
Sammlung Metzler
Band 212

Mon Dieu, l'embarras qu'un livre à mettre à / au jour!

Molière, 'Préface' zu *Les précieuses ridicules*

Ce n'est pas le message, l'idée, l'argument, dans ces œuvres, qui comptent le plus. Ce qui s'y passe est d'ordre alchimique et ne s'explique pas: c'est l'émission d'une incroyable masse de sens par le texte ou l'image; c'est l'infinité de façons dont ce sens rayonne dans l'esprit du spectateur; c'est la coexistence de deux propriétés pourtant inconciliables, l'opacité et la limpidité.

Michel Vinaver, *Monsieur de Molière, de face et de profil*

I. Molière in seiner Zeit

1. Das politische, gesellschaftliche und kulturelle Umfeld; die Ordnungsfunktion des molièreschen Theaters; Hinweise zur Rezeptions- und Forschungsgeschichte

Molières Leben (1622-1673) umfasst jenen Zeitraum der französischen Geschichte, den man als Vorbereitungsphase des Absolutismus und erste Dekade der Entfaltung der Absoluten Monarchie Ludwigs XIV. bezeichnet. Durch die Ernennung zum Ersten Minister des königlichen Staatsrates wird Richelieu 1624 mächtigster Mann im Reich und verfolgt im Interesse des jüngeren Ludwig XIII. eine Politik, deren vorrangiges Ziel die Stärkung der Zentralmacht im Inneren wie nach außen ist. Nach dem Tode der beiden Staatsmänner überträgt die Königinmutter Anna von Österreich die politischen Geschäfte in Vertretung des minderjährigen Ludwig XIV. dem Kardinal Mazarin. Das wichtigste innenpolitische Ereignis seiner Regierungszeit (1643-1661) ist das letzte vergebliche Aufbäumen des Adels gegen eine endgültige politische Entmachtung in der Fronde (1648-1653). Als Ludwig XIV. (*1638 in Saint-Germain, 1643 zum König ernannt und 1651 für volljährig erklärt) nach Mazarins Tod den Entschluss fasst, von nun an selbst zu regieren, wird die Entscheidung von der großen Mehrheit der Franzosen mit Begeisterung aufgenommen: Mazarins Tod eröffnet die Chance, dass Frankreich nach rund einem halben Jahrhundert der Priester- und Fremdherrschaft wieder direkt von einem König regiert wird. Auch sehnt sich das Land nach den endlosen Kriegen unter Richelieu und Mazarin nach Frieden. Bereits 1659 hatte Mazarin durch die Heirat Ludwigs XIV. mit Maria Theresia von Spanien einen vierundzwanzig Jahre währenden Kriegszustand beendet. Die französisch-spanische Hochzeit (Juni 1660) und insbesondere der prunkvolle Einzug des jungen Paares in Paris (Aug. 1660) zeigen den Beginn einer neuen Epoche an. Die späteren »großen«, »klassischen« Autoren Racine und La Fontaine, aber auch unzählige »kleinere« feiern die Ereignisse in pompösen Versen und sind doch alle nur darauf bedacht, die Aufmerksamkeit des jungen Königs auf sich zu lenken, dessen Gunst Molière sich zu diesem Zeitpunkt bereits erfreuen konnte.

Auf die Übernahme der Regierungsgeschäfte folgt als zweite wichtige Maßnahme die Verhaftung des bisherigen Finanzministers Fouquet (Sept. 1661). Sein Sturz ist das letzte Glied in einer Kette von Ereignissen, die sämtlich auf die Entmachtung des Adels zielen. Der König ist traumatisch geprägt von den Erlebnissen der Fronde, die ihn selbst und Mazarin zur nächtlichen Flucht aus dem aufständischen Paris gezwungen hatten; er ist daher fest entschlossen, jede Form von Partikularinteressen und Autonomiebestrebungen einzelner Gruppen zu unterbinden. Auf politische Entscheidungen hat der Adel von nun an keinen Einfluss mehr; stattdessen wird er am Hof mit wohlklingenden, aber wertlosen Ämtern abgespeist. Da jedoch die Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Stellung am Hof mit aufwendigen Repräsentationspflichten verbunden ist und die Einnahmen des großenteils der Provinz entstammenden Adels mit den ständig wachsenden Repräsentationskosten nicht Schritt halten können, gerät er mehr und mehr in Abhängigkeit von der Gunst des Königs und dessen finanziellen Zuwendungen. Aus dem einst mächtigen Schwert- und Hochadel, der Jahrhunderte lang die Geschicke Frankreichs mitgeprägt hatte, wird unter Ludwig XIV. ein domestizierter Hofadel mit primär repräsentativer, »parasitärer« Funktion.

Das wechselseitige Verhältnis von Adel und Königtum ist ambivalent. Denn trotz seiner Domestizierung bleibt der Adel notwendiger Bestandteil einer vertikal geordneten Gesellschaftshierarchie, an deren Spitze der König thronet. Zugleich schafft er einen Abstand zwischen dem König und dem aufstrebenden Bürgertum, das aufgrund seiner beherrschenden Stellung in Handel und Wirtschaft im Besitz jenes Geldes ist, dessen der König zur Realisierung seiner ehrgeizigen Pläne dringend bedarf. Weil er diese wirtschaftspolitische Bedeutung erkennt und ein Gegengewicht zum alten Feudaladel schaffen will, ermöglicht er dem Bürgertum die Teilnahme am Gemeinwesen. In diesem Zusammenhang kommt der Ernennung des bürgerlichen Colbert zum Nachfolger Fouquets symbolhafte Bedeutung zu. In vielen Bereichen des staatlichen Lebens leitet Colbert wichtige Reformen ein. Allgemein bevorzugt der König bürgerliche Mitarbeiter, da ihm ihre Anpassungsfähigkeit, ihr Organisationsgeschick und Ordnungssinn als sicherer Garant einer nützlichen Tätigkeit im Dienste des Staates erscheinen. Doch die hierarchische Gesellschaftsordnung ist keineswegs undurchlässig; denn die Käuflichkeit der Ämter eröffnet dem wohlhabenden Bürgertum den Zugang zum Amtadel, der »noblesse de robe«. Daher stellen Adel und Bürgertum auch keine scharf gegeneinander abgegrenzten homogenen sozialen Gruppierungen dar.

Die königliche Familie, der Hofadel und das zu einflussreichen Ämtern gelangte Bürgertum konstituieren das für die Epoche charakteristische Publikum von ›la cour et la ville‹, dessen moralische und ästhetische Werte zugleich die komische Perspektive der molièreschen Komödie darstellen. Und alles, was sich in Adel und Bürgertum deren Normen nicht anpasst, gibt sie mit Billigung des Königs rückhaltlos der Lächerlichkeit preis.

Die ersten Regierungsjahre des jungen Königs sind von einer gezielten ›Kulturpropaganda‹ begleitet. Da sich Ludwigs politische und religiöse Erziehung ganz im Gedanken des Gottesgnadentums der Monarchie vollzog, ist er immer darauf bedacht, persönliches Verhalten, Politik und Regierungsstil durch mythische Vorbilder zu legitimieren. Daher resultieren die unzähligen Vergleiche mit dem Sonnengott Apoll, mit Jupiter, Alexander, Augustus etc. Das aus solchem Selbstverständnis des Königs sich ableitende Selbstverständnis der Epoche wird am treffendsten mit dem geschichtsphilosophischen Konzept der *translatio studii et imperii* charakterisiert: Nach Athen und dem antiken Rom, aber auch nach dem Rom und Florenz der Renaissance und des Barock geht mit dem Regierungsantritt Ludwigs XIV. die politische und kulturelle Vorherrschaft endgültig auf Frankreich an den Hof des jungen Königs über. In allen politischen und kulturellen Aktivitäten Ludwigs ist diese Geschichtskonzeption implizit als Folie wahrnehmbar. Wenn Ludwig auf die Orientierung der Künste seiner Zeit einen Einfluss ausgeübt hat, so in dem Sinn, dass er den Künstlern entsprechende Prachtentfaltung auftrug. Das kunstvolle ›Schauspiel‹ seiner Regierung sollte auf die eigenen Untertanen ebenso wie auf das Ausland einen Prestige heischenden Eindruck »de magnificence, de puissance, de richesse et de grandeur« (35, 134) vermitteln. Seine allgemeine und literarische Bildung war allerdings eher mittelmäßig. Vorliebe empfand er für Musik, Tanz, Malerei und Architektur. Von Literatur verstand er herzlich wenig. Wenn er Molière im Kampf um den *Tartuffe* unterstützte, so weniger der literarischen Qualitäten dieses Stückes wegen als aus politischen Motiven. Und man kann sicher sein, dass er den ›großen‹ Komödien im Stil des *Tartuffe* und des *Misanthrope* anspruchslosere Hofballette wie *Les amants magnifiques* oder die ›tragédie-ballet‹ *Psyché* vorzog. Will man einen Eindruck vom literarischen Geschmack des Königs gewinnen, so tut man dies am besten durch die Lektüre einer der meist mit gewaltigem Aufwand an Maschinen konzipierten Hofballette oder Ballettkomödien Molières.

Die von Colbert betriebene ›Kulturpolitik‹ lässt sich am angemessensten mit dem Begriff der ›Gleichschaltung‹, ›la mise au pas‹, kenn-

zeichnen. Wichtige Etappen sind hierbei zunächst 1660 der Tod Gastons von Orléans, des Bruders Ludwigs XIII., eines herausragenden Kunstkenners und Förderers zahlreicher Schriftsteller, dem Molière seit der Gründung des ›Illustre Théâtre‹ viel verdankt; und sodann auch hier der Sturz Foucquets, des wohl einflussreichsten Mäzens der Zeit. Sein Hof in Vaux-le-Vicomte war nicht nur ein politisches, sondern zugleich ein kulturelles und gesellschaftliches Zentrum. Die neue Kulturpolitik ist jedoch von Anfang an darauf ausgerichtet, den konkurrierenden Einfluss von Salons oder Kleinhöfen im Stil desjenigen Foucquets auszuschalten. An die Stelle privater Förderung tritt ab 1663 die jährliche Vergabe von Gratifikationen, die immer wieder Anlass zu heftigen Auseinandersetzungen gibt. Empfänger sind Künstler und Gelehrte aus Frankreich und ganz Europa, die bereit sind, ihre Tätigkeit in den Dienst des neuen Herrschers zu stellen und seinen Ruhm zu mehren. Molière gehört ab 1663 zum Kreise der Nutznießer solcher Gratifikationen.

Im Dienst einer zunehmend auf Straffung und Kontrolle bedachten Kulturpolitik steht auch eine Reihe anderer Maßnahmen. So hofft Colbert, die Effizienz der schon von Richelieu gegründeten ›Académie Française‹ durch die Einführung bezahlter ›Anwesenheitsmarken‹, ›jetons‹, zu steigern, und lässt neue Akademien gründen: die ›Académie des sciences‹ (1666), die ›Académie d'architecture‹ (1671) und die ›Académie de musique‹ (1672). Zusammen mit anderen sollten sie später zu einer ›Académie générale‹ vereinigt werden, in der staatlicher Einfluss ungeschmälert zu verwirklichen sei. Auch das Buchwesen wird einer verschärften Kontrolle unterworfen: Kein Buch darf gedruckt werden, ohne zuvor das ›Privilège du roi‹ zu erhalten; diese Druckerlaubnis wird nur dann erteilt, wenn im Manuskript nichts gegen die Religion und die Würde des Königs verstößt. Zur kulturellen ›mise au pas‹ kommt die Aufkündigung des religiösen Pluralismus: Trotz der im Edikt von Nantes garantierten Religionsfreiheit lässt sich schon unter Richelieu eine Reihe repressiver Maßnahmen gegen die Hugenotten beobachten; diese Tendenz setzt sich nach 1661 fort, und auch in Bezug auf die Jansenisten betreibt die Regierung eine Politik der Einschüchterung und Bedrohung.

Diesen Maßnahmen im kulturellen Bereich entsprechen Zentralisierungsbestrebungen in der Verwaltung (Schwächung der Provinzparlamente und des Pariser Parlaments), der Justiz (Erlass einer Fülle von Verordnungen, vor allem der Zivilprozessordnung von 1667), der Wirtschaft (Schaffung von Manufakturen, Gründung überseeischer Handelskontore) und den Finanzen (Änderung des Steuersystems, Rückkauf der Renten, Ernennung Colberts zum Generalinspektor

der Finanzen). Insgesamt sind diese Maßnahmen Ausdruck eines unbändigen Machtwillens und einer Furcht zugleich, der Furcht eines Rückfalls in die Zeiten der Fronde; daher verfolgen sie auch nur das eine Ziel: die Straffung der Zentralgewalt durch Vereinheitlichung und Kontrolle.

Kaum eine Epoche der französischen Geschichte und Kulturgeschichte ist in ähnlicher Weise mythisiert worden wie die sog. Hochklassik zwischen etwa 1660 und 1685. Erst die neuere Forschung hat sich der Kehrseite des ›grand siècle‹ angenommen und ein differenzierteres Bild dieser Epoche entworfen. Daraus ergibt sich, dass das, was gern als glanzvolle und zeitenthobene Hochkultur dargestellt wird, mit der Not, dem Elend, oft auch der Ausbeutung und dem Tod Tausender, ja Hunderttausender von Menschen erkaufte wurde. So haben die ehrgeizigen (kultur-)politischen Pläne Colberts eine wahre ›chasse aux écus‹ im Gefolge. Da aber das Steuersystem Adel und Geistlichkeit von der Steuer befreit und auch die Einwohner der meisten Städte Steuerprivilegien genießen, werden nur die untere Schicht des Bürgertums und die Landbevölkerung zur Kasse gebeten. Die oft gewaltsam eingetriebenen Steuern reichen indes zur Finanzierung der Vorhaben nicht aus. Kostspielig, ja ruinös sind finanziell und demographisch die endlosen Kriege (fast vierzig Kriegsjahre von rund fünf und fünfzig Regierungsjahren Ludwigs XIV.) sowie die ambitionierten Bauvorhaben (Versailles). Hinzu kommen Naturkatastrophen, die z. B. zwischen 1661 und 1664 zu einer ganz Frankreich heimsuchenden Hungersnot mit hoher (Kinder-)Sterblichkeit führen. Zahllos sind daher die Aufstände der Bauern und städtischen Unterschichten, die sich allerdings nicht gegen den König oder die Monarchie als Staatsform, sondern gegen die regionalen Autoritäten richten; sie werden mit unerbittlicher Grausamkeit niedergeschlagen.

Das Bild, das das erste Jahrzehnt der Regierungszeit Ludwigs XIV. vermittelt, ist daher widersprüchlich: Auf der einen Seite eine große Begeisterung über den Beginn einer neuen Ära, die geprägt wird durch die Integrationsfigur eines jungen Königs, der Ordnung und Frieden nach innen und außen zu garantieren scheint. Wie selbstverständlich geraten große Teile der Bevölkerung in den Sog der Faszination, die dieser Neubeginn ausstrahlt. Vor allem das Bürgertum, dem erstmals die Chance einer wenngleich begrenzten Teilhabe am Staat eröffnet wird, und auch die mehrheitlich dem Bürgertum entstammenden Künstler feiern begeistert diesen historischen Augenblick. Die Kehrseite aber ist die ständig wachsende Konzentration in allen Bereichen der Politik, Verwaltung, Wirtschaft und Kultur, und das heißt eine schnell wuchernde Unfreiheit, die ein Klima der Angst

erzeugt. Damit zeigen sich schon im ersten Jahrzehnt der Regierungszeit Ludwigs XIV. bedrohliche Tendenzen für das gesamte geistige Leben der Epoche.

Ohne Zweifel hat Molière, von seinen Zeitgenossen als aufmerksamer Beobachter, »contemplateur«, charakterisiert, die epochalen Veränderungen seiner Zeit ebenso wie die scheinbar unbedeutenden Ereignisse des Alltags bewusst miterlebt, und selbstverständlich haben sie in seinem Werk ihren Niederschlag gefunden. Um die Aktualität seines Theaters zu begreifen, gilt es, sich zunächst die hohe Repräsentationsfunktion des Theaters als literarischer Gattung zu vergegenwärtigen. Weit davon entfernt, ein gesellschaftliches und kulturelles Randphänomen zu sein, besteht die Aufgabe des Theaters seit alters her darin, Ordnungskonflikte der in ihre Zeit eingebundenen Individuen und gesellschaftlichen Gruppen zur Anschauung zu bringen. Es repräsentiert, ja feiert Ordnungen und macht zugleich deren Gefährdung sinnfällig. Dabei werden im Allgemeinen jene die Ordnung in Frage stellenden, störenden oder gefährdenden Elemente als gesellschaftliche Außenseiter diskreditiert und schließlich entweder vernichtet, neutralisiert oder der Lächerlichkeit preisgegeben. Insofern ist jedes Theater entstehungsgeschichtlich tief in seiner Zeit verwurzelt. Allerdings versucht es, durch die propagierten Lösungen auf die dargestellten gesellschaftlichen Antagonismen einzuwirken, und entwirft oft auch in die Zukunft weisende Modelle.

In ihren verschiedenartigen Ausprägungen tut auch die molièrèsche Komödie nichts anderes. In oft märchenhaft-mythisch verfremdeten Begebenheiten und höchst turbulenten und verwirrenden Handlungen vermittelt sie das Bild einer gesellschaftlichen Ordnung und ihrer Gefährdung; doch indem sie den Außenseiter als »Narren« oder »Kranken« lächerlich macht und letztlich immer der Ordnung zum Sieg verhilft, ist sie Abbild und Wunschbild zugleich und bindet den Zuschauer mittels seiner Identifizierung mit dem positiven Helden in die vorgeschlagene Lösung ein, befreit ihn von Ängsten, gibt ihm Sicherheit und orientiert sein Handeln. Der Bezugspunkt der in Molières Theater obsiegenden Ordnung ist aber in allen Fällen die von der jungen Monarchie Ludwigs XIV. geprägte Höfische Gesellschaft und ihre Normen. Wir dürfen davon ausgehen, dass Ludwig XIV. ein Gespür für die gesellschaftliche Ordnungsfunktion des Theaters besessen hat. Nur so findet seine Begeisterung für das Theater eine befriedigende Erklärung. Durch das Theater, »spectacle«, so schreibt er, »nous tenons l'esprit et le cœur (de nos sujets), quelquefois plus fortement peut-être, que par les récompenses et les bienfaits« (35, 134). In Molière begegnete er jenem Künstler, der bereit war, im

Medium des Theaters die neue Ordnung der jungen Monarchie ästhetisch gefällig und daher umso wirksamer zu verherrlichen.

Molières Werk hat die Epoche seiner Entstehung überdauert, und sein Autor nahm 1982 lt. einer Meinungsumfrage (*Lire* Okt. 1982) hinter Victor Hugo den zweiten Rang »unter den größten französischen Autoren aller Zeiten« ein. Lt. *Quid 2001* steht er mit rund 32.000 Aufführungen zwischen 1680 und 1998 uneinholbar an der Spitze aller in der ›Comédie-Française‹ aufgeführten Autoren, gefolgt von Racine mit ca. neun-, Corneille mit sieben- und, weit abgeschlagen, Hugo mit dreitausend Aufführungen! Die verschlungenen Pfade einer mehr als 300-jährigen Wirkungsgeschichte sind in Monographien und Forschungsberichten umfassend dargestellt worden, so dass hier einige kurze Hinweise genügen können.

Eine erste, bis weit ins 18. Jh. reichende Rezeptionsform wird von Boileau bestimmt. In seinem ein Jahr nach Molières Tod veröffentlichten *Art poétique* stellt er in einer berühmt gewordenen Periphrase den ›auteur du *Misanthrope*‹ dem Autor der *Fourberies de Scapin* gegenüber; statt seine Modelle in ›la cour et la ville‹ zu suchen und allein für dieses Publikum zu schreiben, habe Molière, ›trop ami du peuple‹, mit seinen Farcen auch das ›niedere Volk‹ zu belustigen versucht (III 391 ff.). Vor dem Hintergrund einer aus der Antike stammenden Gegenüberstellung des (›bürgerlich-)schicklichen‹ Terenz und des (›volkstümlich-)groschlächtigen‹ Plautus wird Molière von nun an zu einem ›Térence français‹ stilisiert. La Bruyère und Fénelon schließen sich in einflussreichen Stellungnahmen dieser Einschätzung an, die bürgerlichen Schicklichkeitsvorstellungen in zunehmendem Maß entgegenkommt. Sie bedeutet zugleich eine bis ins 20. Jh. reichende Abwertung der Farce, und da mit fortschreitendem Verfall des höfischen Publikums auch der Primäradressat von Molières Ballettkomödien verschwindet, reduziert sich sein Werk schnell auf einige wenige ›zeitlos klassische Meisterwerke‹.

Die ›Philosophen‹ des 18. Jh.s (Voltaire, Diderot, Vauvenargues u. a.) werden diese Bewertung im Wesentlichen übernehmen. So stellt Voltaire einem dem ›goût du peuple‹ sich anpassenden Molière den ›législateur des bienséances du monde‹ gegenüber. In heftiger Kritik wendet sich Rousseau gegen eine solche Sicht Molières und wirft ihm vor, in Alceste die Tugend lächerlich gemacht und das in Wahrheit Tragische komisch verzerrt zu haben. Rousseaus Verurteilung ist die laizisierte Ausprägung jenes theologischen Bannstrahls, den Bossuet Ende des 17. Jh.s gegen das Theater (Molières) geschleudert hatte; unter der Revolution findet sie in Fabre d'Eglantines *Le Philinte de Molière ou La suite du Misanthrope* eine zeittypische dramaturgische

Ausgestaltung. Facettenreicher wird das Bild im 19. Jh. Das Publikum der Restauration sieht in Molière, vor allem dank dem *Tartuffe*, ein Symbol des Widerstandes gegen klerikale Unterdrückung; auch Stendhal hebt ihn in revolutionärer Begeisterung, ebenfalls aufgrund des antikerikalen *Tartuffe*, auf den Rang eines Shakespeare; für Hugo ist Molière Libertin und Genie zugleich, der sich aber seiner Zeit nicht unterworfen habe. Jetzt kommt auch, in Fortsetzung von Rousseaus Alceste-Interpretation, die folgenreiche Vorstellung eines ›melancholischen‹, ›finsteren‹, ja tragischen Molière auf, der die Bitterkeit seiner persönlichen Erfahrungen in einem zwiespältigen Lachen gelöst habe. Gegenüber solchen im Grunde immer nur auf den *Tartuffe* und den *Misanthrope* sich berufenden Stellungnahmen besteht das zunächst allerdings folgenlose Verdienst Gautiers darin, endlich wieder die Aufmerksamkeit auf Molière als den Autor von Farcen und Ballettkomödien gelenkt zu haben.

Das 19. Jh. markiert jedoch in erster Linie den Beginn einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit Molière. Drei Orientierungen lassen sich ausmachen: eine *textphilologische*, die sich zum Ziel setzt, zunächst einen verlässlichen, ›kritischen‹ Text zu erstellen; sie findet in der dreizehnbändigen Ausgabe der ›Grands Ecrivains de la France‹ von E. Despois und P. Mesnard ihren Niederschlag; eine *biographisch* ausgerichtete, die unter Zuhilfenahme aller verfügbaren Dokumente ein zuverlässiges Bild Molières als eines in konkrete Lebensbedingungen verwickelten Menschen und Künstlers entwerfen möchte; hier leistet Mesnards ›Notice biographique‹ in Band X der ›GEF‹ Pionierarbeit; eine *weltanschaulich* ausgerichtete, die vor allem von Brunetière geprägt wird. Für ihn ist Molière ein direkter Nachfahre Rabelais' und Montaignes, der sich, insbesondere in seinen ›großen‹ Komödien, gegen den intellektuellen, religiösen, moralischen und künstlerischen Konformismus des 17. Jh.s zur Wehr gesetzt habe. Folglich sieht er in Molières Theater den Niederschlag einer libertinitisch geprägten Naturphilosophie. Diese sich aus dem laizistischen Geist der 3. Republik herleitende Sicht eines ›philosophischen‹ Molière wird lange Nachwirkungen zeitigen. Das nach 1870 neu erwachende Interesse eines breiten Publikums an Molière, von Albanese (483-484) erklärt als Rekurs auf eine kulturelle Autorität zum Zwecke einer moralischen und intellektuellen Stärkung im Dienst einer bürgerlichen nationalistischen Ideologie, bezeugt die ›Collection moliéresque‹ (490), eine Sammlung von Texten des 17. Jh.s, die zu Leben und Werk Molières in mehr oder minder erhellendem Zusammenhang stehen; und weiter die Monatszeitschrift ›Le Moliériste‹ (502), ein Diskussionsforum aller Molière betreffenden Fragen, das

sich allerdings häufig in der Erörterung von Quisquilien verliert. Ab 1994 hat ›Le Moliériste‹ in dem Jahrbuch ›Le Nouveau Moliériste‹ eine Fortsetzung gefunden; die bisher vorliegenden Bände informieren umfänglich über Tendenzen und Ergebnisse der aktuellen Molièreforschung (285).

Zu einer einflussreichen Synthese gelangen die verschiedenen Strömungen der Molièreforschung des 19. Jh.s in G. Michauts dreibändiger Monographie *La jeunesse de Molière. Les débuts de Molière à Paris. Les luttes de Molière* (375). Sie sind nach Mesnard das erste großangelegte Unterfangen einer philologisch-akribischen Prüfung aller auf Molière bezogenen Dokumente und führen zu einer ›Entmythisierung‹ des bis dahin erarbeiteten Molièrebildes. Für Michaut ist Molière weder Libertin noch Philosoph, noch Theoretiker, noch Anhänger Ludwigs XIV., sondern vor allem ein aufs höchste begnadeter Komödienautor. Michauts Darstellung hat die Molièreforschung in doppelter Weise beeinflusst. Seine These eines ›reinen‹ Künstlers Molière findet in den grundlegenden Arbeiten von W. G. Moore *Molière. A new criticism* (380) und R. Bray *Molière. Homme de théâtre* (336) eine Fortsetzung und Ergänzung. Beide sehen Molière in erster Linie als Künstler und interessieren sich mehr für den materiellen als den ideellen Aspekt seines Theaters. Andererseits hat Michauts Monographie zu einer intensiveren Beschäftigung mit dem Menschen Molière veranlasst. Das Interesse am Leben und Werk Molières hatte bereits kurz nach seinem Tode eingesetzt. So findet sich in S. Chappuzeaus *Le théâtre français* (1674) nicht nur eine erste Würdigung Molières als Schauspieler und Theaterdirektor, sondern auch ein emphatisches Porträt des Menschen Molière; Vivot/La Grange und Grimarest (cf. S. 28 f.) hatten wenig später ein nüchterneres Bild entworfen. So unterschiedlich die Texte dieser Autoren auch sind, stellen sie doch erstmals die Frage nach der Persönlichkeit Molières, eine Frage, auf die angesichts der Kargheit entsprechender Dokumente die Kritik des 20. Jh.s auf ihre Weise eine Antwort zu geben bemüht ist. So versuchen R. Fernandez (*Vie de Molière*, 353) und insbesondere P. Brisson (*Molière. Sa vie dans ses œuvres*, 337) Molières Persönlichkeit aus der inneren Entwicklung seines Werkes zu erfassen; andere Biographen (Simon 383-385; Thoorens 388; Bordonove 334; Mallet 374) haben vergleichbare Wege eingeschlagen.

Doch ist dies nur ein Aspekt einer ungleich differenzierteren wissenschaftlichen Beschäftigung mit Leben und Werk Molières, über deren Orientierung, Methoden und Ergebnisse zahlreiche Monographien und Forschungsberichte Rechenschaft ablegen. Gegen jede einseitige Festlegung Molières, insbesondere als eines nur artistischen

›homme de théâtre‹, hat als erster A. Adam polemisiert. Seine umfassende Darstellung Molières galt lange als die wichtigste neuere Gesamtinterpretation; sie wird durch das Bemühen gekennzeichnet, Molière in den historischen Kontext seiner Epoche zurückzusetzen. Dabei geht Adam von der Prämisse aus »[que] les chefs-d'œuvre de nos écrivains n'ont pas été écrits dans une atmosphère de sérénité, mais parmi les périls. Ils furent des affirmations de liberté au cœur d'une société qui se ruait dans la servitude« (331, 47). Eine solche Sicht hat zur Folge, dass insbesondere die Ballettkomödien bei ihm nur beiläufig berücksichtigt werden. Dies gilt auch für E. Köhler (146), dessen Ausgangsposition sich von derjenigen Adams nicht grundsätzlich unterscheidet. Historisch-philologisch orientiert sind auch R. Jasinski (365) und insbesondere G. Couton in seiner für jede wissenschaftliche Beschäftigung mit Molière unverzichtbaren Pléiadeausgabe (186). Die jüngst erschienenen Monographien von C. E. J. Caldicott (340) und R. Duchêne (350) sehen Molière primär als zielstrebigem, karriereorientierten ›homme de théâtre‹, für den der künstlerische und materielle Erfolg des Werkes Vorrang hat gegenüber jedem wie auch immer gearteten gesellschaftlichen ›Engagement‹. Für Caldicott ist Molières Karriere das Ergebnis eines Spannungsfeldes, das aus Gönnern und Mäzenen einerseits und mehr oder minder skrupellosen Verlegern andererseits besteht, aus dem sich der Dramaturg als einer der ersten ›écrivains‹ im neuzeitlichen Sinn des Wortes befreit habe. Duchênes Monographie ist, nach Mesnard und Michaut, der erste Versuch, unter Auswertung aller heute verfügbaren Dokumente ein von Mythen und Legenden befreites Molièrebild zu vermitteln. Dank ihrer zahlreichen Abbildungen, Tabellen und Register besitzt diese Monographie zugleich den Rang eines unverzichtbaren Arbeitsinstruments. Duchêne zeigt einen ›postmodernen‹ Molière jenseits jeden sozialen, politischen oder ähnlichen ›Engagements‹, der sich nur seinem Theater verpflichtet fühlt. Auf dem Höhepunkt seiner Karriere sieht Duchêne in ihm einen zugleich umjubelten und gehassten Publikumsstar, ›la première idole moderne‹. Dass Molière indes auch ›contemplateur‹ der sozialen und geschichtlichen Wirklichkeit seiner Zeit ist, sein Bewusstsein und notwendigerweise auch sein Werk also dadurch mit geprägt werden, kommt in den Arbeiten von Caldicott und Duchêne weniger zum Tragen. In Anknüpfung und Fortsetzung der sich von A. Adam herleitenden wissenschaftlichen Tradition versteht sich die folgende Darstellung als eine Würdigung des gesamten molièreschen Theaters in seiner entstehungsgeschichtlichen Bedingtheit.

Bibl.: 1-126; 140; 333-337; 340; 350; 352-353; 374-375; 380; 383-385; 388; 392-394; 483-508. – J. Cornette, L'histoire au travail. Le nouveau ›Siècle de Louis XIV‹: un bilan historiographique depuis vingt ans (1980-2000). In: 8, 561-620; mit ausführlicher Bibliographie. G. Sabatier, La gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672. In: 8, 527-560.

2. Leben und Werk Molières

2.1 Familie, Kindheit, Jugend, Ausbildung

Trotz einer Fülle zeitgenössischer Dokumente und Zeugnisse, die die neuere Molièreforschung zu Tage gefördert hat (M. Jurgens/E. Maxfield-Miller 366; Mongrédien 377), bleiben wichtige Ereignisse und Phasen von Molières Biographie kontrovers, und insbesondere liegt seine Persönlichkeit im Dunkeln.

Getauft wird er am 15. Januar 1622 auf den Namen Jean. Da die Kinder wegen der hohen Kindersterblichkeit oft noch am Tage der Geburt oder möglichst kurze Zeit danach getauft werden, kommt als Geburtsdatum nur der 13. oder 14. Januar in Betracht. Sein Vater, Jean Poquelin, fünfundzwanzig Jahre alt, ist ›marchand tapissier‹, d. h. Inhaber eines Dekorationsgeschäfts; die Familie Poquelin ist seit drei Generationen in diesem Beruf tätig; seine Mutter, Marie Cressé, zwanzig Jahre alt, entstammt dem gleichen Milieu; doch kann die Familie Cressé auf eine längere Zugehörigkeit zum Bürgertum verweisen als die Poquelins. Jean wird noch drei Brüder und zwei Schwestern haben, die alle vor ihm sterben. Zur Unterscheidung von seinem jüngeren, ebenfalls Jean genannten Bruder (*1624) nennt man ihn Jean-Baptiste.

Die Familie Poquelin wohnt im Hallenviertel. Das Geschäft des Vaters befindet sich in der Rue Saint-Honoré, einer der ältesten Straßen von Paris, die fast ausschließlich von Tuch-, Stoff- und Kurzwarenhändlern, Schneidern, Optikern, Juwelieren bevölkert wird. In unmittelbarer Nähe befinden sich der Palais-Royal und die aristokratischen Hôtels des Marais, aber auch die Markthallen, Lebensbereich des Handel treibenden Bürgertums, sowie der Pont-Neuf mit seinen Schaustellern und Gauklern. Dank bürgerlichem Ordnungssinn und unternehmerischem Wagemut floriert das Geschäft des Vaters, der 1631 das Amt eines ›tapissier et valet de chambre ordinaire du Roi‹ erwirbt. Nur ein tüchtiger Vertreter seiner Zunft kann zu diesem begehrten Amt aufsteigen, das seinen Träger in den näheren Umkreis des