

DIAPHORA

Barock: eine Reflexionfigur von Renaissance - Wandlungen Arkadiens bei Sannazaro, Tasso und Marino -

I

Begriffe kommen nicht natürlich vor; sie werden gemacht. Kaum aber sind sie da, entfalten sie, obwohl künstlich, ein geradezu organisches Eigenleben. Diese hermeneutische Urwüchsigkeit haftet dem Begriff des Barock besonders an, weil er zwischen (italienischer) Renaissance und (französischem) Klassizismus¹ einen eigenen Stil, eine Epoche behauptet. Die Kontroverse ist bekannt.² Der Begriff hat sich weithin durchgesetzt, obwohl die Frage, auf die er eine Antwort gibt, nicht zur Ruhe gekommen ist. Und dies nicht nur, weil er dem Selbstverständnis der Zeit selbst fremd war. Vor allem, weil er unter einer inneren Spannung steht, in der seine Entstehungszeit, das *Fin de siècle* des 19. Jahrhunderts durchzuschlagen scheint.³ Als Epochenbezeichnung hat er einerseits Anteil am großen "Aufbau einer geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften" (Dilthey). Andererseits vertritt er, als eine historische "Denkform", einen eigenen "Zusammenhang von Erleben, Ausdruck und Verstehen".⁴ Dadurch wird er zugleich zu einem Stilbegriff. Dieser doppelte Anspruch lag bereits über seiner Geburt bei Nietzsche oder Wölfflin. Daß aus ihm ein dritter erwuchs, Manierismus,⁵ zeigt, wie sehr die Differenzierung, die er bringen wollte, ihn selbst befiel und eine barocke Begriffsgeschichte hervorrief.

Ein Bestimmungsgrund jedenfalls hat sich überall durchgehalten. Er darf deshalb als die historisch-systematische Heimat des Begriffs gelten: es ist sein Verhältnis zur Renaissance. Im Gegensatz zum 'Barock' hatte sie durchaus ein Bewußtsein von sich selbst. Sie verstand sich als Anfang, auch wenn er sich als Rückgang auf das Alte der antiken Kultur begriff.⁶ 'Barock' wäre damit wesentlich aus dem Horizont der Wiedergeburt zu entfalten, die eine Renaissance veranlaßt hat. In deren Mittelpunkt aber stand der Entwurf eines neuzeitlichen Menschenbildes, seine Idee von der 'dignitas hominis', wurde beispielhaft, wie eine zweite Genesis, von Pico della Mirandola verkündet. Daß die Zeit danach sich selbst keinen eigenen kulturellen Namen gab, deutet darauf hin, daß sie Renaissance noch immer als ihre Denkform anerkennt, wie gebrochen, verquer oder verleugnet auch immer. Barock entsteht so gesehen nach einer Figur der anknüpfenden Abwendung.

Alle frühen Begriffsbestimmungen, von Jacob Burckhardt, seinem Basler Kollegen Friedrich Nietzsche bis zu Wölfflin sind auf diesem Wege einer ideengeschichtlichen Ableitung gewonnen worden.⁷ Was 'Barock' bedeuten kann, entscheidet sich also maßgeblich am Umgang mit dem Erbe der Renaissance. Eine 'Ausartung' nennt Burckhardt die Abweichung von 'reiner Kunstgestaltung' zuvor; künstlerische Verunstaltung Benedetto Croce.⁸ Als

'Abblühen' von 'Klassik' sieht es Nietzsche;⁹ Wölfflin als 'Welken'. Ob als Herbst der Renaissance oder 'Verwilderung' (J. Burckhardt) ihrer Ordnung - Barock trägt die Merkmale des Wenigerwerdens, Abnehmens, der Erschöpfung, wie es für das Lebensgefühl des Fin-de-siecle selbst gilt. Daneben stehen härtere Abgrenzungen. Unterschiede wurden zu Antithesen gesteigert (Friedländer);¹⁰ um das Spätere als anti-klassisch fassen zu können, mußte das Frühere zur Klassik erklärt werden. Deren 'Gleichgewicht zwischen Seele und Körper, Geist und Materie' habe sich unter der barocken Anspannung zur 'Vereinigung scheinbar unvereinbarer Gegensätze' (Hauser)¹¹ in Anti-Renaissance (E. Battisti);¹² ein epistemologischer Bruch habe sich zwischen einer 'analogischen' Renaissance und einer 'taxonomischen' Klassik (Frankreichs) ereignet (Foucault).¹³

Läßt man das eine aus dem anderen hervorgehen, so heißt dies, am hohen Projekt Maß zu nehmen, das der Renaissance das Pathos einer Wiedergeburt verliehen hatte: daß der Mensch, 'wie sein eigener, in Ehre frei entscheidender, schöpferischer Bildhauer sich selbst zu der Gestalt ausformt, die er bevorzugt' (Pico).¹⁴ Der Gedanke, der menschlichen Natur ein Maß für Vollkommenheit zuzusprechen, verdankte sich dem Vorbild der wiederentdeckten Antike, auch wo er sich christlich rechtfertigte wie bei Vasari oder Pico.¹⁵ Sofern der Mensch, für seine Verhältnisse, wie Gott handeln darf, ist Gott dadurch nicht insgeheim wie ein antikes Vorbild behandelt? Seine Autorität ließe sich im Sinne der 'imitatio naturae', nicht der 'analogia entis' wahrnehmen. Mit dem antiken Welt- und Menschenwissen aber ließ sich eine innerweltliche Vollkommenheit begründen.¹⁶ Ihren höchsten Ausdruck hatte sie aber bereits in den Werken antiker Kunst gefunden. Die Erneuerung der 'artes', das Grundanliegen des Renaissancehumanismus, gehörte deshalb zum unmittelbaren Projekt eines neuen Menschen. Die höchste Zuständigkeit kam dabei dem hochgeformten Wort zu.¹⁷ Das lag nicht nur daran, daß die Alten - vorgeblich - noch aus unmittelbarer Anschauung der Natur, naiv also, gedichtet hätten. Sie wußten ihm auch zugleich den vorbildlichen Ausdruck zu verleihen. Der Mensch, so könnte das ästhetische Credo lauten, wird Mensch durch Kunst, weil Kunst gleichsam "psychosomatisch" (Apel) zum Maß aller Dinge findet. Überwunden scheint das platonische und christliche Vorurteil, daß die Dichter lügen. Der schöne Schein ihrer Erfindungen darf jetzt für vollkommenes Mensch-Sein bürgen.

Das Problem, das sich mit dem Begriff von Barock erhebt, hat sich deshalb an diese tragende Bedingungsgemeinschaft von Mensch und Kunst zu halten, mit der die Renaissance maßgeblich Neuzeit gestiftet hat.¹⁸ Wie immer sie abgewandelt wurde: vieles verdichtet sich zu der Annahme, daß eine "barocke Ambivalenz aller menschlichen Haltungen"¹⁹ im Grunde nur die Risiken ausarbeitet, die eine "divina proporzione"²⁰ der menschlichen Natur emphatisch übersehen hatte. Garantierte das Vorbild der Antike nicht für die moralische Schönheit des Menschen? Doch gerade diese Vorbildlichkeit selbst enthielt den Keim einer hohen, weil verdunkelten Gefährdung: sein Glanz war weithin mit Geschichtslosigkeit erkaufte, Synthese einer großen, kunstvoll-gelehrten 'Bildung'. Sie schuf eine Idealantike. Sie war das Gesamtkunstwerk des Humanismus schlechthin und eigentliches Urbild aller Nachahmung.

Wenn aber mit 'Barock' eine Krise dieses 'klassischen' Ideals, eine Abwendung oder Ausartung (H. Friedrich)²¹ erfaßt wird, so bedeutete dies, daß daran nach und nach die unterschlagenen Bedingungen ins Licht des Bewußtseins getreten sind. Sie laufen auf die Einsicht hinaus, daß sich seine Vollkommenheit einer großartigen Fiktion verdankt, die im übrigen ihrerseits bereits fiktionalen Zeugnissen der Alten entnommen ist. Die 'klassische' Sicht des Menschen erhellt sich dadurch als schöner Schein. Um als solcher aber wahrhaft sein zu können, muß er daher seine implizite Scheinhaftigkeit, eben seine Fiktionalität, explizit in seinen Begriff mit aufnehmen. Die Folgen düften erheblich gewesen sein. Als Frage gestellt: Kann Vollkommenheit, auch menschliche, bedingt sein? In dem Maße, wie ihr Entwurf als Kunstwerk einsichtig wird, mußte dies die Autorität der Natur einschränken. Denn sie war die fraglose Autorität auch ästhetischer Wahrheit, die die 'imitatio naturae' hinter sich wußte.²² Nachahmung wurde dadurch begründungspflichtig. Der angestrengte Aristotelismus des Cinquecento: versucht er nicht, scharfsinnig, spitzfindig, dogmatisch, also mit höchster Gedanklichkeit eine Antike festzuhalten, die zuvor unmittelbar, gleichsam natürlich im Recht war? Ihr ideales Menschentum bedurfte offenbar zunehmend einer ideologischen Vergewisserung. Versöhntheit mit sich und aus sich selbst ist möglich, hatte Pico dem 'animal rationale' einst begeistert zugerufen. Nicht als ob in der Folge dieses faszinierende Projekt an Bedeutung verloren hätte. Die Lebensumstände sorgten jedoch dafür, daß es zunehmend weniger ein Ziel als dessen Verlust angab. Seine 'dignitas hominis' ließ sich daher ohne Rücksicht auf die reale 'miseria hominis' nicht mehr vorbringen. Was ihrer These entgegenstand, verlangte ihrerseits Anerkennung als notwendiger Bestandteil der These. Edel durfte sich der Mensch nur im Angesicht seiner unedlen Neigungen wännen; so wie die Antike zunehmend nur als Kunstwelt für die historische Gegenwart eintreten konnte. Beides, Bild und Moral, büßten dadurch ihre 'klassische' Einfalt ein. Statt zu Versöhnung gibt sie so gebrochenen Anlaß zur Besinnung auf die Schwierigkeiten, die einem mit sich ausgesöhnten Menschengeschlecht im Wege stehen. Und die Kunst, die dies hatte bewirken wollen, wird sie darüber nicht zu einer Schule der Differenz? Barock wäre, so gesehen, eine Reflexionsform von Renaissance. Sie weiß, daß sie nur den Schein dessen wahr, was eigentlich hätte *sein* sollen.

Soweit ein neuer Mensch jedoch der Kunst aufgetragen war, mußte sich eine barocke Anspannung hier in besonderer Weise abzeichnen. Das galt nicht nur für die Natur der Nachahmung. Auch die Kunsttätigkeit hatte sich ihrerseits genötigt gesehen, intensiv darüber nachzudenken, wie der Dichtung etwas von ihrer ursprachlichen Magie des Wortes zu bewahren wäre. Denn, so sagte Pico, sie sei es, die 'die in den Tiefen der Welt, im Schoß der Natur, in den geheimen Speichern Gottes verborgenen Wunder ans Licht' zu holen wisse.²³ Er meinte damit jenes andere, unverfügbare Wissen, das der Dichter erfährt, wenn ihn die Musen, der 'furor poeticus' oder die Inspiration überkommen. Ihm wird aber letztlich eine paradoxe Anspannung zugemutet: er soll mit höchstem Kunstverstand ausführen, was ihm gerade ohne Mitwirkung des Verstandes aufgegangen ist. Dieser Widerspruch konnte jedoch solange latent bleiben, als es möglich schien, ein originales Weltwissen unter der Anleitung der Antike zum Sprechen zu bringen. Eine 'barocke' Situation würde aber dann heraufbeschworen, wenn weder

die alte christliche, noch die neue natürliche Sittlichkeit, weder die Ursprache der Natur, die Poesie, noch die Unterweisung im verkündeten Wort imstande wären, der Lebenswelt Menschlichkeit beizubringen. Welche Zusagen konnten die klassischen Vorbilder der Dichtung dann noch machen? Geblieben waren nur deren Zeichen. Und mit dem Autoritätsschwund der Natur blieben sie immer mehr auf sich selbst verwiesen. Doch war nicht auch in ihre Gestalt, ihre Anordnung ein Reflex der nachahmenswerten Natur eingegangen? Dann könnte sich selbst in ihnen noch einmal ein semiotischer Weg öffnen, der vom Bedingten zum Unbedingten, vom Derivat zur Quelle führt. Der, wenn er den poetischen Zeichen alles abverlangt und sie mit Sprachartistik, Virtuosität und Gelehrsamkeit bedrängt, noch einmal etwas von ihrem naiven Einvernehmen erfähre, das sie ursprünglich mit der Natur verbunden hatte. Sie müßten allerdings in Kauf nehmen, daß dabei zugleich die unnatürlich hohe gedankliche Anteilnahme in den Vordergrund tritt, die sich ihrer angenommen hat. Die Verfertigung ihrer Rede wird darüber ambivalent: Mit dem dichterischen Wort, das sich der Natur verdankt, etwas auszusagen, das die Natur nur noch als das Abwesende kennt, als das intensiv ausgearbeitete Fehlende. Nennt man diese Sprechweise 'barock' - dann ist sie reflexiv im Sinne eines bewußt werdenden Verlustes von Renaissance. Sie beläßt dem Wortlaut nurmehr den poetischen Ritus von Wahrheit; nicht mehr sie selbst. Ohne verbürgten Zeugniswert aber muß er scheinhaft werden. Er spricht dem Menschen nicht mehr aus dem Herzen. Was zu sagen ist, verdankt sich wesentlich der Aufführung seiner Zeichen. Sie entblößen sich dadurch als das, was sie für sich genommen sind: nicht eigentlich natürliche Symbole, sondern Symptome einer poetischen Absicht.²⁴ Sie sprechen damit in einem emphatischen Sinn nicht mehr für sich selbst. Ihr ursprachlicher Einklang verstummt. Ihr Einvernehmen ist nur noch leidend, als Erfahrung einer Unstimmigkeit wiederzugeben. Sie dürfen, nach einer alten rhetorischen Vorstellung, diaphorisch genannt werden: eine Rede, die sich von der Distanz zur Natur getrennt weiß.

Dies gibt zuletzt Anlaß zu der Frage, ob die Kunst der Renaissance nicht deshalb eine barocke Abwandlung erfuhr, weil ihre Naturgewißheit verloren ging und sie sich dadurch genötigt sah, eine Semiotik der entfremdeten Natürlichkeit auszuarbeiten. Sie mußte darüber künstlich werden. Vom schönen Menschenbild bleibt schließlich nur noch seine Fiktion übrig. Es ließe sich, wenn überhaupt, allein unter der Bedingung aufnehmen, daß es zugleich gesagt und ungesagt gemacht wird. Eine solche - barocke - Kunst muß zeigen, daß sie weiß, daß sie ein Täuschungsgeschäft betreibt. Aber: es wäre noch einmal eine Möglichkeit, sich als wahrhaftig zu erfahren: indem sie ihre Uneigentlichkeit bekennt. Den schönen Schein als Schein vorzuführen - das wäre ein letztes Projekt, um noch einmal in Gestalt ihrer Enteignung sich auf Renaissance zu berufen. Die Heftigkeit, mit der barocke Künste auf ihre Maske zeigen - es ist gewiß ein bizarres ästhetisches Vergnügen, Lust aus dem Verlust seines Ideals zu ziehen. Doch das Publikum war ganz offensichtlich fasziniert. Willig nahm es die Ansicht auf, die äußere und die innere Welt sei ein Theater; und daß die höchste Kunst darin bestünde, Eigentlich und Uneigentlich zusammenzusehen und gleichzeitig auseinanderzuhalten. Daß religiöse und politische Akteure umso gewaltsamer auf gegenreformatorische Eindeutigkeit

drängten und dabei die Zwiespältigkeit nur mehrten, bestätigt diese problematische Lust der Spätzeit nur.²⁵

II

Barock, als Deszendenzfigur von Renaissance, hat viele kulturelle Felder geprägt. Am deutlichsten wurden die Schönen Künste. Unter ihnen gibt es einen ästhetischen Ort, an dem sich das Ideal einer autonomen Sittlichkeit des Menschen anmutiger und aufführen. Es ist die Kunstwelt Arkadiens. An ihr läßt sich deshalb besonders ablesen, warum und wie sie barock wurde.

Das Land war wie geschaffen für die Repräsentation einer neuen Menschlichkeit.²⁶ Es liegt prinzipiell draußen vor jeder Zivilisation und ihren Misereen, eine innere Landschaft'.²⁷ Es huldigt einem Ideal des einfachen Lebens, das weitgehend von allem 'negotium' suspendiert. Schäfer und Nymphen, seine Bewohner, führen dadurch ein Sonntagsleben. Ihre Entlastung vom Nützlichkeitsdenken verschafft ihnen das 'otium', um sich ganz mit sich selbst beschäftigen zu können. Man praktiziert gewissermaßen eine "phänomenologische Reduktion" vor der Zeit.²⁸ Die äußere Tatarut dieser Lebensweise dient der Entfaltung des Innenlebens und seines Gefühlsreichtums. Angestoßen wird alles durch eine der ältesten literarischen Dramaturgien, die Liebe. Die Schäfer sind - in aller Regel unglücklich - verliebt. Arkadien tritt dabei zwar materiell das Erbe der petrarkistischen und antiken Liebesdichtung, nicht jedoch deren private Lösung an: hier soll Liebe um ihrer Erfüllung willen besprochen werden. Was den Menschen von Natur aus bewegt, sieht sich damit als Teil, nicht mehr nur als Gegenteil seiner Menschwerdung in Betracht gezogen.

Die Autoren, die das Bild des Landes prägten, Sannazaro, Tasso, Guarini, Montemayor, Honoré d'Urfé, Marino haben im Gegensatz von liebendem Schäfer und spröder Nymphe im Grunde die anthropologische Grundfrage nach dem 'animal rationale' gestellt. Im weiblichen Part verkörpert sich ihnen das 'animale', die naturhaft kreatürliche Teilhabe des Menschen. Die Nymphe weiß kaum etwas von sich; entsprechend unbedingt gehorcht sie deshalb ihrem Versprechen, das sie der Göttin Diana gegeben hat. In deren Namen jagt und tötet sie das Wild. Es ist ein Erkennungszeichen: ihre eigene Natur ist fremdbestimmt, unerlöst und damit diskret Ausdruck für das Geheimnis der Natur. Sie kennt sich selbst nur als Wesen einer anderen Autorität; spricht wenig oder gar nicht, zumindest anfänglich.²⁹ Im Schäfer hingegen ließ sich das 'rationale' veranlagten. Er hütet die Tiere und schont ihr Leben, d.h. er kultiviert die Natur und vertritt damit ihre dem Menschen entgegenkommende Seite. Die Nymphe wendet ihre Lebensenergie nach außen, auf anderes; er hingegen nach innen, auf sich selbst. Deshalb setzt er sie nicht in Taten, sondern in Sprache um. Sie praktiziert, er theoretisiert, was den Menschen von Natur aus bewegt. Anlaß dazu aber gibt die innere Verwundung, die sie ihm zugefügt hat, als er sich in sie verliebt hat. Daß sie jedoch überhaupt soviel Macht über ihn hat, zeigt, daß auch das 'rationale' Prinzip, das in ihm vorherrscht, ihn im Grunde auf seine

Art ebenfalls unerlöst ist. Auch der Schäfer ist nicht autonom: er braucht sie, sonst ist er erledigt. Deshalb macht er das (synästhetische) 'Bild' eines nicht enden wollenden Jammers.³⁰ Beide zusammen sind das Schaubild der neuen anthropologischen Auffassung, daß geistige und kreatürliche Teilhabe des Menschen zusammengehören, trotz ihrer Gegensätze. Jede der beiden Hauptrollen in Arkadien leidet auf ihre Weise: als (melancholische) Vereinseitigung des Prinzips, das sie jeweils darstellt. Die Frau ist sich fremd, weil sie zuwenig auf sich selbst bezogen; er, weil er zuviel mit sich selbst beschäftigt ist.

Doch in Arkadien finden sie die denkbar besten Voraussetzungen für eine Heilung ihrer Dezentrierung. Denn Schönheit, Anmut und Geneigtheit von Land und Leuten zeigen, daß sie dem Ideal einer letzthinigen Versöhntheit unterstehen, auf das alles zugeordnet ist: das Goldene Zeitalter und das paradiesische Glück des ersten Menschengeschlechtes.³¹ Dieses befand sich in höchstem - naivem - Einvernehmen, weil jeder nur das wollte, was die Natur ihm gab und die Natur ihm bot, wonach er verlangte. Vor allem aber, weil die ungeistige Natur, die Menschen und die Götter noch ein und die selbe Sprache sprachen - jene 'orphisch' genannte Ursprache, an der sich kulturell erschöpfte Epochen regelmäßig zu erneuern hoffen. Gewiß, dieses Ideal war unwiderbringlich dahin - alle Arkadier, Dichter und Publikum wußten es. Aber es blieb eine mythische Himmelserinnerung und damit Berufungsinstanz eines menschlichen Glücks - auch wenn dabei etwas anderes als ein neues Paradies herauskam.

Es ist nun überaus bemerkenswert, *wie* die kleine, pastorale Gemeinde versucht, die inneren (und äußeren) Gegensätze eines 'animal rationale' auszutragen. Ihrem 'locus amoenus' ist heroischer Tatendrang fremd. Umso mehr kann es seinen alternativen Lebensstil profilieren. Hier wird die Sprache zum Ereignis. Sie ist, in allen ihren Erscheinungsformen, die Hauptbetätigung dieser Sonderwelt. Wenn hier eine Aussicht auf Aussöhnung des menschlichen Dualismus besteht, dann mit Hilfe der Sprache. Das Glück, von dem im Land der Schäfer so viel die Rede ist, kann nicht mit Waffen,³² sondern nur mit arkadischem Logos erlangt werden. Für die Gebildeten unter den Liebhabern muß dies ein erregendes Geschehen auf den zweiten Blick gewesen sein. Es gab seit Boccaccios **Decameron** keinen anderen kulturellen Ort, der es, im Schutze der Fiktionalität, erlaubt hätte, so exklusiv den Wert der Sprache für den Begriff vom Menschen in Erwägung zu ziehen.

Sannazaro hat das Verdienst, als erster und maßgeblich aus der vielfach gewendeten bukolischen Materie eine Kunstwelt herausgehoben zu haben, die eine "innerweltliche Totalitätsfigur" zeigt.³³ In wenigen Jahrzehnten hatte die Hirtenwelt einen festen Platz in den erfundenen Welten der Künste. An seiner *Arcadia* mag deshalb einsichtig werden, worin die besondere Faszination dieses ästhetischen Neulandes besteht. Zunächst nimmt es durch sie seine alles umfassende Proportionalität für sich ein. Pflanzen, Tiere und Menschen, der ganze niedere Bereich des Kosmos, hat an der gleichen, einvernehmlichen Gesinnung Anteil. Bereits die rhetorische Aufzählung der besonderen Bäume und Arten zu Beginn dient diesem Zweck.³⁴ Sie demonstriert für räumliche Gemeinsamkeit der unterschiedlichen Arten. Möglich aber wird dies, weil dieser Ort einen Sinn für das bewahrt hat, was die Natur allererst zu dieser Einsinnigkeit befähigt: selbst wo sie stumm ist, hat sie gleichwohl eine Sprache. Der Wald

flüstert; die Quellen und Bäche *murmeln*; die Vögel *singen*; der Wind *haucht*. Jedes Element der Natur hat eine ursprüngliche Stimme. Das gilt artgemäß auch für den Menschen. Seine unmittelbarste Äußerung ist, nach arkadischer Auffassung, Musik und Gesang. Diese die Natur durchwaltende Mitteilbarkeit findet ihren tiefsten Grund in Pan versinnbildlicht, dem Gott der Hirten, dessen Flöte für diese mythische Ursprache einsteht (II, V. 105f.; X, V. 13f.). Auf sie bezieht sich die Sage vom Goldenen Zeitalter (III, V. 14ff.), wenn sie die Kindheit des Menschengeschlechts als eine Zeit beschwört, in der Götter, Menschen und Tiere noch miteinander sprechen konnten (VI, V. 67ff.). Ihren Zauber wertet Arkadien zu einer eigenen Sprache des 'animale' auf, die den Menschen ebenso auszeichnet wie seine 'rationalen' Ausarbeitungen. Rückblickend auf die orphischen Mythen bzw. das christliche Pneuma, wie es im Pfingstwunder erscheint, hat auch Arkadien Anteil an dieser Wendung in die Neuzeit. Seine ganze erkenntnistheoretische Saat wird dann bei Rousseau, Vico, Hamann, Herder, Humboldt und Novalis aufgehen.

Aus dieser 'magischen' Natureinfalt kam das Glück der ersten Menschen.³⁵ Auf sie setzen - noch immer - die Schäfer: sie beklagen ihr Unglück in einem Land, wo es als Echo nachklingt. Ihr Liebesleid wird ihnen hier einsichtig als Verlust des anfänglichen Einvernehmens mit der Natur. Wie es einst war, dafür können heute noch die turtelnden Tauben zeugen. Ursache für den selbstverschuldeten Ausgang des Menschen aus der Natürlichkeit aber ist, schon seit Vergil, daß der Mensch, einem alten Dekadenzschema zufolge, sich zivilisatorisch bis in ein Eisernes Zeitalter von seinen Ursprüngen entfernt hat. Zwar kennt er noch natürliche Wünsche; sie natürlich befriedigen, wie im Goldenen Zeitalter, kann er allerdings nicht mehr. Sannazaro hat seine Schäfer deshalb zu Zivilisationsflüchtlingen gemacht, die die Diskordanz des Hofes und der Stadt nach Arkadien tragen, um sie dort zu therapeutisch zur Rede zu stellen.

Wenn es hier aber noch Heilung gibt, dann bestenfalls nach Art des Landes, d.h. sprachlich, durch arkadische Logotherapie. Für die Schäfer heißt dies Diskurswechsel: sie hatten die krankmachende Kultursprache zu lassen, um an der Natursprache Arkadiens zu gesunden. Anders gesagt: ihr verbildeter Verstand soll sich an den sinnlichen 'Quellen' des Lebens erneuern. Im Grunde ein unerhörtes Programm. Es sieht in der niedrigen Natur nichts weniger als eine Gegenkultur, die als gleich- und eigenwertig zum Bild vom Menschen gehört. Sannazaro behauptet andererseits jedoch nur, was etwa auch Botticellis Programmgemälde *Geburt der Venus* auf seine Weise aussagt.

Poetisch gesehen liegt die Lösung für Sannazaro in einem 'sermo humilis' (Prologo, 4ff.; S. 54f.); 'sermo' für das Prinzip Ordnung, 'humilis' für die natürlichen Ansprüche des Lebens. Wie aber ließe sich - dadurch - das Problem Liebe 'human' entschärfen? Sannazaro hat dazu bereits in der ersten Abteilung der *Arcadia* ein durch und durch neuzeitliches Projekt entworfen. Da ist Ergasto, ein Doppel des Autors (I, V. 61ff.). Er verkörpert, was Arkadien für sich genommen bedeuten kann; Modellschäfer für viele nach ihm. Er ist, wie es sich gehört, mit allen (melancholischen) Symptomen, der Liebeskrankheit verfallen. Das kam so. Eines schönen Tages fällt ihm die lichte Gestalt einer Nymphe ins Auge. Sie stand, entblößt, im

Bach, singend - ein Bild dessen, was sie verkörpert: vermählt mit dem Wasser, aus dem das Leben kommt; ohne Verhüllung und Verstellung der Gesellschaft, also unverfälschte Natur. Vor allem: sie singt, für sich, ohne Grund, nicht wie der gequälte Schäfer. Als Jägerin folgt sie überdies ganz dem dunklen Bann von Leben und Sterben. Rousseau oder Schiller hätten sie für eine Erscheinungsform des 'Naiven' halten können.

Ein wahrhaft umstürzendes Geschehen setzt ein. Ihr Zauber der Natur raubt ihm die Sinne: er fällt ohnmächtig zu Boden. In Arkadien ist aber alles Zeichen. Durch sein jähes Begehren teilt sich dem Schäfer Ergasto auf natursprachlichem Wege mit, daß ihm etwas Grundlegendes fehlt. Draußen, in Gesellschaft, würde es negativ, als Unbehagen in der Kultur zu verspüren sein. Hier jedoch, im Anblick der Nymphe, wird es geradezu kairotisch identifiziert als eine Fülle, die seine Auffassung übersteigt. Danach ist Ergasto jedenfalls nicht mehr er selbst. Seine todesähnliche Geistesabwesenheit zeigt, daß er elementar von seiner alten Identität abgebracht wurde. Genau genommen ergeht es jedoch auch der Nymphe nicht anders. Sie nimmt ihrerseits wahr, daß er sie und wie er sie ansieht. Sein entfesselter Blick befremdet sie zutiefst: sie verstummt, bekleidet und verbirgt sich. Wollten sich so nicht Adam und Eva nach dem Sündenfall dem Blick des Herrn entziehen? Es ist ein Zeichen für den Bruch ihres naiven Selbstverständnisses. Ihre Irritation wächst, als Ergasto, offensichtlich durch sie, wie tot zu Boden sinkt. Sie hatte bei ihm den Erfolg der Jägerin, obwohl sie nicht gejagt hatte. Wohl konnte sie die natürlichen Zeichen des Todes lesen; unverständlich jedoch mußte ihr die Ursache bleiben. Sie hatte diese Wirkung sich selbst zuzuschreiben, von ihr aber bisher nichts gewußt. Entsprechend reagiert sie. Angesichts des (scheinbar) leblosen Ergasto schlägt ihr Gesang deshalb in einen dissonanten Schrei um. Sie ist auf ihre Weise außer sich: sie, die sonst Leben vernichtet, eilt ihm zu Hilfe. Und als Ergasto wieder zu sich kommt, flieht die, vor der sonst andere Wesen fliehen müssen. Auch ihre Ruh' ist hin, wie später bei Goethes Gretchen.

Was tut Ergasto, um sein anthropologisches Ungleichgewicht zu beheben? Was alle Schäfer tun: er schweigt und sinnt, dann singt und klagt er und trägt seinen Kummer in die Rinde der Bäume ein. In Arkadien ist eben alles sprechend. Mit seinen Liedern und Zeichen aber holt er sprachlich ein, was die Nymphe ihm auf dem natürlichen Wege der Sinne mitgeteilt hatte. Von ihm aus gesehen handelt es sich um eine Rationalisierung ihrer Wirkung; denn er versucht, ihren überwältigenden Zauber in Worte zu übersetzen und damit begreiflich zu machen. Seine Gesänge leisten damit Reflexionsarbeit: er bildet seine innere Verletzung in der Sprache verletzter Liebe, im Klage-ton ab. Dabei wird ihm nach und nach bewußt, was sie ihm bedeutet. Und sie? Sie meidet ihn. Doch Arkadien ist ein kleines Land mit hoher kommunikativer Durchdringung. Wenn sie ihm auch ausweicht, seine Lieder und Zeichen verfolgen sie überall hin. Von den sanften Anhöhen aus trägt der Ton weit hinaus; das Echo wiederholt ihn; die Bäume halten es sichtbar fest; keinem bleibt es verborgen. Für die Nymphe war zwar der Schäfer nicht ansprechend, wohl aber hatte sie einen Sinn für seinen Zauber: den Gesang und die Musik.³⁶ Sie hatte, heißt es ausdrücklich, ihr Jagdwerkzeug niedergelegt - ein bedeutsames Zeichen - , um den pastoralen Klängen zu lauschen (Prolog, 5). Und hier setzt die Peripetie im

Liebesstreit und Selbstverständnis an. Indem sie auf die Wohllaute, die vertraute Natursprache hört, nimmt sie zugleich die Fremdworte auf, die er über sie sagt. Sie teilen ihr wieder und wieder mit, wer sie ist. So geht sie durch eine lange arkadische Sprachschule - die Schäfer müssen lange klagen, ehe sie erhört werden. Dadurch lernt die, die bisher unbewußt gelebt hat, sich nach und nach bewußt benennen. Aus ihrer Naturbegabung für das Melos entwickelt sich ein Sinn für den kulturellen Logos: sie gewinnt einen Begriff von sich selbst.

Damit jedoch ein happy-end in Sicht kommen kann, wie es anmutiger nirgends dargestellt wurde als in Tassos *Aminta*, muß sich auch der Schäfer einer anthropologischen Revision unterziehen. So sehr hat die Nymphe seine Sinne angesprochen, daß er seinen bisherigen Verstand - rationale - verloren hat. Würde sie sich ihm nicht entzogen haben, hätte seine Leidenschaft ins Unbeherrschte umschlagen können, das den Satyr umtreibt, der mit Gewalt, also animalisch, nimmt, was er braucht, wenn er kann. Deshalb muß Ergasto seinen jähren Liebeswunsch in einem langen Liebesdienst auf Dauer stellen, damit sein sinnlicher Aufruhr in ein erträgliches Verhältnis zu seinen geistigen Ansprüchen kommt. Das heißt aber nichts anderes, als daß sich seine Rason unter den Bedingungen ihrer kreatürlichen Negation neu zu bilden hat. Darüber wird er selbst ein anderer. Ein hochsensibles Ereignis.

Im Horizont dieser gegenseitigen Selbstaufhebung zeichnet sich das wunschhaft ideale Glück Arkadiens ab. Wenn das Denken die Stimme der Natur respektiert und das Begehren durch die Ordnung der Sprache geht, kann das arkadische Wunder der 'Konkomitanz' geschehen: die anthropologischen Instanzen des 'Kopfes' und des 'Bauches' treffen sich auf der Mitte des 'Herzens' und weisen es als Ort einer lebenswerten ethischen Selbstvereinbarung auf Gegenseitigkeit aus.³⁷ Das arkadische Menschenbild muß deshalb so fasziniert haben, weil es gewagt hatte, auf seine Weise die Antriebe der (menschlichen) Natur als gefährlichen, aber dennoch gleichwertigen Partner in einen humanen Begriff aufzunehmen. Das gilt sachlich und sprachlich. Den neuen Menschen auf seiner Schöpfergabe zu begründen, wie Pico es getan hatte, hieß, seinen freien Willen, seine eigenen, in ihm liegenden Antriebe zu entfalten. Wer seine Kreativität wollte, mußte also die Offenheit, Wandelbarkeit, das Potenzhafte der Kreatürlichkeit achten. Und nichts konnte deren Ausgang aus der Erniedrigung der Sünde besser formatieren, als daß ihr eine eigene Stilwürde, der 'sermo humilis' eingeräumt wurde.

Den Rückweg von der bestehenden Kultur zur überwundenen Natur aber kann, und darin befestigt Sannazaro eine Idealvorstellung der Renaissance, allenfalls noch die Poesie, allgemein die Kunst wagen. Sie wird zur Hüterin ursprünglichen Lebens aufgewertet.³⁸ Wenn überhaupt, dann weiß sie noch einen Weg zu dessen natürlichen Quellen. Deshalb gehen die Nymphen und in ihrem Gefolge die Schäfer zeichenhaft 'ad fontes'.³⁹ Das ist nicht nur humanistisch, im Sinne der 'imitatio', sondern auch anthropologisch gemeint: um menschlicher Ursprünglichkeit auf die Spur zu kommen, muß die Kunst - der Schäfer - sich an der Natur - der Nymphe - bilden -, nicht umgekehrt. Sannazaro war sich seiner Systemerneuerung wohl bewußt. Wer wissen möchte, was der Mensch von (seiner) Natur aus ist, muß ihn mit der einfachen, dunklen, magischen Sprache der Bilder, Klänge und Zeichen wiedergeben. Arkadien, als Produkt hoher Gelehrsamkeit,⁴⁰ mutet sich damit eine ebenso attraktive wie ruinöse

Paradoxie zu: mit Hilfe des Kunstverständes eine verstandesferne Natürlichkeit zu beschwören. Daß das nicht lange gut gehen kann, hat ihre barocke Behandlung ans Licht gebracht. Dann treten, wie bei Marino, die Gegensätze unversöhnlich auseinander.

Dennoch wurde der Anspruch einer arkadischen Humanität nicht umsonst erhoben. Es ist kaum anzunehmen, daß ihre zahlreichen Liebhaber de facto glücklicher geworden sind. Aber sie hat den Begriff vom Menschen anders bilden gelehrt: dialogisch, in die Macht offener Rede gestellt.⁴¹ Die ins Sündhafte, Unsoziale, Häßliche abgedrängte Natur sieht sich dadurch zum gleichgewichtigen Gegenspieler zivilisatorischer Selbstentwürfe aufgewertet. In Arkadien ist dialogisches Verhalten das erste Gebot seiner humanen Religiosität, der 'pietà'.⁴² Jeder ist im Prinzip verpflichtet, dem anderen jederzeit zuzuhören und sich auf ihn einzulassen, und er darf erwarten, daß der andere so für ihn da ist. Der Widerstreit von Sinnlichkeit und Verstand wird dadurch als solcher anerkannt, weil er in das 'animal rationale' mit sich selbst auszusöhnen vermag: die Umarmung von Schäfer und Nympe. Weder dessen denkende Zielstrebigkeit, noch ihre 'wilde' Flüchtigkeit allein vermögen den Menschen zum Menschen zu machen. Das gilt auch sprachlich. Die natürliche Stimme der Kunst teilt dem denaturierten Publikum mit, was ihm fehlt und macht daraus ein schönes Gemeinschaftserlebnis.

Sannazaro trug in Arkadien ein humanes Idealbild der Renaissance vor, vergleichbar der Venus Botticellis. Er wußte jedoch nur allzu gut, daß Ideale über dem Maß des Menschenmöglichen liegen. Am Ende läßt er deswegen sein Doppel, den Schäfer Sincero von den allegorischen Quellen Arkadiens entlang der Flußläufe der (poetischen) Tradition zu den akademischen Zierbrunnen der höfischen Kultur zurückkehren (XII, 13ff).⁴³ Aber sein arkadischer Reisebericht errichtet diesem Ideal einer natürlichen Identität ein Denkmal, das die Kunst als den kulturellen Ort auszeichnet, wo dem Lebenswert 'wilden Denkens' ein Recht eingeräumt wird.

III

Die Neuigkeit von diesem Wunschland der Renaissance hat sich rasch über alle Künste und Gattungen verbreitet. Sehr vielen hat es seitdem Rekreation ihres zivilisatorisch beengten Vorstellungsvermögens gebracht. Zugleich damit wurde jedoch auch klar, daß, was ihnen in der Kunst so wohltuend entgegenkommt, draußen vor der Realität versagt. Zwischen beiden verläuft die Grenze der Fiktion. Je mehr Arkadien für das Ideal der Gegenseitigkeit warb, mußte andererseits das Empfinden für die reale Andersartigkeit wachsen. Die schönen Seiten des pastoralen Sonntagslebens erzwangen, als Preis ihrer Schönheit, ein Bewußtsein der Differenz zur mangelhaften Wirklichkeit. Allen Bewohnern des 'locus amoenus' war klar, daß ihr Land zwischen zwei Unorten liegt: dem Hof und der Stadt mit ihren Zivilisationsnöten auf der einen, und dem unbehausten 'locus horribilis' auf der anderen Seite. Sein Ideal hatte also durchaus einen Sinn für seine Gefährdung.

In der langen Erfolgsgeschichte des poetischen Landes gibt es ein Zeugnis, das, scharfsinnig wie sonst nirgends, die dialogischen Mißverhältnisse aufdeckt, der sein gelingendes Einvernehmen abzugewinnen war. Es ist Torquato Tassos *Aminta* (1573). Inniger, glücklicher wird vom schließlichen Sieg Amors nicht berichtet als hier. Es ist, als ob ein dreiviertel Jahrhundert nach Sannazaro der neue Mensch, wie Arkadien ihn wollte, sein anthropologisches Ziel erreicht hätte. Aminta und Silvia halten sich am Ende umfangen und jeder, heißt es, war dem anderen die Gewißheit seiner selbst (1960ff.).⁴⁴ Der Triumph dialogischen Einvernehmens scheint vollkommen.⁴⁵ Der Schein trägt. So wunscherfüllend das happy-end sein mag, es ergibt sich, streng genommen, kaum mehr aus arkadischer Logotherapie. Rasch, in einem kurzen fünften Akt ist es, wie der Vollständigkeit halber, nachgetragen. Zudem kommt es eher unerwartet, sodaß es sich nicht zu einer Erwartung beim Zuschauer verfestigen kann. Tasso hat im übrigen von vornherein vorgebeugt. Er nannte sein Stück eine "favola boscheresca". Die schäferlichen Liebeshändel und ihr Ausgang waren dadurch in die schöne Welt der Fabel entrückt. Zusammen mit der exklusiven Aufführung auf der Po-Insel Belvedere Ende Juli 1573: ein Ferrareser Sommernachtstraum. Der Hofdichter Tasso hatte aus Arkadien ein bezauberndes Kunststück gemacht. Die höfische Gesellschaft wollte anspruchsvoll delectiert sein.⁴⁶ Deshalb auch die leicht zu erratende Durchsicht seiner Figuren auf einzelne Mitglieder des Hofes;⁴⁷ die komische Durchbrechung der traditionellen Rollen, wenn etwa der Satyr, in Liebesdingen Triebtäter, in den höfischen Diskurs verfällt (II, 724-750); wenn Amor, der Gott, wohl sehr zum Vergnügen der Zuschauer, seine allegorischen Werkzeuge gegen schäferliche Habseligkeiten austauscht (Prolog, 43ff.) oder Venus, möglicherweise in der Rolle der 'häßlichen Alten', wenn sie dem eleganten Publikum unverblümt Liebe offeriert (Epilog, 43ff.).

Für Unterhaltung war also gesorgt. Der Autor selbst hat sie jedoch zugleich als raffinierte Dämpfung seiner höheren Interessen genutzt. Als gelehrter Dichter war er nicht nur auf 'delectare', sondern auch auf 'docere' verpflichtet. Und was sich vor diesem hinteren Horizont des Stücks abspielt, zieht die arkadische Lust des Vordergrundes auf geradezu tragische Weise in Zweifel. Das heitere Spiel scheint offenbar nur noch zulässig, wenn es zugleich seine abgründige Kehrseite in sich aufnimmt. Tasso zeigt sich einerseits dem Ideal Sannazaros durchaus verpflichtet. Aber es ist ihm, nach heutigem Sprachgebrauch, eher nur 'Zitat'. Vieles spricht dafür, daß er gegenüber dem Älteren das Interesse weithin umgekehrt hat. Nicht als ob er die Notwendigkeit eines ausgesöhnten Gemüts hätte bezweifeln wollen, gerade er. Doch sein eigentlicher Gegenstand ist nicht mehr so sehr die Überwindung der Widerstände, die einem arkadischem Glück im Wege stehen; ihn beschäftigen ungleich stärker die Widerstände selbst. Denn das versöhnliche Ende gleicht einem Wunder; und es bedarf einer äußersten, tödlichen Anstrengung, um es noch geschehen zu lassen. Aminta und Silvia jedenfalls laden nicht mehr zur Nachfolge ein. Ihr Glück wird ins Unwirkliche, zur unwahrscheinlichen Ausnahme distanziert. Der Chor, er hat das letzte Wort, entzieht dem schönen Ende jede Allgemeinverbindlichkeit. Um diesen Preis, sagt er, möchte ich nicht selig sein (V, 1983 ff.). Zu weit reißen bitterer Dienst und süßer Lohn das Gemüt auseinander, als daß sich

dessen Krieg und Streit so leicht noch wieder zur Ruhe bringen ließe.

Die Frage ist, warum sich Tasso zu diesem raffinierten Widerruf des arkadischen Versprechens genötigt sieht. Wenn das gute Leben dort in der heilenden Macht der Sprache liegt, dann muß ihre Logotherapie in eine schwere Krise geraten sein. Das Spiel beginnt ganz so, wie es pastorale Dramaturgie vorsieht. Aminta, der tadellose Schäfer, hat sich in Silvia, die eifrigste aller Dienerinnen im Orden Dianas verliebt. Er weiß bereits zu Beginn des Stücks, was sie ihm bedeutet; während sie nichts von ihm wissen will - die landesübliche Diskordanz von Reflektiertheit und Natureinfalt. Wie sie zu beheben wäre - Tasso hat sich auf die arkadische Sprachlehre reiner, feinsinniger berufen als alle anderen: im großen Chrolied des zweiten Aktes (II, 1140-1181; in genauer Parallele zur Beschwörung des Goldenen Zeitalters am Ende des ersten Aktes). Es ist ein einziges Lob der Natursprache. Amor, der kreatürliche Herr des Lebens, gebietet über ein Wissen, das vor aller Gelehrsamkeit liegt. Aber es hat seinen eigenen, dem Denken unantastbaren Ausdruck: wirre Worte, stammelnde Laute, die stummen Zeichen der Augen, die gelöste Zunge, beredtes Schweigen (1165-1170) - es ist die Körpersprache des Begehrens, die Stimme der Natur. Sie macht sich jedoch nur dem verständlich, der auch natürlich empfindet. Ihrer neuartigen 'rauhem Kunst' ist Tassos Arkadien gewidmet (75ff.). Seine Hirten sind Meister einer melotherapeutischen Besänftigung (1317ff.), und allen voran Aminta, den die Naturmusen mehr als alle anderen ausgezeichnet haben (1642ff.).

Und hier beginnt eigentlich erst sein wahres Liebesdrama. Er wirbt um Silvia - aber er setzt seine einzige Waffe nicht ein, den schäferlichen Gesang, der sein Leid hätte wenden können. Sein inneres Zerwürfnis findet keine sprachliche Lösung mehr in der Liebesklage. Er trägt zwar das schöne Ideal des ausgesöhnten Menschen im Herzen; das Mittel, um es zu bewirken, ist ihm aber genommen. Durch Tassos Arkadien geht bereits ein fataler Riß zwischen dialogischer Theorie und Praxis.⁴⁸ Die heilende Stimme der Natur ist allen im Lande wohl bekannt. Aber offenbar traut Aminta (und seine Ratgeber) ihr nicht mehr zu, Silvia 'umzustimmen'. Deshalb muß er den Liebestod wahr machen, mit dem Unglückliche seiner Art gewöhnlich nur drohen (1312f.). Auch Silvia scheint gefährdeter. Sie, verfolgt auf der Flucht vor ihm, heftiger, wilder als sonst die Tiere, aber sie trifft nicht mehr (1506). Ein Wolf bedroht ihr Leben; der Satyr fängt, entkleidet und fesselt sie, um seiner brutalen Natur Nahrung zu geben (1234). Auch ihre Identität ist erschüttert. Ohne die Vermittlung der Natursprache wird Arkadien heillos; ihr Glücksversprechen zu einem Ideal ohne Boden, eine bloße, spekulative Idee.

Und doch kommt das Liebesdrama zu einem wunscherfüllenden Ende. Tasso hat anstelle der versagten Natursprache eine Ersatzverständigung eingeführt. Der Fall Aminta/Silvia wird zur Lösung an Tirsi/Dafne überwiesen. Sie stehen jeweils wie arkadische Erzieher hinter ihnen. Nicht direkt und untereinander, über den bezaubernden Wortlaut des Kluges, des Windes, des Echos beziehen die Liebenden sich aufeinander, sondern auf dem Umweg über ihre Vertrauten. Um sich zu finden, gehen sie den indirekten Weg über andere. Ihr Glück ist damit in erheblichem Maße nicht mehr ihr eigenes Verdienst. Zurückgenommen

sieht sich auf diese Weise die arkadische Zuversicht, daß der Mensch sich im Vertrauen auf seine Natur eigenschöpferisch selbst zu humanisieren vermag. Stattdessen wird diese Erwartung in die Macht der anderen gestellt. Die selbsttätige Sittlichkeit des einfachen Lebens geht aufs gesellschaftliche Moment über. Aber ist das nicht ein Rückfall? War dieses naturkundige Land nicht gerade einem Überdruß an gesellschaftlicher Entfremdung entsprungen? Wird seine alternative Lebensweise dadurch nicht geradezu annulliert?

Immerhin: wir bleiben in Arkadien. Tirsi, Dafne und die anderen meinen es, wie es hier Sitte ist, gut mit den beiden. Sie wollen, daß sie, im pastoralen Sinne, glücklich werden. Aber doch auf ihre Weise. Tassos Land hat dadurch etwas von einer 'pädagogischen Provinz' (Goethe) angenommen. Wie wollen sie den Fall lösen? Zunächst - im ersten Akt und streng symmetrisch (I,1 vs. I,2) - durch Logotherapie. Tasso erweist sich auch hierin als Meister der Materie. Jeder eröffnet mit seinem Schützling einen stellvertretenden Dialog, den diese doch selbst untereinander hätten führen sollen. Aminta versucht, wie Ergasto bei Sannazaro, in Worte zu fassen, was ihm zuvor außersprachlich aufgegangen ist. Tirsi unterrichtet ihn, daß es damit durchaus seine Ordnung habe. Dafne klärt Silvia über die Macht (der Liebe) auf, die, ihr unbekannt, von ihr ausgeht und als befremdliche Demutsgeste zu ihr zurückkehrt. Jeder trägt seinem Zögling die einschlägigen Argumente vor. Sie helfen nichts. Keiner der beiden zeigt sich bereit, von sich ab- und auf den anderen einzugehen. Ganz unverkennbar haben die klugen Erzieher nicht die richtige Sprache - der Natur - gesprochen.

Warum, das macht der zweite Akt offenkundig. Angesichts ihres Mißerfolges sehen sich die Berater gezwungen, sich ihrerseits über den rechten Weg zum arkadischen Glück zu beraten. Tasso wagt dabei eine kühne Perspektivenerweiterung. Er läßt die zur Sprache kommen, die Arkadien bereits durchlaufen haben. In gewisser Weise ziehen sie Bilanz über ihre neue, in Arkadien gewonnene Identität - mit erstaunlichen Aufschlüssen. Gewiß, die ärgsten Nöte der Leidenschaft sind bei ihnen behoben; aber wirklich glücklich ist keiner von beiden! Denn das Glück, zu dem sie anderen verhelfen wollen, ist für sie bereits wieder "vergangenes Gut" und die Gegenwart "Trübsal" (925). Nichts kann seine Unbeständigkeit besser anzeigen als der Rollentausch von Dafne und Tirsi. Tasso nimmt so ins Spiel von Aminta und Silvia das Gegenspiel mit auf. Jetzt ist es Dafne, die Nymphe, die auf Tirsi, den Schäfer zugeht; die verhalten zwar, aber zungenfertig und geschickt sich über mangelnde Liebe bei ihm beklagt. Tirsi sei, mit neunundzwanzig, ja noch nicht zu alt. Nun ist es er, der zurückweicht. Seine Argumente sind erheblich. Sein früherer Liebesdienst, bei Aminta gerade aktuell, habe ihm den Verstand geraubt und dem Tode nahe gebracht. Um diesen teuren Preis will er Liebe nicht: eine geradezu aufständische Gesinnung in Arkadien. Dafne begreift sofort, daß hier die Allmacht Amors in Frage gestellt wird und mit ihm sie selbst, als der Verkörperung des Naturprinzips. "Du mußt lieben, auch wenn du nicht willst" (968). Er aber "flieht". Als Erfahrener erstickt er Amor bereits im Keime und ist bereit, "ohne Liebe zu leben" (991). Die Parität von Liebesdienst und Liebeslohn ist schwerwiegend gestört. Mitten im naturgläubigen Land der Schäfer behauptet einer, daß man dem unwiderstehlichen Amor widerstehen kann. Tirsi scheint bereit, das dialogische Prinzip und das Ideal der Aussöhnung

preiszugeben, um seinen Gemütsfrieden durch Unterdrückung seines natürlichen Begehrens zu finden.

Wo sich jemand aber gegen seine Natur ein Bild von sich macht, ist Arkadien im Grunde ruiniert. Denn radikale Leidenschaftszensur prägt gerade den zivilisatorischen Begriff vom Menschen. Dessen Wertmaßstab ist "Ehre". Im Chorlied des ersten Aktes wird ihr, als Tadel des Hoflebens, alles Unheil des gesellschaftlichen Lebens angelastet (669ff). Sie will kein Einvernehmen zwischen den Gegensätzen von 'animale' und 'rationale', sondern Eindeutigkeit. Zu erreichen ist sie aber nur, wenn das menschliche Wesen objektiviert, d.h. ganz auf die Seite der ehrerbietigen Vernunft gebracht wird. Ein Glück der Erfüllung kann sie jedoch nicht gewähren; allenfalls die geistigen Erträge der Entsagung. Die sinnlichen Früchte der Natur verfallen - wieder - einem Verbot der Einverleibung.

Diesen Rückfall in anthropologische Einseitigkeit weiß Tirsi sehr wohl zu erklären. Der Grund war ein Aufenthalt bei Hofe, in der großen Stadt (570ff.). Wie Amor in Arkadien, so herrscht auch dort eine Gegengottheit (994ff.). Und Tasso läßt ein fast indezentes Fürstenlob Alfons II., dem Herrscher Ferraras folgen. In der Sache selbst singt er das hohe Lied der höfischen Kultur. Der Fürst schafft, mitten im Zentrum der Zivilisation selbst, einen den schäferlichen Auen vergleichbaren Garten der Muße. Es ist Schifanoia, der künstlich angelegte Lustort auf der Insel Belvedere. Dort kann ein "Gesang" gedeihen, süßer, bezaubernder, klarer als anderswo (610ff.). Der Hof - ein glückliches Arkadien, aber mit den Mitteln der Zivilisationskunst erzeugt. Immerhin, Tasso war Hofdichter und seine Kunst unmittelbar dieser weltlichen Macht verpflichtet. Wird hier am Ende aber dennoch nicht verkehrte Welt gespielt? In Arkadien erfahren zu müssen, daß die (höfische) Realität, gegen die es sich formiert hatte, doch das bessere Arkadien ist? Das hieße, allein Verstand, Ehre, Ordnung könnten, wenn überhaupt, den Menschen glücklich machen.

Doch Tirsi kehrt gekränkt nach Arkadien zurück (638ff.). Und das Stück spart andererseits nicht am zeitüblichen Tadel des Hoflebens (551ff.; 669ff.): es tötet alle lautere Mitmenschlichkeit. So wird die hohe Gesellschaft zugleich als Ideal erhoben und erniedrigt, ein Bild unaufgelöster Widersprüchlichkeit. Selbst wenn sie das Leben in seiner schönsten Gestalt erscheinen zu lassen vermag: die Quellen des Glücks sind dennoch woanders. Über diese doppelte Erfahrung hat Tirsi ein gespaltenes Bewußtsein bekommen. Seine Schwierigkeiten in Arkadien lassen ihn zur Hofkultur aufschauen; dessen falsches Leben aber weckt die Sehnsucht nach dem sanften Gesetz Arkadiens. Das aber ist die zwiespältige Basis für seine Beratung Amintas. Entsprechend fällt sie aus. "Etwas von diesem [höfischen] Geist ist mir geblieben" (639f.), sagt er selbst. Seither klingt sein schäferlicher 'sermo humilis' (641) gebrochen. Und damit will er ein arkadisches Wunder wirken, wo allein die reine Stimme der Natur noch hätte helfen können? Sein Rat droht Aminta vom rechten arkadischen Weg abzubringen. Er verbreitet "Ungewißheit und Zweifel" (1221). Ihre Saat wird bei Guarini und Marino ganz aufgehen. Hier, bei Tasso, entfremden sich dadurch die Sprachen Tirsis und Amintas (ebenso wie die von Dafne und Silvia). Es öffnen sich - diaphorische - Diskursgräben, die den arkadischen Logos mindern. Denn je mehr Aminta und Silvia auf ihre Rat-

geber hören, desto schwächer vernehmen sie die Stimme der Natur, die den einen auf den anderen einzustimmen vermag.

Deshalb läßt Tasso die beiden aufgeklärten Arkadier Dafne und Tirsi sich einen zweiten Versuch der Vereinigung ausdenken. Er setzt abermals an einem ureigenen, schäferlichen Vermögen an: an ihrer Begabung für Körpersprache. Der Beschluß ihrer gemeinsamen Beratung ist ein Plan. Sie verabreden für Ihre Zöglinge ein pikantes Rendez-vous ohne deren Wissen und Einverständnis. Aminta soll Silvia beim Bad in der Quelle sehen, um, von der Sprache ihres Körpers überredet, seine pastorale Zurückhaltung aufzugeben. Dafne hatte Tirsi dafür gewonnen, mittels Erotik den Eros zu wecken. Aber ist das nicht der Weg einer 'Gewitzten' und eines 'Abgeklärten', die viel eher der Gesinnung des Publikums, also zivilisatorischem Raffinement nahestehen als arkadischem Naturgehorsam? Der Plan gelingt, sogar besser als gedacht: der Satyr hatte unvorhergesehen eingegriffen und Silvia in die Pose einer gefesselten Venus gebracht. Für arkadische Augen kam dies einer Entheiligung der heiligen Natur gleich. Ihrer Art entspricht es nicht, mit dem Rücken zu einem Baum zu stehen (für die Schäfer Lesefläche ihrer Liebeszeichen), sondern sich mit der Quelle zu vermählen. Aminta hat deshalb den verdorbenen Ausdruck Silvias sogleich arkadisch wieder richtig gestellt. Trotz stärkstem sinnlichen Eindruck bindet er sie mit vollkommenem Anstand in Wort und Tat los (1280ff.). Er muß eine strenge petrarkistische Erziehung genossen haben. Der Plan seiner Mentoren ist damit prinzipiell gescheitert.

Das einzige Mal, wo sich Liebender und Geliebte (im Stück) trafen, hat es sie, statt einander nahezubringen, noch weiter voneinander entfernt. Aminta verschärft seine Zurückhaltung ("negando a se medesimo il suo piacere"; 1292), sie die Distanz ("rühr mich nicht an", 1286). Es sind dies die einzigen Worte, die sie mit ihm wechselt. Die Folgen waren verhängnisvoll. Je strikter jeder sich auf seine - unerlöste - Position zurückzieht, desto unzugänglicher wird er für den anderen. Die Berater haben, um der Natur nachzuhelfen, unnatürliche Mittel angewandt. Doch der schöne Körper hierzulande spricht nur auf den unverfälschten Ausdruck an. Dafne und Tirsi aber arbeiten mit den Zeichen der Falschheit: mit 'Witz', 'Trug' und 'List' (II,2). Es sind Waffen des höfischen Geistes, der sich mit Bedacht die Natur gefügig zu machen gedenkt. Wer aber so vorgeht, hat sich im Grunde bereits vom arkadischen Glauben an einen freundlichen Begriff vom Menschen abgewandt. Er baut, im Kern, schon mehr auf Strategien der herrschenden Zivilisation. Aminta und Silvia, die nicht zueinander kommen, sind sogesehen Opfer ihrer Sprachlehrer. Diese halten zwar am Ideal natürlicher Sittlichkeit fest, wollen sie jedoch geradezu mit den gegenläufigen Mitteln einer höfisch-raffinierten Gesellschaftskunst erwerben. Eine unerhörte Anspannung kommt dadurch über das friedliebende Land. Aminta, aber auch Silvia, demonstrieren es am eigenen Leibe. Die Versöhnung mit dem anderen hätte zugleich Ausgleich mit sich selbst gebracht. Wo sie aber nicht gelingt, schlägt die dialogische Menschwerdung in einsame Selbstzerstörung um. Für Aminta bleibt der Tod, den er sich zufügen will, der einzige kreatürliche Beweis seiner Liebe - geradezu eine Perversion arkadischer Gemütsberuhigung. Ähnelt das nicht den Zwangsläufigkeiten 'draußen', wo die Inquisition glaubte, den Geist unversehrt erhalten zu können, wenn sie die Körper

verbrennt?

Tasso hat in Arkadien die Abgründe sichtbar gemacht, an die das Land gebaut war: auf der einen Seite eine rücksichtslose Sinnlichkeit, die - der Satyr - den Verstand raubt; Gedankenschärfe auf der anderen, die die Natürlichkeit des Menschen übergeht. Arkadien, dieser Ort zwischen der ehrgebietenden Stadt und dem unbeherrschten 'locus horribilis', das 'Herz', die Mitte zwischen 'Kopf' und 'Bauch', verfällt der Widersprüchlichkeit. Es hat die Sprache der Vermittlung verloren. Deshalb muß auch die schließliche Lösung Tassos ihrerseits abgründig genannt werden. Sie kommt zustande, weil dem ungleichen Paar nur noch die natursprachliche Verständigung bleibt, die nicht zivilisatorisch beschädigt ist: das stumme und darum unverfälschte Zeichen des Todes. Es war zwar, wie der minnekundige Chor sagt, stets schon "Brauch und List" der Liebenden, damit zu drohen (1312ff.). Ernst damit machen mußten sie erst, als alle anderen natursprachlichen Möglichkeiten verbraucht waren, wie hier. Konsequent leitet Tasso die Lösung seines Falles deshalb von diesem letzten Naturzeichen her. Aminta, Spurenleser Silvias, so wie sie die Spuren der Tiere verfolgte, mußte glauben, daß sie von Bestien zerrissen worden ist (III, 2). Als hoffnungslos Liebenden hält ihn nun nichts mehr im Leben. Er wirft sich in einen Abgrund - und realisiert damit doch nur den äußersten Fall der arkadischen Idee, die ihn nicht mehr zu halten vermochte. Doch die Zeichen tragen; Silvia lebt. Jetzt erfährt sie vom Tod Amintas, den er sich in ihrem Namen zugefügt hatte. Das ist die Peripetie. Als Jägerin versteht sie etwas von der Sprache des Todes. Es entspricht ihrer wilden Natur, daß sie ihn zufügt. Daß aber einer von sich aus, um ihretwillen, das Los ihrer gejagten Tiere auf sich nimmt, muß ihr widernatürlich erscheinen. Aminta stellt ihre Weltsicht auf den 'Kopf'. Nach ihrem Selbstverständnis ist sie Herrin nur über Tiere, Kreaturen unterhalb des Menschen. Amintas Selbsttod muß sie daher als einen schwerwiegenden Abfall ins Unmenschliche verstehen, als Verletzung der 'dignitas hominis', so wie sie ihr begreiflich ist. Deshalb kann sie sich ihm jetzt zuwenden, statt vor ihm zu fliehen. Sie begeht einen aus der Negation geborenen Akt arkadischer Menschlichkeit.

Und jetzt, erst jetzt, findet sie auch zur pastoralen Sprache der 'pietà' (1602), mit der sie die Gemeinschaft bisher - vergeblich - zu indoktrinieren versucht hatte. Sie sieht ein, daß ihre extremistische und starre 'onestà' (1595) eine humane Bestimmung verfehlt, weil ihr die Bewegtheit fehlt, um auf andere einzugehen. Sie erlebt dadurch geradezu eine geistige Wiedergeburt, die Renaissance, zu der Arkadien fähig ist. Zum Zeichen dafür kann sie umgekehrt dem scheinbar toten Aminta neues Leben einhauchen (1946ff.). Dann schweigen beide in der Umarmung; Glück macht keine (nennenswerten) Geschichten. In Arkadien aber ist diese Sprachlosigkeit der Gipfel aller dialogischen Verständigung (1173; 1612; 1014ff.).

Tasso hat ein riskantes Spiel gespielt. Er hat das - anthropologische - Idealbild Arkadiens, den selbstschöpferischen Neuentwurf des Menschen, aufgenommen, wie er auf der Höhe der Renaissance erfaßt wurde. Doch das hohe humanistische Vertrauen in die einigende Kraft der Sprache - dieses scheint ihm höchstens noch an der Grenze des Tragischen als unerhörte Ausnahme möglich.⁴⁹ Allzu mächtig wurde sie vom zeitgenössischen Bedürfnis in Zucht genommen, doktrinär Ordnung zu schaffen: gegenreformatorisch mit dem Scheiterhau-

fen; politisch durch Macht; ästhetisch mit einem verhärteten Aristotelismus. Arkadische Redefrömmigkeit wurde in dieser Umgebung zur Gefahr. Idealer Anspruch und zivilisatorische Praxis hatten sich zu weit voneinander entfernt: sie waren im Grunde nicht mehr vereinbar. Das schöne Land, das sich dem Gedanken der Aussöhnung von Körper und Geist, Natur und Verstand verschrieben hatte, zerfällt in die zwei konträren Ansichten, die es zusammenbringen wollte. *Aminta* nimmt insgeheim Abschied von der Renaissance.

Dabei hat Tasso nichts anderes getan, als das Risiko zu explizieren, das bereits von Anfang an, bei Poliziano, Lorenzo de' Medici, Bembo oder Giraldis Cinzio diesem Ideal innewohnt.⁵⁰ Jeder, der sich auf die Kunstschäuferei einließ, wußte, daß sie erfunden war. Aber ihr mythischer Grund konnte als solcher unthematisch bleiben, solange es um ein neues Bild vom Menschen als solchem ging. Je mehr es sich jedoch im Bewußtsein der Zeit festsetzte, desto rücksichtsloser wurden die Maßnahmen, es wieder an die Kette der Orthodoxie zu legen. Es hatte sich zunehmend mit den Bedingungen auseinanderzusetzen, die ihm entgegenstanden. Tasso inszeniert sie, ganz der Natur des Landes gemäß, als Sprachproblem. Er entzieht denen, die sich am arkadischen Ideal bilden, das ideale Mittel, welches es berufen konnte. Sie sind dadurch auf die Fremdsprache der Zivilisation angewiesen. In ihr aber herrscht nicht das Naturgesetz der Naivität, Unmittelbarkeit und der Geneigtheit, sondern Scharfsinn, List und "inganno". Deshalb kann sie selbst dann keine Konkokomitanz mehr bewirken, wo sie, wie Dafne und Tirsi, dem versöhnlichen Ideal dienen will. Mit den Werkzeugen der zweiten Natur läßt sich die erste nicht wiederherstellen. Tassos Lob des einfachen Lebens ist im Grunde ein schwermütiges Eingeständnis der herrschenden Vernunft.

Man möchte sein happy-end geradezu klassizistisch nennen, die Beschwörung einer bedrohten Repräsentativität.⁵¹ Es sei denn, man wollte Amintas Glück im Zeichen des Todes bereits als Hinweis auf eine metaphysische Zuspitzung des Menschenbildes werten. Weithin aber lehrt Tassos Arkadien gerade das Unversöhnliche wahrzunehmen. Es macht sensibel für das Trennende in dem, was zusammengeführt sein will.⁵² Er preist die Natur und schärft doch das Bewußtsein für Unnatürlichkeiten. Arkadien hat sich gewandelt. Ursprünglich wollte es einen neuen Menschen schaffen; jetzt aber hat es das Geschäft der Erkenntnis übernommen. Dialogisch, mit der verbindenden Macht seiner einfältigen Sprache, sollten seine Wunder geschehen. Stattdessen mußte es sich weithin auf Diagnose zurückziehen. Sie aber kann das Ideal nur noch aus zivilisatorischer Entfernung bedenken. Mit anderen Worten: es hat die Menschen nicht - wie gewünscht - glücklicher, sondern reflexiv gemacht.

Tasso knüpft fraglos an ein Idealbild der Renaissance an. Aber er ist vor allem mit dem Abstand beschäftigt, der ihn davon inzwischen trennt. Sein Werk darf sogleich bereits als eine Zubereitung von Renaissance gelten. Alle Einschränkungen, die er namhaft macht, könnten umgekehrt schon als barocke Abwendung von der sittlichen Architektur erscheinen, die den Menschen in den Mittelpunkt ihrer Perspektiven gestellt hatte. Dennoch hat Tasso versucht, ihren naturhaften Anspruch auf Glück gegen ihre starken gedanklichen Zensurmaßnahmen noch im Gespräch zu halten. Wie kühn dies in seiner Epoche bereits war, zeigt der kunstvoll-perfide Widerlegungsversuch von Guarini. Sein *Pastor fido* ist eine spektakuläre

Veranstaltung des Zeitgeistes. Sie bezichtigt Tasso - zurecht - einer autonomen Humanität. Was tut Aminta anderes als daß er, bis zum Letzten entschlossen, den Anspruch einer dialogischen Selbstverwirklichung verteidigt. Er ist, auch wenn ihm die Fabel das Leben schenkt, Märtyrer einer naturbedingten Idee von Vollkommenheit. Sie stellt sich zudem unter das Patronat eines antik-paganen Mythos. Geleugnet muß sich dadurch, unausgesprochen, christliche Orthodoxie sehen, die den Abkömmlingen Adams weder in dieser Welt, noch aus eigener Kraft ein erfülltes Leben zugestehen wollte. Der Mensch als Herr der Mitte zwischen dem Unbewußten unter sich und dem Allwissenden über sich - um ihn ging es. Nur das, was sich ziemt, (*Pastor fido*, V. 1419)⁵³ sollte ihm nach Guarini im Garten Arkadiens noch erlaubt sein.

Darüber hinaus entzog sich Tasso noch auf andere Weise einer barocken Umwertung der Renaissance und ihres menschlichen Hoheitsanspruchs. Wie Aminta und Silvia innerhalb des Stücks eine letzte sprachliche Verständigung gefunden haben, so entgeht auch für Tasso *eine* Form des Sprechens all den Veruneigentlichungen, die außerhalb Arkadiens vorherrschen. Es ist die Kunst. Sein Stück selbst ist die alleranmutigste Weise, um die bedrohte Kompetenz des Ideals zu besprechen. In seinem neuartigen 'sermo humilis' (76 ff.) hat sich der pastorale Geist eine Gedenkstätte geschaffen, die inmitten einer unfreien, auf Unterwürfigkeit bedachten Lebensführung zumindest sprachlich, als Stilraum erhält, was außersprachlich nicht sein darf.⁵⁴ So rettet sich arkadische Innigkeit in die Form. Damit vor allem hat Tasso den Weg zu einer barocken Kunst bereitet. In seinem 'soave' und 'dolce' kann dann noch nachklingen, was die Worte leugnen.

Tassos Kunst stellt deshalb eine Reflexion auf die Natursprache Arkadiens dar. Sie ist eine hochbewußte Nachschrift der Verheißungen, die Arkadien geweckt hatte. Sie kann dem natürlichen Bedürfnis des Menschen nach Glück nur noch ästhetisch, mit einer Kunst entsprechen, die weiß, daß Natürlichkeit nur noch künstlich zu haben ist. Er hat damit die im Begriff der 'dignitas hominis' enthaltene Fiktion als seine Bedingung ausgewiesen.

IV

Tasso schaute, wie Orpheus, noch einmal zurück, während er sich entfernte. Spätere Betrachter dieses anthropologischen Wunschlandes haben, je weiter es in den historischen Horizont abrückte, das Bild des Menschen als Herr seines Glücks verdunkelt. Arkadien war inzwischen bekannt, nicht mehr Modernität, sondern Mode. Die vielfältigsten Anliegen ließen sich damit pastoral einkleiden. Um solcherart verfügbar zu werden, mußte seine Idealität weitgehend ausgezehrt sein. Welche diskursiven Folgen ihr daraus erwachsen, hat Giovan Battista Marino in seiner Idyllensammlung *La Sampogna* (1620) unnachsichtiger als andere expliziert. Er bezog sich mit höchstem imitativen Ehrgeiz auf die großen Muster: Sannazaro, Tasso, Guarini⁵⁵ und hinter sie zurück auf die Idyllendichtung der Antike. Er weiß, als poetisch Gelehrter, alles über dieses Land. Jede Wendung, jedes Motiv, jeder Ausdruck kommt als ein Zitat in Frage.

Sein Quellenreichtum überwältigt. Er muß ein Meister der Memoria und des humanistischen Notizheftes ('loci communes') gewesen sein.⁵⁶ Wenn seine Idyllen den schönen Dialog respektieren, dem sich arkadisches Glück vor allem verdankt, dann nicht so sehr den seiner Figuren, sondern den, welchen seine Texte mit denen anderer Dichter - und seinen eigenen führen. Gewiß, sein schäferliches Personal redet mehr als je zuvor. Drei der vier Pastoralstücke sind Unterhaltungen zu zweit, das vierte, *I sospiri d'Ergasto*, eine Zwiesprache des Schäfers mit dem Wald. Aber nichts könnte den Gesinnungswandel in Arkadien besser anzeigen als sie. Bei Sannanzaro und danach war das Zustandekommen des Dialogs das Problem.⁵⁷ Kamen die Figuren erst miteinander - auf ihre Weise - ins Gespräch, war eine Lösung ihrer Psychomachia angebahnt. Sprachmusik war Logotherapie, der pneumatische Vorschub, den Arkadien einer unverfälschten Äußerung einräumte. Jetzt, bei Marino, ist es offenbar kein großes Problem mehr miteinander zu reden. Schäfer und Nymphen führen das Wort geschliffen, gewitzt und strategisch ins amouröse Feld. Aus den poetischen Naturbegabungen, die sie waren, sind eloquente Rhetoren geworden. Aber ihr stilvoller Sprachaufwand nützt, in der Sache, nichts: ihre Dialoge mißlingen. Sie reden aneinander vorbei und bilden eine Gemeinschaft der Unverständigten. Ihr Können hat sie der sinneswandelnden Macht der spontanen Äußerung beraubt; Kunstfertigkeit hat über die Natur gesiegt. Das ursprüngliche arkadische Projekt ist auf den 'Kopf' gestellt. Marino hatte zwar noch einmal kenntnisreich daran angeknüpft, konnte ihm offensichtlich aber nur noch eine 'verkehrte Welt' abgewinnen.

Das bestätigt sich gerade dort, wo der sprachliche Austausch in höchstem Maße gelingt: als Intertextualität. Marinos Gedichte stehen in heftigem Austausch mit anderen Werken. Doch nicht darin liegt seine eigentliche Modernität. Er wendet nur an, was zuvor schon Minnesang, Petrarkismus und Nachahmung eingeübt hatten. Aber er geht mit den Bildungsgütern so exzessiv um, daß ihm am Einvernehmen der Texte mehr zu liegen scheint als an dem der Herzen. Die Sprache steht erkennbar vor der Sache. Diese intensive Korrespondenz hat jedoch nicht primär mehr den Sinn, der Traditionen diskursiv gerecht zu werden, so sehr sie deren Gattungen aufnimmt. Im Vordergrund steht vielmehr ihre Beherrschung; sie ist verfügbar, vorführbar geworden. Dies läßt zuletzt auf eine Krise des großen, kulturgeschichtlichen Konzepts schließen, mit dem die 'studia humanitatis' allererst Neuzeit gestiftet haben: der 'imitatio naturae'. Der Virtuosität Marino mangelt es gewissermaßen an der 'virtù', wie sie aus den Zeugnissen der Alten sprach, die sich noch auf die eine, stete Natur als dem Grund wahren Menschseins beziehen konnten. Wenn deren (unterstellte) Objektivität aber zurückgeht, werden sie relativ: man weiß, daß man nicht mehr *wie* sie, sondern nur noch *mit* ihnen dichten kann.⁵⁸ Marino hatte diesen Substanzverlust der 'imitatio' sehr persönlich auszutragen. Der vierte seiner Vorwortbriefe zu *La Sampogna* gibt Einblick in einen mißliebigen Streit mit Kritikern und Neidern. Umständlich bemüht er sich, einen Unterschied zwischen Nachahmung, Übernahme und Diebstahl zu machen - im Grunde ein neuartiges, barockes Problem.⁵⁹ Sannazaro war stolz, seine *Arcadia* bis in alle Einzelheiten mit der überlieferten bukolischen Materie gesättigt zu haben.⁶⁰ Hundert Jahre lebhaft hin- und hergewendet, ist

nichts daran mehr unvorhergesehen; die arkadische Syntax der Liebeshändel erschöpft; ihre Naturreligiosität nach geltender Moral entschärft oder kaschiert. Wie ist daraus noch 'aemulatio' zu schlagen - und Vergnügen fürs Publikum, Erfolg für den Autor? Marino hatte ihn reichlich. Dessen Geheimnis hat er selbst so erklärt: "dando nuova forma alle cose vecchie, o vestendo di vecchia maniera le cose nuove".⁶¹ Seine Kunst hat sich im Grunde vom Kern der Nachahmung entfernt. Wenn er dem Alten, dem antiken Erbe, neue Kleider gibt und dem Neuen, einer inzwischen gealterten Renaissance, eine antike Herkunft, dann wird de facto eines durch das andere historisiert. Nicht die Übereinstimmung in der Aussage, sondern in der Sageweise beherrscht jetzt den Vordergrund der Dichtung. Sie geht zwar noch einmal eine arkadische Gemeinschaft ein. Aber es ist die der Zeichen, nicht des Bezeichneten.

Konsequent stellt er deshalb die 'variatio' in den Mittelpunkt seiner Kunst, den Dialog der Diskurse.⁶² Jetzt kommt es auf die Formulierung an, die dem Altbekanntem eine unbekanntere Wendung verleiht. Marino hat sich zu dieser Kunst des 'conchetto' ausdrücklich bekannt.⁶³ Eine Verständigung über die Naturfrömmigkeit des Menschen steht nicht mehr zur Diskussion. Vom Lebensideal der Renaissance ist nur noch eine lebhaftere Redeweise geblieben. Man mag darin den Schwund seiner neuzeitlichen Verheißung sehen. Doch seine Defizienz hat eine Kehrseite. Sie gibt schließlich Anlaß zu einer ganz anderen geistigen Erfahrung des Menschen, als sein arkadisches Wunschbild ihm vorhielt. Marino, der Diskursartist, verwandelt den Text in eine Schaubühne, wo der Text selbst zum Hauptereignis wird. Die 'variatio', die er so delectiert, hat allerdings nichts mit populärer Beschäftigung der Wahrnehmung zu tun. Sie setzt poetische Bildung, den eingeweihten Leser voraus. Man muß den Topos bereits kennen, um an seiner Verwandlung Vergnügen finden zu können. Wenn man das eine barocke Mentalität nennen darf, dann fordert sie einen grundlegenden Wandel der ästhetischen Wahrnehmung. Statt hinter der Sprache zuerst die Stimme der Natur zu suchen, lenkt sie auf die Sprache selbst hin und die unterschiedlichen Ausdrücke, die sich im Namen von Natur bilden lassen. Diese Kunst lehrt somit zu differenzieren und zu multiplizieren. Sie führt das Publikum in eine Schule der Unterscheidung. Den Verlust an naturnaher Eindeutigkeit ersetzt sie durch die scharfsinnigen Abenteuer der Diversifikation.⁶⁴ Der pastorale Dialog, der in Arkadien erstorben ist, scheint damit aus dem Land der Schäfer ausgewandert zu sein und lebt jetzt fort in der lebhaften 'Unterhaltung' des Publikums *über* Arkadien. Dieses genießt es, wie einfallsreich es sich darüber sprechen läßt. Identifikation stiftet im Grunde nicht mehr das schäferliche, sondern das diskursive Schauspiel. Das Kunstwerk selbst wird darüber zum eigentlichen Dialogpartner. Dies setzt allerdings voraus, daß die Natur zum Schweigen gebracht ist.⁶⁵

Der Stilwille der 'variatio' geht daher nicht in rhetorischer 'delectatio' auf. Als Ausdruck eines 'conzettismo' scheint er vielmehr einem eigenen, anthropologischen 'Konzept' zu gehorchen: einem barocken Menschenbild. Den Abwechslungsreichtum, den er bietet, die Wendigkeit, die er verlangt - vermittelt er nicht auf ästhetisch anregende Weise ein Empfinden dafür, daß 'variatio', nicht 'constantia' die Wahrheit in menschlichen Dingen ist? Aus dieser Sicht muß die unwandelbare Treue des Schäfers zur Nymphe paradiesisch unwirklich erscheinen und, unwahrscheinlich, im Sinne der aristotelischen Poetik. Marino faßt es in ein

'conchetto' zusammen: Diese vollmundige Rede (über das Ideale) kommt (in Wirklichkeit) mit leeren Händen daher! Ist ihr wahrer mimetischer Maßstab nicht eine Realität voller Unbeständigkeit und Vergänglichkeit? Arkadien hält das Glück für den Inbegriff des Lebens; tatsächlich ist der Tod dessen einzig feste Erwartung. Stellt daher das nicht ästhetische Vergnügen das Angenehmste dar, das sich aus dieser 'constantia' machen läßt?

Daß diese Rückwendung eines idealen Anspruchs auf seine realen Unzulänglichkeiten eine barocke Konfiguration bildet, dafür gibt es noch andere Anhaltspunkte in *La Sampogna*. Marinos Arkadien sieht, bis in Äußerlichkeiten, anders aus als das seiner Vorbilder. Auffälligstes Erscheinungsmerkmal: er kehrt formal zurück zu den Anfängen bei Sannazaro und, über ihn hinaus, zu den vorhergehenden Bucolica. Seine zwölf Idyllen nehmen die zwölf Prosimetren der *Arcadia* wieder auf, tilgt aber gerade den verbindenden Prosarahmen. Damit erhalten sie eine Einzelstellung zurück, wie sie die Bukolik des 15. Jahrhunderts - und deren antiken Beispiele pflegten. Deren Gattungsidee war das Florilegium. Sein Ordnungsaufwand war gering; dafür gab es reichlich Spielraum für 'variatio'. Arkadien so archaisch zu inszenieren aber heißt, daß diese Erfindung der Renaissance inzwischen Geschichte ist und sich dem Charme der historischen Anspielung zur Verfügung stellt. Andererseits hat Marino das einfache Schema zugleich 'modern' überschritten. Den vier pastoralen Stücken, eine Reverenz an die Renaissance, werden acht vorangestellt, die, von "Orpheus" (I) bis zu "Priamus und Tisbe" (VIII), den antiken Fundus des Idylls entfalten. Das Neue (IX-XII) wird dadurch ins Licht seiner Ursprünge gehalten (I-VIII); das Antike stattet es gleichsam mit dem mythologischen Voraussetzungen aus und versieht seine neuzeitliche Aneignung mit Kommentar und Erklärung. Ja, die gattungs- und ideengeschichtliche Herkunft bindet, nicht nur quantitativ, mehr Aufmerksamkeit als das Hirtenland selbst. Marino trennt also wieder, was hundert Jahre zuvor im Namen der Imitatio verschmolzen wurde. Orpheus' Leier(I) und Pans Flöte (VII) ertönen dadurch gleichzeitig, Ausdruck für die Verdoppelung der poetischen Rede - und den Verlust des 'klassischen' Einklangs.⁶⁶ Der Autor muß, um noch Dichter Arkadiens zu sein, offenbar zugleich zum Historiker und Mythographen werden.

Diese entschiedene Rückwendung der poetischen Schäferlei in ihre Tradition zeugt jedoch kaum davon, daß ihr überaus ansprechender Diskurs sich erschöpft hätte. Jenseits von Marino lebt er in Malerei, Musik und Literatur ungebrochen fort. Eher hat er die Identität eingebüßt, die er im Ideal des einfachen, glücklichmachenden Lebens gefunden hatte. Ihm fehlt, was seine Welt bisher im Innersten zusammenhielt. Worauf sich jetzt beziehen? Marino, so scheint es, hat ein Zeitzeichen gesetzt: er läßt für ihre schwindende Binnenordnung eine äußere Gebundenheit, ihren poetischen Traditionszusammenhang eintreten. Der buchstäbliche Kontext löst den ideellen ab. Seine Lesart erfaßt im Weltbild Arkadiens nur noch das Bild, nicht mehr die Welt. Dementsprechend ist es angelegt. Wer es von Sannazaro, Tasso oder auch Guarini her betrachtet, dem mag der Verlust seiner Ganzheit geradezu inszeniert erscheinen. Es ist, als ob Marino die ideelle Entleerung der schäferlichen Idylle durch Entzug ihrer 'süßen' Sinnlichkeit habe fühlbar machen wollen: ein der Akt der ästhetischen Entzauberung.⁶⁷ Nur wenig nährt noch das Entzücken, das ihre 'belle nature' einst geweckt hat. Demon-

strativ unterläßt das Personal in den eigentlich pastoralen Stücken jede Anrufung des Goldenen Zeitalters. Sie wissen keine göttliche Macht mehr hinter sich, die ihr Liebesleid in Glück umzudeuten vermag. Pan und Diana, ihre Gottheiten, sind nur noch mythische Namen aus Sagen der Vorzeit. Sie werden häufig genannt; aber sie sind von ihren himmlischen Geistern verlassen. Auch das liebliche Land der Arkadier hat - prinzipiell - gelitten. Sannazaro hatte den 'locus amoenus' zu einer schäferlichen Landschaft entfaltet. Was sie so attraktiv machte: in ihre Topographie war, einfach und anschaulich, eine neue Anthropologie eingetragen. Der horrible Ort auf der einen Seite gab ein Sinnbild für 'bestialità', die Triebnatur des Menschen; Stadt und Hof auf der anderen standen für die unterdrückte Natur der 'civiltà'. In der Mitte aber lag Arkadien, blühend, klingend, das schöne Programmbild vom humanen Ausgleich der Gegensätze.

Marino war diese pastorale Ideenmalerei fraglos vertraut. Aber er ist ihr nicht gefolgt. Seine Unterlassung erscheint gleichwohl auf ihre Weise schlüssig: im Sinne eines antiphra-stischen Dialogs mit der Tradition. Es ist eine - barocke - Weise, um mit ihren üppig aufgebotenen Mitteln ihre verarmte Kompetenz zu besprechen. Ins Auge fällt zuerst die Ortlosigkeit des Hirtenlandes. Die Wechselreden von Schäfer und Nymphe heben unmittelbar, wie umgebungslos an.⁶⁸ Gewiß, ihre Welt war den Liebhabern der Materie bestens geläufig. Aber als nicht mehr dargestellte verfiel sie, so oder so, der Unanschaulichkeit. Arkadien büßte damit erheblich an Sinnfälligkeit ein. Hatte nicht gerade seine blühende Natur Auge und Ohr zu der schönen Vorstellung überreden sollen, daß auch der menschlichen Natur von Grund auf solche Harmonie verheißen ist? Jetzt gibt es keinen für sich stehenden Raum mehr. Als Zuflucht für Zivilisationsmüde scheidet er jetzt aus. Er liegt zwar - irgendwo - draußen; aber wie ein Schemen, nicht als ein bestimmtes, gar sehnsuchtsvolles Anderswo.⁶⁹ Die von Sannazaro aufgebaute Eigenweltlichkeit kann keine kulturanthropologische Ordnung mehr demonstrieren. Die metonymische Architektur des Landes zur Zeit der Renaissance trägt nicht mehr. Marino wollte, so scheint es, genau dies deutlich zu verstehen geben. Er hat die pastoralen Merkmale lediglich noch als Ornamente beibehalten.

In der Idylle *La bruna pastorella* (IX) treffen sich, wie verabredet, Lidio und Lilla, um ihr trautes Gespräch zu führen - wie sich die Zeiten in Arkadien geändert haben. 'Setzen wir uns doch', sagt er zu ihr, und da erst, einem Situationsbedürfnis gehorchend, bringt der Autor die Umgebung zur Sprache. Sie sieht sich zum deiktischen Bedarfsgut desillusioniert. Die Natur, sagt der Schäfer, ist 'Bodenbelag' ('tapeti'), Wald und Büsche 'Tapeten' (113 ff.). Der Autor hantiert nur noch mit Requisiten. Diese ideelle Entzauberung der Natur findet ihren eigentlichen Ausdruck jedoch darin, daß das Land erst aus der Rede selbst entsteht.⁷⁰ Es hat keine eigene Gegebenheit. Früher war es natürlicher Gastgeber einer wahlverwandten Sprache. Jetzt ist es nur noch - subjektive - Hervorbringung der Sprecher. Lidio, der schäferliche Dichter, zeigt dadurch, wie sehr seine ursprüngliche Objektivität wohlwollende Zuschreibung seiner Entdecker war. Marino hingegen führt es auf das zurück, was es für sich genommen zuerst ist: ein Stilgebilde, Fiktion; 'maraviglioso' in den Augen eines aristotelischen Kunstrichters.⁷¹ Der Titel geht darauf im übrigen auf seine Weise ein. Pastorale Poesie nahm in aller

Regel einen schäferlichen Protagonisten in die Überschrift: *Aretusa* (Lollo); *Lo Sfortunato* (Argenti); *Aminta*; *Diana* (Montemayor); *Il Pastor fido*; *Astrée* (d'Urfé) u.v.a.⁷² Ein in der Liebe ganzheitlich bewegter Mensch lud so das Publikum zu ganzheitlicher Identifikation ein. Marino hingegen läßt eine Einzelheit für die arkadische Welt sprechen, "la sampogna". Eine solch randständige Perspektive aber hat bereits Mitte des 16. Jahrhunderts Daniele Barbaro (*Pratica di prospettiva*, 1559) als eine eigene Theorie der Anamorphose ins Recht gesetzt.⁷³ Sie führt in einen hinlänglich zentrierten Zusammenhang einen exzentrischen Blickpunkt ein. Die Hirtenflöte, das Emblem arkadischer Sprachmächtigkeit, zum Fluchtpunkt des Schäferlandes zu machen, hieße daher, anamorphotisch betrachtet, daß von dessen humanem Anliegen nur noch ein dichterisches geblieben ist. Von höchster Bedeutung ist es jedoch allemal. Denn die neuzeitliche Botschaft Sannazaros hatte ja gelautet, der Mensch werde erst Mensch durch Kunst.

Was hat diese ästhetische Anthropologie bei Marino noch zu besagen? Vor allem hält sie sich an das Materielle: den Diskurs.⁷⁴ Doch von seiner Eigenart, dem 'stilus humilis', macht er einen ihm höchst fremden Gebrauch. Er verwickelt die anmutige Spracharmut des Landes in ein überaus raffiniertes Spiel; und womit früher die Herzen gewendet werden sollten, das sieht sich nun den ingeniösen Einfällen des Kopfes ausgeliefert. Ein naturnahes Glück läßt sich damit nicht mehr berufen. Der orphische Zauber von damals läßt sich damit allerdings nicht mehr beschwören: sein Mythos, das Goldene Zeitalter, spricht nur auf Herzenswünsche, nicht auf Scharfsinn an. Von seinen früheren Glücksbezeugungen sind nur die Zeichen geblieben. Wenn aber Barock sich als eine Abtragung des ideellen Vorschusses von Renaissance behaupten lassen will, dann dürften die arkadischen Diskursbestände gleichwohl nicht einem gänzlich willkürlichen Zeichentheater verfallen. Ihr ursprünglicher Einsatz für eine 'dignitas hominis' müßte ihnen zumindest defizient eingetragen bleiben: als Spur einer Abwesenheit. Sie ließe zugleich ein letztes Projekt zu, das im Modus der Enteignung noch einmal an das verlorene Erbe anzuknüpfen weiß.

Ungleich mehr als Tasso hatte Marino also Grund, sich des pastoralen Diskurses zu vergewissern. Er ist das einzige, was sich gut erhalten hatte, aber doch aus dritter oder vierter poetischer Hand, durch die intensive ästhetische Bewirtschaftung abgenutzt und gealtert, eben bereits Vergangenheit. Wie daraus noch einen Funken vom Geist eines neuen Menschen schlagen? Marino hat auch diese Frage arkadisch beantwortet: die Schäfer reden viel über ihr eigenes Reden. Sie haben dies seit ihren bukolischen Anfängen so gehalten; sie waren verkleidete Dichter. Marino aber hat, im Stile des 'pars pro toto', diesen Teil ihrer Beschäftigung weithin zur Hauptsache gemacht. In der *Bruna Pastorella* sprechen sie nicht mehr über Liebe, sondern über Liebesdichtung, die ihnen Fileno/Marino hinterlassen hat, als er die Sampogna, den arkadischen Gesang, zugunsten der Trompete, das höfische Epos verlassen hatte. *La disputa amorosa* greift ein pastorales Urthema auf. Doch es ist ein 'Streit' um Worte. Zwischen Laurino und Selvaggia entspinnt sich, Erasmus paraphrasierend, eine geistreiche 'interpretatio nominis'.⁷⁵ Sie spielt den wörtlichen gegen den übertragenen Sinn des Minnevokabulars aus. Die *Sospiri d'Ergasto* reihen, in einer poetischen Galerie, alle namhaften Posen auf, die

unglücklich Liebende auf ihrer 'via d'amor' seit Sannazaro eingenommen haben. Mitgefühl, 'pietà', kann Ergasto jedoch nicht erwecken. Der Autor macht sich aus dem Umgang mit der Tradition der Liebesklage ein konzeptistisches Vergnügen. Hier spricht ein Arkadier, der seinen eigenen Worten nicht mehr glaubt. Er behandelt sie als Stereotypen, die nur noch zu geistreicher Parodie taugen - eine parasitäre Lust. Sie ist mit dem sentimentalischen Bewußtsein erkaufte, von primärer Lebensfreude ausgeschlossen zu sein. Und die Einsicht, wie sehr ein wahrhafter Begriff vom Menschen von der 'virtù' seiner Sprache abhängt.

Marino behandelt diese anthropologische Grundfrage in der bedeutendsten seiner Schäferidyllen, *La ninfa avara*. Sie geht mit geradezu philologischer Dialektik vor, wie Erasmus in seinen *Colloquia* und *Adagia*.⁷⁶ Sie kommt unmittelbar zur Sache; die arkadische Konfliktordnung war bekannt. Fileno liebt - unglücklich, wie es sich hierzulande gebührt, - Filaura. Er brennt nach ihr; sie ist kalt und spröde wie Eis und Stein. Lange schon folgt er ihr mit seinen Klageliedern; stets war sie vor ihm geflohen; arkadischer Alltag. Da wird Fileno der Widerspenstigen ansichtig. Mit wenigen Worten ruft er ihr Problem und Lösung in Erinnerung: Sie gebietet mit dem Bogen in der Hand über eine Macht, die Tiere und, mit dem Bogen ihrer Augen, die Menschen tödlich verletzen kann. Er hingegen hat das Vermögen, mit dem Bogen der Leier, orphischem Sangeszauber, sogar Steine zu erweichen (30). Trotz aller symmetrischen Gegensätze: ihre Wildheit und seine Kultur sind, wie ihre Bogen, nur extreme Äußerungen der einen menschlichen Leidenschaftsnatur. Fileno zeigt sich als ein Muster an pastoraler Tugend. Wie eh und je glaubt er, daß sich in seinem Sang und Klang (56) ihre 'wilde' Fixierung lösen würde. Marino erneuert in ihm die These von der Macht arkadischer Natursprachlichkeit.

Und - das Wunder Arkadiens könnte sich tatsächlich ereignen. Sie wendet sich ihm zu - das Zeichen eines Gesinnungswandels - und nimmt das Gespräch an, das hier alle inneren Wunden heilen kann. Doch was der Anfang des schäferlichen Glücks hätte sein sollen, erweist sich als sein unwiderrufliches Ende. Marino veranstaltet einen arkadischen Dialog über die Aussichtslosigkeit eines arkadischen Dialogs. Was hat dem leidvoll Liebenden seine ganze, bisherige Gemütsregungskunst gebracht? Als ob sie noch nie etwas von ihm gehört hätte, um was es geht, fragt sie: "Was willst Du?" (63). Offenbar hat sie nichts verstanden. Nichts hat es ihm geholfen, daß er sie in ihrer Muttersprache des Melos angesprochen hat, um sich ihr nahezubringen. Das arkadische Projekt ist sprachlich gescheitert. Die beiden treffen sich zwar; Liebe bleibt das Motiv; aber eine Verständigung darüber ist mir den 'einfachen' Mitteln des Landes nicht mehr möglich.

Dennoch tut Fileno zunächst unbeirrt, was sich für einen Arkadier gehört: er nutzt die Gunst der Stunde, um sein Liebesbegehren erneut vorzutragen: Er erweist sich dabei als wahrer Diskursartist. Alle literarischen Dialekte der Liebe bietet er auf: die Körpersprache natürlicher Bedürfnisse - Bilder des Hungers und des Durstes; er argumentiert mit Dantes Amorthologie; setzt die Gestensprache der hohen Minne ein - er verstummt, wenn Reden, er schweigt, wenn Mitteilung nötig wäre; wirbt mit dem Motiv der Vergänglichkeit und des 'carpe diem'. Vor allem gemahnt er sie an die arkadische Sprache der Natur: "Alles worüber

ich spreche - die Natur *zeigt* es" (170). Er will damit sagen, die sinnliche Wahrnehmung verfügt über eine eigene sinnliche Erkenntnis. Und er läßt alle Topoi paradieren, die beweisen, daß das Wesen der Natur Liebe ist. Sie müßte doch Filauras 'stumme Lehrmeisterin' sein (271). Doch die Vielsprachigkeit Filenos war bereits im Ansatz verfehlt. Ihr Unverständnis war nur gespielt; ihre Fragen eine Provokation; ihre Naturzugehörigkeit bloße Konvention. Sie ist längst nicht mehr naiv; sie tut nur so. Hier spielt eine Aufgeklärte mit der Fiktion, aus der sie kommt.

Brutal, in der rauhen Art der Jägerin, töten ihre Worte das sprachliche Projekt Arkadiens. "Ich habe dich nur zu gut verstanden" (394), desillusioniert ihn, die Nachfahrin der Corisea aus Guarinis *Pastor fido*. Perfekt beherrscht inzwischen auch sie die Fremdsprache der Liebe. Sie muß wohl bereits mehrere (schäferliche) Sprachliebhaber gehabt haben. Unnachsichtiger als Fileno wird deshalb keinem in Arkadien sein Weltbild ausgetrieben worden sein. Punkt für Punkt widerlegt sie seine alten Ansichten. Auf sein Argument, ihre natürliche Schönheit sei vergänglich, die Zeit ein Feind Amors (314ff.), antwortet sie: alt und abgedroschen sei inzwischen dein Gesang (272 ff.). Jeder Ziegen- oder Kuhhirte trüge unterdessen seine Geschichtchen wie Aminta oder der Pastor Fido vor. Und zur Bestärkung entwickelt das falsche Naturkind geradezu eine Barocktheorie. Das Goldene Zeitalter, gibt sie zu verstehen, ist eine antike Angelegenheit (275). Die kosmologisch-schönen Zeiten, da Venus und Natur eins waren, haben sich ins Gegenteil verkehrt (130ff.). Der Blick zurück, nostalgische Geste der Arkadier, verursacht daher nur schwere Gedanken, Klagen und Schmerz (139f.). Die Antike ist kein Maß für die Gegenwart mehr. Wenn sie noch etwas zur Erneuerung des Menschen beitragen kann, dann nicht in der Nachahmung, sondern in der Abwendung von ihrem vorgezeichneten Weg (290ff.): mit Filaura plädiert Marino für seine Neuheit des 'Concetto' (300).⁷⁷

Arkadien ist ideell entmachtet, sprachlich erschöpft. Am Ende läßt Filaura ihren Schäfer, irgendwo in einer gestaltlosen Umgebung, sitzen (665). Die Natur des Menschen ist mit den einfachen Mitteln der Schäfer nicht mehr glücklich zu machen. Wohl haben sich Fileno und Filaura noch im Namen von Amor getroffen. Sie sind überaus sprachkundig aufeinander eingegangen, haben eine natürliche Gemeinsamkeit dadurch aber gerade zerredet. Jeder hat sich dialogisch im anderen gesucht und erfahren, daß weder er sich in ihr, noch sie sich in ihm vervollständigen kann. Der erlösende Gesinnungswandel hat nicht stattgefunden. Im Gegenteil. Ihr Gespräch endet in einer paradoxen Verkehrung seiner Absicht: Sie sind in Arkadien zusammen gekommen, um festzustellen, daß man arkadisch nicht mehr zusammenkommen kann. Der Wunsch, der Natur nahe zu sein, hatte, um mit Filaura zu sprechen, das Gegenteil bewirkt und den Menschen gerade auf seine "Differenzqualität" (133) festgelegt. Wo er sich in keinem naturmythischen Ideal aufgehoben weiß, schlägt der Unterschied von Schäfer und Nymphe, von 'animale' und 'rationale' in einen natürlichen Gegensatz von Sinnlichkeit und Verstand um. Statt arkadischer Idealität tritt er als menschliche Realität heraus. Die Beschwörung der ersten Natur hat am Ende nur die zweite bekräftigt.

Nach ihren Bedingungen hat sie das Selbstverständnis nun einzurichten. Das heißt, und das bekundet Marinos späte Schäferei, eine wahrhafte menschliche Lebensform hat sich als ein Gegensatzzusammenhang zu bilden. Da er aber kein Wunschbild der Versöhnung mehr hat, entwickelt er einen ausgeprägten Sinn für das Trennende, Fragwürdige. Einst wollte Arkadien den Menschen eins mit sich (und den anderen) werden lassen; zuletzt aber lehrt es ihn die 'moderne' Tugend des Differenzierens. Die schönen Bilder des Herzens haben sich vor den Begriffen des Verstandes zu verantworten, nicht mehr gegenüber einer guten Natur - ein barocker Begründungsumschwung. Das baut keine Distanzen ab, sondern klärt Unterschiede. Wenn der Redewechsel von Fileno und Filaura etwas bewirkt hat, dann die Einsicht in das, was sie auseinanderhält. Marino hat die dialogische Gesinnung der schäferlichen Gemeinde entscheidend weiter reduziert als noch Tasso. Die euphorische Selbsterfahrung bei Lorenzo de Medici, Polizian, Pico, Sannazaro, Bembo ist in ein 'diaphorisches' Gegenbild umgeschlagen. So kennt die antike Rhetorik ein Redeverhalten, das auf Distinktion, Disjunktion aus ist. Gleichwohl wäre ihr eine solche Kunst des 'Auseinanderredens' fremd gewesen. Sie konnte wohl erst gedeihen, als die Idee der Nachahmung stillschweigend die Verbindlichkeit der Alten aufgegeben hatte. Entkräftet muß sich vor allem die aristotelische Auffassung von einer konstanten und darum berechenbaren menschlichen Natur sehen. Was aber geschieht, wenn ihre Zuständigkeit geschmälert wird? Würde sie dann wieder von der christlichen 'miseria hominis' übernommen, aus der sie sich in der Renaissance gerade emanzipiert hatte? Immerhin, bereits Sannazaro fühlte sich veranlaßt, neben die natürliche Sittlichkeit der *Arcadia* das religiöse Epos *De partu virginis* (1526) zu stellen. Es bediente die Vorstellung, daß der Mensch ein Geschöpf Gottes und Gott Menschensohn geworden ist. Doch schon bei Sannazaro standen diesseitige und jenseitige Lesart gleichursprünglich nebeneinander: seine Natur wurde unausgesprochen nach einem doppelten anthropologischen Register verzeichnet. Es hielt mithin auseinander, was zur gleichen Zeit, etwa in den *Asolani* (1505) Pietro Bembos, noch in einen neuplatonischen Seinsvollzug zusammengenommen wurde.

Marino jedenfalls hat Arkadien, obwohl seine 'pietà' erschöpft war, nicht im Sinne der christlichen 'caritas' renoviert. Rückwege dazu wären längst, in der biblischen Allegorik vom 'guten Hirten', angelegt gewesen. Christliches Themengut hat aber auch er bearbeitet, allerdings seinerseits außerhalb, in den *Dicerie sacre* oder in *La strage degl'innocenti*. Offenbar wußte er den verbrauchten Diskurs Arkadiens auf andere als restaurative, gegenreformatorische Weise zu erneuern. Und mit wieviel Erfolg! Wie er selbst - nicht ohne Stolz - sagt, war das zeitgenössische Verlangen nach seiner neuen Aufmachung groß. Der Charme dieses Land kam einst daher, daß es dem natürlichen Begehren des Menschen und damit seiner Sinnenlust - mit Maßen - Recht gab. Der hinreißende Körper der Nymphe erzählte vom entgegenkommenden Wesen der Natur. Bei Marino war von diesem Primärunterricht nichts mehr zu spüren. Dennoch muß er selbst in dem verstummten Material noch ein letztes Lustmoment zu erregen gewußt haben. Da es nicht eigentlich an dem liegen konnte, *was* gesagt wird - das war "abgedroschen" (271), mußte es sich aus der Art und Weise ergeben, *wie* es gewendet wurde - Effekt einer sekundären Abtragung.

Kein Wunder: Im Grunde wissen alle Figuren viel zu viel über sich, über den anderen, ihre Sprache und Beweggründe. Sie können nicht mehr 'einfach' Arkadier sein. Wie bei Narziß will die Nymphe dem Bild nicht entsprechen, das der Schäfer sich von ihr macht. Sie hat ihre erkenntnistheoretische Unschuld verloren. Wenn das Goldene Zeitalter ihr Paradies war, haben sie nun ihre dazugehörige Vertreibung erfahren. Läßt sich reflexiv ein Schein wahren, dessen mythischer Seinsgrund entzogen ist? Die Arkadier können sich nur noch bewußt machen, was sie sein wollten, weil sie inzwischen wissen, daß sie es nicht mehr sein werden: Das Leben ein Gedankenspiel. Die Begründungordnung des Landes zur Zeit seiner Entstehung in der Renaissance hat sich umgekehrt. Damals diente die Kunst dazu, Arkadien ins Leben zu rufen. Davon ist nur eine arkadische Kunst geblieben. Mittel und Zwecke haben ihre Aufgaben getauscht. Marino konnte deshalb auf die Theaterform Tassos und Guarinis verzichten. Jeder, innerhalb und außerhalb des Landes, kannte seinen Part und zugleich den des anderen perfekt. Sie haben sich also nicht viel (Neues) zu sagen. Also suchen sie (und der Autor mit ihnen) das arkadische Lustmoment woanders: indem sie mal um mal die Rolle des anderen übernehmen und ihm sagen, was eigentlich seine 'Sache' wäre. In *La bruna pastorella* ist Lidio, der Schäfer, der unstet Schweifende; sie wartet auf ihn, sie spricht ihn an (V.1-6); sie, die Jägerin, will die Liebesgedichte Filenos lesen (V.7-9ff.); von ihm sollen die Vögel die Liebessprache der Natur lernen (V. 119ff.).⁷⁸ Filaura, in der *Ninfa avara*, klagt zwar rollengerecht Fileno an, zu 'philosophieren' (149ff.). Aber sie wehrt ihn mit einer Philosophie der unglücklichen Liebe ab (130ff.). Er erklärt ihr die Sprache der Natur (169ff.), obwohl er sie von ihr gerade hätte lernen sollen. Für Kenner der Materie eine neue - diaphorische - Art des Vergnügens: zu unterscheiden, welche Rolle einer gerade spielt. Gehört dieser Topos, jenes Motiv oder ein solches Bild in dieser Lage in diesen Mund; oder, für Fachleute, aus welchem Dichter ist es zitiert? Welche poetischen Stimmen werden gemischt? Es heißt auseinanderzuhalten, was das 'corpus arcadicum' im Sinne seiner 'naturalezza' angeordnet hat und das nun gezielt durchkreuzt wird. So wie Marinos Figuren aber den anderen jeweils sprachlich mitzuvollziehen vermögen und wie der Dichter selbst zum Stimmenimitator wird, hat sich Arkadien darüber einem ganz anderen Problem zugewandt. Männliches und weibliches Naturell, Dichter und Dichtungstradition, Publikum und Poesie kommen zusammen, um sich, wie Experten, zu unterscheiden: mental, ästhetisch und sozial. Arkadien wollte einst Schäfer und Nymphe, Verstand und Sinnlichkeit auf natürliche Weise versöhnen. Jetzt ist das Land zwar literarisch überaus naheliegend; der Wirklichkeit steht es jedoch höchst fern. In der Distanzierung von ihr würde neues Glück nur zu finden sein. Es hieße, im zivilisatorischen Abstand zu diesen einfachen Leuten ein Gefühl für intellektuelle Überlegenheit zu genießen. Gedankenlust hat die Natur den 'Modernen' zu bieten, keine Sinnenfreude. Sie mußte jedoch ganz aus dem kommen, was von der poetischen Schäferei überlebt hat: ihre Redeweise.⁷⁹ Da ideell erschöpft war, wovon sie konventionell noch immer sprach, konnte sie natürliches Vergnügen allenfalls modal, in der Trennung und Fügung der Sprache erzeugen. Den Gesten des Stils also fiel die Aufgabe zu, elementare Gemütsbewegungen zu wecken, von denen die schäferliche Gemeinde früher glaubte, daß sie den Menschen glücklich machen: es ist das mittelbare Vergnügen einer

Spätkultur. Es setzt Kopf und Kennerschaft voraus. Dafür mußte man einerseits die Fremdsprache Arkadiens perfekt beherrschen, sollte andererseits dem Wortlaut jedoch nicht glauben.

Marino hat einem ganzen Stil wohl deshalb den Namen gegeben, weil er daraus eine vorbildliche Kunst der entsinnlichten Sinnlichkeit zu machen wußte - nicht nur auf arkadischem Gebiet. Eine ihrer Maßnahmen fesselt die Aufmerksamkeit an den Körper des Gedichts, so wie die entblößte Nymphe die Blicke des Schäfers ganz in ihren Bann gezogen hatte. Bestes Beispiel sind die *Sospiri d'Ergasto*. Er zeigt sich darin als eindrucksvoller Virtuose. Was immer ein Schäfer liebend erlitten hat, Ergasto läßt es auf sich zutreffen. Er wird darüber zu einer *figura serpentinata* Arkadiens schlechthin.⁸⁰ Keine Nuance der Liebesqual fehlt ihm; alle namhaften Beispiele in Antike und Neuzeit bietet er auf, um seiner sentimental Entstellung Nachdruck zu verleihen. Merkwürdig: Soviel Eloquenz bei soviel unaussprechlichem Schmerz? Sprache und Gefühl widerlegen sich gegenseitig. Marino hat es gerade auf diese Pointe angelegt. Ergasto will, so viel er 'seufzt', nicht ergreifen, sondern beeindrucken. Sein Schmerz spricht nicht die zu Herzen gehende Sprache der 'pietà'; er veranstaltet ein Stiltheater für Kunstliebhaber. Ergasto ist ein Sammelbegriff für einschlägige 'conceitti' der Literatur, der er entstammt. Der Autor führt ein poetisches Prunkstück vor; als solches aber ist es Ausdruck eines Summationsschemas. An die Stelle des Ideals von einem vollkommenen Menschen ist die Vollständigkeit seines sprachlichen Materials getreten. Ergasto stellt es überdies ganz unter den Klage-ton; bezeugt damit im Grunde dessen vollkommene Abwesenheit. Arkadien totalisiert so nur noch Wissen, nicht Wünsche. Sprachliche Fülle hat für sentimentale Armut zu entschädigen.

Anderes kommt, in diesem Sinne, hinzu. Nymphen liebten das Bad in der Quelle. Sie haben der Kunst bis in die Moderne das Motiv der Badenden gestiftet. Sie sind so ansprechend, weil Sinnlichkeit eine eigene, natürliche Sprache ist, die keine Worte braucht. Marinos Arkadien erteilt darin jedoch keinen Unterricht mehr. Entschieden widerspricht Filaura ihrem Liebhaber Fileno, der, mit dem abgewandelten letzten Vers der *Göttlichen Komödie* behauptet hatte, daß Amor (nicht 'amor') das universelle Prinzip ist, das Sonne und Gestirne bewegt (161ff.). Sie dagegen: wenn Amor auch mit Himmel, Meer und Feuer 'elementar' verwandt ist, macht er nicht eins mit der Natur. Im Gegenteil. Wo er sich uns mitteilt, bewegt er uns zu Gedanken, Tränen und Schmerz (136ff.). Wir erfahren unsere ursprüngliche Natur nur noch 'difform' (36). Entsprechend, sagt Filaura, hat man über sie zu reden. Der 'stilus humilis' Arkadiens trifft ihre Mentalität nicht mehr. Der Naturferne eines wandelbaren Gemüts entspricht vielmehr ein 'Diskurs' (272), der seinen Reiz aus der Entfernung von seinem schlichten, inzwischen 'vulgären' Stil zieht (290ff.). Nicht mehr unverfälscht - neu (292), unterhaltsam, amüsant ('giocondo'; 401) muß die Rede des - barocken - Schäfers sein. Für Filaura spricht sein Gesang nicht mehr zum Herzen (429ff.). Sie hat all die Verse satt (438). Fileno genügt ihren veränderten Erwartungen nicht; er bleibt, ein Gestriger, allein. Erfüllt werden sie jedoch von - Marino.⁸¹ Sein Schäfergedicht erneuert den arkadischen Gesang, indem es nicht eigentlich die Liebe, vielmehr die Rede über die Liebe zum Ereignis macht. Davon kann jedoch bestenfalls noch eine diskursive Lust ausgehen. Statt in den murmelnden

Gewässern, läßt der Autor sie ein Bad in den literarischen Quellen des Landes nehmen. Das aber ist keine Befriedigung für Empfindsame, sondern Geistreiche.⁸²

Gleiches gilt für das 'Feuer der Liebe'. Filaura, als Nymphe ein Wasserwesen, vom Schäfer kälter als Eis gescholten, weigert sich, das erhitzte Gemüt Filenos zu temperieren. Sie ist, wie Tirsi im *Aminta*, ein gebranntes Kind: Venus, die über Himmel, Wasser und Feuer herrscht (131f.), verzehrt (140), wen die Macht ihrer 'Flammen' erfaßt. Man muß also anders über sie singen als orthodoxe Arkadier. Und das tut Marino. Er verknüpft die Bildhaftigkeit des Landes und verhütet so naturwüchsige Phantasien, die die menschliche Natur erregen. Die Flammen Amors dürfen bei ihm nur stilistisch ausbrechen: er entfacht ein Feuerwerk im Körper der Sprache. Das ist gewiß nicht das 'piacere', dessen sich die Liebeskranken in Arkadien versichern wollten. Vergnügen daran finden kann allenfalls eine abgehobene Expertenkultur. Auf ihren Geschmack zielen auch Marinos vorherrschende Sprachfiguren. Sie setzen die überlieferte pastorale Materie nicht nur ein; sie bringen sie geradezu in Stellung. Das Drama ihrer Fügung scheint Arkadien jetzt ungleich mehr zu bewegen als die Vereinigung von Schäfer und Nymphe. So zumindest darf man die exponierten Stilmittel Marinos lesen. Seine 'loci communes' läßt er in Reihen, Parallelen, Analogien antreten. Vor allem aber regiert eine Poetik des 'contraposto'.⁸³ Paradoxien, Chiasmen, Oxymora, Gegenläufigkeiten der Motive, Argument, Wortbedeutungen modellieren seine arkadische Textlandschaft. Warum philosophierst du mit mir herum, sagt Filaura, ich bin einfach, ungeschliffen und von schlichtem Geist (154) - nachdem sie seinen geseufzten Liebesantrag mit einer naturphilosophischen Dekadenztheorie widerlegt hatte (130-140). Er appelliert an ihren untrüglichen Natursinn; erst wer Verstand hat (wie sie), wird ihm entgegnet, weiß, was Schönheit und Tugend wert sind (474ff.). Sie macht aus seinem amorologischen Anliegen ein epistemologisches Problem, weil sie die arkadische Prämisse leugnet: daß der Mensch in seinem unbedingten Gefühl sich seines Glückes gewiß sein kann. Die Natur spricht ihm Erkenntnis orphisch, emphatisch zu. Wer sie entidealisiert, wie Filaura, der muß Erkenntnis materiell begründen. Diese drastische Lehre erteilt sie, namensgerecht, dem Altarkadier Fileno: sie ist nicht für schöne Worte, sondern für Gold zu haben (501ff.).⁸⁴ Mag sein, daß Marino auch hier sein neues Dichtungsverständnis bespricht und eine Kunst meint, die ihren Wert im Verkaufserfolg sieht.

In der Sache bezieht er eine weithin repräsentative Position. Filaura hat das arkadische Verständnis dafür verloren, daß die wahre Humanität des Menschen in seiner - ersten - Natur liegt. Auch für Fileno gilt, daß jeder die Position des anderen bei sich mitzuvollziehen vermag. Der schäferliche Dialog geht dadurch ins Leere. Keiner kann dem anderen noch etwas wahrhaft Neues über sich mitteilen. Es findet ein Gedankenaustausch statt, aber kein Gesinnungswechsel. Jeder weiß am Ende, woran *er* - im Verhältnis zum anderen - ist. Ihr Wortwechsel dient der Klärung der Gegensätze, die einst ausgesöhnt werden sollten. Ihr Dialog hat sich in Diaphoresis verkehrt. Der Autor entscheidet den Streit nicht: im Gegenteil, er ist auf beiden Seiten zugleich. Mit Rücksicht auf die anthropologische Veranlagung der männlichen und weiblichen Rolle heißt dies, daß der Gegensatz von Leib und Seele, 'animale' und 'rationale', nicht mehr, zumindest nicht mit arkadischer Naturfrömmigkeit zu beheben ist. Im Grunde

steht dessen Überwindung überhaupt nicht mehr zur Diskussion. Marinos Eloquenz widerruft damit das Menschenbild der Renaissance und seine Einheitsperspektive. Seine Figuren finden keinen letzten, einvernehmlichen Grund in sich. Sie erfahren sich wesentlich an der Differenz zum anderen. Ihre Identität entscheidet sich daran, worauf sie sich beziehen. Um sich jetzt noch zu totalisieren, bleibt ihnen nichts anderes, als sich in wechselnden Relationen immer neu zu bilden: zu Büchern, zur Tradition, zu anderen; keine Seite ohne Kehrseite zuzulassen, das Gegenteil als Teil seiner selbst zu betrachten. Marino stellt seine Figuren unter die Perspektive der Vielansichtigkeit.⁸⁵ Sie, so scheint es, bestimmt auch seinen Stilwillen. Der Wechsel der Blickpunkte entspricht der 'Varietà' seines Ausdrucks.

Vielleicht hat sich hierher, in seine animierte Sprechweise, das lebhafteste Interesse gerettet, welches das 'animale' einst umgetrieben hat. Den - schäferlichen - Figuren ist die innere Bewegung auf ein gemeinsames Ziel hin verloren gegangen. Im Dialog der Stilfiguren aber hätte sich, als geistige Beweglichkeit, ein Echo davon bewahrt. Ohne Frage, auch der Körper der Poesie ist verführerisch und schön. Aber ob er noch die Herzen glücklich zu wenden vermag, wie man in Arkadien glaubte? Spendet er, so wie Marino ihn zeigt, nicht doch nur eine Lust des Performativen? Seine Kunst besteht darin, die Sinne mit Witz, Überraschung, Verblüffung zu beschäftigen.⁸⁶ Zur Ruhe gebracht werden sie nicht. In Arkadien war dem Drama und den Worten ein Ende gesetzt, wenn die Liebenden (sich) eins sind. Wo nicht, verfallen sie einer Kinetik der Unabschließbarkeit. Filaura, Marinos Wortführerin einer neuen Poesie, muß weiter. Ergasto, der Schmerzreiche, schweigt zwar nach achtzig Oktaven; doch die umgebende Natur setzt sein Lamento über die unerreichbare Clori fort (LXXX, 5-8). Proteus,⁸⁷ Gott des Meeres, wandelbar wie die Natur des Wassers, hat die Patenschaft über Arkadien übernommen. Auch er ist Hirte, wie Pan; aber er hütet Monster, eine entstellte Natur (*Europa*, 352).⁸⁸ Die Zeit, als sie noch mythisch in bester Ordnung war und Venus, als ihre Gottheit, für paradiesische Verhältnisse unter den Menschen sorgte, ist längst zu 'bitterer' und 'überheblicher' Differenzfahrung geworden (*Ninfa avara*, 130-136).

Fileno, sagt Filaura, du solltest hier bleiben (665). Sie setzt damit eine epochale Abgrenzung. Die beiden sind zusammengekommen um festzustellen, daß sie nicht mehr zusammen kommen können. Ihr Dialog erreicht das genaue Gegenteil: diaphorische Sondierung. Das Projekt der Renaissance ist erledigt. Marino ließ, insofern, in seinem Arkadien die Erschöpfung Arkadiens lebendig werden. Keine der beiden Seiten wird im Sinne der 'pietà' glücklich. Fileno steht allein. Filaura, die Sinnliche, hat nichts in Händen (662). Marinos Gedicht ist ein Epitaph. Es ruft in Erinnerung, was die schäferliche Lebensvorstellung nicht mehr ist. In ihrem Sinne lassen sich Sinnlichkeit und Verstand des 'animal rationale' nicht länger vermitteln. Der Wille zur Vereinigung ist zwar geblieben; aber es fehlt ein einigendes Ziel, das alle anerkennen. Marinos Hirtenvolk muß sich darauf einrichten, daß der andere gegenteilige Interessen verfolgt und sein Menschenbild anthropologisch auf eine Doppelnatur eingestellt hat.

Den Zeitgenossen freilich muß es gefallen haben, wenn es im schäferlichen Liebeskampf zu keiner Entscheidung mehr kommt, die einen Herzenswunsch erfüllt. Für sie war

eine solche 'Fabel' wohl bereits Trivialität. Sie genießen jetzt offensichtlich mehr die unterschiedlichen Ansichten über eine Geschichte als deren - überholtes - happy-end. Beide arkadischen Rollen behalten dadurch ihr Recht; ihr Spiel wird darüber doppel-, mehrdeutig. Genau dieses "equivoco" aber hat Marino mit seiner Darstellung erreichen wollen.⁸⁹ Sie spielt das arkadische Repertoire durch und deckt auf, wie viel reicher Ausdruck aus dieser schlichten Materie noch zu schlagen ist.⁹⁰ Sannazaro und Tasso hatten ihre Einzelteile auf ein Ganzes hin komponiert; Marino unterwirft sie einem kombinatorischen Wirbel. Er gehorcht keiner alten Semantik von innigen Urworten. Er liebt vielmehr ihre Spielarten und vermittelt so einen ganz neuen Sinn für die Virtualität von Zeichen. Gewiß: dem liegt ein semiotischer Sündenfall zugrunde. Die Wandlungen Arkadiens berichten davon, daß nichts so unmittelbar zutrifft und naturwüchsig wahr ist, wie es die Sprache der Schäfer behauptet. Marino kehrt daher ihren arkadischen Anspruch um und positiviert ihre Haltlosigkeit, die ihm eine neue Freiheit der Verwendung einräumt. Wenn der Mensch in sich schon keine orphische Selbstbestimmtheit vorfindet, soll er sich doch ein - pathogenes - Vergnügen daraus machen, Rollen zu spielen und die Wörter von den Dingen zu trennen.⁹¹ Kann er nicht eins mit sich werden, dann doch zumindest bewußt seine Unterschiedlichkeit kultivieren, statt von sich umsonst letzte Eindeutigkeit zu verlangen, sich an die eigene unergründliche Tiefe hinzugeben; was nicht wunschgemäß sein kann, als Schein zu behandeln. Dialogisch zusammenführen wollte Arkadien einst die widerstreitende Natur des Menschen. Am Ende der Renaissance ist sie diaphorisch, als ein in Abrede gestelltes Wunschbild zu sich gekommen.

V

Marino hat Arkadien auf seine Weise zum Blühen gebracht: als Diskurslandschaft. Die Faszination, die er daraus zu ziehen wußte, entsprang jedoch geradezu einer Leugnung des humanen Projekts, mit dem es sich der Renaissance des Welt- und Menschenbildes verschrieben hatte. Wenn Marino aber als Leitfigur eines barocken Kunst- und Lebensbegriffes (in Italien) gelten darf, dann, so lehrt sein Umgang mit den arkadischen Mustern, verdankt er sich einer anknüpfenden Abwendung vom 'klassischen' Einheitsideal, das eine rinascimentale 'dignitas hominis' begründet hat. Den Menschen als Maß und Mitte einer eigenen, auf ihn selbst bezüglichen Lebensordnung einzusetzen, dies war die neuzeitliche Quintessenz, die die 'studia humanitatis' der wiederangeeigneten Antike entnommen hatten. Sie wurde von einer doppelten Autorität getragen. Auf der einen Seite von der Überzeugung, daß die Natur des Menschen Teil einer die gesamte Natur durchwaltenden Ordnung ist. Auf der anderen, daß sie in den Zeugnissen, namentlich in den naturnachahmenden Kunstwerken der Alten, eine vollkommene Repräsentation gefunden hat. Natur nach Art der Alten darzustellen verhiieß deshalb höchste Teilhabe an naturgemäßem Lebenssinn. Menschenwürde und Kunstverstand bedingten sich gegenseitig.

Die Wandlungen von Sannazaro über Tasso bis zu Marino zeigen anschaulich, wie schön dieses Projekt hätte geredet werden müssen, um noch als wahr erscheinen zu können. Sannazaro ließ keinen Zweifel daran, daß dieses Land eine Erfindung der 'renatae litterae' war. Bei ihm wurde jedoch der fiktive Charakter dieser Naturidentität nicht akut, weil sein 'stilus humilis' tief genug anzusetzen glaubte, um gleichsam euphorisch den uranfänglichen Einklang alles Lebendigen noch zu erfassen. Tasso ist bereits weit davon entfernt. Innerhalb Arkadiens ist eine natürliche Verständigung zum Extremfall geworden. Es bedarf der vernichtenden Zeichen des Todes, um sein Glück noch einmal zum Leben zu erwecken. Für Autor und Publikum ist es zu einer antiken Parabel ("favola") entrückt. Wer wünschte sich nicht, daß es noch so wäre, aber keiner glaubt daran. Das hohe Ideal trägt den Index einer goldenen Vergangenheit. Es verkörpert inzwischen nur noch, was der Gegenwart unwiderruflich fehlt. Insofern kann seine poetische Besprechung es höchstens noch metaphorisch beanspruchen, als Bild für eine Welt, in der es anders wäre. Marino hat ihm auch diesen nostalgischen Zauber genommen. Pan, der Schutzpatron der arkadischen Kommunikation, hat seine Macht verloren (*La Sampogna*, V. 178ff.); er taugt nur noch zu einem mythologischen Scherz. Fileno, sein Jünger, der Arkadien verteidigen will, hält in den Augen Filauras, der Gegenwart, ein naturphilosophisches Requiem. Auf die schönen alten - antiken - Vorstellungen kann nur noch diaphorisch Bezug genommen werden: um sich erkennbar davon abzuheben.

Wenn das schäferliche Lebensideal mit Marino aber eine barocke Wendung erfahren hat, dann läßt sie sich zunächst auf eine erstaunlich folgerichtige Entwicklung zurückführen. Sie ist, von der *Arcadia* bis zu *La Sampogna*, Schritt um Schritt weiter von der "Sonnenhöhe der Renaissance" (J. Burckhardt) abgerückt, die glauben mochte, das 'animal rationale' finde in seiner Natur einen letzten Grund, um schon zu Lebzeiten glücklich zu sein. Barock bildet, von daher gesehen, die gedankliche Überwindung des selbstschöpferischen Menschenbildes der Renaissance. Geblieben ist der Spätzeit nur die komplizierte Lust der Reflexion.⁹² So wie Marino mit Arkadien umging, war sein humanes Leitbild unzuständig geworden: das "Licht der Naturphilosophie" (Pico), das die "Seele" des Menschen vor "blinden Leidenschaften" ebenso bewahren könne wie vor der "Finsternis des Verstandes" (!).⁹³ Barock geht in dieser Hinsicht aus einer ideellen Abtragung von Renaissance hervor. Dies trifft auch die poetische Ordnung im Kern. Sofern sie ihrerseits sich an der einen, steten und heiligen Natur ausrichtete, mußte deren schwindende Wahrheit auch die Autorität der Antike sowie deren Aneignungskonzept, die 'imitatio naturae' degradieren. Daß Marino in der Nachahmung eher ein Problem des literarischen Diebstahls als der Überbietung sah, zeigt, wie wenig ihm noch an der Einhaltung der Tradition lag und wie viel, sich von ihr zu unterscheiden. Er wollte vor allem erfindungsreich sein. Der Dichtungstheorie seit der zweiten Hälfte des Cinquecento war, trotz aller Bekenntnisse zu Aristoteles, ihrerseits mehr am 'maraviglioso' und 'orribile', der gemütsbewegenden Abweichung von der Natur, als am 'verosimile', der Rücksicht auf ihre sittigende Beständigkeit gelegen.

Löst sich Arkadien aber vom Ideal der 'naturalezza', verlieren Schäfer und Nymphe ihre Gemeinschaftsidee. Ihr Dialog zerfällt in Rede und Gegenrede. Im weiteren Sinn gilt dies

auch für ihre anthropologische Stellvertretung. Verstand und Sinnlichkeit haben ihre Zusammengehörigkeit als uneiniges Verhältnis zu begehren. Zuletzt sieht sich dadurch der Status des Landes selbst verändert. Solange Natur für eine Weltidee stand, ließ sie sich auch als ästhetische Schöpfungsautorität in Anspruch nehmen: sie beglaubigte eine Erfindung wie die Arkadiens, die ihr dann umgekehrt Bild und Stimme gab. Wo sie, wie bei Tasso, Guarini und Marino jedoch unklar wurde, entblößte sich Arkadien zunehmend als eine ideell und mimetisch ungedeckte Fiktion. Wer sich dann auf dieses Kunstland noch einließ, konnte es nur im Bewußtsein von seiner Scheinhaftigkeit, seiner sprachlichen Körperlichkeit tun. Damit aber war es keine Herzenssache mehr, sondern der Reflektiertheit. Seine barocke Version wendet sich daher gerade an die Zivilisationskunst, die ursprünglich als die Gefährdung natürlicher Sittlichkeit galt und kulturkritisch auf Distanz gebracht werden sollte. So hat die Geschichte Arkadiens im Cinquecento nach und nach ihr Ausgangsverhältnis umgekehrt: der Kunstverstand, der die Naturidentität des Menschen ausarbeiten sollte, entdeckt sich am Ende selbst als die wahre Bedingung der menschlichen Naturgläubigkeit. Unter arkadischen Vorzeichen expliziert Barock daher die *ästhetische* Konstruktion von Anthropologie, die dem naturphilosophischen Begriff des Menschen in der Renaissance zugrunde lag.⁹⁴ Dies konnte damals verdeckt bleiben, weil die Antike mythisch, theoretisch und poetisch für die "divina proporzione"⁹⁵, des Seienden garantierte. Dadurch konnte man glauben, wahrhafte 'ingenuità' zu vernehmen; ihre barocke Abwandlung hingegen genoß darin gerade höchste 'ingegnosità'. Sie befriedigt den Verstand; mit der arkadischen Vernunft des Herzens hat es im Grunde nichts mehr zu tun. Von Sannazaro aus betrachtet ist Arkadien daher auf den 'Kopf' gestellt, Opfer eben der Dekadenzgeschichte, gegen die es sich gewehrt hatte.

Doch wäre es unangemessen, Barock allein von hierher, als Abblühen, Altern, Verfall einer hohen Renaissance-Ansicht des Menschen zu bestimmen. Den Zeichen der Revokation stehen unverkennbar solche einer sekundären Aneignung gegenüber. Sie nimmt im Verlust der Naturfrömmigkeit die Umrisse einer postnaturalen Identität wahr. Filaura, ihre Verkörperung, weist den altarkadischen Antrag Filenos nicht nur zurück; sie tut es mit Verachtung für das Einfache, Simple, Stumpfe seiner Gesinnung. Aus ihrem Hochmut spricht ein intellektuelles Überlegenheitsgefühl. Am Abstand zu Fileno erfaßt sie ihre höhere Zivilisationskunst, d.h. ihre geistige und materielle Beschlagenheit als einen positiven Wert. Sie bejaht damit die Untugenden der 'civiltà', die Arkadien gerade bekämpft hat. Nicht die Einfachheit und Einfalt des Lebens im Rückgang auf die eine, wahre Natur ist aus ihrer modernen Sicht gefragt; vielmehr die Fähigkeit, Komplexität zu beherrschen. Sie will nicht zurück in eine paradiesisch einfältige Vergangenheit, sondern auf der Höhe der Zeit sein. Dies läuft auf die Anerkennung des Realprinzips als neuem Tugendmaßstab hinaus. Fileno übt andererseits heftige Kritik an Filauras Vorstellung von einem 'Goldenen Zeitalter' - in dem das Gold herrscht. Es ist Marinos Art zu sagen, daß sich dem zerstrittenen 'animal rationale' auch in der Verdinglichung der Gefühle kein letzter Halt bietet.⁹⁶ Jeder hat vielmehr die Position des anderen relativiert. Sie sind in den barocken Zustand der Ambivalenz übergetreten. Der Kopf weist dem Herzen nach, daß seine Wünsche unrealistisch sind; diese wiederum lassen den Verstand spüren, wie

unnatürlich er ist. Schäfer und Nymphe hatten aus dem Grund auf einen Dialog eingelassen, weil sie in ihren Gegensätzen ein Projekt der Zusammengehörigkeit sahen. Pico hat diese Art der 'Aufhebung' und 'Heilung' als Dialektik bezeichnet.⁹⁷ Marinos Arkadien kennt sie nur noch diaphorisch, als die barock verkehrte Welt einer dialektischen Antinomie. Sinnlichkeit und Verstand nehmen im anderen nicht wahr, was ihm jeweils zu seinem Glück fehlt, sondern 'sezieren', worin sie sich vom anderen unterscheiden - eine Schule der differentiellen Identität. Wirklich glücklich macht sie keinen. Wer sie durchläuft, kann durchaus das Pathos dessen empfinden, der wissend und wissenschaftlich natürliche Gegebenheiten auseinanderlegt. Die rinascimentale Natur des Menschen wird, gemäß einer Schlüsselmetapher der damaligen Anthropologie, ins Amphitheatrum einer Poesie gebracht, die sie einer diskursiven Anatomie unterzieht.⁹⁸ Ihre Kunst bleibt jedoch, woran die Etymologie erinnert, einer pathogenen Erfahrung verhaftet: daß er einem Ethos abgewonnen ist, das sich bisher im 'Schoß der Natur' (Pico) geborgen wußte.

Der Traum der Renaissance von einem Menschen, der aus sich selbst heraus zur Vollkommenheit gelangt, war an einer unheilen Lebenswelt zuschanden geworden. Doch es wäre unzureichend, Barock nur als eine 'tiefe, ethisch-politische und religiöse Krise' (L. Russo) der Renaissance zu erklären. Deren Ideal klassischer Einheit bleibt ihm, wenn auch poetologisch, dem Irrealen zugeschlagen, durchaus systembewußt. Seine tragende Vorstellung, daß der Mensch an einem 'lumen naturale', einem alogischen Erkenntnisbegriff teilhat, wahrt ihre Faszination als 'wunderbare' Ausnahme. Sie ist aber nicht mehr aus sich selbst evident. Wenn Schäfer und Nymphe, Rationales und Irrationales jetzt ins Gespräch kommen, dann nicht, um sich gegenseitig zu vervollständigen, sondern sich wechselseitig ihre Andersartigkeit einzuprägen. Im Barock wird, sogesehen, Menschenbild und Sprache der Renaissance kritisch. Deren genuine Selbstgewißheit ist umgeschlagen und nun auf den grundsätzlichen Zweifel als seine reale menschliche Bestimmtheit verwiesen. Es benötigt eine Rede, die der Uneindeutigkeit des Menschen gerecht wird. Als solche aber hat sie durchaus Stil: die Figur der Diaphora hält ihm einen barocken Spiegel vor.

Der mißlingende arkadische Dialog Marinos zeigt daher mehr als nur die Erschöpfung der rinascimentalen Naturreligiosität an. Der 'unstete Geist', der auf 'neuen Wegen' ein 'neues Denken' bekundet (*Ninfa avara*, 291-94), weiß sich unverkennbar bereits am Anfang einer neuen Anthropologie. Die - proteushafte - Beweglichkeit Filauras (294; 664) entspricht einer Gesinnung, die nichts Endgültiges mehr anerkennt. Sie hat den Zweifel zur Methode gemacht und weiß nur dann authentisch ihrer Indeterminiertheit Rechnung getragen, wenn sie sich - "errante" (664) - nirgendwo 'definitiv' aufhält, weder sprachlich, noch gedanklich. Hat aber Descartes nicht, nur wenige Jahre später, aus dieser barocken Not eine rationalistische Tugend gemacht, als er in den *Meditationes* seine 'prima philosophia' auf den Boden des 'ich zweifle, also bin ich' (III,9) gestellt und damit aus dem Zerfall der Schöpfung als etwas Vollkommenen eine Systematik des Möglichen herausgehoben?⁹⁹ Sie setzt entschieden die Beherrschung der Natur voraus: "devenir maître et possesseur de la nature", so Descartes selbst.¹⁰⁰ Im Grundsatz ist damit Welt und Mensch dem Begriff der Konstruktion überantwortet. Prometheus macht

sich, schon zu Zeiten des Barock, bereit, seine schillernde Rolle auf der anthropologischen Bühne der Moderne einzunehmen.

1. Vgl. M. Foucault, *Les Mots et les choses*, S. 32-59. Daneben besteht bis heute die Frage fort, ob innerhalb des Kap. II als Barock unterschiedenen Stil- und Zeitraumes nicht überdies zwischen Barock und Manierismus zu differenzieren wäre, ein bes. in Italien und in der Kunstgeschichte gestelltes Problem; vgl. Anm.[4]
2. Vgl. deren Dokumentation in: *Der literarische Barockbegriff*, hg. v. W. Barner, Darmstadt 1975 (Wege der Forschung 358); Klaus Garber (Hg.), *Europäische Barock-Rezeption*, Wiesbaden 1991 sowie die konzise Würdigung von U. Schulz-Buschhaus, "Der Barockbegriff in der Romania. Notizen zu einem vorläufigen Resümee"; Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, H. 98 'Barock', Stuttgart 1995, S. 6-24
3. H. Wölfflin: "Man wird nicht verkennen, wie sehr gerade unsere Zeit hier dem italienischen Barock vertraut ist" (in: Barner, *Lit. Barockbegriff*, S. 30)
4. Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Einl. M. Riedel, Frankfurt/M. 1970, S. 99; 157.
5. Eine prägnante Positionsbestimmung von Manierismus im Verhältnis zu Barock in Italien gibt A. Ballestini, "La cultura del barocco"; in: *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, Bd. V: *La Fine del Cinquento e il Seicento*, Roma 1997; S. 463-560 - W. Drost (*Strukturen des Manierismus in Literatur und Bildender Kunst. Eine Studie zu den Trauerspielen Vicenzo Ginstis [1532-1619]*, Heidelberg 1977 [Reihe Siegen 2] hatte den kunsthistorischen Periodisierungsvorschlag: Renaissance, Manierismus, Barock exemplarisch auf die Literatur angewandt (S. 18ff.) Die gelungene 'wechselseitige Erhellung der Künste' macht allerdings den Begriff Manierismus nicht so distinkt, daß er sich epochal gegen Barock behaupten ließe. In dieser Tradition aber auch Ezio Raimondi, *Rinascimento inquieto*, Palermo 1965 oder Amedeo Quondam, *La parola nel labirinto*, Bari 1975. Zur sinnvollen Kritik U. Schulz-Buschhaus, "Barockbegriff", S. 18-19.
6. Vgl. A. Kablitz, "Renaissance-Wiedergeburt. Zur Archäologie eines Epochennamens (G. Vasari - J. Michelet)"; in: *Saeculum tamquam aureum. Inter.Symp.z.ital.Ren.*, hg. v. U. Ecker u. C. Zintzen, Hildesheim 1997 (Akad.d.Wiss.u.d.Lit. Mainz), S. 59-108.
7. Dazu Barner, "Nietzsches literarischer Barockbegriff"; in: ders., *Lit. Barockbegriff*, op.cit., S. 574ff.
8. "Der Begriff von Barock" (1925); in: Barner (Hg.), *Lit. Barockbegriff*, op.cit., S. 113. Er fügt hinzu, daß es dafür keine Ursache gebe (184). Dahinter steht seine kanonische Unterscheidung von Poesie und Nichtpoesie, die nur das Poetische (der Klassik), nicht die Abweichungen (Barock) anerkennt.
9. Ebda., S. 577f.
10. Walter Friedländer, "Die Entstehung des antiklassischen Stils in der ital. Malerei um 1520; *Repertorium für Kunstwiss.* 46/1925; S. 49-86.

11. A. Hauser, *Der Ursprung der modernen Literatur und Kunst. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, München ²1979 (dtv. 4324), S. 9, 12.
12. E. Battisti, *L'Antirinascimento*, Milano 1962, betont zwar die Abhängigkeit von Manierismus und Barock von der Renaissance - Klassik, hält aber die Zeit von 1520-1620 für entschieden, manieristisch gegenläufig zur vorausgehenden.
13. So schon R. Curtius, der vom "inneren Bruch" sprach, "den der italienische Geist zwischen 1550 und 1600 durchgemacht hat - die Zersetzung der Renaissance-Gesinnung"; in: *Gesammelte Aufsätze zur Rom. Philologie*, Bern 1960, S. 390.
14. G. Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*, übers. v.N. Baumgartner/hg. u. eingel. v. A.Buck, Hamburg 1990 (Philos. Bibl. Bd. 427), S. 6/7.
15. Zu Vasaris Konzept des wiedergeborenen Menschen 'ad imaginem Dei' vgl. Kablitz, op.cit. S. 71ff. Allgemein dazu die Begründung einer "philosophischen Anthropologie", wie sie B. Groethusen entwickelt hat; in: *Handbuch der Philosophie*, Abtlg. III "Mensch und Charakter", München/Berlin 1931; bes. S. 99-144.
16. In der Argumentation H. Wölfflins, der sich auf den Architekturtraktat Leon B. Albertis bezieht: "Die höchste Schönheit, die 'concinnitas', ist nach dem Worte Albertis 'animi rationisque', sie ist der Zustand der Vollkommenheit, das Ziel, das die Natur in allen ihren Bildungen erstrebt" (in: Barner ed., *Lit. Barock*, **op.cit.**, **S. 31.-**
17. In dieser humanistischer Grundüberzeugung vgl. K.-O. Apel, *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico*, Bonn ²1975 (Archiv f. Begriffsgesch.Bd.8), bes. S. 162ff. mit Bezug auf Petrarca und Salutati.
18. Diese 'literarische' Wiedergeburt aus dem Alten gilt selbst für die wissenschaftliche Revolution, die sich mit Copernius verbindet. Vgl. F. Kraft, "Die 'Copernicanische Revolution'"; in: *Das 16. Jahrhundert - Europäische Renaissance*, Regensburg 1995, S. 181-214.
19. Hauser, *Manierismus*, op.cit., S. 11
20. So der Titel einer Kunstlehre von Fra Luca Paciolo (Venezia 1509), die die Mathematik als Fundament der bildenden Kunst betrachtet. Vgl. dazu E. Panofsky, *Idea - Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin ²1960, S. 42ff.
21. H. Friedrich, "Über die Silvae des Statius (insb. V, 4 Somnus) und die Frage des literarischen Manierismus"; in: ders., *Romanische Literaturen*, Frankfurt/M. 1972, S. 34-55, hier S. 36, bezogen auf Marino.
22. Sie tritt, wie Theodor Litt auseinandergelegt hat, als neues, Neuzeit begründendes "Lebenssystem" für die mittelalterliche Metaphysik ein, aber nicht etwa gleichsam natürlich, sondern als geformte Autorität, die ihr die Antike verliehen hat. Vgl. "Ethik der Neuzeit"; in: *Handbuch der Philosophie*, Abtlg. III, "Mensch und Charakter", München/Berlin 1931; S. 3-184, hier bes. S. 3-24.-Cassirer ???
23. *De dignitate hominis*, op.cit., S. 57/58.

24. Im Sinne von Karl Bühler, *Sprachtheorie*, Stuttgart ²1965, Kap. I, S. 26ff.
25. Vgl. dazu exemplarisch K. Ley, *Giovanni della Casa in der Kritik. Ein Beitrag zur Erforschung von Manierismus und Gegenreformation*, Heidelberg 1984, Kap. III.
26. Gegenüber stoffgeschichtlich-philologischen, poetologischen und generischen Fragen kaum in Erwägung gezogen. Vgl. aber knapp und entschieden G. Velli, "Sannazaro e le partheniae myricae": forma e significato dell'*Arcadia*"; in: ders., *Tra lettura e creazione*, Padova 1983, S. 1-56; hier S. 45f. ("esperienza umana globale").
27. Wie M. Corti von gattungsgeschichtlicher Perspektive aus sagt. Vgl. dazu ihren herausragenden Beitrag in *Metodi e fantasmi*, Milano ²1977("Il codice bucolico e l'*Arcadia* di J. Sannazaro". S. 281-304). Zur selben Zeit in grundsätzlicher Weise thematisiert von R. Cody, *The landscape of the Mind*, Oxford 1969.
28. David Quint hat die arkadische Fiktion Sannazaros deshalb vor allem als Stilproblem gewürdigt und sie in Opposition gesetzt zu seinem späteren, lateinischen Epos *De partu Virginis* (1526). Dieses sieht er als Überwindung des pastoralen Genus an, weil sich S. schon damals bewußt war, daß Arkadien eine "ultimately inauthentic pastoral fiction" gewesen sei, also nur Lehrjahre des Dichtens, die, nach dem Rad des Vergil, im Epos ihre Meisterschaft finden. Quint hat jedoch nicht sehen wollen, daß S. aus einer poetischen Materie eine Kunstwelt mit anthropologischem Anspruch herausgehoben hat (*Origin and Originality in Renaissance Literature. Versions of the source*, New Haven/London 1983, S. 45ff.). R.R. Grimm hat aus dieser Abgehobenheit dagegen einen utopischen Charakter Arkadiens entwickelt, der die allegorische Funktion der bukolischen Materie überwindet ("Arcadia und Utopia"; in: *Utopieforschung*, hg. W. Vosskamp, Stuttgart 1983; Bd. II, S. 82-99). - Zur Begründung Arkadiens als imaginäre Welt vgl. W. Wehle, "Arkadien eine Kunstwelt"; in: *Pluralität der Welten*, hg. W. Stempel/K. Stierle, München 1987 (Romanist. Koll. 4), S. 137-165. Dort auch die maßgebliche Literatur zu Sannazaros *Arcadia*.
29. Sie macht sich mit ihrem Schweigen gegenüber dem Schäfer zur Figuration eines religiösen Programms, insofern sie einem Numinosen gehorcht, das sich ihrer Sagbarkeit entzieht, den Schäfer, als der Verkörperung dessen, der mit Sprache benennend umgeht, aber gerade wegen dieser natürlichen stummen Religiosität fasziniert: sie ist für ihn geheimnisvoller Abgrund. Vgl. dazu R. Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München 1979.
30. Zu dieser Semiotik des Unausgesprochenen vgl. die prägnante Studie von F.-R. Hausmann, "Seufzer, Tränen und Erbleichen/nicht-verbale Aspekte der Liebessprache in der französischen Literatur des 16. und 17. Jh."; in: *Die Sprache der Zeichen und Bilder*, hg. V. Kapp, Marburg 1990 (Ars Rhetorica 1), S. 101-117.
31. Vgl. dazu weiterführend und mit den entsprechenden Literaturbezügen W. Wehle, "Wunschland Arkadien. Vom Glück der Schäfer in der Literatur des Cinquecento"; in: *Compar(a)ison 2/1993*, Themenbd. "On pastoral", S. 13-35.
32. Daß das Hauptereignis Arkadiens, die Liebe, zunächst durchaus mit einem Waffengang zu tun hat, insofern die 'Pfeile' Amors die Liebenden verletzen und töten, ist nur der erste Akt. Er löst einen zweiten aus: den der Hand. Sie "manifestiert Denken", insofern der Schäfer seine Art von Pfeil ergreift, den Stift und schreibt und ritzt und damit sprachlich die Wunden kuriert, die ihm unsprachlich zugefügt wurden. Vgl. dazu E. von Samsonow, "Die Bewaffnung der Sinne: die Vernunft und ihre Instrumente in der Renaissance"; in:

Metamorphosen der Zeit, hg. v. E. Alliez/G. Schröder/B. Cassin/G. Febel, München 1998 [Ursprünge der Moderne 2].

33. W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginär*, op. cit., S. 147. - G. Velli hat diesem 'verbal geordneten Universum' einen bemerkenswerten Artikel gewidmet, der die welthafte Zusammenschließung der bukolischen Materie auf eine paradoxe Reaktion gegen eine chaotische, labile, frustrierende Lebenswelt zurückführt. Vgl. "Sannazaro e le 'partheniae myricae': forma e significato dell'*Arcadia*"; in: ders., *Tra Letteratura e Creazione*, Padova 1983, S. 1-56.
34. Ed a cura di Francesco Erspamer, Milano 1990, GUM, Nuova serie N°131, S. 56f.. Die röm. Ziffern verweisen auf das Prosimetrum, die arabischen auf die Zeilen/Verse.
35. Wie umfassend diese von Pico theoretisierte und im Kreis von Lorenzo de' Medici akzeptierte Auffassung war, hat H. Bredekamp in einer subtilen Analyse zur Bildenden Kunst der Renaissance aufgedeckt, in der ein vergleichbarer Wechselzusammenhang zwischen Bildrepräsentation und Bildmagie offenkundig wurde (*Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem*, München 1993 (C.F.v.Siemens-Stiftung, Reihe Themen, Bd. 63).
36. Vgl. dazu die Argumentation in diesem Sinne und für die Epoche der Renaissance von B. Marx, "Die Frau als Mensch"; in: *Menschenbilder in der Renaissance*, hg. E. Jehlitschke, Regensburg 1999 (Eichstätter Koll. IX) "Die Sprache der Musik gepaart mit der Musikalität der Lyrik, erweist sich (...) als Synonym für das Wirkmoment, das die Frau für den Mann zum Menschen macht." In der frühen Neuzeit wird damit expliziert, was der Minnesang, namentlich in Italien, metonymisch praktiziert hatte, als er 'donna' und 'poesia' füreinander eintreten ließ. Vgl. W. Wehle, *Dichtung über Dichtung. Dantes 'Vita nuova'*, München 1986, Kap. V.
37. Arkadien entwickelt diese dialogische Identität gegen die zivilisatorischen Entstellungen des Hofes. Doch auch dieser Gegenort erfuhr in der Renaissance eine Idealisierung, die im "formar con parole un perfetto cortegiano" auf die selbe, höfisch stilisierte Dialogkunst setzt. Vgl. im hier verfolgten Sinne R. Galle, "Dialogform und Menschenbild in Castigliones *Il libro del Cortegiano*"; in: *Neohelicon* XVII, 1990, S. 233-251.
38. R. Cody hat diese Sprachmacht auf die Idee einer 'poetischen Theologie' (Pico, *De dignitate*, op.cit., S. 54/55) zurückgeführt, die in der platonischen Akademie von Florenz, namentlich von M. Ficino verfochten (*Landscape of the mind*, Kap. I, "The Orphic voice") und von Polizianos Pastoralstück *Orfeo* (um 1480) poetisch übersetzt wurde (S.30).
39. Zur antiken Tradition und ihrer Rezeption bis in die Renaissance, namentlich die Lyrik vgl. J. Blänsdorf/D. Janik/E. Schäfer, *Bandusia. Quelle und Brunnen in der lat., ital., franz. und deutschen Dichtung der Renaissance*, Stuttgart 1993 (Beiträge zur Altertumskunde 32).
40. Vgl. F. Torraca, *La materia dell' Arcadia* del Sannazaro, Città di Castello 1888. Eine kritische 'Individuation' der *Arcadia* im Verhältnis zu ihrer Tradition gibt E. Saccone, "L'*Arcadia*: storia e delineamento d'una struttura"; in: ders., *Il soggetto del Furioso*, Napoli 1974, S. 9-64. Parallel zu fiktionalen Rundung der bukolischen Materie kulminiert in Sannazaro, wie M. Tavoni Konzis nachgewiesen hat, auch eine sprach- und stilgeschichtliche Entwicklung, die den "Plurilingualismus" der Eklogendichtung 'klassisch

reduziert. Vgl. *Storia della lingua italiana: Il Quattrocento*, Bologna 1992, S. 127ff.

41. Zur Theorie des Dialogs von Bembo bis Bruno vgl. die historisch-systematische Rekonstruktion von N. Ordine, "Il dialogo Cinquecentesco italiano tra diegesi e mimesi"; in: *Studi e problemi di critica testuale* N°37/1988, S. 155-179.
42. Im Grunde hat Sannazaro damit nur den korrespondierenden Charakter der Eklogendichtung expliziert, die in aller Regel zwei Schäfer und, durch sie hindurch, zwei Dichter miteinander in Gespräch brachte. Dies hat M. Corti überzeugend dargelegt (*Methodo e fantasmi*, Milano 1969; S. 283-314). In weiterer Hinsicht K. Krautter, *Die Renaissance der Bukolik in der lat. Lit. des 14. Jh.: von Dante bis Petrarca*, München 1983, der bereits für die erste Rezeptionsphase den Entwurf eines 'idealen Modells poetischer Kommunikation' nachweisen kann (156f.). Vgl. dazu programmatisch M. Jakob, "Bukolik als Reflexionsgrund des Dialogs"; in: *Compar(a)ison II*, 1983, S.7-19. Die durch ihre 'Natürlichkeit' sich gegen christliche 'caritas' absetzende 'pietà' bezeichnet damit ein alternatives Tugendmodell, das sich zugleich als 'humilis' auch gegenüber einer zur gleichen Zeit bildenden Machttheorie absetzt. Vgl. dazu R. Behrens/R. Galle, *Konfiguration der Macht*, Heidelberg 1999.
43. Diese Rückkehr in die 'civiltà' unter den Zeichen eines gültigen Abschieds (Tod) hat verschiedene Deutungen erfahren. F. Tateo (*Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari 1967); S. 36ff. sieht darin ein Symbol für das Ende bukolischer Poesie. Dabei hatte Sannazaro im Epilog (Ed. cit., S. 241) darauf hingewiesen, daß die *Arcadia* gerade die erste gewesen sei, die diese entschlafene Welt zu neuem Leben erweckt habe. Saccone (*Il soggetto*, op.cit., S. 61ff.) dagegen hebt daran das Bewußtsein von Vergangenheit heraus, das in eins??? mit der Wiedergeburt wahrgenommen wird. Pastorale Poesie soll bleiben, wo, wie sie ist, heißt es im Epilog weiter. Sannazaro relativiert kulturhistorisch die Zuständigkeit arkadischer Sprachmacht. Sie bleibt für die Neuzeit eine unverzichtbare Stimme, auch wenn sie das Glück der ersten Menschen nicht zurückbringen kann. Dieses muß unter den Bedingungen von 'civiltà', in der Stadt (Neapel) ausgearbeitet werden. M. Santagata unterzieht die *Arcadia* und ihren Schluß einer kohärenten ethisch-politischen Lektüre. Sein Urteil: "l'andamento del romanzo, con i salti, le contraddizioni e le incoerenze narrative, dipende, più che da leggi interne, dal coerente adeguamento ad un referente extra-letterario da parecchi indizi caratterizzato come politico-sociale." Seine Lesart hat, literarisch, insofern ihr Recht, als die bukolische Tradition vor Sannazaro durchsichtige allegorische Funktion hatte, auch auf historische Umstände. Sie ist aber insofern nur Teil der Poetik, als das primäre Motivationszentrum Arkadiens der ästhetische Zusammenhang von Lieben und Dichten ist, die Begründung einer Rede, die sich gegen die Vernunft der Lebenswelt behaupten kann. (*La lirica aragonese. Studi sulla poesia del secondo quattro cento*, Padova 1979, bes. 342-374). Dies gibt der Epilog zu erkennen, den Santagata nicht berücksichtigt.
44. Benutzte Aufgabe: T.T. , *Aminta. Favola boschereccia*, übers. u. herausgeg. v. János Riesz, Stuttgart 1995 (Reclam Universal-Bibl. 446), S. 154. Die Angaben in Klammern beziehen sich auf diese Ausgabe.
45. R. Cody stellt *Aminta* deshalb in die Platonrezeption des Cinquecento und bezeichnet das Stück als 'footnote to Plato' und insofern als 'Socratic speech and Orphic song' (*Landscape*, op.cit., S. 23). Deshalb betont er die 'emblematische' Funktion des Stücks und sieht in *Aminta* die gleiche Theorie verkörpert, die Castiglione im *Cortegiano* entwickelt hat: die Vervollkommnung des Höflings durch die Liebe (S. 50). *Aminta* scheitert jedoch gerade zusehends, als er sich an die höfischen Strategien Tirsis hält, und erst der gemein-

schaftsfremde Akt des Todes macht ihn eins mit sich.

46. Als - höfisches - Theater hat die arkadische Materie besonders das Alternative hervorzukehren, womit es dem Vergnügen dem Publikum entgegenkommen kann. E. Bigi hat seiner gattungsgeschichtlichen Übersicht angemessen Rechnung getragen. Vgl. "Il dramma pastorale del Cinquecento"; in: *Il teatro classico italiano nel '500*, Roma 1971 (Acc.naz.dei Lincei, N°138), S. 101-120; zum *Aminta*, S. 113ff. - Zu den politisch-sozialen Problemen der Ferrareser Hofgesellschaft vgl. die eingehende Darstellung von G. Da Pozzo, *L'ambiguità armonia. Studi sull' Aminta del Tasso*, Firenze 1983, S. 13-75, die Theater und Lebenswelt nach der arkadischen Antinomie von Stadt/Hof - Land/Natur behandelt.
47. Von J. Riesz im historischen Kontext vorgestellt; S. 247ff.
48. Die Voraussetzungen eines gelingenden Dialogs hat Tasso überaus bewußt in seinem 'Diskurs' "Dell'arte del dialogo" auseinandergelegt. Ihm liegt, wie N. Ordine gezeigt hat, ein umfassendes anthropologisches Modell zugrunde, das die höfische 'Conversazione Civile' von Gleichen mit Gleichen aufnimmt und damit die natürliche Parität des Menschen in Arkadien ins Kulturelle transponiert. Eben das Zustandekommen dieser dialogischen Ebenbürtigkeit bildet deshalb den Grundkonflikt Arkadiens, sein Glück und sein Elend. Vgl. T. Tasso, *Dell'arte dell dialogo*, Introd. N. Ordine, testo e note G. Baldassare, Napoli 1998, S. 14ff.
49. Diese Lesart des Textes geht über die übliche Deutung des Stückes als heiter-ironisches Divertimento hinaus. Der versöhnliche Schluß verdankt sich einem Zufall, der allein eine Tragödie verhindert. Mit Blick auf die seriöse Präsenz des Todes in Tassos Arkadien hatte G. Barberi-Squarotti eine tragische Perspektive in den Vordergrund gestellt (ders., *Fine dell'idillio. Da Dante a Marino*, Genova 1978, S. 39-73).
50. G. Getto hat, von seiner psychologisch-poetologischen Sicht Tassos aus, auch das Erzeugungsprinzip des *Aminta* auf "un duplice intervento di serrata disciplina d'arte poetica e di anarchica libertà inventiva", d.h. auf einen "abbandono all'immaginazione" zurückgeführt. Diese Objektivierung einer subjektiven Problematik ist nicht auszuschließen, da arkad. Schäfer immer auch Erben petrarkistischer Selbstexplikation sind. Ob aber die Kunst des *Aminta* ("un miracolo di equilibrio letterario"; 161) so bruchlos eine gebrochene Existenz kompensiert oder vielmehr doch nur reflektiert, ist hier die Frage (*Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli ³1979; S. 131-162). Ausdrücklich, vor allem auf die Lyrik bezogen,...
51. Auf theoretischer Seite kehrt dieser Versuch zusammenzuhalten, was auseinanderstrebt, in seinen poetologischen Überlegungen wieder, namentlich zum 'primum genus', dem Epos: "[...] peroché, si come in questo mirabile magisterio di Dio, che mondo si chiama e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle, e, discendendo poi giuso di mano in mano, l'aria e 'l mare pieni d'uccelli e di pesci, e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, nella quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti si trovano, così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto se non perché, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa nel quale, quasi in un piccolo mondo, qui si leggano ordinanze d'esserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città [...]".

52. In einer höchst subtilen "neopositivistischen" Stilanalyse hat G. Da Pozzo (*L'ambigua armonia*, op.cit.) nachgewiesen, in welchem Maße Tasso im *Aminta* die Sprache Arkadiens aufnimmt, um einen neuen Typus von Anspielung zu schaffen, der bewußt auf Ambiguität setzt, die einerseits das höfische Konzept der 'Ehre' kritisiert, andererseits ein Lob des Hoflebens ausbringt, als dem kulturellen Ort, wo Kunst möglich ist (siehe etwa S. 271).
53. Ed. a cura di Ettore Bonora, Milano 1977 u.ö. (GUM 28), S. 206
54. Mit einem solchen 'Hauch von Wehmut', glaubte E. Staiger, habe Tasso sein Publikum verlocken können, "es wenigstens in Gedanken mit der Auflösung der Sitte und neuzeitlicher Ehrbegriffe zu wagen" ("Einleitung" zu den von ihm besorgten und übers. *Werke und Briefe* Tassos, München 1978, S. 33). Wie Da Pozzo (op.cit.) und Staiger selbst zeigen, waren die ethischen Begriffe und sozialen Tugenden durchaus orthodox in Kraft, ihre Lebenspraxis jedoch gerade aufgelöst. Der *Aminta* treibt ein doppeltes Spiel: er löst in Gedanken nicht auf, sondern macht nachdenklich.
55. *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma 1993 (Bibl. di Scrittori italiani); vgl. Lettera I, S. 11, Z. 173ff. sowie den reichen Sachkommentar des Hg..
56. Zu seiner zeitgemäßen florilegalen Technik ("Zibaldone") vgl. Lettera IV, S. 51, Z. 488ff.
57. Effektiv wiedergegeben in der *Arcadia* ist kein Zwiegespräch zwischen Schäfer und Nymphe, wenngleich letztere unter den Zuhörern der pastoralen Sprach- und Musikdarbietungen angenommen werden dürfen und immer wieder von glücklichen Paaren die Rede ist.
58. In diese Richtung weist A. Asor Rosa in seiner substantiellen Einleitung zu seiner Werkausgabe (G.M., *Opere*, a cura di A.A.R., Milano 1967, S. 44). Er sieht im "intreccio complesso d'ingenuità e di artificiosità" die eigentliche Grunderfahrung Marinos und des italienischen Barock insgesamt.
59. Ed.cit., S. 40, Z. 255ff.. Vgl. dazu die detaillierten Einsichten in diesen Grundsatzstreit, die der Hg. der Briefe Marinos, M. Guglielminetti (G.B.Marino, *Lettere*, Torino 1966) vermittelt, namentlich dazu, in welchem Maße Marino sich selbst als bewußter Neuerer der Poesie verstand und damit den Aristotelismus in Frage stellte ("Marino et la critique de son temps"; in: *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*, hg. G. Mathieu-Castellani/M. Plaisance, Paris 1990, S. 263ff..
60. Vgl. Ed. cit., S. 241, 15 sowie den Komm. des Hg., S. 53, der zutreffend von der Absicht des Autors spricht, einen Effekt des 'déjà vu' zu erzeugen, zumindest in den Kreisen der akademischen Sachverständigen.
61. Ed. cit., S. 50
62. In den Widmungsbriefen zu *La Sampogna*, op. cit., S. 42 u.ö.
63. Ebda., S. 4, sowie die Anm. der Hg.
64. W. Floeck hat, im Blick auf eine französische Barockästhetik, diesen Zusammenhang auf die rethorisch begründete Formel gebracht, daß 'diversité' 'divertissement' schafft. Vgl.

Die Literaturästhetik des französischen Barock, Berlin 1971 (Studienreihe Romania 4), S. 231ff.

65. In Übereinstimmung mit einer These, die M. Fumaroli anhand einer scharfsinnigen gattungsvergleichenden Untersuchung von Marinos *Galeria* und der *Galeria Farnese* von Annibale Carracci entwickelt hat. Vgl. *E' Ecole du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris 1994; S. 37ff.. F. geht insbesondere auf die Gattungsvorstellung von 'Galerie' ein, deren barocke Beliebtheit er darauf zurückführt, daß das Kunstwerk unter ihrer Perspektive zum Anlaß vielfältiger Deutungsgespräche wird (S. 43).
66. Es fällt auf, daß H. Friedrich nur die mythologischen Teile von *La Sampogna* in Betracht zieht. Ihre größere Traditionsferne erlaubten Marino einen freieren Umgang mit der Materie und damit die Möglichkeiten, sie für seine Interessen der "Schaustellung seiner eigenen Fertigkeiten", ungehemmter auszubeuten (*Epochen*, op. cit., 683); für Friedrich die Möglichkeit, ihn besser als den "talentiertesten Charlatan der italienischen Literatur" (S.673) darstellen zu können.
67. Daß Marino die auf die Renaissance zurückgehende Melotherapie der harmonisch gefügten Kunst kennt, hat er in seinem epischen Liebesgedicht *Adone* geäußert: "Musica e poesia son due sorelle / Ristoratrici dell' afflitte genti" (*Tutte le opere*, a cura di G. Pozzi Bd. II,1, Milano 1976; VI, 1, S. 359). Vgl. dazu die Ausführungen von F. Wolfzettel zum Idyll I, *Orfeo*, wo diese Sangesmacht nur noch seiner Selbsttotalisierung diene. Und sie ist mit dem Verlust der Kommunikation erkaufte. Der Rezentrierung in der Dichtung entspricht eine Dezentrierung des Dichters.
68. Eine kleine Ausnahme macht das letzte Idyll (XII), *I sospiri d'Ergasto* (Ed. cit., S. 567ff.). Der monodische Dialog des Schäfers mit den umgebenden Wäldern macht eine knappe Repräsentation des Gesprächspartners notwendig (V.1-8).
69. Daß Marino dazu fähig war, steht außer Zweifel; er hat es in seinem mythologisch-romanesken Epos *Adone* (1623) demonstriert, durchaus in der Nachfolge von Ariost, bes. im 'Giardino del Piacere' (Canto VI u. VII), zugleich ein Beweis (in mehr als 100 Okta-ven) vom Umschlag des Eros in Erotik.
70. Dabei ist die Evokation von idyllischen Landschaftselementen in den 'fabulösen' Teilen (I-VIII) der *Sampogna* üppiger, weil sie eine Art Neo-Ekphrasis der in Arkadien aufgegangenen antiken Tradition betreiben, nicht ohne sie allerdings überbietend zu 'vergolden'. Vgl. H. Friedrich, *Epochen*, S. 682. Ein akkumulatives Schaustück ist die Parade der Natur, um Orpheus' Klage zu eskortieren (*Orfeo*, op. cit.; V. 692ff., S. 113ff.)
71. Seine Bedeutung wuchs, auch theoretisch, in dem Maße, wie die Bindungskraft des naturnahen 'verosimile' nachließ. Umgekehrt rechtfertigte sich der französische Klassizismus gerade aus Abwehr eines überhand nehmenden barocken Sinnenreizes. Vgl. W. Wehle, "Eros in Ketten. Der Widerstreit von *verosimile* und *naraviglioso* als ein Grundverhältnis des 'Klassischen'; in: F. Nies/K. Stierle (Hgg.), *Französische Klassik*, München 1985, S. 167-204.
72. Vgl. die Fülle der keineswegs erschöpfend erfaßten pastoralen Literaturerzeugnisse, die E. (*La poesis pastorale*, Milano [1909]; Storia dei generi letterari) gesichtet hat.
73. Vgl. W. Drost, *Strukturen*, op. cit., S. 108

74. In diesem Sinn hat H. Friedrich betont, daß 'barock' vielleicht sogar ausschließlich von Stil her" charakterisiert werden sollte. "Die Ausdrucks- und Darstellungsziele der Kunstsprache weichen der Diktatur der Sprachkünste". Diesen Umschwung versteht er als einen "Auswuchs jenes in der Kunstsprache innewohnenden und durchaus gesunden Verhaltens, das die Sprache dadurch zur Kunst erhebt, daß es sie von Handgreiflichen und Vulgären absondert" (*Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt/M. 1964, S. 548). Friedrich löst eine barocke Stiltendenz damit gerade aus ihrem Begründungszusammenhang mit rinascimentaler Anthropologie. Sie wird dadurch gerade 'zeitlos'-manieristisch.
75. Ed. cit., S. 256, Kommentar von V. De Maldé. Erasmus: "Proci et pnelae".
76. Ed. cit., S. 489ff.
77. Marino hat dies auch als Kritiker unmißverständlich formuliert. Seine *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* (Modena 1609) wenden sich heftig gegen die Dichtungsschemata der petrarkistischen Renaissancelyrik. Vgl. M. Guglielminetti, "Tassoni e Marino"; in: *Studi Tassoniani*, Modena 1966 (Dep. di Storia patria per le antiche provincie modenesi, N°6), S. 147-175. Guglielminetti spricht von einer "totale rottura col passato" (156).
78. Ed. cit., S. 465ff.
79. A. Asor Rosa hat in diesem Sinne darauf aufmerksam gemacht, daß Marino ein Beispiel für einen großen poetologischen Umschwung von Cinque- zum Seicento ist, in dem die humanistische *inventio* in die Krise geraten und die poetische Initiative jetzt auf die *elocutio* übergegangen ist (*Opere*, op. cit., Einl. S. 48f.). So dezidiert schon H. Friedrich, *Epochen*, op. cit., S. 547ff.
80. Im Anschluß an eine breite Diskussion der Kunstgeschichte, ausgehend von Michelangelos Skulptur "Der Sieg" (Palazzo Vecchio, Florenz, um 1533), deren sich windende Gestalt G.P. Lomazzo 1584 zu einem Konzept der Vielansichtigkeit erhoben hat (*Trattato dell'Arte de la Pittura, Scultura ed Architettura*, Milano 1584; Nachdruck Hildesheim 1968; S. 252ff.)
81. Brieflich hat er unmißverständlich auf diesen Stilwillen hingewiesen, der aus der Distanzierung von der aristotelischen Tradition seinen Gewinn zieht: "Intanto i miei libri che son fatto contro le regole si vendono dieci scudi il pezzo a chi ne può avere, e quelli che son regolati se ne stanno a scopar la polvere delle librerie" (*Lettere*, op. cit., II, S. 55).
82. Vgl. dazu seine Briefe, wo er bekennt, "intelletti svegliati ed arguti" ansprechen zu wollen (*Lettere*, op. cit., Bd. 1, S. 76)
83. So hat, eine lange Praxis zusammenfassend, Matteo Peregrini 1639 die 'neue' Kunst konzeptualisiert und möglichst gegensätzliche Beziehungen als Darstellungsgrundsatz empfohlen (*Delle Acutezze*, in: *Trattatisti e Narratori del Seicento*, hg. E. Raimondi, Milano/Napoli 1960, S. 119f.).
84. Dem steht, was in den *Idilli pastorali* nicht so ausgeführt wird, ein Umschlag im Begriff von Liebe zur Seite, in dem sich, A. Asor Rosa weiterführend, der humanistische Eros zu sexueller Erotik materialisiert (*Opere*, op. cit., Einf. S. 51). A. Martini bezeichnet die poetischen Konsequenzen namentlich in der Liebesdichtung, insofern dadurch Liebe grundlegend zum Prätext eines anderen Diskurses wird (vgl. "Introduzione" zu G.B.

Marino, *Amori*, introd. e note di A.M., Milano 1982, S. 26ff.), namentlich der lyrischen Selbstreflexion. Sie äußert sich in der rigorosen Zurücknahme aller Sentimentalisten, auch in den *Idilli* und einer starken Zunahme der Ich-Präsenz (34).

85. Eine "vision multiple" sei charakteristisch für barocke Literatur, hatte J. Rousset mit Blick auf den Bildhauer, Dramatiker und Bühnenbildner Gian Lorenzo Bernini mit guten Gründen herausgestellt (*La Littérature de l'âge baroque en France - Circé et le Paon*, Paris 1954, S. 181. - Auf diese Darstellungsabsicht ist, als einer Kunsttendenz seit der zweiten Hälfte des Cinquecento in besonderer Weise W. Drost (*Strukturen des Manierismus*, op. cit. S. 96ff.) eingegangen. Ein exemplarischer Fall: Francesco Salviatis Bild "Bathseba begibt sich zu David" (1552, Palazzo Sacchetti, Rom).
86. In einem fingierten Widmungsbrief gibt er eine prunkende Selbsthuldigung und betont ???
87. Von Anfang an als die Gefährdung des Kreatürlichen in Arkadien präsent; ausdrücklich der unberechenbare Satyr; auch die unruhige Nymphe, die sich mit seinem Element, dem Wasser vermählt, hat etwas von seinem Wesen. Im Bewußtsein der Arkadier ist dieser Gott der Metamorphosen stets gegenwärtig, so wie Ovid den Autoren. Vgl. *Arcadia*, VI, V. 16ff. (S. 110f.), wo Serrano Protens zum Gott einer Gegenwelt Arkadiens macht. Seine Spuren in arkad. Poesie hat er überall gezogen.
88. Ed. cit., S. 268
89. Widmungsbrief IV, op. cit., S. 39. Seinen bestimmten terminologischen Niederschlag hat es in den moralistischen Begriffen von 'simulatio' und 'dissimulatio' gefunden. Ihr historisches Einzugsgebiet hat A. Buck als repräsentativ für den Barock resümiert. Vgl. "Die Kunst der Verstellung im Zeitalter des Barock"; in: ders., *Studien zu Humanismus und Renaissance*, Wiesbaden 1991 (Wolffenbütteler Abhdlg. z. Renaissanceforsch.11), S. 486-509.
90. Damit ist zugleich das Prinzip der Einhaltung einer Gattung durchbrochen. Es geht nicht mehr darum, ein generisches Konzept nach Art der Vorbilder zu erfüllen, sondern dessen Ausdrucksraum zu füllen. Vgl. zu diesem neuen poetologischen Grundsatz Marinos B. Porcelli, *Le misure della fabbrica*. Studi sull' *Adone* del Marino e sulla 'Fiera des Buonarrotti', Milano 1980. Der Autor des *Adone* hat sich selbst ausdrücklich zu dieser Poetik der diversifizierenden 'Variatio' bekannt: "La favola [i.e. dell' *Adone*] è angusta ed inespacia di varietà d'accidenti; ma so mi sono ingegnato d'arrichirla d'azioni episodiche, come meglio mi è stato possibile" (*Lettere*, ed. Guglielminetti, op. cit., S. 206).
91. Dies hat, unter verschiedenen Gesichtspunkten, hier mit Bezug auf G. Brunos letztes Werk, *De imaginum, signarum et idearum compositione* (1591 C. Ossola als einem auszeichnenden Merkmal des barocken "Herbstes des Renaissance" entwickelt. Vgl. zuletzt: *L'anima in Barocco*. Testi del seicento italiano; a.c.d. C. Ossola, Torino 1995 (I testi e le fonti 1), S. XII.
92. André Jolles hatte in einer glänzenden gattungsanthropologischen Studie die Funktion von Literatur auf exakt drei Weisen zurückgeführt, in denen "der Mensch der Kultur zu entkommen sucht": in Gestalt der Travestion von Ritter, Hirt und Schelm. Es sind, nach seiner Auffassung, "die drei einzigen Möglichkeiten, die uns für diese Flucht offenstehen". "Den Weg nach innen gibt es nicht", fügt er hinzu und schließt damit eine negative, aus der Distanzierung kommende Form der Identifikation aus, die, wie im Falle

des Barock, auf die Reflexion der literarischen Grundspielarten zurückgeht. Vgl. "Die literarischen Travestien, Ritter-Hirt-Schelm"; in: *Blätter für Deutsche Philosophie* Bd. 6/1932-33; S. 281-294.

93. *De hominis dignitate*, op. cit., S. 14/15
94. Eine vergleichbare, aber ungleich unnachsichtigere Desillusionierung des Goldenen Zeitalters betreibt Giordano Bruni im *Spaccio de la bestia trionfante* (1584), (introd. e comm.d.M. Ciliberto, Milano 1994, S. 225ff.). Dort heißt es: "Ne l'età (...) de l'oro (...) gli uomini non erano più stupi di che molte di queste. Or esendo tra essi per l'emulazione d'atti divini ed adattazione di spirituosu affetti nate le difficultadi, risorti le necessitadi, sono acuti gl'ingegni, inventate le industrie, scoperte le artic...). Onde sempre più e più per le sollecite ed urgenti occupazioni allontanandosi d'all esser bestiale, più altamente s'approssimano a l'esser divino". - Nicht Natur, sondern naturüberschreitende Kultur macht das - konstruktive - Wesen des Menschen aus.
95. So der Titel der Proportionsstudie von Fra Luca Paciolo, Venedig 1509
96. Darauf hat seinerseits A. Asor Rosa hingewiesen, ohne allerdings auf die Konsequenzen für die dialogische Grundsituation einzugehen. Vgl. *La Letteratura italiano/Storia e testi*, Bd. V, 1: *Seicento* a.c.di A. Asor Rosa, S. 429.
97. "ergo (...) per moralem scientiam affectuum impetus coerentes, per dialectiam rationis caliginem discutiens, quasi ignorantiae et vitiorum eluentes sordes animam purgemus, ne auf affectus temere debacchentur aut ratio imprudens quandeque deliret." Dann kann das 'naturale philosophiae lumen' seine Erkenntnis entfalten (*De dignitate*, op. cit., S. 14/15).
98. L. van Delft hat mit Gründen einsichtig gemacht, daß die Entstehung einer 'klassischen' Anthropologie sie sich einer - metaphorisch angewandten - Vorstellung von der neuen 'tekhne' der Anatomie verdankt. Ihr wohnt eine eigene, immanente Theatralität inne, insofern sie im Amphiteater der medizinischen Fakultäten aufgeführt wird. Ihre 'Kunst' öffnet den Körper; sie drängt nicht ins - geistige - Innere, sondern in die - materiellen - Innereien ein und macht sich, indem sie die Körper zerteilt, zur Wissenschaft über die Natur (vgl. *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris 1993, bes. Teil III, S. 183ff.). - Sie wurde im übrigen von Magnus Hundt, als 'Anthropologie' (!) nach der gleichen analogischen Deduktion aus der Theologie gewonnen wie Pico die schöpferische Identität des Menschen (vgl. *Anthropologium de hominis dignitate, natura et proprietatibus*, Liptzick 1501).
99. R. Descartes, *Meditationes de prima philosophia* (lat.-dt.), hg. L. Gäbe, Hamburg 1959 u.ö. (Philos. Bibl. 250.), S. 67/68; den methodischen Zweifel habe er seit 1619 zu entwickeln versucht, erklärt D. in seinem autobiographischen Traktat *Discours de la methode*, ed. D. Huisman/G. Rodis-Lewis, Paris 1981 u.ö., im dritten und vierten Teil (S. 48ff.).
100. Daß dieser rationale Erkenntnisbegriff bei Descartes selbst schon unter dem gelegneten Erbe der Natur litt, das die 'Dialektik der Aufklärung' dann bestimmen wird, hat P. Geyer in der Auseinandersetzung mit Foucault und Derrida entwickelt (*Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau*, Tübingen 1997/mimesis 29), Kap. II. - L. Gäbe, der Hg. der *Meditationes* (op. cit., S. XXVIff.), geht noch weiter: In Descartes' Methode der rationalen Erkenntnissicherung ginge es letztlich noch immer "um einen Versuch zur Rechtfertigung eines alogischen Erkenntnisbegriffes".