

Zeitschrift:	Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Herausgeber:	Association suisse de littérature générale et comparée
Band:	- (1992)
Heft:	15
Artikel:	Der komische Charakter als Subjekt der Leidenschaft
Autor:	Baschera, Marco
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1006620

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DER KOMISCHE CHARAKTER ALS SUBJEKT DER LEIDENSCHAFT

„Le discours de la passion“ – „Der Diskurs der Leidenschaften“. Die beiden Ausdrücke lassen sich auf zwei verschiedene Arten lesen. Zunächst als Rede über die Leidenschaften. In Anlehnung an einen andern, bedeutenden Diskurs, den „Discours de la méthode“, müsste man wohl sagen, als ein geordneter, wissenschaftlich konzipierter Diskurs über die Leidenschaften. Die zweite Lesart wäre ein Diskurs der Leidenschaft selbst. Sie käme dabei selbst zu Wort.

Versteht man die Leidenschaft in traditioneller Weise als eine unvernünftige, unberechenbar-eruptive Regung der menschlichen Seele, so gerät man sogleich mit beiden Lesarten in grosse Schwierigkeiten. Die wissenschaftlich-vermünftige Rede würde sich dem widmen, was sich ihrem Einfluss gerade entzieht und bei der Leidenschaft als Trägerin der Rede wüsste man nicht, wer oder was da eigentlich spricht. Beim einen wäre das gegebene Objekt, der Gegenstand der Rede, nicht deutlich genug von der Rede selbst geschieden, d.h. die Leidenschaft als das Andere der Vernunft wäre der vernünftigen Rede zu nah und damit unberechenbar aktiv. Bei der andern Lesart gäbe die redende Instanz keine Einheit ab. Die Leidenschaft ist demnach sowohl als Objekt wie als Subjekt einer Rede problematisch. Problematisch ist aber vor allem die Trennung von Vernunft und Leidenschaft. Ihr möchte ich in meinen folgenden Ausführungen nachgehen, nicht direkt in begrifflicher Weise, sondern abwegig im Bereich der Komik. Zunächst jedoch ein paar einleitende Bemerkungen zum Charakter, insbesondere zum komischen Charakter in seinen Beziehungen zu den Leidenschaften. In der Folge werde ich zu einer Untersuchung zum *Misanthrope* von Molière übergehen.

Unter dem Charakter versteht man normalerweise die Gesamtheit der gefestigten geistig-seelischen Eigenschaften eines Menschen. Seine ursprüngliche griechische Bedeutung ist ‘eingeritztes Zeichen, ein Erkennungsmal, das den Tieren oder auch Sklaven eingebrannt wurde’. Daraus

haben sich die andern Bedeutungen ‘Buchstabe, Type, aber auch die einer Person oder einer Sache aufgeprägte Eigentümlichkeit’ entwickelt. Im Altfranzösischen gab es noch eine erbwörtliche Entwicklung im Wort „charait“, welches ‘Zauber, Amulett’ bedeutete. In der Renaissance erfolgte dann der Rückgriff auf das geschriebene Latein und das Griechische. Es bildete sich eine neue Schreibweise, aber auch eine Erweiterung der Wortbedeutung. Zunächst wurde es nur in der Bedeutung von ‘eingebranntem oder eingeprägtem Zeichen’ verwendet. Die Übertragung auf die gleichsam durch die Natur in die menschliche Seele eingeritzten Eigenschaften erfolgte erst im 17. Jahrhundert.

Das Wort ‘Charakter’ hat also mit der Zeichensetzung sowohl im natürlichen wie auch im künstlichen Bereich zu tun. Die Fläche, in die im ursprünglichen Sinn geritzt wird, ist die Haut. Die prägende Gewalt, die Verletzung, das Ritzen gehören zum Bedeutungsumkreis dieses Worts. Einerseits zielt es auf die Bezeichnung des ganz Besonderen, Charakteristischen einer Sache, andererseits unterwirft es gerade diese Sache der Klassifikation. Mit dem Charakter verbinden sich auch die Vorstellungen des unveränderlich Eingeschriebenen und damit des schicksalhaft Gegebenen und Erlittenen.

Die Komödie hat sich seit ihren frühesten Anfängen dieser Vorstellung des festgeschriebenen Charakters angenommen und ihr eine eigene Komik abgewonnen. Der Begriff des ‘komischen Charakters’ selbst ist eine Schöpfung der Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Er bezeichnet die zentrale Figur einer Komödie, welche deren Handlung eindeutig bestimmt. Ein ganz bestimmter Zug, der Geiz, die Hypochondrie, die Lüge oder eben der Menschenhass dominiert alle andern Figuren, denen jeweils die Aufgabe zukommt, in listiger Weise diesen einen Zug zu unterbrechen, um ihre eigenen Absichten realisieren zu können. Die List ist meistens so geartet, dass der komische Charakter auf seinem eigenen Feld geschlagen wird, wobei er unbewusst auch noch wacker mithilft. Aufgabe der andern Figuren ist es demnach, den innern Widerspruch, der den *einen* Charakterzug in sich spaltet, herauszutreiben.

Zur Zeit Molières gab es diesen Sprachgebrauch noch nicht. Wenn z.B. im II. Akt des *Misanthrope* von ‘caractère’¹ die Rede ist, so ist damit ein schnelles, präzises Herausarbeiten der wesentlichen Züge eines Typus Mensch, meist in satyrischer oder moralisierender Absicht

1 So sagt z.B. Clitandre zu Célimène: „Timante encor, Madame, est un bon caractère“ (v. 585).

gemeint. Ende des 17. Jahrhunderts weitete sich diese Art von Sittenporträt mit La Bruyères *Caractères* zu einer eigentlichen Modeströmung aus.

Seit der Antike entnahmen die Komödienautoren ihre Stoffe einerseits den Charaktertypologien der Theophrast-Tradition und andererseits den Humores des *Corpus Hippocraticum*, sowie der im Mittelalter entstandenen Lehre von den vier Temperaturen. Ein grundlegend materialistischer Zug prägt die Komödie im Gegensatz etwa zur idealistischen Tendenz der Tragödie. Der komische Held ist nicht aufgerufen, Grosses, Mythenträchtiges zu leisten. Vielmehr stellt er einen physiognomisch und humoral-pathologisch kodifizierten Charakter dar, eine Krankheit, d.h. mit andern Worten, eine ungünstige Mischung der Körpersäfte. Was hier an medizinischem und physiognomischem Wissen anfällt, ist durchsetzt von kosmologischen Bezügen. Die Lehre von den vier Körpersäften ist eingebettet ins viergeteilte System der Harmonie der Welt. Das Bild des Menschen, das sich in dieser Tradition zeigt, ist nicht das einer psychologisch-individualisierten Einheit. Vielmehr wird es von Anonymität geprägt. Dasselbe gilt auch für die Charakterkomödie. Titel wie *L'Avare*, *Le Menteur*, *Le Misanthrope* belegen dies deutlich. Wenige moralisch indifferente Grundbegriffe, die zur Zeit Molieres noch sehr verbreitet waren, prägen z.B. den *Misanthrope*: ‘Atrabilaire, noirs accès, humeur noire, chauffer la bile, rage’, usw. stecken den Handlungsbereich des melancholischen Charakters ab. Der Begriff der Leidenschaft, die ‘humeurs’, von der ein komischer Charakter bewegt wird, ist somit im antiken Sinn ans Leiden, an die Krankheit gebunden. Man sprach im 17. Jahrhundert noch von der ‘humour bileuse’, der ‘humour colérique, mélancolique’, usw. Von der ‘passion’, die im 17. Jahrhundert immer mehr zum Synonym von Liebe, von erhabener Seelenbewegung wurde, unterscheiden sich die ‘humeurs’ durch die Konstanz, mit der sie einen Charakter prägen. Die ‘passions’ hingegen sind flüchtige Leidenschaften, die einen Menschen unvermittelt treffen, aber auch wieder verlassen können. Der *Misanthrope* misst diese Differenz zwischen den beiden Formen von Leidenschaften aus. Molière nannte das Stück auch „L’Atrabilaire amoureux“ – der verliebte Melancholiker. HUMOR und AMOR treffen hier aufeinander. Alceste ist von beiden gleichermassen affiziert. Da ist einerseits die Melancholie mit ihren z.T. zweijahrtausendalten Charakteristiken, die bei Alceste die Form der Misanthropie annimmt – eine besonders starrköpfig verhärtete Form von Leidenschaft. In diese festgefügten Welt der grundlegend pessimistischen Sicht auf die

Dinge bricht ein von ihm selber wiederholt als fatal gedeutetes Ereignis ein: Alceste verliebt sich in Célimène. Er spricht von einem „attachement terrible“ (v. 518), von „ce fatal amour né de vos traîtres yeux“ (v. 1384). Der Menschenfeind liebt einen Menschen und zudem einen solchen, der eigentlich seinen Hass auf sich ziehen müsste. Célimène zeichnet sich durch eine „humeur coquette“ aus, wie Philinte, der Freund Alcestes, sich ihm gegenüber ausdrückt:

Tandis qu'en ses liens Célimène l'amuse,
De qui l'humeur coquette et l'esprit médisant
Semble si fort donner dans les moeurs d'à présent.
D'où vient que, leur portant une haine mortelle,
Vous pouvez bien souffrir ce qu'en tient cette belle? (vv. 218-222)

Alceste weiss um diesen innern Widerspruch. Er stellt ihn dar in den Begriffen ‘raison’ und ‘amour’:

Il est vrai: ma raison me le dit chaque jour;
Mais la raison n'est pas ce qui règle l'amour. (vv. 246-247)

Hier tritt das Paar Vernunft-Leidenschaft in der früher angedeuteten, kontradiktorischen Weise auf. Es gilt in der Folge zu zeigen, wie sehr die Vernunft Alcestes eine Form von Leidenschaft ist.

Die Liebe zu Célimène bildet also die Bresche, den Widerspruch im Bereich des prinzipiellen Hasses. Zwischen ‘humeur’ und ‘amour’ tut sich ein humorvolles Kräftefeld auf, in welchem die Figuren des *Misanthrope* sich bewegen. Hinzu treten noch die Begegnungen mit den beiden Marquis vom Hofe Louis XIV, sowie der Prozess und darin verwickelt die unliebsame Begegnung mit Oronte. In all diesen Episoden zeigt sich die schroffe, steife Haltung Alcestes in ihrer ganzen Lächerlichkeit.

Ich wende mich zunächst der ersten Szene des ersten Akts zu, der einleitenden Begegnung zwischen Alceste und Philinte, einer Art von Prolog, in welchem die natürliche Disposition der beiden Figuren aufgezeigt wird. Alceste, der Melancholiker, will gleich zu Beginn das Gespräch beenden: „Laissez-moi“ sind seine ersten, nicht sehr einladenden Worte. Philinte, der Phlegmatiker, versucht die schroffe, ablehnende Haltung Alcestes zu mildern, zwischen ihm und seiner Umwelt zu vermitteln. „Je ne vous quitte pas“, seine letzten Worte des ersten Akts sind ein Echo auf das „Laissez-moi“ von Alceste. Der Melancholiker vertritt in extremer Weise Ansichten der Moralisten des 17. Jahrhunderts (Bossuet, La Rochefoucauld, Pascal). Philinte seinerseits bringt stoische

und epikuräische Motive in die Diskussion ein. Die Sekundärliteratur hat immer wieder versucht, ausgehend von diesem Dialog, Positionen festzumachen, um eine ‘Philosophie’ Molières formulieren zu können. Mein Interesse richtet sich mehr auf den Zusammenhang von Leidenschaft und Urteil.

Immer wieder wird von den beiden Gesprächspartnern die humoral-pathologische Bedingtheit ihrer Positionen unterstrichen. Alceste ist wohl eine der theatralischsten Figuren Molières. Seine unvermittelt auftretenden Wutausbrüche, sein übertriebener Hang zur Ehrlichkeit und damit verbunden, seine Ablehnung jeglicher Form von Maske prädestinieren ihn geradezu fürs Theater. Philinte weist ihn mehrmals darauf hin, so z.B. in folgenden Worten:

Ce chagrin philosophe est un peu trop sauvage,
Je ris des noirs accès où je vous envisage,
Et crois voir en nous deux, sous même soins nourris,
Ces deux frères que peint ‘L’Ecole des maris’. (vv. 97-100)

oder dann:

Non; tout de bon, quittez toutes ces incartades.
Le monde par vos soins ne se changera pas;
Et puisque la franchise a pour vous tant d’appas,
Je vous dirai tout franc que cette maladie,
Partout où vous allez, donne la comédie. (vv. 103-106)

„Maladie-comédie“: in diesem Reim wird die Beziehung von Humoral-Pathologie und Komödie explizit hergestellt, obwohl hier Philinte von der Komödie des Alltags spricht. Alceste leidet an der Theatralität der Sprache, mit andern Worten, an der Wiederholbarkeit der Wörter und Zeichen, die es ermöglicht, beim Gegenüber bestimmte Effekte zu erzielen, denen aber keine realen Affekte beim Redenden entsprechen müssen. Alceste lehnt jeglichen technischen Umgang mit Sprache ab. Rhetorik, Theater, soziale Sprachkonventionen sind ihm ein Greuel. Das Zeichen sollte natürlich sein und den Affekt ungebrochen, d.h. ohne Reflexionen ausdrücken.

So geht z.B. Alceste mit dem Wort ‘amitié’ sehr sparsam um. Zu Oronte, der ihm gleich seine Freundschaft anbietet, vorausgesetzt, Alceste finde sein Sonett gut, sagt er:

Monsieur, c’est trop d’honneur que vous me voulez faire;
Mais l’amitié demande un peu plus de mystère,
Et c’est assurément en profaner le nom
Que de vouloir le mettre à toute occasion. (vv. 277-280)

Bevor man etwas sprachlich bedeutet, muss es auch referentiell vorliegen. Heilige Bande verknüpfen für Alceste die Bedeutung eines Worts mit dem, was es in einer konkreten Situation bezeichnet. Probleme entstehen bei dieser Sprachauffassung vor allem in der Beziehung von Affekt und Ausdruck. Wenn jemand sagt: „Ich liebe dich“, wer wollte dann überprüfen, ob diesem Satz auch ein Liebesgefühl zugrunde liegt. Der Skepsis und der Eifersucht sind dadurch Tür und Tor geöffnet. Alcestes Komik ist in seiner Liebe zu Célimène durch diese beiden Haltungen geprägt.

In diesem Zusammenhang kann das Wort ‘Misanthrope’ auch anders gelesen werden, als ‘(la) mise en trope’, als die Einkleidung eines sprachlichen Ausdrucks in rhetorische Figuren. Der Tropus ist die Wendung der Bedeutung eines Worts vom ursprünglichen Wortinhalt weg zu einem andern. Alceste leidet an dieser Art von Verfremdung im Kontakt zwischen den Menschen. Er kritisiert die „contorsions / De tous ces grands faiseurs de protestations“ (vv. 43-44). Sein Gegner im Prozess „renverse le bon droit, et tourne la justice“ (v. 1498). Alceste steht ein für den gradlinigen, direkten Ausdruck der Leidenschaften und Affekte: „Et que la passion parle là toute pure“ (v. 404). Sätze solcher Art trugen Molière den begeisterten Applaus Rousseaus ein. Aber Welch ein Irrtum! Rousseau übersah wohl die Extravaganz und die hohe Theatralität dieser Bühnenfigur, die sich gerade in solchen Sätzen manifestiert, in denen die Spannung zwischen Rolle und Rollenspiel besonders deutlich wird. Die Kritik Alcestes an jeglicher Form von Maske hebt gerade die Maskenartigkeit dieser Figur hervor – ein Privileg der Komödie, die immer wieder die theatrale Fiktion und damit die emotionale Identifikation des Zuschauers mit dem Geschehen auf der Bühne durchbricht. Es bieten sich der Komödie sehr viele Möglichkeiten zur gestischen Durchbrechung der einheitlichen, szenischen Handlung an. Die Parabase ist wohl die am häufigsten verwendete. Im *Misanthrope* jedoch geht Molière sehr sparsam mit der Fiktionsironie um. Der Hinweis auf die *Ecole des maris* ist der einzige explizite Fall. Noch nie hatte Molière eine auf den ersten Blick so ernste und nüchterne Komödie geschrieben, natürlich mit Ausnahme des *Dom Garcie*, dem er auch längere Passagen für den *Misanthrope* entnommen hatte. Noch nie hatte Molière so sehr mit den typischen Komödieneffekten zurückgehalten. Auf der Bühne wird wohl sehr viel gelacht – im Zuschauerraum kaum, höchstens ein Lächeln.

Und trotzdem handelt es sich um eine der ganz grossen Komödien Molières, weil sie das Wesen der Komödie in reiner Weise darstellt.

Denn emotionslos ist die Komödie. Je stärker der gespielte Ausdruck der Leidenschaften auf der Bühne, umso grösser die Zäsur beim jeweiligen Abbruch dieses Ausdrucks. Die abrupten Stimmungswechsel von Alceste sind für diese Art von Zäsur sehr geeignet. In ihnen geht jegliche Möglichkeit zur Identifikation mit dem komischen Charakter zugrunde. Auch büsst seine leidenschaftlich vorgetragene Kritik am Theater der sozialen Beziehungen beim Publikum ihre Leidenschaftlichkeit zugunsten von Komik ein. Sie kann nicht unverändert beim Zuschauer ankommen, als wäre er auf der Bühne zugegen; dies aus dem einfachen Grund, weil diese Kritik gerade die Theatralität des auf der Bühne Gezeigten akzentuiert und dadurch implizit auf den Abgrund hinweist – die Orchestra –, der die Bühne vom Zuschauerraum trennt². Diese Einbeziehung der Theatralität in der Darstellung der Leidenschaft Alcestes wird zu einem späteren Zeitpunkt nochmals zu bedenken sein. Sie ist entscheidend für die Beziehung von dargestellter Leidenschaft und theatralischem Diskurs.

Doch zurück zu Alceste und zur ersten Szene des ersten Akts, die, wie bereits angedeutet, einen hohen Grad an Reflexivität aufweist. Philinte und Alceste reden über sich selbst, über die Beziehung zueinander und über soziale Beziehungen allgemein. Dabei wirft Alceste Philinte vor, er begegne dem Ehrenmann und dem Nichtsnutz in gleicher Weise, d.h. er mache innerhalb der sozialen Konventionen keine Unterschiede:

Je refuse d'un coeur la vaste complaisance
qui ne fait de mérite aucune différence;
Je veux qu'on me distingue; et pour le trancher net,
L'ami du genre humain n'est point du tout mon fait. (vv. 61-64)

Alceste besteht darauf, dass er in seiner Besonderheit, d.h. *als* Charakter verstanden und respektiert wird. Andererseits führt ihn sein Charakter zum *generellen* und unterschiedslosen Menschenhass. Ein scheinbarer Widerspruch. Was er für sich selbst reklamiert, verweigert er den andern. In der Selbstzuwendung des Charakters, der *als* Charakter verstanden sein will, zeigt sich wiederum die Komik Alcestes. Wenn er doch alle Menschen, die menschliche Natur an sich, hasst, dann müsste er auch

2 Auch wenn bekanntlich im 17. Jahrhundert auf den französischen Bühnen auch Zuschauer zugelassen waren, ändert dies nichts Grundlegendes an der radikalen Trennung von fiktionalen und realem Raum.

sich selbst als Menschen hassen, und dann könnte es ihm egal sein, wie ihm jemand begegnet. In dieser Blindheit gegenüber dem eigenen Menschsein zeigt sich, was unter einem komischen Charakter zu verstehen ist. Der komische Charakter hat kein Bewusstsein seiner eigenen Individualität. Er hat wohl einen Willen. Bei Alceste der Wille, als Besonderes, als Ausnahme zu gelten. Diesen einen Willen trägt er leidenschaftlich vor, aber es gelingt ihm weder, das Allgemeine an diesem besonderen Willen zu entdecken, noch das Besondere am anderen Menschen zu respektieren. Er ist die subjektive Absolutheit und muss daher jedes andere, das ihm gegenübertritt, als Bedrohung seiner abstrakten Besonderheit erfahren. Sprache als Kommunikationsmittel ist ihm ein Greuel, weil Sprache das Besondere mit dem Allgemeinen vermittelt. Alceste ist immer bereit, Beziehungen abzubrechen, sich zurückzuziehen in die Einsamkeit, wo er nicht mehr reden muss. Die subjektive Absolutheit des komischen Charakters, der kindliche Wille, der sich absolut setzt, ist blind sich selbst gegenüber und überschätzt sich und seine Möglichkeiten masslos. Alceste z.B. will die ganze Welt verändern. In andern Charakterkomödien wird diese Blindheit von den andern Figuren jeweils mit viel List ausgenützt und gegen den Willen des komischen Charakters gewendet. Nichts dergleichen im *Misanthrope*, wo sich das ganze Interesse auf das asoziale und nichtkommunikative Wesen Alcestes konzentriert. Alceste ist einerseits eine sehr intellektuelle Figur, die am Allgemeinen der Sprache verzweifelt, andererseits aber gibt es kaum einen Charakter im Theater Molières, der so sehr von rein körperlichen, humoral-pathologischen Aspekten bestimmt ist, wie er. Sprachphilosophische Fragen gehen einher mit dem düsteren Krankheitsbild der Melancholie. Der Zweifel an der Aufrichtigkeit des sprachlichen Ausdrucks ist geprägt von seinen seelisch-körperlichen Leiden. Einer der Grundzüge aller Bestimmungen der Melancholie seit Hippokrates und Aristoteles ist das Gefühl des Fehlens, des Mangels. Alceste sucht immer etwas hinter dem sprachlichen Ausdruck, einen ihn auslösenden Affekt. Er will ihn sehen, um die Absicht des Ausdrucks in seiner Ehrlichkeit überprüfen zu können. Zu Célimène sagt er:

Je veux voir, jusqu'au bout, quel sera votre coeur,
Et si de me trahir il aura la noirceur. (vv. 1419-1420)

Die ‘noirceur’, die schwarze Galle, ist aber ihm zugeordnet. Überall vermutet er dunkle, düstere Absichten und merkt nicht, dass er seine

schmerzhafte Erfahrung des Mangels in Form von prinzipiellem Verdacht auf den andern überträgt. Was er nicht sehen kann, ist ihm zutiefst suspekt. Affekte aber kann man nicht sehen. Folglich muss ihm jeder affektive Ausdruck als verdächtig erscheinen.

Das ist das allgemeine Bild der charakterbedingten Leidenschaft in ihrer Verbindung mit dem, was Alceste ‘raison’ nennt. Mit ihm allein liesse sich keine Komödie schreiben. Es braucht die konkrete Verankerung des komischen Charakters in einer bestimmten Situation. Da ist einerseits der Prozess, den Alceste verliert, weil er nichts zur Stärkung seiner Position unternimmt. Er glaubt das Recht auf seiner Seite und hofft geradezu, den Prozess zu verlieren, um der Menschheit dadurch einen vernichtenden Beweis ihrer Schlechtigkeit liefern zu können. Andererseits ist es die Liebe zu Célimène, die, wie bereits angedeutet, den inneren Widerspruch zu seinem prinzipiellen und abstrakten Menschenhass darstellt. Alceste weiss um die Koketterie Célimènes und kann sie trotzdem nicht hassen. AMOR entzieht sich dem vernichtenden Verdikt des HUMOR. Alceste bleibt der Ausnahme innerhalb seines generellen Zweifels treu. Er liebt Célimène in seiner melancholischen Weise immer noch. Als er ihr seine grosse, reine Liebe erklärt, sagt sie zu ihm:

En effet, la méthode en est toute nouvelle,
Car vous aimez les gens pour leur faire querelle;
Ce n'est qu'en mots fâcheux qu'éclate votre ardeur,
Et l'on n'a vu jamais un amour si grondeur. (vv. 525-528)

Die Antinomie, die den komischen Charakter in seiner Liebe durchzieht, drückt sich in diesen Worten sehr deutlich aus. Célimène kommt die Rolle zu, die Mechanik dieser Antinomie so richtig in Schwung zu bringen.

Alceste ist eifersüchtig auf alle Männer, die Célimène umgeben. Die Eifersucht ist der Ausdruck seiner natürlichen Disposition. Er zweifelt an jedem affektiven Ausdruck. Umsomehr wird er jeder Liebesbezeugung Célimènes misstrauen. Dass dieser Zweifel andauert – in jedem andern Fall hätte er längst die Beziehung abgebrochen – ist der einzige reale Ausdruck seiner Liebe – ein Leiden. Wie leer diese Liebe ist, d.h. wie sehr der Mangel die antinomische Schnittstelle von AMOR und HUMOR bestimmt, demonstriert Célimène gleich zweimal auf eindrückliche Art und Weise. Der Ablauf ist in sich völlig mechanisch. Er könnte beliebig oft wiederholt werden. Alceste bezichtigt Célimène des Liebesverrats. Sie hat mit der Zeit genug von diesen Anschuldigungen

und gibt bereitwillig alles zu, was ihr Alceste vorwirft, wobei für ihn offen bleibt, ob dieses Geständnis ehrlich gemeint sei oder nicht. Im II. Akt sagt sie zu Alceste:

Hé bien! pour vous ôter d'un semblable souci,
De tout ce que j'ai dit je me dédis ici,
Et rien ne saurait plus vous tromper que vous-même:
Soyez content. (vv. 511-514)

Alceste steht mit seinem Zweifel vor zwei Aussagen Célimènes. Die eine widerspricht der andern. Dadurch imitiert Célimène die Antinomie, die ihn prägt. Sein Zweifel verliert sein Gegenüber, an dem er sich jeweils entzündet. „J'ai dit“ und „je me dédis“ sind einander zu nah. Indem Célimène ihren Versuchen, der Eifersucht Alcestes zu widersprechen, abschwört, bestätigt sie vorerst seine prinzipielle Erfahrung der Maskenartigkeit der Wörter. Er muss demnach das Abschwören ernstnehmen. Die von Célimène vollzogene Wendung erfolgte zu schnell und in zu theatralischer Weise, als dass er ihr hätte Glauben schenken können. Folglich misstraut er auch dem Abschwören und muss daher wiederum annehmen, dass sie ihn liebt, was aber seinen ursprünglichen Zweifel reaktiviert. Alceste ist zwischen der Negation und der Negation der Negation hin und her gerissen, ohne dass aus dieser Bewegung etwas Positives entstünde. Er steht sozusagen auf der Schwelle – LIMEN – zwischen zwei Fällen von Zweifeln an der Liebe von *C'estLIMEN*. Er kann nicht entscheiden, welcher der beiden der richtige ist. Er ist zur abstrakten Bewegung des Zweifels selbst geworden. Dabei gelingt es ihm nicht, das Allgemeine an den beiden Fällen, nämlich den abstrakten Zweifel, der sich selbst begegnet, zu erkennen. Diese Selbstbegegnung des Zweifels als ‘zwei Fälle’ führt ihn nicht dazu, seine Art zu zweifeln in Zweifel zu ziehen. Der komische Charakter ist prinzipiell unfähig, etwas Neues zu erfahren. Gerade diese Sturheit macht seine Komik aus. Unbeirrt zieht er weiter auf seiner leidenschaftlichen Bahn.

Alcestes Leidenschaft besteht vor allem darin, überall Masken zu sichten. Dabei merkt er nicht, dass er die Masken selber produziert. Besonders deutlich wird dies in seiner zweiten Eifersuchtsattacke auf Célimène im IV. Akt. Als ihm Arsinoé, eine Gegenspielerin Célimènes, einen Brief – ‘une lettre’, in der semantischen Nähe zu ‘caractère’, Buchstabe – vorlegt, in welchem Célimène scheinbar Oronte ihre Liebe erklärt, da spielt der Zweifel an der Glaubwürdigkeit dieses Briefs überhaupt nicht. Alceste will sich von Célimène trennen, um sich in seine

abstrakte Besonderheit wieder zurückziehen zu können. Die Blindheit seines Willens lässt ihn finden, was er sucht, d.h. er glaubt, dank diesem Brief hinter die Maske Célimènes schauen zu können. Dieser Glaube verstärkt seinerseits den Glauben an die Wirklichkeit der Maske und liefert ihn dadurch den weiteren Schachzügen Célimènes aus. Zuerst zieht sie seinen Glauben an die Unumstößlichkeit seines Beweises in Zweifel: der Brief sei an eine Frau gerichtet. Alceste weist diese Erklärung als lächerlich zurück, worauf Célimène zum zweiten Mal seine Antinomie nachahmt. Sie gibt alles zu, der Brief sei wirklich an Oronte adressiert und überhaupt liebe sie ihn sehr. Célimène akzeptiert mit andern Worten die Maske, die ihr Alceste durch seinen leidenschaftlichen Zweifel aufgesetzt, zieht sie ab und sagt: ‘Es stimmt. Das bin ich wirklich. Du hast recht gehabt.’ Durch diese Wendung kommt sie Alceste, der leidenschaftlich gerne demaskiert, zuvor, und, unter der Hand, wird ihm, was er als das wirkliche Wesen von Célimène vermutete, erneut zur Maske. Er steht nun vor zwei Masken, der Maske der Eigentlichkeit und derjenigen der Uneigentlichkeit und merkt wiederum nicht, dass er sich selbst in diese ungemütliche Situation gebracht hat. Bei Célimène muss er den Beweis für die Differenz zwischen Maske und Wesen erbringen; das macht die Wichtigkeit der Beziehung von AMOR und HUMOR in dieser Komödie aus. Célimène, die jene antinomische Struktur Alcestes zwischen HUMOR und AMOR akzentuiert, dieser Name kann auch noch anders gelesen werden, als ‘*C'est l'hymen*’, die Membrane, die Jungfernhaute – ein zentrales Wort für Molière, das, unter anderem, den Streit um die *Ecole des femmes* ausgelöst hatte³.

Zum Bruch mit Célimène kommt es erst als er von ihr verlangt, dass sie als Liebesbeweis sich mit ihm in die totale Einsamkeit zurückziehe. AMOR müsste ganz zu HUMOR werden. Célimène winkt dankend ab und nun erfolgt auch die Einsicht seinerseits, dass er für die Liebe nicht geschaffen sei:

3 Ich beziehe mich hier auf die Szene 5 im II. Akt der *Ecole des femmes*, wo das Wort ‘hymen’ angedeutet, aber nicht ausgesprochen wird. In der *Critique de l'Ecole des femmes* kommt Molière nochmals auf diese Stelle zurück, nimmt Bezug auf den Vorwurf der Obszönität, der gegen ihn erhoben wurde und greift dabei die Komik, die in diesem Vorwurf liegt, auf. Wer Molière der Obszönität an der erwähnten Stelle in *Ecole des femmes* bezichtigt, ist gezwungen, das Wort ‘hymen’ auszusprechen und dadurch noch weiter zu gehen als der Theatertext Molières.

[... je] commence à connaître
Que le Ciel pour ce noeud ne m'avait point fait naître; (vv. 1791-1792)

Das drohende tragische Ende wird wiederum durch den vermittelnden Philinte abgewendet, der zu Eliante sagt:

Allons, Madame, allons employer toute chose,
Pour rompre le dessein que son coeur se propose. (vv. 1807-1808)

Dadurch bleibt die Möglichkeit von Wiederholung, im Gegensatz zum unwiderruflichen Ende der Tragödie, weiterhin bestehen. Am Schluss der Komödie bleibt der Wille der abstrakten Besonderheit, sich jeglichem Kontakt mit andern, an denen er das Allgemeine und damit eine Infragestellung seiner Besonderheit erfährt, zu entziehen. Alceste will Besonderheit, Ausnahme bleiben und findet dafür keinen Platz im Umkreis anderer Menschen. Dadurch verkörpert er einerseits das logische Problem der Besonderheit, die nicht im begrifflichen Allgemeinen aufgeht, andererseits stellt er aber auch den innern Widerspruch des ‘Charakters’ dar, der, indem er etwas als Eigentümlich markiert, gerade dieses Eigentümliche der Kategorisierung, dem begrifflich Allgemeinen unterwirft. Die Sturheit, mit welcher Alceste vor dem Allgemeinen – ‘la nature humaine’ – zurückweicht und es mit generellem Hass belegt, verleiht ihm selbst wieder den Charakter des Allgemeinen. Die Bindung an die humoral-pathologische Begrifflichkeit belegt diesen Zug. Sein asoziales, stures Wesen weicht ab von etwas, das man am ehesten mit ‘Charme’ bezeichnen könnte. Keine Norm, von wo aus die Abweichung ihrerseits gemessen und moralisch verurteilt werden könnte. Eine Fähigkeit vielmehr, im Moment – mehr intuitive Geste, denn reflektierte Handlung – von einem Prinzip abzuweichen. Alcestes Abweichung vom Charme, oder wie Philinte sich ausdrückt, von der „*vertu traitable*“ (v. 149), ist darum komisch, weil er nie von seinem pathologischen Kurs abgewichen wäre, hätte ihm AMOR nicht jenen Streich mit ‘*C'est l'hymen*’ gespielt. In der Abweichung von der Abweichung zeigt er seine stark theatralischen Züge. Sein Glaube an die Trennbarkeit von Eigentlichem und Uneigentlichem, sowie an die Isolierbarkeit des Maskenhaf-ten, endet bekanntlich in der Erfahrung der Maskenhaftigkeit des Eigentlichen.

Der Wille, die theatralische Dimension von der Beziehung von Affekt und Ausdruck auszuschliessen, macht gerade diesen Ausschluss zum theatralischen Ereignis par excellence. Eingespannt zwischen zwei

Masken, schlägt der leidenschaftliche Kampf Alcestes für einen direkten Ausdruck von Leidenschaft um in die Bewegungen eines Hampelmanns. Er hängt sozusagen in den Fäden seiner charakterlichen Disposition und versucht sich dabei als Liebhaber. Dieser Umschlag kann, ganz in der Nähe zur materialistisch-körperlich geprägten Welt der Komödie, als ein Durchgang durch eine Membrane – hymen – verstanden werden. In diesem Wort treffen sich erotisch-leidenschaftliche Assoziationen mit der Bedeutung des Übergangs von leidenschaftlichem Ausdruck Alcestes in leidenschaftslose Komik.

Dieser Übergang vollzieht sich in der Differenz von Maske und Wesen, d.h. im gescheiterten Versuch Alcestes, die beiden zu trennen. Er verweist direkt auf die Differenz zwischen Bühne und Zuschauerraum, die in der Komödie, wie bereits angedeutet, in der Fiktionsdurchbrechung eine wichtige Rolle spielt. Die *Orchestra* als bewegliche Membrane trennt und verbindet zugleich, je nachdem, ob sie identifikationsstiftend oder -unterbrechend wirkt. In der Unterbrechung erinnert sie den Zuschauer an seine Tätigkeit des Zuschauens. Das ist ihre theoretische Seite. Griechisch ‘*theoria*’ bedeutet gleichermaßen die theoretische Betrachtung wie das Zuschauen. Erinnert sich der Zuschauer an seine theoretische, distanzierte Seite, so auch der Theoretiker an seine elementare Verbindung mit der theatralischen Fiktion. Ein solches ‘dramatisches Denken’ wäre leidenschaftlich und leidenschaftslos zugleich.

