

WOLFGANG THEILE

DISPARATE WIRKLICHKEIT UND ROMANESKES EREIGNIS

Zu Scarrons „Roman comique“.

I. Realismustheorie und „realistischer“ Roman des 17. Jahrhunderts.

„Realismus“ in der Kunst läßt sich nicht auf einen Modus der stofflichen und formalen Organisation von Wirklichkeit reduzieren, sondern ist vor allem eine Weise des Bewußtseins, dem diese spezifische künstlerische Organisation verpflichtet ist. Allerdings müssen wir das Wirklichkeitsbewußtsein einer Epoche als deren „versteckteste Implikation“ ansehen, die als ein deutlicher konturiertes und erkennbares Phänomen eigentlich erst dann hervortritt, „wenn jenes Wirklichkeitsbewußtsein längst gebrochen ist“ (S. 29)¹. Das erschwert die Erkenntnis, zumindest im Vergleich mit demjenigen Verständnis von „Realismus“, dessen Kategorien aus den Bereichen des Stoffes, des Themas, des Stils usf. gebildet worden sind.

Nun kennt die Literatur gewisse Erscheinungsweisen, die eher dazu geeignet sind, das in ihnen liegende und wirkende Bewußtsein aufzudecken, weil sie sich als Kunst- und Erlebnisform selbst im Auge behalten bzw. den Rezipienten in diese Aktivität einbeziehen. Ich meine damit alle Formen ‚kritischer‘ Literatur (ironische, burleske oder parodistische, poetologische). Der in solchen Formen angestrebte und gewonnene Bewußtseinsgrad geht jedoch auf Kosten jenes „emotionellen Thermometers“, dessen Steigerung im Leser E. M. Forster² für ein Merkmal des großen Kunsterlebnisses, damit aber auch der großen Literatur – im speziellen Fall, des Romans – anerkannt haben wollte (S. 87). ‚Kritische‘ Literatur produziert ohne Umschweife Distanz, weil sie selbst zu sich in Distanz steht. Damit wird ‚Realismus‘ aber auch zur Grundbedingung und zum Ergebnis eines wirkungspoetischen Vorgangs, der in der vorliegenden Untersuchung am Beispiel von Paul Scarrons *Roman comique* (1651/57) dargestellt werden soll.

Um die Romane von Sorel, Scarron und Furetière einer allgemeinen Charakteristik zu unterziehen, bediente sich die Literaturgeschichte verschiedener bewährter Ordnungsbegriffe wie ‚burlesk‘, ‚komisch‘, ‚antiliterarisch‘ bzw. ‚antiromanesk‘; seit den Arbeiten von Gustave Reynier zu Beginn unseres Jahrhunderts gelangte die Bezeichnung ‚realistischer Roman‘ zu weiter Verbreitung und dauerhafter Anwendung. Daß damit nach der Realismusdebatte im 19. Jahrhundert sowie nach Lukács und Auerbach verschiedene Bedeu-

¹ Hans Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, in: *Nachahmung und Illusion* (Poetik und Hermeneutik, Bd. I), hg. von H. R. Jauß, München 1964, S. 9–27.

² *Ansichten des Romans* (1927), Frankfurt 1962.

tungsebenen, nämlich zumindest eine historische und eine stiltypologische, ins Spiel gebracht waren, blieb weitgehend unberücksichtigt. So mußte es bei der Frage nach dem ‚Realismus‘ dieser Erzählliteratur zwangsläufig zu unstatthafter Vermengungen der Bestimmungskriterien kommen. Das unzuverlässigste Feststellungsverfahren hatte die sog. realistische Schule des 19. Jahrhunderts selbst hervorgebracht, indem sie das Phänomen ‚Realismus‘ entwicklungs geschichtlich, nämlich als naturnotwendig auftretende Literaturepoche nach der Klassik und Romantik zu fassen versuchte. Demnach hätte es nie einen ‚Realismus‘ des 17. Jahrhunderts oder einer beliebigen Epoche geben können.

Aber auch von der Tatsache, daß durch Lukács und Auerbach die Stil- und Verfahrenskategorie ‚Realismus‘ historisch bezogen worden war, blieb der sog. realistische Roman des französischen 17. Jahrhunderts bisher in bemerkenswerter Weise unbetroffen. Wäre ihr Rechnung getragen worden, so hätte auch für diese Literatur die, angesichts alltäglicher Wirklichkeit oder zeitgenössischer Lebens- und Verhaltensformen, traditionell postulierte Abschilderungsfunktion ‚realistischer‘ Dichtung als Merkmal des ‚Realistischen‘ in Frage gestellt und durch die Dimension des Wirklichkeitsverständnisses ersetzt werden können. Dem stand jedoch entgegen, daß ‚Realismus‘ im französischen Roman des 17. Jahrhunderts aus der sehr wirksamen negativen Kategorie des sog. Anti-Romans³ bezogen wurde, eine Bezeichnung, die sich gegen den voraufgegangenen und gleichzeitigen pastoralen bzw. heroisch-galanten Roman der Epoche richtete. Betrachtet man die Produkte dieser beiden gegensätzlichen Literaturserien des 17. Jahrhunderts, so erscheint jenes Abgrenzungsverfahren legitim. Aber gerade weil einerseits auf der Ebene des Stofflichen, Thematischen und des Erzähltechnischen der Unterschied zwischen beiden Romanformen so eklatant war und andererseits der sog. idealistische Roman des 17. Jahrhunderts keinerlei Beziehung zu dem im 19. Jahrhundert gewonnenen Realismusbegriff zeigte, fiel es besonders schwer, den Realismus von Sorel, Scarron und Furetière *nicht* als den des 19. Jahrhunderts zu be greifen.

Daß es unter dieser Voraussetzung zu Mißverständnissen und Widersprüchen kommen mußte, läßt sich leicht an der neueren Scarron-Kritik ablesen. Es erwies sich hier auf die Dauer als unmöglich, die verschiedenen ‚realistischen‘ Merkmale wie Kultur- und Gesellschaftskritik, Willen zum Detail oder die niedere Stilebene des Komischen als einheitliche künstlerische Erfahrungskategorie in einen einleuchtenden Zusammenhang zu bringen. Man ist zwar geneigt, Scarron „une certaine truculence du détail, des scènes colorées“ (S. 20) zuzugestehen⁴. Aber schon fehlt es dem Kritiker an „critique politique ou sociale“ (a. a. O.); Scarron entwickle keinen sozialrealistischen Wagemut,

³ Dazu die aufschlußreiche Untersuchung von Wolfgang Leiner, *Begriff und Wesen des Anti-Romans in Frankreich*, ZfSL 74 (1964), S. 97–129; für das 17. Jahrhundert besonders S. 115 ff.

⁴ A. Adam, *Le roman français au 17^e siècle*, in: Adam (Hrsg.), *Romanciers du 17^e siècle*, Paris 1958, S. 7–57 (Vorwort).

„ni dans les idées, ni dans le ton“ (a. a. O.). Und J. von Stackelberg⁵, der Scarron als „den bis dahin größten Meister des komischen Realismus in der französischen Literatur“ (S. 121) schätzt, kommt zu einem ähnlich anachronistischen Realismus-Verständnis, wenn er die „Darstellung des Alltäglichen“, die „Einbeziehung des gewöhnlichen Gegenständlichen“ (S. XIV) ebenso darin einschließt wie „die unzähligen Prügel, welche hier ausgeteilt und bezogen werden“ (S. 108)⁶. Kein Wunder, daß man⁷ bei soviel Ungewißheit die Möglichkeiten einer auf der Formel ‚Realismus‘ basierenden Synthese der „description minutieuse du réel“ mit dem zeittypischen „comique débridé“ (S. 222) Scarrons äußerst pessimistisch beurteilte: „Ce serait lui demander d'avoir trouvé la quadrature du cercle“ (a. a. O.).

Ist demnach Scarron ständig der Gefahr ausgeliefert, entweder in die Stillosigkeit umzuschlagen oder – gemäß einer besonderen Realismus-Konzeption – die Wirklichkeit zu verfälschen? Und wollte man ihn einen ‚realistischen Dichter‘ nennen, müßte er dann notwendigerweise alle die von der Kritik zur Geltung gebrachten Elemente in seinem Roman auch vereinigen? A. Adam, der genau diese Ansicht tatsächlich zu vertreten scheint, hält es darum für eine „mauvaise habitude“ der Literarhistoriker, die Romane von Sorel, Scarron usf. „romans réalistes“ zu nennen (S. 16), „car Scarron n'a point dessein de nous donner un tableau d'une exactitude prudente et minutieuse“ (S. 38). Er stellt deshalb als den „véritable caractère“ (S. 39) des *Roman comique* die traditionellen romanesken Elemente (Novellen, Liebesintrigen, Entführungen) heraus und der realistischen Romankonzeption diametral entgegen.

Damit entfernt sich der moderne Kritiker nur minimal von den frühesten ernstzunehmenden Absichten Gustave Reyniers, einem ‚realistischen Roman‘ im klassischen Zeitalter Lebensrecht zu gewähren⁸. Reynier hatte Scarrons Realismus in dessen persönlichen Erlebnissen in Le Mans zu begründen versucht: „une réalité très présente à son esprit“ (S. 266). Was dem allerdings entgegenstehe, sei die tatsächliche, romanesk geratene Romankonzeption⁹. Er hält es darum sogar für höchst erstaunlich, „de trouver une part de vérité“ (S. 266) im *Roman comique*. Um herauszustellen, „ce qu'il peut y avoir de

⁵ Von Rabelais bis Voltaire. Zur Geschichte des französischen Romans, München 1970.

⁶ Diese Einengung des Realismusbegriffs hängt wesentlich zusammen mit der Konzeption Stackelbergs, zwei rein verfahrenstechnisch unterschiedene Romanweisen in Frankreich als miteinander in Funktion tretende Impulskräfte für einen Gattungswandel aufzufassen: „eine idealisierende, mehr oder minder illusionäre, wesentlich phantasiebestimmte, und eine stärker auf das Tatsächliche, auf die gewöhnliche Alltagswelt der Menschen bezogene“ (S. X).

⁷ Ich beziehe mich hier auf F. Bahr, *Le roman réaliste en France au 17^e siècle: problèmes de style*, in: P. Böckmann (Hrsg.), *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg 1959, S. 215–223.

⁸ C. Reynier, *Le roman réaliste au 17^e siècle*, Paris 1914; ders., *Les origines du roman réaliste*, Paris 1912.

⁹ „On a quelque mal à recueillir dans ce désordre les éléments d'observation qui font le réalisme de cet ouvrage.“ (S. 268 f.).

réalité certaine dans ce roman que son auteur donne comme „très véritable“ (S. 278), bezieht sich Reynier noch ernsthaft auf die literaturwissenschaftlich sehr diskutablen archivalischen Forschungen von Henri Chardon zur Identifizierung der Romangestalten in Scarrons Lebens- und Bekanntenkreis von Le Mans¹⁰. Merkwürdigerweise hat sich, trotz einhelliger Infragestellung solcher entschlüsselnder Literaturanalyse durch die neuere Kritik, dieses Realismus-Verständnis bis in unsere Tage gehalten. Denn wie anders soll man die Aussage von Henri Coulet¹¹ zum „réalisme social“ des frühen französischen Romans verstehen, wenn es heißt: „Scarron ne le sépare pas de l'action romanesque: c'est au cours de l'action, où ils jouent un rôle, que sont décrits tous les membres de la société provinciale“ (S. 204)¹².

Realismus als Darstellung von Lebenswirklichkeit, als Dokumentation tatsächlicher gesellschaftlicher, politischer oder anderer Gegebenheiten. Dahinter steht also immer noch jene Theorie eines Realismus der Abschilderung, die bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts erarbeitet worden war und von der aus die sog. romanesken Verirrungen des vor-realistischen Romans als gattungsfremd disqualifiziert werden konnten. Das alte Vorurteil gegen das „fabuleux“, das einst von einem hierarchisch durchgliederten Literaturverständnis der klassisch-humanistischen Doktrin her formuliert und gegen den Roman gerichtet worden war, kehrte nun auf der Stufe der Erzähltheorie wieder und versuchte, die Eigenheiten des frühen Romans unter einem Schwall von ‚défauts‘ zu ersticken¹³. Es muß an dieser Stelle ganz deutlich gesagt werden, daß die zum besseren Verständnis von Scarrons Kunstvision verwendeten Formeln wie „Geist der Burleske“ (Morawe), „réalisme et fantaisie“ (Bar), „roman ‚divertissant“ (Adam), „nature baroque“ des Erzählsystems (Coulet), „komischer Realismus“ (Stackelberg) absolut leere Begriffe bleiben, solange ungeklärt bleibt – und das bleibt es bei den genannten Untersuchungen weitgehend –, welches Wirklichkeitsbewußtsein eben diese scheinbar unver-

¹⁰ H. Chardon, *La troupe du Roman Comique dévoilée*, Paris 1876; ders., *Scarron inconnu et les types des personnages du Rom. Com.*, 2 Bde., Paris 1904.

¹¹ H. Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, I, Paris 1967.

¹² In diesen Zusammenhang gehört auch die Bemerkung, daß die „meilleures pages réalistes de Sorgel sont celles où il décrit ce qu'il a lui-même connu“ (S. 195).

¹³ Reynier, op. cit., kennt eine Reihe solcher „défauts“: „Le premier est le romanesque très conventionnel dont sont remplis non seulement les quatre nouvelles tirées de l'espagnol, mais aussi la biographie de l'aimable Destin“ (S. 269). Die inkohärente Struktur betreffend, heißt es: „On a quelque mal à recueillir dans ce désordre les éléments d'observation qui font le réalisme de cet ouvrage“ (S. 268 f.). Und weiter: „En tout cas, ces bouffonneries et ces bagarres frénétiques ne sont pas seulement fatigants par leur fréquence et leur développement trop prolongé, elles effacent trop, à notre gré, ce qu'il y a, derrière elles, de plus raisonnable et de plus naturel“ (S. 274). – Bei Adam kommt Scarron keineswegs besser davon: „Nous savons ses défauts. Scarron s'amuse trop souvent et trop longuement à raconter des ‚orages des coups‘, des gens qui tombent, des charriots qui s'embourbent dans une fondrière. Nous n'acceptons pas non plus les libertés que prend le romancier avec les lois élémentaires de son métier. Nous lui pardonnons mal de résumer en trois lignes des événements importants et de décrire au contraire avec une minutie accablante une scène où il lui plaît de s'amuser.“

einbaren, auch oft getadelten oder vorsichtig ausgeklammerten erzähltechnischen Eigenwilligkeiten erforderlich gemacht hat.

II. Die Differenz zwischen erlebter und erzählter Wirklichkeit.

Es steht außer Frage, daß der *Roman comique* mit seinem Stoff- und Themenangebot sich einen entscheidenden Schritt vom zeitüblichen ‚hohen‘ Roman fortbewegt und dabei ihm eigene Wirklichkeitsgegenstände zur Darstellung gewählt hat. Das läßt sich sogar bei oberflächlichster Lektüre sehr rasch am charakteristischen Wortschatz ablesen, der den Leser – anders als bei dem sich sehr abstrakt gebenden psychologischen Roman – zu ständiger Informationsnahme über ungewohnte Bezeichnungen des alltäglichen Umgangs zwingt. Wäre jedoch dieses stoffliche Moment der ganze Sinn eines erzählerischen ‚Realismus‘ im 17. Jahrhundert gewesen, so hätte er als eine literarische Theorie wohl bald jenes Dilemma des neueren europäischen Naturalismus erreicht gehabt, das darin bestand, daß die Eroberung neuer Stoffgebiete und Realien mit dem künstlerischen Einholen von Wirklichkeit verwechselt wurde.

Abweichend von den im ersten Teil skizzierten kritischen Verfahren, hat Erich Köhler¹⁴, ein wenig pauschal vielleicht, aber darum nicht weniger anregend, einen Entstehungszusammenhang der sog. realistischen Romane des 17. Jahrhunderts angesprochen, der das scheinbar außerliterarische Wirklichkeitserlebnis in die Skala der literarästhetischen Funktionen einreicht¹⁵. Mit dem Bemühen, die erzählerische Gestaltung einer literarischen Wirklichkeit als direkten Ausfluß eines lebenswirklichen Zustands und dessen Verständnisses darzustellen, könnte womöglich der Widerspruch zwischen Erzählrealismus des 17. Jahrhunderts und Realismusverständnis des 19. Jahrhunderts aufgehoben werden. Nur müßte man dazu wohl einen Schritt über Köhlers Ansatz hinausgehen. Denn Ausfluß eines lebenswirklichen Sachverhalts und einer Wirklichkeitsperspektive ist natürlich jede Literatur. Um ihr jedoch das Prädikat der Realismusfähigkeit zusprechen zu können, sollte der Realitätsgehalt auf einen bestimmten, dem Rezipienten vermittelten und damit

¹⁴ *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München 1973.

¹⁵ „Der neue, ‚realistische‘ Roman verzichtet auf die Darstellung eines Kausalnexus, der Zufall tobt sich aus, selber bereits wieder ins Unwahrscheinliche umschlagend, bloß um der Demonstration willen, daß im empirischen Leben alles anders kommt, als Wunschdenken es sich vorstellt. Nicht allein Opposition zu einer Gattung, in der nur Personen fürstlichen Geschlechts in Krieg und Liebe sich des Universums bemächtigen, ist es, was eine eingestanden kontingente Romanstruktur aufbietet gegen eine, die auf Umwegen noch einmal auf Providenz besteht. Es ist die prekäre Situation des Bürgertums selbst, zwischen altem Adel und Absolutismus, die seine Lebenswirklichkeit im Zeichen des ‚Komischen‘ als kontingentes Geschehen, als Antiroman, dem teleologischen Duktus der idealistischen Romane entgegenstellt und zu diesem Behuf sowohl die Pikareske wie die cervantinische Parodie rezipiert.“ (S. 32 f.).

wirkenden Bewußtseinsgrad beziehbar sein. Der ‚kritische‘ Roman¹⁶ Scarrons enthält diese spezifische wirkungspoetische Komponente und bewegt sich damit als kohärente künstlerische Konzeption auf einer ganz anderen Ebene als derjenigen eines Detailrealismus oder intendierter Gesellschaftskritik.

Einen ersten negativen Hinweis darauf bietet die im Rahmen der Erzähltradition bleibende Differenz zwischen erlebter und erzählter Wirklichkeit, die im *Roman comique* sehr deutlich hervortritt. Ich meine damit das für einen modernen Leser nur schwer erträgliche erzählerische Bemühen, die Romanrealität interessant zu machen und mit Außerordentlichkeit zu präparieren, womit sich Scarron verfahrenstechnisch kaum vom heroischen oder abenteuerlichen Roman der Zeit unterscheidet. Zwar kommt es im *Roman comique* zur Ausbreitung einer weitgehend nachvollziehbaren Lebensrealität, die sich in einigen wichtigen Einzelheiten manifestiert: der exakten Örtlichkeit von Le Mans und Umgebung; einer durch geschichtliche Daten der Politik, Literatur etc., durch spezifische Verhaltensweisen und Gebräuche eingrenzbareren historischen Zeitspanne; der Beschreibung bekannter und nachprüfbarer Berufs- und Standesgruppen, die als Bevölkerungsschicht – um es mit den Worten von Scarrons Realismuskonzeption zu sagen – spürbar „selon la portée de l'humanité“ (I/21, S. 130)^{16a} auftreten. Wo aber bleiben dabei eigentlich die sog. kleinen Dinge des Lebens, die doch bisher jeder Realismus mehr oder minder lautstark reklamiert hat? Wie machen sich bei Scarron die banalen, ja trivialen Ereignisse des Menschenlebens wie Essen, Trinken, Schlafen, nachbarlicher Umgang, berufliche Aktivität usf. bemerkbar?

Ein Beispiel möge genügen, um das besondere Verständnis literarischer Wirklichkeit in Scarrons „véritable histoire“ (II/7, S. 187) zu verdeutlichen. In verschiedenen Szenen des *Roman comique* wird, abweichend von der durch und durch romanesken Folie des ‚roman-roman‘¹⁷, die dem Realismus angeblich so sehr schadet (Reynier, S. 269), zuweilen auf eben diese kleinen Dinge des Lebens aufmerksam gemacht. Der Leser stellt sich auf die Schilderung eines Abendessens der Schauspieler ein (I/15); er hofft, einmal eine Theaterprobe der Zeit miterleben zu können (I/16). Und dann wird er zu seiner größten Enttäuschung mit lapidaren Feststellungen abgespeist:

On soupa; il ne s'y passa rien de remarquable; on y but beaucoup, et on n'y mangea pas moins. (S. 80).

Il n'arriva rien de remarquable pendant la répétition. (S. 108).

Aber was für eine Mühe gibt sich der Erzähler demgegenüber mit denjenigen Szenen, die eben diese unscheinbaren Lebensmanifestationen aus ihrer Banalität herausheben, sie romanesk aufbereiten und damit zu außerge-

¹⁶ Eine Bezeichnung, die poetologisch zu verstehen ist und nicht auf ein sozial- bzw. moralkritisches Anliegen eingengt werden darf.

^{16a} Im folgenden Zit. nach der Classiques Garnier-Ausgabe des *Roman comique*.

¹⁷ Boisdeffre (*Où va le roman?*, S. 297) verwendet diese Bezeichnung für einen Roman, der dem Publikum einen von der Gattungspraxis längst überwundenen, aber gerade darum wohltuend vertrauten, beruhigenden, längst verinnerlichten Gattungsstand vermittelt.

wöhnlichen Ereignissen werden lassen, zu „accidents surprenants“ (S. 187), „choses rares“ (S. 10), „choses mémorables“ (S. 183)! Man denke nur – um bei den einmal gewählten Lebensbereichen zu bleiben – an das Essen im Familienkreis der Madame Bouvillon, zu dem der Schauspieler Le Destin eingeladen worden war (II/10) und dessen Pointe in einer grotesk-komischen Überhäufung des Gastes mit allerlei Speisen besteht; man denke ferner an verschiedene Theateraufführungen, als deren Höhepunkte sich wilde, überdimensional ausartende Schlägereien erweisen. Sind tatsächlich sie allein „dignes d'avoir place en cette véritable histoire“ (S. 187)? Dann sollte man an dieser Stelle einmal ernstlich nach der Bedeutung von „véritable“ fragen. Ist es ‚wirklichkeitsgetreu‘ und damit Definition für eine ‚wahre Geschichte‘? Oder heißt es ‚gattungsgetreu‘ im Sinne von ‚richtiger‘ oder ‚typischer‘ Geschichte, die ganz den Bedingungen des überkommenen Romanhaften entspricht?¹⁸

Ebenfalls auf Kosten einer als Erzählgegenwart detailhaft und umfassend ausgebreiteten Lebenswirklichkeit geht die auffällige Verteilung der verschiedenen Darbietungsschichten. Denn neben der Erzählgegenwart umfaßt der Roman noch einen großen Anteil an sehr stilisiert dargebotener erinnerter Vergangenheit (die Lebensgeschichten) und erzählter Fiktion (die Novellen als Fiktion in der Fiktion). Insgesamt lassen diese von der Kritik bisher meistens als traditioneller Ballast und als Konzession an die literarische Erwartung abgewerteten Romananteile für die eigentliche Erzählgegenwart etwas weniger als die Hälfte des Romanumfangs übrig. Sieht dann diese kurz bemessene Erzählgegenwart auch noch von realistischen Schilderungen weitgehend ab, so kann die erzähltheoretische Folgerung eigentlich nur die sein, daß im *Roman comique* konsequent ein Auswahlverfahren zur Errichtung einer einseitig zubereiteten ‚komischen‘ Wirklichkeit angewendet wurde. Es wird dann allerdings sehr fraglich, ob Scarron überhaupt so etwas wie Abschilderung von Realität im Sinne eines Detail- und Alltagsrealismus wollte. Überbietet er sich nicht geradezu in Formen der Stilisierung, die das Geschehen künstlich und unwirklich erscheinen lassen? Eine aufschlußreiche Rolle spielen hier jene eigentümlichen Formen des Komischen, deren Streben nach Symmetrie und mathematischer Ordnung unverkennbar ist. Was man bei Scarron als ‚Lawinenkomik‘ diagnostiziert hat, ist nichts anderes als die erzählerische Realisierung geometrischer Figuren, die sich in den häufigen Unfallketten zeigt, oder auch in den spiralen- bzw. kreisförmig sich ausbreitenden Prügeleien, Schall- und Echobewegungen (bei Gelächtern, II/8, II/9), der auffälligen Parallelisierung der Bewegung in der „aventure des brancards“ (I/7), sowie schließlich in der fein säuberlich symmetrisch (kreuzförmig) an-

¹⁸ Nach allem, was die Romantheorie der Zeit besagt, kann letzteres nicht damit gemeint sein. „Véritable histoire“ für einen Roman gehört im 17. Jahrhundert eindeutig in die Terminologie des Nachahmungs- und Realismuspostulats. Das Spiel mit der zweiten Bedeutung des Begriffs sollte provokatorisch darauf verweisen, wie sehr das erzählerische Verfahren des *Roman comique* dem modernen Realismusbegriff widerspricht und demgegenüber das Augenmerk des Lesers auf seine ausgesprochen romaneske Darbietungsstruktur lenkt.

gelegten Geschehniskette um Ragotin und Baguenodière im Theater (II/17). Nicht nur wird bei dem absurden Zusammentreffen der vier „brancards“ durch die Symmetrie, die dieser stilisierten „conférence“ (S. 22) der „brancards“ anhaftet, die Absurdität dieser Zufallhäufung noch gesteigert. Vielmehr meint das Bestreben nach mathematisch-geometrisch geregelter Anordnung oder auch nach notwendig mechanisch ablaufender Bewegung einen ordnenden Zugriff auf eine Wirklichkeit, der von sich aus keine erkennbare bzw. verlässliche Ordnung innewohnt. Man erhält schließlich den Eindruck eines Experimentalromans, der es sich angelegen sein läßt, statt der üblichen, zumeist kausal verknüpften psychologischen oder Handlungsbeziehungen einmal Formen des spielerisch experimentell beobachteten Räumlichen, Mathematischen und Mechanischen in das menschliche Zusammensein einzubringen.

Somit offenbart sich schon bei einer ersten Bestandsaufnahme der wirklichkeitsbezogenen Beschreibung und ihres Darstellungsmodus im *Roman comique* das Scheitern des jüngeren Realismusverständnisses an den zeitüblichen Konditionen und Gesetzen älterer Literatur. Der selbstherrlich und übertrieben anmutende ordnende, aktorale Zugriff auf die Romanwirklichkeit erhält bei Scarron einen doppelten Sinn, nämlich den, einesteils erzähltechnischer Reflex eines Wirklichkeitsbewußtseins zu sein, andererseits aber auch wirkungspoetischer Impuls des ‚kritischen‘ Romans zum rezeptiven Mitvollzug dieses Wirklichkeitsverständnisses; letzteres eine Funktion, der entscheidende Bedeutung als Komponente des Scarronschen Realismus zukommt. Hier besteht eine enge Beziehung zu der charakteristischen Erzählerpose im *Roman comique*.

III. Der Sinn der zweischichtigen Erzählwelt.

Bei der Erklärung literarischer Verfahrensphänomene neigt die Kritik dazu, gattungsgeschichtlich zu argumentieren. So hat bei dem vorliegenden Gegenstand Bodo Morawe¹⁹ zur Begründung einer wachsenden Emanzipation des Erzählers von Sorel über Scarron zu Furetière eine deutliche Tendenz zur burlesken Verformung der Wirklichkeit als eines der wichtigsten Motive angegeben. Auch bei Scarron sei der „Geist der Burleske“ (S. 189) am Werk. Da es sich aber dabei eingeständenermaßen nicht nur um eine bloß persönliche Neigung Scarrons, sondern um eine ganze Tendenz handelt, erscheint es gerechtfertigt zu fragen, welche Wirklichkeitserfahrung wohl diesen „Geist der Burleske“ herausgefordert haben mag. Mit der Feststellung einer „autark spielende(n), subjektive(n) Phantasie des Beobachters, die sich in defigurierenden Vergleichen, in pointierten Wortkaskaden, im Insistieren auf absurden Details manifestiert“ (S. 189), kann man es sicherlich nicht sein Bewenden haben lassen.

Eines der auffälligsten und von der Kritik mit wechselnder Begründung

¹⁹ *Der Erzähler in den ‚romans comiques‘*, in: *Neophilologus* 47 (1963), S. 187–197.

auch immer wieder angemerkten Charakteristika des *Roman comique* liegt in dem auf zwei verschiedenen Ebenen dargebotenen Erzählstoff. Man hat es zum einen mit der erzählten Handlung, der erzählten Situation der Schauspieler in Le Mans zu tun; zum anderen, durch die zahlreichen auktorialen Einlassungen, mit der Ebene des Erzählens selbst, mit der Erzählsituation. Beide Ebenen beanspruchen das Interesse des Erzählers und des Lesers. Beide streben darum fortwährend auseinander und müssen immer wieder deutlich aneinandergeschnitten werden, wofür es eine stattliche Reihe von charakteristischen Verknüpfungsformeln gibt (pour revenir à, revenons à, donc, retournons à). Aber nicht gleichgewichtig scheinen diese beiden Ebenen bei Scarron verteilt. Sondern da, wo der zeitgenössische Romancier zur Authentizitätsbezeugung seiner Geschichte antrat, konzentriert sich beinahe das gesamte Echtheits- und Glaubwürdigkeitsbemühen des Scarronschen Erzählers auf den Schreibakt²⁰. Der Erzähler legt seine ganze Konkretheit als schreibende und beschreibende Person in dieses Anliegen²¹, so daß man in einer gedanklichen Weiterführung dieses Tatbestandes sogar geneigt sein könnte zu sagen, der *Roman comique* habe etwas von ‚poetologischer‘ Literatur an sich, da er sich selbst in einer Art ‚mise en abîme‘ als Erzählsituation produziert²². Denn es werden ja nicht einfach nur Novellen und Lebensgeschichten erzählt. Sondern gleichzeitig damit werden typische Erzählszenarien geschaffen²³, wie sie sich der Erzähler des *Roman comique* selbst wünschen könnte. Man schart sich eifrig um den ‚inneren‘ Erzähler (Le Destin, Ragotin, Inézilla), der als höchst interessantes Objekt in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerät. Man hört ihm „attentivement“ (I/13, S. 74) zu, der Zuhörer ist „satisfait“ (I/23, S. 151), andere machen ihm Komplimente, ja es heißt sogar, daß sie „mouraient d’impatience d’entendre“ (I/15, S. 81). Eine Situation also, die der Erzähler des *Roman comique* durch sein entschiedenes Hervortreten für sich und seine eigene Leserschaft ebenfalls herbeiführt und die er möglicherweise durch das verwendete Spiegelverfahren als charakteristische Situation in das Bewußtsein des Lesers gehoben wissen will.

Da ein derartiges Vorgehen auch bei Furetière und seit dem 18. Jahrhundert immer häufiger im europäischen Roman auftritt, ist nach dessen Stellenwert und Funktion bei Scarron gesondert zu fragen. Mir scheint, daß es im *Roman comique* nicht nur um den literarischen immanenten Zweck einer fortschreitenden Verselbständigung des Erzählers als „organischer Bestandteil seines eigenen Kunstwerkes“ (Käte Friedemann)²⁴, nicht nur um seine „pro-

²⁰ I/19, nach Ragotins Unglücksritt: „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.“ S. 127.

²¹ „sur mon honneur; n’en suis-je pas trop bien satisfait.“

²² Zur üblichen Anwendungsweise der ‚mise en abîme‘ vgl. G. Goebel, *Funktionen des ‚Buches im Buche‘ in Werken zweier Repräsentanten des ‚nouveau roman‘*, in: *Interpretation und Vergleich* (Festschrift für W. Pabst), Berlin 1972, S. 34–52.

²³ „tous ceux de la compagnie se mirent alentour d’elle; et alors elle commença une histoire“, I/21, S. 131.

²⁴ *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, 1920.

teische Verwandlungsfähigkeit“ in der Gattungsgeschichte geht (W. Kayser)²⁵, aber eben auch nicht nur um die „Geburt des Erzählers aus dem Geist der Burleske“ (Morawe, S. 189). Eher ist es wohl so, daß hinter allen diesen unleugbaren Tatbeständen ein spezifisches Wirklichkeitsverständnis aktiv ist, ein Bewußtsein von den Ungewißheiten, Ungereimtheiten, der Widersprüchlichkeit, der entmutigenden Komplexität der Lebenswirklichkeit, dessen Reaktionen in der Darstellungs- und Wirkstruktur des Romans ihren Niederschlag finden.

Man wird geneigt sein, diese romanstrukturell vermittelte Grundhaltung mit den Bedingungen erlebter Realität in Zusammenhang zu sehen. Daß der Erzähler hier mit machtvoll ordnender Hand eingreift, mag ihm durch die unüberbrückbare Diskrepanz zwischen dem episch notwendigen Nacheinander der Erzählzeit einerseits und verwirrender Gleich- und Überlagerungszeitigkeit andererseits nahegelegt worden sein. Ein bezeichnendes Beispiel für dieses Dilemma liefern Handlung und Erzählung in I/14–15. Nach dem Überfall auf den curé de Domfront laufen die Beteiligten in verschiedenste Richtungen auseinander: einer der Verbrecher reitet voraus und wird von La Rappinière gefangen; dann verschwindet die ganze Bande, der Diener Guillaume geht, ein neues Pferd zu besorgen, in der Ferne sieht man La Rappinière mit seinem Jagdtrupp, darauf flüchten der Diener Julian und die Nichte des curé. Dieses explosionsartige Auseinanderstreben des Handlungsarsenals ist typisch und führt den Erzähler in das ebenso typische Dilemma von zuviel Gleichzeitigkeit und dem Zwang zu erzählerischem Nacheinander. Denn eigentlich sollte er als „fidèle et exact historien“, der seine Pflicht, alle Ereignisse und Schauplätze zu vereinzeln und hervorzuheben, wohl kennt („particulariser“, II/16, p. 257), diesen verschiedenen Richtungen gesondert folgen und zwar möglichst zu gleicher Zeit. Eine derartige Annäherung an die tatsächliche Lebenswelt ist jedoch unmöglich. Daher hier die poetologische Entscheidung, die Disparatheit der Lebensereignisse vor dem Leser ausdrücklich zu denunzieren und stattdessen diejenige Ebene des Fiktiven und erzählerischen Gestaltens herauszuheben, auf der ein Einheit und Zusammenhalt gebender Zugriff noch möglich ist.

Verschiedene Motive stehen hinter dieser Entscheidung. Auf einige davon macht Scarron aufmerksam. Beispielsweise das Bewußtsein, in einer Zeit der allgemeinen, vor allem auch gesellschaftlichen Unsicherheit, ja Unglaubwürdigkeit zu leben, in einer Epoche der Unordnung und Regellosigkeit, die die willkürliche soziale Anmaßung gestattet, etwa eines „marquis de je ne sais quel marquisat; car c'est la chose du monde dont je voudrais le moins jurer, en un temps où tout le monde se marquisait de soi-même, je veux dire de son chef.“ (I/9, S. 31); dies eine auf Lüge und Fiktion aufgebaute Realität, die in ihrer Art schlimmer als die Erzählerfiktion selbst ist. – In eben diesen Zusammenhang gehört auch das von Scarrons Erzähler entwickelte Weltbild der „sots“ und der „sottises“ (I/9, S. 26). Eine Wirklichkeit, die von rationa-

²⁵ *Wer erzählt den Roman, in: Die Vortragsreise*, Bern 1958, S. 95.

ler Logik und ordnender Intelligenz unberührt erscheint, läßt sich nur unter der Voraussetzung verstehen, „que tout homme est sot en ce bas monde.“ Daraus aber einen Roman machen zu wollen, impliziert einen ebensolden Erzähler („et moi qui vous parle, peut-être plus sot que les autres“) und ein ebensolches Produkt („mon livre n'étant qu'un ramas de sottises“). Die menschliche Wirklichkeit ist durch nicht Formgebendes gehalten; wie sollte der Erzähler für sich beanspruchen, diese mangelnde Ordnung und Form sozusagen literarisch erfinden zu dürfen?

Das Bild des „ivrogne“ und das des führungslos laufenden Pferdes, die Scarron zur Charakterisierung des Erzählers und des Erzählvorgangs einführt, treffen eben diese Situation sehr genau²⁶. Scarrons Erzähler ist Ehrenmann genug, auf diesen für ihn und seine Leser höchst unsicheren und unbefriedigenden Zustand aufmerksam zu machen²⁷. Die zahlreichen „badineries“ bringen es mit sich, daß der Leser nie genau weiß, was folgen wird. Geht es dem Erzähler mit seiner einmal in Gang gesetzten burlesken Phantasie ebenso? Ist auch er ein „auteur imprévoyant“ (Gide)? Zwei Lösungsmöglichkeiten bieten sich an: 1) „peut-être (...) qu'un chapitre attire l'autre“; 2) „Peut-être aussi que j'ai un dessein arrêté“ (S. 51). Die Frage bleibt unentschieden, muß wohl auch unentschieden bleiben, da der gestaltende Erzähler eben nie die einzige Instanz im literarischen Prozeß ist, sondern mit jedem „dessein arrêté“ darauf angewiesen ist, bis zu welchem Grad sein möglicherweise unbewußt agierendes Wirklichkeitsverständnis auf seine künstlerische Darbietungsweise Einfluß erlangt, so daß vielleicht, ohne daß er es will, „un chapitre attire l'autre.“

So wird, angesichts der Kompliziertheit der Wirklichkeitsbeziehungen und Wirklichkeitsverläufe, das auffällige Hervorheben des Schreibakts – nicht nur poetologisch, sondern auch existentiell gesehen – zu einem Dokument der Ungewißheit. Erzählpraktisch kommt diese Auffassung insbesondere durch die wirkungspoetische Zurichtung der Geschichte zur Geltung. Normalerweise arbeitet Scarrons Erzähler mit der Ahnungs- und Kombinationsfähigkeit seiner Leser. Der weitgehende Verlaß auf die Suggestivkraft seiner Erzählung zeigt sich mehrfach in Le Destins Lebensbericht. Man ahnt nicht nur die Kindervertauschung, der Le Destin zum Opfer gefallen ist; auch das wiederholte Auftauchen eines hartnäckigen Verfolgers in der Erzählwirklichkeit der Schauspieltruppe verknüpft der aufmerksame Leser unwillkürlich mit dem Verhalten des Bösewichts Saldagne aus Le Destins erinnelter Vergangenheit. Zuweilen aber scheint dem Erzähler dieses wirkungspoetische, auf dem Prinzip der auktorialen Unmerklichkeit beruhende Vorgehen nicht zu

²⁶ „peut-être (...) qu'un chapitre attire l'autre et que je fais dans mon livre comme ceux qui mettent la bride sur le col de leurs chevaux et les laissent aller sur leur bonne foi. Peut-être aussi que (...) j'instruirai en divertissant de la même façon qu'un ivrogne donne de l'aversion pour son vice et peut quelquefois donner du plaisir par les impertinences que lui fait faire son ivrognerie.“ (I/1, S. 51 f.).

²⁷ „Je suis trop homme d'honneur pour n'avertir pas le lecteur bienveillant ...“ (I/12, S. 51).

genügen. Die Geschichte um den aus seiner Trunkenheit nackt und verfolgt erwachenden Ragotin (II/16) läßt den Erzähler in eklatanter Weise dieses Prinzip durchbrechen. Die „affaire“ sei „difficile à deviner“; deshalb müsse der Erzähler erklärend eingreifen, die ganze Wahrheit „ne se peut savoir à moins que d'être révélée“ (S. 261). Nicht anders verfährt der Erzähler, wenn er sich anscheinend häufig bemüßigt fühlt, den Leser an die verschiedenen Handlungsstränge zu erinnern²⁸.

Die zweite wirkungsästhetisch faßbare Konsequenz dieses geistigen Zustandes manifestiert sich in der vom Erzähler zur Schau getragenen schrecklichen Eile, die er sich selbst und seinen Lesern auferlegt. So verzichtet er anlässlich Ragotins Unglücksritt (I/20) auf ein „beau champs pour m'étendre“; denn er fühlt sich „obligé en conscience de le tirer vitemment du péril où il se trouve; car nous en aurons beaucoup à faire tandis que notre troupe comique sera dans la ville du Mans“ (S. 127). Und als Ragotins Kampf mit dem gewalttätigen Dienstmädchen eine weitere Unglückskette in Bewegung gesetzt hat (II/7), sah er sich genötigt, die Serie bei dem nachtopfbewehrten Fuß Ragotins abzuschließen, „pour aller recevoir un train qui entre au même temps dans l'hôtellerie“ (S. 195). Hier ist nichts von ‚epischem Verweilen‘, stattdessen herrscht erzählerische Hetze. Als Leser hat man mit diesem Erzähler einen voll ausgebuchten Terminkalender. Es ist etwas hier los und auch da und dort, und überall will er dabeisein. Da wundert es nicht, daß er unter den Druck der Erzählchronologie gerät. Erzähler und Leser haben alle Mühe, das überwältigende Angebot der Wirklichkeit an Gleichzeitigkeit und nicht zu vernachlässigender Vielfalt in den Griff zu bekommen und zu überblicken²⁹.

So agiert demnach der Erzähler Scarrons derart, als sähe er in dieser von bedrängender Vielfalt, von Gleichzeitigkeit, Unsicherheit, Zufällen und unmotivierten Geschehnissen beherrschten Lebenswelt keinen Zusammenhalt, keine „Lebensimmanenz des Sinnes“ (Lukács). Das Geordnete und das Ord nende fehlen, weshalb er sich selbst zum Ord nenden, Herrschenden mit weitreichenden Machtbefugnissen aufschwingen muß. Das hat sehr deutliche Folgen für die darstellungsästhetische Praxis. Zufall und Formlosigkeit fordern die auktoriale Willkür heraus. Dieser Gesichtspunkt kommt nicht nur in der

²⁸ „Ceux qui auront eu assez de temps à perdre (...) doivent savoir, s'ils ne l'ont oublié“ (I/14, S. 74f.); „Il vous souviendra, s'il vous plaît, que dans le précédent chapitre...“ (I/15, S. 79).

²⁹ Ganz anders stellt sich das Welterlebnis in der *Princesse de Clèves* dar. Hier kennt von vornherein jeder jeden; man braucht nicht allem nachzulaufen, um Kenntnis vom Weltgeschehen zu erlangen. In der ‚transparenten Geschlossenheit‘ dieser Menschengruppierung weiß sich jeder gekannt, weiß sich dadurch aber auch gesichert und gehalten. – Beispielsweise ist es Herrn von Kleve unbegreiflich, daß es in dieser sich selbst genügenden Welt eine „belle personne“ gibt, „qu'il ne connaissait point“. (I, S. 249) Und die Schwester des Königs verstärkt dieses Bewußtsein, indem sie lapidar feststellt, daß, wenn es eine solche Person gäbe, „elle serait connue de tout le monde“. (I, S. 250).

typischen Zweischichtigkeit des *Roman comique* zum Ausdruck, d. h. im deutlichen Hervorspielen des ordnenden Erzählgeistes, der Ebene des Erzählens, Zuhörens, Glaubens, Überzeugens gegenüber dem Erzählstoff. Vielmehr ist davon auch die Erzählhaltung, d. i. die absolute Verfügbarkeit der Romanwelt betroffen. Es ist nämlich festzuhalten, daß der *Roman comique* keinen ‚auktorialen‘, sondern einen ‚ironischen‘ Erzähler präsentiert. Während der ‚auktoriale‘ Erzähler sich den Anschein gibt, die von ihm vorgestellte Wirklichkeit in jeder Phase zu überblicken, in Verfügung zu nehmen und bis zum Ende zu einer Geschlossenheit und Interdependenz zu bringen, interessiert diese relative Autonomie der Romanwelt den ‚ironischen‘ Erzähler viel weniger. Er integriert sich dieser Welt nicht, er identifiziert sich nicht voll mit ihr, wie dies der ‚auktoriale‘ Erzähler tut. Stattdessen hält der ‚ironische‘ Erzähler zu seiner Erzählwelt spürbare Distanz. Das zeigt sich besonders im Umgang mit den Gestalten, zu denen er keine engere innere Beziehung besitzt. Sie nützen ihm im Augenblick – wie etwa der curé de Domfront –, dann aber läßt er sie fallen. Der curé darf nach erfolgter Funktion zu seiner Gemeinde zurückkehren (I/14), um nie wieder aufzutauchen. Ragotin muß wie in einem zum Stillstand gebrachten Film mitten in der Bewegung erstarren, sogar noch in unmöglicher Pose, „où nous le laisserons comme sur un pivot, pour nous reposer un peu“ (I/19, S. 127). Le Destin muß, nachdem er seinen nächtlich-unheimlichen Ritt mit dem nackten Irren im Rücken absolviert hat (II/1), auf einer einsamen Wiese verschwinden, „où nous le laisserons“ (S. 161). Mit anderen Worten, wir haben es hier nicht mit liebevoll aufbereiteten, ins Leben gesetzten und voll funktionsfähigen Romangestalten des ‚auktorialen‘ Erzählers zu tun, sondern mit Marionetten, die nach erfolgtem Auftritt und Gebrauch achtlos beiseitegelegt und zur Funktionslosigkeit verurteilt werden. Ohne die stützende Hand des sich dauernd selbst produzierenden Marionettenspielers, der allein ihnen ihr Augenblicksleben zu verleihen vermag, klappen diese Puppen zusammen.

Damit erzählt der gesamte Roman eine ganz eigene Darbietungsform. Er wird zur ausdrücklich vermerkten Vorführung, zum Puppenspiel, zur theatralischen Präsentation. Die Romanrealität erhebt nicht den Anspruch auf Erlebniswahrheit, sondern wird bewußt als Fiktion, Theater, als Spiel vorgeführt, was dem Titel des *Roman comique* – als Schauspieler- bzw. Theaterroman – einen in die Welt/Bühne-Metaphorik reichenden Sinn verleiht.

IV. Die ‚realistische‘ Einheit des ‚Roman comique‘.

Das Moment der Disparatheit, im vorausgegangenen Kapitel auf die Bewegungsstruktur des *Roman comique* bezogen, war bisher in der Kritik vorwiegend in der kompositorischen Inkohärenz dieses Romans als Konglomerat von Haupterzählung, „récits“ und Novellen gesehen worden, als eine durch zusammenhanglose Bauelemente geprägte Romanwelt. Darum geht es hier nicht. Disparatheit als Erscheinungsmerkmal des *Roman comique* sehe ich als

eine strukturimmanent vorgetragene Wirklichkeitserfahrung, die bestimmte erzählerische Reaktionen zeitigt.

Drei Strukturelemente spielen dabei eine Rolle, die für die Gesamtkonzeption des Romans konstituierenden Charakter besitzen: Schauplätze menschlicher Begegnung; romanesk-spektakuläre Ereignisse; komische Integrationsfiguren. Alle drei Bauelemente verkörpern im *Roman comique* ein spürbares Streben nach Einheit, Kohärenz und unkompliziertem Zeiterlebnis, die die Lebensrealität nicht zu bieten vermag³⁰.

Scarrons Erzähler bezeichnet sich als „chronologiste fidèle“ (II/9, S. 203) und nimmt damit eine Position ein, von der aus in der Erzählwirklichkeit künstlich ein Abfolgemechanismus gesetzt wird, wo die Lebenswirklichkeit von sich aus kein zweifelsfrei kausal strukturiertes bzw. überhaupt kein strukturiertes Nacheinander kennt. Dieser Anspruch des getreulich aneinanderreichenden Chronisten steht am Ende einer Szene, in welcher durch verschiedene Umstände ein solches bequem zu vermittelndes Wirklichkeitsmuster herbeigeführt worden ist. In dem Kapitel II/9 sind, zum höchsten Vergnügen der Beteiligten, Ragotins Kleider von den Kumpanen nachts enger genäht worden. Als sie morgens nicht mehr richtig passen wollen, bezieht Ragotin das auf seinen Gesundheitszustand und verbringt einen unseligen Tag in ärztlicher Behandlung. Schließlich klärt man ihn auf, er erregt sich maßlos; um ihn zum Schweigen zu bringen, schreien alle auf ihn ein; Ragotin seinerseits, der dem Lärm entgehen will, singt aus vollem Halse beliebig ihm in den Sinn kommende Lieder. Ein fürchterliches, wirres Geschrei also, ein „grand bruit de voix confuses“, der allmählich „en de grands éclats de risées“ (S. 203) übergeht. Daraus entsteht zum wiederholten Male eine für Scarron so typische Gelächterwoge, die sich in einer Wellenbewegung ausbreitet, „des maîtres aux valets et du lieu où se passa l'action dans tous les endroits de l'hôtellerie“ (ebd.), bis dieser Schall schließlich echogleich in der Luft vergeht³¹.

Was an diesem Vorgang wichtig erscheint, ist die Tatsache, daß es hier durch ein literarisches, ja typisch ‚romanesk‘ zu nennendes Ereignis ganz plötzlich einmal gelungen ist, alle Disparatheit des täglichen Umgangs in einem gemeinsamen fröhlichen Erlebnis zusammenzuführen, viele Menschen und einen weit ausgedehnten Schauplatz vereinigt auf einen einzigen Beziehungspunkt – Ragotin – zu richten und durch das gemeinsame Gelächter unter Kontrolle zu bringen, d. h. alles verschiedenartig Gleichzeitige in den

³⁰ Auch der pikarische Roman Spaniens kennt ein derartiges dynamisches Raumerlebnis, indem er sich, gemäß dem steigenden oder fallenden Weg des ‚pícaro‘, entlang der Straße mit ihren Stationen entfaltet. Im *Roman comique* aber ist der Lebens- und Bewegungsraum sehr verschieden davon gestaltet, obwohl mit der Geschichte einer Wandertruppe vom Stoff her eine ähnliche Konzeption erwartet werden könnte. Es bliebe zu untersuchen, ob hinter den unterschiedlichen erzählstrukturellen Entscheidungen ein jeweils verschiedenes Wirklichkeitsbewußtsein nachzuweisen ist.

³¹ „diminue peu à peu et se perd dans l'air, de la façon à peu près que fait la voix des échos“ (a. a. O.).

Griff zu bekommen und somit das Inkohärente der Wirklichkeit literarisch zu überwinden, ja aufzuheben und außer Kraft zu setzen.

Das aber erreicht der Erzähler vor allem mit Schauplätzen menschlicher Zusammenkunft, beispielsweise, wie er es hier formuliert, mit einer „hôtellerie, où différents sujets attiraient différentes personnes“ (S. 203). Aber nicht nur Wirtshäuser, die Scarron reichlich verwendet, sehen diese disparate Realität, verschiedenste Menschen mit unterschiedlichsten Vorhaben durch sich hindurchgehen und begünstigen die momentane Vereinigung. Zum Schauplatzrepertoire dieser Art gehört bei Scarron auch der Theaterraum, in dem sich im *Roman comique* bekanntlich zahlreiche ähnliche Geschehnisse abspielen. Und wenn irgendwo irgendwelche „choses mémorables“ oder „accidents surprenants“ vor sich gehen, so sind immer alle Erzählgestalten dabei; oder aber es laufen alle, einschließlich des Erzählers selbst, schnell dorthin, wo etwas Derartiges geschieht.

Auf der Ebene der Erzähltheorie kehren wir hier wieder zum „chronologiste fidèle“ zurück, dem es nun endlich einmal leichtfällt, der erzählten Zeit und des Erzählraumes Herr zu werden. Denn mit Hilfe seiner Erzähltechnik rücken plötzlich „tous les endroits de l'hôtellerie“ unter dem Eindruck des gemeinsamen Erlebnisses zusammen, und er vermag Einheit zu stiften und Kohärenz in „tant de personnes, qui riaient ensemble“ (ebd.) zu bringen. Dabei kann die genannte Szene als paradigmatisch für das durch die Erzählstruktur vermittelte Realitätsbewußtsein gelten, denn sie vereinigt in sich alle notwendigen strukturimmanenten Elemente: das spektakuläre Geschehnis („disgrâce de Ragotin“), den charakteristischen Schauplatz („l'hôtellerie“), die Integrationsfigur (Ragotin). Andere Beispiele dafür finden sich im *Roman comique* allenthalben³².

Damit erweist sich nun ein Widerspruch, der zwischen modernem Realismusbegriff und Scarrons ‚unrealistischer‘ Erzählweise entstanden war, als gegenstandslos, weil Scarron, gegenüber seinem zeitgenössischen Leser, der Wirklichkeit eine vom modernen Realismusverständnis her gesehen sehr verschiedene Funktion innerhalb seiner Erzählrealität übertragen hatte. Auf der einen Seite erwarten wir von einem ‚realistischen‘ Roman die Wirklichkeit des Details, die Realität der ‚petits faits vrais‘, der Totalität; auf der anderen

³² In der eng begrenzten und geschlossenen Welt der *Princesse de Clèves*, deren sich selbst genügende interne Kommunikationsweise von ‚Beobachten und Besprechen‘, ‚Registrieren und Veröffentlichen bzw. der Öffentlichkeit Preisgeben‘ gut und sicher funktioniert, kommt es nicht zur Kundgabe einer erlebten und rezipierten sowie erzählstrukturell reflektierten Disparatheit. Hier ist es das vorgegebene System, der Hof, die dazugehörenden spektakulären Festivitäten, die „jeunesse de la cour“ (II, S. 312 in der *Classiques Garnier*-Ausgabe), die ganz natürlich und zwangsläufig alle Beteiligten in regelmäßigen Abständen versammeln und sie die Symptome ihrer Zusammengehörigkeit demonstrieren lassen. Hier braucht der Erzähler nicht, wie bei Scarron, die ihn interessierenden Menschen durch romaneske Einlagen und marktschreierische Integrationsfiguren zu gemeinsamem Verhalten, zu einer stets zentrifugal wirkenden und somit sehr labilen Einheit zu zwingen.

Seite sehen wir Scarron sehr nachlässig die kleinen Dinge übergehen und selbstherrlich von Höhepunkt zu Höhepunkt fortschreiten, sehen ihn nach erfolgter spektakulärer Tat seine Gestalten achtlos beiseitelegen (Le Destin nach dem Ritt mit dem Irren, II/1, u.ö.), die Notwendigkeiten der erzählten Zeit mißachten (Le Destin unterbricht die Verfolgung der Entführer, um sich die Lebensgeschichte von Léandre anzuhören, II/4–5) und seine Geschichten an literarisch allzu einsichtiger Stelle unterbrechen (die Lebensgeschichte von Le Destin, I/15, durch Ragotins Serenadenkonzert, gerade als Le Destin einen entscheidenden Abschnitt seiner Biographie vollendet hatte). Auf der einen Seite nennt sich der Erzähler einen „fidèle et exact historien“ (II/16, S. 257), auf der anderen lehnt er es ab, Schauplätze und Ereignisse genauer festzulegen und deutlicher hervorzuheben („particulariser“)³³.

Dieser literarische Vorgang einer immanenten Wirklichkeitserkenntnis erklärt auch das bei Scarron gehäufte, nach heutigen Maßstäben für einen literarischen ‚Realismus‘ wohl auch ärgerliche Auftreten einer romanhaften ‚Integrationsfigur‘ (Ragotin, La Rancune, La Rappinière, Roquebrune), die dazu dient, aus dem undurchsichtigen und unübersehbaren Fluß des Lebens eine erzählbare und begreifbare „affaire“ herauszuheben³⁴. Sie verkörpert keineswegs jenes Ideal einer ‚realistischen‘ Romangestalt, die psychologisch und verhaltensmäßig im Rahmen des Glaubhaften bleibt. Aber Scarron braucht eben solche überspitzten, merkwürdigen Figuren, die durch ihr Wesen und Tun befähigt sind, vieles und viele an sich zu ziehen, auf sich zu konzentrieren und auf diese Weise etwas von der bedrückenden und verwirrenden Disparatheit der Wirklichkeit in sich und um sich zu versammeln und beruhigende Einheit werden zu lassen, wenn auch diese nicht mehr durch eine sichernde Transzendenz getragene Einheit und Kohärenz des menschlichen Lebens sich als nur momentan und letztlich als Täuschung erweist.

Die durch das Detail, die umfassende Vielzahl der kleinen Dinge, die durch verwirrende Gleichzeitigkeit bestimmte Wirklichkeit des Autors und des Lesers ist für Scarron allein dazu da, mittels der ordnenden und verordnenden Hand des Erzählers gerade das an ihr sichtbar werden zu lassen, was man ihr im Geschichtsverlauf jeweilig verändertes Betrachtungsmuster, was man ihre durch den jeweilig betroffenen Menschen und die in ihm verborgene Erlebnisstruktur ‚verstandene‘ Wirklichkeit nennen könnte. Bei der Kundgabe eines solchen allgemeinen Wirklichkeitsbewußtseins interessieren Örtlichkeiten und Geschehnisse natürlich nicht als Einzelelemente einer ‚erlebten‘ Realität, sondern höchstens als Symptome eines gezielt auswählenden und sich orientierenden Verstehenswillens. Von Interesse ist das allgemeine Realitätsmuster, das

³³ „je ne vous dirai pas fort juste en quel endroit de notre hémisphère était la maisonnette où Ragotin mena ses confrères futurs“ (II/16, S. 257).

³⁴ Nachdem endlich einmal eine Theateraufführung des *Nicomède* ohne Störung vons-tatten gegangen ist, erklärt der Erzähler: „ce fut peut-être à cause que Ragotin ne s’y trouva pas. Il ne se passait guère de jour qu’il ne s’attirât quelque affaire, à quoi sa mauvaise gloire et son esprit violent et présomptueux contribuaient autant que sa mauvaise fortune“ (II/18, S. 271).

sich dem zeitgenössischen Menschen mitteilt, nicht aber sind es die beliebig austauschbaren Fakten, von denen es ausgefüllt werden kann.

Was in den vorangestellten Seiten beschrieben wurde, ist ein künstlerischer Vorgang, den man nicht ‚Programm‘ oder ‚Vorhaben‘ nennen sollte und auch nicht nennen kann. Denn er spielt sich offensichtlich nicht in der Schicht des erklärenden Bewußtseins ab, sondern in der des strukturierenden Bewußtseins, dessen poetologisch erklärbare Sinnggebung dem Autor bis zu einem gewissen Grad, häufig sogar weitgehend verborgen bleibt.