnik przez puszcza wędruje. —*

*Scena III: Chłopiec kupca rozbitego do zboiców wychodzi, opowiadając, co się stało. —*

Fol. 26. *Scena IV: Kilka zboiców za kupcem wypada y tam go do ostatka z rzeczy obierają. —*

*Scena V: Nadchodzi żołnierz z drugą częścią ony czeladzi (a ta była towary zaprowadziła do zamku). Pochwala ich czynów, gdzie onego zmyślonego pacholika towarzystwo przed panem chwali, iako się dobrze stawil. Pan zaś winszuie sobie takiego sługi y czyni go swoim pokojowym. Pan obiecuje dobrze częstować dnia onego czeladź za onę posługę. Odchodzą na wczę. —*

Fol. 26 v. *Intermedium: Gdzie zboica ieden zaszedł w głowę y rozumie, że się w dąb obrocił. —*

Fol. 30. *Chorus:*

*Człereci starcowie na złe zwyczaje młodych narzekają. —*

*Actus tertius.*

*Scena I: Parę chłopiąt wychodzi, oszukawszy kucharza, gdzie kucharz za nimi, ktorego żartem zbęda. —*

Fol. 30 v. *Scena II: Wychodzi żołnierz z czeladzią z bankietu, im zprawionego, gdzie wzajemne ofiary y dworskie ochoty, a zwłaszcza od onego zmyślonego pacholika. Odchodzą. —*

Fol. 32. *Scena III: Zostaie on zmyślony, grozi żołnierzowi onemu y iego czeladzi, męki piekielne obiecuje. Gryzie się z sobą, że do tych czas ieszcze onego żołnierza nie mogli zwiesić, aby opuścił pozdrowienie Naświętszey Panny, zacyzmyby go iusz byl zadawil. —*

*Scena IV: Przychodzi parę czartow, ktorzy pożartowawszy sobie z pacholikiem onym zmyślonym namawiają się, iakoby mieli przywieść onego żołnierza do tego, aby opuścił pozdrowienie Naświętszy Panny. —*

*Chorus:*

*Troie chłopiąt.*

## Actus quartus.

- Fol. 32 v. *Scena I:* Wychodzi on żołnierz, pokazując po sobie wielką niesposobność do odprawowania zwykłego nabożeństwa. Chce się iednak zwyciężyć y mówić Ave Maria. Przyskakuie on pacholik y przeszkadza mu rozmaitemy słowy y przywodzi przynamni do tego, że odkłada na inszy czas. Wtym się żołnierz wybiera do sąsiada niedaleko na wcztę zaproszony. —
- Scena II:* Wychodzi kuchcik weseląc się, że wolnieiszy od kuchni, gdy pana doma niemasz, wyskakuie sobie y śpiewa.—
- Fol. 33. *Scena III:* Chłopiąt dworskich dziewięć zmowiwszy się wychodzą od panow bankierniących y stroją tysz swoje recreacie wzaiem. —
- [deest]. *Intermedium o słowiku.* —
- Fol. 33 v. *Scena IV:* Przyiechawszy żołnierz do domu każe zwolywać czeladź na rozboistwo. Pacholik zmyślony na to go podnieca.—
- Scena V:* Przychodzi czeladź, którą znowu rozprawuie, a zwłaszcza żydom grozi. Potym rozprawiwszy ie, chce zmowić pozdrowienie. —
- Fol. 34. *Scena VI:* Zmyślony pacholik przeszkadza mu mówić pozdrowienie rozmaitemy słowy. Jednak przecię żołnierz zwycięży pokusę. Odchodzą. —
- Intermedium:* Wyprawa na brody. —
- Fol. 35. *Scena VII:* Rozbicia żyda. Nudchodzi sam pan, gdzie rozdaie niektore lupy. —

## Chorus:

Dzieci czworo.

## Actus quintus.

- Fol. 35 v. *Scena I:* Duchowny ieden człowiek, starzec, idzie przez puszcza, wychwala Naświętszey Panny obronę; a iako na ty puszczy rozboinicy między sobą mają towarzysza człowieka zmyślonego, czarta, objawienie swoje wyiawia. —
- Scena II:* Zboicy nań wypadają chcąc go obrać, lecz że nie ma, kazać mu przed sobą każą. On prosi, aby go do swego pana zaprowadzili, y raz y drugi nalegają. —
- Fol. 36. *Scena III:* Przychodzi sam pan. Prosi on duchowny, aby się wszystkiey czeladzi kazał zgromadzić. Zmyślony on nie chce przyść. —
- Scena IV:* Prowadzą go. Poprzysięga go, co zacz iest? żkąd? y poco przyszedł? Potym przyciśniony wyznawa wszystko y przepada. —
- Scena V:* Żołnierz ztrwożony z czeladzią nawracaia się. —

Fol. 37.

## Epilog.

## Aktionsschema:

- Fol. 19. Prolog.
- A k t I.
- Fol. 20. Szene I: Antrittsmonolog des Helden. —
- Fol. 21. Szene II: Gespräch mit dem Ökonomen. —
- Szene III: Antrittsmonolog des Teufels, der sein Vorhaben darlegt. —
- Fol. 23. Szene IV: Odostratocles instruiert seine Bande; Corax wird ihm empfohlen. —
- Fol. 23 v. Szene V: Corax wird in die Bande aufgenommen. —
- C h o r.
- A k t II.
- Fol. 25. Szene I: Odostratocles gibt seiner Bande Anweisungen für ihren bevorstehenden Raubzug. Er selbst geht ab. —
- Fol. 25 v. Szene II: Ein Handwerker zieht vorbei. —
- Szene III: Der Diener eines Kaufmanns tritt auf. —
- Fol. 26. Szene IV: Der Kaufmann wird überfallen. —
- Szene V: Odostratocles lobt seine Getreuen, besonders Corax. —
- Fol. 26 v. Zwischenspiel. —
- Fol. 30. Chor.
- A k t III.
- Szene I: Komische Küchenszene. —
- Fol. 30 v. Szene II: Odostratocles unterhält sich mit seinen Getreuen. —
- Fol. 32. Szene III: Corax ärgert sich darüber, dass er sein Vorhaben noch nicht ausgeführt. —
- Szene IV: Komische Teufelsszene. —
- C h o r.
- A k t IV.
- Fol. 32 v. Szene I: Corax versucht, Odostratocles zu verführen. —
- Szene II: Komische Küchenjüngenszene. —
- Fol. 33. Szene III: Pagenspiele. —
- [fehlt]. Zwischenspiel. —
- Fol. 33 v. Szene IV: Odostratocles bereitet einen neuen Raubzug vor. —
- Szene V: Er instruiert seine Bande. —
- Fol. 34. Szene VI: Corax versucht ihn vergeblich am Beten zu hindern. —
- Zwischenspiel. —
- Fol. 35. Szene VII: Ein Jude wird geplündert. Odostratocles verteilt die Beute. —
- C h o r.

## Akt V.

- Fol. 35 v. *Szene I*: Antrittsmonolog des Priesters. —  
*Szene II*: Die Räuber finden ihn; er fordert, vor ihren Herrn geführt zu werden. —
- Fol. 36. *Szene III*: Odostratocles lässt die ganze Bande zusammenrufen. Corax will nicht kommen. —  
*Szene IV*: Er wird mit Gewalt herbeigeführt; entlarvt, verschwindet er. —  
*Szene V*: Bekehrung des Helden und seiner Genossen. —
- Fol. 37. Epilog.

## 8.

## ANTITHEMIUS.

## Personenliste: 7

<i>Sanctus Michael Archangelus.</i>	<i>Firminus, œconomus.</i>
<i>Angelus custos.</i>	<i>Pædagogus.</i>
<i>Angeli 2.</i>	<i>Philostratus</i> } <i>famuli.</i>
<i>Dæmones 6.</i>	<i>Phrastus</i> }
<i>Furor.</i>	<i>Cubicularius.</i>
<i>Conscientia.</i>	<i>Nuncius.</i>
<i>Anima beata.</i>	<i>Dispensatores 4.</i>
<i>Antithemius.</i>	<i>Rustici subditi 7.</i>
<i>Filii 2</i>	<i>Mendicus.</i>
<i>Nepotes 3</i> } <i>Antithemii.</i>	<i>Medici.</i>
<i>Amici 2</i> }	<i>Chirurgi.</i>
<i>Irenæus, vicinus.</i>	<i>Sacerdos.</i>
<i>Prosperus.</i>	<i>Anima damnata Antithemii.</i>
<i>Anorgius.</i>	<i>Cadaver Antithemii.</i>
<i>Polycrates, præfectus urbis.</i>	

## Aktionsschema:

- Fol. 332. *Prologus.*
- Actus primus.*
- Fol. 333. *Scena I*: *Angelus custos. S. Michael.* Disputation zwischen dem Schutzengel, der für Antithemius eintritt, und dem Erzengel, der die bevorstehende Strafe Gottes für seine vielen Sünden verkündet. —
- Fol. 334 v. *Scena II*: *Antithemius. Firminus.* Heimkehrmonolog des Antithemius, der vom Hofmeister demütig bewillkommnet wird. —

7) Die Personenliste fehlt im Text.

- Fol. 335. *Scena III: Polycrates. Antithemius.* Der Verwalter begrüßt seinen Herrn. Er deutet an, dass Unannehmlichkeiten mit dem Nachbarn bevorstehen. —
- Fol. 336. *Scena IV: Pædagogus. 2 filij. 3 nepotes. Antithemius.* Feierliche Deklamation von Begrüßungsgedichten durch die Söhne und Neffen. —
- Fol. 337. *Scena V: Polycrates. Antithemius.* Der Verwalter folgt dem Herrn ins Haus, um ihn näher über die Geschehnisse zu unterrichten. —
- Fol. 337. *Chorus.*

*Actus secundus.*

- Fol. 337 v. *Scena I: Furor.* Monolog der personifizierten Wut. —
- Fol. 338. *Scena II: Angelus custos. Furor.* Kampf zwischen ihnen. Die Gestalt der Wut weicht vorläufig. —
- Fol. 338 v. *Scena III: Antithemius. Philostratus. Phrastus.* Rase-  
reiausbruch des Antithemius. Er lässt den einen Diener die Mannschaft zusammenrufen, dem andren diktiert er einen Fehdebrief an Irenæus, der seine Grenze verletzt hat. —
- Fol. 339. *Scena IV: Angelus custos. Antithemius.* Disputation. Der Versuch des Schutzengels, Antithemius zur Einkehr zu bewegen, misslingt. —
- Fol. 340. *Scena V: Nuncius. Antithemius.* Ein Bote meldet das Nahen des Irenæus. —  
*Scena VI: Irenæus. Antithemius. Prosperus. Anorgius.* Grenzstreitkampf. Prosperus und Anorgius trennen mit Mühe und Not die Feinde. —
- Fol. 341. *Scena VII: Antithemius. Mendicus.* Abweisung des Bettlers. —  
*Scena VIII: Mendicus. Rusticus.* Der Bettler berichtet dem erschrockenen Bauern, dass der Gutsherr zurückgekommen sei. —
- Fol. 341 v. *Chorus.*

*Actus tertius.*

- Fol. 342. *Scena I: Polycrates cum familia.* Die Bauern werden zusammengerufen. Die Buchführer sollen sich zur Ablegung der Rechenschaft bereiten. Ein üppiges Gastmahl soll zugerichtet werden. —
- Fol. 342 v. *Scena II: Polycrates. Dispensatores.* Der Verwalter klagt über die Härte seines Herrn. Die Buchführer finden sich ein. —
- Fol. 343. *Scena III: Antithemius. Dispensatores.* Antithemius beschuldigt sie des Diebstahls, lässt sie fesseln und spricht die Absicht aus, sie hängen zu lassen. —
- Fol. 343 v. *Scena IV: Cubicularius. Antithemius. Subditi rustici.* Die Bauern bringen dem Herrn Geschenke dar, benutzen aber die

Gelegenheit, um über die schwere Steuerlast zu klagen. Antithemius verdoppelt sie. Unter heftigen Verwünschungen verlassen sie die Bühne. Antithemius befiehlt, sie zu züchtigen.—

Fol. 344 v. *Scena V: Polycrates. Cubicularius.* Jener klagt wieder über die Grausamkeit seines Herrn. Es wird ihm befohlen, die Pferde satteln und ein Mahl bereiten zu lassen. —

Fol. 344 v. *Chorus rusticorum.*

*Actus quartus.*

Fol. 347. [*Scena I*]: *Nuncius. Duo filij et amici.* Schreckensbotschaft von der Verunglückung des Gutsherrn beim Reiten: er soll sich den Nacken gebrochen haben. Man schickt nach einem Priester und Ärzten. —

Fol. 348. *Scena II: Duo filij.* Klagen der Söhne. Der Vater wird hereingetragen und verlangt ungeduldig nach Ärzten und Chirurgen. —

Fol. 349. *Scena III: Antithemius. Medici. Chirurgi. Filij. Amici.* Die Ärzte glauben, ihn retten zu können, Antithemius wirft sich im Fieberwahn hin und her, bittet, ihn rasch zu töten, erzählt, wie alles zugegangen. Man verliert allmählich die Hoffnung auf Heilung. —

Fol. 350 v. *Scena IV: Antithemius et Conscientia.* Das Gewissen droht vergeblich, ihn immer zu verfolgen. —

Fol. 351 v. *Scena VI: Sacerdos. Antithemius. Dæmones.* Weder Priester noch Schutzengel haben Einfluss auf Antithemius. Er verflucht Gott und seine Eltern. Indem er stirbt, eilen die Teufel mit seiner Seele zur Hölle. —

Fol. 353 v. [*Scena VII*]: *Planctus animæ ad portas Inferi.* Lyrische Klage über die bevorstehenden Qualen. —

Fol. 354. *Chorus.*

*Actus quintus.*

Fol. 355. *Scena I: Filij. Amici. Spectra.* Vorbereitungen zur Leichenbestattung, die durch teuflische Schrecken, Steinregen und Gespenster vereitelt wird. —

Fol. 356 v. *Scena II: Mutilatur corpus Antithemii a dæmonibus.* —

Fol. 359 v. *Scena III: Amici denuo redeunt ad curandum corpus, sed iterum fugantur spectris.* —

Fol. 360. *Scena IV: Dæmones. Anima damnata. Cadaver et anima beata.* Streit zwischen Seele und Leib. Die Seele ruft vergebens den Beistand der Seligen an, sie wird von den Teufeln in die Hölle geschleppt. —

Fol. 364 v. *Chorus.*

## Nachtrag.

### Die Quelle des *Odostratocles*.

Im vierten Kapitel der dem *Odostratocles* gewidmeten Studie (oben S. 157—160) habe ich einige unverbindliche Vermutungen über das Quellenproblem des genannten Dramas ausgesprochen, ohne die eigentliche Quelle zu kennen. Ich habe die Meinung äussern zu dürfen geglaubt, dass der Stoff des Dramas „letzten Endes zweifellos in der mittelalterlichen Mirakelliteratur gewurzelt haben“ muss. Ich stützte mich dabei auf meine Analyse des Prologs, der mir „viel eher ein Referat einer als Quelle benutzten Erzählung als des Dramas selbst“ zu sein schien. Und ich verglich die dem *Odostratocles* höchstwahrscheinlich zugrunde liegende, mir unbekannte Mirakelgeschichte mit einer ganz zufällig gewählten altfranzösischen Legende, die mit jener unzweifelhaft verwandtschaftliche Züge aufwies, um so „an einem Einzelbeispiel das thematisch-literarische Milieu zu zeigen, dem zweifellos auch der Stoff unsres Dramas entwachsen ist“.

Die vagen Vermutungen, die ich so äusserte, bewahrheiten sich nun in wünschenswerter Weise und lassen sich präzisieren. Ein glücklicher Fund <sup>1</sup> hat mir, freilich leider erst nach Abschluss des Druckes, aber noch früh genug, um hier mitgeteilt zu werden, die eigentliche literarische Quelle des *Odostratocles* in die Hände gespielt. Es erweist sich nämlich, dass schon REINHOLD KÖHLER vor Jahren, anlässlich einer Edition der Novellen von GIOVANNI SERCAMI (1347—1424), in einer Besprechung derselben <sup>2</sup> wertvolle Beiträge zur Geschichte unsres Stoffes beigesteuert hat, ohne

---

<sup>1</sup>) Vgl. über die Urheberschaft desselben meine Mitteilung im Vorwort.

<sup>2</sup>) Erschienen im *Giornale storico della letteratura italiana*, Bd. 14—16 (1889—90), dann in deutscher Urfassung wieder abgedruckt in Reinhold Köhlers *Kleineren Schriften*, hrsg. v. Johannes Bolte, Bd. II, Berlin 1900, S. 602 ff. Uns interessieren hier die Ausführungen zur Novelle *De superbia et pauco bene*, *Giornale storico*, Bd. 86, S. 108—114, bzw. *Kleineren Schriften*, Bd. II, S. 613—619.

die polnisch-lateinische Behandlung desselben im *Odostratocles* zu kennen; auch BOLTE, der Herausgeber der KÖHLERSchen Schriften, der doch selbst zuerst auf unsre Dramen hingewiesen hat<sup>3</sup>, hat es unterlassen, den *Odostratocles* in seinen redaktionellen Zusätzen heranzuziehen. In seiner Abhandlung machte KÖHLER seinen Leser auf zwei lateinische, eine französische, eine italienische, eine deutsche und zwei spanische Varianten der Legende aufmerksam. Ausserdem kommt die Legende *Teufel als Diener eines räuberischen Ritters*, wie MUSSAFIA gezeigt hat<sup>4</sup>, noch in einer lateinischen Handschrift aus dem 14. Jahrhundert und in JOHANNES HEROLTS *Promptuarium miraculorum beatæ Virginis Mariæ* vor.

Wir können hier sicher sowohl von den beiden letztgenannten als auch von den von KÖHLER behandelten französischen, italienischen, spanischen und deutschen Varianten<sup>5</sup> absehen, da sie alle von derselben Urquelle ausgehen und dieselbe in einer Weise bearbeiten und erweitern, die einen Zusammenhang zwischen ihnen und dem *Odostratocles* so ziemlich ausschliesst. Von grösster Wichtigkeit sind für unsre Zwecke dagegen die beiden ältesten, lateinischen Fassungen der Legende, auf die sich KÖHLER bezieht. Die eine stammt von ÉTIENNE DE BOURBON (gestorben um 1261); die kurze Erzählung in seinem *Tractatus de diversis materiis prædicabilibus* lautet folgendermassen:

*Item dicitur, quod quidam miles fuit, dominus cujusdam castrî in Alvernia, cui dyabolus in humana specie servivit per duodecim annos, volens deferre eum, si eum aliquando inveniret immunitum, propter maleficia sua. Cum hoc revelatum fuisset cuidam sancto viro, accessit ad castrum, dicens se velle loqui cum familia ejus. Cum autem dyabolus eum videns vellet subterfugere et latere, fecit eum vocari; et adjuranti illo sancto, quod diceret, quid quereret et quis esset, dicit se esse dyabolum, et quod per duodecim annos expectaverat, quando posset deportare dominum illum, sed non potuit, quia singulis diebus septem vicibus cum flectione genuum beatam Virginem*

<sup>3</sup>) Vgl. oben S. 10.

<sup>4</sup>) A. Mussafia, Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden, Wien 1886—98, Bd. III, S. 25 u. 50.

<sup>5</sup>) Es handelt sich 1) um eine von Jean Golein im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts gefertigte französische Übersetzung von Guillaume Durants *Rationale divinatorum officiorum*, 2) um die italienischen *Miracoli della Madonna*, 3) um 2 Erzählungen im spanischen *Libro de Exemplos por A. B. C. des Climente Sanchez* (zwischen 1400 u. 1421), und 4) um eine altdeutsche Versifizierung im *Passional*.

salutabat et septem Pater noster dicebat. Adjuratus ex parte beate Virginis, cadaver fedum, in quo erat, relinquens fugit.<sup>6</sup>

Die andre hier in Betracht kommende Fassung finden wir in der berühmten *Legenda aurea* des JACOBUS DE VORAGINE (1228—1298), der dasselbe Motiv in breiterer Gestaltung vorträgt. Ich zitiere die betreffende Legende (Kap. LI : 3) nach der französischen Übersetzung von TEODOR DE WYZEWA<sup>7</sup>:

*Un brigand s'était construit une forteresse au bord d'une route, et dépouillait sans miséricorde tous les passants; mais il récitait tous les jours la Salutation Angélique, sans qu'aucun empêchement pût l'y faire manquer. Un jour vint à passer un saint moine<sup>8</sup>, que les compagnons du brigand se mirent en devoir de dépouiller: mais l'homme de Dieu leur demanda à être conduit près de leur chef, disant qu'il avait un secret à lui communiquer. Amené en présence du brigand, il demanda à celui-ci de réunir tous les habitants de la forteresse, afin qu'il leur prêchât la parole de Dieu. Mais, lorsqu'ils furent assemblés, le religieux dit: 'Vous n'êtes pas tous là; quelqu'un manque!' Et comme on lui disait que personne ne manquait: 'Cherchez bien', reprenait-il: 'vous verrez qu'il manque quelqu'un!' Alors un des brigands s'écria: 'En effet, un des valets<sup>9</sup> n'est pas ici!' Et le moine: 'C'est précisément lui que j'attends.' On l'envoya donc chercher, mais, à la vue de l'homme de Dieu, il roula les yeux effrayés, se démena comme un insensé, et refusa d'approcher. Et l'homme de Dieu lui dit: 'Au nom de Notre-Seigneur Jésus-Christ je t'adjure de dire qui tu es et pourquoi tu es venu ici!' Le valet répondit:<sup>10</sup> 'Puisque je suis forcé de parler, sachez que je ne suis pas un homme, mais un démon, qui, sous forme humaine, demeure depuis quatorze ans auprès de ce brigand. Notre chef m'avait envoyé auprès de lui pour guetter le jour où il négligerait de réciter la Salutation Angélique; car, ce jour-là, il nous aurait appartenu, et j'avais ordre de l'étrangler sur-*

<sup>6</sup>) Anecdotes historiques, légendes et apologues tirés du recueil inédit d'Étienne de Bourbon, publ. par. A. Lecoy de la Marche, Paris 1877, S. 110. — Hier zitiert nach Köhler.

<sup>7</sup>) Jacques de Voragine, La légende dorée, trad. par Teodor de Wyzewa, Paris 1913, S. 196—197. — Leider ist mir Gräßes lateinische Ausgabe z. Z. unzugänglich.

<sup>8</sup>) Im lat. Original: *vir religiosus et sanctus*.

<sup>9</sup>) Im lat. Original: *camerarius*, in der Editio princeps: *canavarius*.

<sup>10</sup>) Im lat. Original lautet die Antwort so: '*Heu adjuratus prodere cogor invitus; ego enim non sum homo, sed daemon, qui formam hominis accepi et XIII annis cum hoc milite sic permansi. Nam noster princeps me huc misit, ut diem, qua hic suae Mariae salutationem non diceret, diligentius observarem, ut in eum potestate accepta ipsum continuo strangularem, et sic in malis operibus vitam finiens noster esset. Quacunq[ue] enim die illam salutationem dicebat, in eum potestatem habere non poteram; ecce autem de die in diem diligentius observavi, et nullum, quin eam salutaverit, praetermisit.*'

*le-champ. Seule, cette prière quotidienne l'empêchait de tomber en notre pouvoir. Mais j'ai eu beau le guetter: pas une fois il n'a manqué à réciter.' Ce qu'entendant, le brigand, stupéfait, tomba aux pieds de l'homme de Dieu, demanda son pardon, et se convertit désormais à une vie meilleure.*<sup>11</sup>

Ein Vergleich dieser beiden Texte mit dem Prolog und dem Aktionsschema des *Odostratocles* belehrt uns schon auf den ersten Blick, dass nicht die Fassung des ÉTIENNE DE BOURBON, sondern diejenige des JACOBUS DE VORAGINE allein als Quelle unsres Jesuiten in Betracht kommt. Entscheidend ist hier das Detail, dass die im Drama angegebene Zeitdauer der vergeblichen Bemühungen des Teufels (*czternaście lat, per annos quatuor et decem*), die ich bereits oben S. 156 hervorgehoben habe, nicht mit derjenigen bei ÉTIENNE DE BOURBON (*per duodecim annos*), sondern mit derjenigen bei JACOBUS DE VORAGINE (*depuis quatorze ans, XIII annis*) übereinstimmt. Auch die Mitteilung des polnischen Prologs, dass der Räuberhauptmann eine Burg an der Strasse besessen (*zameczek przy drodze obronny*), stammt von JACOBUS DE VORAGINE, bei dem der räuberische *miles* ein befestigtes Schloßlein an der Landstrasse (*une forteresse au bord d'une route*) bewohnt; diese genaue Bestimmung der Lage der Burg fehlt bei ÉTIENNE DE BOURBON, der dafür aber die Heimat des Räubers *Alvernia* zu nennen weiss; unser Dramaturg verzeichnet das ebensowenig wie JACOBUS DE VORAGINE. Und wenn der Corax unsres Dramas von seinem Herrn zum *cubicularius* (*pokoioowy, pokoju starszy*) ernannt wird, so findet sich auch dafür die Quelle bei JACOBUS DE VORAGINE, bei dem der Dämon seinem Herrn als *camerarius* (bezw. *canavarius*) dient. Es sei auch ausdrücklich hervorgehoben, dass die marianische Tendenz, die unsrem Drama eigen ist, bei ÉTIENNE DE BOURBON bei weitem nicht so eindeutig zutage tritt wie bei JACOBUS: bei jenem klagt der Teufel, dass sein Herr nicht nur *beatam Virginem salutabat*, sondern auch *septem Pater noster dicebat*; es handelt sich also hier um eine allgemeine Frömmigkeit des Räubers. Erst bei JACOBUS tritt die offene marianische Tendenz zutage, indem das *Paternoster* zugunsten der *salutatio Mariae* unterdrückt worden ist, und indem

<sup>11</sup>) Bei Grassé schliesst die Erzählung damit, dass der Geistliche sich an den Teufel wendet: *'Praecipio tibi, daemon, in nomine domini nostri Jesu Christi, ut hinc abscedas et talem hactenus locum possideas, ubi nulli gloriosam Dei genitricem invocanti nocere praesumas.'* Der Teufel verschwindet. — Die lat. Version ist in diesen Textnoten nach Köhler zitiert.

der Priester in seinem Schlusswort den die *gloriosa Dei genitrix* anrufenden Räuber ausdrücklich wegen seiner Marienverehrung gegen die Anschläge des Teufels in Schutz nimmt. Dieses Finale forderte geradezu zu einem Hymnus auf Maria, diese *tuta spes pereuntium portusque naufragantium*, auf, und, wie wir sahen, benutzte unser jesuitischer Dramaturg die von der Quelle gegebene Gelegenheit dazu, um sein Drama in einer Lobpreisung Mariens ausklingen zu lassen.

So können wir mit allem Rechte behaupten, dass die oben resultatlos gesuchte Quelle des *Odostratocles* in der Marienlegende des JACOBUS DE VORAGINE zu finden ist.

---

## Namenverzeichnis.

- Anna Austriaca 14.  
Appel 19.  
Aristoteles 59.  
Aube, B. 62.  
Augustinus 15.  
Badecki, K. 197.  
Bahlmann, P. 7.  
Baranowski, W. 23.  
Baronius, Cæsar 63, 64, 81, 85—87  
(*passim*), 90, 99—102 (*pass.*), 115.  
Bartoszewski, W. 180.  
Barwiński, E. 10.  
Bátory, Stefan 54.  
Becker, H. 158.  
Benci, F. 7.  
Benrath, K. 158.  
Bentkowski, F. 197.  
Bernacki, C. 7, 8.  
Bernacki, L. 8, 21.  
Beza 132.  
Bidermann, J. 112, 113, 150, 155,  
175—177 (*passim*), 180.  
Bielski, M. 196.  
Birk, Sixt 199.  
Birkenmajer, A. 11.  
Birkenmajer, L. 10.  
Bohomolec, F. 1, 241.  
Bolte, J. 10, 20, 22, 36, 176, 199, 272,  
273.  
Boysse, E. 2, 3, 60, 98.  
Briquet, C. M. 13.  
Brown, J. 19.  
Brückner, A. 1, 10, 17, 21, 127, 143,  
195.  
Buchanan, G. 7.  
Bystroń, J. 36.  
Bystrzonowski, W. 39.  
Calvin 132.  
Cato 18.  
Caussin, N. 60.  
Champion, E. 1.  
Chłędowski, A. T. 197.  
Chmielowski, P. 5, 7.  
Chotkowski, W. 9.  
Chrzanowski, P. 1, 17, 192.  
Cicero 18.  
Cnapius, G. 17—25 (*passim*), 30, 31,  
37, 40—43 (*pass.*), 45, 47—51  
(*pass.*), 53—55 (*pass.*), 59, 60,  
62—65 (*pass.*), 68—72 (*pass.*),  
74, 76, 82, 85—90 (*pass.*), 92, 93,  
95, 109, 111, 127, 149, 150, 195,  
205, 208, 210, 212, 230, 232.  
Cnaustinus, H. 45.  
Columella 18.  
Corneille, P. 3, 4.  
Covell, W. 143.  
Creizenach, W. 6, 185, 198.  
Croiset v. d. Kop, A. C. 157.  
Dante 188.  
Delrio, M. A. 59.  
Dębicki, Z. 1.  
Dick, W. 36.  
Donati, A. 59, 81.  
Durant, G. 273.  
Dürrwächter, J. 33.  
Ehret, J. 60, 154.  
Elert, P. 197.  
Ennius 18.  
Estreicher, K. 18.  
Étienne de Bourbon 273—275 (*pas-  
sim*).  
Euripides 7, 207.  
Firlej, H. 14, 15.

- Firlej, J. 15.  
 Firlej, M. 15.  
 Firlej, O. 15.  
 Firlej, P. 15.  
 Firlej, St. 15.  
 Folkierski, B. 4.  
 Foxe 132.  
 Frandsen, E. 159.  
 Fredro, A. 191, 192.  
 Galle, H. 192.  
 Galluzzi, T. 58, 59, 81.  
 Giattini, G. 112.  
 Golein, J. 273.  
 Gorzycki, K. J. 195.  
 Grappin, H. 1.  
 Grässe, J. G. Th. 34, 275.  
 Gregor von Nazianz 96.  
 Griffet, Cl. 98, 99.  
 Gustav Adolf 27.  
 Hab, K. 14, 31.  
 Hahn, W. 4, 6, 7, 22, 64.  
 Herolt, J. 273.  
 Horaz 220.  
 Hosius, St. 5.  
 Jacobus de Voragine 274—276 (*passim*).  
 Jäger, A. 112.  
 Jakob I. 27, 129, 132, 141.  
 Jan II. Kazimierz 11.  
 Jewell 132.  
 Kallenbach, J. 197, 199, 200.  
 Karl X. Gustav 11.  
 Keller, J. 98, 99, 109, 112.  
 Kętrzyński, W. 8.  
 Kielski, B. 192.  
 Kjellman, H. 158.  
 Klonowic 196.  
 Knap, G., *vide* Cnapius, G.  
 Knapski, G., *vide* Cnapius, G.  
 Kochanowski, J. 207.  
 Köhler, R. 272, 273—275 (*passim*).  
 Korbut, G. 21.  
 Kryński, A. 19.  
 Lebermann, N. 112.  
 Lecoy de la Marche, A. 274.  
 Lewicki, A. 5.  
 Livius 18.  
 Ljunggren, G. 152.  
 Łoś, J. 10.  
 Łukaszewicz 8.  
 Luther, Martin 135—137 (*passim*), 146.  
 Maciejowski, B. 24, 82.  
 Maciejowski, W. A. 8, 197.  
 Macropedius 45.  
 Mantuanus, B. 198, 199.  
 Marcus Aurelius 64.  
 Masenius, J. 41, 98, 99.  
 Melanchthon, Ph. 199.  
 Miller, F. J. 208.  
 Molière 155.  
 Müller, J. 7, 33, 41, 49, 59, 60, 69, 98, 112, 155.  
 Mussafia, A. 158, 273.  
 Nehring, W. 17—20 (*passim*).  
 Oesterley 36, 37.  
 Opaliński 9.  
 Opaliński, K. 196.  
 Ovid 220.  
 Parsons, R. 131, 132, 136—138 (*pass.*), 140.  
 Pauli, J. 34, 36.  
 Piekosiński, F. 12.  
 Plautus 18.  
 Plenkiewicz 7.  
 Polívka, J. 199.  
 Pontanus, J. 41, 42, 59, 81, 155.  
 Porée, Ch. 98, 99.  
 Potocki, W. 196.  
 Potthast, A. 60.  
 Prudenz 96.  
 Puškin, A. 155.  
 Raczyński 8.  
 Rader, M. 155.  
 Radziwill, A. 16.  
 Radziwill J. 16.  
 Radziwill, K. 16.  
 Rålamb, K. 11, 12.  
 Reinhardtstöttner, K. v. 60, 98, 155, 175.  
 Rej, M. 196.  
 Rezanov, V. J. 6, 9.  
 Ruinart 60.  
 Sachs, Hans 198, 199.

- Sallust 18.  
Sanchez, C. 273.  
Sarbievius, M. C. 58, 81.  
Scaliger 59.  
Selneccerus 199.  
Seneca 59, 73, 207—209 (*passim*),  
211, 212, 214, 216—222 (*pass.*),  
224—227 (*pass.*), 229—232 (*pass.*),  
234, 235, 237—245 (*pass.*).  
Sercambi, G. 272.  
Shakespeare, W. 155.  
Sigismund III. 54.  
Sigismund August 54.  
Sinko, T. 5.  
Skarga, P. 60, 194—196 (*passim*),  
199.  
Stachel, P. 221, 224, 231.  
Strada, F. 59.  
Szykowski, M. 3.  
Terenz 18, 45, 141.  
Varro 18.  
Virgil 18, 220.  
Vladimirov, P. V. 34.  
Vorst, Konrad v. d. 27, 130, 132.  
Walde, O. 11.  
Walsingham, E. 132.  
Walsingham, F. 132, 133, 135.  
Walsingham, H. 132.  
Wasylewski, St. 199.  
Whitaker 143.  
Wicief 143.  
Wielogórski, W. 180.  
Wierzchlejski 112.  
Wieselgren, O. 10, 20, 21, 24, 65, 154.  
Windakiewicz, St. 1, 4, 5, 8, 16, 23,  
24, 29, 30, 32, 39, 112, 180, 245.  
Wójcicki, K. Wl. 9.  
Wyzewa, T. de 274.  
Zabłocki, F. 191, 192.  
Załęski, A. 6, 7, 23.  
Załęski, St. 7, 19.

## Druckfehlerverzeichnis.

(Verzeichnis nachträglich und zufällig entdeckter Fehler.)

S. 56, Z. 6 v. o.	statt	duch	lies	durch
S. 73, Z. 16 v. o.	„	diologisch	„	dialogisch
S. 79, Z. 12 v. u.	„	wieki da	„	wieki będa
S. 114, Z. 15 v. o.	„	coniurtia	„	coniuratią
S. 114, Z. 17 v. u.	„	odbioraz <i>Hetmańska</i>	„	odbiorą z <i>Hetmańska</i>
S. 147, Z. 8 v. o.	„	wiekow	„	wilkow
S. 170, Z. 1 v. u.	„	Ło kod	„	Łoskod
S. 172, Z. 15 v. o.	„	NABOENSTWO	„	NABOŻENSTWO
S. 176, Z. 19 v. u.	„	zt mi	„	zlomi
S. 177, Z. 10 v. o.	„	cieszyl	„	cieszyla
S. 198, Z. 1 v. o.	„	(Bo)dojże	„	(Bo)dajże
S. 200, Z. 10 v. o.	„	na ie	„	na te
S. 226, Z. 5 v. o.	„	Non	„	Non
S. 243, Z. 14 v. u.	„	SENECV	„	SENECA

**BEITRÄGE ZUR TOPOGRAPHIE DER  
„PROMESSI SPOSI“**

VON

**WALTER ANDERSON**

---

DORPAT 1931

K. Mattiesens Buchdruckerei Ant.-Ges., Tartu (Dorpat), 1931.

## 1. Allgemeines.

Manzoni gibt in seinem berühmten Roman (abgesehen von der Schilderung des Mailänder Hungerkrawalls) bekanntlich nur wenige exakte topographische Hinweise, wobei er sich mehrfach auf die übermäßige Diskretion seiner angeblichen handschriftlichen Quelle — des sogenannten Anonimo — beruft. Sogar das dicht vor Lecco gelegene Heimatdorf von Renzo und Lucia bleibt unbenannt.

Dabei kannte aber Manzoni die von ihm geschilderten Gegenden — besonders Mailand und die Umgebung Leccos — ausgezeichnet und betrieb außerdem vor der Niederschrift des Romans die ausgedehntesten historischen und auch topographischen Vorstudien; und was seine brillanten Ortsschilderungen anbetrifft, so sind diese so farbenreich, konkret und lebhaft, daß der Leser es gar nicht glauben will, Manzoni habe nicht jedesmal eine ganz bestimmte Örtlichkeit im Auge gehabt.

Aus dieser Überzeugung der Leser heraus sind in Lecco mehrere topographische Promessi-Sposi-Legenden entstanden, die leider sämtlich die Unaufmerksamkeit und Unbedachtheit ihrer Urheber bezeugen, da sie mit verschiedenen klaren Angaben des Romantextes in schreiendem Widerspruch stehen. Es handelt sich hier hauptsächlich um drei topographische Gleichungen, die eine immer phantastischer als die andere: 1) das Dorf der promessi sposi = Acquate; 2) das Schloß Don Rodrigos = il Zucco; 3) die Burg des Innominato = das zerfallene Kastell über San Girolamo (bei Vercurago).

Um zu einem minder willkürlichen Resultat zu gelangen und nach Möglichkeit jene Örtlichkeiten festzustellen, die Manzoni selbst bei der Niederschrift seines Romans vorgeschwebt hatten, mußte man zunächst sämtliche topographische Andeutungen des Romantextes sorgfältig heraussuchen, gegeneinander abwägen und zueinander in Beziehung setzen; dann mußten die etwa außerhalb des Romans überlieferten topographischen Angaben

Manzonis sowie die, wie es scheint, unter seiner persönlichen Aufsicht entstandenen Illustrationen der Ausgabe von 1840<sup>1)</sup> untersucht werden; endlich hatte der Forscher sein Material nicht etwa mit dem heutigen Zustand der einzelnen Gegenden (insbesondere des Wegnetzes) zu vergleichen, sondern mit ihrem Zustand in den Jahren 1628 bis 1630 — oder doch wenigstens in der Jugendzeit Alessandro Manzonis. Letzteres ist nun freilich keineswegs eins und dasselbe; und bei dem lebhaften Interesse, das Manzoni für die historische Topographie (insbesondere Mailands) an den Tag legt, muß man sich jedesmal ernstlich bedenken, ehe man ihm eine naive Übertragung der topographischen Verhältnisse seiner eigenen Zeit auf die Tage Renzo Tramaglinos in die Schuhe schiebt.

Es gibt nur einen einzigen Forscher, der alle diese Aufgaben mit großer Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit sowie sehr befriedigendem Erfolge ausgeführt hat: das ist Giuseppe Bindoni, Verfasser des Buches „La topografia del romanzo ‘I promessi sposi’ corredata di tavole e illustrazioni“. Die erste (mir unzugängliche) Auflage dieses Werkes erschien in zwei Bänden in Mailand 1895 und 1900. Die zweite ist stark umgearbeitet und kondensiert, aber inhaltlich nicht wesentlich gekürzt; sie erschien im Jahre 1923 bei Antonio Vallardi in Mailand, besteht aus einem einzigen Bande und kostet mit ihren 296 Seiten und 7 Kartenbeilagen (gebunden) den Spottpreis von 12 heutigen italienischen Lire.

Selten habe ich einem wissenschaftlichen Buche so viele schöne Stunden zu verdanken gehabt wie dieser Monographie, die es mir ermöglicht hat, tief in die Umwelt des einzigartigen Romans einzutauchen. Auf drei Reisen (1925, 1927 und 1929) habe ich das Buch in meiner Rocktasche herumgetragen, bis ich mich schließlich in der Welt Renzos und Lucias ganz wie zu Hause fühlte.

Und dennoch bin ich weit davon entfernt, den Schlüssen des Verfassers und vor allem seinen Argumenten in sämtlichen Fällen Überzeugungskraft zuzuschreiben. Bindoni nimmt mit kindlicher Zuversicht an, daß Manzoni mit genau derselben pedantischen Sorgfalt und Versessenheit seine topographisch-historischen Studien betrieben habe, daß er genau dieselben alten

1) Entworfen von Francesco Gonin (1808—1889): vgl. U. Thieme u. F. C. Willis, Allgem. Lexikon d. bildend. Künstler, Bd. XIV (Leipzig 1921), S. 369.



1. Lecco und Umgebung. Nach einer anonymen Ansichtskarte (vergrössert).

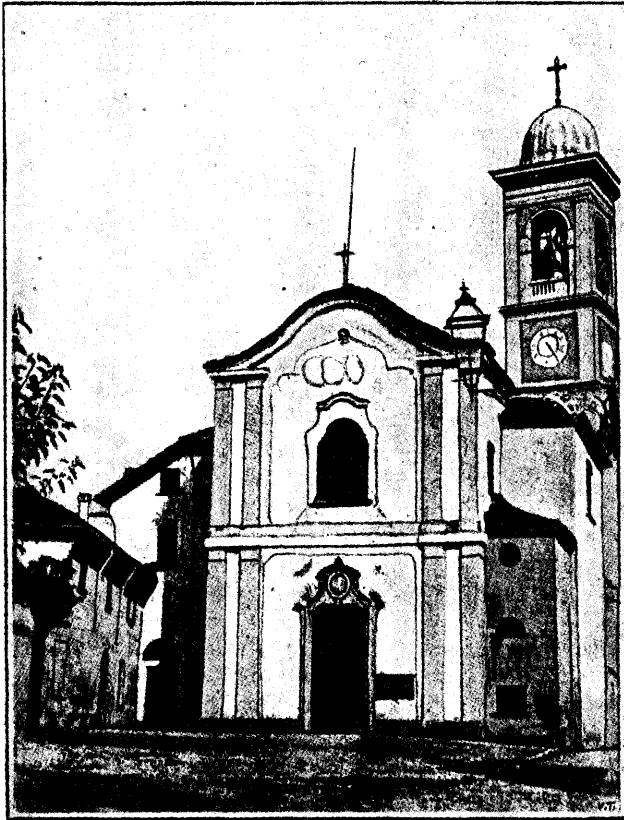


Landkarten, Pläne und Dokumente vor Augen gehabt habe wie Bindoni selbst: und das wäre denn doch sogar von einem Manzoni zu viel verlangt. Ein Beispiel statt vieler. Nach dem Wortlaut des Romans (Kap. 8) hatte die Kirche Don Abbondios zwei kleine Glocken (*due campanette*); in der Dorfkirche von Olate waren ihrer zur Zeit Manzoni drei. Wie ist dieser Widerspruch zu lösen? Bindoni (S. 45) weist triumphierend auf ein Visitationsprotokoll vom Jahre 1608 hin, worin zu lesen steht: „*Campanae ibi sunt duae, sonorae atque inter sese concordēs*“, und fügt hinzu: „Questo particolare ci mostra una volta di più come il Manzoni si sia studiato di ricondurre le condizioni locali del suo teatro allo stato, nel quale erano veramente nell' epoca scelta a trattare“.

Und überhaupt: es ist kaum anzunehmen, daß Manzoni die Gänge und Wanderungen seiner Helden so genau auf Plänen und Karten festgelegt habe, wie Bindoni in seinem topographischen Enthusiasmus dies annimmt; ich würde es für sehr unwahrscheinlich ansehen, wenn man z. B. behaupten wollte, Manzoni habe die Fluchtroute Renzos als rote Linie auf eine Landkarte eingetragen, wie dies von Jules Verne und seinem großen Globus erzählt wird. Dies raubt freilich den Untersuchungen Bindonis keineswegs ihr Interesse und ihren Wert, nur hätte er seine Ansprüche etwas niedriger spannen sollen: es galt nicht immer diejenigen Örtlichkeiten und Weggouren herauszufinden, an die Manzoni tatsächlich gedacht hat, sondern manchmal bloß diejenigen, die mit den Angaben des Romans und den historischen Daten am besten im Einklang stehen. Und unter diesem Gesichtspunkt ist die Arbeit Bindonis beinahe tadellos.

Beinahe: das, was diesem Forscher in vielen Fällen mangelt, ist die Autopsie. Zwar kennt er Mailand, Lecco samt Umgebung und verschiedene andere Ortschaften ausgezeichnet, aber gar manche Partien seines Buches sind einfach in der Studierstube nach alten und neuen Landkarten gearbeitet. Er hätte überall die Probe aufs Exempel machen und die Routen, die er auf dem Papier festlegte, auch selbst durchmessen müssen — nicht im Wagen, sondern, wie Renzo, *per pedes apostolorum*; dann wäre ihm auch manche hübsche Beobachtung geglückt — unter anderem diejenige, daß Manzoni selbst aus Mangel an Autopsie an mehreren Stellen seines Romans direkte Unmöglichkeiten vorträgt.

Eben eine solche Kontrolle der Bindonischen Theorien durch Wanderungen und Besichtigungen an Ort und Stelle hatte ich mir zur Aufgabe gemacht; Vorgänger habe ich dabei meines Wissens keine gehabt. Meine Ausbeute war nicht allzureich, aber



2. Kirche und Pfarrhaus von Olate.  
(Nach einer Photographie bei Bindoni S. 81.)

doch immerhin reich genug, um einen Leser der „Promessi Sposi“ und besonders der Bindonischen „Topografia“ zu interessieren.

Wenn jemand, meinem Beispiel folgend, die Orte der Handlung des Romans aufsuchen wollte, so rate ich ihm, sich außer dem Buche Bindonis mit einem guten modernen Plan von Mailand sowie mit den Blättern „Lecco“ und „Oggionno“ der Karte 1:25 000 des Istituto Geografico Militare zu versehen. Für die Wande-



3. Pfarrhaus des Don Abbondio, Ansicht von der Straße aus.  
Zeichnung von Gonin 1840 (nach Bindoni S. 70).



4. Pfarrhaus des Don Abbondio, Seitenansicht.  
Zeichnung von Gonin 1840 (nach Bindoni S. 69).

rungen Lecco — Monza — Mailand — Gorgonzola — Trezzo — Almenno San Bartolomeo — Lecco sind noch weitere Kartenblätter erforderlich, welche unten genannt werden sollen.

## 2. Das Dorf der *promessi sposi*.

In der Frage, ob, wie die topographische Legende will, Acquate, oder, wie Bindoni behauptet, Olate als das Dorf Renzos und Lucias anzusehen sei, stelle ich mich unbedingt und kategorisch auf die Seite Bindonis — und ein jeder, der die beiden dicht aneinander stoßenden, heute eigentlich nur noch Vorstädte von Lecco bildenden Dörfer selbst gesehen hat und den Romantext gut kennt, wird mir ohne weiteres beistimmen. Manzoni schildert den Heimatort der *promessi sposi* als typisches Reihendorf, mit einer einzigen Hauptstraße, an deren einem Ende Kirche und Pfarrhaus stehen — und dies paßt nur auf Olate, nicht auf das viereckige Häufendorf Acquate. Die anderen, sehr überzeugenden Argumente Bindonis (S. 34—47) übergehe ich, nur ein paar Schwierigkeiten möchte ich noch berühren. Manzoni spricht im 8. Kapitel von der „*ombra lunga ed acuta del campanile*“, während der jetzige Kirchturm von Olate eine runde Kuppel hat: aber diese Kuppel stammt erst aus dem Jahre 1890, während früher der Turm in einer stumpfen Pyramide endete, und wie er im XVII. Jahrhundert ausgesehen hat, das weiß kein Mensch (Bindoni S. 78); wie rasch und gründlich sich das Äußere einer Kirche ändern kann, das habe ich selbst gerade in Olate beobachten können: die Fassade der Kirche sieht heute schon wieder ganz anders aus als auf der Photographie bei Bindoni S. 81 (oben S. 6), da man inzwischen große Statuen der beiden Titelheiligen (St. Vitalis und St. Valeria) daran angebracht und auch sonst mehrere architektonische Veränderungen vorgenommen hat. — Eine weitere Schwierigkeit liegt darin, daß das Pfarrhaus von Olate, das in natura den Illustrationen von 1840 (bei Bindoni S. 69 und 70, oben S. 7) auffallend ähnlich sieht (man vgl. besonders die äußerst charakteristische Steinbank!), dort der Straße sein Giebelfeld zuwendet, während heute sein Dachfirst der Straße parallel verläuft.

In engster Verbindung mit der Frage „Acquate oder Olate“ steht die Frage nach der topographischen Lage des berühmten Scheidewegs, an dem Don Abbondio den beiden Bravi begegnet (Kap. 1). Es sind hier an sich zwei verschiedene Örtlichkeiten möglich (auf Bindonis Kartenskizze — unten zu S. 32 — mit a und b bezeichnet), aber Bindoni weist nach, daß die Illustration vom J. 1840 (Bindoni S. 94, hier S. 9) nur diejenige (a) darstellen kann,

die mit dem Ansatz „Dorf der promessi sposi = Olate“ im Einklang steht. Ich kann dies aus eigener Anschauung bestätigen, nur geht auf dem Bilde der Weg nach links zu steil hinab, und außerdem befindet sich das Tabernakel in Wirklichkeit nicht unmittelbar an der Mauerecke, sonder ein wenig mehr rechts davon; was aber Bindoni nicht bemerkt hat und wovon ich mich ebenfalls überzeugt habe, ist der Umstand, daß die scheinbar achtlos hingeworfenen Bergumrisse



5. Don Abbondio und die beiden Bravi.  
Zeichnung von Gonin 1840 (nach Bindoni S. 94).

im Hintergrunde der Illustration mit der Wirklichkeit (und also auch mit Bindonis Hypothese) auffallend gut übereinstimmen.

Jedem Leser der „Promessi Sposi“ ist die Beschreibung des Tabernakels erinnerlich, das am erwähnten Scheidewege angebracht ist und ein primitives Bild mit der Darstellung mehrerer Seelen in den Flammen des Fegefeuers trägt. Ein solches Tabernakel ist tatsächlich an der von Bindoni dafür in Anspruch genommenen Stelle zu sehen, was aber darauf dargestellt gewesen ist, das konnte Bindoni beim besten Willen nicht mehr feststellen: „il muro . . . completamente denudato, non lascia

veder che le pietre“ (S. 94). Als ich im Sommer 1925 zuerst den Ort betrat, sah ich zu meiner angenehmen Überraschung, daß örtliche Manzoni-Freunde inzwischen am Tabernakel ein großes, mit Glas und Rahmen versehenes Bild gleichen Inhalts aufgehängt hatten; nur ist jetzt über den Seelen noch die von ihnen angeflehte Jungfrau Maria zu sehen.

Eine starke (von Bindoni nicht erwähnte, aber auf seiner — am Schluß dieser Schrift reproduzierten — Karte deutlich hervortretende) Schwierigkeit liegt übrigens darin, daß Don Abbondio, um vom erwähnten Tabernakel zu seinem eigenen Pfarrhause von Olate zu gelangen, unmittelbar an der Pfarrkirche von Acquate vorbei muß — worüber bei Manzoni natürlich keine Silbe zu finden ist.

Die Lage des Wirtshauses des Heimatdorfes von Renzo und Lucia versucht Bindoni nicht festzustellen; heutzutage liegt das einzige Wirtshaus von Olate an der Hauptstraße, ziemlich genau gegenüber der Mündung des von Acquate kommenden Weges — also ziemlich nahe dem Orte, wo Bindoni das Wohnhaus Agneses und Lucias ansetzt (Plan gegenüber S. 40).

### 3. Das Mondscheinpanorama von Lecco und Umgebung.

Eine der poetischsten Stellen des Romans (die daher mit Vorliebe illustriert worden ist) ist bekanntlich die Überfahrt von Renzo, Lucia und Agnese über die Adda<sup>1)</sup> auf ihrer gemeinsamen Flucht von Lecco nach Monza. Es heißt darin unter anderem (Kap. 8): „I passeggeri silenziosi, con la testa voltata indietro, guardavano i monti, e il paese rischiarato dalla luna, e variato qua e là di grand' ombre. Si distinguevano i villaggi, le case, le capanne: il palazzotto di don Rodrigo, con la sua torre piatta, elevato sopra le casucce ammicchiate alla falda del promontorio, pareva un feroce che, ritto nelle tenebre, in mezzo a una compagnia d' addormentati, vegliasse, meditando un delitto. Lucia lo vide, e rabbrivì; scese con l' occhio giù giù per la

1) Manzoni selbst spricht hier freilich vom See von Lecco: „Andate alla riva del lago, vicino allo sbocco del Bione“, sagt Padre Cristoforo; aber an der bezeichneten Stelle (nahe der alten Mündung des Bione: Bindoni S. 89) haben wir es in Wirklichkeit nur mit einem Flußlauf zu tun, der sich gleich südlich davon wieder zu einem See erweitert, nämlich zu dem Lago di Pescarenico (nördlicher Teil des Lago di Garlate).

china, fino al suo paesello, guardò fisso all' estremità, scopri la sua casetta, scopri la chioma folta del fico che sopravanzava il muro del cortile, scopri la finestra della sua camera; e, seduta, com' era, nel fondo della barca, posò il braccio sulla sponda, posò sul braccio la fronte, come per dormire, e pianse segretamente“.

Lucias hervorragende Sehkraft hat von jeher bei ortskundigen Lesern starke Zweifel hervorgerufen. Bindoni, der die „rigorosa verità“ aller Schilderungen Manzonis um jeden Preis zu verteidigen sucht, widmet dieser Frage ganze 74 Zeilen (S. 147—149, vgl. auch S. 90): er bemüht sich zu beweisen, daß man von der Stelle der Überfahrt (zwischen der alten Mündung des Baches Bione und der kleinen Ortschaft Pescalina) bei hellem Mondschein und guten Augen tatsächlich sowohl Olate als das viel weiter gelegene Laorca (wo das Schloß Don Rodrigos anzusetzen ist) sehen und alle jene Dinge unterscheiden könne, von denen Manzoni spricht — wenn es sich auch nur um eine „percezione ottica . . . languida e quasi fuggevole“, um eine „sbiadita parvenza“ handle; und zum Schluß spielt er seinen Haupttrumpf aus (S. 149): „Queste cose erano già scritte, quando in una successiva mia visita nel territorio di Lecco, venni assicurato da persone del porto, ignare della questione e lontane da qualsiasi interesse, che, in tempo di luna piena e a ciel sereno, i villaggi e il caseggiato della costiera si distinguono benissimo stando sul lago, in modo da poterli riconoscere, se non all' aspetto, certo dalla posizione reciproca; anche la vecchia chiesa isolata di Laorca, e la nuova col campanile, anche il Pomerio *ultima Thule*“.

Hierzu möchte ich bemerken, daß man erstens, wie es scheint, auch auf dem See von Lecco Seemannsgarn zu spinnen versteht, und daß zweitens „stando sul lago“ nicht durchaus den Punkt auf der Adda mitten zwischen der alten Bionemündung und Pescalina zu bedeuten braucht (fast 4 1/2 km in der Luftlinie von Laorca entfernt), wo doch die kürzeste Entfernung zwischen Laorca und dem See von Lecco wenig über 2 1/2 km beträgt.

Wie dem auch sei: ich habe mich in einer herrlichen Vollmondnacht in der Nähe von Pescalina an jenen Punkt des Ufers hingestellt, wo sowohl nach Bindoni als nach Manzoni das Boot der Flüchtlinge nach Durchquerung des Flusses angelegt hat, und habe nach Olate und Laorca (also nordwärts) hinübergeschaut: ich kann nicht gerade über Kurzsichtigkeit klagen, aber ein

einzigster Blick überzeugte mich davon, daß der bloße Gedanke auf diese Entfernung<sup>1)</sup> und bei dieser Beleuchtung etwas zu unterscheiden — noch dazu solche Dinge wie das Laub eines bestimmten Feigenbaums oder ein bestimmtes Fenster — einfach lächerlich ist. Die Beschreibung Manzonis ist wunderbar poetisch, aber sie ist am Schreibtisch entstandener topographischer Unsinn.

Bindoni meint (S. 148): wenn man an der „*rigorosa verità*“ dieser Beschreibung zweifle, dann müsse man auch daran zweifeln, daß Renzo in einer ebensolchen Vollmondnacht vom Addafer bei Trezzo das über 12 km weit entfernte Bergamo als „*una gran macchia biancastra*“ erblickt habe (Kap. 17). Nun — wie es um die Sichtbarkeit Bergamos von Trezzo aus steht, das werden wir noch weiter unten sehen.

#### 4. Die Burg des Innominato.

Die Lage dieser Burg bildet eine ganz besondere Crux der topographischen Interpreten Manzonis: hat doch sogar Bindoni selbst in dem Zeitraum zwischen dem Erscheinen der ersten und der zweiten Auflage seines Buches seine Ansicht über diesen Punkt etwas modifiziert (vgl. S. 120 Fußn. 22).

Manzoni schildert die Lage der Burg folgendermaßen (Kap. 20): „*Il castello dell' innominato era a cavaliere a una valle angusta e uggiosa, sulla cima d' un poggio che sporge in fuori da un' aspra giogaia di monti . . . Il fondo è un letto di ciottoloni, dove scorre un rigagnolo o torrentaccio, secondo la stagione: allora serviva di confine ai due stati. I gioghi opposti, che formano, per dir così, l' altra parte della valle, hanno anch' essi un po' di falda coltivata; il resto è schegge e macigni, erte ripide, senza strada e nude, meno qualche cespuglio ne' fessi e sui ciglioni . . . Tale è la descrizione che l' anonimo fa del luogo*“.

Durch diese Schilderung wird die landläufige (auch durch Ansichtskarten verbreitete) Identifizierung der Burg des Innominato mit den Ruinen des venezianischen Grenzkastells über San Girolamo (in der Nähe von Vercurago) vollkommen unmöglich gemacht (Bindoni S. 107 f.): wer, wie ich, dort oben gestanden hat, weiß, daß die herrliche Aussicht auf das weitgedehnte Addatal,

---

1) Fast 4 1/2 km von Laorca, über 2 1/2 km von Olate.

die man von dort genießt, nicht das geringste gemein hat mit dem Anblick der von Manzoni beschriebenen „valle angusta e uggiosa“.

Trotzdem dürfte jene (auf den Ingenieur Bovara zurückgehende) Identifikation nicht ganz aus der Luft gegriffen sein, denn in dem eigenhändigen handschriftlichen Entwurf Manzonis vom Jahre 1821 wird die Lage der unheimlichen Burg ganz anders geschildert als im endgültigen Romantext (A. Manzoni, *Gli sposi promessi per la prima volta pubblicati nella loro integrità di sull' autografo da Gius. Lesca, 3<sup>a</sup> tiratura, Napoli 1917, S. 286. 350, vgl. Bindoni S. 124 f.*): „Varcato il Bione, [Don Rodrigo co' suoi bravij andarono per un miglio circa sulla via pubblica che conduce al luogo dove allora era il confine dello stato veneto; e quindi presero un viottolo ripido a sinistra, che conduceva al castello del Conte . . . [Il Conte] si alzò, si vestì rapidamente, e prima d' andare alla stanza di Lucia (chè la risoluzione gliene era rimasta), si fece alla finestra della sua stanza, che dominava il pendio prima rapido poi più lento e quasi piano fino al lago, e qua e là villaggi sparsi e case solitarie. Guardò intorno, e vide contadini e contadine in abito da festa, per tutti i viottoli avviarsi verso la strada, che conduceva al Milanese“ u. s. w. Diese Beschreibung stimmt allerdings recht gut zur Lage des venezianischen Kastells über San Girolamo<sup>1)</sup>, und die Annahme Bindonis (S. 125), daß Bovara eben jenen handschriftlichen Romanentwurf gekannt und im Auge gehabt habe, muß als höchst wahrscheinlich bezeichnet werden.

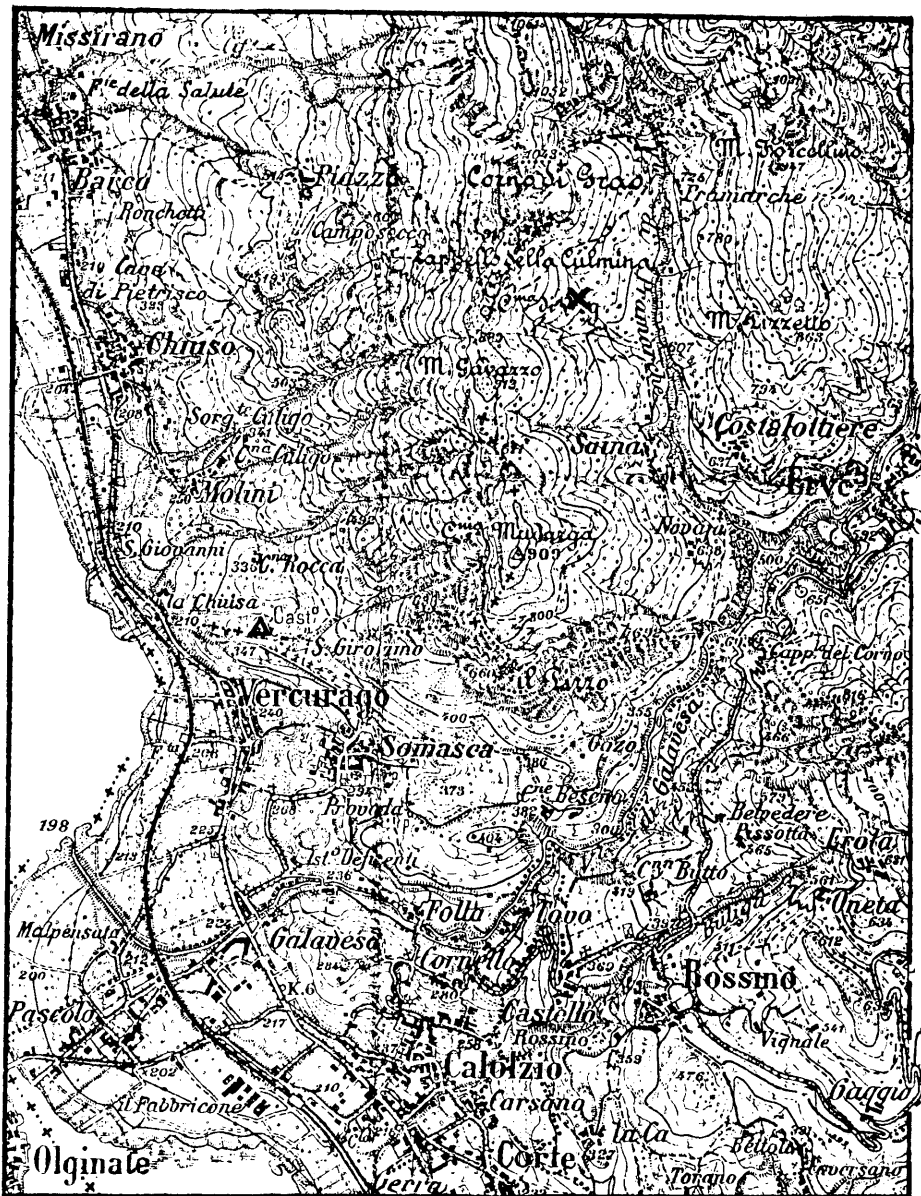
Nun gibt es über die Lage der Burg des Innominato ein eigenhändiges Zeugnis Manzonis vom September 1832, welches aber in seiner überlieferten Gestalt so wunderlich klingt, daß man mit ihm kaum etwas anfangen zu können vermeint. Es handelt sich um einen von Giovanni Sforza (*Epistolario di Alessandro Manzoni, Milano 1882, I 461 nr. 155*) veröffentlichten Brief Manzonis an Cesare Cantù, dessen Original verloren zu sein scheint und der unter anderem folgende zwei Sätze enthält (ich zitiere nach Bindoni S. 110): „L'Innominato è certamente Bernardino Visconti. Per l' *aequa potestas quidlibet audendi* ho trasportato il suo castello nella Valsassina“. Das

1) Allerdings würden die Worte „per un miglio circa“ noch besser zu einem Orte ungefähr  $1\frac{1}{2}$  km (in der Luftlinie) nordwärts vom erwähnten Kastell, etwa in der Gegend von Piazzo, passen.

letzte Wort enthält eine topographische Ungeheuerlichkeit: erstens ist die Valsássina mit dem sie durchziehenden Bergbach Pioverna keineswegs Staatsgrenze gewesen, und zweitens bildete sie ja gerade den Weg, auf dem die deutschen Mietsruppen — die „luterani“ — in das Gebiet von Lecco einbrachen (so auch bei Manzoni, Kap. 28 und 29: Route Colico—Bellano—Cortenuova—Primaluna—Introbio—Pasturo—Barsio—Balabbio [—Laorca]). Was soll denn das heißen: sollten die vor ihnen nach der Burg des Innominato flüchtenden Bauern ihren gefürchteten Gästen direkt in die Arme geflohen sein?

Bindoni ist nun mit einer äußerst interessanten Konjektur hervorgetreten (S. 110): nämlich daß im verschollenen Brieforiginal nicht Valsassina, sondern Valsaina stehe, und daß nur der Herausgeber den Namen dieses obskuren unheimlichen kleinen Tales (nordwestlich von Erve, nördlich von Rossino) zu demjenigen der allbekannten Valsassina „korrigiert“ habe. Die Valsaina (die übrigens auf der — hier im Ausschnitt wiedergegebenen — italienischen Militärkarte den Namen Valle di Pramarchè führt) bildete im XVII. Jahrhundert tatsächlich die Grenze zwischen Venetien und dem Herzogtum Mailand und entspricht auch in ihrem Äußeren, wie ich mich an Ort und Stelle überzeugt habe, ausgezeichnet der Beschreibung Manzonis. Ich kann übrigens einen leisen Zweifel nicht unterdrücken, ob Manzoni wirklich jenes weit entlegene Tal jemals besucht hat. Heutzutage ist dies freilich nicht besonders schwer: von der Eisenbahnstation Calozio bis Rossino hat man sehr gute Wege, und von da an folgt man nordwärts der wundervollen, durch eine wilde Berglandschaft führenden, durch Sprengungen in der Felswand hergestellten Fahrstraße nach Erve; aber diese Straße ist erst ein paar Jahrzehnte alt, und ihre Vorläuferin muß bis zuletzt recht bedenklich ausgesehen haben — umsomehr also in der Jugendzeit Manzonis! Und wenn man in Erve angelangt ist und auf einer kleinen Brücke die Galavesa überschritten hat, so muß man auch heute noch auf einem steilen und malerischen, aber höchst miserablen und anstrengenden Fußpfade nach dem gegenüberliegenden Dörfchen Costalottiere hinaufkraxeln, das am Südende der Valsaina liegt. Italiener haben für dergleichen Wanderpartien auch heute nur sehr wenig Verständnis — um wieviel weniger also vor hundert Jahren!

Irgendwelche Burgruinen sind an dem Punkte westlich



6. Die Lage der Burg des Innominato nach Bovara (△) und Bindoni (×).  
 (Auf Grund der Karte des Istituto Geografico Militare 1: 25 000, Blatt Oggionno,  
 Ausschnitt.)

über der Mitte des Tales, wo Bindoni das Kastell des Innominato ansetzt, nicht vorhanden — dies ist aber auch gar nicht nötig; auch in Laorca ist ja das Schloß Don Rodrigos bloß ein Phantasiegebilde Manzoni's (vgl. Bindoni S. 144).

Schlimmer ist es, daß auch von der von Manzoni beschriebenen und mit Namen genannten, unterhalb der Burg gelegenen Taverne della Malanotte (Kap. 20) nicht die geringsten Spuren zu sehen sind. Man hat nach diesem rätselhaften Malanotte übrigens viel gesucht und es auch zweimal gefunden: das eine Mal am Fuße des Monte Albenza, nicht allzuweit von Palazzago, das andere Mal (eine einstige Mühle della Malanotte) in Tovo, dicht neben Rossino. Beide Örtlichkeiten tragen wohl denselben Namen wie bei Manzoni, liegen aber sonst in einer gänzlich unpassenden Gegend tief im einstigen venezianischen Gebiet (Bindoni S. 123 f.).

Noch schlimmer ist der Umstand, daß Bindoni, um seine Hypothese mit den Angaben des Romantextes in Einklang zu bringen, außer einer phantastischen Burg im Tale Valsaina und einer ebenso phantastischen Taverne della Malanotte ebendasselbst, eine noch phantastischere „strada carrozzabile“ (S. 111. 118) annehmen muß, die sich am rechten Ufer der Galavesa von einem Punkte südlich von Vercurago bis Novaja hinzieht und von da aus (über Saina) das ganze Tal Valsaina durchläuft. Diese Straße, die Bindoni mit einem hübschen Ausdruck „immaginativamente storica“ nennt (S. 118), hat er auch wirklich auf seine Karte (siehe am Schlusse dieser Schrift) eingetragen (ohne natürlich selbst an ihre Geschichtlichkeit zu glauben). Wenn sie tatsächlich einmal existiert hätte, so müßte sie etwas technisch sehr Merkwürdiges gewesen sein: zwischen Gazo und Novaja z. B. hätten wir auf einer Entfernung von etwa  $\frac{3}{4}$  km in der Luftlinie, ohne merkliche Windungen, beinahe 300 m Steigung. Auf der Militärkarte sind in jenen Gegenden nun wirklich ein paar unklare Fußpfade eingetragen, und ich habe es (allerdings ohne Führer) versucht, mir auf diesen Pfaden einen Weg von Novaja etwa in der Richtung auf Somasca und Vercurago zu bahnen: nachdem ich aber ein Stück vorgedrungen war, überzeugte ich mich davon, daß der Pfad immer bedenklicher und undeutlicher wurde; ich kehrte daher um und war froh, mit heilen Knochen wieder in Novaja einziehen zu können.

Die Militärkarte gibt von dem Charakter jener wildroman-

tischen Gegenden keine wirklich adäquate Vorstellung; so ist es z. B. recht schwer aus ihr abzulesen, daß die Talsohle der Valsaina an ihrem Süden (unter dem hochgelegenen Dörfchen Novaja) plötzlich senkrecht abstürzt und das namenlose Bächlein des Tales (Manzonis „rigagnolo o torrentaccio“, Kap. 20) sich über eine hohe zerklüftete Wand in die Galavesa ergießt.

Trotz aller obigen Einwände muß ich Bindonis Lokalisation der Burg des Innominato als sehr befriedigend bezeichnen und meinen Zweifel daran ausdrücken, daß es je gelingen werde eine passendere Örtlichkeit zu finden.

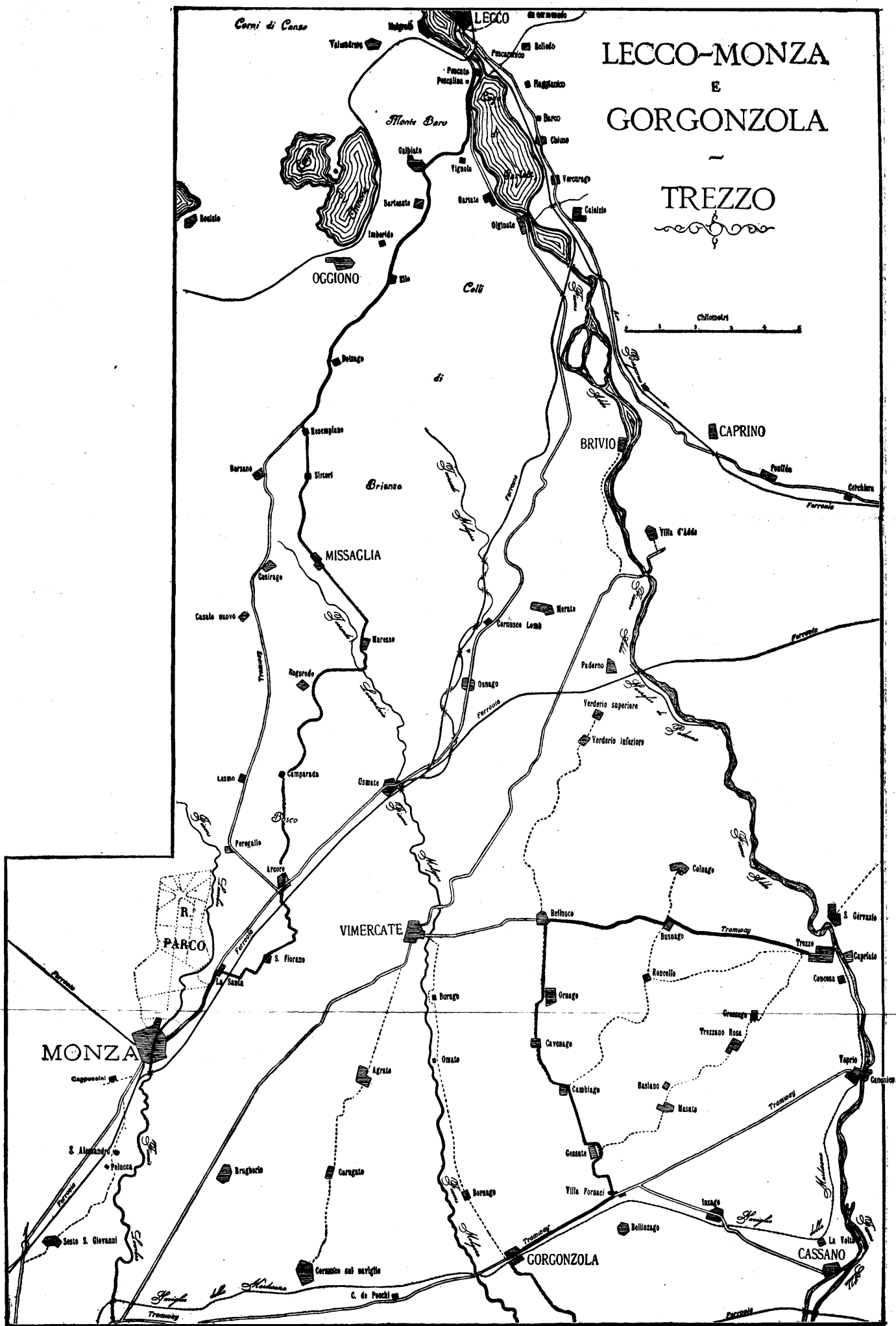
### 5. Lecco — Monza.

Diese Strecke wird in unserem Roman zum erstenmal von Renzo, Lucia und Agnese in nächtlicher Wagenfahrt durchmessen (Kap. 9), ohne daß der Weg näher beschrieben würde; später durchmißt sie Renzo während der Pestzeit auf seiner Wanderung von Lecco nach Mailand und zurück (Kap. 33. 37), ohne daß auch hier genauere Angaben zu finden wären. Die damalige Landstraße — vor dreihundert Jahren — war natürlich mit der heutigen nicht identisch: sie existiert noch, ist aber sozusagen zu einer Kette von Vizinalwegen degradiert. Bindoni (S. 161 f.) legt sie auf Grund alter Quellen folgendermaßen fest: Lecco — Pescate — Galbiate — Bartesate — Ello — Dolzago — Resempiano — Sirtori — Missaglia — Marezzo — Rogoredo — Camparada — Arcore — San Fiorano — La Santa — Monza (vgl. Bindonis hier verkleinert wiedergegebene Kartenskizze).

Ich persönlich habe leider bisher noch keine Gelegenheit gefunden diesen Weg zu durchwandern; wer es täte, hätte folgende Blätter der Militärkarte (1:25 000) mitzunehmen: Lecco, Oggionno, Brivio, Vimercate, Monza.

### 6. Monza — Mailand.

Auch hier stimmt natürlich die alte Landstraße mit der modernen nicht überein. Nach Bindoni (S. 178 f.) verläuft die erstere folgendermaßen: Monza — San Lorenzo — Sant' Alessandro — Cascina Pelucca — Sesto San Giovanni (auch von Manzoni erwähnt) — Gréco (ebenfalls) — Mailand. Die nötigen Blätter der Militärkarte (1:25 000) sind: Sesto San Giovanni (Monza ist am oberen Rande dieses Blattes sichtbar) und Milano Est.



7. Renzos Weg von Lecco bis Monza und von Gorgonzola bis Trezzo.  
Kartenskizze von Bindoni (Beilage II), verkleinert.

Den hier angegebenen Weg habe ich persönlich durchwandert; dabei ist mir nur eine einzige topographische Einzelheit aufgefallen, diese aber dafür auch von sehr merkwürdiger Art. Jeder Leser der „Promessi Sposi“ wird sich an die Szene erinnern, wie Renzo vom hohen Wegrande aus zum erstenmal den Dom von Mailand erblickt (Kap. 11): „Renzo, salito per un di que' valichi sul terreno più elevato, vide quella gran macchina del duomo sola sul piano, come se, non di mezzo a una città, ma sorgesse in un deserto; e si fermò su due piedi, dimenticando tutti i suoi guai, a contemplare anche da lontano quell' ottava meraviglia, di cui aveva tanto sentito parlare fin da bambino“. Und weiter heißt es: „ . . . e seguitò la sua strada. A poco a poco cominciò poi a scoprir campanili e torri e cupole e tetti; scese allora nella strada, camminò ancora qualche tempo, e quando s' accorse d' esser ben vicino alla città, s' accostò a un viandante“ u. s. w.

Den ganzen Weg über habe ich ausgeschaut, um das zu erblicken, was Renzo erblickt hatte — vor allem das imposante Bild der sich einsam über der Ebene erhebenden Kathedrale. Aber leider mußte ich mich davon überzeugen, daß dies eine Unmöglichkeit war: die Gegend zwischen Monza und Mailand ist so flach, daß jede Baumgruppe, jedes Haus, jede Mauer, jede Hecke für den umherschweifenden Blick ein absolutes Hindernis bildet. Ich bekam auf dem von Bindoni festgelegten Wege den Dom von Mailand erst zu Gesicht, als ich mich in dessen unmittelbarer Nähe befand. Wäre ich auf einen Turm gestiegen oder wenigstens auf einen Baum geklettert, so wäre die Sache natürlich anders gewesen.

Also auch hier wieder dieselbe Erscheinung, wie bei dem Mondscheinpanorama von Lecco: ein hübsches Bild — aber am Schreibtisch ersonnen und weder von Manzoni noch von Bindoni nachgeprüft.

## 7. Renzo in Mailand 1628 und 1630.

Bindoni hat die Wege, die Renzo bei seinen beiden Besuchen in Mailand — während des Hunger- und während des Pestjahres — beschreibt, genau untersucht und Schritt für Schritt festgelegt

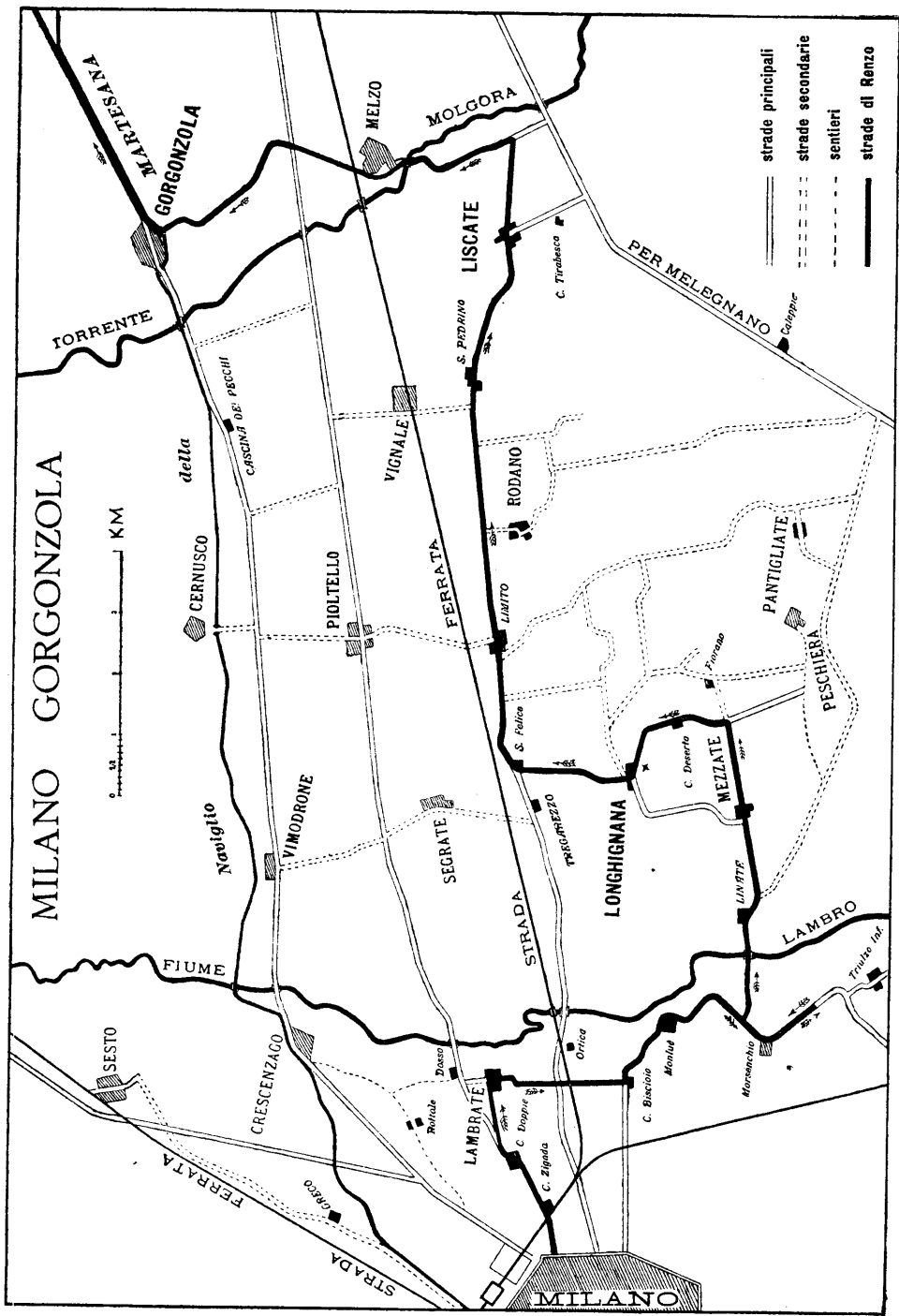
(S. 202—223. 253—273)<sup>1)</sup>; während er sich aber für die Route von 1628 auf den klaren Wortlaut des Romantextes stützen kann, dem er nur hie und da in Kleinigkeiten ergänzend nachhelfen muß, wird er hinsichtlich der Route von 1630 von Manzoni meistens im ungewissen gelassen und muß zu sehr geistreichen, aber manchmal gewagten und gekünstelten Argumenten und Hypothesen seine Zuflucht nehmen. Ich vermute, daß Manzoni, wenn er nicht früher gestorben wäre, diesen Abschnitt der Monographie mit großem Interesse gelesen und viel Neues daraus erfahren hätte.

Ich habe beide Rundgänge durch Mailand genau nach den Angaben Bindonis ausgeführt. Zwei Umstände sind mir dabei besonders im Gedächtnis geblieben: erstens daß (wie auch Bindoni S. 211 hervorhebt) das Haus des Vicario di provvisione, des Pechvogels Lodovico Melzi (Via Santa Maria Segreta 7), noch heute ungefähr ebenso aussieht wie vor dreihundert Jahren, — und zweitens, daß an jener Stelle, wo Bindoni die Osteria della Luna Piena lokalisiert (S. 221: Contrada, jetzt Via degli Armorari), sich heutzutage kein Wirtshaus, sondern die Banca d'Italia befindet, so daß ich auf meinen Plan verzichten mußte, daselbst mein Mittagmahl einzunehmen.

## 8. Renzos Flucht von Mailand nach Almenno San Bartolomeo.

Die Untersuchung und Feststellung des von Renzo während seiner Flucht durchmessenen Weges (S. 224—249) bildet ein Glanzstück des Bindonischen Buches; nicht daß er (so wie er selbst es glaubt) überall die Meinung Manzonis getroffen hätte: ich bin davon überzeugt, daß er über den Weg Renzos viel mehr weiß als Manzoni selbst, so daß letzterer in dieser Hinsicht noch manches von ihm hätte lernen können; wohl aber hat Bindoni unter sorgfältiger Erwägung sämtlicher topographischer Angaben und Andeutungen des Romantextes sowie unter Zuhilfenahme der besten topographischen und historischen Quellen eine Route festgestellt, die mit dem Texte Manzonis in hervor-

1) Er versucht sogar alles Ernstes, innerhalb des Straßennetzes, das heute die Fläche des einstigen Lazzeretto ausfüllt, genau die Stellen zu fixieren, wo die Hütten Padre Cristoforos, Don Rodrigos und Lucias gestanden haben (S. 276—289 und Beilage V).



8. Renzos Weg von Mailand bis Gorgonzola. Kartenskizze von Bindoni (Beilage III), verkleinert.

ragend gutem Einklang steht und der man wohl kaum eine andere, wahrscheinlichere entgegensetzen könnte.

Das Unglück liegt nur wieder darin, daß Bindoni seine Route — ganz wie Manzoni seinen Roman — am Schreibtisch ausgearbeitet hat; er kennt zwar verschiedene Punkte und Teile jenes Weges aus eigener Anschauung, aber von einer zusammenhängenden Kontrolle der ganzen Strecke durch eine „Probewanderung“ ist bei ihm keine Rede.

Was Bindoni versäumt hat, habe ich nachgeholt: am 11. und 12. Juni 1927 habe ich die ganze Flucht Renzos von Mailand nach dem in der Nähe von Bergamo gelegenen Almenno San Bartolomeo (dem Dorfe des cugino Bortolo) auf Grund der Angaben Bindonis Schritt für Schritt reproduziert. Wie Renzo, verwendete ich also auf diesen Weg zwei Tage — bloß mit dem Unterschiede, daß er am ersten Tage und in der sich daran schließenden Nacht über 60 Kilometer zurücklegte, dann bei Trezzo übernachtete und am folgenden Tage noch fast 20 Kilometer machte (Bindoni S. 230. 231. 239. 244. 247), während ich an beiden Tagen ungefähr je 40 Kilometer durchmaß und mein Nachtlager schon in Gorgonzola aufsuchte.

Die Blätter der italienischen Militärkarte (1:25 000), die man zu einer solchen Tour mitzunehmen hat, sind die folgenden: Milano Est, Melzo, Gorgonzola, Vimercate, Trezzo sull' Adda, Caprino Bergamasco, Bergamo.

Der von Bindoni festgestellte Weg (vgl. seine umstehend wiedergegebene Kartenskizze) führte mich von der ehemaligen Porta Orientale ein Stück südlich und dann ostwärts in die Via Nino Bixio hinein, hierauf diese entlang, in ungefähr ostnordöstlicher Richtung aus der Stadt hinaus, um eine Ecke des riesigen Gebäudekomplexes der Città degli Studi herum und weiter bis Lambrate; von hier südwärts, bei San Faustino auf einer leichten hohen Fußgängerbrücke über die Bahnlinie hinüber und weiter bis Cascina Biscioia, dann nach Südosten an Monluè vorbei bis Cascina Grande, hierauf südwestlich bis Morsenchio und südöstlich einen Kilometer weit in der Richtung auf Triulzo, aber ohne dieses letztere zu erreichen. Es ist dies jener Teil des Weges, wo es im Roman von Renzo heißt (Kap. 16): „Cammina, cammina; trova cascine, trova villaggi, tira innanzi senza domandarne il nome; è certo d' allontanarsi da Milano,

spera d' andar verso Bergamo; questo gli basta per ora“; er ist aber „fuor di strada“ und wird wie durch eine magische Anziehungskraft in dem Bannkreis der Hauptstadt festgehalten. Heutzutage hätte Renzo die gefährliche Nähe Mailands gar wohl gespürt: bis Morsenchio erblickt man überall die charakteristischen öden Flächen und riesigen Fabrikgebäude, die eine Großstadt umgeben. Zwischen Morsenchio und Triulzo führt der Weg durch eine überaus unfreundliche, öde, zum Teil sumpfige Gegend, die von Kanälen und Kanälchen durchschnitten wird. Eben hier trifft Renzo nach Bindonis Annahme den freundlichen Wanderer, der ihn darauf aufmerksam macht, daß er sich verirrt habe, und ihm erklärt, wo die Landstraße nach Bergamo zu suchen sei. Renzo dankt, kehrt um, geht nach Morsenchio zurück und wendet sich von hier scharf ostwärts — nach Linate und weiter nach Mezzate. Bis hierher war ich mit Bindonis Rekonstruktion durchaus einverstanden; in Mezzate aber kam ich an einen Punkt, wo mir gewisse Zweifel aufstiegen. Die Landstraße biegt hier scharf nach Norden ab, um dann nach drei weiteren scharfen Wendungen (ostwärts—nordwärts—ostwärts) die winzige Ortschaft Longhignana zu erreichen; Bindoni dagegen läßt Renzo ohne irgendwelche Motivierung von Mezzate aus noch etwa zwanzig Minuten lang auf Feldwegen ostwärts weiterwandern, dann nordwärts in eine andere Landstraße einbiegen und auf dieser über Cascina Borsani (bei Bindoni: C. Deserta) nach demselben Longhignana gelangen: dies bedeutet einen Umweg von mindestens  $1\frac{1}{2}$  Kilometern. Immerhin folgte ich auch hier genau dem von Bindoni vorgeschriebenen Wege und erreichte das Wirtshaus von Longhignana gerade bei einem beginnenden Regen, der mich für beinahe zwei Stunden dort zurückhielt und mich auch später beim Weiterwandern stark belästigte.

Das Wirtshaus von Longhignana (rechts am Nordrande dieser Ortschaft gelegen) spielt bei Bindoni<sup>1)</sup> eine bedeutsame Rolle: identifiziert er es doch (S. 227) mit jener casuccia, wo Renzo ein bescheidenes Mahl einnimmt und durch List den für ihn so wichtigen Namen von Gorgonzola erfährt (Kap. 16). Bei Manzoni heißt es: „gli fu offerto un po' di stracchino e del vino buono“; Käse und Wein bekam auch ich dort vorgesetzt, und

---

1) Der es übrigens links von Renzos Wege am Südrande von Longhignana ansetzt (S. 227; Sternchen auf der Karte oben S. 19).

genau so eine vecchia, wie sie im Roman geschildert wird, fragte auch mich nach dem Woher und Wohin meiner Wanderung aus. Als sie erfuhr, daß ich zu Fuß von Mailand komme und nach Gorgonzola und noch weiter wolle, meinte sie bedächtig: „Ja, ja, es gibt manche Menschen, die per Eisenbahn reisen möchten, aber sie können es nicht, denn dort gibt es die sorveglianza“. Glücklicherweise hatte ich meinen Paß bei mir und konnte die Alte samt ihren Hausgenossen über die Harmlosigkeit meiner Person und meines Reisezwecks bald beruhigen. Von der hohen Bedeutung, die dem Wirtshause in Bindonis Buch beigelegt wird, hatte die betagte Padrona natürlich keine Ahnung gehabt; zuletzt klagte sie mir ein langes und breites über die schlechten Zeiten vor.

Von Longhignana führt Renzos Weg nordwärts bis San Felice, dann ostwärts über Limito, Pobbiano, San Pedrino und das ausdrücklich bei Manzoni genannte Liscate bis dicht vor den Bach Molgora, wo er scharf nach Nordnordwesten umbiegt und bald den Flecken Melzo erreicht; und von Melzo sind es nur 4 km auf einer schönen, erst nordnordostwärts, dann nordwestwärts verlaufenden Landstraße bis zum käseberühmten Gorgonzola.

In Gorgonzola zog ich unter den letzten Strahlen der untergehenden Sonne ein. Es kostete mich große Mühe, eine Unterkunft für die Nacht zu finden, denn die paar kleinen Gasthäuser enthalten unglaublich wenig Raum, und auch dieser war — wie mir mitgeteilt wurde — von soeben eingetroffenen Chauffeuren besetzt; es wäre daher praktischer gewesen, wenn ich mich vorher brieflich oder telegraphisch angemeldet hätte. Immerhin gelang es mir schließlich, in dem Ristorante San Giacomo für einen sehr billigen Preis ein gutes Zimmer zu erhalten. Beim Abendessen wurde ich natürlich wieder ausgefragt, und als der Kellner von meinem Reisezweck hörte, erklärte er sogleich: „Ja, es gibt sogar eine Tradition, daß Renzo gerade in unserem Restaurant übernachtet habe“. Ich entgegnete ihm, daß dies absolut unmöglich sei, denn Renzo habe in Gorgonzola überhaupt nicht übernachtet, sondern sei aus Angst vor einer Verfolgung durch Nacht und Nebel nach Trezzo weitergewandert; er habe daher im Ristorante San Giacomo höchstens soupiieren können. Das mußte der Kellner denn auch zugeben; natürlich war die ganze „Tradition“ nur eine Eingebung des Augenblicks

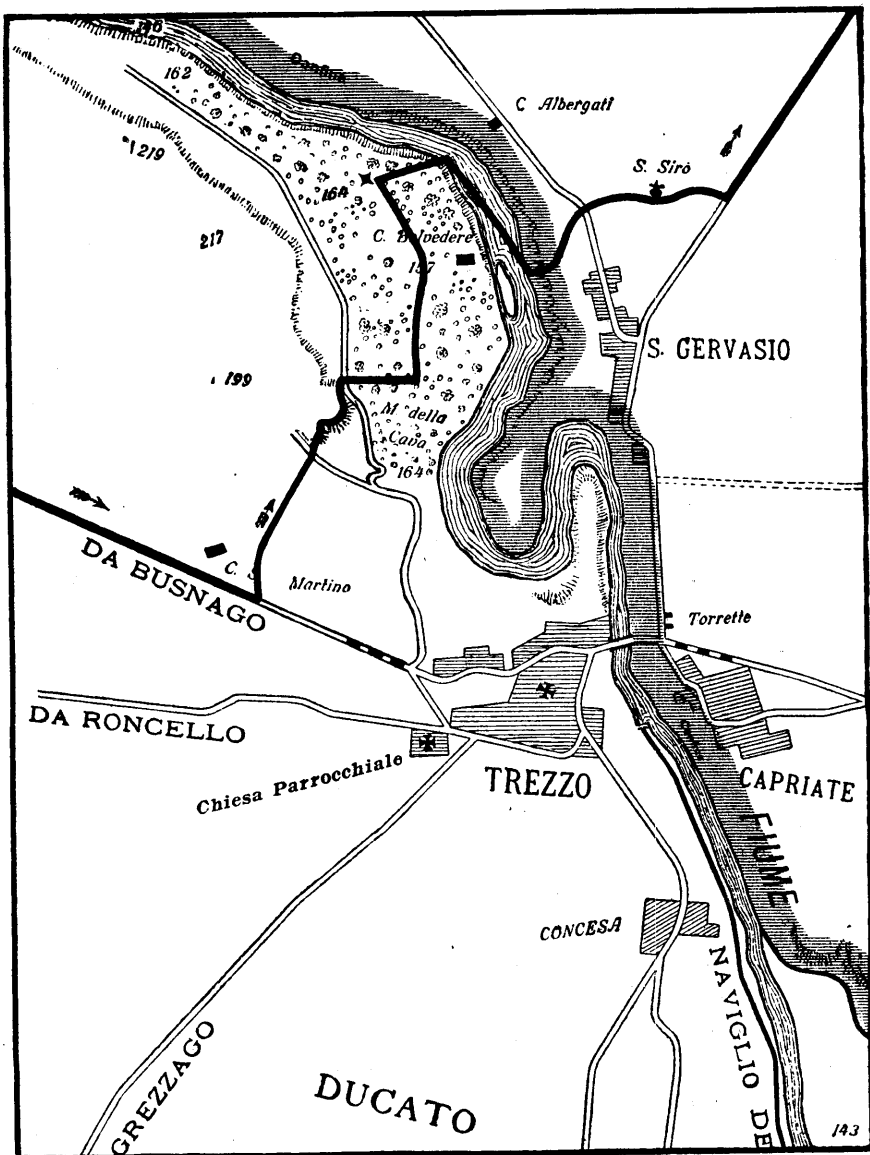
gewesen, um meiner Wenigkeit zu imponieren — aber wer weiß, ob diese Tradition nicht jetzt auch anderen auswärtigen Besuchern des Restaurants aufgetischt wird.

Am nächsten Morgen setzte ich meine Wanderung fort. Der Weg (vgl. Bindonis Kartenskizze oben zu S. 16) führte mich zunächst auf schnurgerader Landstraße 3 km weit nordöstlich bis Villa Fornaci, dann („vide aprirsi una straducola a mancina“: Kap. 17) nach Nordnordwesten über Gessate, Cambiagio, Cavenago, Ornago bis Bellusco, endlich von diesem Orte ostwärts über Busnago bis dicht vor Trezzo.

Daß Renzo die Adda und damit die Staatsgrenze in nächster Nähe von Trezzo überschritten hat, wird von Manzoni selbst gesagt — freilich in etwas hypothetischer Form (Renzo horcht auf seinem Nachtlager nach den Glockenschlägen, Kap. 17: „... ogni mezz' ora, sentiva in quel vasto silenzio, rimbombare i tocchi d' un orologio: m' immagino che dovesse esser quello di Trezzo“). Bindoni weist (S. 235 f.) höchst überzeugend nach, daß die einzige Stelle, wo diese Grenzüberschreitung stattgefunden haben könne, oberhalb Trezzos und etwas nördlich von der Meierei Belvedere liege. Er trägt auch den genauen Weg Renzos von der Landstraße bis zu diesem Punkte des Addaufers auf seine Karte ein (unten S. 24). Ich habe es versucht, diesen Weg genau nach Bindonis Angaben zu gehen, geriet aber dabei in ein solches Gewirr von Privatgärten, Büschen, Hecken, Gräben und Wasserläufen, daß ich nach längerem Umherirren und Umherklettern froh war, mich wieder rückwärts konzentrieren zu können. Ich machte nun einen (freilich sehr geringfügigen) Umweg und stieg in das Addatal hinab.

Zu der Stelle, wo nach Bindonis Annahme Renzo das Boot des Fischers besteigt, konnte ich leider nicht gelangen, denn da befindet sich jetzt irgendeine große Fabrik; der Fabrikhof war verschlossen, und als ich mit den Leuten sprach, schienen sie sehr wenig Lust zu haben einen Fremden einzulassen. Ich begab mich daher (300 m flußabwärts) auf die Meierei Belvedere, die nach Bindoni der Stelle, wo Renzo jenseits gelandet ist, gerade gegenüberliegt (man erinnere sich daran, daß das Boot während der Überfahrt durch die Strömung ein gutes Stück stromabwärts getrieben wurde).

Ich ließ zunächst den Padrone heraufrufen und fragte ihn, ob ein Boot vorhanden sei und ob ich ans bergamaskische Ufer



9. Renzos Weg über die Adda.  
Kartenskizze von Bindoni (Beilage IV), Ausschnitt.

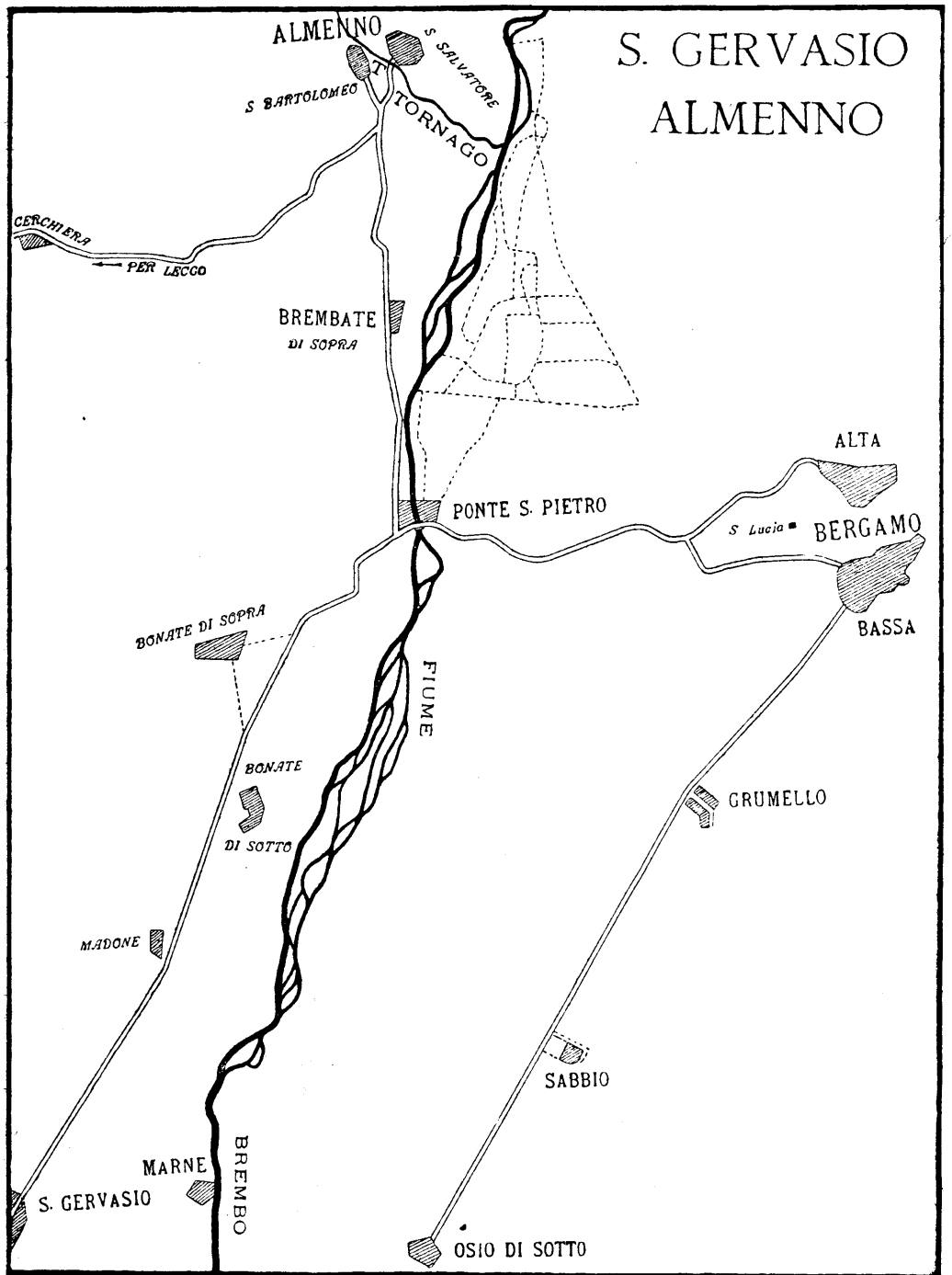
übersetzt werden könne; der Bauer bejahte beides und erbot sich selbst mich hinüberzurudern. Da ich mich nicht wieder in lange literarhistorische Erörterungen einlassen wollte, erwähnte ich die „Promessi Sposi“ mit keiner Silbe und sagte



Umweg über die Brücke von Trezzo machen. Dies leuchtete dem Padrone und den übrigen Anwesenden sofort ein; ich hatte aber meine Militärkarte hervorgeholt und entwickelte eine so unheimliche Ortskenntnis, daß ich den guten Leuten sicherlich stark verdächtig vorkam: ich fragte z. B. sehr angelegentlich nach dem versteckten, aber auf der Karte vermerkten und von Bindoni (S. 244) besprochenen Fußpfade (scheinbar dem einzigen in der ganzen Umgegend), auf dem man von dem linken Flußufer zur Kapelle San Siro und weiter zur Landstraße gelangen könne; der Padrone war der einzige, der von der Existenz eines solchen Fußpfades etwas wußte und ihn mir nachher auch wirklich zeigte.

Das Boot — ein großes, geräumiges Fahrzeug — war schnell geholt und bestiegen, der Bauer ergriff die Ruder, und nun kam für mich eine große Überraschung. Ich erinnerte mich an die Beschreibung Manzonis, wie das kleine Fischerboot, trotzdem Renzo mitrudert, von der unwiderstehlichen Strömung stark hinabgetrieben wird: „ . . . la corrente era, in quel luogo, troppo rapida, per tagliarla direttamente; e la barca, parte rompendo, parte secondando il filo dell' acqua, doveva fare un tragitto diagonale“ (Kap. 17). Statt dessen lenkte mein Fährmann mit seinen zwei Rudern das schwere Boot ohne die geringste Anstrengung schnurgerade auf das gegenüberliegende Ufer los, und die ganze Überfahrt dauerte bloß ein paar Minuten. Bindoni würde natürlich entgegen, daß die Strömung an jener Stelle der Adda am 13. November 1628 eben bedeutend stärker gewesen sei als am 12. Juni 1927: und tatsächlich zeigt der See von Lecco in den Monaten Oktober, November und Dezember einen höheren Wasserstand als sonst (Bindoni S. 90), was auch die Strömung des Flusses mehr oder weniger beschleunigen muß; ob aber die letztere bei Trezzo im November wirklich so reißend ist, wie Manzoni sie schildert — das muß zum mindesten als zweifelhaft betrachtet werden. Ich jedenfalls glaube, daß auch diese Szene des Romans — wie so viele andere — einfach am Schreibtisch ersonnen ist.

Und für letztere Annahme spricht noch ein anderer, viel gewichtigerer Umstand. Im Roman kann Renzo vom Boote aus in der Ferne die Stadt Bergamo erblicken: „Onde, chiamato il pescatore, e accennando col capo quella macchia biancastra che aveva veduta la notte avanti, e che allora gli appariva ben più



11. Renzos Weg von der Adda bis Almenno San Bartolomeo.  
Kartenskizze von Bindoni (S. 240/241), verkleinert.

distinta, disse: 'è Bergamo, quel paese?' 'La città di Bergamo,' rispose il pescatore" (Kap. 17). In Wirklichkeit aber bildet das bergamaskische Ufer an jener Stelle einen steil ansteigenden Plateaurand, der sich 60 Meter hoch über dem Wasserspiegel der Adda erhebt und zum Überfluß dicht bewaldet ist! Die betreffende Romanstelle enthält also vom topographischen Standpunkt aus einen haarsträubenden Unsinn.

Diesen Unsinn hätten übrigens sowohl Bindoni als ich auch ohne Nachprüfung an Ort und Stelle, bloß auf Grund der Militärkarte (1:25 000) feststellen können (vgl. oben S. 25), denn der Wasserspiegel des Flusses zeigt darauf an der betreffenden Stelle die Höhenziffer 143, das bergamaskische Ufer die Höhenziffer 207!

Aber vielleicht konnte Renzo wenigstens in der vorhergehenden Mondscheinnacht vom hohen mailändischen Ufer aus in der Ferne Bergamo erblicken, wie Manzoni dies so poetisch schildert? „Arrivò in pochi momenti all' estremità del piano, sull' orlo d' una riva profonda; e guardando in giù tra le macchie che tutta la rivestivano, vide l' acqua luccicare e correre. Alzando poi lo sguardo, vide il vasto piano dell' altra riva, sparso di paesi, e al di là i colli, e sur uno di quelli una gran macchia biancastra, che gli parve dover essere una città<sup>1)</sup>, Bergamo sicuramente“ (Kap. 17). Nun — das rechte Ufer ist an der betreffenden Stelle nicht etwa höher, sondern viel niedriger als das linke, und jener Punkt, von dem aus Renzo nach Bindoni seine Mondscheinvision erblickt, hat nach der Militärkarte eine Höhe von weniger als 164 m über dem Meeresspiegel, während die Höhe des gegenüberliegenden steilen bewaldeten Ufers zwischen 207 und 212 m beträgt! Auch hier haben wir es also mit einer geometrischen Unmöglichkeit zu tun.

Als ich an Land gestiegen war und mein Fährmann mir den zwischen den Bäumen schwer aufzufindenden Waldpfad gezeigt hatte, drückte ich ihm beim Abschied einen Fünflireschein in die Hand. Damit muß ich aber seine Erwartungen sowie den ortsüblichen Tarif bedeutend überschritten haben: er riß seinen Hut vom Kopfe und wünschte mir alles Gute auf den Weg; und wenn er schon früher Verdacht geschöpft hatte, so war er jetzt

<sup>1)</sup> Bindoni bemerkt hierzu mit Nachdruck (S. 236): „non potest civitas abscondi supra montem posita“.

wohl fest davon überzeugt, einem Spion oder sonst einem gefährlichen Verbrecher zur Flucht verholfen zu haben, der ernste Gründe haben mußte einen so merkwürdigen Weg zu wählen und eine einfache Überfahrt so splendid zu honorieren.

An der Kapelle San Siro vorbei gelangte ich an die große Landstraße, die von Trezzo nach Bergamo führt (vgl. Bindonis Kartenskizze oben S. 27); ich hatte also sowohl Trezzo als die auf dem bergamaskischen Ufer liegende Ortschaft San Gervasio sull' Adda im Norden umgangen. Die Straße verläuft auf einer langen Strecke fast schnurgerade <sup>1)</sup>: „Che piacere, andar passeggiando su questa stessa strada tutti insieme!“ denkt Renzo (Kap. 17); „Strada corrente, larga, diritta e spaziosa, per dove passa la posta“, heißt es in einem venezianischen Manuskript vom Jahre 1596 (Bindoni S. 245). Sie führt in nordöstlicher bis nordnordöstlicher Richtung über Madone und Bonate di sotto an Bonate di sopra vorbei nach der höchst malerisch an den beiden Ufern des Brembo liegenden Ortschaft Ponte San Pietro (Eisenbahnstation). Von hier aus führt der eine Weg östlich nach dem 6 km weit entfernten Bergamo, der andere nördlich über Brembate di sopra nach dem Örtchen Almenno San Bartolomeo, das von Bindoni (S. 245—249) für den Wohnort des cugino Bortolo erklärt wird. Ich folgte natürlich dem letzteren Wege.

Und Bergamo? Wo bekommt man es zuerst zu sehen? Heißt es doch von Renzo: „...s' incamminò, prendendo per punto di mira la macchia biancastra sul pendio del monte, finchè trovasse qualcheduno da farsi insegnar la strada giusta“ (Kap. 17). Ich habe auf der ganzen Strecke von Trezzo bis Ponte San Pietro angestrengt danach ausgeschaut, ohne auch nur das geringste davon zu Gesicht zu bekommen, während ich mich doch zweifellos auf dem von Manzoni geschilderten Wege befand. Auch hier handelt es sich also um ein Produkt der Schreibtischphantasie und um geometrische Unmöglichkeiten.

## 9. Almenno San Bartolomeo — Lecco.

Wo die ungefähr 15 venezianische Meilen (= 26 km) vom Wohnorte des cugino Bortolo entfernte Spinnerei <sup>2)</sup> lag, in der

<sup>1)</sup> Bei Madone schwenkt sie übrigens um einen winzigen Winkel nach links ab.

<sup>2)</sup> Kap. 26: „... un altro filatoio, discosto da quello forse quindici miglia“.

Renzo unter dem Namen Antonio Rivolta arbeitete — diese mehr als schwierige Frage versucht Bindoni nicht zu entscheiden; er erlaubt sich nur im Vorübergehen die Bemerkung: „penso che possa essere andato per esempio ad Alzano Maggiore sul Serio, oppure a Zogno sul Brembo“ (S. 249).

Im August 1630 kommt der soeben von der Pest genesene Renzo zu seinem Vetter (also nach Almenno San Bartolomeo) und hält sich „al quanti giorni“ an jenem Orte auf<sup>1)</sup>; dann wandert er über Barzana — Cerchiera — Pontida — Cisano Bergamasco — Calozio — Vercurago — Chiuso — Barco — Maggiano nach Olate (Kap. 33; Bindoni S. 250).

Die für eine solche Tour nötigen Kartenblätter (1:25 000) sind Bergamo, Caprino Bergamasco, Palazzago (nur für eine Strecke von 18 Minuten Weges), Oggionno und Lecco.

Ich habe diese Tour ebenfalls gemacht, und zwar begann ich sie von Bergamo Alta aus<sup>2)</sup> (über Longuelo, Crocette, Ponte San Pietro und Brembate di sopra nach Almenno San Bartolomeo; weiter wie oben). Ich habe diese Wanderung nicht bereut, denn trotz ihrer etwas ermüdenden Länge (weit über 40 km) war sie überaus schön; zu irgendwelchen topographischen Anmerkungen über den Romantext bot sie freilich keinen Anlaß.

## 10. Schlußbemerkungen.

Ich bedaure es lebhaft, auf meinen Wanderungen keinen photographischen Apparat mitgehabt zu haben, der mir die Möglichkeit gegeben hätte, den vorliegenden Aufsatz entsprechend zu illustrieren. Die sonst so hochentwickelte italienische Ansichtskartenindustrie vermochte mir hierfür keinen Ersatz zu bieten, da sie sich erstaunlich viele interessante Möglichkeiten entgehen läßt (und sich dadurch natürlich nur selbst schädigt). In Lecco z. B. war nicht einmal ein Bild der noch existierenden Kloster-

<sup>1)</sup> Der Romantext ist hier übrigens nicht ganz eindeutig: es wäre auch denkbar, daß Renzo sogleich nach dem Fenstergespräch mit seinem Vetter nach seinem eigenen, etwa 26 km weit entfernten Arbeitsort zurückkehrt und die Heimwanderung nach Olate von dort aus unternimmt. Bindoni scheint mit einer solchen Möglichkeit nicht zu rechnen.

<sup>2)</sup> Die Strecke Almenno San Bartolomeo — Bergamo wird vom cugino Bortolo an einem Tage viermal durchmessen (Kap. 38, gegen Ende; Bindoni S. 248).

kirche von Pescarenico mit ihrem architektonisch sehr eigentümlichen dreikantigen Glockenturm aufzutreiben (vgl. Bindoni S. 88) — von solchen Dingen wie die Kirche und das Pfarrhaus von Olate oder der Scheideweg mit dem Tabernakel (oben S. 8—10) schon gar nicht zu reden; in Monza suchte ich vergebens nach einem Bilde der Kirche S. Margherita (der einstigen Klosterkirche der „Signora“, Bindoni S. 171 f.), in Mailand — nach einem solchen des Hauses von Lodovico Melzi (oben S. 18), u. s. w.

Unter den vielen existierenden Ansichtskarten mit dem Panorama von Lecco habe ich für die vorliegende Schrift nicht die künstlerisch beste gewählt, sondern eine solche, die in Verbindung mit Bindonis Kartenskizze (siehe unten am Schluß dieser Schrift) dem Leser die beste Orientierung über die in Frage kommende Gegend gestattet (beim Vergleichen hat man von der Lage der berühmten Addabrücke auszugehen). Die von mir vergrößert wiedergegebene Ansichtskarte ist *anonym*: auf der Rückseite des Originals (einer wirklichen Photographie) steht bloß „Imprimée en Italie. Printed in Italy“, auf der Vorderseite — „6717 — Lecco. Panoramà“. Ich vermute jedoch, daß diese Karte — ebenso wie die meisten übrigen von mir in Lecco gekauften photographischen Ansichtskarten — von der Firma P. und G. Signorelli in Lecco stammt, deren Erzeugnisse wegen ihrer ausgezeichneten Ausführung und ihres billigen Preises Anerkennung und Empfehlung verdienen.

Die Goninschen Illustrationen der „Promessi Sposi“ von 1840 (die mir im Original augenblicklich nicht zugänglich waren) habe ich nach Bindonis Reproduktionen wiedergegeben; auch die Photographie der Kirche von Olate stammt aus Bindonis Buch.

Zur Darstellung der nach Bindoni von den Romanhelden durchmessenen Wege habe ich mich Bindonis eigener Kartenskizzen bedient, die ich meistens verkleinert wiedergegeben habe (z. T. ausschnittweise). In zwei Fällen, wo die Skizzen Bindonis nicht genügend genau sind, habe ich die entsprechenden Ausschnitte aus der Karte des Istituto Geografico Militare (1:25 000) beigelegt.

---

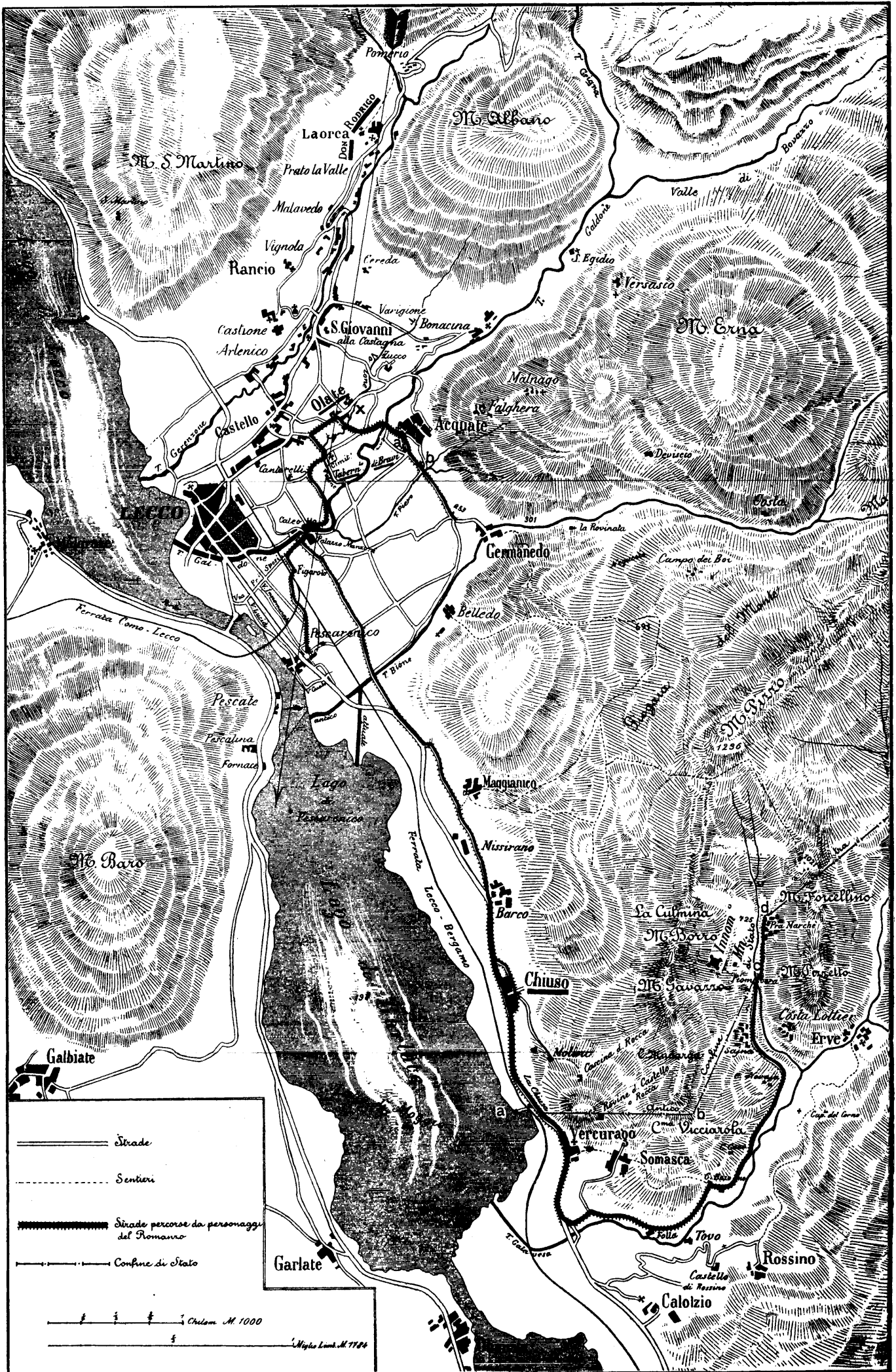
## Inhaltsverzeichnis.

1. Allgemeines . . . . .	3
2. Das Dorf der promessi sposi . . . . .	8
3. Das Mondscheinpanorama von Lecco und Umgebung . . . . .	10
4. Die Burg des Innominato . . . . .	12
5. Lecco — Monza . . . . .	16
6. Monza -- Mailand . . . . .	16
7. Renzo in Mailand 1628 und 1630 . . . . .	17
8. Renzos Flucht von Mailand nach Almenno San Bartolomeo . . . . .	18
9. Almenno San Bartolomeo — Lecco . . . . .	29
10. Schlußbemerkungen . . . . .	30

## Verzeichnis der Abbildungen und Karten.

1. Lecco und Umgebung. Nach einer anonymen Ansichtskarte . . . . .	zu S. 4
2. Kirche und Pfarrhaus von Olate. Photographie nach Bindoni . . . . .	S. 6
3. Pfarrhaus des Don Abbondio, Ansicht von der Straße aus. Zeichnung von Gonin . . . . .	S. 7
4. Pfarrhaus des Don Abbondio, Seitenansicht. Zeichnung von Gonin . . . . .	S. 7
5. Don Abbondio und die beiden Bravi. Zeichnung von Gonin . . . . .	S. 9
6. Die Lage der Burg des Innominato nach Bovara und Bindoni. Auf Grund der Militärkarte . . . . .	zu S. 14
7. Renzos Weg von Lecco bis Monza und von Gorgonzola bis Trezzo. Kartenskizze von Bindoni . . . . .	zu S. 16
8. Renzos Weg von Mailand bis Gorgonzola. Kartenskizze von Bindoni . . . . .	S. 19
9. Renzos Weg über die Adda. Kartenskizze von Bindoni . . . . .	S. 24
10. Renzos Weg über die Adda. Auf Grund der Militärkarte . . . . .	S. 25
11. Renzos Weg von der Adda bis Almenno San Bartolomeo. Kartenskizze von Bindoni . . . . .	S. 27
12. Die Schauplätze des Romans in der Umgebung von Lecco. Kartenskizze von Bindoni . . . . .	zu S. 32

---



12. Die Schauplätze des Romans in der Umgebung von Lecco.  
Kartenskizze von Bindoni (Beilage I), verkleinerter Ausschnitt.

# **SPRACHWISSENSCHAFTLICHE MISCELLEN**

**VII**

VON

**E. KIECKERS**

---

DORPAT 1931

### 33. Zu den litauischen Vokativen auf *-ai*.

Im Litauischen findet sich bekanntlich bei zweisilbigen *a*-stämmigen Vornamen ein Vokativ auf *-ai*, z. B. *Pētrai* von *Pētras*, *Jōnai* von *Jōnas* ‚Johannes‘, ebenso auch bei einigen Appellativa, wie *tėvai* von *tėvas* ‚Vater‘. Im Lettischen gibt es mundartlich Vokative auf *-a* von *a*-Stämmen, wie *tēva* von *tēvs* ‚Vater‘ (daneben *tēvo* und *tēvu*), s. Endzelin Lettische Grammatik 294 f. Es liegt nahe, die lettischen Formen auf *-a* und die litauischen auf *-ai* näher zusammenzubringen. Das lett. *-a* in *tēva* kann aus *-ā* gekürzt sein. Das ursprünglichere *-ā* aber beruht wohl auf Längung von *-a*, die bei langsamem Rufen oder beim Fernruf statt fand. Die litauischen Formen auf *-ai* setzen wohl zunächst auch Vokative auf *-a* voraus, so dass dieser zu erschliessende Ausgang dem Lettischen und Litauischen gemeinsam ist. Im Litauischen sind die Formen auf *-a* dann nach dem interjektionellen Adverb *štai* ‚siehe‘ zu solchen auf *-ai* erweitert. Für die lettische Dehnung im Rufen darf man wohl ohne Bedenken auf die indischen Parallelförmern auf *-ā* (in den Brāhmaṇas, ferner häufig im Prākṛit, auch im Pāli) hinweisen, wegen dieser vgl. jetzt Debrunner-Wackernagel Altindische Grammatik III 97. Die für das Litauische und Lettische eben angesetzte Vokativbildung auf *-a* weist Eindringen des stammauslautenden Vokals des Nominativs in den Vokativ auf und lässt sich mit den neugriechischen Vokativen γέγο von γέρος ‚der Alte‘, Χάγο (neben Χάγε), δράγο (neben δράγε) ‚Unhold‘ vergleichen; wegen letzterer s. Thumb Handbuch der neugr. Volkssprache<sup>2</sup> 44. Aber nicht hierher gehören die apress. Vokative auf *-a*, wie *deiwa* neben *deiwe* ‚o Gott‘, *tawa* neben *tawe* ‚o Vater‘, in ihnen ist *-a* aus *-e* entstanden; vgl. Trautmann Die altpreussischen Sprachdenkmäler S. 218. An bereits ursprachliche Vokative auf *-o* oder *-ō* in der *o*-Deklination glaube ich nicht.

34. Lettisch *mūs* ‚uns‘, *jūs* ‚euch‘.

Die lettischen pluralischen Akkusative *mūs*, *jūs* gehen auf älteres \**muns*, \**juns* zurück. Endzelin Lett. Gramm. S. 380 erklärt \**muns*, \**juns* als Neubildungen nach dem Muster der [nominalen] *u*-Stämme auf Grund des Nom. *jūs*, während apreuss. *mans*, *wans*, ab. *ny*, *vy* aus \**mons*, \**nons*, \**uons* entstanden sind, wobei die beiden letzteren aus älteren \**nōs*, \**uōs* nach \**tons* (= ab. *ty*) umgebildet sind (in \**mons* ist das anlautende *m* aus dem Singular übernommen). Mir scheint, man braucht nicht unbedingt die nominalen *u*-Stämme für die Entstehung von \**muns*, \**juns* zu Hilfe zu nehmen; auch \**juns* konnte wie apreuss. *wans*, ab. *vy* nach dem demonstrativen \**tons* geschaffen sein, nur dass die Neubildung von Nom. plur. *jus* aus erfolgte (umgekehrt dor. Nom. *ἄμές* vom Akk. *ἄμέ* = av. *əhmā* aus nach *τινες*); nach *jūs* dann noch *mūs* gegenüber dem Nom. *mēs*. Man kann so zur Deutung von *mūs*, *jūs* im Kreise der Pronomina bleiben und braucht nicht zum Nomen seine Zuflucht zu nehmen. Auch im Griechischen sagt man von Formen wie dor. *ἄμές* ‚wir‘, hom. *ἡμέας* ‚uns‘, *ὑμέας* ‚euch‘ wohl besser, dass sie nach *τινες* (*τινές*), *τινας* (*τινάς*) zustande gekommen sind als nach Nominalformen wie *πόδες*, *πόδας* (so Hirt Handbuch<sup>2</sup> 423).

35. Neugriechisch *ὁ κύριος Λάζαρος* ‚der Herr L.‘,  
*ὁ γέρο-Κολοκοτρώνης* ‚der alte K.‘

Diese Verbindungen und z. B. noch *ὁ ᾿Α(γ)ι-Γιάννης*, *ὁ καπετάν Νικήτας* nennt Thumb Handbuch der neugr. Volkssprache<sup>2</sup> § 63: *κύριος* ‚Herr‘, *γέρος* ‚der Alte‘, *ἅγιος* ‚der Heilige‘, *καπετάνιος* ‚Hauptmann, Führer‘ u. a. sind indeklinabel, wenn sie als Titel einem Personennamen vorgesetzt sind. Die Formen *κύριος*, *γέρο-*, *᾿Α(γ)ι-*, *καπετάν* sind wohl Vokative; *ὁ κύριος Λάζαρος* erinnert z. B. an aprov. *n' Azemars*, *n' Amblartz*, *'n Talairans* Bertran von Born (herausgegeben von Stimming, Halle 1892) Ged 3, 11 f., worin die aus dem lat. Vokativ *domine* verkürzten Formen *n'* und *'n* vor Nominativen stehen.

36. Lateinisch *miser*.

Lat. *miser* ‚elend, unglücklich‘, das zu *maestus* ‚traurig‘, *maeror* ‚Kummer‘ gehört und zu diesen Wörtern im Ablaut

steht, weist *s* zwischen Vokalen statt des zu erwartenden *r* auf. Als Grund für das *s* wird Dissimilationstrieb angeführt; *r—r* sollte vermieden werden. Als weiteren Beleg für diese dissimilatorische Bestrebung führt man noch *caesariēs* ‚Haar, Haupthaar‘ an. Vgl. z. B. Walde Etym. lat. Wörterb.<sup>2</sup> S. 488 unter *miser*, Sommer Lat. Laut- und Formenlehre<sup>2</sup> 191, Manu Leumann Lat. Gramm. I 141 unter *c*, Niedermann Précis de phonétique historique du latin, nouvelle éd. (Paris 1931) 129 (anders über *caesariēs* Walde a. a. O. 110). Gegen diese phonetische Erklärungsweise soll hier nichts eingewendet werden. Aber bei *miser* scheint mir noch ein anderer Gesichtspunkt in Betracht zu kommen, nämlich das Streben nach etymologischer Deutlichkeit. Dieses Streben, das dem Sinn, der Bedeutung des Wortes dient, ist meines Ermessens bei der Erklärung eines Wortes mindestens in gleichem Masse zu berücksichtigen, wie ein rein lautlicher Vorgang<sup>1)</sup>; es wird leider nach meiner Ansicht in der heutigen Sprachwissenschaft von mancher Seite zu wenig berücksichtigt. Hätten die Lautgesetze ungestört gewirkt, so wäre *\*\*merer* entstanden; und das abgeleitete Substantivum würde *\*\*mereria* lauten. Das hätte doch wohl zu sehr an *mereo(r)* ‚ich verdiene‘ angeklungen.

37. Zu got. *iddja* ‚ich, er ging‘ und zur 1. Sing. des gotischen Mediopassivums.

Während ich in meinem gotischen Handbuch S. 560 got. *iddja* ‚ich ging, er ging‘ auf *\*e-ǰā-m*, *\*e-ǰā-t* zurückgeführt habe, habe ich mich jetzt zu der Ansicht bekehrt, dass *iddja* in beiden Personen auf idg. *\*e-ǰ-ai* zurückgeht und dass die erste Person mit lat. *iī* zusammengehört, was ich bereits Histor. lat. Gramm. II 328 ausgesprochen habe. Collitz (Das schwache Präteritum und seine Vorgeschichte S. 143) hat bekanntlich die Erklärung aufgestellt, „dass die Übereinstimmung von got. *iddja* und lat. *iī* mit grosser Wahrscheinlichkeit für die Existenz eines idg. *\*īy-ai* spricht“. Indessen dürfte die anlautende Länge in

1) Ein hübsches Beispiel dieser Art ist übrigens das aus urar. *\*dhazdhi* (= av. *dazdi*) entstandene ai. *dhēhi* ‚setze, gewähre‘, worin die Hauchdissimilation im Anlaut — etwa im Gegensatz zu ai. *jahi* ‚schlage, töte‘ (= ar. *ǰaʿḏi*, apers. *ǰadiy*) aus idg. *\*ǰh<sub>2</sub>-dhi*, aber mit analogem *j(j)* — unterblieben ist, damit die Form von *dehi* ‚gib‘ (aus urar. *\*dazdhi*) unterschieden werde.

ai. Formen wie 3. Plur. act.  $\bar{v}y\text{-}u\bar{h}$  sekundär sein, wie ich es a. a. O. II 328 vermutet habe. Dass in got. *iddja* ein Rest medialer Flexion erhalten ist, braucht uns nicht zu wundern, wenn wir an ab. *vědě* ‚ich weiss‘ (= lat. *vīdī* ‚ich habe gesehen‘) gegenüber ai. *veda*, av. *vaēdā*, gr. *ōīda*, got. *wait*, aisl. *veit*, ae. *wāt*, as. *wēt*, ahd. *weiz* denken.

Bei diesem Präteritum war dann im Gotischen der Zusammenfall der 1. und 3. Person altererbt. Der Ausgang *-a* in diesen Personen kehrt aber im Gotischen in den schwachen Präterita, wie *brāhta* ‚ich, er brachte‘, *nasida* ‚ich, er rettete‘ u. s. w., wieder, wobei die Entstehung dieser Formen für unsere Frage gleichgültig ist. Jedenfalls ermöglichte es dieser Zusammenfall, dass im präsentischen Mediopassivum die 3. Sing. auf *-da* (aus idg. *-tai*), wie *haitada* ‚er wird genannt‘, die ja auch auf *-a* auslautet, auch als 1. Sing. verwendet werden konnte, entsprechend dann auch im Optativ die Form auf *-dau*, wie *haitadau*. Dagegen hat im Plur. die Verwendung der 3. Person (Ind. *haitanda*, Opt. *haitandau*) auch für die 1. und 2. Person darin eine Parallele, dass bekanntlich im As., Afries., Ae. überhaupt die 3. Plur. auch für die 1. und 2. Person gebraucht wird.

### 38. Zum Praesens pro praeterito.

Bekannt ist der Gebrauch des Präsens zum Ausdruck einer gewohnheitsmässigen oder wiederholten Handlung der Vergangenheit in Sätzen, in denen ein Zeitadverb den präteritalen Sinn zum Ausdruck bringt. So ai. *kvā tāni nāu sakhyā babhūvuh śacāvahē yād avrkā purā cit* ‚wo ist unsere alte Freundschaft geblieben, da wir früher harmlos verkehrten?‘ RV., gr.  $\tau\iota\pi\tau\epsilon$   $\Theta\epsilon\tau\iota$   $\tau\alpha\nu\acute{o}\pi\epsilon\pi\lambda\epsilon$   $\acute{\iota}\kappa\acute{\alpha}\nu\epsilon\iota\varsigma$   $\eta\mu\acute{\epsilon}\tau\epsilon\rho\nu$   $\delta\acute{\omega}$  |  $\alpha\lambda\delta\acute{o}\iota\eta$   $\tau\epsilon$   $\phi\acute{\iota}\lambda\eta$   $\tau\epsilon$ ;  $\pi\acute{\alpha}\rho\omicron\varsigma$   $\gamma\epsilon$   $\mu\acute{\epsilon}\nu$   $\omicron\ddot{\upsilon}$   $\tau\iota$   $\theta\alpha\mu\acute{\iota}\zeta\epsilon\iota\varsigma$  ‚warum kommst du, Thetis in langem Gewande, in unser Haus, liebe und ehrbare? Früher kamst du doch nicht zu Besuch‘ Hom., lat. *olim mihi epistulas nullas mittis* ‚früher schicktest du keine Briefe an mich‘ Plin. ep. I 11, 1; vgl. dazu Brugmann Grndr. II<sup>2</sup> 3, 738 f., Wackernagel Vorlesungen über Syntax I<sup>2</sup> 158, Kühner-Stegmann Ausführl. Gramm. der lat. Sprache II 1, 117, Joh. Bapt. Hofmann Lat. Gramm., Syntax 552. Für das Neuhochdeutsche nennt Sütterlin Neuhochdeutsche Gramm. 445 *die du bisher mit einer andern teilst*

Goethe, Tasso 3, 3<sup>1</sup>); *die Krüppel, die bisher im Freien herumhumpeln, sind dem Kurort durchaus nicht zur Zierde* Rosegger.

Hier sei hinzugefügt, dass im Romanischen bei *solere* ein solches Zeitadverb nicht nötig ist. Vgl. z. B. aprov. *qu' aissi cum las suelh captener, | enaissi las descaptendrai* ,denn so wie ich sie zu schützen pflegte, ebenso werde ich sie im Stiche lassen' Bernart de Ventadorn, Appel Provenzal. Chrestomathie nr. 17, 27 f., *quar ma domna m sol amar, | mas camiatz l' es sos coratges* ,denn meine Herrin pflegte mich zu lieben, aber geändert ist ihr ihr Sinn' Raimbaut de Vaqueiras, Appel a. a. O. nr. 37, 5 f. Sehr oft auch afrz., wie z. B. „*De maint peril estes estors*“, | *Ce dist li rois, „biaus douz amis! | Or remanez an cest pais | A ma cort, si con vos solez“* „Aus mancher Gefahr“, (das =) so sagte der König, „seid ihr davongekommen, lieber, guter Freund! | Nun bleibt in diesem Lande an meinem Hofe, so wie ihr (es zu tun) pflegtet“ Krist. von Troyes Erec und Enide 496 ff. (Förster), und aital., wie *e farò ciò ch' io nom solglio* ,und ich werde das tun, was ich nicht (zu tun) pflegte' Bonagiunta da Lucca (Wiese Altitalien. Elementarbuch<sup>2</sup>, Texte S. 174, 28); *non agio di uoi quello c' auere solglio* ,ich habe von euch nicht, was ich (zu haben) pflegte' Rustico di Filippo (Wiese a. a. O. S. 181 nr. 2, 13).

Fälle wie lat. *saepe dico* lassen sich nicht unmittelbar vergleichen, da die Verba des Sagens und Wahrnehmens eine besondere Stellung im Präsensgebrauch einnehmen.

### 39. Zur Kürzung langer Konsonans und zum dissimilatorischen Schwund im Koptischen.

Die koptische Grammatik von Georg Steindorff (2. Aufl. 1904), die durch die klare grammatische Darstellung und die hinzugefügte Chrestomathie für die Einführung ins Koptische ausgezeichnete Dienste leistet und von der man deshalb lebhaft bedauern muss, dass sie vergriffen und noch nicht in neuer Auflage erschienen ist (ein unveränderter Neudruck kam 1930 heraus), enthält einen Paragraphen, dem man in der vorliegenden Abfassung kaum beistimmen kann. Es ist der § 48,

1) Aber z. B. *Er wird dein Herze lösen | Von der so schweren Last, | Die du zu keinem Bösen | Bisher getragen hast* P. Gerhardt Befehl du deine Wege Str. 10.

der die Überschrift ‚Kontraktion‘ trägt. Am einfachsten ist es, wenn ich die beiden in Betracht kommenden Stellen zunächst mitteile, wobei ich die koptischen Wörter in Umschrift gebe. „Sehr häufig ist im Koptischen die Kontraktion zweier gleicher Konsonanten, die unmittelbar zusammenstossen; in demselben Worte *pošef* ‚ihn teilen‘ für \**poš-šef* (aus \**poš-šef* entstanden...) ...; in zwei Worten: *t<sup>e</sup>namu* ‚wir werden sterben‘ für \**t<sup>e</sup>n-namu* ... Die Kontraktion findet auch statt, wenn beide Konsonanten durch den Murmelvokal *e* getrennt waren; z. B. *sog<sup>e</sup>n* ‚Salbe‘, äg. \**sogn<sup>e</sup>n*; *tah<sup>e</sup>s* ‚Salbung‘ für \**tohs<sup>e</sup>s*; *šfe* ‚siebzig‘ für \**ššfe*, \**sešfe*.“

In den beiden ersten Fällen handelt es sich natürlich um die Verkürzung langer Konsonans vor dem Murmelvokal. In den letzten drei Beispielen aber um dissimilatorischen Schwund: *sog<sup>e</sup>n* steht für \**sogn<sup>e</sup>n* mit dissimilatorischem Schwund des ersten *n*, in *tah<sup>e</sup>s* für \**tahs<sup>e</sup>s* ist das erste *s* dissimilatorisch ausgestossen worden, in *šfe* für \**ššfe* aber das zweite *š*. So ist z. B. auch noch der Status constructus des Infinitivs (der vor abhängigem substantivischem Objekt üblich ist) *šep* ‚empfangen, aufnehmen‘, welchen Steindorff § 208 (Ende) erwähnt, aus \**ššep* (dies aus \**ššep*, äg. *šsp*) mit dissimilatorischem Schwund des zweiten *š* (aus *s* durch Assimilation) entstanden, oder auch der ebenfalls dort genannte Status pronominalis *šop-* aus \**ššop-* (\**ššop-*), der z. B. in den Lesestücken S. 2\* (Apophthegm. patrum Aegyptior. Zoëga 305) vorkommt: *aužoos<sup>e</sup> ngi-<sup>e</sup>n h'ello že kan name eršan u-aggelos uōnah nak ebol<sup>e</sup> mp<sup>e</sup>r šop<sup>e</sup>f erok . . .*, die Greise sagten: „Wenn wirklich ein Engel dir erscheint, nimm ihn nicht bei dir auf“ . . . Der dissimilatorische Schwund trat ein, wenn zwischen den beiden gleichen Konsonanten der Murmelvokal stand. Dissimilatorischer Schwund eines Zischlautes liegt auch vor in dem zu *šožne* ‚(um Rat) fragen, bitten‘ (äg. \**šožn<sup>e</sup>j*) gehörigen Status constructus *žne-* aus \**šžne-* (äg. \**šžn<sup>e</sup>j-*) und im Status pronominalis *žnu-* für \**žnō-* mit dem Wandel von *ō* zu *u* nach Nasal aus \**šžnō-* (äg. \**šžnōj-*); s. Steindorff a. a. O. § 253 (Ende).

## Eelmiste köidete sisu. — Contenu des volumes précédents.

**A I (1921).** 1. A. Paldrock. Ein Beitrag zur Statistik der Geschlechtskrankheiten in Dorpat während der Jahre 1909—1918. — 2. K. Väisälä. Verallgemeinerung des Begriffes der Dirichletschen Reihen. — 3. C. Schlossmann. Hapete mõju kolloidide peale ja selle tähtsus patoloogias. (L'action des acides sur les colloïdes et son rôle dans la pathologie.) — 4. K. Regel. Statistische und physiognomische Studien an Wiesen. Ein Beitrag zur Methodik der Wiesenuntersuchung. — 5. H. Reichenbach. Notes sur les microorganismes trouvés dans les pêches planctoniques des environs de Covda (gouv. d'Archangel) en été 1917. — **Misc.** F. Bucholtz. Der gegenwärtige Zustand des Botanischen Gartens zu Dorpat und Richtlinien für die Zukunft.

**A II (1921).** 1. H. Bekker. The Kuckers stage of the ordovician rocks of NE Estonia. — 2. C. Schlossmann. Über die Darmspirochäten beim Menschen. — 3. J. Letzmann. Die Höhe der Schneedecke im Ostbaltischen Gebiet. — 4. H. Kaho. Neutraalsoolade mõjust ultramaximum-temperatuuri peale *Tradescantia zebrina* juures. (Über den Einfluss der Neutralsalze auf die Temperatur des Ultramaximums bei *Tradescantia zebrina*.)

**A III (1922).** 1. J. Narbutt. Von den Kurven für die freie und die innere Energie bei Schmelz- und Umwandlungsvorgängen. — 2. A. Томсонъ (A. Thomson). Значение аммонійныхъ солей для питанія высшихъ культурныхъ растений. (Der Wert der Ammonsalze für die Ernährung der höheren Kulturpflanzen.) — 3. E. Blessig. Ophthalmologische Bibliographie Russlands 1870—1920. I. Hälfte (S. I—VII und 1—96). — 4. A. Lüüs. Ein Beitrag zum Studium der Wirkung künstlicher Wildunger Helenenquellensalze auf die Diurese nierenkranker Kinder. — 5. E. Öpik. A statistical method of counting shooting stars and its application to the Perseid shower of 1920. — 6. P. N. Kogerman. The chemical composition of the Esthonian M.-Ordovician oil-bearing mineral „Kukersite“. — 7. M. Wittlich und S. Weshnjakow. Beitrag zur Kenntnis des estländischen Ölschiefers, genannt Kukersit. — **Misc.** J. Letzmann. Die Trombe von Odenpäh am 10. Mai 1920.

**A IV (1922).** 1. E. Blessig. Ophthalmologische Bibliographie Russlands 1870—1920. II. Hälfte (S. 97—188). — 2. A. Valdes. Glükogeeni hulka vähendavate tegurite mõju üle südame spetsiifilise lihassüsteemi glükogeeni peale. (Über den Einfluss der die Glykogenmenge verminderrden Faktoren auf das Glykogen des spezifischen Muskelsystems des Herzens.) — 3. E. Öpik. Notes on stellar statistics and stellar evolution. — 4. H. Kaho. Raskemetallsoolade kihvtisusest taimeplasma kohta. (Über die Schwermetallgiftwirkung in bezug auf das Pflanzenplasma.) — 5. J. Piiper und M. Härms. Der Kiefernkreuzschnabel der Insel Ösel *Loxia pityopsittacus estiae* subsp. nov. — 6. L. Poska-Teiss. Zur Frage über die vielkernigen Zellen des einschichtigen Plattenepithels.

**A V (1924).** 1. E. Öpik. Photographic observations of the brightness of Neptune. Method and preliminary results. — 2. A. Lüü s. Ergebnisse der Krüppelkinder-Statistik in Eesti. — 3. C. Schloßmann. Culture in vitro des protozoaires de l'intestin humain. — 4. H. Kaho. Über die physiologische Wirkung der Neutralsalze auf das Pflanzenplasma. — 5. Y. Kauko. Beiträge zur Kenntnis der Torfzersetzung und Vertorfung. — 6. A. Tamme kann. Eesti diktüoneema-kihi uurimine tema tekkimise, vanaduse ja levimise kohta. (Untersuchung des Dictyonema-Schiefers in Estland nach Entstehung, Alter und Verbreitung.) — 7. Y. Kauko. Zur Bestimmung des Vertorfungsgrades. — 8. N. Weiderpass. Eesti piparmündi-õli (*Oleum menthae esthicum*). (Das estnische Pfefferminzöl.)

**A VI (1924).** 1. H. Bekker. Mõned uued andmed Kukruse lademe stratigraafia ja faunast. (Stratigraphical and paleontological supplements on the Kukruse stage of the ordovician rocks of Eesti (Estonia).) — 2. J. Wilip. Experimentelle Studien über die Bestimmung von Isothermen und kritischen Konstanten. — 3. J. Letzmann. Das Bewegungsfeld im Fuss einer fortschreitenden Wind- oder Wasserhose. — 4. H. Scupin. Die Grundlagen paläogeographischer Karten. — 5. E. Öpik. Photometric measures on the moon and the earth-shine. — 6. Y. Kauko. Über die Vertorfungswärme. — 7. Y. Kauko. Eigentümlichkeiten der  $H_2O$ - und  $CO_2$ -Gehalte bei der unvollständigen Verbrennung. — 8. M. Tilzen und Y. Kauko. Die wirtschaftlichen Möglichkeiten der Anwendung von Spiritus als Brennstoff. — 9. M. Wittlich. Beitrag zur Untersuchung des Öles aus estländischem Ölschiefer. — 10. J. Wilip. Emergenzwinkel, Unstetigkeitsflächen, Laufzeit. — 11. H. Scupin. Zur Petroleumfrage in den baltischen Ländern. — 12. H. Richter. Zwei Grundgesetze (Funktion- und Strukturprinzip) der lebendigen Masse.

**A VII (1925).** 1. J. Vilms. Köhreglükogeeni püsivusest mõneste suguste glükogeeni vähendavate tegurite puhul. (Über die Stabilität des Knorpelglykogens unter verschiedenen das Glykogen zum Verschwinden bringenden Umständen.) — 2. E. Blessig. Ophthalmologische Bibliographie Russlands 1870—1920. Nachtrag. — 3. O. Kuriks. Trachoma Eestis (eriti Tartus) möödunud ajal ja praegu. (Das Trachom in Estland (insbesondere in Dorpat) einst und jetzt.) — 4. A. Brandt. Sexualität. Eine biologische Studie. — 5. M. Haltenberger. Gehört das Baltikum zu Ost-, Nord- oder zu Mitteleuropa? — 6. M. Haltenberger. Recent geographical work in Estonia.

**A VIII (1925).** 1. H. Jaakson. Sur certains types de systèmes d'équations linéaires à une infinité d'inconnues. Sur l'interpolation. — 2. K. Frisch. Die Temperaturabweichungen in Tartu (Dorpat) und ihre Bedeutung für die Witterungsprognose. — 3. O. Kuriks. Muutused leeprahaigete silmas Eesti leprosooriumide haigete läbivaatamise põhjal. (Die Lepra des Auges.) — 4. A. Paldrock. Die Senkungsreaktion und ihr praktischer Wert. — 5. A. Öpik. Beiträge zur Kenntnis der Kukruse- $(C_2)$ -Stufe in Eesti. I. — 6. M. Wittlich. Einiges über den Schwefel im estländischen Ölschiefer (Kukersit)

und dessen Verschmelzungsprodukten. — 7. H. Kaho. Orientierende Versuche über die stimulierende Wirkung einiger Salze auf das Wachstum der Getreidepflanzen. I.

**A IX (1926).** 1. E. Krahn. Über Minimaleigenschaften der Kugel in drei und mehr Dimensionen. — 2. A. Mieler. Ein Beitrag zur Frage des Vorrückens des Peipus an der Embachmündung und auf der Peipusinsel Pirisaar in dem Zeitraum von 1682 bis 1900. — 3. M. Haltenberger. Der wirtschaftsgeographische Charakter der Städte der Republik Eesti. — 4. J. Rumma. Die Heimatforschung in Eesti. — 5. M. Haltenberger. Der Stand des Aufnahme- und Kartenwesens in Eesti. — 6. M. Haltenberger. Landeskunde von Eesti. I. — 7. A. Tamme Kann. Die Oberflächengestaltung des nordostestländischen Küstentafellandes. — 8. K. Frisch. Ein Versuch das Embachhochwasser im Frühling für Tartu (Dorpat) vorherzubestimmen.

**A X (1926).** 1. M. Haltenberger. Landeskunde von Eesti. II—III. — 2. H. Scupin. Alter und Herkunft der ostbaltischen Solquellen und ihre Bedeutung für die Frage nach dem Vorkommen von Steinsalz im baltischen Obersilur. — 3. Th. Lippmaa. Floristische Notizen aus dem Nord-Altai nebst Beschreibung einer neuen *Cardamine*-Art aus der Sektion *Dentaria*. — 4. Th. Lippmaa. Pigmenttypen bei Pteridophyta und Anthophyta. I. Allgemeiner Teil. — 5. E. Pipenberg. Eine städtetomographische Skizze der estländischen Hafenstadt Pärnu (Pernau). — 6. E. Spöhr. Über das Vorkommen von *Sium erectum* Huds. und *Lemna gibba* L. in Estland und über deren nordöstliche Verbreitungsgrenzen in Europa. — 7. J. Wilip. On new precision-seismographs.

**A XI (1927).** 1. Th. Lippmaa. Pigmenttypen bei Pteridophyta und Anthophyta. II. Spezieller Teil. — 2. M. Haltenberger. Landeskunde von Eesti. IV—V. — 3. H. Scupin. Epirogenese und Orogenese im Ostbaltikum. — 4. K. Schlossmann. Mikroorganismide kui bioloogiliste reaktiivide tähtsusest keemias. (Le rôle des ferments microbiens dans la chimie.) — 5. J. Sarv. Ahmese geometrilised joonised. (Die geometrischen Figuren des Ahmes.) — 6. K. Jaanson-Orviku. Beiträge zur Kenntnis der Aseri- und der Tallinna-Stufe in Eesti. I.

**A XII (1927).** 1. E. Reinwaldt. Beiträge zur Muriden-Fauna Estlands mit Berücksichtigung der Nachbargebiete. — 2. A. Öpik. Die Inseln Odensholm und Rogö. Ein Beitrag zur Geologie von NW-Estland. — 3. A. Öpik. Beiträge zur Kenntnis der Kukruse-(C<sub>2</sub>-)Stufe in Eesti. II. — 4. Th. Lippmaa. Beobachtungen über durch Pilzinfektion verursachte Anthocyaninbildung. — 5. A. Laur. Die Titration des Ammoniumhydrosulfides mit Ferricyankalium. — 6. N. King. Über die rhythmischen Niederschläge von PbJ<sub>2</sub>, Ag<sub>2</sub>CrO<sub>4</sub> und AgCl im kapillaren Raume. — 7. P. N. Kogerman and J. Kranig. Physical constants of some alkyl carbonates. — 8. E. Spöhr. Über brunsterzeugende Stoffe im Pflanzenreich. Vorläufige Mitteilung.

**A XIII (1928).** 1. J. Sarv. Zum Beweis des Vierfarbensatzes. — 2. H. Scupin. Die stratigraphische Stellung der Devonschichten im Südosten Estlands. — 3. H. Perlitz. On the parallelism between

the rate of change in electric resistance at fusion and the degree of closeness of packing of mealltic atoms in crystals. — 4. K. Frisch. Zur Frage der Luftdruckperioden. — 5. J. Port. Untersuchungen über die Plasmakoagulation von *Paramaecium caudatum*. — 6. J. Sarw. Direkte Herleitung der Lichtgeschwindigkeitsformeln. — 7. K. Frisch. Zur Frage des Temperaturanstiegens im Winter. — 8. E. Spohr. Über die Verbreitung einiger bemerkenswerter und schutzbedürftiger Pflanzen im Ostbaltischen Gebiet. — 9. N. Rägo. Beiträge zur Kenntnis des estländischen Dictyonemaschiefers. — 10. C. Schlossmann. Études sur le rôle de la barrière hémato-encéphalique dans la genèse et le traitement des maladies infectieuses. — 11. A. Öpik. Beiträge zur Kenntnis der Kukruse-(C<sub>2</sub>-C<sub>3</sub>-)Stufe in Eesti. III.

**A XIV (1929).** 1. J. Rives. Über die histopathologischen Veränderungen im Zentralnervensystem bei experimenteller Nebenniereninsuffizienz. — 2. W. Wadi. Kopsutuberkuloosi areng ja kliinilised vormid. (Der Entwicklungsgang und die klinischen Formen der Lungentuberkulose.) — 3. E. Markus. Die Grenzverschiebung des Waldes und des Moores in Alatskivi. — 4. K. Frisch. Zur Frage über die Beziehung zwischen der Getreideernte und einigen meteorologischen Faktoren in Eesti.

**A XV (1929).** 1. A. Nõmmik. The influence of ground limestone on acid soils and on the availability of nitrogen from several mineral nitrogenous fertilizers. — 2. A. Öpik. Studien über das estnische Unterkambrium (Estonium). I—IV. — 3. J. Nuut. Über die Anzahl der Lösungen der Vierfarbenaufgabe. — 4. J. Nuut. Über die Vierfarbenformel. — 5. J. Nuut. Topologische Grundlagen des Zahlbegriffs. — 6. Th. Lippmaa. Pflanzenökologische Untersuchungen aus Norwegisch- und Finnisch-Lappland unter besonderer Berücksichtigung der Lichtfrage.

**A XVI (1930).** 1. A. Paris. Über die Hydratation der Terpene des Terpentins zu Terpinhydrat durch Einwirkung von Mineralsäuren. — 2. A. Laur. Die Anwendung der Umschlagselektroden bei der potentiometrischen Massanalyse. Die potentiometrische Bestimmung des Kaliums. — 3. A. Paris. Zur Theorie der Strömungsdoppelbrechung. — 4. O. Kuriks. Pissarate toimest silma mikrofloorasse. (Über die Wirkung der Tränen auf die Mikroflora des Auges.) — 5. K. Orviku. Keskevoni põhikihid Eestis. (Die untersten Schichten des Mitteldevons in Eesti.) — 6. J. Kopwille. Über die thermale Zersetzung von estländischem Ölschiefer Kukersit.

**A XVII (1930).** 1. A. Öpik. Brachiopoda Protremata der estländischen ordovizischen Kukruse-Stufe. — 2. P. W. Thomson. Die regionale Entwicklungsgeschichte der Wälder Estlands.

**A XVIII (1930).** 1. G. Vilberg. Erneuerung der Loodvegetation durch Keimlinge in Ost-Harrien (Estland). — 2. A. Parts. Über die Neutralsalzwirkung auf die Geschwindigkeit der Ionenreaktionen. — 3. Ch. R. Schlossmann. On two strains of yeast-like organisms cultured from diseased human throats. — 4. H. Richter. Die Relation zwischen Form und Funktion und das teleologische Prinzip in den Naturphänomenen. — 5. H. Arro. Die Metalloxyde als photo-

chemische Sensibilatoren beim Bleichen von Methylenblaulösung. — 6. A. Luha. Über Ergebnisse stratigraphischer Untersuchungen im Gebiete der Saaremaa-(Ösel-)Schichten in Eesti (Unterösel und Eurypterusschichten). — 7. K. Frisch. Zur Frage der Zyklonenvertiefung. — 8. E. Markus. Naturkomplexe von Alatskivi.

**A XIX** (1931). 1. J. Uudelt. Über das Blutbild Trachomkranker. — 2. A. Öpik. Beiträge zur Kenntnis der Kukruse-(C<sub>2</sub>-C<sub>3</sub>-)Stufe in Eesti. IV. — 3. H. Liedemann. Über die Sonnenscheindauer und Bewölkung in Eesti. — 4. J. Sarw. Geometria alused. (Die Grundlagen der Geometrie.)

**A XX** (1931). 1. J. Kuusk. Glühaufschliessung der Phosphorite mit Kieselsäure zwecks Gewinnung eines citrallöslichen Düngmittels. — 2. U. Karell. Zur Behandlung und Prognose der Luxationsbrüche des Hüftgelenks. — 3. A. Laur. Beiträge zur Kenntnis der Reaktion des Zinks mit Kaliumferrocyanid. I. — 4. J. Kuusk. Beitrag zur Kalisalzgewinnung beim Zementbrennen mit besonderer Berücksichtigung der estländischen K-Mineralien. — 5. L. Rinne. Über die Tiefe der Eisbildung und das Auftauen des Eises im Niederungsmoor. — 6. J. Wilip. A galvanometrically registering vertical seismograph with temperature compensation. — 7. J. Nuut. Eine arithmetische Analyse des Vierfarbenproblems. — 8. G. Barkan. Dorpats Bedeutung für die Pharmakologie. — 9. K. Schlossmann. Vanaduse ja surma mõistetest ajakohaste bioloogiliste andmete alusel. (Über die Begriffe Alter und Tod auf Grund der modernen biologischen Forschung.)

**A XXI** (1931). 1. N. Kwaschnin-Ssamarin. Studien über die Herkunft des osteuropäischen Pferdes. — 2. U. Karell. Beitrag zur Ätiologie der arteriellen Thrombosen. — 3. E. Krahn. Über Eigenschwingungszahlen freier Platten. — 4. A. Öpik. Über einige Karbonatgesteine im Glazialgeschiebe NW-Estlands. — 5. A. Thomson. Wasserkulturversuche mit organischen Stickstoffverbindungen, angestellt zur Ermittlung der Assimilation ihres Stickstoffs von seiten der höheren grünen Pflanze.

---

**B I** (1921). 1. M. Vasmer. Studien zur albanesischen Wortforschung. I. — 2. A. v. Bulmerincq. Einleitung in das Buch des Propheten Maleachi. 1. — 3. M. Vasmer. Osteuropäische Ortsnamen. — 4. W. Anderson. Der Schwank von Kaiser und Abt bei den Minsker Juden. — 5. J. Bergman. Quaestiunculæ Horatianæ.

**B II** (1922). 1. J. Bergman. Aurelius Prudentius Clemens, der grösste christliche Dichter des Altertums. I. — 2. L. Kettunen. Lõunavepsa häälik-ajalugu. I. Konsonandid. (Südwepische Lautgeschichte. I. Konsonantismus.) — 3. W. Wiget. Altgermanische Lautuntersuchungen.

**B III** (1922). 1. A. v. Bulmerincq. Einleitung in das Buch des Propheten Maleachi. 2. — 2. M. A. Курчинский (M. A. Kurtshinsky). Социальный законъ, случай и свобода. (Das soziale Gesetz, Zufall und Freiheit.) — 3. A. R. Cederberg. Die Erstlinge der estländischen Zeitungsliteratur. — 4. L. Kettunen. Lõunavepsa häälik-ajalugu. II. Vokaalid. (Südwepische Lautgeschichte. II. Voka-

lismus.) — 5. E. Kieckers. Sprachwissenschaftliche Miscellen. [I.] — 6. A. M. Tallgren. Zur Archäologie Eestis. I.

**B IV** (1923). 1. E. Kieckers. Sprachwissenschaftliche Miscellen. II. — 2. A. v. Bulmerincq. Einleitung in das Buch des Propheten Maleachi. 3. — 3. W. Anderson. Nordasiatische Flutsagen. — 4. A. M. Tallgren. L'ethnographie préhistorique de la Russie du nord et des États Baltiques du nord. — 5. R. Gutmann. Eine unklare Stelle in der Oxforder Handschrift des Rolandsliedes.

**B V** (1924). 1. H. Mutschmann. Milton's eyesight and the chronology of his works. — 2. A. Pridik. Mut-em-wija, die Mutter Amenhotep's (Amenophis') III. — 3. A. Pridik. Der Mitregent des Königs Ptolemaios II Philadelphos. — 4. G. Suess. De Graecorum fabulis satyricis. — 5. A. Berendts und K. Grass. Flavius Josephus: Vom jüdischen Kriege, Buch I—IV, nach der slavischen Übersetzung deutsch herausgegeben und mit dem griechischen Text verglichen. I. Lief. (S. 1—160). — 6. H. Mutschmann. Studies concerning the origin of „Paradise Lost“.

**B VI** (1925). 1. A. Saareste. Leksikaalseist vahekordadest eesti murretes. I. Analüüs. (Du sectionnement lexicologique dans les patois estoniens. I. Analyse.) — 2. A. Bjerre. Zur Psychologie des Mordes.

**B VII** (1926). 1. A. v. Bulmerincq. Einleitung in das Buch des Propheten Maleachi. 4. — 2. W. Anderson. Der Chalifenmünzfund von Kochtel. (Mit Beiträgen von R. Vasmer.) — 3. J. Mägiste. Rosona (Eesti Ingeri) murde pääjooned. (Die Hauptzüge der Mundart von Rosona). — 4. M. A. Курчинский (M. A. Kurtschinsky). Европейский хаосъ. Экономическія послѣдствія великой войны. (Das europäische Chaos.)

**B VIII** (1926). 1. A. M. Tallgren. Zur Archäologie Eestis. II. — 2. H. Mutschmann. The secret of John Milton. — 3. L. Kettunen. Untersuchung über die livische Sprache. I. Phonetische Einführung. Sprachproben.

**B IX** (1926). 1. N. Maim. Parlamentarismist Prantsuse restauratsioonial (1814—1830). (Du parlementarisme en France pendant la Restauration.) — 2. S. v. Csekey. Die Quellen des estnischen Verwaltungsrechts. I. Teil (S. 1—102). — 3. A. Berendts und K. Grass. Flavius Josephus: Vom jüdischen Kriege, Buch I—IV, nach der slavischen Übersetzung deutsch herausgegeben und mit dem griechischen Text verglichen. II. Lief. (S. 161—288). — 4. G. Suess. De eo quem dicunt inesse Trimalchionis cenae sermone vulgari. — 5. E. Kieckers. Sprachwissenschaftliche Miscellen. III. — 6. C. Vilhelmson. De ostraco quod Revaliae in museo provinciali servatur.

**B X** (1927). 1. H. B. Rahamägi. Eesti Evangeeliumi Luteri usu vaba rahvakirik vabas Eestis. (Die evangelisch-lutherische freie Volkskirche im freien Eesti. Anhang: Das Gesetz betreffend die religiösen Gemeinschaften und ihre Verbände.) — 2. E. Kieckers. Sprachwissenschaftliche Miscellen. IV. — 3. A. Berendts und K. Grass. Flavius Josephus: Vom jüdischen Kriege, Buch I—IV, nach der slavischen Übersetzung deutsch herausgegeben und mit dem griechischen Text ver-

glichen. III. Lief. (S. 289—416). — 4. W. Schmied-Kowarzik. Die Objektivation des Geistigen. (Der objektive Geist und seine Formen.) — 5. W. Anderson. Novelline popolari sammarinesi. I.

**B XI** (1927). 1. O. Loorits. Liivi rahva usund. (Der Volksglaube der Liven.) I. — 2. A. Berendts und K. Grass. Flavius Josephus.: Vom jüdischen Kriege, Buch I—IV, nach der slavischen Übersetzung deutsch herausgegeben und mit dem griechischen Text verglichen. IV. Lief. (S. 417—512). — 3. E. Kieckers. Sprachwissenschaftliche Miscellen. V.

**B XII** (1928). 1. O. Loorits. Liivi rahva usund. (Der Volksglaube der Liven.) II. — 2. J. Mägiste. *oi-, ei-*deminutiivid läänemeresoome keelis. (Die *oi-, ei-*Deminutiva der ostseefinnischen Sprachen).

**B XIII** (1928). 1. G. Suess. Petronii imitatio sermonis plebei qua necessitate coniungatur cum grammatica illius aetatis doctrina. — 2. С. Штейн (S. v. Stein). Пушкин и Гофман. (Puškin und E. T. A. Hoffmann.) — 3. A. V. Kõrv. Värsimõõt Veske „Eesti rahvalauludes“. (Le mètre des „Chansons populaires estoniennes“ de Veske.)

**B XIV** (1929). 1. Н. Майм (N. Maim). Парламентаризм и суверенное государство. (Der Parlamentarismus und der souveräne Staat.) — 2. S. v. Csekey. Die Quellen des estnischen Verwaltungsrechts. II. Teil (S. 103—134). — 3. E. Virányi. Thalès Bernard, littérateur français, et ses relations avec la poésie populaire estonienne et finnoise.

**B XV** (1929). 1. A. v. Bulmerincq. Kommentar zum Buche des Propheten Maleachi. 1 (1, 2—11). — 2. W. E. Peters. Benito Mussolini und Leo Tolstoi. Eine Studie über europäische Menschheitstypen. — 3. W. E. Peters. Die stimmanalytische Methode. — 4. W. Freymann. Platons Suchen nach einer Grundlegung aller Philosophie.

**B XVI** (1929). 1. O. Loorits. Liivi rahva usund. (Der Volksglaube der Liven.) III. — 2. W. Süss. Karl Morgenstern (1770—1852). I. Teil (S. 1—160).

**B XVII** (1930). 1. A. R. Cederberg. Heinrich Fick. Ein Beitrag zur russischen Geschichte des XVIII. Jahrhunderts. — 2. E. Kieckers. Sprachwissenschaftliche Miscellen. VI. — 3. W. E. Peters. Wilson, Roosevelt, Taft und Harding. Eine Studie über nordamerikanisch-englische Menschheitstypen nach stimmanalytischer Methode. — 4. N. Maim. Parlamentarism ja fašism. (Parliamentarism and fascism.)

**B XVIII** (1930). 1. J. Vasar. Taani püüded Eestimaa taasvallutamiseks 1411—1422. (Dänemarks Bemühungen Estland zurückzugewinnen 1411—1422.) — 2. L. Leesment. Über die livländischen Gerichtssachen im Reichskammergericht und im Reichshofrat. — 3. А. И. Стендер-Петерсен (Ad. Stender-Petersen). О пережиточных следах аориста в славянских языках, преимущественно в русском. (Über rudimentäre Reste des Aorists in den slavischen Sprachen, vorzüglich im Russischen.) — 4. М. Курчинский

(M. Kourtschinsky). Соединенные Штаты Европы. (Les États-Unis de l'Europe.) — 5. K. Wilhelmson. Zum römischen Fiskalkauf in Ägypten.

**B XIX** (1930). 1. A. v. Bulmerincq. Kommentar zum Buche des Propheten Maleachi. 2 (1, 11—2, 9). — 2. W. Süss. Karl Morgenstern (1770—1852). II. Teil (S. 161—330). — 3. W. Anderson. Novelline popolari sammarinesi. II.

**B XX** (1930). 1. A. Oras. Milton's editors and commentators from Patrick Hume to Henry John Todd (1695—1801). I. — 2. J. Vasar. Die grosse livländische Güterreduktion. Die Entstehung des Konflikts zwischen Karl XI. und der livländischen Ritter- und Landschaft 1678—1684. Teil I (S. 1—176). — 3. S. v. Csekey. Die Quellen des estnischen Verwaltungsrechts. III. Teil (S. 135—150).

**B XXI** (1931). 1. W. Anderson. Der Schwank vom alten Hildebrand. Teil I (S. 1—176). — 2. A. Oras. Milton's editors and commentators from Patrick Hume to Henry John Todd (1695—1801). II. — 3. W. Anderson. Über P. Jensens Methode der vergleichenden Sagenforschung.

**B XXII** (1931). 1. E. Tennmann. G. Teichmüllers Philosophie des Christentums. — 2. J. Vasar. Die grosse livländische Güterreduktion. Die Entstehung des Konflikts zwischen Karl XI. und der livländischen Ritter- und Landschaft 1678—1684. Teil II (S. I—XXVII. 177—400).

**B XXIII** (1931). 1. W. Anderson. Der Schwank vom alten Hildebrand. Teil II (S. I—XIV. 177—329). — 2. A. v. Bulmerincq. Kommentar zum Buche des Propheten Maleachi. 3 (2, 10—3, 3). — 3. P. Arumaa. Litauische mundartliche Texte aus der Wilnaer Gegend. — 4. H. Mutschmann. A glossary of americanisms.

**B XXIV** (1931). 1. L. Leesment. Die Verbrechen des Diebstahls und des Raubes nach den Rechten Livlands im Mittelalter. — 2. N. Maim. Völkerbund und Staat. Teil I (S. 1—176).

**B XXV** (1931). 1. Ad. Stender-Petersen. Tragoediae Sacrae. Materialien und Beiträge zur Geschichte der polnisch-lateinischen Jesuitendramatik der Frühzeit. — 2. W. Anderson. Beiträge zur Topographie der „Promessi Sposi“. — 3. E. Kieckers. Sprachwissenschaftliche Miscellen. VII.

---

**C I—III** (1929). **I 1.** Ettelugemiste kava 1921. aasta I poolaastal. — **I 2.** Ettelugemiste kava 1921. aasta II poolaastal. — **I 3.** Dante pidu 14. IX. 1921. (Dantefeier 14. IX. 1921.) R. Gutmann. Dante Alighieri. W. Schmied-Kowarzik. Dantes Weltanschauung. — **II 1.** Ettelugemiste kava 1922. aasta I poolaastal. — **II 2.** Ettelugemiste kava 1922. aasta II poolaastal. — **III 1.** Ettelugemiste kava 1923. aasta I poolaastal. — **III 2.** Ettelugemiste kava 1923. aasta II poolaastal.

**C IV—VI** (1929). **IV 1.** Ettelugemiste kava 1924. aasta I poolaastal. — **IV 2.** Ettelugemiste kava 1924. aasta II poolaastal. — **V 1.** Ettelugemiste kava 1925. aasta I poolaastal. — **V 2.** Ettelugemiste

kava 1925. aasta II. poolaastal. — **VI 1.** Ettelugemiste kava 1926. aasta I poolaastal. — **VI 2.** Ettelugemiste kava 1926. aasta II poolaastal.

**C VII—IX (1929).** **VII 1.** Ettelugemiste kava 1927. aasta I poolaastal. — **VII 2.** Ettelugemiste kava 1927. aasta II poolaastal. — **VIII 1.** Ettelugemiste kava 1928. aasta I poolaastal. — **VIII 2.** Ettelugemiste kava 1928. aasta II poolaastal. — **IX 1.** Ettelugemiste kava 1929. aasta I poolaastal. — **IX 2.** Ettelugemiste kava 1929. aasta II poolaastal. — **IX 3.** Eesti Vabariigi Tartu Ülikooli isiklik koosseis 1. detsembril 1929.

**C X (1929).** Eesti Vabariigi Tartu Ülikool 1919—1929.

---

**TARTU ÜLIKOOI TOIMETUSED** ilmuvad kolmes seerias:

**A:** Mathematica, physica, medica. (Matamatika-loodusteaduskonna, arstiteaduskonna, loomaarstiteaduskonna ja põllumajandusteaduskonna tööd.)

**B:** Humaniora. (Usuteaduskonna, filosoofiateaduskonna ja õigusteaduskonna tööd.)

**C:** Annales. (Aastaruanded.)

**Ladu:** Ülikooli Raamatukogus, Tartus.

---

**LES PUBLICATIONS DE L'UNIVERSITÉ DE TARTU (DORPAT)** se font en trois séries:

**A:** Mathematica, physica, medica. (Mathématiques, sciences naturelles, médecine, sciences vétérinaires, agronomie.)

**B:** Humaniora. (Théologie, philosophie, philologie, histoire, jurisprudence.)

**C:** Annales.

**Dépôt:** La Bibliothèque de l'Université de Tartu, Estonie.

---