



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Zwei Molière-Biographien. 2.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

Auf diesem Gebiete stehen Volksvertretung und Regierung gleich; sie müssen sich beide verständigen, und bei gutem Willen wird es an einer solchen Verständigung nicht fehlen. Die Krone wird dann den festen Stützpunkt bilden, der auch die Macht hat und haben muß — wie wir es erlebt haben —, eine Zeit lang einer Parlamentsmehrheit widerstehen zu können, um dann um so kräftiger die Unterstützung desselben zu finden. Auf diesen deutschen Staat in seiner geschichtlichen Entstehung sind die parlamentarischen Schablonen anderer Länder unanwendbar. Das sollte man endlich einsehen. So wie Deutschland sich nach außen hin unabhängig zu stellen gewußt hat, so muß es auch nach innen seine eignen Wege gehen.



## Zwei Molière-Biographien.\*)

### 2.



Erst mit den *Précieuses ridicules*, dem ersten Stück, das Molière in Paris schrieb und ein Jahr nach seiner Rückkehr dorthin im Alter von 37 Jahren zur Aufführung brachte, verläßt er die ausgetretenen Geleise der italienischen Modekomödie und lenkt mit dem Charakterlustspiel in eine neue Bahn ein. Er ist zugleich der erste, der, was selbst Shakespeare in seinen Lustspielen nicht gethan hat, mit bewußter Absicht seine eigne Zeit schildert. Von da an beginnt er in seinen Stücken mit glühendem sittlichen Hass einen unermüdlichen Kampf gegen die Verkehrtheiten und Gemeinheiten des menschlichen Lebens.

Trotzdem hat man dem Dichter öfter den Vorwurf der Unmoralität gemacht, insbesondere hat Rousseau diese Vorwürfe erhoben, weil in Molières Lustspielen bisweilen die gewissenlose Schlaueit auf Kosten der beschränkten Tugend die Zuschauer amüßirt. Mahrenholz sucht Molière verschiedentlich gegen Rousseaus Kritik zu vertheidigen, da er die thatsächliche Richtigkeit der Rousseauschen Einwendungen nicht ganz in Abrede stellen kann. Das richtige trifft wohl auch hier Lottheiß, wenn er ausführt, daß frühere Zeiten in diesem Punkte überhaupt etwas naiver waren als wir, und beim lauten Gelächter über die tollen

\*) Molière. Sein Leben und seine Werke von Ferdinand Lottheiß. Frankfurt a. M., Literarische Anstalt (Rütten & Loening), 1880. VII u. 418 S. Mit dem Porträt des Dichters in Kupfer gestochen. — Molières Leben und Werke vom Standpunkt der heutigen Forschung von H. Mahrenholz. Heilbronn, Verlag von Gebr. Henninger, 1881. VII u. 398 S.

Streiche eines Scapin den moralischen Maßstab an dieselben anzulegen vergaßen.

Die Einwürfe Rousseaus gegen ernstere Dichtungen Molières, wie den „Geizigen“ und den „Misanthropen,“ gehen von einem so falschen Standpunkte und einer so einseitig verkehrten Auffassung der dramatischen Dichtung aus, daß es heutzutage unnötig ist, sie zu widerlegen. Wenn je ein Bühnendichter sittlich reinigend gewirkt hat, so ist es Molière gewesen. Mit Recht läßt er allerdings jede den Eindruck des reinen Kunstwerkes störende moralische Tendenz zurücktreten; nur indem er getreu nach dem Leben zeichnet und so seiner Zeit den Spiegel vorhält, übt er seine Wirkung aus. So kämpfte er gegen alles Falsche, Unwahre, Gemachte; bei allen Ständen und in allen Gestalten verfolgt er es mit unerbittlicher Consequenz und Strenge, in dem beschränkten Philister des Bürgerstandes wie in dem aufgeblasenen adlichen Gecken, in dem gelehrten Pedanten wie in dem meineidigen hochgeborenen Roué, in dem frommen Heuchler, in dem unwissenden und hochmüthigen Charlatan, in der affectirten und empfindsamen Frau, überall giebt er es mit der vollen Kraft seiner Komik dem Gelächter preis. So lernen wir aus seinen Stücken die französische Gesellschaft der damaligen Zeit in ihrer ganzen Mannichfaltigkeit genau kennen, und das Studium anderer Quellen bestätigt uns die getreue Schärfe und, im besten Sinne des Wortes, realistische Wahrheit seiner Zeichnung. Selbst in der uns als die allerschlimmste Caricatur anmuthenden, unsterblich lächerlich gemachten Charlatanerie der damaligen Aerzte, wie sie dem deutschen Publicum zum mindesten aus dem „Eingebildeten Kranken“ erinnerlich sein wird, giebt uns Molière nur ein genaues Abbild der Wirklichkeit. Dabei sind seine Figuren — und darin zeigt er sich als genialer Dichter von wahrhaft dramatischer Begabung —, obwohl sie typischer Natur und als solche von allgemeiner Bedeutung sind, doch zugleich von so ausgeprägter Individualität, von so fast porträtähnlicher Charakteristik, daß man sich nicht wundern darf, wenn seine Zeitgenossen sich nach den Originalen umsahen und sie auch vielfach gefunden zu haben glaubten. Daß Molière sich in den dadurch getroffenen Kreisen viele Feindschaften zuziehen mußte, ist begreiflich genug; die literarischen Streitigkeiten, die sich an verschiedne seiner Stücke anschließen, hängen damit zusammen.

Gleich die *Précieuses ridicules* riefen eine ganze Reihe von Schriften über wahres und falsches Präciösenthum hervor. Man hatte dasselbe zwar schon früher öfter angegriffen, aber nie mit diesem allgemeinen Erfolg und einer so durchschlagenden, die Opposition herausfordernden Wirkung. Molière hat in diesem einactigen Stücke jene im gesellschaftlichen Leben wie in der Literatur in gewissen Kreisen sich breit machende zierliche Manier verspottet, die, ein paar Decennien zuvor in berechtigter Reaction gegen eingerissene Verwilderung entstanden, zuletzt in die widerlichste Unnatur ausgeartet war. War man doch schließlich dahin gelangt, das Essen nicht mehr für wohlstandig in Gesellschaft

zu halten und die allerunschuldigsten Dinge, wie Nase, Fuß u. s. w., nicht mehr mit den ihnen zukommenden Namen, sondern nur noch mit Umschreibungen zu bezeichnen, etwa in der Weise und zum Theil mit ähnlicher Unverständlichkeit, wie die Skalden in der ausgearteten spätern nordischen Dichtkunst die umschreibenden sogenannten *Kenningar* gebrauchten. Ein ganzes Wörterbuch solcher präcisen Ausdrücke ist damals zusammengestellt und gedruckt worden. Ihren höchsten literarischen Triumph feierte diese Richtung in den Romanen des Fräulein de Scudéry, die in Form einer Landkarte einen vollständigen Coder der präcisen Liebe entwarf mit allen ihren Stationen des Schmachstens und allmählichen Vorrückens, ähnlich wie vierhundert Jahre früher in dem höfischen „Minne-dienst“ die unwahre conventionelle Liebe der Ritter zu ihren „Herrinnen“ in ein System gebracht worden war. Unnötigerweise sucht Mademoiselle de Scudéry vertretene damalige Präciosenthum noch zu unterscheiden von einer zweiten nachhaffenden Richtung desselben. Wenn Molière in der Vorrede zu den gedruckten *Précieuses ridicules* eine solche Unterscheidung macht, so ist dies nur eine aus äußern Rücksichten ihm abgedrungene Erklärung, die gegenüber den deutlichen Angriffen auf Mad. de Scudéry in dem Stücke selbst nichts besagen will. Denn mit welchen Schwierigkeiten er zu kämpfen hatte, zeigt uns die vorübergehende Siftirung seines Stückes gleich nach der ersten Aufführung.

Auch an die „Schule der Frauen“ knüpfte sich ein länger als ein Jahr dauernder Federstreit der verschiedensten Gegner und Neider, die durch den großen Erfolg, welchen dieses Lustspiel hatte, in die Schranken gerufen worden waren. Diesmal eröffnete Molière freilich selbst den Kampf, indem er mit dem kleinen Stück *Critique de l'école des femmes* den geplanten Angriffen offensiv zuvorkam, und später betheiligte er sich nochmals daran mit dem „Impromptu von Versailles.“ Dies letztere Gelegenheitsstück war, außer gegen die geken- haften Marquis, insbesondere gegen die gepreizte Vortragsmanier des Concur- renztheaters im Hotel de Bourgogne gerichtet. Denn auch in diesem Punkte kämpfte Molière für Wahrheit und Natürlichkeit, stieß freilich bei seinem Be- streben, den einfachen Redeton auch in der Tragödie zur Geltung zu bringen, auf den unüberwindlichen Widerstand, den ihm die Tradition entgegenstellte. Es ist ja bekannt, wie dieselbe noch heute bei den französischen Schauspielern mächtig ist. Aber über alle Anfeindungen, die ihm entgegentraten, konnte sich Molière trösten mit dem Beifall, den er mit diesem Lustspiel beim Könige und bei Kennern wie Boileau und Lafontaine fand. Ersterer setzte ihm gerade da- mals eine jährliche Dichterpension aus, und mit den letzteren gleichstrebenden Männern verband ihn fortan eine innige Freundschaft.

Am heftigsten ist die Fehde, die sich an den „Tartüffe“ angeschlossen. Dieses Stück mit sammt der Wirkung, die es ausübte, ist wohl in Deutschland das be- kannteste von allen Stücken Molières geworden, namentlich und fast mehr noch

als durch sich selbst durch Gutzkows „Urbild des Tartüffe.“ Wenn auch die Annahme, worauf letzteres beruht, als sei in Tartüffe der Beamte auf die Bühne gebracht, der in der Folge das Verbot des Stückes aussprach, längst widerlegt ist, wenn auch Jansenisten und Jesuiten, die beiden damaligen Gegensätze innerhalb der französischen katholischen Kirche, sich um die Ehre streiten, von Molière gemeint zu sein, so ist doch soviel sicher, daß er hier die frommen Heuchler insgemein, gleichviel von welcher Farbe und welchem Bekenntniß, ins Herz getroffen hatte, und diese waren damals so mächtig, daß sie, den Präsidenten des Parlaments und den Erzbischof von Paris an der Spitze, obwohl der König, wie nicht zu bezweifeln ist, innerlich auf Seiten des Dichters stand, doch eine öffentliche Aufführung des Stückes unter dem Vorgeben, mit der falschen sei auch die echte Frömmigkeit dem Spotte preisgegeben, fünf Jahre lang hindertreiben konnten.

Aber noch inmitten dieses Streites, noch während dieses Verbotes ging Molière mit großer Unersehbarkeit und Kühnheit aufs neue vor in seinem „Don Juan“ oder, wie er das Stück, einen schon eingebürgerten merkwürdigen Uebersetzungsfehler einfach adoptirend, mit zweitem Titel nannte, seinen Festin de Pierre. Während er hier ein graufiges Bild der sittlichen Verworfenheit des damaligen Adels entwirft, nimmt er, indem er zugleich seinem Helden zu einem anfangs frechen, dann heuchlerischen Religionsspötter macht, den Kampf gegen die Heuchelei in neuer Gestalt wieder auf. Das Sujet des Stückes, das Molière nicht erfunden hat, ist bei uns hauptsächlich durch Mozarts Oper bekannt geworden. Aber auch sonst ist der Stoff vielfach bearbeitet worden, und man kann ihn in seinen Wandrungen und Wandelungen durch die verschiedensten Zeiten und Nationen recht wohl mit dem der Faustsage vergleichen, ohne darum wie Mahrenholz Molières „Don Juan“ als die „hellste Selbstoffenbarung des Dichters“ mit Goethes „Faust“ in Parallele zu stellen. Diese Bedeutung hat das Stück nicht, so wenig wie man Molières religiöses Glaubensbekenntniß in der beschränkten Auffassung von Don Juans Diener wiedererkennen darf. Aber auch Lotheißer geht zu weit, wenn er in dem Stück schon ein Wehen revolutionären Geistes zu verspüren glaubt und, wenn auch Molière unbewußt, das erste ernsthafte Anzeichen der nahenden Revolution — mehr als 130 Jahre zuvor! — darin erblicken will. Lotheißer liebt es auch sonst, wie übrigens vor ihm schon Lindau gethan, Molière als einen Vorboten und Verkündiger der Zeiten der Encyclopädisten und der Erhebung des dritten Standes hinzustellen. Die Anerkennung, die Molière später bei Camille Desmoulins, dem Haupte der Bergpartei, gefunden hat, darf dazu nicht verleiten. Molière hat hier, wie in dem lächerlich gemachten Marquis, die Aristokratie nicht als Stand und in ihrer socialen Stellung, sondern nur insoweit sie sich Blößen gab und moralisch verkommen war, angegriffen, wie er eben alles Schlechte und Verwerfliche, wo er es fand, an den Pranger gestellt, wie er die Verkehrtheiten

der Bourgeoisie nicht minder gezeißelt hat. Die Absicht, an einer Erhebung des dritten Standes, der damals noch gar nicht existirte, zu größerem Ansehen und politischer Bedeutsamkeit zu arbeiten, lag ihm gewiß ganz fern, und auch unbewußt hat er kaum in diesem Sinne gewirkt. Wenn seine Angriffe auf die sittenlosen Edelleute und die heuchlerische Geistlichkeit eine heftigere Form und größere Dimensionen annahmen als die gegen die Verkehrtheiten des Bürgerthums gerichteten, so lag das an der hervorragenden und politisch bedeutsameren Stellung des angegriffenen Standes, an der größern Gemeenschädlichkeit der von dorthier ausgeübten Wirkung und an dem Widerstande, auf den er dabei stieß. Ihn deshalb mit Lindau zu einem politischen Dichter zu stempeln, der er niemals gewesen, ist sicherlich verkehrt.

Am wenigsten konnte Molière daran denken, in dem Adel die „festeste Stütze des Königthums“ anzugreifen. Denn wenn diese ihm von Botheissen beigelegte Bezeichnung kaum jetzt ganz zutreffend ist, so war sie es damals gar nicht und erst recht nicht in Frankreich, wo die Zeiten der Fronde eben erst vorüber waren und die königliche Macht sich gerade im Kampfe mit der Feudalaristokratie zum ausschlaggebenden Factor des politischen Lebens emporgerungen hatte. Verkehrt ist es daher auch, wenn Lindau mit dem „Don Juan“ den „Misanthropen“ in Parallele stellt und in letzterm eine direct gegen den Hof gerichtete feindselige Tendenz erblicken will. Der Menschenfeind haßt alles Scheinwesen, alles Falsche, Gemachte, Herzlose, und dies muß er natürlich zumeist in einer Sphäre finden, wo die Convenienz vorherrscht, wo die strenge Etikette das Verbergen aller vom Herkömmlichen sich entfernenden lebenswarmen Empfindungen geradezu zur Pflicht macht; dort muß er zumeist durch seine ungeschminkte, derbe Natur anstoßen und in komische Conflictte gerathen. Das ist der Grund, weshalb ihn Molière auf diesen Boden verpflanzt hat, aber nicht um sich selber gegen die höfischen Formen in Opposition zu stellen und Front zu machen gegen den Hof überhaupt, der sein dankbares Publicum war und in dem er auch mit einem bedeutenden Theile seines Wesens wurzelte. Zudem war der Hof doch die Umgebung und tägliche Gesellschaft des Königs, dem Molière zeit lebens treu ergeben war. Dieser tief monarchische Sinn, der ihn auszeichnete, ging nicht bloß aus seinem persönlichen Verhältniß zu Ludwig XIV. hervor, sondern beruhte auf innerster Ueberzeugung von der Nothwendigkeit und Heilsamkeit eines starken Königthums. Mehrfach hat er König Ludwig indirect in seinen Stücken hochgepriesen, so namentlich am Schlusse des „Tartüffe.“ Hier hat der als Deus ex machina eingreifende König allerdings der ästhetischen Wirkung Abbruch gethan, und auch Mahrenholz gesteht, daß seine „Molièrebegeisterung nicht groß genug sei,“ um den undramatischen Schluß zu billigen. Allein Molières Lob ist immer ein feines, wohl motivirtes, auch ihm selber zur Ehre gereichendes und zeichnet sich dadurch aufs vortheilhafteste aus vor den damals üblichen plumpen Schmeicheleien und kriechenden Ueberschwenglichkeiten

andrer, selbst hervorragender Schriftsteller. Ihm einen Mangel an persönlicher Würde vorzuwerfen, wie Schlegel in übelwollender Weise gethan hat, ist man am allerwenigsten berechtigt. Ja wo sich Molière an den König direct wendet, überrascht er durch seine einfache, stellenweise sogar für die damalige Zeit unerhört offene und freimüthige Sprache, so wenn er dem Könige mit der Einstellung seiner dichterischen Thätigkeit droht, falls das Verbot des „Tartüffe“ nicht zurückgenommen werden sollte. Ludwig XIV. ließ sich das gefallen und entzog dem Dichter, bei dessen erstem Kinde er Pathenstelle übernommen und dem er außer der persönlichen Pension auch für seine Bühne einen jährlichen Zuschuß ausgesetzt hatte, auch ferner seine Huld nicht. Bei dieser Stellung des Dichters zum Könige ist es ganz unglaublich, wie zuletzt noch Lindau und Wahrenholz angenommen haben, daß er in seinem „Amphitryon“ mit der Liebe Jupiters zu Alcmene auf das Verhältniß des Königs zur Frau von Montezpan habe anspielen wollen, weder in tadelndem Sinn — das wäre gegen seine Loyalität gewesen — noch in beschönigendem — diese Servilität hätte seinem männlichen Charakter widerstanden. Den einzig richtigen Tact, an solche Dinge überhaupt nicht zu rühren, darf man Molière wohl zutrauen.

Man hat viel über das Verhältniß Ludwigs XIV. zu Molière und die Erspießlichkeit desselben für letzteren geschrieben. Es mag richtig sein, daß der König weder ein innerliches, wahres Interesse an Molière nahm, noch — hierin den meisten seiner Zeitgenossen gleich — dessen hervorragende dichterische Bedeutung erkannte, daß er ihn in der Hauptsache nur benutzte zur Erheiterung müßiger Stunden und zur Verschönerung seiner prunkvollen Hofeste, und man mag bedauern, daß Molière als „Farcour“ des Königs an die genannten Zwecke soviel edle Zeit verschwenden mußte, die er besser zur Schöpfung von Werken unvergänglicherer Natur hätte benutzen können, wie man in ähnlicher Weise Goethes Stellung zum Weimarer Hofe beklagt hat. Allein man schafft nicht alle Tage Meisterwerke, auch wenn man ein Meister ist und die Zeit dazu hat, und andererseits ist anzuerkennen, was und wieviel Molière dem Leben am Hofe und in höfischen Kreisen gerade für seine Kunst verdankte, wie durch den edlen Verkehr und die feine Umgangssprache auch die Feinheit seiner Darstellung gewinnen, und welch reichen Stoff zu Beobachtungen eines eigen gearteten Lebens und somit welche Anregung zu poetischem Schaffen sich ihm dort darbieten mußte. Es war dies eine Ergänzung der wesentlich anders gearteten Erfahrungen, die er auf seinen Wanderungen in der Provinz gemacht, und der Welt- und Menschenkenntniß, die er sich dort erworben hatte. So hat ihm das höfische Leben, kann man sagen, mindestens ebensoviel gegeben als es ihm genommen hat, zumal da ihm der unabhängige Sinn, wie wir gesehen haben, immer geblieben ist. Endlich aber hätte Molière mit Stücken von solcher Kühnheit wie „Tartüffe“ und „Don Juan“ gar nicht wagen dürfen, an die Deffentlichkeit zu treten, wenn er nicht einen Rückhalt am König gehabt hätte, den man sich da-

mals als jugendlichen Monarchen freilich anders vorstellen muß, als wie sein Bild aus späterer Zeit in dem Gedanken der Nachwelt haften geblieben ist. Sein Schutz war dem Dichter sicher und auch nothwendig. Ging doch nach der Aufführung des „Don Juan“ die Unduldsamkeit eines Pamphletschreibers so weit, Molière für würdig des Feuertodes der Inquisition zu erklären, den schon früher alles Ernstes ein fanatischer Geistlicher für den Mutor des „Tartüffe“ gefordert hatte. Später, als Frau von Maintenon das Regiment führte, wäre diese Anklage schon gefährlicher gewesen. Auch der „Don Juan“ mußte, selbst nachdem einige der anstößigsten Stellen entfernt worden waren, nach einer Reihe von Aufführungen von der Bühne verschwinden und erschien bei Molières Lebzeiten nicht wieder; ja noch die erste nach des Dichters Tode erschienene Druckausgabe desselben durfte erst passiren, nachdem ein paar Blätter durch andre ersetzt worden waren.

Nach dem „Don Juan“ schrieb Molière kein Stück mehr, das in ähnlicher Weise die Opposition der Gegner in die Schranken gefordert hätte. Der Spießbürger und Provinzler, den er in mehreren spätern Possen, dem „George Dandin“, dem „Pourceaugnac“ und dem „Bürger als Edelmann“, in seinen Schattenseiten darstellte, dachte nicht daran, sich zu wehren. In dem einer Posse des Plautus nachgebildeten, aber mehr ins düstere gezogenen „Geizigen“ zeichnete der Dichter keinen Stand, keine Gesellschaftsklasse, sondern ein allgemeines Laster, wenn auch in der Charaktergestalt eines einzelnen verkörpert, und auch als er gegen das Ende seines Lebens in den „Gelehrten Frauen“ ein den Preciösen verwandtes Thema berührte, hielt er es so allgemein — abgesehen von den beiden köstlichen gelehrten Pedanten, in denen man das Porträt zweier damals lebenden Schöngelster hat finden wollen —, daß er auch mit diesem Stücke nicht anstieß. Molière war entschieden durch die langjährigen Kämpfe ermüdet, wenn er auch schließlich mit der Erlaubniß, den „Tartüffe“ aufzuführen, den Sieg errungen hatte.

Noch während der Tartüffestreitigkeiten hatte er aber sein eignes, durch alle diese Mißhelligkeiten, sowie durch häusliches Ungemach schwer bekümmertes Herz in einer großen und wohl seiner bedeutendsten Schöpfung erleichtert — dem „Misanthropen.“ Die Beziehung des Stückes auf die damalige Stimmung des Dichters ist gar nicht in Abrede zu stellen, sowenig wie in den beiden ältern Stücken, der „Schule der Chemenner“ und der „Schule der Frauen“, eine ähnliche Expectoration zu verkennen ist. Es ist Paul Lindaus Verdienst, dies genauer nachgewiesen zu haben. Hatten schon in früherer Zeit Molières Liebeszwistigkeiten zwischen den drei Grazien seines Theaters ihren Wiederhall in dem *Dépit amoureux* gefunden, so spiegeln die drei vorgenannten Stücke in verschiedenen Stadien sein Seelenleben in dem Verhältniß zu seiner Frau wieder, jenem unglückseligen Bündniß des vierzigjährigen Mannes mit einem neunzehnjährigen Mädchen, welches das letzte Jahrzehnt eines so reichen Dichterlebens vergiftete.

In allen drei Stücken kehrt die Liebe eines ältern Mannes zu einer jungen Frau wieder. In der „Schule der Ehemänner,“ dem ersten größeren auf die *Précieuses ridicules* folgenden Lustspiel, ist Ariste, wie Molière, von Leidenschaft zu einem bedeutend jüngern Mädchen, das er hat aufwachsen sehen, ergriffen und schwankt nun zwischen Liebe und Entfagung, zwischen freudiger Hoffnung und bangem Zweifel, wie Molière geschwankt haben mag, ehe er den festen Entschluß zur Ehe faßte. Weniger deutlich ist die Beziehung in der „Schule der Frauen.“ Aber es ist doch auffällig, daß Molière, der inzwischen geheiratet hat, auch in diesem bald nach der „Schule der Ehemänner“ geschriebenen Stücke ganz ebenso wie dort, in getreuer Wiederholung, einen in Liebe zu dem von ihm aufgezogenen jungen Mädchen entbrannten gereiften Mann vorführt, und die so beredten Worte, die Arnolphe seiner eifersüchtigen Pein verleiht, da er sich bei seinem Zögling durch den ersten besten jungen Fant ausgestochen sieht, deuten darauf hin, daß schon in den ersten Monaten der Ehe Molière unter der Gefallsucht seiner jungen Frau schwer zu leiden hatte. Im „Misanthropen“ endlich giebt er in dem vierten Jahre seiner Ehe, da ihm der Fehlgriff seiner Wahl zur Gewißheit geworden ist, in dem edlen Menschenfreund Alceste, der von einem koketten Weibe gequält wird und sich doch nur schwer von ihr loszudenken kann, ein ergreifendes Bild seines eignen, von der Eifersucht gefolterten und zur Verzweiflung getriebenen Herzens. Selbstverständlich braucht nicht jedes einzelne Wort, das Alceste oder Arnolphe oder Ariste sprechen, als ein Selbstbekenntniß des Dichters aufgefaßt, noch er mit einem von ihnen völlig identificirt zu werden. Diesen Grad von Subjectivität des subjectivsten dramatischen Dichters, wie Lindau Molière genannt hat, wird niemand annehmen wollen. Aber er hat ihnen mit unverkennbarer Deutlichkeit seine eignen Empfindungen geliehen und so in poetisch verklärter Weise seinem gepreßten Herzen Luft gemacht. Indem er sein eignes Leid in komische Beleuchtung rückt, erhebt er sich mit Bewußtsein über dasselbe. Und so mag er auch bei dem von seinem Weibe betrogenen George Dandin an sich gedacht und mitten in der übermüthigen Laune dieser Posse die oft citirten Worte: *Vous l'avez voulu, George Dandin!* sich selbst zugerufen haben.

Man hat viel über die Schuld oder Unschuld von Armande gestritten, man hat sie schwer verdammt, man hat sie aber auch warm vertheidigt. Es ist nicht leicht, über diesen Punkt zu einer Entscheidung zu kommen, da die Hauptquelle der Beschuldigungen, jene berüchtigte, erst fünfzehn Jahre nach Molières Tode erschienene Schmähschrift *La fameuse Comédienne* direct gegen Molières Witwe gerichtet ist, man also ihren Angaben, wo sie nicht durch andre Zeugnisse bestätigt werden, keinen Glauben schenken darf. Mahrenholz, der sonst in dem Abwägen für und wider selten zu einer festen Ansicht gelangen kann, entscheidet sich hier in blindem Hass wider die *Béjarts* ohne weiteres gegen Armande. Er stellt sie als ganz verachtenswerth hin und kann sie nicht genug schmähen.

Um zu beweisen, „wie unwürdig“ Armande sich auch nach ihres Gatten Tode benahm, führt er drei Gründe an: erstens wurde sie in einen schmutzigen Skandalproceß „freilich ohne Verschuldung“ verwickelt, zweitens griff man sie in einem schmutzigen Pamphlet an, drittens heiratete sie wieder im vierten Jahre ihres Witwenstandes. Man sieht: ein Grund immer stichhaltiger als der andre, um das Andenken einer Frau in den Staub zu ziehen! Lotheißen hält sich, obgleich auch er ihre Schuld annimmt, reservirter und weist wenigstens darauf hin, daß man bei der Umgebung und den Anschauungen, unter denen Armande groß geworden war, diese Dinge milder beurtheilen müsse.

Molières sittliches Verhalten selbst ist ein zu wenig untadelhaftes, als daß man ihm das Recht zu einem verdammenden Urtheile so ohne weiteres zugestehen möchte. Lotheißen will auch bei ihm einen weniger strengen Maßstab anlegen, indem er sagt, er habe viel geliebt und darum solle ihm viel verziehen werden, während Mahrenholz über diesen Punkt ganz schweigt. Aber schon daß Molière die Tochter seiner alternden ehemaligen Geliebten, die man vielfach sogar für sein eignes Kind hielt, zu seiner Frau machte, war — ganz abgesehen von dem Altersunterschiede — ein schwerer Fehler. Daß aber andererseits das Verhalten Armandes kein so ganz unwürdiges gewesen sein kann, wird dadurch bewiesen, daß Molière nach zeitweiliger Trennung immer wieder zu ihr zurückkehrte, daß mehrfach eine Ausöhnung der Gatten erfolgte, wenn auch der Friede meist nicht lange dauerte. Man erweist also dem Andenken Molières selbst den allergeringsten Dienst, wenn man sich bemüht, den Gegenstand seiner heißen Neigung so niedrig als möglich hinzustellen. Daß Armande als junge, hervorragende Schauspielerin — seit ihrer Verheirathung trat sie als erste Liebhaberin auf — bei ihrer von allen Augenzeugen hervorgehobenen bezaubernden Anmuth eine Menge Bewunderer um sich sammelte, deren Zudringlichkeiten sie selbst, wenn sie gewollt hätte, nicht schroff zurückweisen konnte, ist erklärlich. So mußte Molières Verdacht immer aufs neue erregt werden, und wie man schließlich auch die Streitfrage entscheiden möge, ob Armande treulos oder nur kokett war, so viel ist sicher, daß Molière wenigstens zeitweise sich von seiner Frau betrogen glaubte, daß er von allen Qualen der Eifersucht verfolgt wurde, daß er aber dennoch nicht vermochte, sich endgiltig von ihr loszureißen und so bei den täglichen Berührungen, in die ihn sein Beruf mit dem geliebten Wesen nothwendigerweise brachte, in endlos erneuter Pein sich aufreiben mußte.

Molière war schon lange krank, ohne es sich eingestehen zu wollen. In höchster Selbstironie verspottet er sein eingebildetes Leiden in dem letzten Stücke, das er verfaßt hat, dem „Eingebildeten Kranken,“ wo er noch einmal seiner tollen Laune alle Zügel schießen läßt. Es würde zu bewundern sein, wie Molière imstande gewesen, trotz allen Widerwärtigkeiten und trotz der trüben Stimmung seiner letzten Lebensjahre gerade in dieser Zeit außer dem „Eingebildeten Kranken“ noch eine Anzahl der übermüthigsten Possen voll sprudelndster

Laune, wie Monsieur de Pourceaugnac, Le bourgeois gentilhomme, Les fourberies de Scapin, zu schaffen, wußte man nicht aus neuern Beispielen, wie gut sich diese Gegensätze miteinander vertragen, ja wie man gerade in den Darstellern von hinreißendster Komik auf der Bühne im Leben oft die schwermüthigsten Menschen antrifft. Auch von Molière, dem beliebten Komiker, der schon durch seine Erscheinung Lachen erregte, wird uns berichtet, daß ihm eine ernste, still beobachtende Lebensart eigen war. So darf uns andererseits der ausgelassene Humor, der in dem „Schwanengesang“ Molières herrscht, wo er noch einmal, wie in den frühern Possen „Die Liebe als Arzt“ und „Der Arzt wider Willen,“ in umbarmherzigster Weise den ärztlichen Stand geißelt, nicht über des Dichters Seelenstimmung täuschen. Mahrenholz scheint auch hier die Wechselwirkung zwischen eignem Erlebnis und poetischem Schaffen leugnen zu wollen, obwohl sie sich mit Gewalt aufdrängt und durch die einige Zeit zuvor gegen Molière gerichtete Schmähschrift Elomire hypocondre, in der er als eingebildeter, reizbarer, seiner Umgebung lästiger Mensch geschildert ist, noch glaublicher gemacht wird, und obwohl die traurige Katastrophe nur zu bald in erschreckender Weise eintrat.

Das tragische Ende Molières ist bekannt. Vor der vierten Aufführung des „Eingebildeten Kranken“ — es war am 17. Februar 1673 — fühlte er sich übler als je. Trotzdem ließ er aus äußern Rücksichten spielen und führte die angreifende Titelrolle des Stückes mit größter Anstrengung und unter Aufbietung seiner ganzen Kraft bis zu Ende durch, obwohl schon in der letzten Scene Blut seinem Munde entströmte und er zusammenzubrechen drohte, so daß er nur mit Mühe seinen Zustand dem Publicum zu verbergen vermochte. Ein paar Stunden darnach trat ein Blutsturz ein, und der „Eingebildete Kranke“ war — ein tochter Mann. So ist er, wie auf dem Schlachtfelde der Krieger, auf dem Boden, da er seine Geistes Schlachten schlug, bis zum letzten Athemzuge tapfer aushaltend als Held dahingefunken.

Molière hinterließ nur eine Tochter. Als diese fünfzig Jahre später kinderlos starb, erlosch mit ihr die Familie Molières. Auch sonst fehlt es fast an allen Reliquien des großen Dichters. Seine Grabstätte ist in der Revolutionszeit zerstört und seine Gebeine sind zerstreut worden, nur eine Kinnlade von ihm wird gläubigen Seelen noch vorgezeigt. Nicht bloß seine Briefe, sondern auch sein ganzer schriftlicher Nachlaß mit den Originalniederschriften seiner Stücke ist spurlos verschwunden; nur ein paar unbedeutende Zeilen von seiner Hand sind erhalten. Man hat in dieser merkwürdigen Vernichtung alles dessen, was an Molière hätte gemahnen können, ein planmäßiges Handeln der dem Dichter des „Tartüffe“ auch noch nach seinem Tode feindlichen Mächte erblicken wollen. Wie dem auch sein mag, eins haben sie nicht aus der Welt schaffen können: den in seinen Werken wehenden Geist, der fort dauern und fortwirken wird, so lange bis unsre Cultur untergegangen und durch eine neue ersetzt sein wird.