

Joachim Wink

Die Himmel sind leer

Der *Dom Juan* von Molière
im Kontext frühneuzeitlicher
Religions- und Herrschaftskritik



Einleitung

Denn es ist mit der Philosophie wie mit gar vielen Dingen: Alles kommt darauf an, daß man sie am rechten Ende angreife. Das zu erklärende Phänomen der Welt bietet nun aber unzählige Enden dar, von denen nur Eines das rechte seyn kann: es gleicht einem verschlungenen Fadengewirre, mit vielen daran hängenden, falschen Endfäden: nur wer den wirklichen herausfindet kann das Ganze entwirren. Dann aber entwickelt sich leicht Eines aus dem Andern, und daran wird kenntlich, daß es das rechte Ende gewesen sei.

Arthur Schopenhauer

Die sogenannte streng philologische Methode, das heißt einfach die rücksichtslos ehrliche, im großen wie im kleinen vor keiner Mühe scheuende, keinem Zweifel ausbiegende, keine Lücke der Überlieferung oder des eigenen Wissens übertünchende, immer sich selbst und anderen Rechenschaft legende Wahrheitsforschung.

Theodor Mommsen

Der *Dom Juan* von Molière¹ ist lange Zeit kontrovers diskutiert worden, bis sich im Zuge der „kulturalistischen Wende“ gegen Ende des letzten Jahrhunderts² die Einstellung breitmachte, daß sich das Führen solcher Kontroversen doch eigentlich erledigt habe und wir uns von nun an daran zu gewöhnen hätten, daß sich widersprechende Meinungen – z.B. ob Dom Juan eine komische oder nicht-komische Figur sei, ob Sganarelle in seinen Reden ironisch oder nicht-

1 E. Despois und P. Mesnard, deren dreizehnbändige Molière-Edition vom Ende des vorletzten Jahrhunderts unentbehrlich geblieben ist, merken bezüglich der Schreibweise an: „En France, au dix-septième siècle, on changeait le *Don* espagnol en *Dom*, forme, plus rapprochée du latin *dominus*, qui plus tard ne s'est employée et que nous employons maintenant que devant les noms des religieux de certains Ordres. [...] Quel que soit l'inconvénient d'une petite inconséquence d'orthographe, nous avons dû conserver le *Dom* aux personnages de la comédie de Molière ou des pièces françaises du même temps, mais revenir au *Don*, toute les fois que [...] nous nous trouvons en pays espagnol ou que nous citons les auteurs modernes.“ – *M 1873, S. 7.

2 Vgl. SCHULTZ 2012.

ironisch sei, ob Molière für sich einen *porte-parole* eingesetzt habe und welche seiner Figuren als ein solcher zu erkennen sei, ob es der christliche Glaube oder der Atheismus sei, der aus dem Stück beschädigt hervorgehe etc. pp. – gleichermaßen „falsch“ oder „richtig“ seien. So charakterisiert P. Ronzeaud, Herausgeber eines Sammelbandes von fünfzehn Aufsätzen, die zwischen 1966 und 1991 über den *Dom Juan* publiziert wurden, diesen als eine...

[...] création humaine qui joue constamment sur l'ambivalent, le relatif et le dérisoire, sollicitant spectateurs et lecteurs, en une sorte de «création continuée» comique et satirique, pour les inciter à achever l'ouvrage, dans un exercice diabolique où chaque interprétation «ultime» se casse le nez contre une autre interprétation «définitive» opposée, renvoyant à chaque commentateur le reflet de sa finitude, et le laissant frustré, «sans gages assurés», sauf à penser que le bénéfice réel du jeu consiste en l'abandon des défis et des soumissions aveugles envers ce qui nous dépasse et en l'acceptation joyeuse de cette aporie généralisée.³

Hätte der Herausgeber andere Beiträge ausgesucht,⁴ so wäre eine solche „aporie généralisée“ wohl zu vermeiden gewesen, aber genau das wollte man Anfang der Neunzigerjahre offenbar nicht. Die neue Interpretationsschule zeichnet sich dadurch aus, daß man permanent die Zwei- oder Vieldeutigkeit des Stücks hervorhebt und jeden Anspruch aufgibt, eine ihm quasi genetisch eingeschriebene „Wahrheit“ zu entschlüsseln. Heutzutage weiß man: „Le jeu du *Dom Juan* se fonde entièrement sur l'ambiguïté, la contradiction et le paradoxe.“⁵

Schwer scheint auch das Argument von R. Pommier zu wiegen, dem sich bekanntlich keinerlei Sympathie für die *Nouvelle Critique* nachsagen läßt. Wenn es wirklich eine durchschlagende Interpretation für *Dom Juan* gäbe, so gibt auch er zu bedenken, wäre dann nicht anzunehmen, daß sie im Laufe mehrerer Jahrhunderte längst gefunden worden wäre?

[...] je pense que, lorsque l'on se risque encore à écrire sur *Dom Juan*, il faut commencer par reconnaître qu'il est impossible d'en donner une interprétation véritablement cohérente. Comment ne pas se dire, en effet, que, si cela avait été possible, ce serait fait depuis longtemps? Certes! il est très légitime et même hautement louable de commencer par supposer qu'une œuvre littéraire a une véritable unité, même si elle n'apparaît pas immédiatement, surtout quand il s'agit d'un chef-d'œuvre tel que *Dom Juan*. Mais, quand, depuis trois siècles, malgré une littérature critique surabondante, personne n'a

3 RONZEAUD 1993, S. 12.

4 Ich schlage vor (für ungefähr den gleichen Zeitraum): DREANO 1962, HALL 1969, OBASE 1975, MAYER 1976, NERLICH 1977/a, CAIRNCROSS 1987, BLÜHER 1988, SADRIN 1993.

5 DOTOLI 2005, S. 140.

jamais pu proposer une explication susceptible de conférer à une œuvre une unité claire et indiscutable, il est permis d'en conclure que la chose est impossible et qu'il vaut mieux renoncer à chercher ce qui n'est pas.⁶

Pommier (der selbst eine knapp hundertseitige Monographie über den *Dom Juan* verfaßt hat, in der er vor allem die unsaubereren Interpretationstechniken seines Vorgängers P. Dandrey bloßstellt) scheint nicht zu bedenken, daß es auch in der wissenschaftlichen Forschung mächtige Vorurteile geben kann, die manchmal sogar Jahrhunderte überdauern. Ich werde noch in dieser Einleitung darauf zurückkommen, möchte aber zunächst das Problem der Vieldeutigkeit noch weiter zuspitzen. Darf man U. Eco glauben, so gewinnt ein Werk eben dann an Bedeutung, wenn es unseren Interpretationen widersteht. Auch ändere es seinen Charakter (oder das, was wir dafür halten), wenn es nur genügend Interpretationen in sich aufsaugt. Was Eco im folgenden über Shakespeare und *Hamlet* sagt, hätte er wohl ebensogut über Molière und den *Dom Juan* sagen können:

Sur chaque livre s'incrument, au long tu temps, toutes les interprétations que nous en avons données. Nous ne lisons pas Shakespeare comme il l'a écrit. Notre Shakespeare est donc bien plus riche que celui qu'on lisait dans son temps. Pour qu'un chef-d'œuvre soit un chef-d'œuvre, il suffit qu'il soit connu, c'est-à-dire qu'il absorbe toutes les interprétations qu'il a suscitées, lesquelles vont contribuer à faire de lui ce qu'il est. Le chef-d'œuvre inconnu n'a pas eu assez de lecteurs, de lectures, d'interprétations. [...] [Leonardo da] Vinci a fait des choses que je considère plus belles [de la *Joconde*], par exemple la *Vierge aux rochers* ou la *Dama à l'hermine*. Mais la *Joconde* a reçu plus d'interprétations, lesquelles, comme des couches sédimentaires, se sont déposées avec le temps sur la toile en la transformant. Eliot avait déjà dit tout cela dans son essai sur *Hamlet*. *Hamlet* n'est pas un chef-d'œuvre, c'est une tragédie désordonnée qui ne réussit pas à harmoniser des sources différentes. Pour cette raison elle est devenue énigmatique et tout le monde continue à s'interroger à son sujet. *Hamlet* n'est pas un chef-d'œuvre pour ses qualités littéraires; c'est parce qu'il résiste à nos interprétations qu'il est devenu un chef-d'œuvre. Il suffit parfois de prononcer des mots insensés pour passer à la postérité.⁷

Man könnte lange darüber diskutieren, was an einer solchen Sichtweise richtig oder falsch ist.⁸ Wichtiger scheint mir jedoch eine eher profane, praxisbezogene Feststellung: Ist die Literaturwissenschaft – ganz allgemein gesagt – mit einem Text nicht zu Rande gekommen, so wurde der Grund dafür bis vor noch nicht

6 POMMIER 2008, S. 7f.

7 CARRIÈRE/ ECO 2009, S. 166, S. 168f.

8 J. v. Stackelberg z.B. ist der Meinung: „Grundsätzlich pflegt eine Vielzahl von Deutungen [...] eher der Ausweis für die Größe einer Dichtung als das Zeichen einer unschlüssigen Komposition zu sein. Das dürfte auch für Molières *Dom Juan* gelten.“ – STACKELBERG 1986, S. 52.

allzu langer Zeit in mangelndem Wissen, mangelnder Ausdauer, Voreingenommenheit, verfehler Methode oder anderen Unzulänglichkeiten gesucht, die auf das Konto des oder der Untersuchenden gehen. Heute nun wird, wenn wir in unseren Untersuchungen nicht weiterkommen, die Schuld daran mit zunehmender Unbefangenheit dem literarischen Text zugesprochen. Man ahnt nicht, mit welchen praktischen Vorteilen für den alltäglichen Forschungsbetrieb dieser Paradigmenwechsel verbunden ist. In der Tat hat ja das Thematisieren von Widersprüchen, Ambivalenzen, vermeintlichen Paradoxa⁹ usw. den Vorteil, stets intelligent und kritisch zu wirken. Auch ergeben sich aus einem in einen Text hineingelesenen „Widerspruch“ rasch weitere „Widersprüche“, und zwar umso reichhaltiger, je mehr man mit seinen Annahmen in Wirklichkeit daneben liegt. Man muß also nicht unbedingt *obskurantistisch* sein, um auf die etwas bequemere Weise „Wissenschaft“ produzieren zu können; dieser Trick ist längst durchschaut.¹⁰ Weit eleganter ist es, sich mit spitzfindigen Wendungen des „Sowohl-als

-
- 9 Natürlich kann am Ende langer Untersuchungsarbeit, die in kein klares Ergebnis mündet, ein Zusammenhang berechtigterweise als „paradox“ erkannt werden; abjekt ist aber, von Anfang an etwas für „paradox“ zu halten, weil sich dann mit dem Kunstwerk besser „spielen“ und die eigene Wissenschaft besser verkaufen läßt. Da Paradoxa in der *Dom Juan*-Kritik seit längerem in Mode sind (vgl. MC BRIDE 1977, DANDREY 1993, GAINES 2010) und wir im Verlauf dieser Untersuchung immer wieder Gelegenheit für den Nachweis haben werden, daß die meisten von ihnen auf Fehlern und Vorurteilen bzw. – neutraler gesagt – auf einem Verlust kultureller Verständnis Voraussetzungen beruhen, sei hier vorab mit Baltasar Gracián, Zeitgenosse Molières und Verfasser des berühmten *Oráculo manual y arte de prudencia*, zu denken gegeben: „Das Paradoxon ist gewissermaßen ein Betrug: indem es anfangs Beifall findet, weil es durch das Neue und Pikante überrascht; allein wenn nachher die Täuschung verschwindet und seine Blößen offenbar werden, nimmt es sich sehr übel aus. Es ist eine Art Gaukelei und in Staatsangelegenheiten der Ruin des Staats. Die, welche nicht auf dem Wege der Trefflichkeit es zu wahrhaft großen Leistungen bringen können oder sich nicht daran wagen, legen sich auf das Paradoxe; von den Toren werden sie bewundert, aber viele kluge Leute werden an ihnen zu Propheten. Es beweist eine Verschrobenheit der Urteilskraft, und wenn es auch bisweilen nicht auf das Falsche sich gründet, dann doch auf das Ungewisse, zur großen Gefahr wichtiger Angelegenheiten.“ – *1910, S. 72 (Nr. 143).
- 10 „In der Nachfolge von Derrida und Foucault kam eine Wissenschaftssprache auf, die sich zu Recht den Vorwurf des Obskurantismus zugezogen hat. Trifft die Vermutung zu, dass es eben diese dunkle, verrätselte Sprache war, die dem postmodernen Paradigma einen großen Kreis von Anhängern im akademischen Milieu gewonnen hat? Die Zugehörigkeit zur Gemeinde der Eingeweihten lohnt die Mühe der Dekodierung.“ – SCHULTZ 2012, S. 30.

auch“, des „Weder-noch“, des „Noch nicht ganz-aber schon nicht mehr“ usw. *dialektisch* zu gebärden.¹¹ Die faktengebundene, positivistische, wahrhaft dialektische Forschung vergangener Jahrhunderte aber wirkt im Licht jener verabsolutierten Vieldeutigkeit und „acceptation joyeuse d'une aporie généralisée“ plötzlich vergeblich, so daß umso reineren Gewissens von ihrem (freilich sehr zeitaufwendigen) Studium abgesehen werden darf. Es ist klar, daß die (weiter oben von R. Pommier angesprochene) „unité claire et indiscutable“, wenn es sie gäbe, von solchen Pseudo-Dialektikern schon aus Eigeninteresse geleugnet werden müßte.

Nun kann man auf der Suche nach Wahrheit – ohne welche Suche es aus naheliegenden Gründen keinen wissenschaftlichen Fortschritt geben kann – den *Dom Juan* natürlich auch noch im 21. Jahrhundert Szene für Szene studieren und all jene Stellen durchdenken, die einst Kontroversen ausgelöst haben. Wissenschaftliche Editionen dreier Jahrhunderte (vgl. insbesondere *M 1819, *M 1873, *M 1971 und *M 2010) stellen in ihren Fußnoten eine Fülle von Daten bereit, deren Gerüst eine ideale Ausgangslage für solche Übungen bietet. Mir scheint allerdings, daß auch hier um eine ernüchternde Feststellung nicht umhinzukommen ist. Eigentlich sollte man meinen, daß wichtige Entdeckungen in die jeweils neuere Ausgabe übernommen wurden, so daß sich insgesamt eine aufsteigende Linie ergibt und *M 2010 quasi die „Summe“ aller bisherigen

11 Ja, mit der Dialektik haben wir es im 21. Jahrhundert weit gebracht. Ein paar Beispiele, die ich kulturwissenschaftlichen Titeln und Programmen der letzten beiden Jahre entnommen habe: „Kunst der Macht – Macht der Kunst“, „Literatura de la Independencia – Independencia de la Literatura“, „Balzac und Deutschland – Deutschland und Balzac“, „L'Italia unita – le unità d'Italia“, „History of Mediality – Medialities of History“, „Rousseaus Feiern – Rousseaus feiern“, „Ficciones animales – animales de ficción“, „Raumwissen und Wissensräume“, „La literatura argentina y el cine – El cine argentino y la literatura“, „Spielräume und Raumspele in der Literatur“, „Memories of Transition – Transitions of Memory“, „Wissensdarstellung – Darstellungswissen“, „Konfliktkulturen – Kulturkonflikte“ und so wird es vermutlich noch lange weitergehen. Bedauerlich, daß nicht schon Kant in dialektischem Schwung *Die Kritik der reinen Vernunft – die reine Vernunft der Kritik* zustande brachte. Doch Kant wäre es (wie der Wiener Germanist K. P. Liessmann in seiner *Theorie der Unbildung* nachgewiesen hat) im heutigen Wissenschaftssystem ohnehin übel ergangen. – Vgl. LIESSMANN 2006, S. 88ff. – Was wahrhaft dialektischer Geist (und nicht einfach nur Oberflächendialektik) ist, läßt sich an Brecht studieren, etwa wenn er 1954 im Zusammenhang mit B. Bessons Inszenierung des *Dom Juan* am Berliner Ensemble schreibt, daß ihn an der Figur des Dom Juan weniger „der Glanz des Parasiten [...] als das Parasitäre seines Glanzes“ interessiere. – Vgl. *1988/a, XXIV, S. 415.

Forschung enthält. Dem ist leider nicht so, wie sich in den folgenden Seiten mit einer gewissen Regelmäßigkeit herausstellen wird. Von den Vorgängern wird eben nicht nur vieles übernommen, sondern auch vieles stillschweigend über Bord geworfen. Die Forschung gewinnt nicht nur, sondern sie verliert auch, sie lernt nicht nur dazu, sondern vergißt auch. So hielt man etwa im Übergang von *M 1819 zu *M 1873 den *Roman de la Rose* plötzlich nicht mehr für wichtig;¹² oder im Übergang von *M 1971 zu *M 2010 die in bäuerlicher Mundart verfaßten *Agréables conférences*, welche Molière mit Sicherheit bekannt waren¹³ – willkürliche Streichungen, die den weiteren Forschungsverlauf beeinflußt haben, auch wenn wir idealerweise immer noch davon auszugehen haben, daß auch die älteren wissenschaftlichen Molière-Editionen regelmäßig konsultiert werden.

Solche gelegentlichen Wissensschrimpungen lassen sich auch in der einschlägigen Forschungsliteratur beobachten. Wie viele der französischen Sprache mächtige Menschen noch heute intensiv über mehrere Jahrzehnte zu Molière forschen, weiß ich nicht. Sie dürften aber im Vergleich zu denen, die dies vor über hundert Jahren taten, eine eher bescheidene Zahl abgeben.¹⁴ Nun reichen aber unsere heutigen Molière-Bibliographien bestenfalls bis auf G. Michaut

12 Vgl. *infra*, S. 522.

13 Vgl. *infra*, S. 118.

14 G. Monval, Archivar der *Comédie Française* und Herausgeber des von 1879-1889 monatlich erscheinenden *Moliériste*, beklagt im Vorwort der ersten Nummer, daß es „en France et de par le monde“ leider nur höchstens dreihundert Molière-Experten gäbe; mit Blick auf die Zielgruppe der Zeitschrift spricht er außerdem, in scherzhaftem Ton, von Heerscharen von „chercheurs obscurs, Moliérisants, Moliérophiles, Moliéromanes mêmes [...] dont les travaux restent ou incomplets faute de matériaux suffisants, ou ignorés faute d’une occasion favorable“; unter Zurückweisung der schon damals kursierenden Auffassung „qu’il n’y ait plus rien à trouver, qu’il ne reste plus rien à dire sur Molière“ gibt er überdies seiner Hoffnung Ausdruck, daß es vor allem in den Provinz-Archiven noch wichtige Dokumente zu entdecken gäbe, und weist darauf hin, daß es im Ausland an „d’importants travaux [qui] n’ont point encore passé la frontière“ keinen Mangel habe. Der Herausgeber schließt mit der Absichtserklärung, Quellen zu sammeln, Studienmaterial zur Verfügung zu stellen und Experten nicht nur untereinander, sondern auch mit einem großen Liebhaber-Publikum in Kontakt zu bringen. – Eine Generation später schreibt A. Lefranc zu Beginn seines Überblicks über die neueste Forschungsliteratur zu Molière: „Il est très frappant de constater que, depuis un an ou deux, les publications relatives à Molière se sont multipliées et qu’elles se succèdent avec une rapidité qu’on n’avait pas enregistrée depuis longtemps. Nous assistons, en ce moment, à un réveil évident du culte et des études moliéresques.“ Überflüssig zu sagen, daß alle Namen, die er im weiteren zitiert, heutzutage völlig vergessen sind. – Vgl. LEFRANC 1909, S. 353ff.

zurück.¹⁵ Außen vor bleiben Namen wie z.B. F. Brunetière, W. Mangold, F. Perrens, E. Rigal, A. Rébelliau oder F. Gaiffe, die speziell im Hinblick auf die Debatte um den *Tartuffe* und den *Dom Juan* – den „deux grandes pièces anticléricales de Molière“, wie man damals noch sagte¹⁶ – von allerhöchstem Interesse sind. Offenbar können wir die Masse an Büchern und Publikationen unserer etwas fernerer Vorgänger schon lange nicht mehr bewältigen, weshalb wir umso lieber glauben möchten, daß sie wissenschaftlich überholt seien.

Sicher ist, daß sich die Sicht auf den *Dom Juan* in vielen Dingen entscheidend ändert, wenn man sich mit der älteren Forschung auseinandersetzt, und könnte der Verfasser der vorliegenden Untersuchung noch einmal neu beginnen, so würde er von Anfang an ein größeres Gewicht auf die letzten beiden Jahrzehnt des 19. und die ersten zwei bis drei Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts legen, Jahrzehnte, die – man denke auch an Namen wie R. Allier oder G. Gendarme de Bévoitte – als goldenes Zeitalter der Molière-Forschung gelten können, jedenfalls aber unendlich mehr zu bieten haben, als das in neuester Zeit Produzierte, dessen größter Mangel darin besteht, daß die Erinnerung an jene ältere Forschung so gut wie abgerissen ist, womit automatisch eine Fülle von Fakten ignoriert werden. Auch ahnt man nicht, wie vieles schon wie oft wiederholt worden ist, wobei häufig eher eine Verwässerung als eine Verdichtung zu beobachten ist.¹⁷

15 Die in RONZEAUD 1993 gegebene Bibliographie ist eine der ersten, die sogar G. Michaut über Bord geworfen hat.

16 Vgl. RÉBELLIAU 1909, S. 912; FAGUET 1906, S. 75. – Freilich war der „Antiklerikalismus“ damals ein großes Thema. Dies hängt mit der 1905 vom französischen Parlament verabschiedeten „Loi concernant la séparation des Églises et de l'État“ („Loi Briand“) zusammen. Gerne wird heute so getan, als ob Historiker und Literaturwissenschaftler, die in jenem Zeitalter antiklerikaler Gärung geschrieben haben (es sei daran erinnert, daß es unter der Regierung Émile Combes 1904 sogar zum Abbruch der diplomatischen Beziehungen mit dem Vatikan kam), in Fragen der Religion notwendig befangen gewesen seien (vgl. z.B. TALLON 1990, S. 11-13); mir persönlich scheint eher das Gegenteil der Fall zu sein: bis zum Inkrafttreten der „Loi Briand“ am 1. Januar 1906 wußten Wissenschaftler, die etwas zur „cabale des dévots“ beitrugen, noch sehr gut, wovon sie sprachen; danach offenbar immer weniger.

17 Bereits vor über sechzig Jahren schrieb R. Bray im Vorwort seines *Molière, homme de théâtre*, daß nach hundert Jahren intensiver Molière-Forschung nicht mehr viel zu forschen übriggeblieben sei: „Il semble que dans les cent dernières années tout ait été dit sur le grand comique. Les moliéristes ont scruté tous les documents connus; ils ont analysé chaque vers et chaque ligne de prose; ils ont discuté toutes les interprétations possibles; ils ont émis les hypothèses les plus diverses. Convient-il d'ajouter quoi que ce soit à une telle littérature?“ – BRAY 1954, S. 7.

Es ist ja nicht so, daß sich nach der großen, noch in das vorletzte Jahrhundert fallenden Entdeckung der *Annales de la Compagnie du Saint-Sacrement* die empirische Quellenbasis für eine Interpretation des *Dom Juan* entscheidend verändert hätte. An neuen wichtigen Funden ist nur noch der berühmte „Marché de décors“ (der Geschäftsvertrag zwischen Molières Truppe und den beiden Bühnenmalern Jean Simon und Pierre Prat, der uns genauere Auskunft über die verwendeten Kulissen gibt)¹⁸ zu nennen. Hier läßt sich tatsächlich der ein oder andere Irrtum unserer etwas fernerer Vorgänger korrigieren und die aufsteigende Linie eines echten Erkenntnisfortschritts konstatieren. Hätte z.B. Louis Simon Auger zu Beginn des 19. Jahrhunderts gewußt, daß die Kulissen des fünften Akts nicht eine offene Landschaft vorstellen (so wie dies Th. Corneille in seiner Alexandrinerfassung vorsieht), sondern perspektivisch auf ein Stadttor zulaufende Häuserfassaden, so hätte er auch verstehen können, warum Dom Carlos in der viertletzten Szene nicht zum Degen greift („comme ils sont seuls et dans la campagne, on ne voit pas pourquoi le lieu ne convient point à don Carlos“), sondern das Duell ein weiteres Mal aufschiebt.¹⁹

Fast hätte ich einen weiteren wichtigen Fund vergessen: das vor zwölf Jahren von C. Bourqui in einem *Dictionnaire des cas de consciences* bemerkte Sorbonne-Urteil, welches am 13. Dezember 1678 gegen Molières Stück ausgesprochen wurde.²⁰ Tatsächlich scheint es, als ob sich ein dicker Mantel des Schweigens über diese Entdeckung gelegt hätte: Bourqui selbst hält sie in *M 2010 für nicht mehr der Rede wert.²¹ Das aber hängt wohl mit dem „Geist der Zeiten“ zusammen.²² Wäre das Urteil ein Jahrhundert früher entdeckt worden, so hätte es sicherlich Aufsehen erregt. Bleibt zu hoffen, daß es auf längere Sicht doch noch zur Kenntnis genommen und der Forschung – ähnlich wie einst der „Marché de décors“ – neue Impulse verleihen wird.

18 Vgl. *1963/a, S. 399ff.

19 Vgl. *M 1819, S. 299. – Auch der stets fein beobachtende E. Rigal hätte, wenn er Gleiches gewußt hätte, nicht gefragt: „Pourquoi Don Juan, décidé à feindre la dévotion et à tromper ainsi son père [...] lui fait-il part de sa conversion en pleine campagne?“ – RIGAL 1908, I, S. 287.

20 Vgl. BOURQUI 2005; *1733, I, col. 805-812.

21 Genauer gesagt: Er hält in seiner dort gemeinsam mit G. Forestier verfaßten *Notice* besagtes Sorbonne-Urteil nur noch insofern für erwähnenswert, als es für die ungelöste Frage nach der handschriftlichen Verbreitung des Molière-Textes im Zeitraum vor 1682 interessant ist. Zu welchem „jugement“ die Sorbonne gekommen ist, dazu kein Wort. – Vgl. *M 2010, S. 1645.

22 Vgl. *infra*, S. 457.

Grundthese der vorliegenden Untersuchung ist, daß der *Dom Juan* von Molière in hohem Maße blasphemisch ist und dies in verschiedenen Epochen, angefangen bei Molières eigener, mehr oder weniger deutlich wahrgenommen wurde, jedoch mit über die Jahrhunderte abnehmender Tendenz. Schwindender christlicher Glaube und schwindende Religionspraxis bedeuten offenbar schwindendes Vermögen, Blasphemie zu erkennen. Jedenfalls ist es – wie wir gleich zu Beginn der Untersuchung sehen werden – ein Charakteristikum der *Dom Juan*-Kritik, den über fünfzig Mal ironisch genannten „Himmel“ radikal auszublenden, was zwangsläufig zu einer enormen Verrätselung des gesamten Stücks führen mußte. Aus dem wahrscheinlich blasphemischsten Stück der Welt mußte das rätselhafteste werden, nachdem der Gedanke, Molière könne den christlichen Himmel verspottet haben, tabuisiert worden war. *Dies* sind die „mächtigen Vorurteile“, von denen ich weiter oben in Antwort auf R. Pommier gesprochen habe.

Was die schon allein unter strukturellem Gesichtspunkt völlig unsinnige Ausblendung des Himmels förderte, war die Existenz der Statue: Wer von der Statue spricht, der braucht nicht mehr vom christlichen Himmel zu sprechen. So kann das „Übernatürliche“, das in einer mit Elementen der Farce durchsetzten Komödie selbstverständlich lächerlich wirken muß, vom christlichen Bereich in unproblematischere Bereiche verschoben werden. Dabei geht die kollektive Verdrängung (mindestens der Hälfte aller modernen und sicherlich weit über der Hälfte aller postmodernen Interpreten)²³ tatsächlich so weit, den vernichtenden Blitz, den Molière den christlichen Gott vom Himmel herab niedergehen läßt, quasi der Statue in die Hand zu geben. Es ist die *Aufhebung* solcher Ausblendung, Verdrängung oder Tabuisierung des christlichen Himmels, verbunden mit historischer Rückföhlung anhand einschlägiger religiöser Quellen, welche der Verfasser der vorliegenden Untersuchung für geeignet hält, den „wirklichen Endfaden“ (Schopenhauer) zu finden.

23 Ich lege dem Begriff der Postmoderne, der in kritischen Zusammenhängen auf den folgenden Seiten immer wieder begegnen wird, folgende Definition zugrunde, wie sie H. Schultz in Anlehnung an J. F. Lyotard formuliert hat: „Die Postmoderne ist der Bruch mit den gescheiterten Entwürfen und Hoffnungen der europäischen Moderne seit der Aufklärung, mit ihrem Fortschrittsglauben und ihrem Vertrauen in die Vervollkommnung des Menschengeschlechts. Der Marxismus, die klassische Philosophie und die Religion werden gleichermaßen verworfen. Die Mission des Proletariats, die befreiende Wirkung der Vernunft und der Gottesglaube entpuppen sich gleichermaßen als Meistererzählungen [oder Meta-Erzählungen, J.W.], denen nicht zu glauben ist – nach Auschwitz.“ – SCHULTZ 2012, S. 28.

Gibt es auch – vor allem in der älteren Forschung – namenhafte Interpreten, die den blasphemischen Charakter des Stücks nie in Frage gestellt haben, so neigt man doch zur Entschuldigung. Die moderne Welt ist nun eben einmal eine durch und durch unchristliche, weshalb wir den „Himmel“ – und ich behaupte auch den „Tabak“ – anders interpretieren als Molières eigene Zeitgenossen.²⁴ Führen wir uns dann die berühmigten *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de Pierre* zu Gemüte, so können wir mit unserer abgestumpften christlichen Sensibilität in deren Verfasser nur noch einen „rigoriste“, „extrémiste“ oder „fanatique“ erkennen. Das hört sich zunächst nicht ganz falsch an, da ja die überwältigende Mehrheit der Getauften – wie aus den Klagen der Kirchenleute selbst hervorgeht – nur in sehr halbherziger Weise gläubig war („ces demy-Chrestiens de nostre temps menant une vie toute payenne“, wie Antoine Arnauld sagte).²⁵ Dies ändert aber nichts daran, daß es die damals gültige christliche Norm selbst ist, nämlich die christliche Norm in ihrer präzisen katholisch-gegenreformatorischen Ausprägung, die nach heutigem Maßstab eigentlich als „fanatisch“ zu bezeichnen wäre; während unser moderneres und toleranteres, vielleicht sogar Spaß verstehendes Christentum, das wir so gerne auf das 17. Jahrhundert zurückprojizieren, eben dort selbst als Häresie verfolgt worden wäre.²⁶ Zu wissen, von welchem „Christentum“ wir eigentlich reden,

24 Bereits M. Nerlich hat mit Nachdruck auf solche zeitbedingten Interpretationsunterschiede hingewiesen: „Gewiß lachen wir noch heute, wenn wir Molières Komödien sehen, über Dinge, über die auch das Publikum im 17. Jahrhundert lachte. Zweifellos lachen wir aufgrund *unserer* Erfahrung auch über Dinge, die dem 17. Jahrhundert nicht komisch vorgekommen sind. Hier haben die Werke Molières eine neue Dimension erhalten. Genauso zweifellos aber haben Molières Zeitgenossen auch über Dinge gelacht, die uns heute nicht mehr komisch anmuten, die wir in ihrer Komik nicht mehr erkennen, und hier hat eine Verarmung unserer Verständnisfähigkeiten stattgefunden, die wir über das geschichtliche Erschließen der Funktion der Stücke ganz oder partiell beheben können. Damit meine ich nicht nur das spezifisch zeitgebundene Wortspiel usw., sondern die politische und soziale Komik, die uns aufgrund unserer geschichtlichen Unkenntnis verschlossen bleibt [...]“ – NERLICH 1977, 30f.

25 Vgl. *infra*, S. 165.

26 Es ist immer wieder frappierend, mit welcher Unbefangenheit Kritiker, die sich offensichtlich mit dem religiösen Schrifttum des 17. Jahrhunderts nie auseinandergesetzt haben (außer vielleicht ein paar Seiten Bossuet), das damalige Christentum in modernem Licht sehen wollen. P. Dandrey etwa spricht von „chrétiens généreux“, „chrétiens tolérants“, ja einem „rationalisme chrétien“. Wenn er mit letzterem doch wenigstens den französischen Protestantismus gemeint hätte! Oder nehmen wir R. McBride, der von einem „Christian humanism“ spricht, ohne auch nur im Ansatz zu erklären, in was für einer Beziehung ein solcher „Christian humanism“ (mit dem sich

ist eine Grundvoraussetzung, um den blasphemischen Charakter von Molières Stück durchschauen zu können.

Was Aufbau und Methode der vorliegenden Untersuchung betrifft, so schien es mir wichtig, bei der Analyse des Stücks die szenische Reihenfolge zu respektieren. Lediglich der für diese Untersuchung zentrale „Éloge du Tabac“ wurde in ein späteres Kapitel verschoben (Kap. 3), und natürlich wird man auch bemerken, daß Dom Juans berühmter „Discours d’Alexandre“ verlorengegangen ist. Dies liegt daran, daß ich ihn eigentlich an den Schluß stellen wollte, dort angelangt mir seine Diskussion aber insoweit entbehrlich schien, als ich die ironische Apologie herrschaftlichen Räubertums bereits in anderem Zusammenhang (vgl. Kap. 11) thematisiert hatte. Das soll nicht heißen, daß eine gesonderte Betrachtung des „Discours d’Alexandre“ unter dem etwas weitläufigeren Aspekt der kapitalistischen Ausbeutung und Weltzerstörung nicht noch zu weiteren, wichtigen Ergebnissen hätte führen können; es sind nur irgendwann die Grenzen von dem erreicht, was in *einem* Buch zu bewältigen ist.

Meine Analyse des *Dom Juan*-Textes ist in zahlreiche, teilweise sehr umfangreiche Digressionen eingebettet. In ihnen wird versucht, besagte historische Rückführung zu leisten, ohne die wir den ursprünglichen Aussagen oder Intentionen des Stücks nicht gerecht werden können. Wurde auch viel nachgebessert und – vor allem in den Fußnoten – hin- und hergeschoben, so gilt doch jedenfalls, daß die Kapitel ihrer gegebenen Reihenfolge nach verfaßt wurden, was hoffentlich eine Art aufsteigende Linie oder Zunahme wissenschaftlicher Sättigung erzeugt hat. Konnten erster und zweiter Akt noch jeweils in einem Kapitel abgehandelt werden, so verteilt sich der den Schwerpunkt der Arbeit ausmachende dritte Akt auf die Kapitel 3–9; die Kapitel 10 und 11 haben den retardierenden vierten Akt zum Gegenstand; der ebenso kurze wie aufregende fünfte Akt ist durch die Kapitel 12 und 13 vertreten; den Schluß der Untersuchung bildet das ganz der Frage nach der historischen Rezeption gewidmete Kapitel 14.

Molière identifiziert habe) zu der offiziellen kirchlichen Lehre stehen soll. Daß dann die abschließende Bilanz lauten muß „it would seem that *Dom Juan* is a much less impious play than it has frequently been considered to be“ ist ebenso wenig überraschend wie die Tatsache, daß sowohl Dandrey als auch McBride auf dem Phänomen der Paradoxie herumreiten. Noch einmal: Natürlich wird der *Dom Juan* (und vermutlich auch noch der übrige Molière) zunehmend „paradox“, wenn man gewisse historische Zusammenhänge nicht mehr zur Kenntnis nimmt. – Vgl. MC BRIDE 1977, S. 104f; DANDREY 1993, S. 119-123.

Die *Dom Juan*-Kritik wurde von mir zunächst ausgiebig gelesen,²⁷ dann über mehrere Jahre beiseitegelegt, schließlich als eine Art Kontrastmittel in den eigenen Text eingearbeitet, wobei sich – im Zusammenhang mit berühmten Stellen wie etwa dem „Je crois que deux et deux font quatre“ oder dem „pour l’amour de l’humanité“ – regelrechte Kristallisationspunkte herausgebildet haben, an denen nun die namenhafteste Kritik ziemlich vollständig versammelt ist. Wenn hier gegenüber der neuesten Kritik bisweilen ein „polemischer“ Ton angeschlagen wird, so bedenke man, daß dem die Wertschätzung wichtiger Personen aus der älteren Forschung die Waage hält, von denen mir manchmal scheint, daß sie sich, wäre ihnen noch einmal Sprache verliehen, noch rücksichtsloser äußern würden. Auch mehren sich meines Erachtens die Anzeichen, daß das derzeit über den Geisteswissenschaften lastende Problem nicht ein Übermaß an „Polemik“, sondern ein Mißbrauch des edlen und hochklingenden Begriffs der Toleranz ist.²⁸ Überhaupt sind Religions- und Herrschaftskritik vergangener Jahrhunderte nicht wirklich in den Blick zu bekommen, wenn wir nicht auch unser eigenes Zeitalter, das weder die eine noch die andere überflüssig gemacht hat, mit einer gewissen Strenge beurteilen. Ein Molière-Bild zu konzipieren, das den Herrschenden schmeichelt – dafür sollte uns Molière auch noch im 21. Jahrhundert zu schade sein.

Vorschau auf die einzelnen Kapitel und ihre wichtigsten Thesen

Im ERSTEN KAPITEL wird zunächst gefragt, was die bisherige *Dom Juan*-Kritik mit der über fünfzigfachen Evokation eines christlichen Himmels anzufangen mußte. Die Antwort ist ernüchternd: Entweder es wird von vornherein gar nicht erst in Betracht gezogen, daß der „Himmel“ für den Autor und das damalige Publikum auch eine ernenste Sache sein konnte; oder aber man nimmt sich

27 Vgl. *infra*, S. 48ff. und S. 59ff.

28 Der Literatursoziologe J.-P. Cavallé spricht von einer „*crise générale de la recherche en sciences humaines, où toute production nouvelle (qu’elle soit novatrice ou non) est immédiatement digérée sans difficulté, sans éclat, ni polémique – et le plus souvent sans écho –*, dans une sorte de consensus relativiste par défaut, qui trouve sa justification dans une prétendue éthique de la tolérance, masque grossier d’un pacte de non-agression généralisé entre bénéficiaires ou aspirants bénéficiaires du fonctionariat universitaire.“ – CAVALLÉ 2007, S. 3. – Und die Kulturwissenschaftlerin D. Larise bemerkt in ihrer *Kritik des postmodernen Kulturkonzepts*: „Durch die Logik des nicht Urteilens versucht der postmoderne Kulturalismus den Anderen dort zu bewahren, wo er ist und wo er nicht stört, an einem Platz des unberührbaren Anderen, und verwechselt dabei Nichturteilen mit Toleranz.“ – LARISE 2009, S. 141.

die Freiheit, unter dem „Himmel“ etwas anderes zu verstehen als das, was Molières Zeitgenossen nach den damals gültigen Glaubensvorschriften darunter zu verstehen hatten. Wir untersuchen, wie bereits im ersten Akt, meist durch den Mund Sganarelles, der „Himmel“ in ein komisches Licht gesetzt wird, wobei sich verschiedene Eingriffe der Zensur als aufschlußreich erweisen. Dies führt uns zu der grundlegenden These, daß zwischen Bühnenhimmel und Zuschauerhimmel, zwischen Bühnenrealität und Zuschauerrealität zu unterscheiden ist; erst durch deren Vermischung (Dom Juan und Sganarelle nicht als fabelhafte Figuren, sondern als gleichsam aus der Zuschauerrealität in die Bühnenrealität „eingewanderte“, den Zustand der aktuellen französischen Gesellschaft reflektierende Akteure) wirken die Zweifel an der Wirksamkeit des „Himmels“ komisch. Desweiteren wird in diesem Kapitel gezeigt, daß nicht nur der antike Göttervater Zeus, sondern auch der Gott des alten Testaments Blitze zu schleudern pflegte, und die Frage gestellt, warum dieses Bild von der *Dom Juan*-Kritik nicht wahrgenommen wurde. Anhand von Beispielen aus Molières eigenem Zeitalter wird versucht, der ironischen Vorstellung eines blitzeschleudernden Herrgotts näherzukommen. Daß es nicht erst die Verbreitung des Blitzableiters ab der Mitte des 18. Jahrhunderts gewesen ist, die im einfachen Volk die Vorstellung eines blitzeschleudernden Herrgotts diskreditieren mußte, sondern bereits die schiere Zufälligkeit, mit welcher Blitze Schäden anzurichten pflegten, wird anhand eines 1789 in Lausanne verfaßten *Essai sur le tonnerre* nachvollzogen. In Anschluß an M. Dreano betrachten wir außerdem eine einschlägige Gewitterszene in der *Vie de Monsieur de Queriolet*, einer 1663 verfaßten religiösen Erbauungsschrift, deren Hauptfigur große Ähnlichkeiten mit Molières Dom Juan aufweist. Gegen Ende des Kapitels fassen wir noch Sganarelles naiv-materialistische Ideen über den „homme de qualité“ ins Auge, Ideen, in denen sich bereits die Ständeproblematik und das „Kleider machen Leute“-Motiv andeutet, die im zweiten Akt an Wichtigkeit gewinnen.

Das ZWEITE KAPITEL befaßt sich mit dem zweiten Akt. Es interessieren hier vor allem die bäuerlich-mundartlichen Dialoge, für die sich bekannte (Cyrano de Bergeracs *Le Pédant joué*) und weniger bekannte (*Le Parasite Mormon*; *Les Agréables Conférences de deux Paysans de Saint-Ouen et de Montmorency sur les Affaires du Temps*) Vorbilder ausmachen lassen. Was Molière mit diesen Vorbildern verbindet, ist die komische Thematisierung eines rohen bäuerlichen Materialismus, der geeignet ist, Zweifel am Erfolg der seit Beginn des Jahrhunderts mit Ehrgeiz vorangetriebenen katholischen Missionierung der ländlichen Räume aufkommen zu lassen. Im Zusammenhang mit dem nackten Dom Juan führt uns der „Kleider-machen-Leute“-Topos zu einer (auf weitere literarische Quellen gestützten) Reflexion über die zu Molières Lebzeiten bereits in voller Auflösung

begriffene Ständegesellschaft und deren Ideologie. Daß zwischen dem Neugeborenen eines Königs und dem eines Transportarbeiters keinerlei gott- oder naturgegebene Ungleichheit bestehe, ist nicht erst eine Idee des 18. Jahrhunderts (wie einige Kritiker zu glauben scheinen), sondern bereits in Pascals ca. 1660 verfaßten *Discours sur la condition des Grands* nachzulesen. Während Pierrot die ideologischen Prämissen des Ständesystems verinnerlicht zu haben scheint und sich eben darum als zurückgebliebener Dummkopf erweist, beginnt die klügere Charlotte ihr Verhalten auf ihren vermeintlich bevorstehenden Aufstieg in die Herrenklasse einzustellen. Interessant auch der Vergleich mit Molières unmittelbaren Vorgängern Dorimon und De Villiers: Weder von der Ständeproblematik, noch vom bäuerlichen Materialismus, noch von der vielfachen Flucherei findet sich dort die geringste Spur. Auch löscht Molière den Anflug von Schuldbewußtsein, das Dorimon und De Villiers dem Schiffbruch erleidenden Dom Juan andichten, und macht Dom Juans Diener zu einer in ihrem religiösen Glauben höchst verunsicherten Figur. Immer dann, wenn Sganarelle sich in mahrender Absicht auf den „Himmel“ bezieht, rückt er diesen unfreiwillig in ein komisches Licht. Nachdem wir die Einzigartigkeit der von Molière geschaffenen Konstruktion eines zum Adressaten von Flüchen werdenden, fiktionsinternen christlichen Gottes hervorgehoben haben, stellen wir zum Schluß des Kapitels die Frage, was dies für die damalige Rezeption des Stückes bedeutet hat.

Daß Sganarelles naiv-materialistische Wunderkraft-Theorie – so wie sie von ihm im Zusammenhang mit dem Schnupftabak, Dom Juans blonder Perücke und dem von ihm vorübergehend gekleideten Arztkostüm entwickelt wird – mit dem für die Moderne charakteristischen Prozeß der Verdinglichung zu tun hat, wird im DRITTEN KAPITEL gezeigt. Von der bisherigen *Dom Juan*-Kritik nicht erkannt, wohl aber durch Antoine Arnaulds theologische Abhandlung *De la fréquente Communion* (1643) vielfach begründbar, daß der Schnupftabak für die den Gläubigen zur feierlichen Kommunion dargereichte Hostie steht. Molière scheint damit spöttisch suggerieren zu wollen, daß nach jahrtausendlangem Ausbleiben der angeblich fest versprochenen Wiederkunft Christi die sich nach wie vor nach Rettung sehrende Menschheit mondänen Wundermitteln zuwendet. Auch der implizite Arzt-Priester-Vergleich in der ersten Szene des dritten Akts ist vor diesem Hintergrund neu zu bewerten. Es stellt sich heraus, daß Molière Medizin und Religion nicht nur als funktionale Gebilde der Täuschung vergleichbar, sondern auch – aus Gründen der Zensur – erstere ersatzweise zum Prügelknaben macht. Auch wird gezeigt, wie Molière die Rolle des seinen Herrn katechisierenden Dieners geschickt dafür nutzt, Zweifel an den christlichen Jenseitsvorstellungen zu befördern. Ein Exkurs über Umfang und Lächerlichkeit damaliger kirchlicher Höllendrohung schließt das Kapitel.

Dom Juans Glaubensbekenntnis „Je crois que deux et deux font quatre, et que quatre et quatre font huit“ steht im Zentrum des VIERTEN KAPITELS. Die bisherige *Dom Juan*-Kritik hat ihm überraschend wenig Beachtung geschenkt und neigt zu seiner Trivialisierung. Wir prüfen zunächst die bekannten Quellen (Guez de Balzac, Tallemant), fragen dann aber auch, was im Zeitalter Molières ein solches Bekenntnis zur Mathematik an und für sich bedeutet hat. Widmungen und Vorworte mathematischer Traktate und Lehrbücher lassen deutlich erkennen, daß seit Beginn des 17. Jahrhunderts die Mathematik an Prestige gewonnen hat und in ihrer herausragenden Rolle für die Natur- und Welterkenntnis kaum noch angefochten wird. In Dom Juans mathematischem Glaubensbekenntnis ist nicht einfach nur ein allgemeines Echo auf Descartes *Discours de la méthode* zu sehen (wie bereits mehrfach bemerkt wurde), sondern eine Anspielung auf den präzisen Satz „soit que je veille ou que je dorme, deux et trois joints ensemble formeront toujours le nombre de cinq“ in den *Meditationes de prima philosophia* (wie meines Wissens in der bisherigen Forschung seltsamerweise noch nie festgestellt wurde). Auf der Grundlage von Pascals Kritik an Descartes und Bourdaloues Kritik am „homme du monde“ gehen wir auf das Problem der Vereinbarkeit oder besser gesagt der *Unvereinbarkeit* (nach damaligem Urteil!) von Glaube und Vernunft ein. Als ideologisches Zentrum des mathematischen Glaubensbekenntnisses sehen wir Kepler und Galilei mit ihrer Rede von einem rein wissenschaftlich zu lesenden *liber Naturae*, der das geoffenbarte biblische Wort nicht etwa stützt oder komplementiert (wie moderne Apologeten gerne behaupten), sondern schlicht übergeht. Ein ideologischer Gegenpol zu Dom Juans Glaubenssatz läßt sich in der dreizehnten „Regula ad sentiendum cum Ecclesia“ des Ignatius von Loyola ausmachen, nach welcher sich der Gläubige auch dann noch dem Urteil der Kirche zu beugen habe, wenn diese „weiß“ als „schwarz“ definiert. Daß solch unvernünftige Regel nicht einfach nur religiöse Mysterien betraf, sondern eben auch Philosophie und Wissenschaft, wird am Beispiel der Verfolgung Galileis und der päpstlich-jesuitischen Leugnung des Heliozentrismus' vorgeführt.

Im FÜNFTEN KAPITEL wird Sganarelles Reaktion auf Dom Juans mathematisches Glaubensbekenntnis analysiert. Der des Lesens und Schreibens mächtige Sganarelle erscheint als ein typisches Produkt der im 17. Jahrhundert massiv einsetzenden katholischen Volkserziehung. Sein bildungsfeindlicher Diskurs, wonach in den gelehrten Büchern nur Unsinn zu lesen sei („avec mon petit sens et mon petit jugement je voy les choses mieux que tous vos livres“), steht dazu keinesfalls im Widerspruch: Zwar sollte dem Volk „Lesen und der Katechismus“ beigebracht werden, nicht aber kritisches Denken, weshalb man ihm – seit Sebastian Brant – höhere Bildung generell verächtlich machte. Sganarelle scheint

jedoch längst über die von der Kirche gesetzten Grenzen hinausgedacht zu haben. Daß er für seinen „Gottesbeweis“ ausgerechnet die menschliche Anatomie vor Augen hat, steht wahrscheinlich in direktem Zusammenhang mit dem 1664 erschienenen *Homme de René Descartes*. Vollends lächerlich wird seine Apologetik dadurch, daß er sich nicht einmal mehr auf die Existenz einer „Seele“ besinnt – ein Gegenstand, von dem Descartes in seinem genannten Traktat aus wissenschaftlichen Gründen abstrahiert hat. Zwar spricht Sganarelle am Ende doch noch von einer „quelque chose d’admirable dans l’homme“, welcher er (ohne sie „Seele“ zu nennen) eine quasi absolutistische Regierung über den gesamten Körper zuschreibt. Darin zeigt sich, daß er Descartes – der in seinem Traktat besonderen Wert auf die Unterscheidung zwischen bewußter und unbewußter Bewegung legt (nur erstere habe, wenn überhaupt, etwas mit einer „Seele“ zu tun) – nicht verstanden hat. Sein Sturz läßt dann offenkundig werden, daß es sich im menschlichen Körper mit der Herrschaft anders verhält, als eine brave Dienernatur normalerweise anzunehmen hätte.

Nachdem sich in den ersten fünf Kapiteln immer wieder herausstellte, daß Zweifel an der Wirksamkeit christlicher Heilsversprechungen auch Sganarelle nicht unbekannt sind, ist das SECHSTE KAPITEL dem gewidmet, was man als „historische Betrugstheese“ bezeichnen könnte. In voller Klarheit ausgesprochen wurde sie z.B. von Machiavelli, Jacques Auguste de Thou, Giulio Cesare Vanini, Gabriel Naudé, Pierre Corneille, Hobbes oder auch Spinoza. Wir nehmen an, daß sie zum Zeitpunkt der Aufführung des *Dom Juan* schon seit langem in das Bewußtsein der Menschen gedrungen war, und zwar nicht nur der sozialen Oberschicht (wofür die von A. Adam herausgegebene Anthologie *Les Libertins au XVIIe siècle* zahlreiche Belege enthält), sondern auch (hierfür schien uns C. Ginzburgs Studie über den Müllermeister Domenico Menocchio nach wie vor der beste Beleg) der namenlosen Unterschichten. Doch ist nicht nur dem Klischee zu widersprechen, daß allein die oberen Zehntausend fähig gewesen seien, den religiösen Massenbetrug zu durchschauen. Zu kritisieren ist vor allem auch der innerhalb der Forschung immer wieder zu beobachtende Taschenspielertrick, den Begriff des „Atheismus“ (entgegen damaligem Sprachgebrauch) möglichst eng, den des „christlichen Glaubens“ hingegen möglichst weit zu fassen (wie wenig auch immer katholische Dogmatik heute wie damals damit einverstanden wäre), womit schon einmal wie durch Zauberei ein paar Millionen Franzosen plötzlich „gläubig“ werden können und wir dann natürlich auch nicht mehr über religiösen Massenbetrug zu reden brauchen. Tatsächlich ist jedoch zu betonen, daß seit es so etwas wie ein institutionalisiertes Christentum gibt die Betrugstheese schon immer gedankliches Allgemeingut gewesen ist.

Die „scène du pauvre“ ist Gegenstand des SIEBTEN KAPITELS. Wir illustrieren zunächst anhand einschlägiger Quellen (dem *Mémoire concernant les pauvres qu'on appelle enfermez* von 1617, Godeaus *Discours sur l'établissement de l'Hôpital general* von 1657, dem Edikt zur Gründung des Pariser *Hôpital général* von April 1656 sowie dem Edikt zur landesweiten Bettlerbekämpfung von Juni 1662) die Einrichtung und ideologische Durchsetzung der Armengefängnisse. Wichtigste Kraft in diesem langjährigen Prozeß ist die 1630 gegründete *Compagnie du Saint-Sacrement*, wie deren *Annales* belegen. Auch die standhafte Weigerung des Bettlers, einen Fluch auszustoßen, erhellt sich aus historischem Quellenmaterial, insbesondere der *Declaration du Roy contre les Jureurs & Blasphémateurs du Saint Nom de Dieu, de la Vierge & des Saints* vom 30. Juli 1666, welche eine Verschärfung des *Edit contre les blasphémateurs* von September 1651 darstellt. Im Hinblick auf die Bettlerszene selbst zeigen wir, daß Molière einen gewöhnlichen Bettler und nicht etwa einen „heiligen Eremiten“ in Szene setzt. Von vornherein lächerlich wirkt, daß dieser durch seine Gebete dem Almosengeber nicht etwa jenseitige Seligkeit, sondern Wohlergehen im Diesseits verspricht. Dom Juans ironische Fragen an den Bedürftigen und dessen ebenso hilflosen wie törichten Antworten evozieren die Vorstellung, daß sich die Menschen quasi in einer Art Geschäftsbeziehung mit dem Himmel befinden. Daß der Bettler trotz des ihm gebotenen Goldstücks zur fluchenden Aufkündigung seiner (ganz offensichtlich unvorteilhaften) Geschäftsbeziehungen mit dem Himmel nicht in der Lage ist, hat mit seiner Borniertheit und Ängstlichkeit zu tun. Die berühmten Worte „pour l'amour de l'humanité“, mit denen Dom Juan das Goldstück dennoch gibt, stellen sich vor diesem Hintergrund als Ausdruck des Zynismus dar. Das zum Fluchen anstiftende oder allgemein in blasphemischer Absicht gegebene Almosen wird von uns als reales soziales Phänomen anhand weiterer Quellen untersucht; auch stellen wir Beispielen aus der das Fluchen als „größte aller Sünden“ verdammenden religiösen Erbauungsliteratur (insbesondere Pierre de Villars 1596 gedruckter *Traicté sommaire et invectif contre les vains sermens, frequens juremens & execrables blasphemes*) ironische Stimmen aus der volkstümlichen Schwankliteratur (*L'Élite des contes du Sieur d'Ouville*, 1669) entgegen. Letztlich erhärtet sich der Eindruck, daß sich für Molières zeitgenössisches Publikum der durch seinen unsinnigen Glauben in seinem Fluchen gehemmte Bettler als eine lächerliche Erscheinung darstellen mußte.

Im ACHTEN KAPITEL geht es um die von Dom Carlos thematisierte Duellfrage und deren mögliches satirisches Potential. Für das historische Verständnis grundlegend der *Edit portant règlement pour la punition des duels et rencontres* (Sept. 1651), welcher nicht nur das vollzogene Duell unter Todesstrafe stellt, sondern bereits die Herausforderung zu einem solchen mit schwerer Geldstrafe,

Suspension von allen Ämtern und zweijähriger Verbannung ahndet. Wieder erweist sich die *Compagnie du Saint-Sacrement* als treibende Kraft, wie wir (gestützt auf die Analysen von R. Allier) anhand deren *Annales* nachvollziehen. Ein eindrucksvolles Beispiel für die ideologische Rechtfertigung des Duellverbots gibt uns eine (in den *Dom Juan*-Kommentaren bisher noch nicht berücksichtigte) „conversation galante“ aus René Barys 1662 gedrucktem *L'Esprit de Cour*. Wir zeigen, daß Molière mit der in übertreiberischer Absicht dem Dom Carlos in den Mund gelegten Totalisierung der „Loix de l'honneur“, denen der Edelmann angeblich auf Gedeih und Verderb ausgeliefert ist, in Wirklichkeit die Angstvorstellung eines sich selbst ausrottenden Adels ridikülisiert und damit den Kreis der „dévots“, die tatsächlich diese Sorge empfunden haben, erneut aufs schwerste provoziert. Daß Dom Juans Todesverachtung (so wie er sie nicht erst durch Bekämpfung der Straßenräuber, sondern bereits durch sein erfolgreich durchstandenes Duell mit dem Kommandeur unter Beweis gestellt hat) ein wichtiges Attribut des „libertinage de mœurs“ ist, wird anhand einer Reihe von Trinkliedern gezeigt. Im übrigen erweist sich der Dialog zwischen Dom Juan und Dom Carlos aufgrund des übertriebenen Ehrgefühls des einen sowie der biedereren Begriffsstutzigkeit des anderen (das Wort „raison“ wird von Dom Carlos zunächst nicht im Sinne von „Satisfaktion“, sondern im Sinne von „Rechtfertigungsgrund“ verstanden) in hohem Maß als lächerlich, wie auch der Vergleich mit der eben diese Spuren der Lächerlichkeit tilgenden Verfassung des Th. Corneille zeigt. Mit Auftritt von Dom Alonso und dessen Anrufung des „Himmels“ gewinnt die Lächerlichkeit eine die vorgebliche Strafmacht oder Strafeffizienz des Himmels einschließende Bedeutung.

Die Szene im Grabtempel des Kommandeurs ist Gegenstand des NEUNTEN KAPITELS. Daß die von Dom Juan affektierte Verachtung prunkvoller Gräber dem stoischen Standpunkt entspricht, wird anhand Jean-Pierre Camus' 1610 veröffentlichter Schrift *Des sepultures* gezeigt. Anhand eines Beispiels aus dem *Courrier facétieux* verdeutlichen wir aber auch, wie sehr dieser Standpunkt um die Mitte des 17. Jahrhunderts bereits zu einem Allgemeinplatz geworden ist. Um besser zu verstehen, was die nickende Statue für Molières zeitgenössische Zuschauer bedeutet haben mag, holen wir zu zwei längeren Exkursen aus. Der eine führt uns nach England, wo bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts mechanisch bewegte Sakralstatuen verbreitet waren; der andere in die künstlichen Grotten des Schloßparks von St.-Germain, wo zu Molières Lebzeiten hydraulisch bewegte Brunnenstatuen zu bewundern waren. Letztere begegnen auch, als Beispiel für das Funktionieren der seelenlosen Körpermaschine, im bereits erwähnten *Homme de René Descartes*. In einem dritten Exkurs zeigen wir, daß die Idee eines mit dem Naturwunder konkurrierenden menschengemachten

Wunders in die Antike zurückreicht, in der Renaissance begeistert aufgegriffen wurde und sich in der ersten Hälfte 17. Jahrhundert (wie auch aus Aufzeichnungen des jungen Descartes hervorgeht) zu immer kühneren Automatenräumen aufgeschwungen hat. Dennoch war man sich darüber im klaren, daß menschliche Berechnung und menschlicher Kunstverstand es nie dahin bringen würden, der Natur das Wasser zu reichen (Galilei, Shakespeare). Bereits F. Hallyn und M. Serres haben hervorgehoben, daß die Statue des Kommandeurs einem Automaten ähnelt, und sind diesbezüglich zu unterschiedlichen Deutungen und Schlußfolgerungen gelangt. Mit ausführlicher Kritik vor allem an Serres, der mit seiner genialischen Denkfigur des „Deus est machina“ Molière in allzu unbedenklicher Weise für seine postmodernen Theorien einspannt, endet das Kapitel.

Im ZEHNTEN KAPITEL betrachten wir die Szene um Monsieur Dimanche. Zunächst führen wir aber die im ersten Kapitel begonnenen Überlegungen zu „Bühnen- vs. Zuschauerhimmel“ weiter. Das Wunder einer nickenden Statue kann, wenn beide Sphären miteinander vermischt werden, nur lächerlich wirken. Es ist daher nicht ohne Bedeutung, wenn Sganarelle Monsieur Dimanche mit Gewalt aus der Bühnensphäre in die Zuschauersphäre hinaustreibt. Für ein angemessenes Verständnis der Dimanche-Szene ist Jacques Savarys *Parfait Négociant* grundlegend: ein Lehrbuch, das nicht zuletzt genaue Ratschläge darüber enthält, wie man einen „grand Seigneur“ zur Bezahlung seiner offenen Rechnungen bewegt. Bei jener Lektüre fällt immer wieder auf, wie sehr für den bürgerlichen Händler herrschaftlich-präpotentes Verhalten ein Problem gewesen ist. Dies führt uns zu einer genaueren Analyse der unterschweligen Drohungen, die in der scheinbar so harmlosen „belle scène“ enthalten sind, obwohl – und darin liegt ihre makabere Komik – der mechanisch sein Geld fordernde Dimanche sich seiner Bedrohtheit nicht bewußt zu sein scheint. Das *reale* Problem adeliger Präpotenz, unter dem nicht nur bürgerliche Geschäftsleute sondern überhaupt der gesamte Dritte Stand zu leiden hatte, wird anhand weiter Quellen (Tallemants Portrait des Eléonor d’Estampes, Ausschnitte aus Bourdaloues Hofpredigten) aufgezeigt. Zwar wird der Adel (wie wir anhand von Benserades *Ballet royal de l’Impatience* zeigen) mitunter auch als bedauernswertes Opfer blutsaugerischer Finanzleute dargestellt; letztere sind jedoch von der Kaufmannschaft klar zu unterscheiden und spielen im *Dom Juan* keine Rolle. Als vordringlicher ideologischer Hintergrund der Dimanche-Szene wird von uns der reale Zusammenhang zwischen Herrschaft und Räuberei herausgearbeitet, wobei wir uns vor allem auf Sorels 1644 erschienenen „Loix de la galanterie“, das Augustinische Seeräuber-Gleichnis und Louis Bourdaloue stützen.

Im ELFTEN KAPITEL gehen wir zunächst auf die Moralpredigt des Dom Louis ein. Seine Klage über den mißratenen Sohn kann, kaum daß sie mit dem

„Himmel“ in Verbindung gebracht wird, nur noch komisch wirken. Ernst meint es Molière, wenn er durch den Mund des Dom Louis dem Sohn eines Lastenträgers denselben Adel oder Nichtadel zubilligt wie dem eines Königs (was bereits Pascal getan hat, vgl. Kap. 2). Diese in Zeiten des zerfallenden Feudalismus' objektiv sozialrevolutionäre Meinung ist von besonderem Interesse, wurde aber in der Literatur zum *Dom Juan* kaum jemals thematisiert. Anhand von Sallust, Juvenal, Jean de Meun, Castiglione, Agrippa von Nettesheim, Malherbe, La Mothe Le Vayer, P. Corneille, Boileau und Soanen (eine in mancher Hinsicht dem Zufall geschuldete, darum aber nicht weniger repräsentative Auswahl) zeigen wir, daß es schon immer größte Skepsis gegenüber der Vorstellung eines „Geburtsadels“ gegeben hat. Gerade in Molières eigenem Jahrhundert sind (wie bereits im vorangehenden Kapitel vorgeführt wurde) mächtige bürgerliche Ressentiments gegenüber einem als räuberisch-parasitär empfundenen Adelsstand zu erkennen. Dies alles aber erweist sich für die Interpretation des *Dom Juan* als aufschlußreich. Tatsächlich scheint Molières Stück in einem propagandistischen Zusammenhang mit den 1665 in Clermont abgehaltenen „Grands Jours d'Auvergne“ zu stehen, in denen auf Veranlassung des jungen Königs und zum Jubel aller Franzosen am räuberischen Provinzadel ein Exempel statuiert wurde.

Im ZWÖLFTEN KAPITEL werden alle noch übrigen Szenen diskutiert, mit Ausnahme der letzten. Thematische Schwerpunkte sind die „hypocrisie“ und der „endurcissement“. Mit Dom Juans zynischem „Lob der Heuchelei“ kritisiert Molière damalige Intellektuelle, die sich durch heuchlerisches Zurschaustellen christlicher Frömmigkeit Vorteile verschafften. Um die *politische* Dimension der Heuchelei zu erkennen, hilft es, sich klarzumachen: ungefähr so wie heutzutage heuchlerisch von „Demokratie“ geredet wird, in Wirklichkeit aber unser System mit einer solchen immer weniger zu tun hat, so war es damals Aufgabe heuchlerischer Intellektueller, von einem angeblich von den Mächtigen wertgeschätzten „Christentum“ zu reden. Anhand der *Chansons de Blot* und eines von Gaston d'Orléans an Blot gerichteten Briefes (altbekannte Quellen, von denen aber die *Dom Juan*-Kritik bisher keine Notiz genommen hat) zeigen wir, daß bereits zwanzig Jahre vor Aufführung des *Dom Juan* die ironische Einladung, zum religiösen Heuchler zu werden, als spöttische Reaktion auf den von der *Compagnie du Saint-Sacrement* hartnäckig geführten Kampf gegen das Freidenkertum begegnet. Doch wurden Zeugnisse des Aufbegehrens gegen die religiöse Heuchelei (zumal solche, die mit den Sterbesakramenten zu tun haben) in der Regel entweder vertuscht oder in beschönigender Weise christlich umgedeutet. Sganarelles Reaktion auf Dom Juans „Lob der Heuchelei“, den berühmten *Coq-à-l'âne*, interpretieren wir als eine ironische Verfremdung des als „Syllogismus“ bekannten Denkverfahrens: Molière macht damit (in Anlehnung an die

traditionelle Figur des *dottore* in der *commedia dell'arte*) überholtes scholastisches Denken lächerlich. Auch scheint er insinuiert zu wollen, daß Sganarelle, der sich zur Verifizierung seiner These „vous serez damné à tous les diables“ um eine mathematische Form seines Raisonnements bemüht, den äußerlich von ihm verlachten Glaubenssatz seines Herrn insgeheim akzeptiert hat. Der geläufigen Forschungsthese, daß Molière in den letzten Szenen seines Stücks nach theologischem Vorbild eine „sündhafte Verhärtung“ bzw. „Verblendung“ sichtbar machen wollte (sei Dom Juan doch so töricht, die sich eigens zum Zwecke seiner Bekehrung vollziehenden Offenbarungswunder nicht anzuerkennen), stellen wir die These entgegen, daß Molière anhand einer komischen Dialektik zwischen Bühnen- und Zuschauerhimmel verdeutlicht hat, daß sowohl „science“ als auch „vraisemblance“ gegen einen im Himmel thronenden Gottvater sprechen. Der aus der Zuschauer- in die Bühnenrealität eingewanderte Dom Juan hat überhaupt keine andere Wahl, als die seltsamen Manifestationen des Übernatürlichen unbedingt anzuzweifeln. Tatsächlich haben wir es seitens des Autors mit massiver Fiktionsironie zu tun, die sich letztlich – Sakrileg! – gegen den christlichen Himmel richtet.

Im DREIZEHNTEN KAPITEL gehen wir auf die Schlußszene ein. Es stellt sich heraus, daß weite Teile der *Dom Juan*-Kritik, darunter auch einige ihrer neuesten Wortführer, entgegen dem Buchstaben der Pariser Fassung („Le tonnerre tombe avec un grand bruit & de grands éclairs sur D. Juan“) den vertikal vom Himmel herab niedergehenden Blitz in einen horizontalen, von der Hand der Statue übertragenen Blitz umgedeutet haben. Damit ist der „Himmel“ bzw. der christliche Herrgott der Lächerlichkeit entzogen: eine gravierende Verfälschung Molières, die gewöhnlich dadurch vorbereitet wird, daß von Anfang an möglichst wenig Aufhebens um den „Himmel“ gemacht, dafür aber umso mehr auf die Marmorstatue Bezug genommen wird. Wir vermuten, daß sich diese Verfälschung in unbewußter Weise vollzieht. Schuld daran dürfte vor allem der am Beginn der Stofftradition stehende *Burlador de Sevilla* sein, in welchem zwar der sich öffnende Erdboden, nicht aber ein vom Himmel niedergehender Blitz vorkommt: ein Vorbild, dem auch die Alexandrinerfassung des Th. Corneille und die Oper *Don Giovanni* von Da Ponte/ Mozart folgen. Was aber Molières unmittelbare Vorgänger Dorimon und De Villiers betrifft, so ist dort, wie wir in ausführlicher Analyse zeigen, der „Himmel“ als blitzeschleudernde Strafmacht bereits fest etabliert. Dennoch ist festzustellen, daß erst Molière konsequent und in durchgehend ironischer Weise auf der Strafmacht des „Himmels“ insistiert und deren Beschwörung bewußt ins Lächerliche vorangetrieben hat. Bei unserer Analyse des „Scénario de Biancolelli“, dessen Einfluß auf Molière wir als wahrscheinlich verteidigen, zeigen wir, daß dort an mindestens einer Stelle

in komischer Weise mit nach oben gerichteten Blicken Angst vor dem Himmel gemimt wurde: hier läßt sich bereits die Konstruktion einer komische Differenz von Bühnen- und Zuschauerhimmel beobachten, die dann von Molière übernommen und bewußt gesteigert wurde. Im Licht der Stofftradition erscheinen Molières blasphemische Intentionen noch deutlicher, und es bestätigt sich einmal mehr, daß Rochemont mit seinen Angriffen völlig richtig gelegen hat.

Nachdem wir gesehen haben, in welchem Ausmaß Molière den *Festin de Pierre*-Stoff gegenüber seinen Vorgängern blasphemisch zugespitzt hat, prüfen wir im VIERZEHNTEN KAPITEL noch einmal den Rochemont-Text. Nach wie vor seltsam mutet die Aussage an, daß Sganarelle „plus impie que son Maistre“ sei. Zwar ist offensichtlich, daß Rochemont dazu neigt, die Figur des Sganarelle mit dem Schauspieler Molière zu konfundieren und sich von seiner Aversion gegen letzteren mitreißen zu lassen. Dennoch bleibt die Frage, wo im Stück sich eine Äußerung Sganarelles findet, die rechtfertigen würde, ihn in seiner „Gottlosigkeit“ über seinen Herrn zu stellen. Bereits im dritten Kapitel haben wir einen Vorschlag gemacht: Der den Schnupftabak preisende Molière-Sganarelle macht sich in Wirklichkeit über den *Corpus Christi* lustig, dem Allerheiligsten der katholischen Kirche, dem Allerheiligsten auch der *Compagnie du Saint-Sacrement*, von der es in den *Annales* anlässlich ihrer Gründung heißt: „Elle prit [...] pour ses armes une figure de la sainte Hostie dans un soleil, et pour mot de ralliement: Loué soit le Très-Saint-Sacrement de l’Autel“. Vor dem Hintergrund, daß die Hostie in den Fronleichnamprozessionen mitgeführt und zur Anbetung auf dem Altar ausgestellt wurde, lautet unsere These: Wenn sich Rochemont darüber beklagt, daß sich Molière über „ce qu’il y a de plus saint & de plus sacré dans la Religion“ lustigmache, so meint er damit den „Leib Christi“; und wenn er im gleichen Satz von einem „Théâtre revolté contre l’Autel“ spricht, so meint er damit einen Altar, auf dem die heilige Hostie erstrahlt. Daß Spott gegen den Hostienkult im Frankreich des Jahres 1665 möglich war, dafür sprechen nicht nur interkonfessionelle Spannungen zwischen Katholiken und Protestanten (letztere haben sich, wie wir anhand einschlägiger Quellen zeigen, stets kritisch zum Hostienkult geäußert), sondern auch innerkatholische Zwistigkeiten. Nicht anders als in der Debatte um die „fréquente communion“ stehen sich – wie wir anhand des *Traité de l’Exposition du St.-Sacrement de l’Autel* (1673) des Sorbonne-Theologen Jean-Baptiste Thiers zeigen – auch in der Debatte um die „fréquente exposition“ Traditionalisten und Neuerer feindlich gegenüber. Einen langen Katalog blasphemischer Fragen, die sich über die Transsubstantiation lustigmachen, entnehmen wir dem 1598 in La Rochelle gedruckten Traktat *De l’institution, usage, et doctrine du Saint Sacrement de l’Eucharistie en l’Eglise ancienne* des protestantischen Wortführers Philippe Du Plessis-Mornay und stellen

ihm die exzessive Antwort der zu Beginn des 17. Jahrhunderts immer noch in höchstem Schwange befindlichen theologischen Scholastik entgegen. Ein sicheres Indiz dafür, daß Molière bei seinem „Éloge du Tabac“ den *Corpus Christi* im Sinn hatte, sehen wir in dem ungewöhnlich harten Zensureingriff, den Th. Corneille bei seiner Versifizierung vorgenommen hat: Die Bedeutung des Schnupftabaks wird dort von einem „den Seelen Tugend bebringenden“ Heilmittel auf einen eitlen Modeartikel zurückgestuft, womit von vornherein jede Assoziation mit dem *Corpus Christi* unterbunden wird. Zum Schluß des Kapitels und zum Abschluß der Untersuchung wird, entgegen neuester Stimmen, die den *Dom Juan* in seiner Skandalträchtigkeit herabzustufen versuchen, anhand weiterer, einschlägig bekannter aber leider oft nur flüchtig rezipierter Stellungnahmen (Donneau de Visé, Th. Corneille, d’Aubignac, Conti, Bossuet) noch einmal untermauert, wie sehr Rochemont mit seinem Blasphemie-Vorwurf richtiggelegen hat, und als Schlußargument werfen wir das erst in jüngster Zeit von C. Bourqui entdeckte Sorbonne-Urteil vom 13. Dezember 1678 in die Waagschale.

Die verschiedenen Textfassungen des *Dom Juan*

Bekanntlich gibt es zwei konkurrierende Textfassungen des *Dom Juan*, nämlich die Pariser Fassung von 1682 und die Amsterdamer Fassung von 1683. Wurde über zwei Jahrhunderte ersterer der Vorzug gegeben, so ist seit *M 1999 ein Meinungsumschwung spürbar, der sich mit *M 2010 – wo nunmehr die Amsterdamer Fassung als Basistext gegeben wird – verfestigt zu haben scheint. Bei genauerem Hinsehen hat sich in der Praxis allerdings wenig geändert: Egal für welche der beiden Textfassungen man sich entscheidet, stets wird man die wichtigsten Varianten der jeweils anderen berücksichtigen müssen. Insofern macht es auch keinen Sinn, von nun an die Vorzüge der Pariser Fassung kleinzureden, gleichsam als Ausgleich dafür, daß die Amsterdamer Fassung bisher zu kurz gekommen sei. Vielmehr ist festzustellen, daß – rein quantitativ gesehen – bei der Lektüre von *M 2010 sehr viel häufiger den im Fußnotenapparat angeführten Varianten der Vorzug zu geben ist als bei der Lektüre von *M 1971 (die der Pariser Fassung folgt).²⁹ So richtig andererseits sein mag, daß einigen originellen und offenbar nie der Zensur unterworfenen Stellen der Amsterdamer

29 Die Überlegenheit der Pariser Fassung wird sich im Laufe dieser Untersuchung immer wieder herausstellen. – Vgl. *infra*, S. 113; S. 120 (Anm. 26); S. 149 (Anm. 1); S. 151 (Anm. 6); S. 154 (Anm. 13); S. 155 (Anm. 14); S. 183 (Anm. 87); S. 192 (Anm. 112); S. 201 (Anm. 127); S. 268 (Anm. 5); S. 576 (Anm. 27); S. 626 (Anm. 147); S. 662.

Fassung ein höheres Gewicht zukommt als allen Vorzügen der Pariser Fassung zusammengenommen.

Da für uns die Frage nach der Zensur sehr wichtig ist, sei hier noch einmal die komplizierte Genese der Pariser Fassung nachgezeichnet sowie an die Besonderheiten der Amsterdamer Fassung erinnert. Als fast zehn Jahre nach Molières Tod Charles Varlet, genannt La Grange, und Jean Vivot damit begannen, im Rahmen des siebten Bandes der *Œuvres de Monsieur de Molière* den bis dato unveröffentlichten *Dom Juan* herauszugeben,³⁰ dürfte ihnen von Anfang an klar gewesen sein, daß sie sich auf ein Abenteuer einließen. Um nicht ins Messer der Zensurbehörde zu laufen, verzichteten sie auf die Wiedergabe von drei Stellen, die offenbar schon während der Aufführung einigen Ärger eingebracht hatten, jedenfalls aber von Rochemont in seinem berühmten Pamphlet verurteilt worden waren: Sganarelles Rede von einem „Moine bourru“ (III, 1); Dom Juans Versuch, einen Bettler, nachdem er ihn bereits verspottet hat, zu guter Letzt auch noch mit Geld zum Fluchen zu bringen (III, 2); Sganarelles abschließender Ruf nach seinen Gagen. Doch bleibt es nicht bei diesen drei Stellen. Noch während der Drucklegung ringt man sich dazu durch, weitere besonders anstößige Wörter oder Sätze besser zu tilgen. So mußte z.B. Sganarelles Entgegnung auf Dom Juans berühmten Glaubenssatz „Je croy que deux & deux sont quatre & que quatre & quatre sont huit“ von einem „Belle croyance, & les beaux articles de foy que voicy“ zu einem schlichten „La belle croyance, que voila“ zusammenschumpfen, was – G. Forestier und C. Bourqui haben jüngst darauf hingewiesen³¹ – verräterische Spuren in den entsprechenden Zeilen hinterlassen hat, wo sich der Abstand zwischen den einzelnen Wörtern plötzlich mehr als verdoppelt hat. Durch Verzicht auf die sichtbarsten, meist nur wenige Worte oder wenige Zeilen umfassenden „Skandalstellen“ hoffte man offenbar, den übrigen Text in seiner von Molière vorgesehenen Gestalt durchbringen zu können, so wie man es dem Andenken des berühmten Komödiendichters und hochverehrten Freundes unbedingt schuldig war.³²

30 Vgl. hierzu das Zeugnis von Jean Nicolas de Tralage in *1973, II, S. 576; dessen hoher Wahrheitsgehalt wurde von J. Mesnard im Zuge seiner Recherchen über Jean Vivot unlängst noch einmal bestätigt. – Vgl. MESNARD 1992, S. 176.

31 Vgl. *M 2010, S. 1646, Anm. 1.

32 Der Wille der beiden Herausgeber, die Werke Molières so originalgetreu wie nur möglich der Nachwelt zu überliefern, äußert sich bereits in den ersten Sätzen der *Preface*: „Voicy une nouvelle édition des Œuvres de feu Monsieur de Moliere, augmentée de sept Comedies & plus correcte que les precedentes, dans lesquelles la negligence des Imprimeurs avoit laissé quantité de fautes considerables, jusqu'à omettre ou

Als die gesamte Auflage der *Œuvres posthumes de Monsieur de Molière* (wie man die Bände sieben und acht der *Œuvres de Monsieur de Molière* betitelte) Ende Oktober 1682 bereits gedruckt aber noch nicht gebunden war, schalteten sich die amtlichen Zensoren ein. Sie interessierten sich vor allem für den siebten Band, und hier wiederum besonders für den hinter dem *Dom Garcie de Navarre* gleichsam in Deckung gegangenen *Dom Juan*. Tatsächlich scheint ja der neue Titel (das Stück war bislang unter *Le Festin de Pierre* bekannt, noch die ein Jahr zuvor erschienene Fassung von Thomas Corneille lief unter dieser traditionellen Bezeichnung) wenn nicht ein plumper Täuschungsversuch, so doch jedenfalls der Absicht geschuldet, das dem Stück von Rochemont verpaßte Schmähwand loszuwerden. Offenbar wollte man die für die Nachwelt festgehaltene endgültige Textfassung als „hohe“ Komödie präsentieren, die mit der weit unter ihr stehenden Tradition des *Festin de Pierre* (Dorimon, De Villiers, Biancolelli, Rosimond) nur noch wenig zu tun habe.

Man muß nun für alles weitere bedenken, daß den Zensoren sogenannte „cahiers“ vorlagen, also beidseitig bedruckte und mehrfach gefaltete Bogen, aus denen sich die fertigen Bände zusammensetzen würden.³³ Es zeigte sich, daß La Grange trotz entgegenkommender Selbstzensur immer noch zu optimistisch gewesen war. Die amtlichen Zensoren beanstandeten zahlreiche Stellen, insbesondere in den ersten beiden Szenen des ersten Akts, den ersten beiden Szenen des dritten Akts, der zweiten Szene des fünften Akts sowie der Schlußszene. Sollten die *Œuvres posthumes* dennoch aus der Taufe gehoben werden, so blieb den Verlegern keine andere Wahl, als mehrere sogenannte „cartons“ anfertigen zu lassen, d.h. zum Auswechseln eines kompletten „cahier“ bestimmte (wieder-

changer des Vers en beaucoup d'endroits. On les trouvera rétablis dans celle-cy, & ce n'est pas un petit service rendu au public par ceux qui ont pris ce soin, puisque les nombreuses Assemblées qu'on voit encore tous les jours aux representations des Comedies de ce fameux Auteur, font assez connoistre le plaisir qu'on se fera de les avoir dans leur pureté.“ Der sechzehnseitigen *Preface*, die noch einmal in feierlichem Ton an Molières größten Erfolge und Verdienste erinnert, folgt ein kurzer *Avis au Lecteur*, welcher mit der Absichtsbekundung endet „de vous donner tous ses Ouvrages dans leur entiere perfection“. Dem schließen sich, auf der nächsten Seite, die anonymen *Stances pour Monsieur de Moliere* an, deren erste bezeichnenderweise lautet: „En vain mille jaloux Esprits,/ Moliere, osent avec mespris/ Censurer un si bel Ouvrage,/ Ta charmante naïfveté/ S'en va pour jamais d'âge en âge/ Enjouer la posterité.“ – Vgl. *1682, Bd. I.

33 „CAYER, se dit aussi des feuilles pliées ou detachées qui composent un livre relié. Ce volume est de tant de cayers. Ils sont marquez par des lettres de l'Alphabet, qu'on appelle *signature*, & en Italien *registre*. Cette relation est comprise en un *cayer*; pour dire, n'a qu'une feuille pliée.“ – *1701, s.v.

um beidseitig bedruckte und mehrfach gefaltete) Bogen, auf denen die beanstandeten Abschnitte nach behördlichem Wunsch korrigiert waren.³⁴ Auf eben diese „cartons“ oder Ersatzbogen gehen die bis heute üblichen Bezeichnungen eines „exemplaire complètement cartonné“ bzw. „en partie cartonné“ bzw. „non cartonné“ (oder auch: „sans aucun carton“) zurück, welche Bezeichnungen sich wohl am einfachsten mit „vollständig zensiert“, „teilweise zensiert“ und „unzensiert“ übersetzen lassen, wobei allerdings zu beachten ist, daß in allen drei Fällen bereits die von La Grange und Vivot vorbeugend ausgeübte Selbstzensur vorauszusetzen ist. Von drei verschiedenen Druckexemplaren zu reden, mag bisweilen unnötig Verwirrung stiften. Hilfreich deshalb auch die binäre Unterscheidung in einen „text avant les cartons“ und einen „text après les cartons“, so wie sie von G. Couton vorgeschlagen wurde.³⁵

Es ist wichtig, sich noch einmal die verschiedenen Druckfassungen der Pariser Ausgabe von 1682 klarzumachen. Unter einem „*Dom Juan non cartonné*“ haben wir einen entsprechenden Band jener Ausgabe zu verstehen, der – aus welchen abenteuerlichen Gründen auch immer – von den „cartons“ verschont geblieben ist und sich ausschließlich aus den von La Grange und Vivot ursprünglich vorgesehenen (freilich bereits einer vorsichtigen Selbstzensur unterworfenen) Druckbogen zusammensetzt. Davon tauchten im Laufe des 19. Jahrhunderts drei Exemplare auf: „La Reynie“ (1833), „Chaudé“ (1867) und „Rochebilière“ (1882), so benannt jeweils nach ihrem ersten Besitzer. Noch heute befinden sich alle drei in Privatbesitz, wobei von „Chaudé“ seit 1912 nichts mehr zu hören oder zu sehen gewesen ist.³⁶ Umso erfreulicher, daß „La Reynie“ (bei dessen Erstbesitzer es sich bekanntlich um den damaligen Polizeipräsidenten von Paris und obersten Chef der Zensurbehörde handelt) von den beiden wichtigsten neueren Editionen immer noch konsultiert werden konnte.³⁷ Diese basieren allerdings – wie zu Beginn des Kapitels bereits gesagt – auf der konkurrierenden Amsterdamer Fassung und führen nur noch in Auswahl die wichtigsten Varianten des „*Dom Juan non cartonné*“.³⁸ Eine zuverlässige Edition, die sich konsequent auf

34 „CARTON, en termes d’Imprimerie, se dit d’un feuillet qu’on rimprime à la place d’un autre où il s’étoit glissé quelque grosse faute. On a refait plusieurs cartons de ce livre pour empêcher la censure.“ – *1701, s.v.

35 Vgl. *M 1971, S. 1290.

36 Vgl. *M 1999, S. 36, Anm. 1.

37 Vgl. *M 2010, S. 1650, Anm. 2; *M 1999, S. 183-187.

38 „Nous donnons les variantes les plus significatives des différents états de l’édition de 1682. Nous avons renoncé à les donner toutes dans la mesure où la plupart sont d’ordre purement stylistique [...]“ – *M 2010, S. 1649f.

die „exemplaires non cartonnés“ stützt, bieten E. Despois und P. Mesnard.³⁹ Tatsächlich scheinen sie die einzigen modernen Herausgeber zu sein, die nicht der Versuchung erliegen sind, Pariser und Amsterdamer Fassung miteinander zu vermischen,⁴⁰ also verschiedene Passagen, die den Glanz der Amsterdamer Fassung ausmachen, der Pariser Fassung einfach zu interpolieren (fügen wir gerechterweise hinzu, daß in *M 1971 diese Interpolationen durch eckige Klammern gut sichtbar gemacht wurden). Doch haben auch sie den Text des „*Dom Juan non cartonné*“ durch Modernisierung nicht nur der Orthographie, sondern auch der Interpunktion sowie der Groß- und Kleinschreibung derart verändert, daß ein Abgleich mit dem Original notwendig bleibt. So wurde z.B. in *M 1873 (aber auch in *M 1971, *M 1989, ja überhaupt fast allen modernen Ausgaben) gleich in den Eingangszeilen die Großschreibung von „*Tabac*“ unterschlagen, was – wie wir sehen werden – die Interpretationsmöglichkeiten ganz erheblich einschränkt.⁴¹ Solch allgemein übliche, stillschweigend geduldete und in den wenigsten Fällen überhaupt bewußt gemachte Modernisierung ist ein Problem, über das bei der Diskussion um die „bessere“ Textfassung (also der Frage, ob Pariser oder Amsterdamer Fassung) nur allzu häufig hinweggesehen wird.

Was die „exemplaires en partie cartonnés“ betrifft, so befinden sich mehrere davon im Besitz der *Bibliothèque Nationale*. Wer die ein oder andere durch einen „carton“ substituierte Seite in ihrer vormaligen Gestalt einsehen möchte, der kann sich bisweilen (aber nicht immer) mit diesen Exemplaren behelfen. So enthält z.B. „Réserve Yf 3167“ keine „cartons“ für die zweite Szene des ersten und die ersten beiden Szenen des dritten Akts. Natürlich kann man nur bedauern, daß sich die beiden noch existierenden „*Dom Juan non cartonné*“ nicht im Besitz der *Bibliothèque Nationale* befinden, die ihre Bestände schon seit etlichen Jahren zum kostenlosen Herunterladen im Netz zur Verfügung stellt. Dies tut sie nicht nur mit der bereits genannten Signatur, sondern auch mit „Réserve Yf 3161“, einem „exemplaire complètement cartonné“. Solche Zensur-exemplare mögen für sich genommen wertlos sein, bieten aber im Vergleich mit einem unzensierten Exemplar interessante Einblicke in das, was die Bedenken der Obrigkeit erregte. Bisweilen ist überhaupt erst auf diese Weise festzustellen, wo in einem Passus, an dem wir heutigen Leser kaum noch etwas Anstößiges zu finden

39 „Notre texte reproduit celui du tome VII du recueil de 1682 [...] tel qu'il était avant d'avoir été corrigé par ordre.“ – *M 1873, S. 70.

40 Vgl. hierzu auch das anerkennende Urteil in *M 1999, S. 38, Anm. 1.

41 Vgl. *infra*, S. 154f.

vermögen, nun eigentlich der Wurm sitzt. Oder mit G. Couton: „Un coup de ciseaux aussi comporte un enseignement.“⁴²

Kommen wir nun zu der 1683 in Amsterdam unter dem Titel *Le Festin de Pierre* veröffentlichten Textfassung. Über ihr liegt ein Rätsel. Zu Beginn der knapp achtzigseitigen Druckschrift, die keinen Verleger nennt, richtet ein mit den Initialien A.C. unterzeichnender „Imprimeur“ das Wort an den Leser. Es sei ja allgemein bekannt, daß es unter den verschiedenen, unter dem Titel *Le Festin de Pierre* kursierenden Stücken auch ein von Molière verfaßtes gebe:

[...] j'ai fait ce que j'ai pû pour en avoir une bonne copie. Enfin un Amy m'a procuré celle que je donne ici, & bien que je n'ose pas assurer positivement qu'elle soit composée par Moliere, au moins paroît elle mieux de sa façon, que l'autre que nous avons vû courir sous son nom jusques à present. J'en laisse le jugement au Lecteur: & me contente de lui donner la piece telle que je l'ai pû avoir.

Mit der „anderen Fassung, die bisher unter dem Namen Molière bekannt war“, ist nun freilich nicht die Pariser Fassung von 1682 gemeint, sondern Dorimons *Le Festin de Pierre*, den holländische Verleger 1674 herausgegeben und in der Meinung, er verkaufe sich dann besser, wider besseren Wissens Molière zugeschrieben hatten.⁴³ Dennoch gibt es wohl eine Art Schicksalszusammenhang zwischen der Amsterdamer und der ein Jahr zuvor erschienenen Pariser Fassung: Die schwere Zensur, der – wie wir gesehen haben – letztere zu unterliegen hatte, dürfte unter den ehemaligen Mitkämpfern Molières Enttäuschung und Verärgerung hervorgerufen haben. Irgendjemand muß sich dann dazu entschlossen haben, dem holländischen Verleger ein Manuskript erster Wahl zuzuspielen.⁴⁴ Doch wissen wir darüber nichts. Es läßt sich lediglich feststellen, daß bereits die formalen Unterschiede gegenüber der Pariser Fassung derart gravierend sind (andere „Rechtschreibung“, andere Interpunktion, fast völliges Fehlen der Didaskalien), daß hier als Quelle kaum der Personenkreis um La Grange und Vivot in Frage kommt. Vielmehr wird allgemein die Hypothese in Erwägung gezogen, daß es sich um ein echtes Bühnenmanuskript gehandelt habe, so wie es

42 *M 1971, S. 1291.

43 Vgl. *M 1971, S. 1289.

44 „Elle [sc. l'édition hollandaise] doit être en quelque sorte une réponse au travail de la censure en France: quelqu'un possédant un manuscrit de la pièce de Molière qu'il n'aurait pas essayé de publier du vivant de l'auteur, ni même pendant les dix années après sa mort, aurait tout d'un coup décidé de le rendre public dans un pays où l'action de La Reynie était impuissante.“ – *M 1999, S. 19.

von den Schauspielern zum Erlernen ihrer Rolle benötigt wurde.⁴⁵ Dies würde dann natürlich auch eine Datierung auf das Frühjahr 1665 nahelegen, dem einzigen Zeitpunkt, an dem das Stück aufgeführt worden war.

Nun war eigentlich schon immer klar, daß wir es bei der Amsterdamer Fassung zwar nicht unbedingt mit der schöneren, wohl aber mit der weniger zensierten Fassung zu tun haben. So erkennt auch G. Couton (*M 1971) ohne weiteres an, daß sie dem von Molière und seiner Truppe am 15. Februar 1665 im *Palais Royal* uraufgeführten Stück wohl am nächsten komme.⁴⁶ Doch nimmt er in der siebzehn Jahre später von La Grange und Vivot herausgegebenen Fassung sozusagen die „Hand des Meisters“ wahr, der das Stück – sollte es auch nie wieder zur Aufführung gelangen – für den Zweck der Publikation noch einmal durchgesehen habe. Dafür gibt es in der Tat zahlreiche Anhaltspunkte, wie sich leicht feststellen läßt, wenn man die in *M 2010 aufgeführten Varianten systematisch durchgeht. Wenn aber die Pariser Fassung – mit Ausnahme der Zensurstellen – fast durchgehend die zufriedenstellendere Lesart bietet, ist es dann wirklich sinnvoll, sie in einen Anmerkungsapparat zu versenken, der doch nie etwas anderes als schwer lesbar und unvollständig sein kann?

Insofern würde ich auch J. De Jean – die in *M 1999 der Amsterdamer Fassung folgt, zugleich aber in einem umfangreichen Anhang zu allen problematischen Stellen sowohl den Text „avant les cartons“ als auch „après les cartons“ der Pariser Ausgabe mitliefert – in ihrer Kritik an der bisherigen Editionspraxis nicht unbedingt beipflichten. Wenn sie schreibt, daß *nur* die Amsterdamer Fassung dem Problem der Zensur von vornherein enthoben war und daher als Grundlage jeder kritischen Textedition zu dienen habe, so klingt dies zunächst einmal sehr eindrucksvoll.⁴⁷ Die eigentliche Frage aber ist, in welchem Umfang in den „exemplaires non cartonnés“ bzw. im „text avant les cartons“ Selbstzensur

45 „Nous croirions assez qu’il [sc. le libraire hollandais] a eu entre les mains le rôle d’un acteur de la troupe du Palais-Royal; rôle manuscrit, très probablement, ou peut-être imprimé à très peu d’exemplaires. (Des impressions de ce genre étaient faites parfois; elles équivalaient à ce que serait pour nous une dactylographie à quelques exemplaires.) – *M 1971, S. 1290.

46 „On est [...] amené à penser qu’il [sc. le texte de l’édition faite à Amsterdam] reproduit un état ancien du texte antérieur à un travail de retouche dû à Molière même et qui a dû être fait entre 1665 et 1673. Donc un état qui est le plus proche que nous ayons du *Dom Juan* représenté en 1665.“ – *M 1971, S. 1290.

47 „Cette œuvre a deux véritables éditions originales. Cependant, celle de 1683 est la seule à avoir été publiée sans tenir compte des exigences de la censure française. Pour cette raison, c’est évidemment celle qu’il faut suivre, alors que, jusqu’ici, les éditeurs n’en ont fait qu’un usage accessoire.“ – *M 1999, S. 26f.

geübt wurde. Wenn dieser Umfang nur äußerst gering ist und sich die wenigen Streichungen dank der Amsterdamer Fassung leicht rekonstruieren lassen, so ist die bisherige Editionspraxis vielleicht doch nicht so unvernünftig wie in *M 1999 suggeriert wird.⁴⁸ Auch die Herausgeber der *M 2010 bleiben in ihrer Begründung, warum sie sich für die Amsterdamer Fassung entschieden haben, genauere Angaben über den Umfang der von La Grange und Vivot geübten Selbstzensur schuldig. Zwar ist seit jeher bekannt, daß in der Pariser Fassung „avant les cartons“ der „Moine bourru“, das Anstiften eines Bettlers zum Fluchen und der finale Ruf nach den Gagen verschwunden sind; auch stellen die Herausgeber des weiteren fest, daß „les beaux articles de foy“ in Sganarelles Entgegnung auf Dom Juans mathematischen Glaubenssatz der Selbstzensur zum Opfer gefallen sind. Was aber sind die übrigen „corrections sous presse que nous avons détectées“?⁴⁹ Warum werden sie nicht offengelegt? Die Frage ist umso dringender, als die Herausgeber der *M 2010 durchaus ein gewisses Verständnis für die bisherige Präferenz der Pariser Fassung einräumen:

Cette longue préférence pour les exemplaires non cartonnés de 1682, en dépit de l'absence d'*éléments importants* du texte de Molière, tient au fait que l'édition de 1682 est mieux présentée, qu'elle comporte moins de coquilles et d'erreurs de lecture du manuscrit, qu'elle est beaucoup plus riche en didascalies et surtout que La Grange, créateur du rôle de Don Juan auquel on prête une fidélité absolue à la mémoire de Molière, passe pour en être le responsable.⁵⁰

Ich frage noch einmal: Von welchen „wichtigen Elementen“ außer den oben aufgezählten ist hier die Rede? Solange hierzu keine genauen Angaben gemacht werden, steht die editorische Präferenz für die Amsterdamer Fassung im unschönen Verdacht, kaum mehr als eine Modemeinung zu sein, mit der künstlich für Aufsehen gesorgt wird, damit nach Außen hin der nützliche Eindruck entsteht, als ob es immer noch mit gewaltigen Schritten vorangehe.⁵¹

48 „Quand on retrace l'histoire de l'édition de Molière au XIXe siècle, l'on est obligé de se demander si les savants français des cent cinquante années précédentes avaient bel et bien ignoré l'existence du texte d'Amsterdam, ou bien s'ils avaient préféré le laisser dans l'oubli jusqu'au moment où ils pouvaient enfin le réléguer au statut de simple supplément au texte français.“ – *M 1999, S. 38.

49 *M 2010, S. 1648.

50 Ib.

51 Dieses für die derzeitige Forschungspraxis durchaus typische Verhalten, durch energisches Drehen der Baupläne um 180 Grad Aufsehen erregen zu wollen, läßt sich auch an der weitgehend überflüssigen Diskussion um den Titel des Stücks beobachten, mit der G. Forestier und C. Bourqui ihre *Notice* über den *Dom Juan* beginnen, der ihrer

Ich fasse zusammen: Es gibt drei Textfassungen des *Dom Juan*, die für die vorliegende Untersuchung relevant sind. ERSTENS die von La Grange und Vivot redigierte Textfassung, *bevor* sie der polizeilichen Zensur unterworfen wurde. Ihr Schwachpunkt ist, daß sie nicht frei von Selbstzensur ist, mögen sich auch bis zum heutigen Tag die betreffenden Stellen immer noch an den Fingern einer einzigen Hand abzählen lassen. Ich nenne diese Textfassung die „unzensierte Pariser Fassung“, abgekürzt *PP. Bedauerlicherweise befinden sich die beiden einzig erhaltenen Exemplare in Privatbesitz und stehen auch als Digitalisat bislang nirgendwo zur Verfügung. Doch läßt sich in ein „exemplaire en partie cartonné“ der *Bibliothèque Nationale* (Réserve Yf 3167) bequem Einblick nehmen, und wo dieses nicht hinreicht, können wir uns mit *M 1873 und den im Anhang von *M 1999 zusätzlich abgedruckten Textauszügen behelfen. ZWEITENS die von La Grange und Vivot redigierte Textfassung, *nachdem* sie der polizeilichen Zensur unterworfen wurde. Ich nenne diese (leicht zugängliche) Textfassung die „zensierte Pariser Fassung“, abgekürzt *P. Wenn keine Unterschiede zwischen *PP

Meinung nach von nun an als *Festin de Pierre* zu bezeichnen ist, da der in *PP/ *P gegebene Titel „tout à fait conjoncturel“ sei. Richtig unangenehm aber, daß in *M 2010 die Anordnung der Stücke nach dem Zeitpunkt ihrer Entstehung aufgehoben wurde; neues Ordnungskriterium soll nun plötzlich der Zeitpunkt ihrer frühesten Textedition sein („Or cet ordre chronologique des créations, pour naturel qu’il puisse paraître à première vue, ne va pas de soi dans la mesure où le texte dont nous disposons a parfois été publié tardivement et n’est pas toujours celui de la création, ce qui engage l’interprétation et la compréhension même de l’œuvre“). Man ahnt nicht, was für ein Chaos aus solcher Reform entstanden ist, zumal der Leser zwischen zwei Bänden hin- und herwechseln muß. So korrespondieren z.B. der im Dokumentarteil abgedruckte *Registre de La Grange* – aufgeteilt in die Zeiträume 1658-1668 (Bd. I) und 1668-1673 (Bd. II) – nicht mehr mit dem im gleichen Band abgedruckten Stücken. Überhaupt ist *M 2010 geeignet, durch komplizierteste Aufsplitterung des kritischen Apparats den um rasche Informationen Nachschlagenden zur Verzweiflung zu bringen. Möchte ich z.B. im Zusammenhang mit der *Tartuffe*-Debatte etwas über Pierre Roulès und seinen *Roy glorieux* wissen, so habe ich zunächst festzustellen, daß sich dieser Text nicht im *Tartuffe*-Kapitel befindet (nämlich im Unterkapitel „Autour du *Tartuffe*“, wo nur Molières Bittschriften an den König abgedruckt sind), sondern in den „Documents et appendices“ (Unterkapitel „Appendice du *Tartuffe*“), seltsamerweise aber ohne jeden editorischen Hinweis und ohne jede Fußnote. Wieder im Inhaltsverzeichnis, werden wir daran erinnert, daß es zu den „Documents et appendices“ einen eigenen Anmerkungsteil gibt, und glauben, in den „Notes de l’Appendice du *Tartuffe*“ endlich am Ziel zu sein. Erstaunlicherweise werden wir dort aber in ein paar mageren Sätzen auf die „Notice du *Tartuffe*“ Seite soundsoviel verwiesen. Man muß mit Bedauern sagen: Hier wurde das Zerhacken und Zersägen zum Leitprinzip erhoben.

und *P bestehen, so zitiere ich grundsätzlich nach *P, nicht nur weil uns dieser Text in seiner Originalgestalt vollständig vorliegt (Réserve Yf 3161), sondern weil für uns auch die Erkenntnis wichtig ist, was alles *nicht* zensiert wurde (und das ist sehr viel mehr, als man zunächst einmal annehmen würde). DRITTENS die in der Amsterdamer Ausgabe von 1683 gegebene Textfassung. Zwar stellt sie die am wenigsten zensierte Fassung dar; wann immer es aber um nichtzensierte Stellen geht, erscheint ihre Präferenz gegenüber *P bzw. *PP oft fragwürdig. Ich nenne diese Textfassung die „Amsterdamer Fassung“, abgekürzt *A.

Alle drei Textfassungen werden von mir unter getreuer Übernahme aller wie auch immer gearteten Schreibweisen zitiert. Die einzigen Modernisierungen, die ich mir gestattet habe, sind die Dissimilierung „u“/„v“ und „i“/„j“, die Vereinheitlichung von langem und rundem „s“ sowie die Auflösung der (nicht bei Molière, aber in anderen Quellen bisweilen begegnenden) abkürzenden Schreibweise *Vokal + Tilde in Vokal + m* oder *Vokal + n*.

Über die Gefährlichkeit eines Textes, und die Frage, ob damalige oder heutige „Christen“ darüber besser zu urteilen wissen

Daß nach erfolgreicher Aufführung des *Dom Juan* Molière und sein Verleger Louis Billaine von einem am 11. März 1665 auf sieben Jahre gewährten Druckprivileg keinen Gebrauch machten;⁵² daß jenes Stück nicht früher als 1682 (also fast zehn Jahre nach Molières Tod) überhaupt das erste Mal gedruckt wurde, nicht als eigenständige Broschüre, sondern eingebunden in den mit *Œuvres posthumes* betitelten siebten Band der *Œuvres de Monsieur de Molière*, nicht in seiner ursprünglichen Textgestalt, sondern sowohl durch vorsichtige Selbstzensur der Herausgeber als auch behördliche Zensur an vielen Stellen gekürzt und abgeändert; daß sich vier Jahre später Adrien Baillet in seinen *Jugements des sçavants sur les principaux ouvrages des auteurs* irrtümlich darüber freut, daß jenes Stück angeblich nicht in die genannten *Œuvres de Monsieur de Molière* aufgenommen worden sei, „de sorte qu'elle doit passer pour une pièce supprimée, dont la memoire ne subsiste plus que par les Observations qu'on a faite contre cette Pièce & celle du Tartuffe“;⁵³ daß es überhaupt verschiedene Schmähchriften gibt, in

52 Vgl. *1963/a, S. 407f.

53 *1686, S. 112. – E. Despois und P. Mesnard führen in ihrer Einleitung zum *Dom Juan* aus: „Baillet, peu soucieux de se tenir bien au courant de la littérature du théâtre, ignorait que la pièce qu'en 1686 il supposait disparue avait été recueillie parmi les œuvres posthumes du poète; son ignorance lui était agréable, et il lui plaisait de

denen sich fromme Katholiken, in Versen oder in Prosa, gegen den „teuflischen“ Verfasser des *Dom Juan* ereifern;⁵⁴ daß Th. Corneille 1677 eine von anstößigen Stellen gereinigte Fassung schuf, die bis weit in das 19. Jahrhundert hinein anstelle des Prosastücks einzig zur Aufführung gelangen sollte; daß schließlich noch bis in unserer Tage ein nicht unbedeutender Teil der *Dom Juan*-Kritik viel Intelligenz darauf verwendet, eben jene einst als anstößig empfundenen Stellen zu relativieren (und je schwieriger solche Relativierungen sind, desto eindrucksvoller sprudelt die Gelehrsamkeit) – all dies kann schon einmal zu der Frage berechtigen, was denn nun eigentlich diesen Text so gefährlich machte.

Für eine sinnvolle Beantwortung dieser Frage ist natürlich der Vergleich zwischen dem Text „avant“ und „après les cartons“ unverzichtbar. Dabei fällt sofort auf, daß ganze Passagen gestrichen wurden, so etwa der Glaubensdisput zwischen Dom Juan und Sganarelle zu Beginn des dritten Akts oder, nur eine Szene weiter, der Wortwechsel zwischen Dom Juan und dem „Pauvre“. Diese Passagen – so wird normalerweise die Schlußfolgerung lauten müssen – enthielten gefährliches Gedankengut, das nach Meinung damaliger Zensoren künftigen Lesern oder Zuschauern (sofern das Stück jemals wieder zur Aufführung gelangen sollte) besser vorzuenthalten war. Wer soeben dieser banalen Schlußfolgerung zugestimmt hat, ist noch nicht in die Seltsamkeiten der Debatte um den *Dom Juan* eingeweiht. Häufig tut man dort nichts anderes, als die „Gefährlichkeit“ eben jener komplett gestrichenen Passagen zwar nicht offen in Abrede zu stellen, jedoch indirekt anzufechten. Nehmen wir als Beispiel die Szene mit dem „Pauvre“, den – man erinnert sich – Dom Juan vergeblich mit einem Goldstück zum Fluchen bringen will. Daß der „Pauvre“ in Wirklichkeit der wahre Held der Szene, wenn nicht sogar des ganzen Stücks sei, ist eine seit jeher weit verbreitete Meinung:

À trois reprises, il [Dom Juan] essaie de corrompre le pauvre diable en lui promettant un louis s'il consent à jurer; l'autre refuse et, d'un mot sublime: «Je préfère mourir de faim», cet humble croyant abaisse devant la grandeur morale de sa foi l'impiété de l'athée entouré de tout le prestige de la naissance, de la fortune et de l'éducation.⁵⁵

Cet humble a un cœur magnanime, et, devant le brillant gentilhomme qui le tente, il accomplit sans la moindre hésitation ce qu'il considère comme un devoir sacré. [...] Le Pauvre reste invaincu, dédaigneux des railleries et des séductions, immuable dans

croire les *Observations* d'un janséniste le seul souvenir, digne de passer à la postérité, qui marquât encore dans l'histoire dramatique la place où avait été cette œuvre du démon.“ – *M 1873, S. 43.

54 Vgl. die von G. Mongrédien in *1973 und *1986 zu diesem Thema versammelten Quellen.

55 GENDARME DE BÉVOTTE 1906, S. 217.

son refus généreux; et don Juan, avec son louis d'or et tout son esprit, ne peut que dissimuler sa défaite.⁵⁶

L'homme est aiguillonné par la faim et il hésite même avant d'avouer la nécessité qui le presse. Et c'est dans cette misère que va fleurir de l'héroïsme. Le don qui représente des mois de sécurité, mais qu'on ne peut obtenir que par un reniement, sera repoussé avec une fermeté noble et tranquille, avec une résolution inébranlable, qu'on sent douloureuse. L'occasion est parfaitement ménagée en vue de montrer la dureté de cœur de l'un et la force d'âme de l'autre. D'un côté, celui qui veut abaisser, avilir, salir, de l'autre le croyant qui refuse de succomber à la tentation de l'argent.⁵⁷

Ce pauvre que don Juan voulait avilir, se dresse, et de quelle hauteur, au-dessus du gentilhomme avili. Ce mot lumineux [sc. «Non, Monsieur, j'aime mieux mourir de faim»], digne des Actes des Martyrs, éclaire toute la scène, et c'est peut-être pour ce mot qu'elle a été écrite.⁵⁸

His words and actions spring undistorted from the depths of his being. He knows what he believes, and he speaks and acts in entire accordance with his belief. His language, while it is respectful and polite, is untainted with formulae. He is not the servant of the cult or of society; on the contrary, they serve him by giving form to his notion of life. He has complete integrity as an individual and he respects the integrity of other individuals. He does not allow Dom Juan to dominate him, nor does he, by remonstrance or other means, seek to dominate Dom Juan. He is the only character in the play who is completely at peace with himself, with the three institutional authorities, and with his fellow-men. And Dom Juan, having repeatedly tried in vain to destroy his integrity, salutes him «pour l'amour de l'humanité», for love of the achievement of being admirably and wholly a man.⁵⁹

Del valore alto e poetico di questa scena, dove con tanta semplicità di mezzi è espressa nell'essere più debole della terra, una così pura e così ostinata forza morale già si accorse un poeta: Baudelaire. Quando, in una lirica delle *Fleurs du Mal* [...] egli pensò di riprendere il personaggio di Don Giovanni là dove tutti lo avevano lasciato e lo rappresentò nel suo ingresso all'inferno, immaginò che l'uomo che dovesse condurre Don Giovanni sulla barca remando fosse il mendicante che egli aveva incontrato quel giorno nella foresta.⁶⁰

Dom Juan lui demande de sacrer, c'est-à-dire de commettre un péché grave au regard de la loi divine comme de la loi humaine. Il lui achète son âme contre un louis d'or, et Francisque, avec une dignité sans pareille, refuse ce qu'il considère comme un marché de dupes.⁶¹

56 MICHAUT 1925, S. 186.

57 ARNAVON 1947, S. 156.

58 CALVET 1950, S. 107.

59 DOOLITTLE 1953, S. 529f.

60 MACCHIA 1978, S. 33.

61 APOSTOLIDÈS 1982, S. 253.

Warum nur – so könnte man nach all diesen Stellungnahmen etwas verwundert fragen – mögen die Zensoren diesen Passus komplett gestrichen haben? Eine Frage, die von keinem der oben zitierten Kritiker gestellt wird. Um sie doch einmal zu vernehmen, müssen wir bis auf W. Mangold zurückgehen:

[...] aber der Arme bleibt standhaft: eine Darstellung des grössten Triumphes der Tugend über das Laster. Und grade diese Scene wurde gestrichen. Wie konnte sich die Censur so vergreifen?⁶²

Von Mangolds Verwunderung ist im 20. Jahrhundert nicht mehr viel übriggeblieben. Offenbar ist man instinktiv der Überzeugung, es in jedem Fall besser zu wissen als die damaligen Zensoren. Ich denke, daß wir der Wahrheit ein gutes Stück näher kommen, wenn wir den Spieß einmal umdrehen: höchstwahrscheinlich wußten es die damaligen Zensoren in jedem Fall besser als wir, nicht zuletzt auch deshalb, weil sie sich den Blick auf die wesentlichen Aussagen des Stücks noch nicht durch kontinuierliche Neuschöpfung arbiträrer Thesen verstellt hatten. Nun mag man angesichts der Fülle der Forschungsliteratur vielleicht vermuten, daß ich ebensoviele Stellungnahmen hätte anführen können, in denen der „Pauvre“ nicht als Held, sondern als Dummkopf betrachtet wird. Dem kann ich nur erwidern, daß diese Gegenmeinung wirklich sehr selten ist und mir in expliziter Form bisher (fast) nur bei P. Sadrin begegnet ist:

Ce que Molière met en relief, ce n'est pas l'héroïsme du pauvre, qui supposerait conscience et réflexion, mais tout simplement la peur qu'on lui a inculquée, la peur qui maintient le pauvre dans sa pauvreté, chasse de lui tout esprit d'examen et de révolte et permet aux riches de rester riches et d'assurer leur salut en faisant charité. [...] Le but était de montrer jusqu'où peut aller la dénaturation d'un homme aliéné par la faim et par la peur.⁶³

Kein Zweifel: Falls im Jahre 1682 die polizeilichen Zensoren ähnliche Gedanken gehabt haben sollten, so wäre dies jedenfalls ein Grund gewesen, die Schere anzusetzen. Interessant auch der Titel, den Sadrin seinem Beitrag gegeben hat. Wir lesen: „De la *Scène du Pauvre*: où il est montré que Monsieur Hardouin de Péréfixe et le Sieur de Rochemont sont de bons critiques littéraires“. Nehmen wir dies einmal wörtlich: Wenn der Erzbischof von Paris und der Verfasser der *Observations* „gute“ Literaturkritiker sind, die den Text von Molière richtig verstanden haben und berechtigterweise dessen Zensur verlangen, so ist damit indirekt natürlich auch gesagt, daß sich z.B. die oben zitierten Herren (Sadrin war so vorsichtig oder so taktvoll, neben E. Despois und J. Arnavon nur noch

62 MANGOLD 1881, S. 100.

63 SADRIN 1993, S. 84.

Verfasser diverser, für den Unterricht an Sekundarschulen bestimmter *Dom Juan*-Studienausgaben an den Pranger zu stellen)⁶⁴ als erbärmlich schlechte Literaturkritiker erwiesen haben, jedenfalls was die „Scène du Pauvre“ betrifft. Das mag vermessen klingen, doch gibt es eine gewichtige Stimme, die jüngst für Sadrin Partei ergriffen hat:

[...] on ne peut que constater, avec Paul Sadrin, et, comme lui, s'en étonner, que la critique moderne semble comprendre cette scène [sc. la scène du Pauvre] tout autrement que les spectateurs et les lecteurs du XVIIe siècle. [...] Ce que l'on ne comprend guère, c'est qu'il ait fallu attendre que la pensée chrétienne ait beaucoup perdu de sa vigueur et de son influence pour que certains s'avisent que la scène du Pauvre était pleinement conforme à la pensée chrétienne. Jean Calvet s'étonne qu'on ne reconnaisse pas la pensée de Vincent de Paul et de Bossuet dans la scène du Pauvre. Mais il devrait d'abord s'étonner que les contemporains de Vincent de Paul et de Bossuet, sans parler de Bossuet lui-même, ne l'aient pas reconnue. Il devrait s'étonner qu'au lieu de crier à l'impiété, au sacrilège, au blasphème, les dévots du XVIIe siècle n'aient pas chaleureusement félicité Molière, que les prédicateurs n'aient pas utilisé cette scène dans leurs sermons, que les apologistes ne s'en soient pas servis contre les libertins. Ce qu'on ne comprend pas non plus, si Jean Calvet a raison, c'est pourquoi Molière et ses amis n'ont pas invoqué cette scène pour répondre aux accusations des dévots.⁶⁵

Pommier wendet sich hier gegen den renommierten katholischen Literaturwissenschaftler J. Calvet, der mit seiner 1950 erschienenen Schrift *Molière est-il chrétien?* gewissermaßen als *chef de file* jener Interpretationsrichtung gelten kann, der es um einen Ausgleich zwischen Molière und dem Christentum zu tun ist. Was Pommier dabei sehr schön zum Vorschein kommen läßt, ist die unterschiedliche Bewertung Molières durch damalige und heutige Christen. Erstere sahen in ihm einen gefährlichen Feind (wie z.B. aus Bossuets Nachruf sowie Stellen aus seinen Briefen oder seinen *Maximes et réflexions sur la Comédie* hervorgeht);⁶⁶ letztere halten diese Auffassung für falsch. Nun gibt es – wie mir scheint – zur Erklärung dieses Widerspruchs genau drei Möglichkeiten: (1) die damaligen „Christen“ haben Molière falsch beurteilt; (2) die heutigen „Christen“ beurteilen Molière falsch; (3) damaliges und heutiges „Christentum“ sind zwei verschiedene Dinge. – Nun würde, wenn man sich die Sache in Ruhe überlegt, natürlich alles für die dritte These sprechen. Sie ist aber genau die, die sich einem „Christen“ verbieten

64 Ich habe diese Studienausgaben, von denen in den letzten fünfzig Jahren sicherlich ein gutes Dutzend erschienen ist, hier nicht weiter beachtet, da sie in der Regel keinen eigenen kritischen Ansatz verfolgen, sondern sich eng an die angesehensten Untersuchungen anlehnen.

65 POMMIER 2008, S. 66ff.

66 Vgl. *1973, S. 437, S. 676, S. 680.

muß, insbesondere wenn er der katholischen Glaubensrichtung angehört. Unter der Prämisse, daß es (wie ja das formale Festhalten an gewissen Dogmen, Konzilsbeschlüssen, liturgischen Handlungen usw. zu bestätigen scheint) immer nur ein Christentum und einen christlichen Glauben gegeben habe, erlaubt man sich, Molière nach *heutigen* kirchlichen Maßstäben zu beurteilen, als ob diese (nach drei Jahrhunderten wissenschaftlichen und technologischen Fortschritts sowie mehrerer Wellen der Säkularisierung) mit den damaligen identisch wären. Man glaubt gar nicht, in was für vernünftiges Licht sich damit *a posteriori* ein „Christentum“ setzen läßt, für das sich noch zu Lebzeiten Molières die Sonne um die Erde zu drehen hatte.⁶⁷ In Wahrheit sind natürlich, wie Pommier im Zusammenhang mit dem von Dom Juan „pour l’amour de l’humanité“ gegebenen Almosen feststellt, die heutigen „Christen“ nicht mehr das, was sie einmal gewesen sind:

Certes, de nos jours, beaucoup de lecteurs ou spectateurs, même parmi ceux qui sont croyants, n’ont plus le sentiment que cette scène, non plus que le reste de la pièce, est anti-religieuse. *C’est que les chrétiens d’aujourd’hui, à l’exception des intégristes, ne sont plus ce qu’ils étaient.* Non seulement ils pensent que l’amour de l’humanité constitue la meilleure raison d’aider les autres, mais ils croiraient volontiers qu’il peut dispenser de l’amour de Dieu. Et l’on ne peut que s’en réjouir.⁶⁸

Damit ist Pommier einer der wenigen wissenschaftlichen Interpreten (damit meine ich vor allem die *Masse* der Interpreten, an der Forschungsspitze sieht das Verhältnis etwas besser aus), die nicht insgeheim von einem mehr oder weniger *modernen* Christentum ausgehen, das unpassenderweise auf ein Zeitalter zurückprojiziert wird, in dem nicht nur erbitterte Auseinandersetzungen um den *Tartuffe* geführt wurden, sondern auch der „religion prétendu réformée“, die ja nun eben gerade unserem modernen Christentum sehr viel näher steht,⁶⁹ der Garaus gemacht werden sollte, was ja dann auch 1685 mit der Aufhebung des

67 Zu dem kirchlichen „Terra est centrum mundi“, gegen das (neben anderem dogmatischen Unsinn) zahlreiche Generationen von Naturwissenschaftlern vor und nach Galilei anzukämpfen hatten, vgl. *infra*, S. 256ff. – Vor dem Hintergrund des hier skizzierten Versagens christlich inspirierter Literaturwissenschaftler scheint es mir auch nicht trivial, mit P. Bénichou noch einmal festzustellen: „Il est bien évident que le christianisme eut à souffrir [...] de l’élargissement des connaissances et de l’horizon humain qui à marqué le début des temps modernes.“ – BÉNICHOU 1967, S. 283.

68 POMMIER 2008, S. 83.

69 Nicht umsonst schreibt A. Rébelliau im Vorwort zu seiner Studie über *La controverse entre les protestants et les catholiques au dix-septième siècle*: „[...] ce qui, au fond, s’agit déjà dans cette dispute des deux confessions chrétiennes, c’est la question de la croyance surnaturelle elle même.“ – RÉBELLIAU 1892, S. XI.

Edikts von Nantes gelang. Man macht sich oft keine Vorstellung darüber, was katholische Orthodoxie damals wirklich bedeutet hat, und wie unsanft mit jenen verfahren wurde, die ihren Dissens äußerten. Sichtbarstes Zeichen sind die ca. 50.000 protestantischen Familien, die es 1685 aufnahmen, aus Frankreich zu flüchten.⁷⁰ Daß sich daraus schwerlich auf ein Klima der „religiösen Toleranz“ schließen läßt, sollten endlich einmal auch jene begreifen, die es versäumt haben, sich mit den Texten katholischer *Hardliner* auseinanderzusetzen, an denen wahrlich kein Mangel herrscht.⁷¹ Zugespitzt kann man sagen: Dieselben, die den Empfehlungen L. Febvres folgend „Anachronismus!“ schreien, sobald von einer „Incroyance au XVIème siècle“ die Rede ist, verfahren selbst durch und durch „anachronistisch“, indem sie ihr modernes Christentum in einem Zeitalter reflektiert sehen wollen, wo eben dieses als Ketzerei verfolgt worden wäre. Kurz: Nicht die Vorstellung von einer „tiédeur religieuse de certains écrivains classiques“ ist anachronistisch (wie z.B. R. Laufer glaubt),⁷² sondern unser moderner theologischer Maßstab, den wir der Realität des orthodoxen katholischen Glaubens im 16./17. Jahrhundert zugrundelegen. Mittlerweile sind es die katholischen Theologen selbst, von denen zu erfahren ist, daß die damalige Kirche „stark mit Verängstigung der Menschen operierte“, und daß z.B. der immer wieder gerne als gläubiger Christ zitierte Erasmus von Rotterdam durchaus nicht in ihrem Namen sprach, sondern sich vielmehr der Gefahr eines Inquisitionsverfahrens aussetzte, wenn er z.B. das ewige Feuer der Hölle lediglich als eine „Metapher“ auffassen wollte.⁷³

Zurück zu Pommier, der im Hinblick auf Molières zeitgenössische Zuschauer zu der gleichen Schlußfolgerung gelangt, die wir weiter oben im Hinblick auf Molières polizeiliche Zensoren gezogen haben, daß nämlich *sie* es sind (und

70 „Etwa 200.000-300.000 der in den 70er Jahren wohl noch ca. 900.000 Seelen zählenden Hugenotten, die damals insgesamt etwa 5% der Gesamtbevölkerung Frankreichs ausgemacht hatten, sind auf illegalem Weg ins Ausland emigriert, vor allem in die Eidgenossenschaft, in die Vereinigten Niederlande, nach Großbritannien, Dänemark, in etliche deutsche Territorien, nach Südafrika.“ – DUCHHARDT 1985, S. 42.

71 Vgl. etwa *1596, *1622, *1624, *1624/a, *1643, *1663, *1664/a, *1665, *1667, *1678, *1769, *1822, *1833, *1836, *1867, *1900 und *1998/a. – Wer noch tiefer in den religiösen Wahnsinn des 17. Jahrhunderts blicken möchte, der vgl. das Quellenverzeichnis bei SNOEKS 1951, S. XIII-XL, dessen ca. 300 in voller Länge zitierten Buchtitel einen guten Eindruck davon geben, wofür damals die Tinte gelehrter Theologen floß.

72 Vgl. LAUFER 1963, S. 15.

73 Vgl. *infra*, S. 211 (Anm. 150), S. 418 (Anm. 16).

nicht wir heutigen Leser), die über die besseren Verständnisvoraussetzungen verfügen:

Au total, personne, parmi les contemporains de Molière, que ce soit parmi ses ennemis ou parmi ses amis, ne semble avoir compris la scène du Pauvre comme Jean Calvet et beaucoup de commentateurs modernes la comprennent. [...] Il faut donc en conclure ou bien que les contemporains de Molière ont fort mal compris ses intentions, ou bien que les commentateurs modernes ont prêté à Molière des intentions qui non seulement n'étaient aucunement les siennes, mais qui allaient directement à l'encontre de ses véritables intentions. *A priori il semble plus logique de penser que les contemporains de Molière étaient mieux placés que les commentateurs modernes pour percevoir ses intentions*, sans compter que, si personne ne les avait perçues, on ne s'expliquerait guère pourquoi alors il serait resté sans réagir, à moins d'imaginer que lui-même n'avait pas compris la véritable signification de la scène qu'il avait écrite, hypothèse, qui, il est vrai, ne serait pas pour gêner certains critiques actuels intimement persuadés que l'auteur ne comprend jamais le vrai sens de ses œuvres.⁷⁴

Daß Zeugnisse über die historische Rezeption eines Stückes in ihrem Stellenwert für dessen Interpretation hoch anzusetzen sind, ist – so sollte man meinen – eine immer noch von vielen Literaturwissenschaftlern wie selbstverständlich geteilte Meinung.⁷⁵ So übertrieben uns die *Observations* eines Sieur de Rochemont vorkommen mögen: wir dürfen das darin enthaltene Urteil, daß Molière einen blasphemischen Text verfaßt habe, nicht einfach mit einem besserwisserischen „Papperlapapp“ vom Tisch wischen. Genau das geschieht aber, mit oft gravierenden Folgen,⁷⁶ weshalb sich P. Sadrin veranlaßt gesehen hat, noch einmal mit Engelsgeduld zu erklären:

Il est bien rare au dix-septième siècle que le spectateur d'une pièce de théâtre livre au public ses sentiments immédiats. C'est là une raison de plus pour être attentif aux impressions du «Sieur de Rochemont». Cet esprit passionné et violent a assisté à la première représentation de *Dom Juan*, et il a vu, de ses propres yeux vu, Molière

74 POMMIER 2008, S. 68f.

75 Ich denke z.B. an K. W. Hempfers immer noch sehr aktuellen Thesen zu einer „Historischen Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation“. – Vgl. HEMPFER 1987.

76 Bei R. McBride etwa ist zu lesen: „That he [Molière] does finally condemn and disapprove of the Dom's impenitent attitude has never been seriously doubted, except by critics so blinded by prejudice as the Sieur de Rochemont.“ – MC BRIDE 1977, S. 103. – Daß McBride in Rochemont nur noch einen „von Vorurteilen blinden Kritiker“ sieht, muß dann natürlich dazu führen, daß alles plötzlich ungeheuer „paradox“ wird; aber dies dürfte den Verfasser von *A study in paradox* (wie es im Untertitel heißt) ja nun gerade am wenigsten gestört haben.

en personne incarner Sganarelle. La violence des passions est sans doute mauvaise conseillère, mais un témoignage partisan est tout de même un témoignage et il est certaines vérités que l'on n'invente pas. Or le «*Sieur de Rochemont*» a jugé la pièce *parfaitement blasphématoire*, non pour avoir lu un texte – que l'on peut toujours solliciter selon les exigences de son cœur –, mais pour avoir vu un spectacle – qui toujours plus ou moins s'impose de soi –, et un spectacle mis en scène et dirigé par l'auteur lui-même.⁷⁷

Zu sagen, daß Rochemont und einige weitere „dévots“, die in seinen Protest eingestimmt haben, gar keine so schlechten Kritiker gewesen sind, hat also – bei aller Ironie – durchaus einen ernststen Hintergrund. Das sieht auch Pommier nicht anders:

Peut-on aller plus loin de dire, avec M. Sadrin, que Hardouin de Péréfixe, le sieur de Rochemont et plus généralement tous les dévots qui ont crié au sacrilège étaient bien fondés à le faire? Je le pense aussi.⁷⁸

Dem ließen sich noch weitere wichtige Stimmen hinzufügen, etwa die von A. Adam, der in einer im dritten Band seiner *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle* eingebetteten *Dom Juan*-Analyse, die nach wie vor zum Besten gehört, was hierüber je geschrieben wurde, mit größtem Unverständnis auf J. Calvet reagiert:

On se demande par quelle aberration d'indulgence ou par quel parti pris d'annexer un grand homme à leur foi *certaines critiques refusent de voir le blasphème*. Quand Sganarelle explique à son maître qu'il ne sait rien, qu'il n'a rien appris, mais que pour cette raison il a l'esprit plus droit, plus ouvert aux saintes vérités de la foi, ce singulier argument, dont la sottise éclate, ne traîne-t-il pas dans les livres de dévotion et parmi les lieux communs des prédicateurs? Il fallait que Molière fût exaspéré par les intrigues dévotes pour oser porter ce raisonnement sur la scène, en faire valoir l'imbécilité aux yeux de son public.⁷⁹

In der Rolle Sganarelles, der sich gegenüber Dom Juan seiner Unwissenheit brüstet, habe also Molière seinem Publikum die Dummheit damaliger Frömmigkeitsliteratur vor Augen geführt. Damit lädt auch Adam zu einer differenzierten Vorstellung von „Christentum“ ein, wobei er das im Frankreich des 17. Jahrhunderts absolute Wahrheit beanspruchende katholisch-gegenreformatorische Dogmengebäude offensichtlich als ein größtenteils vom Wahnsinn behaftetes betrachtet.

77 SADRIN 1993, S. 80f.

78 POMMIER 2008, S. 83.

79 ADAM 1962, S. 334.

Es hat also Zeiten gegeben, in denen der *Dom Juan* tatsächlich „gefährlich“ war. Doch wird dies heutzutage nicht gerne zugegeben. Gerät doch dadurch in den Blick, daß die katholische Kirche des 17. Jahrhunderts nicht einfach nur ein freundlicher Förderer der Künste und Wissenschaften gewesen ist, sondern vor allem als mächtiger geistiger Unterdrücker fungierte, der sich in sämtlichen entscheidenden Welterkennungsfragen (Antipodenfrage, Heliozentrismus, Erdrotation, Ewigkeit der Welt, Historizität der Bibel usw.) regelmäßig auf der Seite des Irrtums befand. Modernen „Christen“ aber (von denen ich nicht weiß, wieviele sich letztlich nur aus Gründen kultureller Identität als solche definieren) paßt dieses negative Bild nicht. So erklären sich zahllose Versuche der Verharmlosung und Relativierung, welche gerade in der Debatte um den *Dom Juan* – dem wohl kühnsten Stück Molières – in besonderer Dichte auftreten.