

## Ragotin oder: Was ein komischer Körper im *Roman comique* alles aushalten muss

Die Auslach- und Prügelkomik in Paul Scarrons *Roman comique*<sup>1</sup> spielt sich ganz überwiegend *hinter* den Kulissen ab. Der Roman schildert bekanntlich den ärmlichen, bisweilen auch vergnüglichen Arbeitsalltag einer Schauspielertruppe aus der Provinz, in dem die elementaren Affekte, insbesondere die Aggression, eine große Rolle spielen und auf eine für neuere Leser manchmal befremdliche Weise mit der Erzeugung von Komik verknüpft sind: Es wird viel gerauft und viel gelacht.

Die Auseinandersetzung mit der literarischen Repräsentation der Affekte in diesem und anderen Romanen des 17. Jahrhunderts aus sozio- und psychogenetischem Blickwinkel zeigt, dass sich in dieser Zeit insgesamt im Zuge der Verhöfischung ein gewisser Wandel im gesellschaftlichen Normengefüge in Richtung Affektkontrolle vollzieht, der vom *Roman comique* nur sehr eingeschränkt – und vom älteren *Francion* noch weniger – nachgebildet wird, indem die meisten Aktanten das ihnen abverlangte »Triebopfer« nicht immer bringen wollen oder können und nur allzu leicht in die ältere Affektprägung zurückfallen.<sup>2</sup> Für das Affektinventar des *Roman comique* bedeutet das – an Stelle der höfisch gebotenen Aggressionsdämpfung – innerhalb der Schauspielertruppe die weitgehende Aufrechterhaltung eines selbstregulierenden Systems aus archaischer Aggression (Prügelszenen, derbe Streiche auf Kosten Dritter u.a.) und ihren psychischen Gegenmomenten Ermüdung und Lachen.

Ich nutze gern die Gelegenheit, an einer besonders auffälligen Figur die historische und ästhetische Alterität der zu diesem System gehörenden Form von Komik zu zeigen. Es handelt sich um Ragotin, einen zwergwüchsigen<sup>3</sup> Provinzadvokaten und erfolglosen Liebhaber

1. Ich verwende als Textgrundlage die von Émile Magne besorgte Ausgabe: Paul Scarron: *Le roman comique*, Paris: Garnier 1967, die auch die Fortsetzung von Antoine Offray enthält. Teile und Kapitel bezeichne ich mit römischen und arabischen Zahlen.

2. Vgl. meine an anderer Stelle ausgeführte, aus Sigmund Freud und Norbert Elias entwickelte These dazu, die sich bei der Textinterpretation gut bewährt hat: Werner Helmich: »Höfische und antihöfische Affektmodellierung im niederen französischen Roman des 17. Jahrhunderts«, in: Wolfgang Adam u.a. (Hg.): *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 28), Wiesbaden: Harrassowitz 1997, S. 607-620.

3. Schon sein Name deutet das an: *ragot* bedeutet ›kleiner, untersetzter Mann‹, vgl. P. Scarron: *Le roman comique*, S. 422, Anm. 29.

der Dicht- und Schauspielkunst – aber auch einer der Schauspielerinnen –, der durch seinen Übereifer allen in der Schauspielertruppe auf die Nerven geht. Als verhinderter Dichter, der seine Produkte nie zum Besten geben darf, wirkt er gelegentlich wie ein Vorgriff auf den Barde den Assurancetourix in der *Astérix*-Serie. Er ist Opfer vieler Späße, Missgeschicke und Brutalitäten.

Zur Einstimmung einige Kostproben aus dem Kapitel I/10: Ragotin bekommt von Mademoiselle Angélique, die er allzu vertraulich getätschelt hatte, dafür zunächst einen kräftigen Hieb auf die Finger. Dann entreißt man ihm ein Buch, um es gegen seinen erbitterten Widerstand von Hand zu Hand weiterwandern zu lassen und dabei zu zerfleddern, und der arme Ragotin muss mit ansehen, wie sich alle über ihn lustig machen: »[...] que tout le monde s'éclatait de rire à ses dépens«<sup>4</sup> – »wie alle auf seine Kosten in Lachen ausbrachen«. Gleich darauf schlägt ihm ein körperlich weit Überlegener mehrmals so stark auf den Kopf, dass ihm der Hut bis unters Kinn rutscht – er muss ihm später zur allgemeinen Erheiterung vom Hals geschnitten werden –, und gibt ihm dann noch einen Fußtritt an den Kopf (sic!), der ihn ausgerechnet zu Füßen der angehimmelten Schauspielerinnen auf den Hintern fallen lässt. Dass der derart Geprellte darüber selbst am Ende noch lachen kann, ist verwunderlich und für die übrigen denn auch ausgesprochen beruhigend.<sup>5</sup>

Auch bei anderen Gelegenheiten muss er von seinen verehrten Schauspielerkollegen viel erdulden. Er teilt zwar auch selbst gern Hiebe aus, zieht aber wegen seiner Kleinheit und Ungeschicklichkeit bei den körperlichen Auseinandersetzungen regelmäßig den Kürzeren. Dazu wird er immer wieder, wenn er verprügelt oder anderweitig malträtiert worden ist, ausgiebig verlacht. Ragotin gilt – ähnlich übrigens wie der zweite Dichter der Truppe, Roquebrune, – als skurriler Außenseiter und ist damit zum Opfer von Gruppenaggressionen, als deren ausführendes Organ oft der als besonders bösartig gezeichnete Schauspieler la Rancune auftritt, geradezu prädestiniert.

Doch eine solche mimetisch-sozialpsychologische Lesart greift offenbar zu kurz. Als Ursachen seiner Missgeschicke gesellen sich nämlich zur Bosheit seiner Mitmenschen noch die Naturübel in Form von Unfällen, etwa in der Episode, in der sich nicht ohne sein Zutun der Inhalt eines Hafersacks über ihn ergießt, oder in einer anderen, in der er im Zuschauerraum in die Sickergrube fällt und sich ein gespörnter Stiefel in seine Kehle bohrt. Auch die Tierwelt beteiligt sich an seiner Schädigung. Ein Widder rammt ihm seine Hörner erst an den Kopf, dann an die Knie und fügt ihm blutende Wunden zu. Gegen Ende des

4. Ebd., S. 43.

5. Vgl. ebd., S. 45.

besonders burlesk-inkohärenten Kapitels II/16 scheint sich die ganze Außenwelt gegen seine körperliche Unversehrtheit verschworen zu haben: Er wird hier in schneller Folge gefesselt in den Dreck geworfen, von einem Bauern mit der Peitsche gezüchtigt, von einem Hund gebissen und schließlich noch von Bienen gestochen.

Sein größter Feind sitzt indessen auf einer höheren diegetischen Ebene. Es ist der Erzähler selbst, für den Streiche und Brutalitäten der anderen Figuren oder auch Unfälle ohne größeres menschliches Zutun gleichermaßen willkommen sind, um sich seinerseits als *genius malinus* zu betätigen. Zwei breit ausgesponnene Szenen, die sich auf besonders perfide Weise sogar jeweils über zwei Kapitel erstrecken, mögen diese Beteiligung illustrieren. Die erste beschreibt ausführlich eine Serie von Missgeschicken Ragotins beim Besteigen eines Pferds, die zunächst damit ihren Höhepunkt findet, dass er schmerzlich auf dem Sattelknauf landet, woselbst ihn der Erzähler über das Ende des Kapitels hinaus sitzen lässt, um ihn im Folgekapitel über weitere kavallerieske Zwischenpositionen endlich vom Pferd fallen zu lassen. Diese extradiegetische Grausamkeit geht offenbar sogar über die der fiktionalen Mitspieler hinaus, denn am Ende dieser Szene heißt es ausdrücklich, niemand habe diesmal bei dem Unfall gelacht, weil man Angst gehabt habe, er könne sich verletzen.<sup>6</sup>

In der zweiten Szene kommt es zu einer noch dichteren Ballung von Aggressionen, Missgeschicken und metadiegetischen Zusatzquallen. Zunächst wird Ragotin von einer statiosen Dienerin nach einer Auseinandersetzung kopfüber in einen großen Holzkoffer gesteckt, dessen Deckel ihm schmerhaft auf die Beine fällt. Aus dieser Lage befreit, stürzt er sich auf sie, erhält von ihr aber einen so heftigen Schlag auf den Kopf, dass ihm Hören und Sehen vergeht. Nachdem ihm im anschließenden Gerangel der Hosengürtel gerissen ist, was mit großem Gelächter quittiert wird,<sup>7</sup> zieht der Schauspieler l’Olive ihm die Hose ganz herunter und schlägt ihm mit der Hand auf die Oberschenkel, bis sie scharlachrot werden. Beim Aufspringen gerät Ragotin schließlich mit dem Fuß in einen Nachttopf, aus dem er sich nicht mehr befreien kann, und wird von la Rancune in dieser misslichen Lage allen zum Gespött vorgeführt. Auch hier bleibt – als kleines Grausamkeitssupplement des Erzählers – der Fuß bis ins Folgekapitel hinein schmerzlich

6. Vgl. ebd., S. 128.

7. »[...] la ceinture de ses chausses s’en rompit et le silence aussi de l’assistance, qui se mit à rire« – »[...] der Gürtel seiner Hosen riß dabei und auch das Schweigen der Anwesenden brach, die zu lachen begannen«, ebd., S. 194. Man beachte hier das sprachspielerische Zeugma mit dem Verb *rompre*, das einmal in wörtlicher, ein anderermal (*in absentia*) in figürlich-idiomatischer Funktion (»das Schweigen brechen«) gebraucht wird.

im Nachtopf gefangen und wird von den Beteiligten als Ragotins »Metallfuß« – »pied de métal«<sup>8</sup> ausgiebig belacht.

Letztlich bedarf der Erzähler aber der fiktionalen Plagegeister und misslichen Situationen, die er sich da ausgedacht hat, offenbar gar nicht, um Ragotin schlecht aussehen zu lassen, sondern kann seine Abneigung auch in der Personenbeschreibung und in direkten Interventionen äußern. Er stellt ihn u.a. als närrisch, verlogen, anmaßend, eigensinnig und als schlechten Dichter vor,<sup>9</sup> registriert hämisch die Zahl seiner Missgeschicke durch rekurrente Kapitelüberschriften vom Typus »Autre disgrâce de Ragotin« – »Ein weiteres Missgeschick Ragotins« und schadenfrohe Kommentare, zeigt Genugtuung darüber, dass sich manche vor den Augen der Damen abspielen, er also blamiert wird,<sup>10</sup> schildert genüsslich seine Qualen und betont beispielsweise in der Reiteepisode im Kapitel I/20 nicht weniger als fünf Mal hintereinander seine körperlichen Defizite. Die Bosheit des Erzählers als Erfinder all des Ungemachs, das da über Ragotin hereinbricht, scheint viel umfassender als die seiner fiktionalen Helfer auf der Ebene der Diegese, indem er ihn neben all den Schlägen, die er ihn in der Erzählfiktion einstecken lässt, auf der metafiktionalen Ebene zusätzlich mit narrativen und sprachlichen Bosheiten verfolgt.

Bei der Übertragung der Quäl-Lach-Konstellation der Figuren der Fiktionsebene auf die des Erzählers entspräche dem Lachen der Schauspieler hier das des (intendierten) Lesers. Offensichtlich rechnet in der Tat der Erzähler – und in diesem Fall darf man getrost sagen: auch der Autor – bei seiner »Grausamkeit« gegenüber Ragotin mit dem Lachen seines Lesers. Man darf wohl beim damaligen Leser ein Bewusstsein von elementarer Körperkomik voraussetzen, das in bestimmten Konstellationen auch noch länger präsent sein mag, allerdings mit schlechtem Gewissen durchsetzt.

Wenn man sich aus heutiger Sicht die Frage stellt, wie komisch ein kleiner Körperwuchs, Prügel und andere Missgeschicke eines Mal-

#### 8. Ebd., S. 195.

9. Vgl. ebd., S. 25. In der Fortsetzung des von Scarron bei seinem Tod hinterlassenen Torsos durch Antoine Offray, die durch Anspielungen auf frühere Abenteuer immer wieder die Verbindung zum Scarron-Text herzustellen sucht, aber insgesamt ein eher ärmliches Machwerk ist, begegnet uns ungeachtet einiger weiterhin komisch präsentierter Wiederholungsmissgeschicke – Ragotin fällt allein vier Mal vom Pferd (III/4, 5, 12 und 17), zu guter Letzt mit letalen Folgen – ein tiefgreifend veränderter Ragotin, der sich inzwischen der Truppe ganz angeschlossen hat: ein jetzt wirklich unglücklicher Liebhaber mit Selbstmordgedanken, der seine eigene Grabinschrift dichtet. Um der Stimmigkeit des Porträts willen scheint es mir geradezu geboten, mich hier auf den Scarron-Text (Teil I und II) zu beschränken.

#### 10. So ausdrücklich etwa am Ende von Kapitel I/20, S. 129.

trätierten seien, wird man eher zu einer negativen Antwort kommen. Wie kann Unglück komisch sein? Hier hat sich spätestens seit dem Naturalismus ein psychischer Wandel vollzogen, der erkennbar mit Erich Auerbachs These vom Realismus des 19. Jahrhunderts als dem Ende der Stiltrennung korreliert ist<sup>11</sup>: Die niederen Personen (nicht nur in sozialer Hinsicht) gewinnen Anrecht auf literarische Dignität als Protagonisten und damit auf ernsthafte Behandlung, eine Entwicklung, die bekanntlich auch für die Frage wichtig ist, ob es heute noch einen pikaresken Roman geben könne. Die Existenz eines Ragotin als literarische Figur erschien heute wohl als ernstes *Sujet par excellence*, jedenfalls im Rahmen der Höhenkammliteratur.

Für den *Roman comique* gilt dies entschieden noch nicht. Die ernste Auffassung des geplagten Ragotin beruht offensichtlich auf einer historischen Fehllektüre – ähnlich wie die romantische vom ernsthaften und nicht komischen Menschenfeind Molières. Dass der Autor eine solche Lesart auch keineswegs fördern wollte, hat er durch eine ganze Reihe von Unernst-Signalen in seinem Werk angedeutet. Ich nenne nur die inter- und architextuellen Spiele (Epenparodie), die erzählironischen Elemente und die zumindest intendierte relative Harmlosigkeit all der Kämpfe und Streiche. Die Prügeleien sind, darüber besteht Konsens,<sup>12</sup> offensichtlich Parodien (damals sagte man eher ›Travestien‹) epischer Schlachtschilderungen. Hierher gehören auch die mythologischen Zeitangaben<sup>13</sup> oder die Vergilreminiszenz »la Discorde, aux crins de couleuvre«<sup>14</sup> – »die Zwietracht mit den Schlangenhaaren« – als edle Periphrase der simplen Rauflust. Als erzählironisch anzuführen sind etwa Überschriften, die Kapitel mit semantisch leeren Inhaltsangaben wie »Qui ne contient pas grand' chose« (I/5) – »das nicht viel enthält«<sup>15</sup> präsentieren, oder die spielerische Nichtunterscheidung von Fiktions- und Metafiktions-Ebene bzw. von erzählter

**11.** *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: Francke 1946 (2. Auflage 1959). Auerbach hat gezeigt, dass es schon früher – und durchaus vor dem *Roman comique*, der in dieser Hinsicht gerade nicht nach vorn weist – Durchbrechungen der Stiltrennung gegeben hat; bekanntlich bringt er sie mit der Würde des Niedrigen im Christentum in Verbindung, was nicht von allen Kritikern akzeptiert worden ist.

**12.** Besonders ausführlich hier Joan E. DeJean: *Scarron's »Roman comique«. A Comedy of the Novel, a Novel of Comedy*, Frankfurt/Main, Bern: Peter Lang 1977; die Erkenntnis findet sich in praktisch allen neueren Arbeiten zum *Roman comique*.

**13.** Beide Bücher des Romans beginnen mit einer solchen umständlich-mythologischen Tageszeitangabe über den Sonnenstand, die dann trivial erläutert wird (P. Scarron: *Le roman comique*, S. 3, 159).

**14.** Ebd., S. 194.

**15.** Ähnlich I/11, II/1 und 18.

Zeit und Erzählzeit an einigen Kapitelgrenzen.<sup>16</sup> Die Raufereien sind so arrangiert, dass schwere Verletzungen von vornherein ausgeschlossen sind. Gekämpft wird physisch und mental auf archaische Weise: ohne moderne Waffen, meist nur mit den Fäusten und einfachen Schlagwerkzeugen. Man hat oft fast den Eindruck, hier würde nur mit Narrenpritschen geschlagen und als käme aus den Wunden nur Theaterblut. Der Anschein von Realismus wird durch all diese offensichtlichen Arrangements konterkariert. Dass die Schauspieler bei Ragotins Reitunfall Angst haben, es könne ihm etwas zustoßen, bleibt folgenlos, vor allem für den Erzähler, der es ja ohnehin besser weiß. Insgesamt ist der Roman trotz all seiner Alltagsszenen weniger welthaltig (im Sinn des späteren Realismus), als es zunächst scheinen mag.

Durch all diese Verfahren wird hinter dem vordergründigen Realismus der Kunstcharakter dieser Schauspielerwelt *bloßgelegt* (ich verwende bewusst einen Begriff des russischen Formalismus), die nicht weniger, sondern nur *anders* literarisch arrangiert ist, als die der eingelagerten höfisch-idealistischen spanischen Novellen. Wenn es sich aber um eine bewusst als solche geschaffene literarische Kunstwelt handelt, die entgegen dem Anschein nicht realistisch-mimetisch gemeint ist, dann ist auch der ihr angehörende Körper Ragotins offenbar kein realistischer (lebensweltnachbildender), sondern nur ein literarisch-konventionalisierter und nach damaliger Auffassung eben komischer Körper, auch wenn Elemente der niederen Mimesis präsent sind und gelegentlich das rein Spielerische des Systems stören. Dann ist auch der Erzähler weniger grausam, als es scheint. Er »quält« in Ragotin nicht einen Menschen, sondern *in effigie* eine nur sprachlich existente und zudem literaturgeschichtlich als extrem lachhaft konventionalisierte Figur, in der, wie die Personenbeschreibung<sup>17</sup> zeigt, gleich

16. »[...] et cependant que ses bêtes [sc. celles du charretier] mangèrent, l'auteur se reposa quelque temps et se mit à songer à ce qu'il dirait dans le second chapitre« – »[...] und während seine Tiere gefüttert wurden, ruhte sich der Verfasser einige Zeit aus und dachte darüber nach, was er im zweiten Kapitel sagen sollte«. P. Scarron: *Le roman comique*, S. 5. Hierher gehört auch der metadiegetische Erzählerkommentar zur oben angeführten Reitszene: »[...] alors le malheureux se trouva le pommeau entre les fesses où nous le laisserons comme sur un pivot pour nous reposer un peu; car, sur mon honneur, cette description m'a plus coûté que tout le reste du livre et encore n'en suis je pas trop bien satisfait«, ebd., S. 127 – »[...] so spürte der Unglückliche den Sattelknopf zwischen seinen Hinterbacken, auf dem wir ihn sitzen lassen werden wie auf einem Drehzapfen, um uns ein bisschen zu erholen; denn, bei meiner Ehr, diese Beschreibung hat mich mehr Mühe gekostet als das ganze übrige Buch, und ich bin immer noch nicht völlig damit zufrieden«.

17 Vgl. Anm. 9.

mehrere »niedere«, d.h. komische Typen zusammenfließen, so u.a. der verlogene Diener, der Pedant und der Dichterling.

Damit ist auch die Komik für den damaligen und heutigen literarhistorisch gebildeten Leser höchstens zu einem Teil die archaische des Auslachens und der Schadenfreude (ganz lässt sich das nicht ausschließen), zum anderen und wohl größeren aber die des Erkennens all der genannten Konventionen, Arrangements und Sprachspiele. Sein Lachen gilt überwiegend der literarischen Machart, ist also im Wesentlichen »Meta-Lachen« (*sit venia verbo*) und kaum identifikatorisches Lachen in Bezug auf das fiktionale Geschehen. Die grundsätzliche Gefahr, dass ihm aufgrund der allzu kruden Geschehnisse auf der Fiktionsebene auch das Meta-Lachen im Hals stecken bleibt, ist im *Roman comique* durch die angeführten Unernst-Signale weitgehend vermieden, selbst für moderne Gemüter.

Das impliziert für den kompetenten Leser eine Art Gattungs-Switching: Er erkennt, dass er nicht einen realistischen Roman liest, sondern wie durch einen Schleier aus Versatzstücken der Alltagswelt einen hochkonventionalisierten, aber erkennbar nicht der Höhenkammliteratur zuzurechnenden literarischen Ulk. Dass Ragotin als komische Figur im Grand Guignol oder in einem Slapstickfilm noch durchaus vorstellbar wäre, signalisiert seine Zugehörigkeit zu einem trivialeren und archaischeren Präsentationsmodus. Dazu passt, dass die psychischen Verletzungen, all die Häme und Schadenfreude in sprachlicher und außersprachlicher Form, die er zu erdulden hat, außerhalb des Blickfelds bleiben, wie man ja auch nicht weinen muss, wenn der dumme August im Zirkus hinfällt.

Werner Helmich

## Die Lustige Person oder Das Komische als Rollenfach

Der ganz junge Josef Kainz wurde nach mehreren Engagements als »Erster Held und Liebhaber« in Marburg in der Steiermark (heute: Maribor; Spielzeit 1875/76), als »jugendlicher Held und Liebhaber« am Stadttheater Leipzig (1876/77) und am Meininger Hoftheater (1877/78-1879/80) im September 1880 von Ernst von Possart an das Königliche Hof- und Nationaltheater München verpflichtet, wo er bald in enge Beziehungen zu König Ludwig II. trat. Während all dieser frühen Engagements übermittelte Kainz seinen Eltern briefliche Einschätzungen der von ihm gespielten Partien vor dem Hintergrund des Systems der Rollenfächer, in das er eingebunden war. Über den ›Romeo‹ schrieb er am 11. September 1880 an seine Mutter: