

LEONIE SÜWOLTO (HG.)

**ÄSTHETIK DES TABUISIERTEN
IN DER LITERATUR-
UND KULTURGESCHICHTE**

ÄSTHETIK DES TABUISIERTEN

STUDIEN DER PADERBORNER KOMPARATISTIK

Herausgegeben von

Jörn Steigerwald und Claudia Öhlschläger

Bd. 1

2017

Universitätsbibliothek Paderborn

**ÄSTHETIK DES TABUISIERTEN
IN DER LITERATUR- UND KULTURGESCHICHTE**

Herausgegeben von Leonie Süwolto

2017

Universitätsbibliothek Paderborn

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Rita Morrien (Paderborn), Jun.-Prof. Dr. Hendrik Schlieper
(Paderborn), Dr. Leonie Süwolto (Paderborn)

INHALTSVERZEICHNIS

TEIL I: THEORETISCHE PERSPEKTIVEN

LEONIE SÜWOLTO

Ästhetik des Tabuisierten in der Literatur- und Kulturgeschichte.

Eine Einleitung 8

UTE FRIETSCH

Tabu als *travelling concept*:

Ein Versatzstück zu einer kulturwissenschaftlichen Tabu-Theorie 23

TEIL II: ÄSTHETIKEN DES TABUISIERTEN UND DES TABUBRUCHS IN DER LITERATUR

LIS HANSEN

Verdammte Dinge – Tabu und Müll in der Literatur 33

SARAH-CHRISTINA HENZE/KEVIN M. DEAR

„Der Mensch, der sich auslöschte“ –

Philosophische und literarische Perspektiven auf den Suizid 46

DENNIS BOCK

„Denn es geht hier nicht um Mögen oder Nichtmögen. Die Muselmänner stören ihn, das ist es“ –

Erzählungen über Muselmänner in der Literatur über die Shoah 62

ALIN BASHJA LEA ZINNER

Das Tabu der sexuellen Gewalt in der Holocaust-Literatur 81

BENJAMIN HEIN

„Wir sind uns darüber einig, dass das Thema ‚Juden‘ nicht witzig ist!“

Über die Dethematisierung der Judenverfolgung und des Holocaust in der deutschen

Populärliteratur der Nachwendzeit 89

STEPHANIE WILLEKE

„Nichts mehr stimmt, und alles ist wahr.“

Tabubrüche in Herta Müllers *Atemschaukel* 101

TEIL III: ... UND AUF DEM SCREEN: TABUS UND TABUBRÜCHE IN FILM UND FOTOGRAFIE

ELISABETH WERNER

Seinfeld und das Tabu der Masturbation 121

MARA KOLLIEN

Tod und Sterben in der zeitgenössischen Filmkomödie 132

TANJA LANGE

Dahin zeigen, wo es weh tut: Perspektiven auf Verletzbarkeit und Selfiekultur 142

INHALTSVERZEICHNIS

VERA NORDHOFF

Alles ist erlaubt – oder doch nicht?

Subjektive Tabus und ihre Grenzen in der Serie *Sex and the City* 157

MARIE MEININGER

Verhandlungen von Tabus in der Populärkultur.

Darstellungsweisen in der ARD-Vorabendserie *Verbotene Liebe* 164

VERENA RICHTER

„C’est comme blasphémer: ça veut dire qu’on y croit encore.“

Inzest und 68er-Diskussionen in Louis Malles *Le souffle au cœur* (1971) 174

TEIL IV: ...UND AUF DER THEARTEBÜHNE

ADELINA DEBISOW

Die ‚obscénité‘ als inszenierter Tabubruch in der Komödie des 17. Jahrhunderts –

Molières *L’École des femmes* und *La Critique de L’École des femmes* 190

AUTORINNENVERZEICHNIS 206

BILDNACHWEISE 208

Die ‚obscénité‘ als inszenierter Tabubruch in der Komödie des 17. Jahrhunderts – Molières *L'École des femmes* und *La Critique de L'École des femmes*

Der Begriff der ‚obscénité‘ wird im 17. Jahrhundert erstmalig in Molières *La Critique de l'École des femmes* verwendet und markiert die Verhandlung eines sexuellen Tabus¹ noch bevor der Tabubegriff überhaupt im europäischen Raum bekannt ist und die Sexualität zu einer entscheidenden Kategorie für die Konstitution gesellschaftlicher Konventionen im Rahmen einer Tabukonzeption wird. Denn der polynesischer Begriff „tapu“ gelangte erst im 18. Jahrhundert im Rahmen der ethnologischen Aufzeichnungen einer Expedition der Südseeinseln durch den Seefahrer und Entdecker James Cook in den europäischen Sprachgebrauch und wird dann erst nochmals über 100 Jahre später in der Psychoanalyse mit dem Bereich der Sexualität verbunden.

Mit „tapu“ wird im ursprünglichen Sinn das Heilige bezeichnet und die Grenze des weltlich Zugänglichen durch Meidungsgebote gekennzeichnet. Zunächst wurde der Begriff in Europa nur für die Beschreibung der „Naturvölker“ verwendet, um die Abgrenzung zum Fremden und Unverständlichen zu leisten und somit die eigene Kultur im Gegensatz zu anderen Kulturen zu konstituieren.² Erst ab dem Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Wirkweise des Tabus als Verhaltensregulativ auf die europäische Kultur übertragen. Während das Tabu ursprünglich im Wesentlichen den Bereich der Religion betraf, wurde der Bereich der Sexualität im wissenschaftlichen Diskurs erst Anfang des 20. Jahrhunderts in Sigmund Freuds *Totem und Tabu* in ein prominentes Verhältnis zum Tabu gestellt.³ Mit dem Begriff des Tabus kann folglich ein gesellschaftliches Regulativ definiert werden, das Abgrenzungsprozesse innerhalb der Gesellschaft ermöglicht, die vorzugsweise die Bereiche des Religiösen und der Sexualität betreffen.

Anhand der Komödien *L'École des femmes* und *La Critique de L'École des femmes* von Molière kann indes belegt werden, dass die aktive Verhandlung von sexuellen Tabus noch vor dem Entstehen dieser kulturtheoretischen Kategorie auf der europäischen Theaterbühne praktiziert wurde, um die gesellschaftlichen Konventionen zu regulieren. Die ‚obscénité‘ markiert in diesem Zusammenhang konkret den Tabubruch der illegitimen Praxis des außerehelichen Geschlechtsverkehrs und inkludiert die Sexualität in den Verhandlungsbereich des Tabuisierten. Im Wechselspiel mit der Religion wird so die Sexualität als relevante Größe für die Konstitution der Gesellschaft auf der Makro- und der Familie auf der Mikroebene eingeschlossen und zugleich verhandelt. Durch die besondere Rezeptionssituation im Theater werden durch den inszenierten Tabubruch bei Molière zudem gesellschaftliche Abgrenzungs-

¹ Das Adjektiv „obscène“ ist bereits seit dem 16. Jahrhundert bekannt, jedoch ist seine Substantivierung erst ab dem 17. Jahrhundert belegt. Vgl. hierzu Walter von Wartburg: „obscenus“, in: ders.: *Französisches Etymologisches Wörterbuch: Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Band 7, photomechanischer Nachdruck, Basel 1981 (1955), S. 279. Für den Zusammenhang zwischen der ‚Obszönität‘ und der französischen Literatur der Frühen Neuzeit vgl. Joan DeJean: *The Reinvention of Obscenity: Sex, Lies, and Tabloids in Early Modern France*, Chicago 2002.

² Vgl. Karlfried Gründer: „Tabu“, in: ders. (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Völlig neubearbeitete Ausgabe des ‚Wörterbuchs der philosophischen Begriffe‘ von Rudolf Eisler, Band 10, Basel 1998, S. 877-879. Zur Entwicklung des Tabubegriffs vgl. die Einleitung im vorliegenden Band.

³ Vgl. Sigmund Freud: „Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker“, in: Anna Freud (Hrsg.): *Sigmund Freud: Gesammelte Werke*, Band 9, Wiesbaden 1986.

prozesse befördert und die Etablierung einer neuen Sexualmoral angedeutet, die, mit den Kategorien von Foucault gesprochen, die Überlagerung des Allianzdispositivs durch das Sexualitätsdispositiv ankündigt.⁴ In den Komödien von Molière werden, so die leitende Überlegung, die dafür wesentlichen Faktoren der Familienstruktur, nämlich das (ganze) Haus und die Ehe im Verhältnis zur Sexualität thematisiert und problematisiert. Im Folgenden werden diese Faktoren der Familienstruktur auf Molières *L'École des femmes* bezogen, um die Voraussetzungen zu klären, unter denen die ‚obscénité‘ in Zusammenhang mit den beiden Komödien zu verstehen ist.

Familie, Haus und Sexualität in der Komödie des 17. Jahrhunderts – Molières *L'École des femmes*⁵

In der am 26. Dezember 1662 uraufgeführten Komödie *L'École des femmes* wird der Konflikt zwischen zwei geschlechterpolitischen Modellen inszeniert, nämlich dem Modell des geschlossenen ‚ganzen Hauses‘ und dem geöffneten ‚ganzen Haus‘, die im sozialhistorischen Kontext angelegt sind und sich grundlegend in der Organisation der Sexualität voneinander unterscheiden. Wie bereits angedeutet, wird durch die Inszenierung des neuen Modells die Einführung einer neuen Sexualmoral angedeutet, die auf die Herausbildung des Sexualitätsdispositivs verweist und sich kontrovers zu der alten Ordnung, die dem Allianzdispositiv entspricht, verhält. Wesentlich ist in diesem Zusammenhang die Verbindung von Familie, Haus und Sexualität und den damit einhergehenden geschlechterpolitischen Implikationen. Die Herausbildung einer neuen Ordnung, die durch die Figuren Agnès und Horace repräsentiert und durch den Vater von Agnès legitimiert werden kann, wird mithin durch die Destabilisierung der alten Strukturen ermöglicht, die in dieser Komödie symptomatisch durch Arnolphe, den Hausvater und Vertreter der alten Ordnung, verursacht wird.

Im Zentrum der Komödie steht der in die Jahre gekommene Bürgersmann und Junggeselle Arnolphe, welcher an der Treue des weiblichen Geschlechts zweifelt und sich in der Gefahr sieht, nach einer Heirat durch die Untreue der Frau zu einem gehörnten Ehemann und Hausvater zu werden. Aus diesem Grund lässt er das vermeintliche Bauernmädchen Agnès von frühester Kindheit in einem Kloster aufziehen, um sie danach von der sozialen Außenwelt isoliert und mit bewusst gering gehaltener Bildung zu heiraten. Denn eine gebildete Frau ist

⁴ Vgl. hierzu Michel Foucault: *La volonté de savoir*. Paris 1976. Foucault verortet die Ablösung des Allianzdispositivs durch das Sexualitätsdispositiv ab dem Ende des 18. Jahrhunderts. Dementsprechend ist es in diesem Fall lediglich die Herausbildung der Sexualität als relevante Kategorie für die Ehe und somit auch für die Gesellschaft, die angedeutet wird.

⁵ Grundlegend für die folgende Untersuchung sind die Studien von Barbara Johnson: „Teaching Ignorance: *L'École des Femmes*“, in: *Yale French Studies*, 63 (1982), S. 165-182; James T. Letts: „*L'École des femmes* ou la défaite de la parole inauthentique“, in: *Modern Language Notes*, 95.4 (1980), S. 1023-1032; Elisabeth Schulze-Witzenrath: „Sprachhandlung und hohe Komödie in Molières *École des femmes*“, in: *Poetica, Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 10 (1978), S. 154-187; Jörn Steigerwald: „Diskrepante Väterfiguren. Haus, Familie und Liebe in Molières *École des femmes*“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 36.1 (2012), S. 25-47; Karlheinz Stierle: „Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Tragödie“, in: ders. (Hrsg.): *Text als Handlung. Grundlegung einer systematischen Literaturwissenschaft*. Neue, veränderte und erweiterte Auflage, München 2012 (¹1975), S. 299-330; sowie die Erläuterungen der Herausgeber der Pleiade-Ausgabe: Georges Forestier und Claude Bourqui: „*L'École des femmes*. Notice.“, in: Georges Forestier (Hrsg.): *Molière: Œuvres complètes*, Band 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2010, S. 1334-1355.

für Arnolphe der Keim einer potentiellen Untreue und Ehrverletzung, wie zu Beginn des Stücks in einem Gespräch mit seinem Freund Chrysalde deutlich wird: „Épouser une Sotte, est pour n'être point Sot: / Je crois, en bon Chrétien, votre moitié fort sage; / Mais une Femme habile est un mauvais présage“.⁶

Agnès weiß hingegen nichts von den Heiratsplänen ihres Ziehvaters Arnolphe und verliebt sich während seiner Abwesenheit in den jungen Horace. Bei dem Versuch, diese Liebesbeziehung zu verhindern, sabotiert Arnolphe durch sein Verhalten ungewollt sein eigenes Heiratsvorhaben und destabilisiert gleichzeitig das Familienmodell, für das er einsteht. Durch das Auftauchen von Enrique, dem leiblichen Vater von Agnès, der wiederum zufällig eine Vereinbarung mit dem Vater von Horace über die Heirat ihrer Kinder getroffen hat, wird die Hochzeit der jungen Liebenden möglich und grundsätzlich legitim.

Aufbauend auf den Kategorien der Familie und des Hauses steht Arnolphe demnach als Hausvater für ein Familienmodell ein, in dem sowohl die hausinternen Strukturen als auch die externe Repräsentation des ‚ganzen Hauses‘ ausschließlich der männlichen Dominanz des Hausvaters unterliegen.⁷ Das ‚ganze Haus‘ (*oikos*) ist eine grundlegende soziale Organisationseinheit der Vormoderne und umfasst Aspekte des wirtschaftlichen, sozialen und genealogischen Familienbestandes sowie die Vermittlung christlicher Normen und einer damit verbundenen Liebesethik. Innerhalb des ‚ganzen Hauses‘ bilden somit sowohl alle materiellen und symbolischen Güter als auch Bedienstete sowie Familienmitglieder eine Einheit. Die Haushaltsverwaltung (*Oikonomia*) untersteht der männlichen Herrschaft des Hausvaters (*pater familias*), der das wirtschaftliche und genealogische Fortbestehen des ‚ganzen Hauses‘ sichern muss. In diesem Familienkonzept ist die Frau juristisch immer einem männlichen Vormund untergeordnet und hat keine andere Funktion, als den Fortbestand der Familie als Hausmutter durch die Aufzucht der Kinder zu gewährleisten. Für die Frau als Teil des ‚ganzen Hauses‘ bleibt das Haus ein geschlossener Raum, der ohne die Kontrolle und Aufsicht durch den Mann nicht geöffnet oder verlassen werden kann. Im Sinne der *Oikonomia* will Arnolphe als Repräsentant seines ‚ganzen Hauses‘ das Weiterbestehen durch die Heirat mit Agnès sichern. In symptomatischer Weise wird die Ordnung seines ‚ganzen Hauses‘ von Arnolphe selbst permanent in Unordnung gebracht und unterlaufen, so hat er beispielsweise nicht nur ein Haus, sondern zwei Häuser: Um die Isolierung von Agnès zu gewährleisten, empfängt Arnolphe in dem ersten Haus seine Gäste, während Agnès im zweiten Haus lebt. Durch diese Isolierung von Agnès schließt Arnolphe sich selbst aus seinem eigenen Haus aus, was in der zweiten Szene des ersten Akts deutlich wird, wenn ihm der Zutritt zu seinem eigenen Haus nur mit Verzögerungen gelingt. Hinzu kommt, dass er durch

⁶ Molière: „L'École des femmes“, in: Georges Forestier (Hrsg.): *Molière: Œuvres complètes*, Band 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2010, S. 393-481, hier: S. 401-402. Die im Folgenden angegebenen Originalzitate folgen dieser Ausgabe. Die deutsche Übersetzung wird im Fußnotentext angegeben und entspricht der Ausgabe: Molière: „Die Schule der Frauen“, in: Molière: *Werke*, Übertragungen von Arthur Luther, Rudolf Alexander Schröder und Ludwig Wolde, Wiesbaden 1954, S. 279-308. In diesem Fall lautet die entsprechende Übersetzung: „Wer eine Dumme freit, der eben ist nicht dumm./ Ich glaub als guter Christ an Eurer Gattin Treue;/ Doch – eine Frau von Welt ist eben, was ich scheue.“ Molière: „Die Schule der Frauen“, S. 211.

⁷ Für das Konzept des ‚ganzen Hauses‘ grundlegend ist die Studie von Otto Brunner: „Das ‚Ganze Haus‘ und die alteuropäische ‚Ökonomik‘“, in: Ferdinand Oeter (Hrsg.): *Familie und Gesellschaft*, Tübingen 1966, S. 23-56; darüber hinaus sei exemplarisch verwiesen auf Richard van Dülmen: *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit: Erster Band, Das Haus und seine Menschen, 16.-18. Jahrhundert*, München 1990; Irmintraut Richarz: *Oikos, Haus und Haushalt. Ursprung und Geschichte der Haushaltsökonomik*, Göttingen 1991.

die Zweiteilung als Hausvater auch im physischen Sinn nicht durchgängig präsent ist, andernfalls wäre es vermutlich zu keiner Bekanntschaft zwischen Agnès und Horace gekommen. Die doppelte Hausstruktur Arnolphes führt letztlich dazu, dass er als Hausvater nicht in der Lage ist, seine Hauspolitik so zu führen, dass der wirtschaftliche und genealogische Fortbestand seines Hauses gewährleistet werden kann.

Die Sexualität hat innerhalb der Ordnung des geschlossenen ‚ganzen Hauses‘ im Sinne der christlichen Liebesethik keine andere Funktion, als die Fortpflanzung zu sichern. Bezogen auf die Sexualität der Frau wird durch die religiösen Werte das Ideal der Jungfräulichkeit propagiert, wodurch deutlich wird, dass die außer- und voreheliche Form der Sexualität in den Bereich des religiös tabuisierten fällt. Besonders in diesem Verhältnis erweist sich Arnolphe von Beginn an als problematischer Hausvater, da er seine eigenen sexuellen Begierden sowohl im hausinternen Bereich als auch in einem männlichen außerhäuslichen Kontaktbereich projiziert und kommuniziert. Indem er in Gesprächen fortlaufend die illegitime und tabuisierte Praxis des außerehelichen Geschlechtsverkehrs thematisiert und assoziiert, entlarvt er unfreiwillig sich selbst und sein ‚ganzes Haus‘ als randständig und untugendhaft.⁸ Zusätzlich nimmt Arnolphe als Hausvater in der Beziehung zu Agnès eine Doppelrolle ein, wenn er als eigentlicher Ziehvater auch der potentielle Ehemann sein möchte. Von der ersten Szene an verhält Arnolphe sich problematisch hinsichtlich aller Implikationen des von ihm repräsentierten Modells, schließt sich selbst unfreiwillig daraus aus und widerspricht der damit einhergehenden Definition des Hausvaters.

Agnès ist durch die Isolation nicht mit den gesellschaftlich konventionalisierten Verhaltensweisen vertraut, wodurch wiederum verhindert wird, dass sie überhaupt von den Heiratsplänen Arnolphes etwas wissen und ihn als potentiellen Ehemann in Betracht ziehen kann. Das Haus, in dem Agnès lebt, ist vorderhand ein gesellschafts- und dadurch auch tabufreier Raum, wodurch die Verhaltensweisen von Agnès immer wieder auf eine kindliche Naivität und Natürlichkeit rückschließen lassen. Die Reflexion und Kommunikation über gesellschaftlich regulierte Verhaltensweisen kann Agnès aufgrund ihrer fehlenden sozialen Bildung nicht leisten und muss dies erst im Laufe der Komödie erlernen. Die Hervorhebung ihrer Natürlichkeit und Naivität erfolgt indessen durch Horace, der im Gegensatz zu Agnès in der Lage ist, diese Kategorien zu artikulieren, ihr Verhalten dazu in Relation zu setzen und dieses letztlich wertzuschätzen. Während Arnolphe sich als sittenlos erweist und Agnès in sexueller Hinsicht begehrt, stellt Horace im Kontakt zu Agnès unter Beweis, dass er sich tugendhaft verhält und sie nach einem Maßstab bewertet, der durch gesellschaftliche Verhaltensideale geprägt ist. Dass Agnès das Verhalten von Horace wertschätzt, bestätigt im Umkehrschluss ihre natürliche Zuneigung zu tugendhaften Verhaltensweisen innerhalb zwischengeschlechtlicher Beziehungen. Die Beziehung zwischen Agnès und Horace, wie sie

⁸ Während Horace, der sich in der Stadt als Besucher aufhält, erklärt, dass ihm diese wegen der großen architektonischen und gesellschaftlichen Vielfalt gefällt, bezieht Arnolphe diese Aussage auf die Möglichkeiten des außerehelichen Geschlechtsverkehrs: „Chacun a ses plaisirs, qu’il se fait à sa guise:/ Mais pour ceux que du nom de Galants on baptise,/ Ils ont en ce Pays de quoi se contenter,/ Car les Femmes y sont faites à coqueter./ On trouve d’humeur douce et la brune, et la blonde“. Molière: „L’École des femmes“, S. 414. In der Übersetzung: „Ja, jeglicher Geschmack gewahrt hier sein Gefallen;/ Doch ein galanter Mann, der findet, Freund, vor allen/ In dieser guten Stadt ein fürstlich Lustrevier./ Denn willig und kokett sind alle Weiber hier./ Voll Liebe schlägt das Herz der Blonden wie der Braunen“. Molière: „Die Schule der Frauen“, S. 219. Horace hat sein Gefallen im Vorfeld in Bezug auf eine gesellschaftliche Form des Vergnügens geäußert, Arnolphe dagegen verknüpft das Gefallen mit sexuellen Begierden, die befriedigt werden.

in der Komödie dargestellt wird, kann aus den eben genannten Gründen aus der Perspektive der neuen Ordnung, die Molière in dieser Komödie herausarbeitet und bestärkt, kein Sittenverstoß sein, sondern entspricht einer Natürlichkeit, die im Anschluss an gesellschaftliche Verhaltensideale des 17. Jahrhunderts einen entscheidenden Faktor darstellt und eine natürlich gegebene Sittenhaftigkeit einschließt.

In Molières Komödie stehen Agnès und Horace für ein Modell ein, das unter Berücksichtigung des konkreten historischen Kontextes an die Salonkultur und das damit verbundene Verhaltenskonzept der Galanterie anschließt.⁹ Die französischen Salons des 17. Jahrhunderts unterstehen einem entschieden weiblichen Einfluss, so bekommen Frauen hier die Möglichkeit, in einem geöffneten Raum vor allem aktiv, aber auch passiv an einer sozialen und kulturstiftenden Praxis teilzunehmen.¹⁰ Als gesellschaftlich exklusiver und elitärer Raum inkludiert der Salon sowohl Frauen als auch Männer. Für die Regelung der zwischengeschlechtlichen Kommunikation ist das Verhaltenskonzept der Galanterie tragend, das innerhalb der Salonkultur ausgehandelt und gleichzeitig praktiziert wird. In Opposition zum ‚geschlossenen ganzen Haus‘ ist der Salon ein vaterloser Raum, in dem die Kategorien der Familienstrukturen zunächst marginal sind. Es geht zudem in einem Salon auch nicht darum, potentielle Ehepartner zu finden, vielmehr stehen tugendhafte zwischengeschlechtliche Freundschaftsbeziehungen im Vordergrund. Die Offenheit des Salons findet sich im neuen Hausmodell des geöffneten ‚ganzen Hauses‘ insofern wieder, als potentielle Ehepartner sich vor der Eheschließung kennenlernen und eine auf gegenseitige Wertschätzung beruhende Beziehung aufbauen können, die in die Ehe integriert werden kann. Die Öffnung des ‚ganzen Hauses‘ deutet auf diese Weise strukturelle Veränderungen an, die die familiären Beziehungen und damit verbundene geschlechterpolitische Implikationen betreffen. Im Anschluss an die zwischengeschlechtliche Kommunikation, die durch die neue Ordnung ermöglicht wird, sind es auch die durch die Salonkultur geprägten Verhaltenskonzepte, die mit dem neuen Hausmodell verbunden werden.

Die moderne Konstellation des Salons hat mithin einen prägenden Einfluss auf die Ausbildung von Umgangsformen und Verhaltensidealen und der damit verbundenen Verhandlung von Tabus, die, wie eingangs erläutert, die Definition des Eigenen durch Abgrenzungsprozesse antreibt, was auch an späterer Stelle für die *Critique de L'École des femmes* einen wesentlichen Aspekt darstellen wird.

Die Galanterie bezeichnet in dieser Beziehung ein Verhaltenskonzept der höfischen Gesellschaft, das eine kommunikative Kompetenz voraussetzt, die den zivilisierten Umgang zwischen Männern und Frauen nicht zuletzt durch die Affektkontrolle gewährleisten soll. Als soziale Praxis beruft sich das galante Verhaltenskonzept auf eine Natürlichkeit, so ist die Galanterie trotz der Inanspruchnahme der Rhetorik nicht wie ein Handwerk zu erlernen und

⁹ Für das Konzept der Galanterie sei verwiesen auf: Ruth Florack und Rüdiger Singer (Hrsg.): *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit*, Berlin und Boston 2012; Jörn Steigerwald: *Galanterie: Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1610-1710)*, Heidelberg 2011; Alain Viala: „D'une politique des formes: La galanterie“, in: *XVII^e siècle*, 182 (1994), S.143-151.

¹⁰ Zu weiblichen Salons im Frankreich des 17. Jahrhunderts vgl. Carolyn Lougee: *Le paradis des femmes. Women, Salons and Social Stratification in Seventeenth-Century France*, Princeton 1976; Renate Baader: *Dames des lettres. Autorinnen des präziösen, hocharistokratischen und ‚modernen‘ Salons (1649-1698)*, Stuttgart 1986; Margarethe Zimmermann und Roswitha Böhm (Hrsg.): *Französische Frauen der frühen Neuzeit: Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen*, Darmstadt 1999.

bleibt einer höfisch geprägten Elite vorbehalten. Indem also die handelnden Subjekte innerhalb der sozialen Praxis unter Beweis stellen können, dass die galanten Ideale ihrer Natur innewohnen, können sie sich von anderen Gesellschaftsmitgliedern, die die Ideale zwar kennen, aber nicht adäquat in der Praxis mangels natürlich gegebener Kompetenz umsetzen können, distinguieren. Diese Kompetenz wird wiederum an den sozialen Stand rückgebunden, der als in der natürlichen moralischen Konstitution des Subjektes angelegt präsentiert wird. Verfolgt wird das ästhetische Ideal des ‚sich Gefallens‘, das sich, bezogen auf den subjektiven Geschmack des Einzelnen, nicht objektiv erfassen lässt und vielmehr auf einer gegenseitigen Übereinstimmung beruht, die sich nur in der sozialen Praxis herstellen kann. Durch diese Konzeption enthebt sich die galante Gesellschaft letztlich bewusst anderen gesellschaftlichen Schichten.

Weder Agnès noch Horace sind vollendete Repräsentanten dieses Verhaltensmodells, dennoch sind die damit verbundenen Ideale für ihre amouröse Beziehung, die auf einer Form der galanten Kommunikation und der natürlichen zwischengeschlechtlichen Zuneigung basiert, grundlegend. Indem diese Liebesbeziehung die Grundlage für die künftige Ehe zwischen Agnès und Horace bildet, wird die Herausbildung eines neuen Modells der Ehe angedeutet, in dem die Frau überhaupt erst eine annähernd relevante Entscheidungsberechtigung erhält und die voreheliche Zuneigung die Öffnung des ‚ganzen Hauses‘ voraussetzt. Übertragen auf die Konstitution des ‚ganzen Hauses‘ ergeben sich aus diesem neuen Modell der Ehe mehrere Konsequenzen: Das geöffnete ‚ganze Haus‘ ist für die Ehefrau kein abgeschlossener Raum mehr, sondern wird für eine bestimmte Form des sozialen Kontaktes geöffnet. Durch die Öffnung des ‚ganzen Hauses‘, in dem auch die Frau die Gäste empfängt, ergibt sich in doppelter Hinsicht eine Erweiterung der Repräsentation des symbolischen Kapitals: Zum einen potenziert der gesellschaftliche Wert der empfangenen Gäste das symbolische Kapital des gastgebenden Hauses, zum anderen stellt die Frau die sittlichen Umgangsweisen mit den Gästen innerhalb der sozialen Praxis sicher und steht auf diese Weise für die Sittlichkeit des ‚ganzen Hauses‘ ein.

Durch die Heirat von Agnès und Horace wird die Ehe der sittlich legitimierte Rahmen für ihre Liebesbeziehung. Die damit verbundene neue Ordnung des geöffneten ‚ganzen Hauses‘, die durch die Liebesbeziehung von Agnès und Horace impliziert wird, löst das Modell der Allianzhehe allerdings nicht in letzter Konsequenz ab. Die voreheliche Zuneigung und Wertschätzung von Agnès und Horace werden stattdessen durch eine glückliche Wendung in eine Form der Allianzhehe integriert. Denn die beiden Liebenden haben sich zwar freiwillig ausgesucht, letztlich sind es aber die Väter, die die Hochzeit ihrer Kinder gemäß der Heiratspolitik arrangieren und die Ehe damit auch juristisch legitimieren.

Bezogen auf die Sexualität geht es innerhalb der neuen Ordnung somit nicht darum, den außerehelichen Geschlechtsverkehr zu legitimieren, sondern die zwischengeschlechtlichen Beziehungen neu zu ordnen. Auch innerhalb dieser Ordnung bleibt der außereheliche Geschlechtsverkehr eine Form der illegitimen sexuellen Praxis. Indem Arnolphe diesen Bereich immer wieder überschreitet, weil er seine sexuellen Begierden projiziert und artikuliert, gerät er selbst und damit auch das Modell, für das er letztlich einsteht, in den Bereich des Tabuisierten und Randständigen, weil er durch sein Verhalten in den Bereich der ‚obscénité‘ fällt.¹¹

¹¹ Am Ende der Komödie wird Arnolphe sogar aus der Gemeinschaft der Hausväter ausgeschlossen, indem ihm

Der ‚obscénité‘ fällt in Molières *L'École des femmes* und *La Critique de L'École des femmes* folglich in Bezug auf das sexuelle Tabu eine doppelte Rolle zu: Erstens wird durch den in der *Critique de L'École des femmes* eingeführten Neologismus ‚obscénité‘ das Tabu zum Ausdruck gebracht, ohne die geltenden Sprachkonventionen auf direkte Weise zu verletzen. Demnach wird so durch einen Platzhalter gewährleistet, dass über den verbotenen Bereich der Sexualität gesprochen werden kann, ohne diesen direkt auszusprechen oder zu konkretisieren. Zweitens, und das ist das Entscheidende, markiert die ‚obscénité‘ als inszenierter Tabubruch den Konflikt dieser beiden gesellschaftlichen Modelle, die im zeitgenössischen Kontext angelegt sind und sich in der Organisation der Sexualität grundlegend voneinander unterscheiden.

Die Komödie ist in diesem Zusammenhang auch die privilegierte Gattung, in der dieser Konflikt überhaupt erst auf diese Weise thematisiert werden kann, da die Konstitution der Komödie zunächst schlicht die Thematisierung des Sexualbereichs erlaubt und darüber hinaus durch das Figureninventar einen speziellen Zugriff auf die Gesellschaft ermöglicht. Während die Tragödie des 17. Jahrhunderts, dem klassischen Vorbild folgend, die Wertvorstellungen einer aristokratischen Elite thematisiert, schließen die Komödien Molières einen wesentlich größeren Gesellschaftskreis ein, wodurch die beiden gesellschaftlichen Modelle überhaupt erst in Konflikt geraten können. Wie im Folgenden darzulegen ist, fällt das in diesem Fall den Tabubruch anklagende (alte) Modell, das durch Arnolphe repräsentiert wird, durch den Tabubruch der ‚obscénité‘, den Molière in den Komödien *L'École des femmes* und *La Critique de L'École des femmes* inszeniert, selbst in das Gebiet des Tabus.

Die „obscénité“ in Molières *L'École des femmes* – Die ‚Schleifenszene‘

Die ‚Schleifenszene‘ ist im Stück in der fünften Szene des zweiten Akts situiert, in der Arnolphe bereits herausgefunden hat, dass Agnès die Bekanntschaft von Horace gemacht hat. Die im Folgenden zitierte Sequenz verdeutlicht zum einen exemplarisch die besondere Komik des Stücks, die sich vorwiegend aus der Spannung zwischen Wissen und Unwissen herstellt, gleichzeitig ist es aber auch hier das sexuelle Tabu des außerehelichen Geschlechtsverkehrs, das Arnolphe reflexartig assoziiert, wodurch aus seiner Sicht das Verdachtsmoment entsteht, dass Agnès ihre Unschuld an Horace verloren hat. Seine Vermutung versucht er durch ein Geständnis von Agnès bestätigt zu finden:

ARNOLPHE *à part* – Ô fâcheux examen d'un mystère fatal,
Où l'examineur souffre seul tout le mal!
À Agnès.
Otre tous ces discours, toutes ces gentillesses,
Ne vous faisait-il point aussi quelques carresses?
AGNÈS – Oh tant; il me prenait et les mains et les bras,
Et de me les baiser il n'était jamais las.

als Sanktion für sein Fehlverhalten die Kompetenz als Hausvater abgesprochen und Arnolphe von Chrysalde zum Junggesellen erklärt wird: „Je devine à peu près quel est votre supplice,/ Mais le sort en cela ne vous est que propice ;/ Si n'être point cocu vous semble un si grand bien,/ Ne vous point marier en est le vrai moyen.“ Molière: „L'École des femmes“, S. 480. In der Übersetzung: „Ich ahne ungefähr, was Ihr, mein Freund erduldet,/ Doch mein ich, dem Geschick seid Ihr zu Dank verschuldet./ Wem vor dem Hahnreitem so außermaßen graut,/ Dem ists am besten, traun, er sterbe ungetraut.“ Molière: „Die Schule der Frauen“. S. 276.

ARNOLPHE – Ne vous a-t-il point pris, Agnès, quelque autre chose...

La voyant interdite

Ouf.

AGNÈS – Hé, il m’a...

ARNOLPHE – Quoi?

AGNÈS – Pris...

ARNOLPHE – Euh!

AGNÈS – Le...

ARNOLPHE – Plâit-il?

AGNÈS – Je n’ose,

Et vous vous fâcherez peut-être contre moi.

ARNOLPHE – Non.

AGNÈS – Si fait.

ARNOLPHE – Mon dieu! non.

AGNÈS – Jurez donc votre foi.

ARNOLPHE – Ma foi, soit.

AGNÈS – Il m’a pris... vous serez en colère.

ARNOLPHE – Non.

AGNÈS – Si.

ARNOLPHE – Non, non, non, non! Diantre! que de mystère!

Qu’est-ce qu’il vous a pris?

AGNÈS – Il...

ARNOLPHE *à part* – Je souffre en damné.

AGNÈS – Il m’a pris le ruban que vous m’aviez donné.

À vous dire le vrai, je n’ai pu m’en défendre.

ARNOLPHE *reprenant haleine*. – Passe pour le ruban. Mais je voulais apprendre,

S’il ne vous a rien fait que vous baiser les bras.

AGNÈS – Comment. Est-ce qu’on fait d’autres choses?¹²

Wenn Arnolphe zu Beginn der zitierten Sequenz das Gespräch als „examen“ deklariert und sich selbst die Rolle des „examineur“ zuordnet, kündigt er die kommende Befragung an, die von ihm suggestiv geleitet wird. Anders als in einer einfachen Prüfung wird Agnès dabei ein Regerverstoß unterstellt. Es handelt sich demnach vielmehr um ein Verhör oder um eine Beichte, da das Verdachtsmoment zunächst diese Gesprächsform zu rechtfertigen scheint. Der Vorwurf gegen Agnès wird im Gespräch nicht offen von Arnolphe formuliert, tritt aber durch die Suggestivfragen deutlich hervor: „Ne vous a-t-il point pris, Agnès quelque autre chose.../ Ouf!“ Wenn er fragt, was Horace ihr genommen habe, meint er ihre Jungfräulichkeit und erwartet ein Geständnis von Agnès über den Sittenverstoß des außerehelichen Geschlechtsverkehrs. Für Arnolphe ist diese Sünde bereits in der zwischengeschlechtlichen

¹² Molière: „L’École des femmes“, S. 426-427. In der Übersetzung: „Arnulf: *beiseite*, nicht ohne Ironie! Verwünscht Examen das, wo der, der Fragen stellt./ Und nicht der Kandidat sich um die Antwort quält! –/ Zu Agnes Nun, außer dem Gespräch und all den Höflichkeiten/ Erwies er dir nicht sonst noch andre Zärtlichkeiten?/ Agnes: O freilich, gar so viel! Er nahm zu jeder Frist/ Mir Hand und Arm und hat sie immerfort geküßt./ Arnulf: Nahm er dir weiter nichts? Komm, Agnes, laß mich fragen/ *Beiseite* Uff!/ Agnes: Doch. – Er raubte mir.../ Arnulf: Was?/ Agnes: Die... Ich darfs nicht sagen!/ Ich fürcht, Ihr macht Euch nur von neuem böses Blut./ Arnulf: Nein!/ Agnes: Doch!/ Arnulf: Mein Himmel, nein!/ Agnes: So schwört mir, Ihr bleibt gut!/ Arnulf: Ich schwörs!/ Agnes: Er raubte mir – ich seh Euch schon verdrossen! –/ Arnulf: Nein!/ Agnes: Doch!/ Arnulf: *außer sich* Nein, nein, nein, nein! – Zum Teufel, welche Possen!/ Was hat er dir geraubt?/ Agnes: Die.../ Arnulf: *beiseite* Gott, ich leide hier/ Wie in der Höllenpein!/ Agnes: *naiv ausbrechend* Die Schleife, die Ihr mir/ Geschenkt habt. Es ist wahr. Ich konnt mich nicht erwehren./ Arnulf: *atmet auf* Die Schleife! – Weiter nichts. – Doch lass mich ferner hören:/ Hat er nicht mehr getan als dir den Arm geküßt?/ Agnes: Nein. – Aber tut man denn noch mehr?“ Molière: „Die Schule der Frauen“, S. 230-231.

Kommunikation und der „gentillesse“ angelegt, die für ihn nur auf Verführung ausgerichtet ist und somit bereits das Vorstadium des Sittenverstoßes bildet.

Die problematische Position, die Arnolphe an dieser Stelle einnimmt, ist symptomatisch für seine Figur. Als eigentlicher Ziehvater befragt er Agnès hier tatsächlich als potentieller Ehemann. Er nimmt die Position des Beichtvaters ein, jedoch nicht als direkter Vertreter der christlichen Kirche, sondern als Vertreter des ‚ganzen Hauses‘, der sich auf das christliche Ordnungssystem beruft. Ausgehend von dieser ambivalenten Position, bringt Arnolphe durch sein Verhalten eine pervertierte und domestizierte Form der Beichte hervor. So ist es hier nicht das Beichtkind, das sich seiner Sünden entledigen will und während des Geständnisses aus Reue leidet, sondern es ist der Beichtvater Arnolphe, der seinen sündhaften Gedanken und Mutmaßungen einen Raum bietet und während der Befragung nicht unter den Antworten, sondern unter den von ihm selbst gestellten Fragen leidet. Damit verbunden ist auch Arnolphes problematische Machtposition, die er aufgrund seines affektdominierten Verhaltens verliert. In diesem Zusammenhang stellt sich Agnès als wirklich unschuldig heraus, während der Sittenverstoß tatsächlich in Arnolphes Gedanken stattfindet.

Agnès ist so unwissend, dass sie seine Fragen nicht auf einen vermeintlichen Sittenverstoß rückbeziehen kann. Dagegen wird deutlich, dass der Tabubruch ohnehin nur in Arnolphes Vorstellung existiert. Dass sie am Ende der zitierten Sequenz fragt: „Comment. Est-ce qu'on fait d'autres choses?“, erlaubt den Rückschluss darauf, dass Arnolphe durch seine Nachfragen eine Leerstelle erzeugt, die auf den Bereich der außerehelichen Sexualität verweist und durch die Agnès den Eindruck gewinnt, dass es weitere Praktiken gibt, die in einer solchen Begegnung üblich sind, denn sie verwendet das unbestimmte „on“. Arnolphes Fragen führen somit dazu, dass Agnès glaubt, dass der Kontakt mit Horace noch weiterer Komponenten bedurfte, um den gesellschaftlichen Normen zu entsprechen. Tatsächlich eröffnet Arnolphe an dieser Stelle den Bereich der sittlichen Grenzüberschreitung, indem er Agnès gegenüber den Verdacht hegt.

Das Geheimnis, um das es in dieser Sequenz geht, wird von Agnès und Arnolphe unterschiedlich verstanden. Während für sie das Geheimnis darin besteht, dass Horace ihr die Schleife gestohlen hat, die Arnolphe ihr ursprünglich geschenkt hatte, liegt für Arnolphe das Geheimnis in der von ihm unterstellten sexuellen Handlung zwischen Agnès und Horace. Die unterschiedliche Definition dieses Geheimnisses erzeugt die Doppeldeutigkeit des Gesprächs, die nur dem wissenden Zuschauer offenbar wird. Der vermutete Tabubruch des außerehelichen Geschlechtsaktes wird an keiner Stelle explizit genannt, sondern nur über Leerstellen angedeutet, die durch nonverbale Zeichen entstehen, wie die zum Teil syntaktisch unvollständigen und elliptischen Sätze verdeutlichen. Zusammen mit den zahlreichen Ausrufen führt dies einerseits zu einer Beschleunigung des Gesprächstempos, andererseits wird dadurch auch eine Spannung in Bezug auf die Offenbarung des Geheimnisses erzeugt, in der auf der einen Seite das Leid, das sich Arnolphe durch seine Vermutungen selbst zufügt, und auf der anderen Seite die Unwissenheit von Agnès, die ebenfalls durch Arnolphes Verhalten begründet ist, besonderen Ausdruck finden.

Die ‚obscénité‘, die in der *Critique de L'École des femmes* zunächst fälschlicherweise Agnès zugeordnet wird, kann im Anschluss an die Analyse der Szene deutlich Arnolphe und seinen Gedanken zugeordnet werden. Der Grund dafür ist die Organisation der Sexualität innerhalb der Ordnung, für die Arnolphe einerseits einsteht, die er aber gleichzeitig permanent

unterläuft und sabotiert. Aus der Perspektive des neuen Modells eines geöffneten ‚ganzen Hauses‘ integriert sich Arnolphe selbst und auch das Ordnungssystem, für das er einsteht, in den Bereich des Tabuisierten, indem er den Bereich der Sexualität aus der Ehe exkludiert. Durch diese Inszenierung wird die Sexualität in Molières Komödie in den Verhandlungsbereich des Tabus einbezogen, womit der Konflikt der beiden Modelle die Sexualität als entscheidende Größe der Konstitution der Familie, des Hauses und der Gesellschaft insgesamt einschließt. Indem die beiden in Konflikt geratenden Ordnungen im zeitgenössischen sozialen Kontext angelegt sind und sowohl die präsentierten sittlichen Ideale als auch die problematischen Verhaltensweisen auf gesellschaftliche Bezüge des 17. Jahrhunderts verweisen, stellt sich ein unmittelbarer Verbindungsstrang zwischen dem dramatischen Text und dem durch das Publikum repräsentierten gesellschaftlichen Kontext her, wodurch die Verhandlung von sexuellen Tabus auf die Theaterbühne des 17. Jahrhunderts befördert wird.

„Il a une obscénité qui n’est pas supportable“ – *La Critique de L’École des femmes*¹³

Infolge der heftigen und langanhaltenden Debatten im Rahmen der *Querelle de L’École des femmes* wurde am 1. Juni 1663 der Einakter *La critique de L’École des femmes* uraufgeführt, in dem Molière die Literaturkritik mit der Komödie verband und die *Querelle de L’École des femmes* literarisch in ein Streitgespräch einer Salongesellschaft um die *École des femmes* transformierte.¹⁴ Die konkrete Anbindung an die Salonkultur des 17. Jahrhunderts wird bereits durch den Schauplatz deutlich: Das Stück spielt im Salon der Figur Uranie. Gemeinsam mit ihrer Cousine nimmt sie die männlichen und weiblichen Gäste in Empfang. Der Salon ist ein geeigneter Schauplatz für diese Art der Komödie, da es sich um einen geöffneten und zugleich vaterlosen Raum handelt, in dem Männer und Frauen soziales Verhalten, Kultur und Literatur sowohl nach bestimmten Maßstäben bewerten als auch praktizieren, und von anderen Verhaltensweisen bewusst abgrenzen. Diese Konstellation ist auch entscheidend für die Differenz der beiden in Konkurrenz stehenden Modelle des geöffneten ‚ganzen Hauses‘ und des geschlossenen ‚ganzen Hauses‘.

Die Grundlage für die Diskussion der Salongesellschaft in diesem Stück ist die Komödie *L’École des femmes* von Molière. Das Geschlechterverhältnis zwischen den Figuren des Stückes ist ausgeglichen: Neben Uranie, ihrer Cousine Élise und Climène nehmen Dorante (ein Ritter), der Marquis (ein Markgraf) und Lysidas (ein Dichter) an dem Salongespräch teil. Zunächst gibt die Diskussion um das Stück Aufschluss über die Befürworter und die Gegner desselben. Die Bewertung der Komödie durch die Figuren hat eine doppelte Funktion: Die hervorgebrachten Kritikpunkte und die damit verbundene Argumentation nehmen zunächst den Kontext der *Querelle de L’École de femmes* auf und erlauben darüber hinaus den Aufschluss über die Konstitution der einzelnen Figuren und die damit verbundenen Repräsentationsformen.

¹³ Molière: „La Critique L’École des femmes“, in: Georges Forestier (Hrsg.): *Molière: Œuvres complètes*, Band 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2010, S. 481-512. Die deutsche Übersetzung im Fußnotentext entspricht der Ausgabe: Molière: „Die Kritik der Schule der Frauen“, in: Molière: *Werke*. Übertragungen von Arthur Luther, Rudolf Alexander Schröder und Ludwig Wolde, Wiesbaden 1954, S. 279-308.

¹⁴ Zum genauen Verlauf der Debatte um das Stück sei an dieser Stelle exemplarisch verwiesen auf Francine Mallet: „La Querelle de L’École des femmes“, in: dies.: *Molière*, Paris 1986, S. 79-98 sowie auf Georges Mongrédien: *La Querelle de L’École des femmes*, 2 Bände, Paris 1971.

Die Salongesellschaft kann in unterschiedliche Kategorien unterteilt werden: Uranie und Dorante sind beispielsweise Befürworter des Stücks, während Climène und der Marquis sich gegen das Stück aussprechen und Agnès Sittenwidrigkeiten vorwerfen. Der dritte Kritiker ist der gebildete Dichter Lysidas, der als pedantischer Vertreter einer Regelpoetik des Dramas das Stück aufgrund seiner formalen Regelverstöße bemängelt. Climène und der Marquis machen durch ihre Rede an zahlreichen Stellen unfreiwillig deutlich, dass sie im Gegensatz zu Uranie und Dorante nur vorgeblich galant sind, die Ideale der Galanterie zwar kennen, aber nicht die Kompetenz aufweisen, diese adäquat in ihr Verhalten zu integrieren. Die Differenz zwischen dem Marquis und Dorante lässt sich durch die Begriffe des *homme galant* und des gegenteiligen *galant homme* erfassen und auf die Opposition der weiblichen Figuren übertragen.¹⁵ Der ausschlaggebende Unterschied in dem chiasmatischen Verhältnis des *homme galant* und des *galant homme* ist die Adjektivstellung. Während die Bezeichnung eines *galant homme* ein Ausweis für einen wirklich galanten Mann ist, markiert das nachgestellte Adjektiv im zweiten Fall die missverstandenen Ideale der Galanterie. Climène und der Marquis offenbaren unfreiwillig ihre Inkompetenz und ihr Missverständnis der galanten Verhaltensideale, indem sie das Stück negativ bewerten. Konkret ordnet Climène nicht Arnolphe, sondern fälschlicherweise Agnès sittliche Regelverstöße zu und der Marquis, der sich ebenfalls als Kritiker konstituiert, entlarvt durch seine Kritikpunkte seine Maßstäbe, die nur vorgeblich der Galanterie entsprechen, tatsächlich aber seine soziale Inkompetenz ausstellen. In der Argumentation von Dorante, dem *galant homme*, und der galanten Uranie wird hingegen deutlich, dass sie die Ideale der Galanterie verinnerlicht und verstanden haben und das Stück dementsprechend beurteilen können. Uranie und Dorante sind natürlich galant, während Climène und der Marquis nur gespielt galant sind. Die Natürlichkeit stellt in diesem Zusammenhang einen wesentlichen Faktor dar, unter dessen Voraussetzung die Distinktion von anderen Mitgliedern der Gesellschaft innerhalb der sozialen Praxis vorgenommen werden kann. Die positive Bewertung dient somit dem Ausweis der Sittenhaftigkeit des Stücks in der Gesamtbetrachtung. Dieser Beurteilung zufolge ist es nicht Agnès, die sich in der Schleifenszene als unanständig erweist, sondern Arnolphe. Im Gegensatz dazu bewertet Climène die Szene so, dass der Sittenverstoß verbal durch Agnès erfolgt und erwähnt erstmals den Begriff der ‚obscénité‘:

CLIMÈNE Quoi la pudeur n'est pas visiblement blessée par ce que dit Agnès dans l'endroit dont nous parlons?

URANIE – Non vraiment. Elle ne dit pas un mot, qui de soi ne soit fort honnête; et si vous voulez entendre dessous quelque autre chose, c'est vous qui faites l'ordure, et non pas elle; puisqu'elle parle seulement d'un ruban qu'on lui a pris.

CLIMÈNE – Ah! ruban, tant qu'il vous plaira; mais ce *le* où elle s'arrête, n'est pas mis pour des prunes. Il vient sur ce *le* d'étranges pensées. Ce *le* scandalise furieusement; et quoi que vous puissiez dire, vous ne sauriez défendre l'insolence de ce *le*.

ÉLISE – Il est vrai, ma cousine; je suis pour Madame contre ce *le*. Ce *le* est insolent au dernier point. Et vous avez tort de défendre ce *le*.

CLIMÈNE – Il a une obscénité qui n'est pas supportable.

ÉLISE – Comment dites-vous ce mot-là, Madame?

¹⁵ Vgl. Jörn Steigerwald: „Um 1700. Galanterie als Konfiguration von Préciosité, Libertinage und Pornographie. Am Beispiel der *Lettres portugaises*“, in: Thomas Borgstedt und Andreas Solbach (Hrsg.): *Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle*, Dresden 2001, S. 275-304, zur Unterscheidung des *homme galant* und *galant homme* vgl. S. 286-287.

CLIMÈNE – *Obscénité*, Madame.

ÉLISE – Ah! Mon Dieu! *obscénité*. Je ne sais ce que ce mot veut dire; mais je le trouve le plus joli du monde.¹⁶

In dieser Szene wird deutlich, dass Climène den Sittenverstoß auf der Seite der weiblichen Figur von Agnès lokalisiert. Indem sie auf den Vorwurf der Sittenwidrigkeit besteht und das „*le*“ in besonderem Maße als anstößig begreift, entlarvt sie sich in Analogie zu Arnolphes Verhalten als anstandslos. Der Verstoß der außerehelichen Sexualität wird an dieser Stelle tendenziell der Frau zugeordnet und bei ihr vermutet. Entscheidend ist hierbei, dass die „étranges pensées“ durch die Verwendung des „*le*“ hervorgerufen werden, der eigentliche Tabubruch also gedanklich erfolgt und nicht auf der Bühne situiert werden kann, wie auch durch Uranies Kommentar deutlich wird. Climènes Aufmerksamkeit liegt auf dem „*le*“, das als solches durch das Zögern zwar ein Substantiv ankündigt, jedoch im Zusammenspiel mit den Zwischenfragen von Arnolphe eine Leerstelle produziert.

An dieser Textstelle könnte der Vorwurf des Verstoßes gegen die ‚*bienscénance*‘, die die Einhaltung sittlicher Schicklichkeit einfordert, erhoben werden, jedoch vorwiegend in Bezug auf das Verhalten von Arnolphe, der als „examineur“ die Fragen stellt und Agnès alleine aufgrund ihrer Unwissenheit Doppeldeutigkeiten weder erkennen noch bewusst produzieren kann, da ihr das Tabu der außerehelichen Sexualität durch Arnolphes Erziehung streng genommen nicht bekannt sein kann. Ihre Antworten können demzufolge nur eindeutig sein und erst im Zusammenhang mit Arnolphes Fragen doppeldeutig wirken. Uranie bemerkt entsprechend die besondere Unschuld und die Natürlichkeit von Agnès, die in ihrer Rede deutlich wird. Die Natürlichkeit ist in Bezug auf das galante Verhaltensideal eine entscheidende Eigenschaft, die in Opposition zur Affektiertheit nicht erlernbar, sondern nur wenigen Menschen eigen ist, wodurch sich die Natürlichkeit als entscheidendes Distinktionsmerkmal der Galanterie konstituiert.

Climène verwendet hier erstmals den Begriff der ‚*obscénité*‘, der im zeitgenössischen Kontext als Substantiv einen Neologismus bildet. Die ironisierende Nachfrage von Élise bezeugt den Status des Begriffs als Novum, dessen Definition nicht eindeutig festgelegt ist: „Je ne sais ce que ce mot veut dire; mais je le trouve le plus joli du monde“. Das außerordentliche kulturstiftende Potential der Sprache wird durch den Ausdruck deutlich, so versucht Climène mit diesem Begriff das Unaussprechliche, nämlich den außerehelichen Geschlechtsverkehr, unausgesprochen zu lassen, aber dennoch darüber zu sprechen. Es wird somit eine Begrifflichkeit für ein Phänomen eingeführt, um einen Diskurs zu ermöglichen, ohne unmittelbar gegen den geltenden Verhaltenskodex zu verstoßen, denn die explizite Benennung des sexuellen Tabus würde offensichtlich gegen das Gebot der ‚*bienscénance*‘

¹⁶ Molière: „La Critique L’École des femmes“, S. 493-494. In der Übersetzung: „Climène: Wie? Wird das Schamgefühl nicht aufs tiefste verletzt durch das, was Agnes in jener Szene sagt, von der wir eben sprachen?/ Uranie: Nein, ganz gewiß nicht. Sie sagt kein Wort, das an sich nicht durchaus anständig wäre, und wenn Sie dahinter etwas anderes vermuten wollen, dann sind Sie es, die den Anstand verletzt, und nicht Agnes, denn sie spricht nur von einer Schleife, die man ihr geraubt hat./ Climène: Ach, Schleife hin, Schleife her! Dieses ‚die‘, bei dem sie stockt, spricht deutlich genug. Bei diesem ‚die‘ kommen einem ganz üble Gedanken. Dieses ‚die‘ ist im höchsten Grade unanständig, und Sie mögen sagen, was Sie wollen, aber die Anstößigkeit dieses ‚die‘ können Sie nicht leugnen./ Elise: Das ist ganz richtig, liebe Kusine. Ich bin wie Madame auch gegen das ‚die‘. Dieses ‚die‘ ist anstößig bis dort hinaus, und Sie haben unrecht, es zu verteidigen./ Climène: Es ist von einer unerträglichen Obszönität./ Elise: Was für ein Wort gebrauchten Sie eben, Madame?/ Climène: Ich sagte: Obszönität./ Elise: Ah! Obszönität! Ich weiß nicht, was dieses Wort bedeutet, aber ich finde es entzückend.“ Molière: „Die Kritik der Schule der Frauen“, S. 287-288.

verstoßen. Ferner beweist die Verwendung, dass Climène durchaus mit der Salonkultur und den damit verbundenen Entwicklungen vertraut ist, sie macht aber gleichzeitig unfreiwillig deutlich, dass sie die Maßstäbe nicht korrekt anzuwenden vermag, wenn sie die ‚obscénité‘ fälschlicherweise Agnès zuordnet.

In Analogie dazu projiziert Arnolphe seine sündhaften Gedanken auf Agnès, unterstellt ihr den Tabubruch und offenbart so sein unsittliches Denken. Die ‚obscénité‘ kann insofern kein Faktum sein, als sie an die Wahrnehmung des Beurteilenden gebunden ist und die Figuren, die die Rede von Agnès in der ‚Schleifenszene‘ als obszön beurteilen, gleichzeitig nur obszön sein können. Indem die ‚obscénité‘ sowohl Tabumarker als auch inszenierter Tabubruch ist, werden in dieser Komödie die aktive Verhandlung des sexuellen Tabus und die damit verbundenen gesellschaftlichen Abgrenzungsprozesse demonstriert.

Die ‚obscénité‘ als inszenierter Tabubruch in der Komödie des 17. Jahrhunderts

Was in Molières dramatischen Texten vorgeführt wird, ist das kommunikative Lokalisieren von Tabus, wodurch ein expliziter Verbindungsstrang zwischen dramatischer Rede beziehungsweise Bühnenhandlung und gesellschaftlichem Kontext hergestellt wird. Der langandauernde Publikumserfolg der *École des femmes* sowie die damit verbundenen Debatten, die sowohl den Inhalt als auch die Form der Komödie betreffen, beweisen die gesellschaftliche Sprengkraft des Stoffes im historischen Kontext und verdeutlichen, dass es in Molières Komödien nicht um die Darstellung eines utopischen Ideals oder die starre Einhaltung geltender Regeln geht, sondern um eine konkrete Anbindung an die zeitgenössische Gesellschaft. Bezogen auf die Frage nach einer *Ästhetik des Tabuisierten* wird erkennbar, dass Tabus den zeitlichen und gesellschaftlichen Gegebenheiten sowie der Wandelbarkeit derselben unterliegen und auf diese Weise in Molières Komödien auf der Theaterbühne bereits verhandelt werden, noch bevor die Kategorie des Tabus als solche in Europa bekannt ist. Dennoch wirkt die Doppeldeutigkeit der ‚Schleifenszene‘ auch noch in der gegenwärtigen Rezeption nach und zeigt, dass die Gültigkeit von Tabus im Zuge des gesellschaftlichen Wandels nicht erlischt, sondern die Bewertung derselben unter anderen Maßstäben erfolgt, die wiederum vom jeweiligen gesellschaftlichen Kontext abhängig sind.

Die Debatte um die Form der Komödie verweist auf die geltenden poetischen Regeln und Normen, die durch die Missachtung derselben zur Diskussion gestellt und neu ausgehandelt werden. Der Publikumserfolg des Stückes ist ein nonverbales Indiz für die Infragestellung der Regelpoetik und des damit verbundenen Wandels des Publikumsgeschmacks. Molières Orientierung am Publikum hat seinen Ursprung in den Anfängen seiner Theaterarbeit. Mit seiner Schauspieltruppe begann er in der französischen Provinz unter anderem Farcen und Possenstücke in Anlehnung an die italienische *Commedia dell'arte* aufzuführen. Die Parallelen zum volkstümlichen Jahrmarkttheater zeichnen sich in einigen Komödien Molières ab. Molière war nicht nur Theoretiker, sondern auch Praktiker. Er war Schauspieler, Theaterdirektor und Dichter und in seinem Schaffen immer vom Publikum und dem Erfolg der Stücke abhängig. Was Molière sowohl inhaltlich als auch formal beachtet hat, ist der Geschmack des Publikums.¹⁷

¹⁷ Diese Zuwendung ist auch aus wirtschaftlicher Sicht erklärbar, da das Publikum Eintritt für die Vorstellungen gezahlt hat und dieser unter der Theatertruppe aufgeteilt wurde. Genaue Ausgaben und Einnahmen der Truppe verzeichnet das *Registre* des Truppenmitglieds La Grange. Charles Valet de La Grange: *Registre*,

In der *Critique de L'École des femmes* spricht Dorante dem Publikum eine wichtige Rolle in Verbindung mit der Gültigkeit formaler Regeln zu, wenn er entgegen Lysidas Bemängelung der Regelverstöße argumentiert: „[...] Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire; et si une pièce de Théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. Veut-on que tout un public s'abuse sur ces sortes de choses, et que chacun n'y soit pas juge du plaisir qu'il y prend?“¹⁸ Dorante verweist somit auf die Legitimität und Relevanz des Publikumsgeschmacks. Die französische Komödie erhält so eine Neudeutung durch Molière in ihrer Funktion als gesellschaftsnahe und vor allem gesellschaftskritische Gattung.¹⁹ Die Ablösung einer alten durch eine neue Ordnung zeigt sich in diesem Kontext auf unterschiedlichen Ebenen: Indem Molière eine neue Komödienkonzeption zugrunde legt, thematisiert er auf eine bestimmte Weise gesellschaftliche Veränderungsprozesse. Molières Inszenierung der ‚obscénité‘ erzeugt ein Kippmoment, in welchem der Tabubruch die Deutungsverschiebung des Tabus markiert und der ursprünglich Tabuisierende zum Tabuisierten wird, wodurch neue Ordnungen konstituiert und manifestiert werden.

Im Hinblick auf die gesellschaftlichen Entwicklungen des 18. Jahrhunderts wohnt den Komödien Molières ein besonderes kulturstiftendes Potential inne, wenn die Sexualität als gesellschaftskonstituierende Kategorie in den Verhandlungsbereich des Tabus einbezogen wird und die geschlechterpolitische Neuordnung angekündigt wird. Auf diese Weise findet mit dem inszenierten Tabubruch der ‚obscénité‘ die Verhandlung eines sexuellen Tabus auf der Theaterbühne des 17. Jahrhunderts statt.

LITERATURVERZEICHNIS

Baader, Renate: *Dames des lettres. Autorinnen des präziösen, hocharistokratischen und ‚modernen‘ Salons (1649-1698)*, Stuttgart 1986.

Brunner, Otto: „Das ‚Ganze Haus‘ und die alteuropäische ‚Ökonomik‘“, in: Ferdinand Oeter (Hrsg.): *Familie und Gesellschaft*, Tübingen 1966, S. 23-56.

DeJean, Joan: *The Reinvention of Obscenity: Sex, Lies, and Tabloids in Early Modern France*, Chicago 2002.

Dülmen, Richard van: *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit: Erster Band, Das Haus und seine Menschen, 16.-18. Jahrhundert*, München 1990.

hrsg. v. Sylvie Chevalley, Genf 1973. Was an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben darf, ist die Tatsache, dass Molière neben dem Publikum auch als Hofdichter immer von der Gunst des Königs abhängig war, die Zuwendung zum Publikum in diesem Zusammenhang also nicht absolut zu verstehen ist. Eine Studie, die Molières Biographie in den Kontext der Pariser Kultur stellt und seine praktische Theaterarbeit einbezieht, ist die von Virginia Scott: *Molière. A Theatrical Life*, Cambridge 2000.

¹⁸ Molière: „La Critique L'École des femmes“, S. 507. In der deutschen Übersetzung: „[...] Ich möchte wissen, ob nicht die Regel aller Regeln darauf hinausläuft, daß ein Stück gefallen muß, und ob es nicht als mißlungen zu gelten hat, wenn es dieses Ziel verfehlt. Will man etwa, das ganze Publikum solle einen Grundsatz verkennen und keiner mehr selbst darüber urteilen dürfen, was ihm Vergnügen macht?“ Molière: „Die Kritik der Schule der Frauen“, S. 302.

¹⁹ Vgl. Hartmut Stenzel: *Molière und der Funktionswandel der Komödie im 17. Jahrhundert*, München 1987. Stenzels Untersuchung deutet den Funktionswandel der Komödie vor allem in Bezug auf die Alleinherrschaft Ludwigs XIV. und die damit verbundenen gesellschaftlichen Verhältnisse, die sich grundlegend ändern.

- Florack, Ruth und Rüdiger Singer (Hrsg.): *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit*, Berlin und Boston 2012.
- Forestier, Georges und Claude Bourqui: „L'École des femmes. Notice“, in: Georges Forestier (Hrsg.): *Molière: Œuvres complètes*, Band 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2010, S. 1334-1355.
- Foucault, Michel: *La volonté de savoir*, Paris 1976.
- Gründer, Karlfried: „Tabu“, in: ders. (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Völlig neubearbeitete Ausgabe des ‚Wörterbuchs der philosophischen Begriffe‘ von Rudolf Eisler, Band 10, Basel 1998, S. 877-879.
- Johnson, Barbara: „Teaching Ignorance: L'École des Femmes“, in: *Yale French Studies*, 63 (1982), S. 165-182.
- La Grange, Charles Valet de: *Registre*, hrsg. v. Sylvie Chevalley, Genf 1973.
- Letts, James T.: „L'École des femmes ou la défaite de la parole inauthentique“, in: *Modern Language Notes*, 95.4 (1980), S. 1023-1032.
- Lougee, Carolyn: *Le paradis des femmes. Women, Salons and Social Stratification in Seventeenth-Century France*, Princeton 1976.
- Mallet, Francine: „La Querelle de L'École des femmes“, in: dies.: *Molière*, Paris 1986, S.79-98.
- Molière: „Die Kritik der Schule der Frauen“, in: Molière: *Werke*. Übertragungen von Arthur Luther, Rudolf Alexander Schröder und Ludwig Wolde, Wiesbaden 1954, S. 279-308.
- Molière: „Die Schule der Frauen“, in: Molière: *Werke*. Übertragungen von Arthur Luther, Rudolf Alexander Schröder und Ludwig Wolde, Wiesbaden 1954, S. 279-308.
- Molière: „L'École des femmes“, in: Georges Forestier (Hrsg.): *Molière: Œuvres complètes*, Band 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2010, S. 393-481.
- Molière: „La Critique L'École des femmes“, in: Georges Forestier (Hrsg.): *Molière: Œuvres complètes*, Band 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2010, S. 481-512.
- Mongrédien, Georges: *La Querelle de ‚L'École des femmes‘*, 2 Bände, Paris 1971.
- Richarz, Irmintraut: *Oikos, Haus und Haushalt. Ursprung und Geschichte der Haushaltsökonomik*, Göttingen 1991.
- Schulze-Witzenrath, Elisabeth: „Sprachhandlung und hohe Komödie in Molières *École des femmes*“, in: *Poetica, Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 10 (1978), S. 154-187.
- Scott, Virginia: *Molière. A Theatrical Life*, Cambridge 2000.
- Steigerwald, Jörn: „Diskrepante Väterfiguren. Haus, Familie und Liebe in Molières *École des femmes*“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 36.1 (2012), S. 25-47.
- Steigerwald, Jörn: *Galanterie: Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1610-1710)*, Heidelberg 2011.
- Steigerwald, Jörn: „Um 1700. Galanterie als Konfiguration von Préciosité, Libertinage und Pornographie. Am Beispiel der *Lettres portugaises*“, in: Thomas Borgstedt und Andreas Solbach (Hrsg.): *Der galante Diskurs: Kommunikationsideal und Epochenschwelle*, Dresden 2001, S. 275-304.
- Stenzel, Hartmut: *Molière und der Funktionswandel der Komödie im 17. Jahrhundert*, München 1987.

Stierle, Karlheinz: „Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Tragödie“, in: ders.: *Text als Handlung. Grundlegung einer systematischen Literaturwissenschaft*. Neue, veränderte und erweiterte Auflage, München 2012 (¹1975), S. 299-330.

Viala, Alain: „D’une politique des formes: La galanterie, in: *XVII^e siècle*, 182 (1994), S. 143-151.

Wartburg, Walter von: „obscenus“, in: ders.: *Französisches Etymologisches Wörterbuch: Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Band 7, photomechanischer Nachdruck, Basel 1981 (¹1955), S. 279.

Zimmermann, Margarethe und Roswitha Böhm (Hrsg.): *Französische Frauen der frühen Neuzeit: Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen*, Darmstadt 1999.