

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Molière's Charakter-Komödien

Der Misanthrop

Molière

Hildburghausen, 1865

Molière's Leben und Wirken

[urn:nbn:de:bsz:31-88849](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-88849)

Molière's Leben und Wirken.

Wenn der Blick in ein vielbewegtes Künstlerleben schon an und für sich Interesse gewährt, so sind wir bei Molière noch dazu in der glücklichen Lage, nur Verbürgtes, historisch Gesichertes bieten zu können, denn der pietätvolle Forscherfleiß der Franzosen hat in neuester Zeit alles auf ihn Bezügliche mit kritischer Leuchte erhellt. Ihre Molière-Literatur ist fast eben so reich wie unsere Goethe- und Schiller-Literatur, und Dank dem Reichthum an Dokumenten brauchen wir uns bei ihm nicht mit so viel Mythischem und Conjecturalem zu behelfen wie bei Shakespeare.

Molière wurde geboren zu Paris im Jahre 1622; sein eigentlicher Name war: Jean Baptiste Poquelin. Das mit seiner Bürste geschmückte Haus unter den Piliers des Halles, welches früher als des Dichters Geburtshaus gezeigt wurde, ist nicht das rechte, sondern das Eckhaus an der Rue St. Honoré, das wegen der in seiner Erkersäule angebrachten Affenbilder der Affenpavillon hieß, nun aber niedergedrückt ist. Von mütterlicher und väterlicher Seite stammte er aus dem Tapeziererhandwerk und war durchaus ein Sohn des Volkes, obgleich sein Vater mit seinem Geschäft das Amt und den Titel eines königlichen Kammerdieners verband, das unser Poquelin als ältester Sohn von zehn Kindern erblich zu übernehmen bestimmt war. Er wurde schon früh Ladenbursch im väterlichen Hause und trieb sich wie ein echtes Pariser Kind auf der Gasse umher, wo er den Volkshumor und Gassenwitz, dessen Beherrschung dem späteren Dichter und Schauspieler zu Gute kam, aus erster Hand kennen lernte. Der Großvater, ein eifriger Theaterfreund, nahm den lebhaften Knaben mitunter mit in's Theater des Hotel de Bourgogne, wo es freilich nur Possen und den Spazniern nachgeahmte Tragikomödien zu sehen gab, bis Corneille daselbst mit

seinen ersten Schöpfungen austrat. Hier fand Poquelin Ersatz für die Dürftigkeit seines sich auf Lesen, Rechnen und Schreiben beschränkenden Unterrichts, und hier erwachte die erste Ahnung seines Berufes für die komische Bühne in ihm, der er später eine neue Gestalt geben sollte. — Aber mit dem Rechnen und Schreiben am Ladentisch wollte es nicht mehr gehen, die Sehnsucht nach reicherer Geistesnahrung war erwacht, und er besuchte eine Schule, wo er von den Jesuiten unterrichtet wurde und für die Zukunft wichtige Verbindungen anknüpfte, sowohl mit geistreichen, als mit vornehmen Schülern. Molière, der Verfasser des *Tartuffe*, gleich Voltaire ein Zögling der Jesuiten, erinnert an Luther, den Augustiner-Mönch. Darauf studirte er Philosophie bei Gassendi, jenem kühnen, freien Denker, dem Bekämpfer der Scholastik, der auf seinen Zuhörer einen unverkennbaren Einfluß ausgeübt hat, denn die Bühne desselben ist die praktische Anwendung der Lehren dieses Philosophen, der, keine traditionelle Formel anerkennend, Alles dem eigenen, freien Denken unterwarf. Schon damals übersetzte der Schüler des Lucrez Werk „von der Natur der Dinge“ und wob später ein Fragment dieser Arbeit in seinen *Misanthropen* ein. Es fehlte ihm also nicht an klassischer Bildung, wie Schlegel behauptet. Später studirte er wahrscheinlich in Orleans die Rechte und bereitete sich auf den Advokatenstand vor; aber plötzlich schweigen die Quellen, er ist wie verschollen, und wir finden ihn erst nach mehreren Jahren an der Spitze eines Liebhabertheaters wieder, das den pomphaften Namen: *L'illustre théâtre* führte. Der Geschmack an der Bühne griff damals in Frankreich um sich, und theatralische Belustigungen lösten die schüngeistigen Akademien ab. Richelieu, der Allmächtige, selbst ein leidenschaftlicher Theaterfreund und sehr eifriger Theaterdichter, trug das Seine dazu bei. In Folge dieses Unternehmens, zu dem der Dichter ein unwiderstehlicher Trieb geführt zu haben scheint, überwarf er sich mit seiner Familie und verließ mit seiner jetzt um Geld spielenden jungen Gesellschaft die Hauptstadt, in der die Frondeunruhen dem Komödienspiel ein Ende machten.

Von nun an beginnen nach den Lehrjahren die Wanderjahre. Poquelin, der jetzt aus Rücksicht auf seine Familie den Namen Molière annimmt, zieht in der Provinz umher von Stadt zu Stadt, von Schloß zu Schloß, und schlägt überall, wo er ein Publikum findet, seine Bretterbude auf. Sogar bis Bordeaux geht sein abenteuerlicher, nomadenhafter Zug; er machte daselbst seinen ersten und letzten tragischen Versuch mit der *Thebaïde*, dessen völliges Mißlingen ihn nicht entmutigte, sondern nur um so entschiedener und ausschließlicher auf die Bahn trieb, der er seine Unsterblichkeit verdanken sollte. Indes es war doch nicht

gleich das eigentliche, das höhere Lustspiel, das er seinem Publikum vorführte. Ja es war nicht einmal die nationale Komödie; nur die Sprache war darin französisch, alles andere ausländisch.

Es herrschte auf der damaligen französischen Bühne ein buntes Gemisch von spanischen Intriquen und italienischen Karrikaturen, voll Bouffonnerie und Uebertreibung mit maskenartig behandelten stehenden Figuren ohne eigentliche Charakterdarstellung, wenn auch hier und da schon Reminiscenzen aus dem Plautus und Terenz einen Anfang dazu hervorriefen. Die Rollen jener possenhaften Stücke, Farcen genannt, wurden gar nicht einmal aufgeschrieben, sondern in italienischer Weise und nach italienischen Inhaltentwürfen und Scenarien, die man Canevas (Rahmen) nannte, von den Schauspielern improvisirt, eine Kunstleistung, die nicht allzu schwierig war, da Alles sich traditionell in gegebenen Verhältnissen, in gewohnten Intriquen und Späßen, in Verspottung bestimmter Charaktere und Stände, des geizigen und mißtrauischen Alten, des Doktors, des Schulmeisters, des Advokaten u. s. w. bewegte. Wie stereotyp, roh und cynisch auch vieles in diesem Théâtre Italien sei, so ist es doch eine Fundgrube für das moderne Lustspiel geworden, und mit vollem Recht hat Lessing diesen ungebrachten Lustspielentwürfen in seiner theatralischen Bibliothek eine große Aufmerksamkeit gewidmet. Auch für die Entwicklung der komischen Schauspielkunst sind jene Improvisationen, die heute noch den Italienern gelingen, von großer Wichtigkeit gewesen. Wollte Gott, unsere Schauspieler hätten etwas von jener südlichen Elasticität und Lebendigkeit, die im Augenblick schafft und oft sehr glücklich schafft. Molière's derartige Schöpfungen sind leider größtentheils verloren gegangen. Seine ersten eigentlichen Lustspiele brachte er auf diesen abenteuerlichen Wanderzügen im Jahre 1653 in Lyon und Montpellier zur Aufführung; es sind: *l'Etourdi* und *le Dépit amoureux*, beide in Versen. Zwar ist noch Alles in italienischer Intriquenweise zugeschnitten, aber ein neuer Geist, ein Ansaß zur Charakteristik, ein national-französischer Hauch durchweht schon diese Stücke.

Allmählig näherte Molière sich wieder der Hauptstadt und trat dafelbst mit seiner Truppe im Jahre 1658 auf dem Théâtre petit Bourbon auf, aus dem nach mancherlei Wandlungen das Théâtre Français, die noch heute bestehende Normalbühne Frankreichs, geworden ist, die Molière als ihren ersten Schöpfer anerkennt. Er ist jetzt bei seinem Erscheinen in Paris, wo ihm die Gunst des Königs, des Hofes und der Stadt entgegenkommt, 34 Jahre alt und hat ein buntbewegtes Leben hinter sich. Er hat Land und Volk in allen Gegenden und Ständen kennen gelernt auf seinen Zügen, die viel Gemeinsames haben mit denen der Wander-

truppe im Wilhelm Meister, und die George Sand in ihrem Drama *Molière* mit so reizenden Farben geschilbert hat. Aber er war auch tiefer in's Studium des menschlichen Lebens hinabgesunken. Eine Schauspieltruppe ist eine kleine Welt für sich, in deren Reibungen unter einander alle Triebe und Leidenschaften der Seele zu Tage kommen und sich ihm, dem Lenker des Ganzen, bloß legten. Er hatte, indem er seine Schauspieler beherrschte, leitete, verwendete und bildete, zugleich tiefe psychologische Blicke in's Menschenherz gethan und an sich selber in mannigfachen Freundschafts- und Liebesverhältnissen jede Art von Lebenserfahrung gemacht. Wenn Schiller gesteht, er habe die Menschen zu schildern begonnen, ehe er sie gekannt, so ist dies der umgekehrte Fall mit Molière. Selten sind so günstige Verhältnisse zusammengetreten, um einen dramatischen Dichter zu bilden und ihm die volle Lösung seiner Aufgabe zu gestatten, einen Dichter, der in sich den Beruf fühlte, das wirkliche und das moderne Leben seines eigenen Landes zu kombiniren, der Nation einen Spiegel ihrer liebenswürdigen und häßlichen Seiten vorzuhalten, den Wall traditioneller Vorurtheile zu durchbrechen, sie vor den Gefahren neu auftauchender verkehrter Richtungen im geistigen und sittlichen Leben zu warnen, durch die Bühne die verschiedenen Stände mit einander bekannt zu machen, und ihnen Wahrheiten zu sagen, die sie nirgend anderswo zu hören bekamen, und Blicke in die Zukunft zu thun, die dieselbe als richtig bestätigt hat. Seinem Auge entging keine Besonderheit seines Zeitalters, sie kommen in seinen 32 Stücken direkt oder indirekt alle zum Vorschein. Vorzüglich aber sind es die für das Wohl seiner Nation gefährlichen Seiten, die er bekämpft: im *Tartuff* und *Don Juan* reißt er den Heuchlern die Maske vom Gesicht, im *Misanthrop* bekämpft er die Frivolität und Corruption der vornehmen Welt, in den *Femmes savantes* und den *Précieuses ridicules* die verschrobene Bildung und schönggeistige Präntion, im *Dandin* und *Bourgeois gentilhomme* die eitlen Gelüste der *Parvenus* und die Seelengeheimheit der aus Habgier sich wegwerfenden Vornehmen, in der *Comtesse d'Escarbagnas* und dem *Monsieur de Pourceaugnac* die Abgeschmacktheit des *Krautjunferthums*, im *Amour médecin* und *Médecin malgré lui* wie im *Malade imaginaire* den *Charlatanismus* der Wissenschaft, und er ver-
schmilzt in diesen wie in allen seinen anderen Lustspielen ein Sittenbild der Zeit, eine ethische Tendenz und moralische Absicht, mit der eigentlichen Aufgabe seiner Kunst, mit der Darstellung und Motivirung scharf hervortretender Charaktere, die mitunter zu ausschließlich in einer sie absorbirenden Eigenschaft, wie der *Etourdi* und *Avare* thun, aufgehen.

An der Spitze einer Theatergesellschaft, die alle anderen verbunkelte und sich steigender Popularität erfreute, verwaltete er dieselbe vierzehn Jahre lang bis zur Todesstunde und schuf für sie die ersten modernen Muster aller Gattungen des Lustspiels, die in Frankreich später kultivirt worden sind: nicht allein die Charakter- und Sittenkomödie, sondern auch die Posse, das Vaudeville, die komische Oper, das mythologische Ballet, das sogenannte Schubladenstück, und selbst das bürgerliche Drama und Familiengemälde leiten auf ihn ihren Ursprung zurück. Er dichtete jene Stücke nicht nur, sondern studirte sie auch mit seinen Schauspielern ein und brachte sie stets unter persönlicher Leitung zur Aufführung. Kurz, er war, was man heute Regisseur, Dramaturg und Intendant nennt, in einer Person und leitete das vielverschlungene Räuberwerk der Bühnenverwaltung mit einer Sicherheit und Einheit, von der wir heutigen Tages keine Ahnung mehr haben, die aber am besten die heispiellose Wirksamkeit seiner Bühne erklärt.

Seine eigenthümliche Stellung, die im Volke wurzelte und bis in's Hofzimmer reichte, seine Verbindungen mit allen Klassen der Gesellschaft, führten ihm täglich neuen Stoff der Beobachtung zu und machten es ihm möglich, immer das Einschlagende und Zeitgemäße zu treffen. So stand er auf beneidenswerther Höhe der künstlerischen Wirksamkeit, aber es nagte an seiner Seele ein Gram, der sein Leben verbitterte und zur Verkürzung desselben beigetragen hat. Schon in Lyon hatte Molière, wie es scheint, bei seinem liebebedürftigen Herzen, bei seinem leichtzündlichen Temperament zärtliche Verhältnisse zu einigen Schauspielerinnen seiner Truppe gehabt, besonders zu Madelaine Bejard, der Schwester eines seiner besten Schauspieler. Im 40sten Jahre heiratete er deren junge Schwester Armande, die unter dem Namen Mademoiselle Molière eine glänzende Rolle in der Geschichte des französischen Schauspiels einnimmt. Des Dichters Feinde, die ihm keine Verleumdung ersparten, haben sie seine Tochter genannt. Der König glaubte nicht an das durch die jetzt aufgefundenene Heiratsakte als Verleumdung erwiesene Märchen, er hielt sein erstes Kind zur Taufe. Dies schöne, aber leichtsinnige, verführerische Weib, dessen Reize der Dichter in manchen seiner weiblichen Charaktere, so in der Lucile des Bourgeois gentilhomme verherrlicht hat, wurde durch Koketterie die Dual seines Lebens. Er, der die Eifersucht meist bis dahin von ihrer komischen Seite dargestellt hatte, empfand jetzt die Bitterkeit derselben mit einer Leidenschaft, wie er, der gleich Goethe sich durch Objektivirung seiner selbst zu heilen suchte, sie kaum im Don Garcie und im Misanthropen darzustellen vermochte. Aller Friede und alle Ruhe seines Lebens waren gestört. Er trennte sich

von Armanden und sah sie nur noch auf dem Theater, wo sie — eine eigenthümliche Situation — die von ihm nach ihrem Wilsde geschaffnen Rollen der Kofette spielte, bis er wenige Monate vor seinem Tode sich ihr wieder näherte. Ein im Jahre 1688 erschienenes Buch, das den Titel *la Fameuse comédienne* führt, zeigt ihn uns in dieser Seelenstimmung; hier einige Auszüge: „Molière wandelte einst in seinem Garten von Auteuil in Gram versenkt auf und nieder, als sein Freund Chapelles sich ihm näherte und, ihn aufgeregter als gewöhnlich findend, ihn wiederholt fragte, was ihm fehle. Molière, der sich etwas beschämt fühlte bei einem damals (und auch wohl noch jetzt) in Frankreich so gewöhnlichen Unglück nicht mehr Standhaftigkeit zu besitzen, wich anfangs aus, aber er war in einer jener weichen Stimmungen, die denen, die geliebt haben, bekannt sind; er gab dem Bedürfnisse sich zu erleichtern nach und gestand seinem Freunde, daß das Verfahren, welches er gegen seine Frau glaubte beobachten zu müssen, der Grund dieser Niedergeschlagenheit sei. Chapelles, sich über derartige Dinge erhaben fühlend, spottete, daß ein Mann wie er, der die Schwächen Anderer so gut darzustellen wisse, in einen Fehler verfallt, den er selbst täglich tadelte, und stellte ihm vor, wie thöricht es sei, ein Weib zu lieben, das die Zärtlichkeit nicht verdiene. — „Ich sehe wohl“, antwortete Molière, „daß du noch nie geliebt hast, du nimmst den Schemen der Liebe für die Liebe selbst. Es ist wahr, ich habe eine große Kenntniß des menschlichen Herzens in den Bildern gezeigt, die ich davon entworfen habe, und mich eifrig bemüht, die Schwächen desselben kennen zu lernen, aber sagt meine Einsicht mir, daß man der Liebe vorbeugen kann, so lehrt meine Erfahrung mich nur zu sehr, daß es unmöglich ist, sie zu beherrschen. Alle Entschlüsse, zu denen mich die Ueberzeugung von Armandens Untreue trieb, vergaß ich in ihrer Nähe, und die ersten Worte, die sie zu ihrer Verteidigung sprach, überzeugten mich dermaßen von der Grundlosigkeit meines Verdachtes, daß ich sie um Vergebung bat, so leichtgläubig gewesen zu sein. Meine Leidenschaft hat einen solchen Punkt erreicht, daß ich Antheil nehme an dem, was sie treibt, und wenn ich bedenke, wie unmöglich es mir ist, das zu besiegen, was ich für sie empfinde, so sage ich mir, daß es ihr vielleicht eben so schwer ist, ihre Neigung zur Kofetterie zu beherrschen, und ich bin fast mehr geneigt, sie zu beklagen, als zu tadeln. Du wirst vielleicht sagen: man muß ein Dichter sein, um so zu lieben, aber ich glaube, es gibt nur eine Art von Liebe, und die Menschen, die nie Aehnliches empfunden, haben nie geliebt. Ist mein Benehmen nicht der höchste Grad der Thorheit und erstaunst du nicht, daß Alles, was ich an Vernunft besitze, nur dazu dient, mich meine Schwäche einsehen zu lassen?“

Doch soviel möge genügen, um uns in die Gemüthsanlage des Dichters blicken zu lassen, die zu seiner sonstigen Begabung hinzukommen mußte, wenn der komische Dichter ein so tiefer Seelenmaler werden sollte, wie er in vielen seiner Stücke ist. Auch er hat Manches mit seinem eigenen Herzblut geschrieben; auch seine Poesie ist die Frucht eines tiefbewegten inneren Lebens und mancher schmerzlichen Erfahrung. Diese beim lachenden Satiriker, beim Manne des scharfen Verstandes so unerwarteten Selbstbekenntnisse sind zugleich merkwürdig als eine Stimme aus dem konventionellen Frankreich, aus dem 17. Jahrhundert dieses Landes; wo die Liebe meist nur als Sinnlichkeit oder Galanterie aufgefaßt wurde, und so natürliche Herzenstöne, wie sie, von unserer Kritik unbeachtet, durch die Molière'schen Komödien hindurch klingen, äußerst selten gehört wurden. Man ist erstaunt, beim Komiker und Satiriker einen solch innerlich lyrischen Zug zu gewahren; aber ist die Fähigkeit, tief und lebhaft zu empfinden, nicht eine nothwendige Ergänzung des skeptischen Verstandes, der gestaltenschaffenden Phantasie auch beim komischen Dichter? Auch er bedarf der Sympathie und Liebe, sonst ist er ein trockner Moralist und schafft statt wahrer, warmer Menschen nur kalte Schemen; um die Menschheit von der komischen Seite schildern zu können, muß auch er sie mit Liebe umfassen, muß auch er wie jeder andere Dichter alt und jung, beobachtend und hingebend, skeptisch und begeistert zugleich sein, wenn echtes wahres Leben aus seinen Schöpfungen blicken soll; das aber war Molière bis zum letzten Hauche. — Wie für die Liebe, so war auch sein Herz für die Freundschaft geschaffen, und die hervorragendsten seiner Zeitgenossen standen mit ihm in näherer Verbindung: Racine, Voileau, Lafontaine, der Maler Mignard, der Arzt Mauvillon, Ninon de l'Enclos, Chapelle waren seine Vertrauten, und selbst der sonst so stolze König stellte sich zu ihm auf den Fuß freundschaftlichen Umgangs. Die Anekdote, wie er ihm bei Tafel ein Huhn servirt und das Hofgesinde beschämt, ist zu bekannt, als daß sie hier erzählt zu werden brauchte. Er schützte, so lange sein Sinn noch groß, sein Blick noch frei war, den Lieblingsdichter, der ihm so manches Fest verschönert, so manche Stunde erheitert hatte, gegen seine Feinde und Weider, er gab ihm eine für die damalige Zeit glänzende Pension von 7000 Francs, verlieh seiner Truppe den Namen einer königlichen und nahm so lebhaften Antheil an seinen Schöpfungen, daß er ihm mitunter selbst Winke zu Charakter-Darstellungen gab und ihm satirischen Stoff aus dem Hofleben und seiner nächsten Umgebung lieferte. Dafür verlangte er freilich mit fürstlicher Ungebuld eine Raschheit der Ausführung, die manchem der Molière'schen Gelegenheitsstücke verderblich geworden ist,

wenn dieser sich auch zu helfen wußte und sogar einmal im *Impromptu de Versailles* die Verlegenheit eines hartbedrängten Theaterdichters zum Gegenstand der Komödie machte.

Zwei weniger bekannte Anekdoten aus seinem Privatleben mögen von seiner Menschenkenntniß zeugen. Bei einem jener Festgelage in Auteuil, dem Landsitz des Dichters, hielt der vom Wein aufgeregte Chappelle eine Rede über die Nichtigkeit und Langweiligkeit des Lebens und schlug den Genossen vor, hinzugehen und sich sammt und sonders zu erkaufen, um der elenden Existenz ein Ende zu machen. Der Vorschlag wurde alles Ernstes angenommen; da aber trat Molière auf und gab zu bedenken, ob es nicht unter der Würde sei, dies bei Nacht und Nebel zu thun, man würde ja sagen, es sei in der Trunkenheit geschehen, er rathe, bis zum andern Morgen zu warten und dann mit klarem Bewußtsein bei hellem Sonnenlicht die große That zu vollführen. Dieser verbesserte Vorschlag wurde angenommen und — nach ausgeschlafenen Rausch — nicht ausgeführt.

Der kindlich schalkhafte Lafontaine erheiterte mitunter durch seine Zerstreutheiten den Freundeskreis. Als einst Boileau und Molière vom Beiseitereden der Schauspieler sprachen und letzterer dasselbe als in der Natur begründet vertheidigte, mischte sich Lafontaine in's Gespräch und meinte: Wie, das ferne Parterre soll hören können, was der danebenstehende Schauspieler nicht vernimmt? Während er sich so gegen das Beiseitesprechen, gegen die *Apartés* ereiferte und dabei immer redseliger und lebhafter wurde, sagte Molière mehrere Male mit lauter Stimme: Der Lafontaine ist doch ein Schurke! wovon dieser in seinem Eifer nichts hörte und damit persönlich einen Beweis für die Natürlichkeit der *Apartés* lieferte. Indes der Komiker war mitunter ebenso zerstreut wie der Fabeldichter, er blieb oft in Gedanken versunken auf der Straße stehen oder blickte stundenlang in Gesellschaft vor sich nieder, ohne ein Wort zu sprechen. Einst ließ er sich nach damaliger Sitte in einem kleinen Karren zum Theater fahren, da ihm aber die Sache zu langsam ging, stieg er aus und half schieben, bis ihn das Gelächter der Vorübergehenden darauf aufmerksam machte, welch wunderbares Mittel er ergriffen hatte, um weiter zu kommen.

Trotz aller Auszeichnungen, die ihm zu Theil wurden, und trotz seiner pecuniär glänzenden Stellung litt er neben dem häuslichen Zerwürfniß am Widerspruch seiner geistigen Höhe, seiner persönlichen Würde mit der Stellung, die er als Schauspieler im damaligen socialen Leben einnahm; einer Stellung, die ihn eines Sessels in der Akademie und eines herrlichen Grabes beraubt hat. Die Akademie stellte im Jahre 1778 seine

Büste in ihrem SitzungsSaale mit der Inschrift auf: „Nichts fehlt seinem Ruhme, aber er hat dem unsrigen gefehlt“, und die Nachwelt setzte ihm ein Denkmal im Pantheon. Einst, nicht lange vor seinem Tode, kam der geistig vornehme Boileau, der ihn immer gern in das aristokratische Litteratenthum hinübergezogen und ihn gerne ganz auf das Edelkomische beschränkt hätte, zu ihm und benutzte die gedrückte Stimmung, in der er ihn fand, zur Aufforderung, er möge ein für allemal ganz dem Schauspielerstande entsagen. „Ach, was verlangst du von mir?“ war des Dichters Antwort, „es ist ein Ehrenpunkt für mich, meine Stellung nicht aufzugeben.“ — „Schöne Ehre“, murmelte der Satiriker vor sich hin, „sich alle Tage das Gesicht zu bemalen und sich den Bart des Sganarelle anzukleben, um sich den Stockprügeln der Komödie bloßzustellen.“ — Boileau hatte den Dichter nicht verstanden, mit dem Ehrenpunkte meinte dieser die Pflicht gegen seine Schauspieler. Daß er seiner Stellung, seinem Stande treu blieb, ist ein schöner Zug seines Herzens; er that es aus Liebe zur Kunst und zu seiner Truppe, die er geschaffen und gebildet hatte, deren Vater, Lehrer und Versorger er war. Ihr opferte er Alles, selbst sein Leben, denn schon begann er das Aufreibende und Erschöpfende seines Amtes und der ungeheuren Arbeitslast bei zunehmender körperlicher Schwäche immer lebhafter zu empfinden. Seine Brust war seit lange angegriffen, aber er hätte sich retten können, wenn er, wie seine Freunde wollten, sich ganz vom Theater zurückgezogen hätte. Zehn Monate vor seinem Tode hatte er sich seiner Frau wieder genähert und, um mit ihr zusammen zu speisen, die streng gewohnte Diät aufgegeben, indem er statt der ihm verordneten Milch wieder Fleischspeisen genoß.

Die Blutausswürfe vermehrten sich und erreichten während der Inszenesetzung seines letzten Stückes, des „Eingebildeten Kranken“, eine bedenkliche Heftigkeit. Am Tage der vierten Aufführung wurden sie so schlimm, daß er seine Frau und seinen Jüngling, den später so berühmten Schauspieler Baron, kommen ließ und zu ihnen sagte: „So lange noch mein Leben mit Schmerz und Freude gemischt war, hielt ich mich für glücklich, aber jetzt, da ich mit Leiden überhäuft bin, ohne daß ich auf bessere Momente hoffen kann, sehe ich wohl, daß ich die Sache aufgeben muß; ich werde des Kummers und der Schmerzen nicht mehr frei. Ach — fügte er hinzu — was hat ein Mensch nicht zu dulden, ehe er sterben kann.“ Auf den Rath der Tiefergrienen, das Schauspiel an dem Tage auszuführen, erwiederte er: „Nein, das geht nicht, was soll aus den armen Arbeitern werden, die auf diesen Tagerverb gerechnet haben; da es mir doch möglich sein wird, zu spielen, so würde ich mir Vorwürfe machen,

es nicht gethan zu haben.“ Er spielte mit Anstrengung bis zum Schluß des Ballets. Im Augenblick, wo er das Wort: Juro! aussprach, erfaßte ihn ein Krampf in der Brust, den er vergeblich durch ein gezwungenes Lachen zu unterdrücken suchte. Man trug ihn nach Hause; dort angekommen, verlangte er nach den Sakramenten; zwei Priester verweigerten sie ihm, und als der dritte, den sein Schwager herbeirief, kam, war er nicht mehr. Ein Blutsturz hatte ihn in den Armen zweier barmherzigen Schwestern, die zufällig zum Sammeln von Almosen hinzugekommen waren, getödtet. Dies war am 17. Februar, einem Freitage, im Jahre 1673 um 10 Uhr Abends, eine Stunde, nachdem er als wirklicher Kranker den eingebildeten gespielt hatte.

Der Pfarrer von St. Eustache, seinem Kirchspiel, verweigerte ihm das kirchliche Begräbniß. „Wie“, rief seine Wittve aus, „man verweigert ihm ein ehrlich Grab; in Griechenland hätte man ihm Altäre gebaut.“ — Der König beklagte in ihm den Verlust seines früheren Lieblings, aber er war ein anderer geworden unter dem Einfluß der Frau von Maintenon und wagte nicht mit Hintansetzung der kirchlichen Bedenken das Begräbniß zu befehlen. Er schrieb an den Erzbischof, und dieser fand einen Ausweg. Der Leiche wurde nur ein wenig Erde, aber ohne kirchliche Ausstellung gestattet. Am 21. Februar spät in der Nacht wurde sie in Begleitung von zwei Geistlichen und zweihundert Fackelträgern ohne Grabgesang zum Kirchhof St. Joseph getragen. Fast alle zeitgenössischen Dichter setzten ihm in französischer oder lateinischer Sprache ein Epitaph, und der kalte, trockne Boileau fand in seiner schönen Elegie „Dev or ein wenig Erde“ einen Ton tiefwehmüthiger Empfindung, wie er ihm nie gelungen war. Lafontaine's wenig bekannte Grabchrift, die zum Epigramm auf die Lebendigen wurde, heißt in hier versuchter Uebersetzung:

Wollt jedem ihr ein ehrlich Grab versagen,
Der Komödiant, so lang er lebte, war,
Müßt ihr den Frömmel auch zum Ainger tragen,
Auf ihn paßt eure Regel ganz und gar.

Molière's Truppe, die an ihm Alles verloren hatte, beweinte ihn auf's Innigste; sie schloß 8 Tage lang die Bühne und zersplitterte sich halb darauf.

Ueber die Persönlichkeit des Dichters liegen mancherlei Zeugnisse vor. Sein Portrait zeigt uns ein ernstes, ausdrucksvolles Gesicht, mit gesenktem Haupte, mit sanftem, traurigem Blick, mit bedeutenden, durch

eine zu starke Nase und zu biden Mund etwas entstellten Zügen, der Teint dunkel und die Augenbrauen besonders stark gezeichnet. Auch seine Büste im Theater Français macht denselben Eindruck. Er war weder zu fett noch zu mager. Seine hohe Gestalt, an der sich besonders sein schönes Bein auszeichnete, war durch edle Haltung noch gehoben und gleich seiner Physiognomie von außerordentlicher Beweglichkeit, die seinen komischen Darstellungen zu Gute kam; um die zu große Volubilität seiner Sprachorgane zu zügeln, hatte er sich ein gewisses Schluchzen angewöhnt, das im Komischen mitunter sehr pikant war, aber ihn im Tragischen, zu dem er überhaupt mehr Neigung als Beruf hatte, sehr störte. Im gewöhnlichen Leben war er still und schweigsam, gleich seinem Freunde Lafontaine, der immer träumte, während Molière stets beobachtete, aber nur selten das Resultat seiner Bemerkungen und Kombinationen in gesellschaftlicher Heiterkeit im Witzwort verschleuderte. Er hat sich in der Person des Damon in der „Kritik der Frauenschule“ selber hinsichtlich dieser beim Komiker nicht erwarteten, jedoch nicht seltenen Eigenthümlichkeit gezeichnet; auch ihm war es öfter begegnet, daß man ihn zu einer Abendgesellschaft eingeladen hatte, in der Meinung, er würde ohne ein geistreiches Wort kein Glas in die Hand nehmen, und daß man von ihm nichts als die gewöhnlichsten Dinge zu hören bekam. Der Gesellschaftsjaal war für ihn ein Studientabinet, in dem sich Alles seinem Denken und seiner Beobachtung unterwerfen mußte, und wo er lieber hörte als redete. Es schien, wie ein Zeitgenosse sagt, nach den Bewegungen seines Auges, daß er den Leuten bis tief in die Seele blickte, um das darin zu lesen, was sie nicht sagten. Er führte immer eine Brieftasche bei sich und notirte sich im Stillen Worte, Mienen und Geberden der Anwesenden, die ihm als brauchbare Charakterzüge wichtig erschienen; auch schrieb er Anekdoten und Stichelreden, die er hörte und die ihm von tabellustigen Personen über andere, oft auch über sie selber zugespüstet wurden, da hinein. Molière konnte Alles gebrauchen zu freier, schöpferischer Verwendung; aber nicht, wie man ihm nachgesagt hat, zu slavischer Kopie. Wie weit übrigens die eitle, echt französische Theilnahme an seinen anspielungsreichen Charakterbildern ging, zeigt sich unter andern darin, daß einige Personen sich während der Vorstellung seiner Komödien im Parterre so gebärdeten, wie die auf der Bühne erscheinenden Karikaturen, und alles Mögliche thaten, um für ein Urbild gehalten zu werden. Lieber verspottet, als gar nicht beachtet sein, denkt auch heute noch mancher Franzose.

Mit seinem psychologischen Scharfblick belauschte Molière die unter der Maske versteckte Natur der mit ihm in Berührung kommenden Per-

sonen und ertappte sie gerade da, wo sie es am wenigsten vermutheten. Seine Stellung, die ihn mit allen Ständen und Klassen der Gesellschaft in Berührung brachte und ihm gestattete, die so oft von ihm mit Glück angewendeten Volksdialekte und populären Redensarten zu hören, war ihm hierzu sehr günstig.

In Pézenas wird noch ein Sessel bewahrt, auf dem er sich jeden Sonnabend in einer Barbierstube hinsetzte und Stunden lang die Physiognomie und das Verhalten der dort Verkehrenden beobachtete. Alles regte ihn zum Nachdenken und Philosophiren an. Einst gab er einem Bettler aus Zerstreuung einen Louisd'or, dieser brachte ihm denselben zurück, und Molière rief aus, nachdem er ihm einen zweiten gegeben: *Où la vertu, va-t-elle se nichier!* Auch dies ist zum Sprichwort geworden.

Da der Dichter, was ein meist übersehener Vorzug ist, den größten Theil seiner Stoffe und Charaktere aus dem Volks- und Bürgerstande nahm, während die andern Dichter fast nie aus der vornehmen Welt herauskamen, so hatte er auch das Bedürfnis, zu sehen, welchen Eindruck seine Schöpfungen und Charakterdarstellungen auf naive Gemüther machten, er ließ daher mitunter seine Diensthofen und die Kinder seiner Schauspieler kommen und trug ihnen etwas daraus vor. Besonders fragte er aber, gleich Rousseau, seine alte Magd, die Laforest, um Rath und verbesserte, wo sie nicht zufrieden war. Als er ihr einst zum Scherz Fremdes statt des Seinigen vorlas, merkte sie es gleich.

Als komischer Schauspieler war er nach einstimmigen Zeugnissen ausgezeichnet und spielte stets die komische Glanzrolle seiner Stücke, so den Chrysale, den Orgon, den Jourdain u. s. w. Ein Zeitgenosse sagt unter anderem von ihm: „Er war Komiker von den Zehen bis zum Scheitel. Es schien, daß er mehrere Stimmen hatte; mit einem Lächeln, einer Bewegung, einem Blick des Auges ließ er in einem Moment mehr errathen, als der größte Redner in einer Stunde hätte sagen können.“ Dagegen stimmen alle Zeugnisse darin überein, daß ihm die tragische Darstellung, zu der er sich berufen glaubte, mißlang, obgleich er, wie das *Impromptu de Versailles* zeigt, sehr gesunde Ansichten über dieselbe hatte, seinen Schauspielern vortreffliche, auf Wahrheit und Natur begründete Lehren gab und das schon damals auf der tragischen Bühne herrschende hohle Pathos durch Wit und Spott bekämpfte. Daß er ein vortrefflicher Dirigent und Regisseur war und die Bühne, auf der er gleich Shakespeare von der Pike auf gebiet hatte, durch und durch kannte, davon geben seine Stücke den besten Beweis; die Situationen sind darin gleich als Scenen, die Charaktere gleich als Rollen gedacht und mit einander gruppiert, und Alles tritt mit mimischer Lebendigkeit und dramatischer Schlagkraft in die Erscheinung, für die Nichts ver-

loren geht. Wie er den theatralischen Effekt selbst über den poetischen setzte, geht aus der in seinen Vorreden oft wiederholten Bitte hervor, man möge das Stück gar nicht lesen, wenn man sich die Aufführung nicht hinzudenken wolle. Daß seine Truppe im Lustspiel die bedeutendste in Paris war, bestätigt Segrais, der sagt: „Molière's Truppe ist durch seine Leitung zu beispielloser Vollendung gebracht worden. Ihre Erscheinung ist eine der Merkwürdigkeiten des Jahrhunderts, jeder Schauspieler weiß darin, wie viel Schritte er zu machen hat, und jede Miene, jeder Blick des Auges ist gezählt.“ Grimarest meint: „Wenn Molière auch nicht so viele Sorgfalt auf die Komposition seiner Stücke verwandt hätte, so wurden sie doch mit so feiner Kunst gespielt, daß dies allein zu ihrem Erfolge genügt hätte.“

Wie streng er übrigens gegen sich selber war, wie wenig er sich durch seine Erfolge im Weiterstreben irre machen ließ, geht aus mehreren seiner Aeußerungen hervor, unter anderem auch aus folgender Erwiderung an Boileau. Als dieser einst sagte: „Du gefällst Allen, nur dir gefällst du nicht“, rief er aus: „Das ist die größte Wahrheit, die du je gesagt hast. Ich gehöre nicht zu jenen erhabenen Geistern, von denen du redest; aber so wie ich bin, habe ich nie etwas hervorgebracht, mit dem ich wahrhaft zufrieden wäre.“

Obgleich ein liebevoller Hausvater und Hausherr, war er doch sehr schwer befriedigt, oft ungeduldig, etwas pedantisch und sehr zur Orientation geneigt. Damit hängt auch seine Vorliebe für Theaterreden und Allocutionen an das Publikum zusammen, eine Sache, die er später bei zunehmender Schwäche dem von ihm gleich einem Sohn geliebten, berühmten Schauspieler Baron überließ, den er aus einer wandernden Kindertruppe herausgezogen, bei sich aufgenommen und zum Künstler herangebildet hatte; ein Verhältnis, das zu mancherlei Mißhelligkeiten mit der Frau Veranlassung gab. Mit einem Einkommen von 30,000 Francs jährlich war ihm eine verhältnismäßig glänzende Haushaltung gestattet. Er war sehr freigebig, besonders gegen seine Standesgenossen, die er häufig bewirthete, er unterstützte auch gern junge, hilfsbedürftige Schriftsteller. Alle Zeugnisse stimmen über die Vortrefflichkeit seines graden, edlen und ehrenhaften Charakters überein. Ein Schauspieler seiner Truppe, Brécourt, charakterisirt ihn in seinem Gelegenheitsstück: „Der Schatten Molière's“, wo er den Dichter von allen Personen, über die er sich im Leben lustig gemacht hatte, überfallen werden läßt, so: „Er war in seinem Charakter, was er in der Moral seiner Stücke ist, ehrenhaft, verständig, freimüthig, human.“

Ein anderes Zeugniß sagt von ihm: Obgleich die Gebrechen der Menschen wie Keiner durchschauend und sie oft mit der bittersten Satire verfolgend, liebte er sie doch, sah ihre Schwächen mit Rücksicht, ihr Glück mit Freude, ihr Glend mit Theilnahme an. Sein Meuferees entsprach ganz dem Innern, gewandt und anstandsvoll in Allem, gelehrt ohne es scheinen zu wollen, und so angenehm und sanft in der Unterhaltung, daß die Ersten des Hofes und der Stadt seinen Umgang suchten, besaß er alle Eigenschaften, die einen ehrenwerthen Mann ausmachen.

Molière als Bühnendichter.

Um Molière's Bühne zu würdigen, muß man sich in sein Land und seine Zeit versetzen, denn der Lustspieldichter steht mehr, wie jeder andere, auf realem Boden und ist durch nationale und temporäre Voraussetzungen bedingt, die vor Allem in der Sprache — und die komische Sprache ist gerade die individuellste Sprache — ihren für andere Nationen mehr oder weniger geheimnißvollen Ausdruck finden. Das Urtheil Frankreichs über Molière ist mit wenigen Ausnahmen von jeher ein einstimmig günstiges, ja begeistertes gewesen; die Romantiker sogar haben seinen Kranz unzerpflückt gelassen, er entzückt heute wie vor 200 Jahren nicht allein die Gebildeten, bei denen Schultradition, literarischer Patriotismus, Autoritätsglaube und die Kunst einer Rachel so großen Einfluß haben, sondern auch die Menge, das eigentliche Volk. — Molière, was auch unsere Literaturgeschichten darüber erzählen, ist in Frankreich nicht veraltet, er ragt in diesem wandelbaren Lande noch immer unerreicht über der ungeheuren Flut des Neuen empor, und thut dies nicht, weil seine Schöpfungen gleich denen Shakespeares in der Komödie auf mehr oder weniger idealem Boden stehen, sondern obgleich sie sich auf's Unmittelbarste an die vergängliche Aktualität seiner Zeit anschließen. Diese Thatsache muß den Ausländer, der von seiner Doktrin aus den ganzen Molière verdammt, stutzig machen. Ganze Nationen irren sich nicht, und den Franzosen wird man am wenigsten Sinn, Takt und Urtheil im Lustspiel absprechen. Was besitzen und bewundern sie, was vermiffen wir an ihm? Letzteres ist leichter auszusprechen, als ersteres dem Nichtfranzosen klar und anschaulich zu machen; denn das an sich schon so unerklärliche, geheimnißvolle Wesen des Komischen wird noch viel unfaßbarer, unaussprechbarer und unübersetzbarer, wenn sich ein so

schroffer Gegensatz, wie der der deutschen und französischen Nationalität, dazwischenstellt.

Einiges Allgemeine, worauf Molière's komische Kunst, die unvergängliche Wirkung und die Eigenthümlichkeit seiner Bühne und seiner Schule beruht, will ich in dieser bloß übersichtlichen Einleitung anzudeuten versuchen. Das aber, worin die *vis comica* jeder Einzelheit beruht, weshalb sie den Franzosen unwiderstehlich packt, warum gerade dieses Wort, diese Wendung elektrisch wirkt und im ganzen Parterre ein unsterbliches Geräusch hervorruft, das entschlüpft dem Deutschen gegenüber jeder Analyse und ließe höchstens sich nur durch ausführliche Inhaltsangabe jeder einzelnen Scene, Situation und Anspielung klar machen, zumal gegenwärtig in Deutschland eine nähere Kenntniß der Molière'schen Stücke kaum vorausgesetzt werden darf. Mit dem Tragischen und Pathetischen ist schon eher fertig zu werden, aber das Komische beruht zum Theil auf etwas ganz Individuellem und verkriecht sich in die feinsten Fasern der Nationalität und der Sprache. —

Wir vermiffen am Molière etwas, ohne das wir uns die Poesie im höheren und höchsten Sinne nicht denken können. Es fehlt ihm das Unreflektirte, der spielende Humor, der über der Welt und den Menschen schwebt; seine Schöpfungen entbehren einer gewissen Bewußtlosigkeit, Fülle und Breite, der scheinbaren Willkür und Absichtslosigkeit, in der der übermüthige Dichter mit der auf den Kopf gestellten Welt sein muthwilliges Spiel treibt, in der derbe Genremalerei sich mit dem Aetherischen und der zartesten Natur- und Gemüthspoesie verbindet, kurz es fehlt der Shakespeare in ihm, jene höhere Ironie, die alles Endliche sich im Lichte des Ewigen spiegeln läßt. Molière stellt nie das Diesseits dem Jeneseits gegenüber, er hat immer nur die konkrete Welt und ihre Gegensätze im Auge, er verlacht nie die thörichte Menschheit, sondern, wie auch der Misanthrop thut, immer nur die thörichten Menschen, ihre jedesmaligen Verhältnisse und Bestrebungen. Seine Poesie bleibt immer beim Verstande und bei Verstande, schließt sich stets an die nächste, meist bürgerliche Wirklichkeit an und ist fast immer tendenziös, didaktisch und praktisch. —

Dieses seine Nation, seine Zeit, den Classicismus und das von ihm geschaffene klassische Lustspiel bezeichnende, halbprofaische Wesen, über das die Franzosen sich meistens nur erheben, um in Extravaganzen zu verfallen, hängt allen seinen Stücken an, selbst denen, die weniger direkt auf's *fabula docet* hinauslaufen. Das ernste Gesicht des Moralisten, des strafenden Satirikers blickt allzu oft hinter der Maske des *Comus* hervor, es fehlt die leise Vermittelung, die humoristische Versöhnung der Gegensätze, deren Mangel in der Seele des Zuschauers neben der Heiterkeit eine gewisse Trau-

rigkeit zurückläßt, die Chateaubriand, wohl zu weit gehend, aus aller Molière'schen Komik herausfühlte.

Das sind die Gründe, weshalb der freieste und unabhängigste Dichter einer zwang- und fesselvollen-Epoche wohl die Konvenienzen seiner Zeit, seines Landes und seiner Lage durchbrechen konnte, sich aber nicht über die Schranken seiner Nationalität erhoben hat, und kein Weltbürger, kein Cervantes und Shakespeare geworden ist. —

Für die Franzosen aber ist er beides, ihr Shakespeare und ihr Cervantes, man könnte hinzufügen: ihre komische Bibel. Er resumirt wie kein anderer französischer Dichter den Geist der Nation und des Landes und ist, auf der Uebergangsepoch in die neue Zeit stehend, der erste Schilderer des sich entwickelnden modernen Lebens, das er nach allen Seiten hin dargestellt, und bei dessen Auffassung er, wie unter anderem sein Tartuff, sein Don Juan, sein Dandin und mehrere seiner sich emancipirenden, auffälligen, schon vom Geiste Figaro's beherrschten, schelmischen Diener zeigen, schon vorausblickend die Zukunft erkannte.

Seine anspielungsreiche Bühne ist, indem sie die ganze Breite des damaligen Lebens von der Bauerstube bis zum Salon der Hofleute umfaßt und Sitte, Kostüm und Redeweise der verschiedenen Stände auf's Treueste darstellt, eine Fundgrube der Sittengeschichte, in der das in den Memoiren und Briefsammlungen Erzählte und Angeedeutete, alle die Zeit bewegenden Interessen und Kämpfe mit dem Barocken und Pikanten, das dieselben hervorriefen, — dem Zuschauer lebendig entgegnetreten, eine Fundgrube, welche die französischen Historiker gern und oft benutzen. Dies strenge Anschließen an die jedesmalige Zeit, an die eigene Nation, ist freilich eine Eigenthümlichkeit des gesammten französischen Lustspiels, das die historische Entwicklung des Landes Schritt vor Schritt begleitet; es hat diese Eigenthümlichkeit aber erst durch Molière gewonnen, dessen Ruhm vor Allem darin besteht, daß er die bis dahin mit fremden Elementen überladene komische Bühne durchaus national, durchaus französisch gemacht hat. Das Molière'sche Lustspiel ist aber auch, und das ist vielleicht einer seiner größten, außerhalb Frankreich kaum zu würdigenen Vorzüge, eine Sprachquelle, die noch fortwährend das neuere Französisch befruchtet und erfrischt. Seine Rede hat eine wunderbare Körnigkeit, Kraft und Klarheit; als der unmittelbarste und knappste Ausdruck des Gedankens reflektirt sie den Geist und die Bildung der bezüglichen Gesellschaftskreise und wird nur dann geschraubt und geziert, wenn sie das Geschraubte und Gezierte, das damals im Schwange war und auch ihm noch in seinen ersten Stücken anhängt, lächerlich macht und parodirt. Sie spielt in allen Melodien und erhebt sich vom derbsten Patois, das voll ist von altgallischer Kausticität, vom idiotis-

menreichen Jargon der Posse zum leidenschaftlichen Pathos und zur Eleganz der feinsten Konversation. Sie ist trotz mancher Archaismen in Wendung und Ausdruck noch immer in ihrem Grundwesen modern und wird von der Sprachkritik, die nirgends ängstlicher ist, als in Frankreich, noch immer dafür anerkannt. Viele seiner Einfälle, Wendungen und Ausprüche sind Sprichwörter und Sentenzen geworden, die von Jedermann gebraucht und allgemein verstanden werden. — Molière hat keinen Stil, aber seine Personen haben jede den ihrigen, ein großes Lob für die Objektivität des dramatischen Dichters! Er ist auch nicht witzig für seine eigene Rechnung und läßt seine Personen nur da Pointen, Bonmots und Sentenzen sagen, wo es für sie am Platze ist, und sie sich und ihre Umgebungen dadurch charakterisiren. Um des Witzes willen bringt er nie einen Witz vor, der bloß auf's Publikum berechnet ist, und macht, was in Frankreich unerhört, fast nie ein Wortspiel. — „Molière hat dies nicht angebracht, um für sich selber ein Bonmot zu sein, sondern nur als eine Sache, die den Menschen charakterisirt“, — läßt er den Cleant in der „Critique de l'école des femmes“ über sich sagen. — Er leihet seinen Personen nie seinen eigenen Geist und stützt durch ihr Sprachrohr dem Publikum kein Tendenzwort, keine Anspielung in's Ohr, die als aufgeklebt erscheint und die Wahrheit und Unbefangenheit des Ganzen stört; in diesem Sinne hat Laharpe recht, wenn er meint: Molière sei nie sein, aber immer tief.

Schlegels Bemerkung: die Charaktere seiner höheren Komödie beständen zum Theil nur aus Grundsätzen, die die Personen selbst gegen die Einwendungen der anderen durchsetzen, paßt höchstens auf die weisen Brüder und Schwäger, die, des Dichters Ansicht vertretend und der Mißdeutung vorbeugend, über den Konflikten stehen, dabei aber der dramatischen Lebenswärme entbehren und nicht frei sind von einer gewissen moralischen Pedanterie; sonst gelingt es ihm auch ohne Handlung durch den Fortschritt des bewegten und sich leidenschaftlich steigern den Gesprächs vortrefflich, die Charaktere sich in ihrer Eigenthümlichkeit bethätigen zu lassen; das Gespräch wird fast bei ihm zur Handlung und gewinnt, was man nicht außer Acht lassen darf, bei den lebhaften, zugleich mit Auge, Hand und Fuß redenden Franzosen eine mimische Lebendigkeit, die der trotz aller scheinbaren Monotonie, wenn gut gesprochen, mannigfach modulirte und scharf accentuirte Vers noch bedeutend hebt. Diese Lebendigkeit, Wahrheit und Natürlichkeit des Dialogs, der oft seitenlang aus lauter einsilbigen Wörtern besteht und dem stummen Spiel des Schauspielers Alles anheim gibt, ist unnachahmlich und verräth vor allem den in die Tiefen der Kunst eingedrungenen Dramatiker. Diberot schreibt darüber an Grimm: „Molière ist öfters unübertrefflich, er hat Scenen von vier bis fünf Personen, die aus

lauter einsilbigen Wörtern bestehen, und in denen jede Person nur ein einziges solches Wort sagt, aber dieses Wort ist ihrem Charakter gemäß und schildert ihn. Es gibt Stellen in den *Pemmes savantes*, über denen Einem die Feder aus der Hand fällt.“ —

Ueber den Zustand der französischen Bühne zur Zeit, als Molière auftrat, haben wir schon oben gesprochen. Es gab noch kein Lustspiel, das eine zeitgemäße Idee durchführte, das ein nationales Gepräge trug, und in dem die damaligen Franzosen sich wieder erkennen konnten. In einer Geschichte von Paris findet sich darüber folgende Stelle: „Die Stücke unserer ersten Dichter fingen an zu altern, und da ihre kalten und schleppenden Darstellungen nicht mehr jenen Schimmer der Neuheit hatten, der überrascht und reizt, so machten sie kein Vergnügen mehr. Die Lustspielsdichter wollten diesem Mangel durch schlechte, meist alberne Farcen voller Zweideutigkeiten abhelfen, aber nur die Hefe des Volkes und einige Lüflinge hatten Freude an diesem lächerlichen, der französischen Bühne unwürdigen Schauspiel, die Lizenz hatte einen so hohen Grad erreicht, daß der Magistrat sich hinein mischen mußte.“ Während der hier geschilberten tiefen Erniedrigung der Bühne ließ Pierre Corneille seine „*Mélite*“ erscheinen. Dies ist ein Wendepunkt, und der Vater der französischen Tragödie hat große, auch vom Molière anerkannte Verdienste um's französische Lustspiel, das er durch eine Reihe verfficirter Komödien, durch seinen „*Elständer*“, seinen „*Lügner*“, sein „*Palais Royal*“ und andere in eine edlere Sphäre hinüber lenkte und vor allem durch eine kräftige und elegante, wenn auch forcirte und oft trockene Sprache hob, während die nach spanischen Mustern gebildete Handlung an Verworrenheit der Intrigue leidet, und die geschraubte Herzensmetaphysik mit ihren kastilianischen Subtilitäten Natur vermissen läßt. Es fehlte auf der französischen Bühne an Franzosen, an nationaler Sittenschilderung, an einer Sprache, die frei von ausländischen Pointen und Lazzi die Gedanken und Empfindungen der damaligen Welt ausdrückte, an dem, was die Bühne zum Spiegel der Zeit, zur Schule des Lebens macht. Das Alles gab ihr Molière und wurde dadurch der wahre Vater des französischen Lustspiels, dessen ganzes Gebiet er durch die Mannigfaltigkeit seiner Leistungen vorbildend umschrieben hat.

Seine ersten Versuche zeigen indessen nur wenige Spuren der Originalität, die überhaupt bei ihm mehr im schöpferischen Umarbeiten des Vorgefundenen, in der Freiheit, mit der er die Bedingungen und Voraussetzungen seiner Zeit und der vorhandenen Kunstformen zugleich annimmt und überwindet, als im Schaffen und Erfinden des absolut Neuen besteht; er emancipirte sich gleich Lessing und Goethe erst allmählig von der herkömmlichen Weise und gelangte erst nach und nach auf der Mitte seiner Lauf-

bahn zur vollen Erkenntniß seiner Aufgabe. In seiner ersten Periode, die durch den „Etourdi“ (1653) und den „Dépit amoureux“ (1654) bezeichnet wird, herrscht die Intrigue und Situation vor und verräth ihren fremden Ursprung durch fremde Sitten und fremdes Kolorit, die Charakteristik ist noch ganz abstrakt und schablonenhaft nach Weise der mittelalterlichen Masken und Moralitäten; eine Eigenthümlichkeit wie die des „Unbesonnenen“ absorbiert den ganzen Menschen, die Handlung geht noch nicht aus der Charakteren hervor, sondern beruht auf dem Zufall und einem Gewebe willkürlicher Intriguen; sie will vor allem durch Mißverständnis und Ueberraschung reizen und spannen. In der zweiten Periode, welche die „Ecole des maris“ (1661) und die „Ecole des femmes“ (1662) charakterisiren, und in die zugleich seine erste, wenn auch nur skizzierte Sittensatire, die „Précieuses ridicules“ (1659) fällt, werden die stehenden Figuren zu wirklichen Charakteren, zu nuancierten Individuen, die Handlungen und die komischen Motive gehen von ihnen aus und beruhen auf dem Spiel der Leidenschaften, doch fehlt es neben der Charakteristik noch an Zeit- und Sittenschilderung, man sieht trotz der nationaler werdenden Färbung den Einfluß des Fremden, das Entlehnte einzelner Motive, das sich mit der Konzeption des Ganzen nicht recht verbinden will, heraus. Die dritte und höchste Stufe seiner Entwicklung bezeichnen neben „L'Avare“ (1668), „George Dandin“ (1668), „Le Bourgeois gentilhomme“ (1670), „Le Malade imaginaire“ (1673) und den anderen späteren Stücken vor allem seine drei hautes comédies oder Charakterlustspiele: „Le Tartufe“ (1667), „Le Misanthrope“ (1665) und „Les Femmes savantes“ (1672). Hier werden die früher nur skizzierten zu vollständig ausgemalten Charakterbildern, die durch kluge Gruppierung einander auf's Hellste beleuchten, die fest auf dem Boden ihrer Zeit stehen und in denen sich Typisches und Individuelles auf merkwürdige Weise verschmilzt. Die Stellung der Personen, ihre Verhältnisse zur Welt werden wichtiger, die verspotteten Thorheiten sind von allgemeinerer Bedeutung, sie sind nicht bloße zufällig einem Individuum oder einem ganzen Stande anhaftende Scherzen und Narrheiten, die zu Tage liegen und sich schon von selber farrifiziren, sie sind allgemeiner und zugleich versteckter und hängen mit einer ganzen Zeitrichtung zusammen; der komische Kern liegt mehr in psychologischen Räthseln und Widersprüchen des Geistes, als in Aeußerlichkeiten, und selbst moralischen Gebrechen wird die Seite abgewonnen, die sie dem Lachen Preis gibt. Das Lustspiel steht hier durch den Ernst und die Wichtigkeit der Probleme und Konflikte hart an der Grenze des eigentlichen Schauspiels und enthält manche rührende, sentimentale und pathetische Seite, doch sucht es immer wieder, besonders durch heitere Entfaltung der Nebenpartien, ins Komische einzulenken, geht nie auf eigentliche Nührung

aus und ist noch fern von der später durch Destouches und Diderot eingeführten *comédie larmoyante*. Es ist zugleich Drama, Zeit-, Sitten- und Charaktergemälde, in dem die Konversation deshalb überwiegt, weil durch ihren dialektischen Fortschritt die feineren Nuancen des Seelenlebens, auch in seinen komischen Manifestationen, sich am besten entfalten. Durch diese Gattung, deren alleiniger Schöpfer für Frankreich Molière ist, erhob er die Komödie zu einer bis dahin unbekannteren Bedeutung für's praktische Leben, dessen Spiegel und Schule sie wurde. Indem er den phantastisch geschnittenen Ton der damaligen Tragikomödie herabstimmte und die Volkspoesie veredelte, schuf er eine mittlere Gattung, für die bis dahin kein Raum gewesen war, und brachte zuerst den eigentlichen Bürgerstand auf die nun ganz französisch und zeitgemäß werdende Bühne.

Der Zeitpunkt war zu diesem Umschwung ein äußerst günstiger. Es war, nachdem Ludwig XIV. die während seiner Minderjährigkeit noch herrschende Parteiwuth gebändigt und den Ehrgeiz der Großen gedämpft hatte, eine Periode der Ruhe und Sicherheit eingetreten, in der das bürgerliche Leben, das den eigentlichen Stoff der neueren Komödie ausmacht, mit allen ihm anhaftenden Sonderbarkeiten sich ruhig und bequem entfalten konnte. Der zur Zeit der Ligue und Fronde herrschende ritterlich abenteuerliche Faktionsgeist machte einem feineren Sinn für gebildete Geselligkeit Platz, in der neben wirklicher die Auswüchse verschrobener Bildung sich der satirischen Geißel darbieten. Der erwachte literarische Geschmack, die den Talenten zu Theil werdende Auszeichnung rief eine größere Vermischung der Stände hervor und bot in den daraus entstehenden Reibungen eine reiche Gallerie komischer Gesellschaftsbilder dar. Der Druck, den der König auf den Adel ausübte, hob den sich bereichernden Bürgerstand fast zum Niveau desselben empor. Auch der Einfluß der Frauen, der die Sitten milberte, die Umgangssprache glättete, der die Männer in den sich bildenden schöngeistigen Salons lockte, war bedeutungsvoll. Dabei wurde in Mode, Sitte und Ton Alles nationaler; der Einfluß des Spanischen und Italienischen nahm bei Ludwigs und Frankreichs steigender Größe immer mehr ab, und es entwickelte sich jener literarische Patriotismus, der allen künstlerischen und literarischen Produkten der damaligen Zeit ihr einseitiges, aber eigenthümliches Gepräge aufgedrückt hat. Zu den günstigen Umständen ist endlich auch das zunehmende Interesse des größeren Publikums am Theater zu rechnen, das, durch Richelieu's Vorliebe begünstigt, immer mehr Bedeutung und Einfluß gewann; selbst Molière's Verhältnis zum König, so abhängig es war, verschaffte ihm eine Stütze und einen Schutz, der ihm gestattete, die Geißel der Satire mit einer Freiheit zu schwingen, die einem

vom Publikum und seinen Parteien und Kotterien abhängigen Bühnenunternehmer und Privatmann wohl nie geworden wäre. —

Fragen wir nun nach dem eigentlichen Wesen seiner Kunst, nach den Mitteln, mit denen er so Großes erreichte, so sind dieselben äußerst einfach und frei von allem Versteckten, Forcirten, Herbeigeschleppten, Ueberladenen und Ueberpfefferten, mit dem die neuere Lustspielichtung diesseits und jenseits des Rheins die Armseligkeit ihrer Konceptionen, den Mangel an Ideen und Gestalten zu überdecken sucht. Der größte Reiz seiner Stücke besteht in der Klarheit und Uebersichtlichkeit des Plans, im streng geschlossenen Organismus, der bei seiner Enge und an die Tragödienweise sich anschließenden Beschränkung dem Grundgedanken, der auf ihm gebauten Handlung und den sich in ihr bekämpfenden und behätigenden Charakteren grade so viel Raum, aber auch nicht mehr gestattet, als nöthig ist, um zu voller Anschauung und Gestung zu kommen. — Der Dichter geht direkt auf sein Ziel los und läßt Alles, was verwirren, stören und ablenken könnte, bei Seite. Selbst in den Gelegenheitskomödien, in den mit Pantomimen und Ballets durchwebten, opernartigen Festivitätsstücken, die vermöge ihrer äußerlich bedingten Anlage keinen Anspruch auf eigentliche Kunstmäßigkeit machen, sucht er doch einigermaßen die Harmonie des Ganzen inne zu halten und überläßt sich nie einer rand- und bandlosen Willkür; auch die Possen führen einen Gedanken und Charaktere durch, die, obgleich nur skizziert oder stark karrikirt, doch meistens in einer des eigentlichen Lustspiels würdigen Weise angelegt sind. Wie stillstandlos, belebt und bewegt der Fortschritt der Handlung auch sei, in der nichts bloß Episodisches, nichts Müßiges sich findet, in der die Scenen nicht bloß auf einander folgen, sondern auch aus einander mit innerer Nothwendigkeit hervorgehen, in der durch kluge Vertheilung das Bewegte mit dem Ruhigen, das längere Gespräch mit einer lebensvollen Situation, das Burleske mit dem Feineren wechselt, — so erreicht Molière doch das meiste durch die Vortreflichkeit seiner Expositionen, in denen er unnachahmlich ist. Durch sie wird Geist und Auge des Zuschauers gleich stark frappirt, werden wir auf die ungezwungenste Weise in medias res geführt. Wo andere Dramatiker sich durch lange Erzählungen winden, um die Vorgeschichte dem Zuschauer zur Kenntniß zu bringen, genügen ihm einige dramatisch belebte Scenen, die selber schon einen Theil der Handlungen ausmachen. Desto unglücklicher ist er aber meist in der Lösung, die mit einigen Ausnahmen, wie die „*Femmes savantes*“, „*L'Amour médecin*“ u. nur selten ganz befriedigen; es ist, als wäre das Aufstellen und Emportreiben der Konflikte, in denen die Charaktere sich entfalten und behätigen, die Hauptsache und als sähe er den officiellen Schluß durch Heirat und Veröhnung mehr als eine Sache an,

die abgemacht werden muß und die den eigentlichen Dichter und Menschenzeichner weniger interessire; es ist dies ein Mangel, den er mit seinen Vorbildern Terenz und Plautus theilt. —

Der Kern seiner Komik, um auch dies noch mit einem Worte anzudeuten, ist aber der Kontrast im weitesten Umfange: Gegensatz der Charaktere unter einander und zu den sie umgebenden Verhältnissen, Widerspruch zwischen Bestrebung und Erfolg und daraus hervorgehende Enttäuschung, die wiederum eines seiner beliebtesten komischen Motive ausmacht; es kommt Alles anders, wie der Schelm es sich gedacht hatte, und nun hat er den Schaden davon. Besonders stark ist Molière dabei im Kontraste des Gleichartigen; wie weiß er die Fadsheit der Marquis, die anspruchsvolle Geziertheit der Blauschrümpfe, die Pedanterie der Gelehrten, die Leichtgläubigkeit der Dummen *z.*, die in ein und demselben Stücke neben einander zu stehen kommen, zu variiren, und wie erreicht er dabei die komische Wirkung fast immer durch jene Naivetät, mit der sich die Opfer seiner Kunst bewußtlos dem Publikum preis geben. — Bewußte Spasmacher hat er selten, und absichtsvolle Witzjäger nie. Die Harlekins und Pierrots der früheren Possie sind bei ihm wirkliche Menschen von Fleisch und Blut geworden. — Er hat die charakteristischsten Schwächen und Verkehrtheiten der Menschheit seiner Zeit mit großer Schlaupheit belauscht, mit scharfem Auge im Moment ertappt, und stellt das Beobachtete mit großer Kraft, Bestimmtheit und Naivetät in fest umrissenen Gestalten hin: das ist das Geheimniß seines Talentes, seiner Kunst und seiner dauernden Wirksamkeit. Er hat, indem er sich des Vorgefundenen bemächtigte, es umschmolz und erweiterte, Vorbilder für alle Gattungen des Lustspiels jeder Dimension und Form, ja selbst für die komische Oper geschaffen und die Procecur eingeführt, nach der seine Nachfolger noch immer arbeiten, ohne ihn zu erreichen: das ist seine literar- und bühnenhistorische Bedeutung. — Seine umfassende Popularität spricht aus Allem, aus den Bemühungen der Gelehrten um Durchforschung seines Lebens und seiner Werke, aus der fast absoluten Einstimmigkeit der Kritik über ihn, aus der typischen und sprichwörtlichen Bedeutung, die die meisten seiner bedeutenderen Gestalten trotz alles Veralteten in Erscheinung, Kostüm und Sitten gewonnen und beibehalten haben, und aus der traditionell sorgfältigen Aufführung seiner Stücke, die immer als der Prüfstein der echten Schauspielkunst galten, und denen die bedeutendsten Künstler und Künstlerinnen von jeher ihre größten Triumphe verdankten. Die Plastik, die immer frische Lebendigkeit der Gestalten, in denen die typische Allgemeingültigkeit die individuelle Wahrheit nur selten beeinträchtigt, stellt Molière über alle seine Nachfolger, über einen Regnard, Legrand, Marivaux, St. Foix und Picard bis zu Scribe herab, denn seine Charaktere sind nie von

der Oberfläche des Lebens geschöpft. Die Generale, Minister, Banquiers und Danbiers der Scribe'schen Bühne, die die Molière'sche an Gestaltenmenge und Breite des Stoffs übertrifft, werden vielleicht noch in 200 Jahren die Restauration und Julimonarchie lebendig vergegenwärtigen; aber wird die dann lebende Generation, was den Kern der Persönlichkeit betrifft, sich noch in ihnen wieder erkennen? das ist zu bezweifeln. Scribe verliert schon heute mit der wandelnden Mode und Aktualität seine Bedeutung, während Molière das, was er durch die Ferne der Zeit und die gegenwärtige Ziellosigkeit seiner Polemik, Tendenz und Anspielung an Unmittelbarkeit und Schärfe eingebüßt hat, an Idealität und Milde wieder einbringt. Der für alles Komische, für jede satirische Andeutung so feine Instinkt des Franzosen, und zumal des Parisers, entdeckt mit einem gewissen Wohlgefallen unter der Maske der damaligen Narrheit die heutige; der Spott, weil weniger direkt, erscheint ihm feiner und humaner, und er erfreut sich im Auffinden der Parallelen dabei seines eigenen Scharfsmns.

Die Nation ist um diesen Dichter, in dem sich ihre gesammte Eigenthümlichkeit concentrirt, zu beneiden, und ihr Stolz auf ihn ist um so verzeihlicher, wenn wir bedenken, wie wenig große Lustspielbichter die Weltgeschichte kennt, und wie wir, bei freilich viel ungünstigeren Umständen, ihm keinen an die Seite zu setzen haben.

A. L a u n.

