

## Text und Körperwelt 1610-1625

Der Körper spielt eine auffällig große Rolle im gesamten französischen Theater vor 1625, und das trifft auch auf die vier als solche ausgewiesenen Komödien zwischen 1610 und 1625 zu: Pierre Troterel: *Les corrivaux*. Comédie facétieuse (1612), Le Comte de Cramail Adrien Monluc: *La comédie des proverbes* (ca. 1616), Pierre Troterel: *Gillette*. Comédie facétieuse (1620) und Anonyme: *Les ramonneurs*. Comédie anonyme en prose (ca. 1623-1626).<sup>1</sup>

Die Rolle und die Funktion des Körpers im Text und für die Bedeutung dieser Komödien<sup>2</sup> soll im Zentrum dieser Darstellung stehen, mit einigen Verweisen auf Pastorale, Tragikomödien und Tragödien. Das heißt gleichzeitig, das reine, textunabhängige Spiel mit dem Körper ist nicht Gegenstand der Überlegungen.

Eine Position zwischen reinem Spiel und textabhängiger Rollengestaltung nehmen die Passagen ein, wo ausdrückliche Bühnenanweisungen rar sind oder ganz fehlen<sup>3</sup>. Dort beeinflussen oder unterstreichen die jeweiligen Autoren das Spiel der Schauspieler, indem sie den Körper der *personnages*, ihr Aussehen, ihr Verhalten und ihre Rolle im Fortgang der Handlung beschreiben.<sup>4</sup> Das Lachen der Zuschauer ist gesichert, wenn das Aussehen der *personnages*, meist ihres Alters wegen, als von der Norm abweichend beschrieben wird. Oder aber das Aussehen bzw. das Spiel der *acteurs* widerspricht dem Text und wirkt durch die daraus erwachsende Diskrepanz lächerlich. Wut und ihre Umsetzung sind weitverbreitete Beispiele für beide Verfahren in fast

1. Pierre Troterel: *Les corrivaux*. Comédie facétieuse, Rouen: Raphaël du Petit Val 1612, in: *Ancien Théâtre François*, Bd. VIII, Paris: Jannet 1856, S. 228-296; Le Comte de Cramail Adrien de Monluc: *La comédie des proverbes*, Paris: Targa 1633, in: *Ancien Théâtre François*, Bd. IX, Paris: Jannet 1856, S. 5-98; Pierre Troterel: *Gillette*. Comédie facétieuse, Rouen: David du Petit-Val 1620; Anonyme: *Les ramonneurs*. Comédie anonyme en prose (1623-26), Austin Gill (Hg.), Paris: Didier 1957.

2. Vgl. Simone Dosmond: »Corneille, Molière et Thalie«, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature XXVIII* (2001), S. 403-412: »ces >êtres de papier< qu'incarnent les acteurs« (S. 404).

3. Vgl. Anne Ubersfeld: »Le personnage immobile«, in: Michel Autrand (Hg.): *Statisme et mouvement au théâtre*. Acte du colloque, Université de Paris IV, UFR Langues Littératures Poitiers: Publications de la licorne 1995, S. 11-15, hier S. 11: »didascalies internes« und »didascalies externes«.

4. *Les ramonneurs* z.B. enthält eine ganze Reihe von Szenen, in denen Körpersprache beschrieben wird, um einen Mitspieler über das Geschehen zu informieren oder ihm das Stichwort für seinen Auftritt zu liefern.

allen zeitgenössischen Theatertexten,<sup>5</sup> so auch in *Les corrivaux*: »Qu'avez-vous, compagnon? Qui vous fait eschauffer/ D'une telle façon la face de colère?/ Voulez-vous devenir cruel et sanguinaire ...?« (I/1) – »Was habt Ihr, Freund? Wer lässt Euer Gesicht derart vor Zorn erglühen? Wollt Ihr gewalttätig werden und Blut vergießen ...?« Die Frage, die Bragard hier an seinen Kumpan Gaillard richtet, verweist auf das, was als »malträierter Körper« bezeichnet werden kann. Gewalt wird angedroht und entlädt sich schließlich in Form einer Prügelzene oder eines komischen »Kampfes«, besonders in Stücken, in denen, wie in *Les corrivaux*, ein *fanfaron* (Bragard = braggart<sup>6</sup> = fanfaron: Angeber) eine Rolle spielt. Oder Gewalt äußert sich in Form von Schlägen bzw. »de mon pié cent coups dans le derrière« (II/2) – »mit hundert Fußtritten in den Hintern« als Züchtigung von *valets* durch ihre Herren (z.B. in *Les ramonneurs* II/3), gelegentlich auch von Dienerinnen und Dienern durch die Herrin (wie in Troterel, *Gillette* IV/2). In *Les corrivaux* wird Gewalt auch als Erziehungsmaßnahme erwähnt, wenn die Tochter der Familie aus der *petite bourgeoisie* »dans mon derrière/ Force bons coups de pié« (I/3) – »eine Menge kräftiger Fußtritte in mein Hinterteil« von ihre Mutter als Strafe für ihre Unbotmäßigkeit erwartet.

Den größten Anteil an dem körperbezogenen Text aller vier Komödien haben die »animalische« Seite des menschlichen Körpers und die Bedürfnisse des »bas ventre«<sup>7</sup> – »des Unterleibs«, die sich wie folgt verteilen:

a) Körperfunktionen: z.B. die »pets« – »Fürze« der Florette in *Les corrivaux* (II/2), »le vent du derrière« – »die Winde aus dem Hinterteil« des Capitaine Scanderbec in *Les ramonneurs* (IV/3) oder die Altersinkontinenz des Docteur Thesaurus in *La comédie des proverbes* (I/4), deretwegen er – nach Aussage seiner Dienerin Alizon – befürchten muss »de pisser au lict« – »ins Bett zu pissen«.

b) Essen und Trinken: Alle vier Komödien räumen dem Essen und Trinken – man müsste eigentlich von Fressen und Saufen sprechen, denn es ist fast immer unmäßig und artet in Völlerei aus – breiten Raum ein. In *Les corrivaux* und in *La comédie des proverbes* haben wir ganze Szenen wahrhaft rabelaischen Ausmaßes, wo z.B. der *corrival*

5. Nicht nur Komödientexte, sondern auch Texte anderer Gattungen liefern dafür Beispiele: Anonyme: *La Tragédie des Amours d'Angélique et Médor* (1614), IV; Anonyme: *La Sophronie*, Tragédie française (1620), III.

6. Vgl. G. Jonathan Mallinson: »The Braggart. Survival and transformation of a type in French comedy in the 1630s«, in: *Australian Journal of French Studies* XXI (1984), S. 3-14.

7. Vgl. Charles Grivel: »Tabarin. La Rodomontade. La Couronne Anarchique«, in: Fritz Nies/Karlheinz Stierle (Hg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, München: Fink 1985, S. 343-380.

Gaillard und sein Kumpan Bragard (*Les corrivaux* III/1) bzw. die beiden Dienerfiguren Philippin und Alaigre (*La comédie des proverbes* II/3) sich unter Absingen entsprechender Lieder »den Wanst voll schlagen« und bis zum Umfallen betrinken. In *Les ramonneurs* soll Galaffre, den sein Herr als Aufpasser für seine Schwester Diane postiert hat, außer Gefecht gesetzt werden; dies gelingt natürlich, indem ihm sein Dienerkollege Martin *cidre* bis zur Bewusstlosigkeit einflößt. Auch Martin ist nicht gegen den Alkohol gefeit, denn als sein Herr ihm für zu leistende Dienste »une bouteille du meilleur« – »eine Flasche vom Besten« in Aussicht stellt, beteuert er: »[...] il n'y a faction que je n'entreprene à ce prix là« (*Les ramonneurs* II/5) – »es gibt keine Schandtat, die ich nicht zu dem Preis begehen würde«. Allein in *Gillette* übt Trotterel größere Zurückhaltung: Hier wird Essen und Trinken nur einmal erwähnt, als der Diener Maturin auf dem Weg zum Pfarrer, der ihn mit *Gillette* verheiratet soll, laut darüber nachdenkt, dass er beim Hochzeitsschmaus ausgiebig zugreifen sollte, um für die Hochzeitsnacht entsprechend gerüstet zu sein (*Gillette* V/2).

c) Der sinnliche Körper und die Sexualität<sup>8</sup>: »Der Kuß, in dem sie [die Sinnlichkeit, L.H.] sich ausdrückt, ist ein so häufiges Thema, daß es ein leichtes wäre, eine ganze Anthologie mit barocken Gedichten über den Kuß zu füllen.«<sup>9</sup> Was August Buck hier zur Barocklyrik sagt, lässt sich ohne weiteres auf unsere vier Komödien (und alle anderen Gattungen) übertragen, doch bleibt die Sinnlichkeit in ihnen keineswegs auf den Kuss beschränkt. Das Berühren der weiblichen Brust wird nicht weniger häufig ins Spiel gebracht. In *Les corrivaux* ärgert sich der verflissene Liebhaber Clorettes darüber, dass sein »Nachfolger« sich mit Clorette vergnügt, »[...] luy mettant cent fois sa pataude de main/ Dessus ces deux tetons qui font lever son sein« (I/1) – »indem er ihr hundert mal mit seinen Flossen die beiden Hügel ihres Busens begrapscht«. Der Capitaine Fierabras in *La comédie des proverbes* wird der als Zigeunerin verkleideten Florinde gegenüber derart handgreiflich, dass die junge Frau mit den Worten reagiert: »Je croy que vous estes boucher: vous aimez à taster la chair« (III/3) – »Ich glaube, Ihr seid Schlachter: Ihr liebt es so, Fleisch zu betasten.« Auch der in *Gillette*, die Dienerin seiner Frau, verliebte Gentilhomme in Trotterels *Gillette* fordert von dem Mädchen: »Or sus viença que je te baise/ Et que je touche ton teton/ Beaucoup plus vermeil qu'un bouton/ Du mois de May, doncques approche.« (I/1) – »Auf, komm' schon, dass ich dich küsse und deine Brust berühre, die rosiger ist als eine Knospe im Mo-

8. Vgl. auch Jacques Scherer: *La dramaturgie classique en France*, Paris: Nizet 1973, S. 399ff.

9. August Buck: *Forschungen zur romanischen Barockliteratur*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 69.

nat Mai, also, komm' her.« Auch nach langer Diskussion sträubt sie sich noch und seine Rede wird deutlicher: »je veux ton pucelage/ Avant que finisse ce jour.« (I/1) – »ich will dich entjungfern, bevor der Tag zu Ende geht.« Damit ist er bei dem Punkt, der im Denken und Wollen der meisten männlichen *personnages* der vier Komödien die zentrale Rolle spielt, veranlasst dadurch, dass die weiblichen jungen Liebenden nach den Worten des Gentilhomme in *Gillette* genau das richtige Alter haben, »[p]our entrer en champs de bataille« (I/1) – »um das Schlachtfeld zu betreten«. In *Les ramonneurs* gibt dies den Dienern manche Gelegenheit zu witzig-anzüglichen Metaphern und Wortspielen. Als z.B. Diane auf anständiger Redeweise ihres Bruders, des Capitaine, besteht, spottet der Diener Galaffre in einem *aparte*: »Hé sainte Nitouche, tant tu le bas froid, encore que ta coquille ne laisse pas de bailler attendant la marée.« (I/1) – »He, du Blümchen-rühr-mich-nicht-an, was spielst du die Kühle, wo doch deine Muschel in Erwartung der Flut weit offen steht.« Und als sie sich wegen des zu reinigenden Kamins ihres Hauses Sorgen macht, witzelt der gleiche Galaffre: »Je croy que le feu commence bien à se mettre à la votre, et qu'un bon Ramonneur n'y feroit point de mal.« (III/4) – »Ich glaube, in Eurem fängt das Feuer wohl an zu brennen, und ein guter Schornsteinfeger könnte da nichts schaden.« Galaffres Dienerkollege Martin vermutet, es gäbe demnächst »les prochaines funerailles d'un pucelage« (I/5) zu begehen – »eine Jungfernschaft zu beerdigen«, was der *Docteur* Bonarsius mit Hilfe der Kupplerin Claude Wirklichkeit werden lassen möchte (IV/6).

In *La comédie des proverbes* glaubt der Capitaine Fierabras statt seiner Verlobten Florinde, bei der er keinerlei zweideutige Annäherungen zu machen wagt, eine junge Zigeunerin vor sich zu haben, nimmt folglich an, sich einem solchen Mädchen gegenüber alle Freiheiten leisten zu können<sup>10</sup> und räsoniert: »Depuis que j'ay veu cette petite bohémienne, la perte de Florinde ne me touche plus tant au cœur: [...] Je me veux ebaudir avec cette petite barbouillée; j'aimerois mieux qu'elle fust tombée dans mon lict que la gresle; je la trouverois plus facilement qu'une puce.« (III/3) – »Seit ich diese kleine Zigeunerin gesehen habe, geht mir der Verlust Florindes nicht mehr so zu Herzen; [...] ich will mich mit diesem kleinen Schmutzfink vergnügen; mir wäre es lieber, wenn sie mir ins Bett fiele als dass es mir hinein Hagelt; ich würde sie leichter zu fassen bekommen als einen Floh.«

Am deutlichsten wird der *valet* Almérin in Troterels *Les corri-vaux*, der der *maîtresse* seines Herrn erklärt, wie verliebt er in sie ist: »C'est pourquoy, s'il vous plaist, jouons de la braguette:/ J'ay le plus bel

10. Zur Marginalisierung der Zigeuner im frühen 17. Jahrhundert vgl. Henriette Asséo: »Le traitement administratif des bohémiens«, in: Dies./Jean-Pierre Vittu: *Problèmes socioculturels en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris: Klincksieck 1974, S. 9-88.

engin qu'on scauroit jamais voir,/ Qui travaille des mieux, qui faict bien son devoir,/ Comme vous allez voir si vous voulez permettre/ Que dans ... vous m'entendez, je le puisse un peu mettre.« (II/3) – »Also wollen wir, wenn es Euch beliebt, zum Hosenschlitzspiel kommen: Ich habe den schönsten Schwengel, den man je zu sehen bekommen könnte, der seine Arbeit bestens erledigt, der seine Pflicht tut, wie Ihr gleich sehen werdet, wenn Ihr mir nur erlauben wollt, ihn ein bisschen in Euer ... Ihr versteht schon zu stecken.« Der *valet* wird von Clorette empört als »vilain« zurückgewiesen (letztendlich kommt er durch seine Gerissenheit allerdings doch an sein Ziel) und aufgefordert: »Parlez honnestement« (II/3); die Sorge ihrer Tante Florette – »Elle se pourroit bien laisser deniaiser/ A ce gentil muguet de son cher pucelage« (I/2) – »Sie könnte sich noch von diesem feinen Pinsel ihre Jungfernschaft abschwätzen lassen« – kommt dennoch zu spät, »Car entre nous [Clorette und Brillant, L.H.] l'accord et le serment est fait/ De nous y ventrouiller ce jour à souhait«. (I/2) – »Denn zwischen uns ist verkündet und beschlossen, dass wir uns heute dort nach Herzenslust verlustieren.« Die Aufzählung amüsanter, lasziver oder zumindest zweideutiger Szenen ließe sich um zahlreiche weitere fortsetzen, doch die bislang geschilderten erlauben bereits einige allgemeine Schlussfolgerungen.

Es steht außer Zweifel, dass das hier beschriebene, weit gespannte »jeu physique«<sup>11</sup> – »körperliche Spiel«, Gewalt, Völlerei und Laszivität, ein ganzes Bündel von Traditionen fortführt: Farce, *commedia dell'arte*, antike, italienische, spanische Komödie<sup>12</sup>. Andererseits ist es ebenso unzweifelhaft, dass nicht mehr zeitgemäße Traditionen verloren gehen und nur solche weiterleben, die »marktgerecht« sind: »[S]i le sujet n'est conforme aux mœurs et aux sentimens des spectateurs, il ne reüssira jamais«<sup>13</sup> – »wenn der Stoff nicht den Sitten und den Empfindungen der Zuschauer entspricht, wird er keinen Erfolg bringen«. Es herrscht auch weitgehend Einigkeit darüber, dass die von den Zeitumständen geförderte »Begierde [...] nach Aufregung und Sinnenkitzel«<sup>14</sup> den Geschmack des Publikums bestimmte. Dies jedoch aus der Gleichsetzung des Theaterpublikums mit dem Pöbel zu begründen, bedarf

11. Charles Mazouer: »Corneille et Racine dramaturges comiques«, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 52 (2000), S. 237-249, hier S. 238ff.

12. Vgl. Dorothea Klenke: *Herr und Diener in der französischen Komödie des 17. und 18. Jahrhunderts. Eine ideologiekritische Studie*, Frankfurt/Main, Bern: Peter Lang 1992, S. 111-136.

13. Abbé François Hédelin d'Aubignac: *[La] pratique du théâtre* (1657), Alger: J. Carbonel 1927, S. 72.

14. Winfried Wehle: »Eros in Ketten. Der Widerstreit von *verosimile* und *maraviglioso* als ein Grundverhältnis des »Klassischen«, in: F. Nies/K. Stierle, (Hg.): *Französische Klassik*, S. 167-204, hier S. 185.

»einer gründlichen Korrektur«.<sup>15</sup> Mitglieder aller Stände, auch Damen (allerdings maskiert), besuchten regelmäßig die Theatervorstellungen,<sup>16</sup> sodass die standesmäßige Zusammensetzung des Publikums nicht das entscheidende Kriterium für dessen Geschmack sein konnte. Die ubiquitäre Präsenz von Sexualität und sexuellen Anspielungen lässt sich schon eher daraus erklären, dass durch sie »die überwiegend männlichen Zuschauer [...] sicher sein [konnten], auf ihre Kosten zu kommen.«<sup>17</sup>

Madelaine Foïsil beschreibt die »présence de gaillardises et de sexualité«<sup>18</sup> – »das Vorhandensein von lockerer Redeweise und Sexualität« in der Gesellschaft der Zeit, sogar im Umfeld des kleinen Louis XIII, und stellt dar, dass man sich auch im privaten Alltag damit und darüber amüsierte. Hier haben wir die Erklärung dafür, dass sich die Menschen ebenso im Theater durch »gaillardises et sexualité«, spektakulär überhöht und möglicherweise in »jeux physiques« umgesetzt, unterhalten ließen.

Fast ausnahmslos (auf die wenigen Ausnahmen wird noch zurückzukommen sein) sind die Hauptleidtragenden von Prügel bzw. die Hauptakteure der Prügeleien, der Völlerei und der Laszivitäten Diener und andere traditionelle Typen wie der *Capitaine*, der *Docteur* etc. Sie sind im Bewusstsein der Zuschauer als fiktive Personen verankert, und die daraus entstehende Distanz zu ihnen erlaubt es, ohne Betroffenheit oder Mitleid über sie und das, was sie erleiden, zu lachen. Oder aber es ist die durch den niedrigen, rechtlosen Stand der Betroffenen geschaffene soziale Distanz, wie im Fall der Diener, die mitleidloses Lachen ermöglicht. Indem man dieser Personengruppe eine animalische, triebgesteuerte, nicht von Moralvorstellungen und Vernunft gelenkte Natur zuweist, kann man sich als Angehöriger höherer Stände gegen sie absetzen und über sie erhaben fühlen. Die oben erwähnte Völlereizene in *La comédie des proverbes* (II/3) setzt dieses Gefühl szenisch um: Wie Zuschauer im Theater – die Szene erinnert stark an das Konzept *théâtre dans le théâtre* – beobachten Florinde und Lidias das Treiben ihrer *valets* fast wie Eltern das kleiner Kinder, amüsieren sich darüber und kommentieren es aus der Position der Überlegenheit: »Vous mangeriez jour et nuit si on vous laissoit faire.« (II/3) – »Ihr würdet

15. Konrad Schoell: *Die französische Komödie*, Wiesbaden: Athenaion 1983, S. 67.

16. Vgl. ebd.

17. Leo Pollmann: *Geschichte der französischen Literatur*, Bd. 2/2, Wiesbaden: Athenaion 1975, S. 227.

18. Madelaine Foïsil: *La vie quotidienne au temps de Louis XIII*, Paris: Hachette 1992, S. 132-135, hier S. 132; vgl. auch Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd 1: *Der Wille zum Wissen*. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983, S. 11.

Tag und Nacht nur essen, wenn man euch gewähren ließe.« Auch das oben beschriebene Verhalten des Capitaine in der gleichen Komödie der vermeintlichen Zigeunerin gegenüber (III/3) ist die Folge des Gefühls sozialer Distanz und Überlegenheit: der ihm standesgleichen, un- verkleideten Florinde gegenüber gelten für ihn selbstverständlich die Regeln der *bienséance*. Vor allem die Reaktionen der jungen Mädchen auf die sexuellen Anspielungen bzw. Annäherungen der Diener – z.B. »Impudent, oses tu m’user de ces vilaines paroles« (*Les ramonneurs* III/4) – »Unverschämter Kerl, wie wagst du es, mir gegenüber diese widerlichen Worte zu gebrauchen« oder »Parlez honnestement« (*Les corrivaux* II/3) – »Sprecht, wie es sich schickt« stellen die scheinbar verloren gegangene Distanz immer wieder her.

Wie gegenwärtig das Bewusstsein der Verschiedenheit, des Abstandes zwischen animalischer Triebhaftigkeit und *honnêteté* bei allen Beteiligten ist, zeigt die Szene aus *Les corrivaux*, in der Brillant seinen Diener mit folgender Liebesbotschaft zu Clorette schickt: »Di-luy que ses beaux yeux humblement je luy baise/ Et sa bouche et ses mains, puis revien promptement.« – »Richte ihr aus, dass ich ihr untertänigst ihre schönen Augen, den Mund und die Hand küsse,/ Und dann kommst du sofort zurück.« Außer Hörweite seines Herrn bezeichnet der Diener dies als nutzlose »rethorique« und münzt die Worte seines Herrn nach seinem Gusto um: »Je vous baise les mains, je vous baise la veue,/ Je vous baise le cul, et s’en d’un peu plus bas« (I/3) – »Ich küsse Euch die Hand, ich küsse Euch die Augen,/ Ich küsse Euch den Arsch und noch ein bisschen weiter unten.« Deutlicher lässt sich der Standesunterschied kaum veranschaulichen: *honnêteté* und Respektierung der *bienséance* als Merkmale der höheren Stände gegen animalische Triebhaftigkeit der niedrigen.

Troterel verweist damit schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt (1612) auf eine sich allmählich vollziehende gesellschaftliche Entwicklung, die sich auch in den Theaterstücken in dem von uns betrachteten Zeitraum niederschlägt: Obwohl erotische Szenen – und folglich der Spaß des Publikums an ihnen – in den Komödien nach *Les corrivaux* (1612), aber auch in allen anderen Gattungen<sup>19</sup> bis hin zu Corneille<sup>20</sup>

19. Z.B. Nicolas Chrétien Des Croix: *Les amantes ou la grande pastorelle*. Pastorale, Rouen: Raphael du Petit Val 1613; Pierre Troterel: *La tragédie de Sainte Agnès*. Rouen: David du Petit Val 1615; Pierre Mainfray: *[La] rhodienne ou La cruauté de Soliman*: tragédie où l’on voit naïvement décrites les infortunes amoureuses d’Eraste et de Perside, Rouen: D. Du Petit Val 1621; Honoré d’Urfé: *Sylvanire ou La morte-vive*, fable bocagère (1627), Paris: R. Fouet 1627.

20. Vgl. Gabriel Conesa: »Corneille et la mimésis comique«, in: Georges Forestier: *La littérature et le réel. Littératures Classiques* 1989, Bd. 11, Paris: Aux amateurs des livres 1989, S. 151-170, hier S. 154ff.

keineswegs verschwinden, nimmt doch die explizite Benennung sexueller Betätigung ab und wird durch sexuelle Metaphorik verdrängt.<sup>21</sup> Durch seine Verfeinerung bestätigt das Theater so »die Verfeinerung der höheren Schichten selbst«.<sup>22</sup>

Zwei tragende Rollen bei Troterel passen allerdings nicht in das Schema der vernunftgesteuerten *bienséance* hier und der animalischen Triebhaftigkeit dort: Clorette, die Kleinbürgerstochter in *Les corrivaux* und der (namenlose) Gentilhomme in *Gillette*. Clorette verleiht gleich zu Beginn des Stückes ihrer Triebhaftigkeit Ausdruck, wenn sie sagt, sie wolle die Sinnenlust bis zur Neige auskosten, denn die Natur berechtere sie dazu (I/2). Ihre daraus resultierende Promiskuität stürzt die gesamte kleinbürgerliche Welt in Unordnung. Erst die Rückkehr zur Norm (durch die Heirat am Komödienende) stellt die Ordnung wieder her.<sup>23</sup>

Noch deutlicher als bei Clorette tritt die Triebhaftigkeit des Gentilhomme in *Gillette* zu Tage. Er macht sie in seinen eigenen Worten zur »animalischen«, wenn er Gillette vorschlägt, ihm im Stall zu gestatten, »ce que nature/ Fait exercer aux animaux« – »was die Natur die Tiere tun lässt«. Mit seinem Verhalten verstößt er gegen die Normen seines Standes, was sich schon daran zeigt, dass er über seine Verliebtheit in Gillette mit fast identischen Worten spricht wie sein Bediensteter Maturin, sich also mit ihm auf die gleiche Stufe stellt (I/1). Diesen Verstoß gegen die Standesregeln drückt auch La Damselle, die (ebenfalls namenlose) Ehefrau des Gentilhomme, mit deutlichen Worten aus (VI/2). Auch in diesem Stück wird am Ende die Norm wiederhergestellt: Der Gentilhomme kehrt reumütig zu seiner Damselle zurück, und Gillette wird mit ihrem – standesgleichen – Dienerkollegen Maturin verheiratet.

Die Funktion der Rolle des Körpers in der Darstellung dieser beiden *personnages* liegt in der Diskussion von Normen. Dies macht den Anspruch Troterels, er schreibe nicht über *vice* zwecks Nachahmung, sondern zur Abschreckung,<sup>24</sup> trotz gegenteiliger Bedenken glaubhaft. Es zeigt sich hier zudem, dass auch die Komödie, wie die anderen Gattungen<sup>25</sup>, in der Zeit vor 1625 als Propagandamittel in den

21. Vgl. Philip Stewart: »Les signes du comique«, in: *Saggi et ricerche di letteratura francese XXI* (1982), S. 191-241, hier S. 205.

22. K. Schoell: *Die französische Komödie*, S. 67.

23. Vgl. meine in Kürze erscheinende Untersuchung: » ... il faut bien que le corps exulte« (J. Brel). *Ordre et désordre dans Les corrivaux* (1612) de Pierre Troterel, sieur d'Avès«.

24. Siehe im *Advertissement au lecteur*.

25. Z.B. Propaganda für die Monarchie: N.C. Des Croix: *Les amantes ou la grande pastorelle*; für Monarchie und Disziplinierung des Adels: Pierre Matthieu: *La Magi-*

Prozess der Verfeinerung und *épuration* der Gesellschaft, vor allem der höheren Stände, einbezogen war. Das Theater des ersten Viertels des 17. Jahrhunderts enthält, auch durch die Betonung der Körperlichkeit, eine Reihe von Anzeichen dafür, wohin die Entwicklung des Theaters in diesem Jahrhundert führen wird. Und Richelieu musste nicht aus dem Nichts schöpfen, sondern die Theatersituation bei seinem Amtsantritt 1624 konnte ihm Anregungen geben für seine Politik mit dem Theater ebenso wie für das Theater.

Ludwig Hochgeschwender

## Spanischer Schelmenroman

Der spanische Schelmenroman bietet eine für ihn typische Form des grausamen Lachens über das Komische des Körpers.<sup>1</sup> Schon im ersten Kapitel des ersten pikaresken Romans, des *Lazarillo de Tormes*, findet sich ein Beispiel. Als Lazarillo von seiner Mutter einem blinden Bettler als Führer mitgegeben wird, macht er sehr bald eine wichtige Erfahrung. Der Blinde sagt zum Jungen, er solle sein Ohr an einen steinernen Stier legen und das Geräusch in ihm hören. »Y como sintió que tenía la cabeza par de la piedra, afirmó recio la mano y diome una gran calabazada en el diablo de toro, que más de tres días me duró el dolor de la cornada y díjome: ›Necio, aprende que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo.‹ Y rió mucho de la burla.«<sup>2</sup> – »Und als er merkte, dass ich den Kopf am Stein hatte, packte er hart zu und schlug mir den Kopf an den verteufelten Stier, so dass mir mehr als drei Tage der Schmerz vom Schlag an die Hörner blieb, und sagte: ›Dummkopf, lerne, dass der Bursche des Blinden etwas mehr zu wissen hat als der Teufel.‹ Und er lachte sehr über den Streich.«

Der Blinde gibt dem Jungen nicht nur eine saftige Lektion der Tücke, es freut ihn auch, ihm Schmerz zuzufügen: Er lacht. Offenbar soll auch der Leser so reagieren, denn der kurze Roman ist durchaus im heiteren Stil erzählt. So wird schon in seinem zweiten Absatz der Umstand, dass der Vater wegen anderen zugefügten Verletzungen be-

*cienne étrangère*. Tragédie, Rouen: David Geuffroy & Jacques Besongne 1617; »le droit divin« in: Théophile de Viau: *Pyrame et Thisbé* (tragédie), in: *Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, Jacques Scherer (Hg.), Paris: Gallimard, Bd. 1: 1975 und viele andere.

1. Alle Beispiele und Zitate sind entnommen aus der umfangreichen Sammlung: Angel Valbuena y Prat (Hg.): *La novela picaresca española*, Madrid: Aguilar 1966.

2. Ebd., S. 86.