

Arkadien

Eine Kunstwelt

I

Das 16. Jahrhundert hat das alte Europa durch neue Welten erweitert: eine *über* der alten, den planetarischen Raum mit der Sonne im Mittelpunkt; eine andere *neben* der alten Welt: America. Columbus und Kopernikus haben sie bleibend >modernisiert<. Nicht zuletzt dadurch stellten sie die Entdeckung einer weiteren Welt in den Schatten. Sie ging gleichzeitig mit ihnen, aber *in* der alten Welt selbst vor sich: Humanistische Gelehrsamkeit entdeckte den Weg nach Arkadien. Dieses Land liegt nur im Reich der menschlichen Vorstellung. Und es will, wie der Dichter sagt, mit der Seele gesucht sein. Scheint deshalb die Behauptung nicht gewagt, daß auf seine Weise auch Arkadien die Welt verändert hat; daß mit ihm auf der Landkarte der menschlichen Selbstausslegung ein neuer Erdteil in Besitz genommen wurde?

Die Verschwiegenheit und Unmerklichkeit von kulturellen Verschiebungen machen es schwer, den Anteil Arkadiens an der Gestalt der Neuzeit zu beziffern. Seine lange und verschlungene Inkubationszeit tut ein übriges. Seine Verniedlichung zum koketten Kostüm in der Anakreontik spricht ebenso dagegen wie sein Niedergang im 19. Jh., als es mit der Idylle ins Halbdunkel der Literaturgeschichte zurücktrat. Doch diese Erschöpfungserscheinungen gipfeln in einer weit grundsätzlicheren Abkehr. Am Vorabend der Romantiken tritt das subjektivistische Lebensgefühl unwiderruflich aus der künstlichen Natur dieses Landes aus. Es will sich in der wahren Natur selbst niederlassen. Darin hat es nicht zuletzt das vernichtende Urteil unserer Gegenwart vorbereitet. Wenn heute einer zum >Schäferstündchen< geht, hat er mit Arkadien wenig mehr im Sinn. Allenfalls die Oper oder ein paar Studentenlieder halten es noch künstlich am Leben. Uns hat diese Welt, so scheint es, nichts mehr zu sagen. Heißt dies nicht, die arkadische Idee habe längst ausgedient? - Im Gegenteil: vieles spricht für die These, daß ihre Bedeutung im 18. Jh. so gewachsen war, daß das schäferliche Gewand zu eng und verspielt geworden war. Gedanke und Gestalt mußten sich trennen. Die poetischen Lebensvorstellungen traten ins Leben selbst über: Um die Wende zum 19. Jh. formiert sich der Gedanke neu als sozialrechtliche Avantgarde! Deren Siegeszug ist bis heute ungebrochen. Als ihre augenblicklich letzte, schwärmerische Entfaltung dürften >grüne< bzw. >alternative< Lebensvorstellungen gelten. Sie stehen, ohne es wohl zu wissen, mit arkadischer Lebenslehre zumindest dort in

Einklang, wo sie sich im Namen von neuer Solidarität und postmoderner Gefühlszuwendung ins Recht setzen.

Der eindeutige Niedergang hat wesentlich dazu verführt, die Akte Arkadiens für endgültig geschlossen zu halten. Wenn es aber tatsächlich bis heute fortlebt, dann muß sein ursprünglicher Beweggrund in der Entdeckungsgeschichte dieser >neuen Welt< am ehesten aufgehoben sein. Eine solche Rückwendung zu den Anfängen könnte gewissermaßen vor Ort prüfen, ob und wie es Gegenwärtiges noch erreicht. Eines immerhin ist auffällig genug: das Land der Schäfer und Nymphen begann etwa um die Wende vom 15. zum 16. Jh. Gestalt anzunehmen. Damit fiel es mit dem Aufzug neuzeitlichen Denkens zusammen. Diese Gleichzeitigkeit erscheint aber alles andere als zufällig. Sie legt vielmehr die Auffassung nahe, daß Arkadien damals geradezu eine zeitgenössische Modernität war und als solche ein privilegierter Schauplatz, auf dem die Neuzeit erstritten wurde.

Das schlichte und müßige Leben in diesem Lande widerspricht dem nur auf den ersten Blick. In der durchsichtigen Art und Weise, wie es sich darbietet, steigert es nur die Aufmerksamkeit für das, was es zu sagen hat. Beides ist neuartig und begründet wesentlich seinen >modernen< Charakter: Arkadische Schäferdichtung führt einerseits einen neuen Umgang mit Kunst ein. Insofern findet an ihr und durch sie ein gewandeltes ästhetisches Bewußtsein zu sich. Andererseits macht sie sich ein neues Bild vom Menschen. Der Schäfer ist, ebenso wie der Schelm und Narr, ein literarischer homo novus. Beide sprengen den >goldenen Schnitt< der nach antiken Vorbildern erneuerten Dichtkunst. Diese hätte den niederen Rängen seiner Bewohner allenfalls den Raum der Komödie bieten können. Kleine Leute wie sie konnten sich, poetologisch gesehen, höchstens lächerlich machen. Leidenschaftlich erhabene Empfindungen dagegen hatte die Theorie für sie nicht vorgesehen. Schäfer und Schäferin aber bezeugen sich eine Liebe, die durchaus Größe hat. Allein sie wird nicht, wie beim Ritter, im Ausmaß heldischer Bewährung, sondern in der Leidenschaftlichkeit zum Ausdruck gebracht. Der Arkadier führt um die Gunst seiner Dame vielmehr einen wahrhaft passiven Kampf. Und doch bringt ihn erst dieses unheroische Heldentum auf die Seite der dignitas hominis. Indem er sich bis zum Äußersten, seinem Liebestod, Tathaltung auferlegt gegenüber dem, was er gerade am meisten begehrt, erzwingt er die neue soziale Tugend der Pietà. Ohne dieses >sanfte Gesetz< Arkadiens wäre das große >Daseinsprogramm der Humanität< nicht denkbar, mit dem die Renaissance die Neuzeit maßgeblich auf den Weg gebracht hat¹.

Was dabei an Altem und Neuem, an Übergängen und Ablösungen ins Spiel kommt, läßt sich freilich nicht in einem einzigen Anlauf auseinanderlegen. Da Arkadien zuerst von Dichtern (wieder) betreten und besiedelt wurde, darf es vor allem anderen als ein poetisches Land gelten. Sein gewaltiger Anklang beim Publikum muß also einen seiner

Gründe in seinem zeitgemäßen >schönen Schein< haben. Er soll hier im Blickpunkt stehen. -

Die Grundfrage lautet, wie sich >Modernes< in den Künsten damals hat äußern können und wie es sich erfassen und darstellen läßt. Sofern arkadische Literatur eine neue Kunstperiode mit eingeleitet hat, ist mit hermeneutischer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß das Neue, das sie stiftet, dem Gängigen in einem Akt der Überbietung oder Ablösung erst abzuringen war. Das Überwundene bildet dabei dennoch, und sei es nur als überschrittene Grenze, einen maßgeblichen Einzugsbereich seiner neuen Entwürfe. Diese wechselseitigen Abhängigkeiten lassen die Vermutung zu, daß der Erfolg Arkadiens, gerade da es ein neues Verständnis von literarischer Fiktion fordert, offensichtlich einem latent bereits gewandelten ästhetischen Bedürfnis entsprochen haben muß. Die Aufmerksamkeit aber für eine neuartige Kunstgestalt einzunehmen hieß damals, sie von einer allegorischen Einstellung abzuziehen². In und an Arkadien findet damit eine richtungsweisende Auseinandersetzung um einen neuen Fiktionsbegriff statt.

II

Was aber kann >fiktiv< in arkadischen Texten heißen? Zunächst entscheidet darüber der Begriff des Fiktiven selbst. Ihm ist unlängst eine bemerkenswerte Würdigung zuteil geworden.³ Diese hat es namentlich aus der Gefangenschaft der Zweier-Beziehung von Fiktivem vs. Realem befreit, in der es vor allem die Autonomie-Ästhetik einzuschließen schien. Dadurch konnte es wieder als mittleres Glied eines dreigliedrigen Modells zurückgewonnen werden, in dem Reales, Fiktives und Imaginäres zusammenspielen.⁴ Dieser Dreierbeziehung liegt eine zu allen Zeiten verfügbare Anschauungsform von Wirklichkeit zugrunde. Sie sichert theoretischem, theologischem und ästhetischem Denken ein gleichsam dreidimensionales Weltbild. Ein Sachverhalt kann je nachdem dadurch als Gegebenheit, als Möglichkeit oder als (ewige) Idee vorgestellt werden. Da Fiktives aber nicht ohne einen Begriff für Reales und Imaginäres auskommen kann, bleibt die Verlagerung ihres Schwerpunktes nicht ohne Auswirkung auf die anderen: sie bilden zusammen eine Art Organon-Modell.⁵ Die in unserer Moderne selbstverständliche Vorrangstellung des Fiktiven in der Kunst kommt jedoch erst mit ihrer Unabhängigkeitserklärung im frühen 19.Jh. zustande. Mit Hilfe des Werkbegriffs vermochte sie einer offenen Lebenswelt die Geschlossenheit einer Kunstwelt entgegenzusetzen. Diese Auffassung ist also >nur< eine historische Errungenschaft.

Im Mittelalter war die Trias ganz anders besetzt. Dantes *Vita nuova* mag dafür beispielhaft genannt sein. Die Dichtung des amor gentile ist dort in ein Erkenntnisschema eingelassen, das beim Sehen und Schauen der Herrin ansetzt (Ebene des >Realen<). Deren Bild aber hat sich im Denken (der memoria) von den sinnhaften Eindrücken abgelöst (Ebene des >Fiktiven<) und wird seinerseits wieder zur Substantia eines inneren Erschaffens, das im visionären >Sinnen<, in der Kontemplation, zu ihrem innersten Wesen aufsteigt (Ebene des >Imaginären<). Am Ziel der poetischen Gedankenführung steht ihre Idee; Dichtung erfüllt sich damit als ein Mittel der Ideenschau. Wo Imaginäres allerdings Fiktives und Reales so unter sich bringen darf, wird diese Auslegung der Beziehung zu einer - sehr allgemeinen - Bestimmung für allegorisches Sprechen.

Dem nachmittelalterlichen Aristotelismus dagegen stellte sich dieses Schema vor allem im Problem des Gegenstandes der Kunst. Die Grenze der Dichtung nach >unten< bildet das geschichtlich Wahre (>Reales<). Seine res factae gehen aber die Geschichtsschreibung an. Die res fictae dagegen, zumal in Epos und Tragödie, greifen nach >wunderbaren< Gegenständen. Sie reichen bis hinauf zum Mythos. Sie entrücken Spiel und Publikum zur Erfahrung enthusiastischer Erhabenheit (>imaginäre< Ebene). Allerdings kann dieser dionysische Drang nicht entfesselt werden, ohne sich einer strengen Bindung durch die Vernunft des Wahrscheinlichen zu unterwerfen (Ebene des >Fiktiven<). Solange Epos und Tragödie also im Mittelpunkt der Dichtkunst standen, wurde im Widerstreit zwischen maraviglioso und verosimile immer um eine zeitgemäße Vereinbarung von Imaginärem und Fiktivem gerungen.⁶ Zu dieser Klärung wäre es aber kaum gekommen, wenn der Vorrang des Imaginären, d. h. eine allegorische Sinnzuweisung, nicht fragwürdig geworden wäre.

In der mittleren Stellung des Fiktiven ist darüber hinaus auch seine vermittelnde Aufgabe angelegt. Seine Zwecksetzung erfülle sich in der >Irrealisierung von Realem und dem Realwerden von Imaginärem<; sein Ziel in der >Umformulierung formulierter Welt<.⁷ So wenig aber das Geschäft des Fingierens in der bloßen Wiederholung von Wirklichkeit erledigt sein kann, so wenig kann andererseits seine >Zweckhaftigkeit< wirksam werden, wenn es nicht zuvor seine unmittelbare >Zwecklosigkeit< sicherstellt. Mit mindestens zwei Maßnahmen haben ästhetische Fiktionen diesen Freiraum einzunehmen versucht. Die eine ist im Namen des Fiktiven selbst angesprochen: das Moment des Machens und Gestaltens. Das Reale wird, wo es fiktional ergriffen ist, zu bewußter Gestalt erhoben: Fiktion ist daher mit einer Überarbeitung von Wirklichem verbunden. In diesem Sinne ist sie zugleich Ausdruck für die Überwindung von Gegebenem. Der erwirtschaftete ästhetische Mehrwert kann sich als Fiktion aber letztlich erst dann bestätigen, wenn er Reales nicht nur modelliert, sondern ein eigenes >Modell von Realität< daraus zu

machen weiß.⁸ Dann bürgt der Kunstcharakter für eine (nur) der Kunst mögliche Verwirklichung des Wirklichen.

In seiner Zwecklosigkeit ist Fiktives also gegen ein vergleichbares Reales abgesetzt. In bezug auf Imaginäres bewirkt Fiktives dessen Anschein als Reales.⁹ Daß es überhaupt dem Nicht-Wirklichen Gehör schenkt, ist wohl nur dadurch erklärbar, daß der ästhetische Genuß, den Fiktives verheißt, letztlich aus dem Imaginären kommt. Unterscheiden sich Fiktionen der Künste von denen des begrifflichen Denkens nicht am entschiedensten dadurch, daß sie unser Empfinden ansprechen und befriedigen? Die >Alten< konnten sich dazu noch ganz unbefangen bekennen. Ihr Vergnügen (delectare) war von vornherein unter moralischen Begleitschutz (prodesse) gestellt. Seit die >Moderne< freilich jede direkte Unterweisung abgelehnt und das Häßliche kunstfähig gemacht hatte, schien der >alte< Genuß deplaziert. Umso bemerkenswerter ist, daß er jedoch selbst dort noch behauptet werden konnte, wo ein Kunstwerk nur zählen sollte, wenn es sich kritisch und emanzipatorisch gegen >das schlecht Bestehende< wandte.¹⁰ Wenn also nach wie vor >Ergötzen< im Spiel ist, dann wird die Frage nach dessen Ursache unumgänglich. In einer Regelmäßigkeit der Form, in der Kraft der Bilder, dem Wohlklang und der Erhabenheit der Sprache oder in der Überraschung der Sinne und Vorstellungen kann sich ästhetischer Genuß aber wohl kaum erschöpfen. Er läge noch zu nahe bei kunstgewerblicher Machart oder dem Gag. Seine Wirksamkeit scheint dann erst befriedigend aufgefangen, wenn man sie als Äußerungsformen nimmt, deren wahrer Beweggrund im Imaginären zu Hause ist. Der Genuß, mit dem eine ästhetische Fiktion lockt, befriedigt letztlich ein anthropologisches Bedürfnis nach dem Vollkommenen.¹¹ Es verspricht Teilhabe an einem im Realen unverwirklichten, im Bereich des Fiktiven zwar zur Ansicht gebrachten, aber allein im Imaginären beheimateten Idealen. Wohl von daher konnte das Schöne lange Zeit für das Wahre und Gute gehalten werden. Ein Grund auch dafür, warum im 19. Jh., als Gott für tot erklärt wurde, Dichtung als schöpferische Handlung, in den Avantgarden sogar als Heilsplan für eine - verkommene - Weltordnung angesehen werden konnte. So sehr aber ein literarisches Kunstwerk in seinem >schönen Schein< seine fiktive Verfassung auch entblößen mag - ob sie als solche angenommen wird, entscheidet dennoch erst >>eine je historische soziokulturelle Situation, für die und innerhalb derer Fiktion Fiktion ist<<¹². Wenn das Publikum nicht mitmacht, ginge der ganze Kunstaufwand leer aus. Seine Wirksamkeit hängt fraglos von einer ästhetischen Einstellung auf seiten des Wahrnehmenden ab. Literarische Texte hätten aber schwerlich den Ausstieg aus dem Realen riskiert, wenn sie nicht annehmen durften, daß ihr Publikum ihnen ins Reich der Fiktion folgt. Ja ihre Verankerung im Zusammenhang des Lebens ist so fest, daß ihnen geradezu die Verbindlichkeit eines >Kontrakts< zukommt. Zwar ist es uns mehr oder weniger frei-

gestellt, uns auf Kunstwerke einzulassen. Entscheidet man sich aber dazu, ist der Umgang gewöhnlich weder willkürlich noch zufällig. Leser und Zuhörer haben Regeln und Gesetze des fiktiven Spiels einzuhalten. Deshalb will auch der rechte Umgang mit Kunst gelernt sein. Insofern verfügt eine ästhetische Einstellung ihrerseits über eine eigene >Poetik<.

Wer daher eine Kompetenz für Fiktives besitzt, der, so läßt sich folgern, muß zugleich auch eine dazugehörige Performanz beherrschen. Wie sich jedoch Fiktives gegen Reales und Imaginäres absetzt, ist auch das Wahrnehmungsverhalten von Fiktivem gegenüber dem von Realem und Imaginärem unterscheidbar. Man stößt auf diesem Wege geradezu auf eine Art ästhetische Gesetzlichkeit: dem dreidimensionalen >Welt-Bild< der Kunst antworten drei Elementareinstellungen ihres Publikums. Um in der Nähe Arkadiens zu bleiben, seien sie mit Begriffen der Zeit und für diese Zeit bezeichnet. Die humanistische Rechtfertigung der dichterischen >Lügen< stützte sich keineswegs allein auf den Nachweis von ihrer moralischen Nützlichkeit. Dem zur Seite stand meist gleichwertig eine genaue >Gebrauchsanweisung<. Sie legte Adressatenkreis, Zeit und Art des Umgangs mit dem Text fest. Diese Situierung war dort besonders entwickelt, wo es um die Rechtfertigung vergleichsweise unseriöser Fiktionen ging wie in der Novellistik. Sie war zu ihrer Zeit ebenfalls eine Modernität, die den vorgegebenen Kanon sprengte. Der Umgang mit ihr war deshalb traditionell nur für ein *Otium* vorgesehen.¹³ Dieses bezeichnet jedoch so etwas wie eine grundlegende kulturelle Verhaltensweise, die den Umgang mit Fiktivem regelt. Ihr liegt der Gedanke zugrunde, daß sich jede ernsthafte menschliche Tätigkeit selbst gefährdet, wenn sie sich monomanisch verhärtet. Die Entspannung, die Muße hier schaffen soll, ist deshalb eine Notwendigkeit der geistigen Hygiene. Wird der Bogen überspannt, heißt ein geläufiger Vergleich, reißt er. Aber nicht Nichtstun verschafft den nötigen Ausgleich; auch Muße will tätig erfüllt und geordnet sein. Unter ihren vielfältigen Angeboten nimmt der Verkehr mit den Musen eine hohe Stelle ein. Dies gilt namentlich für die >schöne< Literatur. Zwar soll auch sie lediglich den müßigen Stunden vorbehalten sein. Wenn sie aber lebensweltliches Handeln unterbricht, dann um gerade dieses zum Gegenstand ästhetischen Behandelns selbst zu machen.¹⁴

Was dadurch bezweckt werden kann, bestimmt sich aus dem, was *Otium* zu allen Zeiten negiert hat: das *Negotium*. Auch *Negotium* meint nicht eigentlich eine ausgeübte Tätigkeit, sondern den kulturell geregelten Umgang mit dem Realen. Wohin jemand durch seinen Stand, sein geistiges und materielles Vermögen, seine Ausbildung, Erziehung, sein Verhältnis zur Tradition gehört, all dies legt das Gesetz dessen fest, was sich gehört - zumindest noch in der Zeit, aus der Arkadien kommt. *Negotium* ist mithin eine zweckgemäße Erfüllung des >Realen<. Die Renaissance hat das Interesse der Dichtung am *Negotium* ihrer Gegenwart allerdings von vornherein in feste Bahnen gelenkt. Der hohe

Rang von Epos und Tragödie bindet die Blicke bevorzugt an die >Geschäfte< der gesellschaftlichen und staatlichen Führer. Zwar wird ihr Verhalten ästhetisch gesteigert; als ihr reales Profil scheint dennoch ein - idealisiertes - Bild des höfisch-ritterlichen Standes hindurch. Sein *Negotium* ist im Umbruch begriffen; als solches wird es literarisch zur Rede gestellt - auch in Arkadien. Spätere Epochen setzen andere Prioritäten. Nicht zuletzt schlägt sich dies in der Bevorzugung anderer Gattungen nieder.

Wie jedoch der Verkehr mit Fiktivem und Realem jeweils eigene Umgangsformen verlangt, unterscheidet sich auch die Berührung mit einem Imaginären vom *Otium*, das den Schönen Künsten vorbehalten ist. Gerade wo Beziehungen mit einem Vollkommenen aufgenommen werden sollen, haben alle Zivilisationen diesen Kontakt mit dem Unbegreiflichen strengen Regeln unterworfen. Die am wenigsten faßbare Erfahrungsweise von Welt ist gewöhnlich bis ins Detail kodifiziert. Ein Perfektum ist nicht zu fassen; es muß daher in kultischen Riten einen sinnlich faßbaren Ersatz schaffen. Wo solche stellvertretenden Handlungen eingeführt, gepflegt und vollzogen werden, findet das Imaginäre seine idealtypische Erfüllung im *Sacerdotium* (religio). Aber gehören im weiteren Sinne dazu nicht genauso gut die Ekstase des inspirierten Dichters, der >Übermut< des siegreichen Helden, die Verzückung des Mystikers, Traumdeutungen, Wahrsagungen und Eingebungen von Sehenden? Ihr Verhalten ist, wenn auch nicht für jeden nachzuzahlen, sichtbarer Dienst an der Vergegenwärtigung eines unsichtbaren Imaginären im Leben.

Alle diese Begegnungen mit dem Numinosen vollziehen sich jedoch eigentlich stets als Negation des Realen. Wenn *Negotium* Vollzug von Realität ist, dann *Sacerdotium* ausdrückliche Absage ans praktische Interesse. Es duldet keine Arbeit neben sich. Das geht weit über das *Otium* der Literatur hinaus. Es nimmt regelmäßig wiederkehrende Stunden und Tage für sich in Anspruch und will ein Bestandteil des öffentlichen Lebens sein. Dem zeitlichen entspricht ein räumlicher Anspruch. Kultische Stätten setzen der Größe und Macht des Imaginären ein Gleichnis. Ob im Mittelpunkt einer Gemeinde oder strikt von ihr getrennt, sie überragen ihre Umgebung und weisen dadurch auf das Überraschende schlechthin. An Tempeln und Altären unterwerfen sich die, die sich sonst die Erde untertan machen, der Herrschaft eines Größeren. Sonntagskleidung und Sprache des Rituals ergänzen sich zu jener >>Ausnahmesituation<<,¹⁵ die das Imaginäre offenbar gebieterisch verlangen darf. Den dichtesten Ausdruck gewinnt das *Sacerdotium* im Typus des Priesters und der Priesterin. Sie sind von nützlichen Geschäften befreit. Umso unbedingt können sie sich dem Dienst am Vollkommenen weihen. In bezug auf ein Imaginäres, das ernst genommen wird, verkörpern sie das, was der Cortegiano in bezug auf seine historische Realität: einen Idealtypus.

Zwischen Hofmann und Priester aber steht damals der Dichter. Er ist nicht nur ein allgemeiner Anwalt des Fiktiven. An ihm lassen sich auch die damaligen Grundforderungen für eine angemessene Einstellung zu literarischen Fiktionen ablesen. Er nimmt einerseits teil am Leben: sein traditioneller Raum war über lange Zeit der Hof und die kultivierte Gesellschaft in seinem Bannkreis. Seine Schöpfungen andererseits verlangen nach Freistellung von unmittelbaren Lebensinteressen. Das Mäzenatentum hatte ihm diesen Abstand ermöglicht.¹⁶ Es versetzt ihn, soweit die Rücksichten auf den Gönner dies zulassen, in die Lage, reale Verhältnisse frei nach Maßgabe imaginärer zur Rede zu stellen und fiktiv auszutragen. Das Publikum muß im kleinen dieses Spiel auf den Registern seiner Welterfahrung mitmachen. -

Nur am Rande sei hinzugefügt, daß in Priester, Dichter und Hofmann (höfischem Ritter) sich also drei kulturelle Idealtypen der Zeit personifiziert haben.¹⁷ Sieht es aber nicht so aus, als ob sie eine historische Ausprägung genau des Amtes vorstellen, welches das historisch Reale vom Hofmann, das Fiktive vom Dichter und das Imaginäre von Priester und Priesterin, zumindest im Schrifttum, erwartet?

III

Unter diesen Voraussetzungen läßt sich auf die Frage zurückkommen, ob und wie an Arkadien ein neues Bewußtsein des Fiktiven aufgehen konnte. Das Land der singenden Schäfer ist nicht nur uns, sondern war auch seinem Publikum in der Renaissance fremd. Es entsprang keineswegs einer kulturmüden Schwärmerei fürs Landleben, wie es später in der Empfindsamkeit und der Natursehnsucht des 18. Jhs. scheinen mochte.¹⁸ Arkadien ist nicht ein Land der Natur, sondern der Literatur. Jacobo Sannazaro weist im Epilog seiner *Arcadia* (um 1500) darauf hin, wo er diese >>geistige Landschaft<<¹⁹ gefunden hat: sie ist ein Gut der >renatae litterae<, humanistischer Fund einer Erfindung der Antike. Keiner der lateinischen und volkssprachlichen Eklogen-Dichter des Quattrocento sah Arkadien noch als kargen Gebirgszug im Peloponnes. Bereits Vergil hatte es an diesen Ort um seines mythologischen Prestiges willen verlegt: es ist die legendäre Heimat des Hirtengottes Pan. Nicht der Hirtenstab - die Syrinx, Pans Flöte, ist das Emblem der Arkadier. Schon für Vergil verschwamm ihr Land im >>goldenen Dunst der Ferne<<.²⁰ Um wieviel mehr mußte es erst eintausenddreihundert Jahre später als ein verklärtes Anderswo erscheinen, als keine Landkarten, sondern allein noch die Schriften der Alten einen Weg dahin wußten.

Wie jedoch Vergil die Hirten Theokrits erst ganz zu literarischen Gestalten gemacht hatte, vollzog sich auch die vergilisierende Bukolik des Spät- und Nachmittelalters als ein Akt der Umwandlung. Dante, Petrarca, Boccaccio gaben die Muster.²¹ Sie machen den bei Vergil angelegten allegorischen Einsatz der bukolischen Materie zum Regelfall. In der Gemeinschaft wettsingender Hirten ließ sich ein Vorbild für eine neu zu begründende geistige Elite versinnbildern. Als der Humanismus sich zu einer wahren Bildungsreform ausweitete, wurde auch der Brückenschlag zu den unvergleichlichen Gipfeln der antiken Kultur geregelt.²² Das Ergebnis ging in die Lehre der Imitatio ein. Waren die Alten auch unerreichbar, konnte ihr Studium doch wenigstens hoffen lassen, ihrer Kunstfertigkeit nahe zu kommen. Jeder Stein ihres kulturellen Gebäudes wurde dazu abgetragen, untersucht, bestimmt; die Erkenntnisse gesammelt, in Exzerpta und Loci-communes-Heften katalogisiert und in Schulübungen musterhaft nachgeahmt. Am Ende dieser humanistischen Aufbereitung schien die klassisch-lateinische Sprachkunst in eine >Summa< ihrer Mittel und Verfahren überführt.²³

Diese bewundernde Zerlegung leitete aus der Aneignung jedoch schon zu einer Überarbeitung über. Aus dem Abstand des Spätmittelalters waren überdies die historischen Unterschiede der großen lateinischen Autoren geschwunden. Die Studia humanitatis hoben sie unterschiedslos auf dieselbe Ebene klassischer Vorbildlichkeit. Bereits diese stoffliche Dekomposition ging deshalb weit über eine bloße Imitatio hinaus. Sie bereitete den Boden für eine Rekomposition im Geiste der Neuzeit. Das humanistische Arkadien ist eines ihrer Produkte! Die neulateinische und die ihr folgende volkssprachliche Eklogendichtung des Quattrocento hat auf diesem Felde die Entwicklungsarbeit geleistet. Das bukolische Genus stand, nach dem Vorbild Vergils, auf der niedrigsten Stilebene. Seine breite Einsatzfähigkeit empfahl es andererseits für viele sich bietende Gelegenheiten.²⁴ Beides machte es als Übungsmuster für den Rhetorikunterricht geeignet.²⁵ Mehr als in anderen Fällen scheint die Form der Ekloge dadurch frühzeitig eine hohe Konventionalisierung erfahren zu haben. Dieses feste bukolische Grundinventar wiederum muß als das eigentliche stoffliche Einzugsgebiet Arkadiens gelten. Ergänzend trat hinzu, daß die Hochkonjunktur der Ekloge in der zweiten Hälfte des 15. Jh. auch ihrer Anpassungsfähigkeit an aktuelle Themen zuzuschreiben war. Mit der Scuola Guarinia²⁶ in Ferrara (zw. 1430 und 1460) kehrte sie zu den antiken Modellen selbst, mit den Schülern Guarinos an die frische Luft der Gegenwart zurück. Dieser Zug zeichnet sich in der volkssprachlichen Bukolik eher noch deutlicher ab. Ein besonders anschauliches Beispiel für ihre Technik der verhüllenden Enthüllung bietet das *Pastorale* von P.J. De Jennaro aus den achtziger Jahren des 15. Jhs..²⁷ Schon in diesem vor-arkadischen Zustand nimmt die bukolische Schreibweise dadurch zunehmend Aufgaben jenseits der >>Klammern der Allegorie<<²⁸ an.

Damit jedoch aus einem schulmäßigen Vorrat das <<neue Arkadien<< der Renaissance²⁹ erstehen konnte, bedurfte es gewissermaßen eines qualitativen Sprungs. In Jacobo Sannazaros *Arcadia* (gedruckt 1502/1504) ist er Ereignis geworden. Als er um 1480 im neapolitaner Dichterkreis Eklogen zu verfassen begann, waren alle wesentlichen Bestandteile eines *genus bucolicum* in ein festes Repertoire eingebracht. Die bukolische Tradition hatte dazu vor allem den idyllischen Lustort, Arkadien selbst die Schäfer, Nymphen, Satyrn und ihre besondere Begabung für Gesang und Liebe beigetragen. Die Abgeschiedenheit von Land und Leuten gab Gelegenheit, Arkadien je nachdem als Fluchtort, als Exil oder als Wunschland gegenüber einer gelebten Stadt- und Hofwelt auszugeben. Umgekehrt nährte ein mißversöhntes Jetzt den Gedanken an ein Damals, als alles besser war: ans Goldene Zeitalter. Und wer sich auf das Niveau dieser Schäfer begeben wollte, dem stand dafür auch die richtige Sprache des *stilus humilis* zu Gebote.

Sannazaro ist aus diesem pastoralen Fundus nicht herausgetreten. Seine Innovation entsprang vielmehr dem neuen Interesse, mit dem er es ergriff. Am Ursprung seiner >Revolution< steht nicht der Hofmann Sannazaro, nicht der Adlige, nicht der Politiker oder der Panegyriker. Diese Praxis einer persönlichen und zeitgeschichtlichen Besetzung der Ekloge fehlt nicht. Beherrschend jedoch wird der Dichter Sannazaro. Arkadien ist ihm vor allem anderen ein stilistisches und ästhetisches Anliegen. Je höher die antike Kultur zu Buche stand, desto dringender mußte das Bedürfnis werden, auch das Volk zur Literaturfähigkeit zu erziehen. Diese *questione della lingua* bildet seit Dantes *De vulgari eloquentia* eines der Pflichtprobleme humanistischer Kulturarbeit. Ihr gilt auch Sannazaros oberstes Interesse. Was aber will es bedeuten, wenn er angesichts einer schon rund einhundertfünfzigjährigen Bemühung um die Wiederherstellung der Eklogeliteratur sein dichterisches Ich am Ende der *Arcadia* wagt sagen zu lassen, der erste in diesem Jahrhundert gewesen zu sein, >der die schlummernden Wälder wieder erweckt und den Hirten die längst vergessenen Lieder wieder zu singen gelehrt hat< (131, 15)?³⁰ Hält er sich gar für den Vergil seiner Zeit, wie Prosa X nahelegt?³¹ Doch nicht Hochmut -Treue zum Vorbild läßt ihn so sprechen. So wie Bukolik damals überwiegend gehandhabt wurde, kam sie meist in die Nähe von Gelegenheitsdichtung und Gebrauchslyrik. Sannazaros Anspruch ist deshalb Protest eines humanistischen Philologen, der sie wieder auf den Geist Vergils verpflichtet wissen will.³² Der schlichte Stil (>>umile suono<<; 129,5) der Ekloge ist die erste Bewährungsprobe eines dichterischen Curriculums; seine Vollendung der erhabene Stil des Epos. Sannazaros eigene Berufung paßt sich genau diesem Vergilschen Vorbild an.³³ Aufenthalt in pastoralen Gefilden heißt deshalb soviel wie Lehrzeit der Dichtkunst.

Aber so wie Vergil Theokrits Idyllik erst auf einen haltbaren poetischen Rang gehoben hat,³⁴ so unterwirft auch Sannazaros vorgebliche Rückbeziehung auf die Quellen

die pastorale Materie einer folgenreichen Interpretation im Sinne der zehnten Ekloge Vergils. Sannazaros Geheimnis seines unvorhergesehenen Erfolgs: er hat aus arkadischer Bukolik ein bukolisches Arkadien gemacht. Diese Verwandlung hat sich allerdings auf vielen Ebenen und keineswegs als geplanter Prozeß ereignet. Teils ist er dem Autor im Verlaufe der stufenweisen Ausarbeitung seiner *Arcadia* in einer Art >work in progress< selbst erst aufgegangen und als solcher in der endgültigen Fassung anwesend. Teils auch hat ihn erst die Rezeption vollendet und damit das Werk endgültig auf die Seite der Renaissance-Moderne gebracht.³⁵ Der Sprung über die Tradition hinaus läßt sich daher am ehesten dort fassen, wo er die Konvention verletzt. Am augenfälligsten wird dies im Titel, im Prolog und in den ersten (sechs) Kapiteln. Niemals zuvor wurde Arkadien, obwohl als schmückende Zutat und nützliche Ausstattung im poetischen Rüstzeug vorhanden, so entschieden und rein zu dichterischer Gegenwart selbst gemacht. Sannazaro erreicht dies, indem er aus der Vollständigkeit der Topoi eine Einheitlichkeit des Stils und des Tons macht. Sein Werk entwickelt als erstes ein rhetorisch geschultes Empfinden für das aptum der bukolischen Einzelteile: es harmonisiert Ausdruck und Interesse. Dadurch erst konnte Arkadien als ästhetische Figur geboren werden. In dieser zweiten Stilisierung nach Vergil wird es in die Zukunft eingehen.

Sannazaro erzielt dieses Ergebnis mit >klassischen< Mitteln. Zunächst wählt er nur die bukolischen Versatzstücke aus, die sich zu einem gelehrten locus amoenus fügen und auf die ferne Abkunft aus dem Garten Eden anspielen.³⁶ Den flüsternden Wäldern, kristallklaren Bächen, springenden Quellen, duftenden Wiesen, kühlen Hainen, anmutigen Hügeln, fruchttragenden Bäumen - bei angenehmsten Witterungsverhältnissen - entsprechen die Menschen dieser amönen Natur. Den Schäfern ist ihr Handwerk allenfalls Attribut, nicht Aufgabe. Was von ihrem Tagwerk bleiben durfte, dient meist der couleur locale oder ist Anknüpfungspunkt ihrer Unterhaltung. Ihr ursprüngliches Berufswissen muß in Gestalt von Gesetzestafeln im Pan-Tempel (Prosa X, 7 ff.) aufbewahrt werden. Der sonntäglichen Natur entspricht die weitgehende Freiheit ihrer Bewohner von Arbeit. Zumindest sieht dieses Arkadien soweit davon ab, daß sich die Prioritäten zwischen wirklichem und arkadischem Schäfertum geradezu umkehren: Musik und Gesang, dort allenfalls Begleitumstand; werden hier zur Hauptsache. Lange Zeit blieb hinter den singenden und musizierenden Schäfern nur noch die Gestalt des Gallus, des Dichters aus Vergils zehnter Ekloge sichtbar. Anlaß und Gegenstand der Gesänge ergänzen diese Ablösung Arkadiens von jeder leibhaftigen Schäferei. Ihnen zufolge sind Hirten in aller Regel - unglücklich - verliebt. Erfüllte Liebe würde ja keine >Geschichten< machen. Wenn ihre Hauptbeschäftigung den Musen gilt, dann ist der Lebensinhalt wesentlich Liebesklage. Eine solche thematische Engführung wiederum bleibt nicht ohne Auswirkun-

gen auf den *modus dicendi*. Wo es so andächtig um die sprachliche Erfassung eines betrübt Gemüts geht, ist der weltläufige Eklogenton zu unsensibel. Folgerichtig versetzt ihn Sannazaro mit jener Sprechweise, in der sich ein ungestilltes Liebesverlangen und die Weltabgeschiedenheit einer sympathischen Natur bereits kunstvoll verbunden hatten: im Petrarkismus.³⁷ Die wirkliche Leistung Sannazaros besteht darin, dass er die antike Formensprache der Bukolik mit der damals höchsten Sprachkultur des Volgare zu verschmelzen wußte. Er hat der petrarkistischen Sprache der Innerlichkeit damit einen Rezeptionsweg erschlossen, der über den heroisch-galanten Roman hinaus noch einer bürgerlichen Empfindsamkeit erlauben wird, sich ihr Gemütsleben zurechtzulegen.

Die Versöhnung von alter und neuer Tradition hatte jedoch ihren Preis. Sie war nur möglich, wenn einerseits die Ekloge ihre lebensweltlichen Dienstleistungen in den Hintergrund stellte. Andererseits drang in den weltverdünnten Raum der petrarkistischen Lyrik die vergleichsweise farbigere Lebensnähe des Hirtenstandes ein. Sannazaro schafft damit ein >neues Arkadien<, das die Art einer Idealantike hat.³⁸ Die übernommenen Stilelemente sind darin so aufeinander abgestimmt, daß man fortan von einem >arkadischen Ton< sprechen darf. Seine Herkunft aus humanistischer Antikebegeisterung, seine Sprache, die von niemandem gesprochen wurde, verleihen Arkadien die Gebildetheit einer Kunstwelt.

IV

Allerdings mußte einiges hinzukommen, um neuzeitliches Bewußtsein darin aufzunehmen. Und wiederum geht dies auf eine folgenreiche Überschreitung der damaligen Eklogen-Praxis zurück: Sannazaro hat seine zwölf Hirtengedichte durch Prosateile eingefügt. Auch dafür läßt sich eine Vorlage, sogar im engeren Bereich volkssprachlicher Liebesdichtung finden: in Dantes *Vita nuova* und Boccaccios *Ameto* beispielsweise. Im Grunde hat er ihr Verfahren nur auf die Eklogen übertragen. Aber erneut enthielt die Anwendung einer Tradition den Anstoß zu deren Veränderung. Der Prosa-Rahmen ist nicht bloß Zutat; er wurde vielmehr organisch aus den bukolischen Gesängen entfaltet und ganz auf sie abgestimmt. Zunächst sein Stil: im Prinzip besteht kein Unterschied der Stillage zwischen gebundener und ungebundener Sprache. Im übrigen entfaltet sich die Prosa aus rudimentären Ansätzen in der Eklogen-Praxis des Quattrocento selbst.³⁹ In aller Regel unterschied diese, auch typographisch, zwei Sänger. Ihr Wettgesang enthielt also ein minimales szenisches Moment. Die Prosa hat diese Veranlagung ausgefaltet, aus den Gedichten ausgelagert und als Erzählung verselbständigt. Auf diese Weise wurde aus den erzählerischen Elementen Erzählung, aus den szenischen Inszenierung. In dieser formalen

Erweiterung aber lag ein maßgebliches Stück der arkadischen Zukunft begründet. Das Mehr an Darbietungsordnung stattete den Text mit mehr Selbstbewußtheit als Text aus. Wenn dann, wie in der zweiten Hälfte der *Arcadia*, der Anteil des Narrativen ausgebaut wird, schlägt das hybride Gebilde in ein romaneskes um. Die Aufnahme Sannazaros in Spanien wird auf diesem Wege den Schäferroman hervortreiben (Torquemada; Montemayor, Cervantes; D'Urfé). Wer hingegen, wie in Italien, das szenische Element steigert, kommt zum Schäferspiel.⁴⁰ Es wird sich später in der Gattung der Tragi-Komödie regelgerecht zu begründen suchen (Beccari, Argenti, Lollo, Tasso, Guarini - sowie die Theoretiker des Cinquecento). Das weiterwirkende Moment dieser Prosa hat sich aber schon in zwei herausragenden Strukturmerkmalen der *Arcadia* selbst niedergeschlagen. Sie gehen in den poetologischen Grundriß arkadischer Dichtung ein; aber nur, weil Sannazaros Werk sie in seinem Fortgang gerade durchkreuzt und sie damit erst auffällig macht. Er verleiht dem Text dadurch eine Brechung, auf die es, rückblickend gesehen, in erster Linie ankam. Diese Merkmale sind: die Zusammenfassung des Erzählerischen in einem (persönlichen) Erzähler und des Szenischen in einer (geschlossenen) Sprechsituation.

Arkadien wird vom Prolog an als Rückblende eines erzählenden Ich auf eigenes Erleben ausgegeben. Die vorgeblich ungefügten Lieder (<<rozze ecloghe<<; 3,4) wollen Wiedergabe der dortigen Schäfer sein, die das Ich dem Publikum zugänglich macht. Mit wenigen Strichen ist das Erzählte damit motiviert. Die Eklogen, der ursprüngliche Ausgangs- und Mittelpunkt, setzen dadurch nicht mehr, wie bisher, als gleichsam absolute Welt- und Liebesklage ein, die erst der Empfänger in präzise Wunschfiguren zu übersetzen hatte. Sie sind jetzt vielmehr eingebettet in einen eigenen Kontext. Bei aller verbleibenden Dunkelheit der Anspielungen besitzen sie einen Rahmen, der sie aus sich selbst auslegbar macht. In dieser Richtung hat sie jedenfalls ihr Publikum gelesen und weiterentwickelt. Das erzählende Ich steht überdies im Zentrum der Perspektive. Da es jedoch zugleich Schäfer unter Schäfern ist, erlebt es das Leben nicht von außerhalb, wie neben ihm der Schelm, sondern von innerhalb. Seine Sicht geht - vorläufig - ganz darin auf. Zeichenhaft verzichtet es in diesem Sinne auf einen Namen. Öfter als es *ich* sagt, sagt es *wir*: der Erzähler führt sich als ein kollektives Ich ein. Er leidet und fühlt mit den unglücklichen anderen; spricht aus, was alle empfinden.

Heutige Erwartungen an einen persönlichen Erzähler haben zu vielfältigen Versuchen geführt, in der Abfolge der Gesänge und der Prosa einen roten Faden ausfindig zu machen. Auch die scharfsinnigste Untersuchung war aber gezwungen einzugestehen,⁴¹ daß bei aller Bündigkeit eine Reihe von unauflösbaren Brüchen bestehen bleibt.⁴² Dabei wird vom Text eine Erzähllogik erwartet, die ihm und seiner Zeit noch fremd war. Man verdeckt dadurch eher seine historische Eigenart. Denn zumindest bis zur sechsten Ekloge

steht der Ich-Erzähler noch ganz im Zeichen bukolischer und petrarkistischer Wahrnehmung. Das heißt, das >Gesetz< seiner arkadischen Welterfahrung ist eindeutig lyrisch bestimmt. Es herrscht, auch grammatisch, ein Imperfekt des Märchens, eine in der Vergangenheit stillstehende Zeit. Zwar läßt Aurora stetig ein morgendliches Licht aufgehen, Luna es wieder verlöschen. Aber ein Tag folgt dem anderen so (>>passando in cotal guisa più e più giorni<<),⁴³ dass dieses Nacheinander im Grunde den Gleichklang des arkadischen Sonntagslebens ausdrückt. Es ist mehr ein Kreisen um gleichbleibende äußere und innere Fixpunkte. Arkadische Zeiterfahrung erinnert damit sehr an die kreatürliche Zeit primitiver Gesellschaften. Das Erzählen geht zwar an diesem Auf und Ab nicht vorbei; seine eigentliche Ordnung bestimmt jedoch eindeutig die Wiederkehr thematischer Episoden. Sie gehören zum Repertoire und können deshalb in freier Folge aufgerufen werden. Ihre Verknüpfung untereinander hat rhapsodischen Charakter.

In dieser Weise bringt Kapitel VI ein weiteres Standardthema ins Gespräch. Ein Schäfer Carino stößt zu einer müßig lagernden Gruppe, darunter das Ich. Er ist auf der Suche nach einer entlaufenen Kuh - Motive dieser Art dienen der bequemen Herbeiführung von Begegnungshandlungen. Das Tier selbst ist schnell vergessen. Nach Art des Landes fordern sich die Anwesenden zum Wechselgesang auf. Als Gegenstand bietet sich das Nächstliegende an: >>perché la vacca da Carino smarrita mi fa ora rimembrare di cosa che poco mi aggrada<<, sagt einer, >>di quella intendo cantare<< (42,10). Und es folgt, konventionell eingeleitet, die konventionelle Klage von der schlechten Welt. Dem stellt ein Alter das Bild des Goldenen Zeitalters entgegen, das seit der Antike zum Themenvorrat der Bukolik gehört⁴⁴. Die Vorstellung, daß früher alles besser war, verlegt in eine ferne Vorzeit all die Wunschbilder, die die Gegenwart unerfüllt läßt. Sannazaro hat auch in diesem Fall nur einen Topos der Antike verarbeitet. Dante, Poliziano, Lorenzo de' Medici u. a. hatten sich vor ihm bereits darauf berufen. Nichts deutet bis zum Ende des 6. Prosimetrums darauf hin, daß davon ein Umschlag der *Arcadia* ausgehen wird, der ganz Arkadien verändern und zu dem befähigen wird, was es in der Folge geworden ist.

Die Wendung setzt nahezu unvorbereitet im siebten Abschnitt ein (47ff.). Sie findet bezeichnender Weise nicht in Arkadien selbst, sondern in der Sichtweise des Ich statt. Das auslösende Moment war der Rückblick auf das Goldene Zeitalter. Das galt - schon immer - als Ausdruck für einen kulturellen Idealzustand. Zum ersten Mal wird es jedoch nicht nur als ein geläufiges Gegenbild zu allen möglichen bestehenden Verhältnissen, sondern als ureigene Dimension Arkadiens aufgefaßt.⁴⁵ In einer Art momentaner Evidenz des erzählenden Ich springt das Goldene Zeitalter aus seiner bukolischen Selbstverständlichkeit heraus und gibt sich als mythische Erfüllung genau dessen zu erkennen, was in Arkadien nur als Klage anwesend ist. Das Land der Schäfer verliert mit einem

Schlage seine zeitliche Unschuld. Es rückt in einen weiteren Horizont ein, der es vom Zusammenhang mythischer Weltalter her neu aufschließt. Stellvertretend für das Arkadienbild insgesamt tritt das erzählende Ich in die Erfahrung von Geschichtlichkeit ein. Der naiven Selbstzuwendung in den ersten sechs Teilen der *Arcadia* ist fortan der Boden entzogen. Das elegische Glück, ganz seinem Kummer und Leid leben zu können, kommt mit dem Goldenen Zeitalter unter einen, man möchte sagen, letzthinnigen Maßstab. Er setzt Arkadien unwiderruflich zu einer bloßen Vorstufe eines höheren Glücks herab. Seinen Bewohnern stellt sich damit grundlegend die Befriedigung in Zweifel, die sie aus ihrem Selbstnitleid ziehen konnten. Je mehr sie das Goldene Zeitalter als ihr eigentliches Lebensideal ins Bewußtsein aufnehmen, desto weniger können sie bei der Schmerz süße ihrer Konflikte stehenbleiben. Eine Lösung drängt in den Vordergrund.

Die *Arcadia* hat diesen Umschlag ihres Weltbildes zwar nicht ausdrücklich besprochen. Aber der Ich-Erzähler hat zeichenhaft darauf geantwortet. Der Blick auf das Goldene Zeitalter löst bei ihm eine Art Parallelverschiebung aus: >Nur mit größtem Mißbehagen mag ich mich der früheren Zeiten erinnern< (VII, 2). Wie Arkadien insgesamt öffnet sich auch seine eigene schäferliche Existenz plötzlich auf eine Dimension der Vergangenheit: Der Erzähler deckt seinerseits seine historische Identität auf! Der Autor wählt dazu das epische Verfahren der nachträglich eingeholten Vorgeschichte. Dabei besetzt das Ich seine arkadische Kollektivform jedoch gleich dreifach. In zwei Fällen benutzt es dazu die für die kommende Schäferliteratur lange Zeit verbindliche Form der Autobiographie. Zuerst wirft der Erzähler radikal das bukolische Gewand ab und nennt seinen wirklichen Namen (Sannazaro) sowie seine reale Herkunft (Neapel). Dem fügt er den Abriß einer Geschlechterchronik bei. Sie reicht bis hin zu den politischen und wirtschaftlichen Wirren des Königreichs Neapel, die ihn ins arkadische Exil getrieben haben. Diese Durchbrechung der Fiktion aber reinigt ihre Sprechweise von jeder vordergründigen Verwendung als Zweckallegorie, mit der persönliche Interessen an den richtigen Mann zu bringen waren (Beispiel: das *Pastorale* von De Jennaro). Dieser Verstoß gegen den allegorischen Brauch steigert umgekehrt gerade die Aufmerksamkeit für den fiktiven Status des Gebildes. In dem Maße wie der Erzähler reale Identität gewinnt, muß Arkadien andererseits seine Zeit- und Raumferne aufgeben. Sein erdachtes Anderswo erscheint plötzlich als persönlicher Fluchtraum des Erzählers vor einer getrübbten Realität. Von da an wird es fast immer am Rand der Lebenswelt liegen, in der es dichterische Gestalt gewinnt. Zum ersten Mal auch - und mit allen Konsequenzen - kommt es dem Erzähler nicht nur als literarische Maskierung handfester Zwecke, sondern als selbstwertiges Gegenbild zu seiner geschichtlichen Wirklichkeit in den Sinn.

Aber - es ist dennoch nicht jedermann zugänglich, und auch nur auf verschlungenen Pfaden zu erreichen. Denn eine Bedingung müssen alle Pilger nach Arkadien erfüllen: Was immer sie sonst noch umtreiben mag, sie müssen (unglücklich) verliebt sein. Sannazaro beeilt sich, dem realen Lebenslauf seines Erzählers eine beispielhafte arkadische Vita zur Seite zu stellen. Der unmittelbare Anlaß seines pastoralen Aufenthalts ist eine nach allen Regeln der damaligen Liebesliteratur zusammengestellte amouröse Leidensgeschichte. Sie hat ihn aus Neapel vertrieben (48ff.). Die *Arcadia* verschmelzt darin Trobadorviten, die *Vita nuova* Dantes und Verwandtes zu einem arkadischen Modellebenslauf. Kaum ein literarischer Schäfer, der danach seine Anwesenheit in Arkadien nicht auf eine ähnliche Vorgeschichte zurückführte.

Der Rückblick auf die (fingierte!) Neapolitaner Jugendliebe bringt das Ich freilich zurück zum Anlaß aller Leiden: zur Geliebten (VII, 17). Hat ihm seine Flucht ins sentimentale Exil Linderung gebracht? In einer klassischen *Questione d'amore* wägt er Vor- und Nachteile ab. Ausgerechnet in Arkadien wollte er die Ungenannte vergessen, wo dort doch über kaum etwas anderes als über jedermanns Liebe gesprochen wird. Die Entfernung erweist sich als - petrarkistische - Selbstbestrafung, da sie ihm nicht einmal den schmerzlichen Trost ihres Anblicks gewährt. Die Schlußfolgerung ist eindeutig: in einem Akt brutaler Desillusionierung zerreißt er abermals die sorgfältig geknüpft arkadische Textur. >Ich glaube<, sagt er, >daß die einsamen Gegenden dieses Landes nichts für junge Leute aus vornehmen Städten sind; hier können es allenfalls wilde Tiere aushalten!< (VII, 18). Zwar werden andere pastorale Liebhaber darüber ganz anders denken und von den Schönen dieses Landes eine Erhörung erwarten, die sich draußen so verbietet. Entscheidend aber ist, daß sich die künstliche Welt Arkadiens nicht nur zum Horizont des Goldenen Zeitalters, sondern auch zu dem der Realität hin in Position gebracht hat - und aus beiden Richtungen abgewertet wird! Das weitere Verhalten des Erzählers läßt daran keinen Zweifel. Der Einbruch der Vergangenheit hat seine arkadische Gegenwart in einem Maße erschüttert, daß eine Lösung seines mitgebrachten Zerwürfnisses nicht mehr hier, sondern erst wieder außerhalb, nicht in der Beschaulichkeit Arkadiens, sondern in der Zukunft der Stadtkultur möglich scheint. Von diesem Augenblick an hat die Liebeshandlung der *Arcadia* einen Knick. In mehreren Anläufen verdichten sich die Anzeichen für eine Abwanderung aus dem schäferlichen Exil, zurück nach Neapel (vgl. XI, 2ff.). Zwar läßt das Ich offen, wie es seine Liebes-Vita bereinigen will, zumal die Geliebte in der Zwischenzeit wohl den Tod der Beatrice und der Laura gestorben ist. Aber sein Verhalten hat in Arkadien eine neue Denkrichtung eingeführt. Die Eklogen des ersten Teils erwecken nicht selten den Eindruck, als ob die Liebe in erster Linie dem Gesang und nicht der Gesang der Liebe zu dienen habe. Mit der Blickwendung auf ein Goldenes Zeitalter sowie

auf eine Realität kann sich Arkadien jedoch nicht länger bei dieser Problemvergessenheit aufhalten. Bei den Nachfolgern Sannazaros tritt daher die Not des Sagens eindeutig hinter die Not der Lösung zurück.

Das Goldene Zeitalter ruft jedoch neben der historischen und pastoralen Vita des Erzählers noch eine dritte Identifizierung hervor. Wiederum tritt in einem Akt der Namensnennung das kollektive Ich aus dem Chor der Schäfer heraus und nennt sich neben Sannazaro zugleich auch *Sincero* (VII, 27). Es ist kein Name, der wie Logisto, Elpino, Montano oder Fronimo nach Arkadien gehört. Es ist Sannazaros Künstlernamen im Kreise der Neapolitaner Akademie um Giovanni Pontano. Wenn man so will, stattet er das Ich, bisher arkadischer Sänger unter Sängern, mit einer >akademischen< Identität aus. Sie würdigt ihn als humanistischen Dichter. Wissen und Gelehrsamkeit (>>coltissimo giovane<<; 131,16) verleihen ihm einen Rang unter den Besten der Bildungselite am Hof der Aragoneser. Sein Künstlernamen erklärt daher zugleich die hohe dichterische Berufung und Ambition des Autors. Wer in Arkadien aber einen solchen Anspruch äußert, bringt sich in einen ausdrücklichen Gegensatz zu den >>rozze ecloghe da naturale vena uscite<< (Prolog, 4), die dort Geltung haben. Ihre volksliedhafte Unkultiviertheit (>>selvatichezza<<; 129, 4) und Schlichtheit (>>umile suono<<; 129, 5) gerät damit unter massive Bildungsvorbehalte. Für jemand, der nicht in Arkadien geboren ist, kann die Kunst dieses Landes allenfalls Station auf seiner sentimental und poetischen Bildungsreise sein (>>A la sampogna<<; 131, 16). Sobald deshalb hinter dem Ich das Mitglied der Neapolitaner Dichterakademie hervortritt, ist dessen arkadische Existenz ein weiteres Mal gebrochen.

Die ganze Tragweite dieser Erweiterung kommt jedoch erst ans Licht, wenn man mit den ersten Kommentatoren der *Arcadia* im Cinquecento (hier mit G. Massarengo)⁴⁶ *Ergasto*, einen ihrer Schäfer, als arkadisch verschlüsselte Figuration des Ich nimmt. In der Tat nimmt dieser Ergasto unter den Arkadiern eine Führungsrolle ein. Im Rahmen ihrer Kunst verkörpert er nicht nur mögliche Perfektion (>>la nova armonia, i soavi accenti, le pietose parole<<; XII, 1). Er ist es auch, der ihre Begrenztheit offenbart. Und prophetisch sieht er hinter dem >>pastoral ruvido stile<< Arkadiens (XI, V.113ff.) einen erhabeneren Ausdruck vorscheinen. Zugleich ist Ergasto der Zeremonienmeister pastoraler Lebenskultur. Er veranstaltet Spiele, Gedächtnisfeierlichkeiten, Tempelbesuche. Wenn er also ein alter ego des Autors ist, dann repräsentiert er all die dichterischen Ambitionen, die sich in Arkadien, d. h. mit dem Genus Bucolicum erfüllen lassen. Die Technik dieser poetischen Versetzung zumindest war dem Autor nicht unbekannt. Boccaccio hatte sie im Ameto, einer der maßgeblichen Vorlagen für die *Arcadia*, bereits praktiziert. Im Kreise seiner Dichterkollegen war es zudem Gewohnheit, ein Pseudonym (>Sincero<) anzunehmen und sich in Autor und Dichter zu verdoppeln.

Mit dem Moment, wo Sincero aber Ergasto überlagert, sieht sich der arkadische Gesang zum bloßen Vorspiel dessen herabgesetzt, was sich erst im Namen von Sincero verwirklichen lassen wird. Zwar spielt Ergasto seine Rolle bis zum Ende durch, Sincero tritt wieder hinter ihn zurück. Aber die sich selbst genügende Kunst der Schäfer ist mit ihm an eine höhere Norm verwiesen, die von außerhalb kommt und über Arkadien hinausführt. Wenn in den abschließenden Partien (XI und XII) das Ich sich daher aufmacht, zuerst im Traum, dann in einer mythologisierenden Reise durch die Unterwelt sich von Arkadien abzuwenden und nach Neapel zurückzukehren, gewinnt dieses epische Geschehen seine Bedeutung erst aus dem Zusammenhang der akademischen Vita des Ich. Als es am Ende schließlich aus dem unterirdischen Reich der Nymphen, Sinnbild für den läuternden Durchgang durch das Reich der sinnhaften Liebe (und, möglicherweise, der politischen Ungnade, in die die Familie der Sannazaro gefallen war), herausfindet und die >ewigen Mauern der göttlichen Stadt< (Neapel; XII, 47) wahrnimmt, stößt es auf die >>Schäfer<< Barcinio, Summonzio und Meliseo. Schon die alten Kommentare haben sie als Sannazaros Neapolitaner Dichterfreunde Chariteo, Summonte (den Herausgeber der *Arcadia*) und Pontano entschlüsselt.⁴⁷ Aus Ergasto ist also endgültig Sincero geworden. Der natürliche Gesang der Schäfer wird abgelöst vom akademischen des Dichters. Die Gegenwart Arkadiens verblaßt, die Zukunft liegt in der Stadt.

V

Sannazaros *Arcadia* hat mit den neuartigen Prosa-Partien die Grundlage dafür geschaffen, daß aus einer Sammlung von Eklogen eine arkadische Schreibweise wurde. Die Einführung einer Ich-Erzählsituation verleiht den Einzelteilen narrative Ordnung, Motivation, sogar eine einfache Darbietungslogik, die modernem Erzählen so wichtig sind. Weithin Geschichte gemacht hat aber wohl etwas anderes. Wenn es in diesem handlungsarmen Werk eine Art Handlung gibt, dann das Werden des Textes als Bewußtwerdung seiner Fiktionalität. Im Ich-Erzähler ist dieser Vorgang Gestalt und Geschehen geworden. So wie er zu Beginn eingeführt wird, ist er für sich nichts und namenlos, ganz eins mit den Arkadiern. Weder die Sprache, mit der er spricht, noch das Leben, das er führt, unterscheiden ihn von den anderen. Seine kollektive Unbestimmtheit macht ihn zum sich selbst sagenden Organ der arkadischen Gemeinde - einer Leerform. Der Ausblick auf das Goldene Zeitalter aber bricht den elegischen Zauber des >>vergoldeten Alltags<<.⁴⁸ Wie Narziß durch sein Spiegelbild zu sich selbst kommt, sich dabei aber mit sich entzweit, wird das wiedergebende Ich in seiner bisherigen Rolle fragwürdig. Die Folge ist eine beispielhafte

Pluralisierung seiner Identität. Es schließt seinen Aufenthalt in Arkadien in drei Ebenen der Anwesenheit auf, die durch seine drei Namen bezeichnet sind. Ergasto, der Modellschäfer, versinnbildlicht in hohem Maße arkadisches Erlebnis. Sofern man in ihm einen Statthalter des Autors sehen darf, stellt er in dieser Rolle jedoch keinesfalls persönliche Erfahrungen dar. Er vereinigt auf ihn vielmehr das ganze literarische Vorstellungsvermögen, mit dem die dichterische Phantasie diese künstlichen Wesen ausgestattet hat. Nur in diesem Sinne nimmt er die Rolle eines >erlebenden Ich< wahr. Bezeichnenderweise kann dieses unter seinem pastoralen Namen Arkadien nicht verlassen. Seine Erlebnisse sind nicht real und taugen nichts für die Realität. Wer Arkadien überschreiten will, muß sich davon lossagen. Sincero bezeugt es. Er läßt pastorale Liebe und pastoralen Gesang, die beiden Mittelpunkte seines Daseins, hinter sich. Er geht über das Liebesproblem in der Art der Stilnovisten und Petrarkisten hinaus. Der >>soave stile e'l dolce canto<< (XI; 106,1), der zu höherer Ruhme führt (vgl. Ergastos Ekloge XI; 106ff.), bedarf der göttlichen Eingebung und des kultivierten Raumes von Hof und Akademie. Darbietungslogisch gesehen ist die Arcadiaein Rückblick von Sincero auf seine arkadische Vorstellung als Ergasto. Das Imperfekt markiert ihn als das eigentliche erzählende Ich. Seine Rückschau steht für den Abstand, die reflexive Brechung, die notwendig sind, um aus der Naturbegabung der Arkadier für Gesang (und Liebe) eine Kunst zu machen. Insofern vertritt Sincero den Dichter. Er vermittelt zwischen Ergasto, der arkadischen Einfalt, und Sannazaro, dem höfischen und akademischen Raffinement Neapels.

Mit diesem aber tritt neben dem erlebenden und dichtenden zuletzt auch noch das historische Ich des Autors in das Kunstwerk ein. Daß damit nur scheinbar die Illusion des Werkes zerstört wird, zeigt ein Blick auf das Leben des Autors. Über seine Geschlechterchronik im Buch hinaus (VII; 47, 3ff.) war der Umgang mit den Musen für den >Ritter< Sannazaro die eigentliche Quelle zum Erhalt seines ständischen und materiellen Anspruchs. Seine Familie war von Königin Johanna von Neapel enteignet worden. Sein Treuedienst für die Aragonenser auf dem Thron Neapels, Ferdinand I., Alfons I., Ferdinand II. sowie Alfons II., mit dem er 1501 nach Frankreich ins Exil geht, hat ihn 1499 wieder in den Besitz eines Gutes (das Dorf Mergellina) und ständischer Privilegien gebracht. Dies aber war vor allem das Verdienst des Dichters Sannazaro in einer humanistisch aufgeschlossenen Umgebung. Sincero hat am Ende Arkadien zwar im Rücken und Neapel vor sich. Will er freilich Teil dieser Realität selbst werden, ist seine reale Identität angesprochen: aus Sincero muß Sannazaro werden. Wie für Ergasto und Sincero ist auch für ihn Dichtung Leben, nur auf der Ebene des Lebens selbst.

Dieser Vielschichtigkeit des Ich kommt man jedoch mit der Anwendung der Lehre von einem vielfachen oder allegorischen Schriftsinn kaum mehr bei. Zum einen entfaltet

sich seine Pluralität nicht über einen schrittweisen Aufstieg vom Konkreten zum Abstrakten. Wenn es hier eine Stufenfolge gibt, dann höchstens in absteigender Ordnung: die biographische und akademische Ebene entsteht gerade aus der Auflösung der ersten, der arkadischen, die im Goldenen Zeitalter einen mythischen Punkt der Lebensferne anerkennt. Zum anderen ist die Vielschichtigkeit in diesem Falle nicht in der Sache oder im Begriff, sondern im Betrachter selbst veranlagt. Nicht so sehr das Dargestellte ist Ursache der Mehrdeutigkeit, sondern der Darstellende selbst, dem dies durch das Darstellen erst zur Erfahrung wird. Die Auffächerung seiner Anwesenheiten läßt ihn die fiktionale Sprechordnung des Textes im Text entdecken. Auf ihre Weise veranstaltet die *Arcadia* damit eine Einführung in die Unterscheidung von Autor, dem realen Urheber des fait littéraire, von Erzähler, dem im Werk formulierten Sprachhandelnden und von Erlebendem, dessen Existenz durch die Vorstellung der beiden anderen gewährleistet wird. Heutiger Erzählforschung mag die Einsicht schlicht erscheinen. Damals leistete sie jedoch einen wegweisenden Ansatz zur Neubestimmung der Dichtkunst von der Seite ihres Sprechvorganges her. Niemand zu dieser Zeit hatte bessere Voraussetzungen zu dieser Entdeckung als die Arkadier: Ihr Lebensinhalt war wesentlich Dichtung; und es gibt weit und breit keinen Ort, wo diese sich selbst so zum Gegenstand hätte machen können. Der Erzähler der *Arcadia* entwickelt an seiner arkadischen Fiktion einen neuen Begriff für die Bedingungen von Fiktionalität insgesamt.

Durch seine Pluralität wurde jedoch darüber hinaus der Grundriß Arkadiens selbst erst eigentlich vermessen. Bisher war es eher ein Motivvorrat, bestenfalls ein Ausstattungsstück bukolischer Interessenwahrnehmung oder eine Einlage bei höfischen Festspielen.⁴⁹ Der zündende Funke kam, als es als eine Welt für sich in Erscheinung trat. Jedem Kundigen waren seine Einzelheiten vertraut. Doch erst die *Arcadia* entdeckte eine ihnen innewohnende >Syntax<. Sie hatte die Versatzstücke des bukolischen modus dicendi auf eine stilistische Ebene gebracht und sie in Arkadien als ihrer Bildungsheimat angesiedelt. Die dort gesprochene Sprache war zwar künstlich, Land und Leute erfunden. Aber sie paßten zueinander und beglaubigten sich gegenseitig. Sie erzeugten die Illusion von einem Lebensraum, der zwar nicht in der Wirklichkeit, doch in den Sehnsüchten seiner Liebhaber bündig war.

Aber es mußte mehr hinzukommen, um es zu einem Wunschland zu machen. Diese besondere Attraktivität verdankt es der Idee von einem Goldenen Zeitalter. Niemals zuvor konnte es so ursprünglich erfahren werden wie vom Arkadien Sannazaros aus. Das Goldene Zeitalter hatte die gleiche Natur wie Arkadien, nur ideal bereinigt. Der kulturhistorisch erste Zustand des Menschengeschlechts und die einfache Lebensweise Arkadiens stimmten wie Urbild und Abbild zusammen. Es ist, was das Land der Schäfer

einst einmal war. Damit rückt es von Arkadien ab und erscheint wie sein mythischer Ursprung. In dessen jetzigem Zustand bleibt ihm nur noch eine Ahnung von seiner einstigen Herrlichkeit. Das Goldene Zeitalter reiht sich damit ein in die Familie menschlicher Paradiese. Aber es verleiht dem Wünschen der Arkadier ein Ziel; seine Glücksverheißung kommt in die Position einer arkadischen Jenseitsvorstellung. Seitdem bildet das Goldene Zeitalter einen letzten Grund Arkadiens. Ja der Blick dorthin zurück öffnet sich nur dem, der es vom Land der Schäfer aus sucht. Dem widerspricht nicht, daß einige wie Alberto Lollio in der *Aretusa* (Ferrara 1563) die Età del' òro zum Zwecke eines durchsichtigen Fürstenlobs bemühen. Die vorbildlichen Tugenden am Hof der Este hätten diesen Menschheitstraum bereits damals und dort wieder Wirklichkeit werden lassen (76/77). Arkadien jedenfalls bleibt von da an mit der großen Geschichtsbewegung verknüpft. Der jeweilige Jetztzustand der Welt kann leicht als Ergebnis eines Verfallsprozesses begriffen werden, der einst im Goldenen Zeitalter eingesetzt und es Stufe um Stufe bis zum eisernen herabgewürdigt hatte. Der Abstieg vom Einst zum Jetzt wurde von Polizianos *Stanze per la Giostra* bis zum Satyr in Tassos *Aminta* auf die Formel zugespitzt, das wahrhaft Goldene Zeitalter sei das eiserne, denn da zähle nur Gold.⁵⁰

Da mit dem letzten Zeitalter jedoch die eigene Gegenwart gemeint ist, zieht dieses Schema der Weltalter unvermeidlich jenen anderen Horizont nach Arkadien herein, dem seine Liebesflüchtigen gerade entkommen wollten, die Realität. Fraglos war auch sie in der allegorisierenden Bukolik angesprochen. Aber sie war dort, mehr oder minder gekonnt, nur gemeint, nicht beim Namen genannt. Im >neuen Arkadien< dagegen war sie unmittelbar und gleichsam offiziell vertreten. Dadurch mußte sich das Verhältnis zur Schäferwelt grundlegend ändern. Das eine schied als bloße Verkleidung des andern aus. Arkadien stieg zu einer Art Gegensatzzusammenhang mit der Wirklichkeit auf. Im Ansatz vervollständigt es sich zur Geschlossenheit einer >Materie<, vergleichbar der >Matière de Bretagne<. Deshalb konnten die verschiedensten Gattungen und Künste auch aus ihr schöpfen und seine Stoffbereiche neben die von Epos/Tragödie und Komödie treten.

In Zukunft wird es kaum eine literarische Verarbeitung Arkadiens geben, die nicht sorgfältig auf eine Anbindung ihrer erfundenen an die geschichtliche Welt achtet. Ja schon Sannazaros Arkadien wurde als so eindeutig artifiziell empfunden, daß es geradezu wieder an die Lebenswelt des Publikums herangerückt werden mußte. Allein so schien gesichert, daß es sich betroffen fühlen konnte. Wie Sannazaros Schäferland irgendwo bei Neapel gedacht war, so das von Montemayors *Diana* >en los campos de la principal y antigua ciudad de León<.⁵¹ Tassos *Aminta* wurde auf der Po-Insel Belvedere aufgeführt, dem Ferrareser Lustort. Dessen Naturkulisse vermählte sich mit Arkadien und pastoralisierte damit raffiniert die Wirklichkeit.

Die *Arcadia* hat also eine Entwicklung sowohl selbst erfahren, als auch ange-
stoßen: ihre Schreibweise hat eine >Welt< hervorgebracht. Goldenes Zeitalter, Arkadien
und Realität treten zu einer Weltformel zusammen. Sie gibt dem pastoralen Kunstland, aus
Kopf und Buchstaben der Antike entsprungen, eine eigene Geschichte und Zukunft, einen
Himmel und die dazu passende Hölle der Liebesqualen. Sie entwirft ein Leben, das auf
eigene Art lebenswert ist. Vor allem hat sich die >societa pastorale<⁵² des >neuen Arka-
dien< einem Gesellschaftsmodell verschrieben, das langfristig seine besondere Anzie-
hungskraft ausmachen wird.⁵³ Zu ihren fiktionsstiftenden Maßnahmen gehört beispiele-
weise seit Sannazaro auch der retour des personnages, wie bei Balzac. Seit Ergasto/Sincero
haben die Arkadier eine eigene, wenn auch konventionalisierte Biographie. Die Vervoll-
ständigung eines arkadischen Eigenlebens bewirkt nicht zuletzt die Anwesenheit der Frau.
Sie ist bei Sannazaro diskret aber durchgehend; in der *Arcadia* noch folgenlos, für die
Nachfolger aber das eigentlich erregende Moment von Handlung. Wenn die Schäfer auch
wie Petrarkisten über ihr Gefühl sprechen, deren Enthaltbarkeit ist nicht ihre Sache. Darin
gehen sie radikal über trobadoreske Schranken hinaus. Wer unter die Schäfer geht, will
eine Lösung und in diesem Sinne eine Realisierung seiner Liebe. Ja er glaubt sogar, sie mit
Berufung auf das Goldene Zeitalter als geradezu arkadisches Naturrecht einfordern zu
dürfen. Crisostomo in der Marcela-Episode des *Don Quijote* hat damit bitter ernst ge-
macht.⁵⁴

Sannazaro griff die Ekloge vorrangig als ein humanistisches Problem des Stils, des
rhetorischen Genus und der Questione della Lingua auf - mit dem Erfolg, daß das sprach-
lich harmonisierte Material die Totalität einer eigenständigen Kunstwelt zum Vorschein
kommen ließ. Die im Werk selbst stattfindende Entdeckung dieser im Stoff ruhenden
organischen Schlüssigkeit rundet Arkadien schon bei Sannazaro, erst recht aber nach ihm,
zu einem dreidimensionalen >Modell von Realität< aus. Dazu war es jedoch notwendig,
seine Selbstentfremdung aufzuheben, wie sie ihm die Allegorie oder das höfische Kostüm
auferlegten: man mußte es als fiktive Setzung allererst sehen lernen. Bei allen Pioniertaten
der *Arcadia* - als Kunstwerk ist dies eine ihrer wichtigsten. Die literarische Schäfererei hatte
vor allem anderen ihren fiktiven Eigenwert einzunehmen, ehe ihr enormes Potential für
zeitgenössische Fragestellungen aufgehen konnte.⁵⁵ Erst dann ließen sich Land und Stadt,
Natur und Zivilisation, Gemüt und Verstand, Mann und Frau, Eros und Caritas einander
gegenüberstellen und ihre widerstreitenden Ansprüche vor dem allgegenwärtigen Gedan-
ken an die paradisischen Zustände im Goldenen Zeitalter austragen. Daß die Lösungen,
die dabei zustande kamen, sich selbst wieder im höchsten Maße widersprachen, mag, wie
sich genauer zeigen ließe, hier etwa die *Diana* Montemayors belegen. Sirenos Liebes-
kampf findet keinen Ausweg, der in der Natur seiner Liebe gelegen hätte. Erst mit Hilfe

der Zauberin Felicia (240ff.) und ihrer >agua encantada<, nicht aus eigener Kraft, wird er Herr seines Willens - aber in Freiheit von Liebe (265)! Tasso hingegen stellt Silvia, die >Heldin< seines *Aminta*, unerbittlich vor das Gesetz des >Erlaubt ist, was gefällt< und erläßt ihr die Entscheidung nicht. Guarini beeilt sich, im *Pastor lido* Tassos brisanten Vorstoß mit einem >Erlaubt ist, was sich ziemt< wieder gegenreformatorisch in Zucht und Ordnung zu bringen.

VI

Daß erst eigentlich seit Sannazaro die Kunstwelt der Schäfer sich auch als Fiktion zu behaupten weiß, zeigt schließlich eine letzte Besonderheit. Der Erzähler kam durch die Ausfaltung seiner dreifachen Anwesenheit im Text zur Erfahrung seiner Identität. Mit seiner Hilfe wiederum entdeckte sich Arkadien als eine dreidimensionale Welt. Erscheint diese darin aber nicht geradezu wie eine historische Umsetzung des Zusammenhangs von Imaginärem, Fiktivem und Realem, wie er eingangs abgesteckt wurde? So rein und ausdrücklich treten seine Komponenten selten heraus; meist wohl nur an geschichtlichen Schwellen, wenn ihre Verhältnisse neu geordnet werden müssen. Sofern Arkadien ein >jenseitiges Diesseits<⁵⁶ darstellt, stünde das Goldene Zeitalter für das arkadische Jenseits. Dafür spricht seine mythische Verfassung. Es ist, wie andere Paradiese auch, verloren, vergangen;⁵⁷ ein Glück, das auf Erden nur als Wunsch beständig ist. Auch Arkadien hat seine Götter, Heiligen, Priester und Altäre: eine klassische Besetzung des Imaginären. Aus diesen Gründen kommt bezeichnenderweise niemand in Arkadien auf den Gedanken, das Goldene Zeitalter selbst Wirklichkeit werden zu lassen. Die Arcadia hat auch dafür ein Zeichen gegeben: nur auf der Ebene des Schäfers Ergasto lebt der unwiederbringliche Gedanke. Sincero und Sannazaro hingegen suchen ihre Ideale gerade woanders zu verwirklichen. So bedurfte es auch eines kargen Hirtenmahles, um Don Quijote unvermittelt in eine Rede auf das Goldene Zeitalter ausbrechen zu lassen (I, 11). Der Autor der *Galatea* kannte die >Grammatik< der Schäferdichtung.

Arkadien selbst war damit als ein Zwischenreich eingesetzt, das genau dem Fiktiven entspricht. Als Ausarbeitung dichterischer Phantasie hat es sich zur Seite der Realität hin so weit von jener armseligen Schäferei entfernt, wie sie bei Ruzzante stellvertretend für eine ganze Richtung der derben Komödie verlacht wird. Andererseits, ohne ein schematisches Zivilisationswissen über den Hirtenstand ließen sich die literarischen Schäfer kaum verlebendigen. Sie bleiben auch in der Kunst transparent auf den Hintergrund ihres anspruchslosen Berufsbildes. Einige von dessen Merkmalen waren jedoch wie

geschaffen für eine fiktionale Umsetzung. Die mehr vermutete als angeborene Sangeslust der Arkadier war zwar selbst in Arkadien gelegentlich weniger Eingebung des Hirten- als des Weingottes (wie in der >favola pastorale< *Il Sacrificio* des A. Beccari, 1554; IV, 8). Aber ihr Gesang lud dazu ein, in ihnen Diener der Musen, Vertreter des Dichters zu sehen; in ihren schattigen Hainen den Ort, wo die Pflege von Sprache und Gefühl zur wichtigsten Sache der Welt werden durfte. Und ihre Muße, die auszufüllen (fast) ihre ganze Arbeit ausmachte, ist in ihr letztlich nicht genau jenes Otium vergegenständlicht, das als eines der Grundmerkmale des Fiktiven zur Geltung gebracht werden konnte? Denn die Arkadier singen nicht nur. Ebenso unvoreingenommen sind sie bereit, jederzeit jedermann zuzuhören. In der arkadischen Lebensgemeinschaft darf man darauf vertrauen, daß der andere für die eigene Liebesgeschichte da ist (>i pastori... a vicenda/Scopriano i proprj amor'<, *Il Sacrificio*, Prolog) und dass, was zu sagen ist, ernstgenommen wird, weil es im Prinzip auf jeden zutreffen kann. Steht das Verhalten der Arkadier darin aber nicht Modell für eine ideale Einstellung im Umgang mit sprachlichen Fiktionen?

Arkadiens dritte Seite, seine Berührung mit der >Wirklichkeit< ergänzt dies. Sie bedarf zunächst der Klarstellung. Was kann >Wirklichkeit< aus arkadischer Sicht heißen? Sie war zuallererst ein rhetorischer und stilistischer Begriff. Nach dem Rad des Vergil stand den >kleinen Leuten< des schäferlichen Milieus (Tasso, *Aminta*, Prolog V.32) nur die einfache Redeweise des stilus humilis zu, den Großen die erhabene des stilus gravis, wie ihn Epos und Tragödie verlangen. In einem naheliegenden Umkehrschluß ließ sich damit gleichfalls das Publikum festlegen, auf das es ankam. Die Elite des Hofes und des Patriziats sah sich und sollte sich in den Heroen der hohen Gattungen wiedererkennen. Castelvetro's Poetik hat dieses Wechselspiel von Stil- und Gesellschaftsebene kritisch offengelegt.⁵⁸ Zumindest bis Charles Sorels >Anti-Roman< *Le Berger extravagant* (1627ff.) weiß sich also die Welt, die draußen vor Arkadien liegt, sprachlich definiert. Die Arkadier urteilen über sie deshalb auch ganz nach diesen Vorstellungen: Sie selber weisen sich durch >einsame Ebenen<, >Schilfrohr< und >Hütten< aus; die anderen charakterisieren >pompöse Gemäcker<, >Buchsäume<, >Gold- und Marmor-Paläste< (*Arcadia*, Prolog, 2-4). Der Flöte und Schalmei hier entsprechen Pauken und Trompeten dort (*Amin-ta*). Die Gegensätze des Stils prägen sich auch den Gegenständen der Rede ein: Von Anfang an zeichnet die arkadische Welt ein Kontrastbild zur Welt der hohen Literatur. Beide nehmen daher an der Realität, wie sie wirklich ist, noch keinen ernsthaften Anteil. Sie setzen sich zwar gegeneinander ab; auf diese Gegenweltlichkeit kommt es an. Aber sie liegen beide auf derselben Ebene der Imagination. Weder Arkadien, noch die hohe Welt des Epos, die es ausgrenzt, urteilen deshalb mimetisch. Daran ändert vorläufig nichts, daß die Dichtungstheoretiker des Cinquecento das Pastorale für das verosimile der Regel-

schönheit einzunehmen versuchen. Erst als im 18. Jh. Arkadien für eine erste Kulturstufe der Menschheit gehalten wurde und die Idylle sich von der Schäferpoesie gelöst hatte, kannte die Frage nach Wahrheit bzw. Wahrscheinlichkeit einen kulturgeschichtlichen Grund.⁵⁹ Für lange Zeit hatte daher der (eingeschränkte) Personenverkehr zwischen >weltlichem< und >schäferlichem< Bezirk die Aufgabe, zwei unterschiedliche Zustände von Welt auseinanderzuhalten. Beide aber werden elementar von der Literatur formuliert. Genau besehen zieht Arkadien seine Grenzen nicht zu >der< Wirklichkeit, sondern zum Bild der Wirklichkeit, wie es der hohe Stil zeichnet. Wenn die literarische Schäfererei dagegen etwas Kritisches einzuwenden hat, dann nicht durch eine wahrheitsgetreuere Erfassung der tatsächlichen Verhältnisse. Sie zeichnet vielmehr eine Kontrafaktur zu einem >ondo cavalleresco in dissoluzione<,⁶⁰ wie ihn die Literatur formuliert. Seinem heroischen Ideal stellt sie das >sanfte Gesetz< Arkadiens gegenüber. Immerhin gehören epische und pastorale Materie zur selben Hof- und Festkultur; beide hatten somit dasselbe Publikum. -

Von dem Zeitpunkt an, wo die Pastoralia um ihres Eigenwertes willen wahrgenommen werden wollen, leisten sie einen außerordentlichen Beitrag zur Ausbildung eines neuzeitlichen ästhetischen Bewußtseins. Zugespitzt gesagt: Arkadien macht, zumindest seit Sannazaro, die fiktive Verfassung der Sprachkunst zum Gegenstand einer Fiktion. Es kommt dadurch als Welt für sich zu Bewußtsein. So verstanden weist es nicht vorrangig immer schon über sich hinaus, sondern zunächst in sich hinein und in diesem Sinne auch auf sich hin.⁶¹ In seinem geschlossenen Lebensbild meint das Dargestellte zunächst durchaus, was es vorstellt. Als Modell von Realität wird es gewissermaßen als Gleichnis seiner selbst zugelassen. In dieser Eigendeutigkeit liegt die entschiedenste Modernisierung der bukolischen Tradition. Denn an ihr bricht sich die allmähliche Ablösung von einer allegorisch geprägten Ästhetik und leitet eine neuzeitlich autonome ein. Der Begriff von Autonomieästhetik könnte dem allerdings noch kaum gerecht werden. Insbesondere wo er dazu dient, den Gang des ästhetischen Bewußtseins zu gliedern, fielen für ihn Bukolik und Arkadien unterschiedslos unter >vorausonomie Kunst<. Einer der einschneidendsten Umschwünge der Kunst- und Kulturgeschichte, die Abspaltung einer Neuzeit von einem Mittelalter, müßte dadurch unter den Tisch dieser Theorie fallen. Mit Arkadien dagegen wird das entstehende Bewußtsein von Fiktionalität geradezu thematisiert. Es lehrt, ein Kunstwerk stabil zu seinen eigenen Bedingungen zu sehen und eine Sinnhaftigkeit in erster Linie von ihm selbst zu verlangen. Eingeschränkt sieht sich dadurch freilich die Auffassung, die *res fictae* der Dichter hätten in erster Linie dazu zudienen, einen festen, vorgegebenen Wert an den Mann zu bringen. Die *duplex sententia* des allegorischen Textbegriffs⁶² setzt ein gültiges Sinnsystem bereits voraus. Es verwan-

delt den Text in eine poetische Suchstruktur nach einer festgelegten Größe. Wird hingegen der Fiktionswert heraufgesetzt, steigert er die Aufmerksamkeit für den Eigensinn des Dargestellten.

Historisch gesehen vollzog sich diese Ablösung nie als ein radikales Entweder-Oder. Vielmehr ging das eine als Dekomposition aus dem anderen hervor. Der schäferliche Sänger, Sinnbild des Dichters, verwandelt sich mehr und mehr zum singenden Schäfer, der ganz in seine >Liebeshändel< (Harsdörffer) eingeht. Tasso illustriert dies im Prolog des *Aminta* mit Witz und Anmut. Amor, eine der volkstümlichsten Allegorien, spricht diesen Part selbst. Er, der sonst seine göttlichen Pfeile und Blitze unsichtbar auf seine Opfer niedergehen läßt, muß, weil ihm die Nympe Silvia trotzig widersteht, nicht nur höchstpersönlich auftreten, sondern sich in Gestalt eines Schäfers auf die Ebene seiner Figuren hinab begeben, um seine Macht noch zu erzwingen. Demonstrativ legt er (V. 46ff.) Flügel, Köcher und Bogen ab und erklärt, wohl sehr zum Vergnügen der Zuschauer, schäferliche Weidenrute und Hirtenstab zu seinen amourösen Werkzeugen. Der Dichter treibt ein ergötzliches Spiel mit der Allegorie. Zeichenhaft hebt sie sich in der Fiktion und nicht diese in der Allegorie auf. Der Text stiftet Fiktionscharakter gerade dadurch, daß er ein allegorisches Zitat abarbeitet. Im übrigen trifft das auch für die Lösung des Liebestreits zu. Als Aminta und Silvia am Ende schließlich selig vereint sind, hat dies nicht das Walten Amors, sondern Amintas bedingungsloser Liebesdienst bewirkt. Nicht die Flammen der Leidenschaft, das Gesetz des Gottes, sondern pietà, das Gesetz der Menschlichkeit siegt. Die Fiktion Arkadien kennt Lösungen, von denen die arkadische Allegorie kaum etwas wußte. Aber das ist ein anderes Kapitel.

Anmerkungen

- 1 H. Blumenberg, *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, Frankfurt/M. 1974 (Stw79), S.158.
- 2 Einer der wenigen, der auf diesen Aspekt des Problems aufmerksam wurde und ihn knapp historisch einordnet, ist R. R. Grimm, >>Arcadia und Utopia<< (in *Utopieforschung* II; hg. v. W. Vosskamp, Stuttgart (Metzler) 1983; S. 82-99); bes. Abschnitt III. In dieser Problembestimmung war ihm Maria Corti richtungweisend vorausgegangen. Vgl. ihr in diesem Zusammenhang bedeutendes Buch *Metodi e fantasmi*, Milano ²1977; bes. S. 289ff. (>>*Il codice bucolico*<<), S.298 u. ö.
- 3 *Funktionen des Fiktiven*; hg. v. D. Henrich und W. Iser, München 1983 (Poetik und Hermeneutik X).
- 4 Vgl. dazu grundsätzlich D. Henrich u. W. Iser, >>Entfaltung der Problemlage<< (9-14) sowie W. Iser, >>Akte des Fingierens. Oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?<< (S.121-151).
- 5 Verwandt dem, das K. Bühler für den Funktionszusammenhang des sprachlichen Zeichens entworfen hat (Sprachtheorie, Stuttgart ²1965, S.28).
- 6 Vgl. W. Wehle, >>Eros in Ketten - Der Widerstreit von >maraviglioso< und >verosimile< als ein Grundverhältnis des Klassischen<<, in F. Nies/K. Stierle (Hgg.), *Französische Klassik*, München 1985 (Romanistisches Kolloquium III); S.167-201.
- 7 Iser, >>Akte des Fingierens<< S. 124.
- 8 Wie W.-D. Stempel treffend aus der Untersuchung und Auswertung alltagsrhetorischer Einstellungen entwickelt hat (vgl. >>Fiktion inkonversationellen Erzählungen<<, in *Funktionen des Fiktiven* S.331-356).
- 9 Iser, >>Akte des Fingierens<< S. 124.
- 10 Diese >Rettung< des ästhetischen Genusses gegen die Forderung nach nur kritisch-reflexiver Negation der bestehenden Verhältnisse (Adorno) schließt sich H. R. Jauss' Plädoyer an (*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1982, S. 44ff.).
- 11 Mit H. R. Jauss, >>Das Vollkommene als Faszinosum des Imaginären<<, ebd. S. 303ff.
- 12 Anschließend an R. Waming (>>Der inszenierte Diskurs - Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion<<, in *Funktionen des Fiktiven* S. 183ff.), der diese - unverzichtbare - Seite in einer Bestimmung des Fiktiven systematisch als >Kontrakt< entwickelt hat (hier und zum Folgenden S.192ff.).
- 13 Vgl. die auf Arkadien bezogene antike Tradition in der Zusammenfassung bei Th. Rosenmeyer, *Green Cabinet*, Berkeley 1969, S. 65-97. Zum Otium-Begriff, wie er bei Catull ursprünglich entworfen wurde, vgl. I. Borszak, >>Otium Catullianum<<, in *Antike Lyrik*, hg. v. W. Eisenhut, Darmstadt 1970; R.J. Frank, >>Catullus 51: Otium versus virtus<<, in *Transactions and Proceedings of the American Philology Assoc.* 99 (1968) S. 233-239.
- 14 Für den Fall der Novellistik, vgl. W. Wehle, *Novellenerzählen - Französische (und italienische) Renaissancenovellistik als Diskurs*, München ²1984, Kap. VI.
- 15 Von I. Nolting-Hauff in bedeutungsgleicher Funktion bereits im Aventiureschema des Artusromans aufgedeckt (*Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman*, Heidelberg 1959, S. 16).
- 16 Vgl. dazu die herausragende Studie von M. Warnke, *Hofkünstler- Zur Vorgeschichte*

- des modernen Künstlers*, Köln (Du Mont) 1985.
- 17 Die anregende und ergiebige Diskussion um einen sich rundenden Typenkreis literarischer Protagonisten von A. Jolles bis C. Wiedemann muß an anderer Stelle geführt werden. Zumindest hingewiesen sei auf A. Jolles, >>Die literarischen Travestien. Ritter-Hirt- Schelm<<, in *Blätter für Deutsche Philosophie* 6 (1932-33) und C. Wiedemann, >>Heroisch-Schäferlich-Geistlich - Zu einem möglichen Systemzusammenhang barocker Rollenhaltung<<, in *Schäferdichtung*, hg. W. Vosskamp, Hamburg 1977, S. 96-122.
 - 18 W. Preisendanz hat das Verdienst, in diese schwer zu fassende Schwärmerei gattungstheoretische und kulturhistorische Ordnung gebracht zu haben. Vgl. >>Spuren der Idylle im Zeitalter des Realismus<<, in *Auf den Weg gebracht*, hgg. v. H. Sund und M. Timmermann, Konstanz 1979, S. 419-431.
 - 19 B. Snell, >>Arkadien, die Entdeckung einer geistigen Landschaft<<; in ders., *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg 1955, S.371ff. E.A. Schmidt ist darüber und über das Problem in einer kritisch-erhellenden Revision aus hermeneutischer Perspektive hinausgegangen (>>Arkadien: Abendland und Antike<<, in *Antike und Abendland* 21 (1975-76) S. 36-57; mit einem bemerkenswerten Vergleich von Vergil und Sannazaro).
 - 20 Snell, >>Arkadien<< S. 372.
 - 21 Mit K. Krautter, *Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV. Jhs.: von Dante bis Petrarca*, München 1983 (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste 65).
 - 22 E. A. Schmidt, >>Arkadien<< S. 50; 56.
 - 23 Einen besonderen Hinweis verdienen auch in diesem Zusammenhang die Studien von Maria Corti in *Metodi e fantasmi* (S. 281 ff.), die viel dazu beigetragen haben, Arkadien aus der quellen- und stoffgeschichtlichen Betrachtungsweise zu lösen und es in eine poetologisch-ästhetische zu überführen.
 - 24 Vgl. W. Krauss, >>Über die Stellung der Bukolik in der ästhetischen Theorie des Humanismus<<, in *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 174 (1938) S. 183ff., sowie M. Stracke, *Klassische Form und neue Wirklichkeit - Die lateinische Ekloge des Humanismus*, Gerbrunn 1981.
 - 25 Vgl. G. Billanovich, >>Scuola di rettorica e poesia bucolica nel '300<<, in *Italia medioevale e umanistica* 6 (1963) S. 203-234; 7 (1964) S. 279-324.
 - 26 Dazu A. Tissoni-Benvenuti, >>Schede per una storia della poesia pastorale nel secolo XIV: La scuola guariniana a Ferrara<<, in *In ricordo di Cesare Angelini*, Milano 1979, S.96-131.
 - 27 Ed. E. Percopo unter dem problematischen Titel *La prima imitazione dell' >Arcadia<*, Napoli 1894. Die stil- und entstehungsgeschichtlichen Verhältnisse rückt M. Corti zurecht in >>Le tre redazioni della >Pastorale< di P. I. De Jennaro con un excursus sulle tre redazioni dell' >Arcadia<, in *Giornale storico della lett. ital.* 131 (1954) S. 305-351.
 - 28 W. Krauss, >>Stellung der Bukolik<< S. 184.
 - 29 So hat nicht zu Unrecht H. Petriconi der eingetretenen Veränderung terminologisch Rechnung zu tragen versucht (>>Das neue Arkadien<<, in *Antike und Abendland* 3 (1948) S. 187-200).
 - 30 >>in questo secolo stata prima a risvegliare le adormentate selve, et a mostrare a' pastori di cantare le già dimenticate canzoni<<; zit. nach Jacobo Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari 1961 (Scrittori d'Italia N° 220), S.3-132; hier S. 131.

- Mitbenutzt wird die quellengeschichtlich reichhaltige Ausgabe von M. Scherillo, Torino 1888.
- 31 Ed. Mauro, S. 82.
 - 32 So auch die mit Überzeugung vorgetragene These von M. Corti in *Metodi e Fantasmii*.
 - 33 Den Nachweis führt W. J. Kennedy, *Jacopo Sannazaro and ehe Uses of Pastoral*, Hannover/London 1983 (Univ. Press of New England).
 - 34 Vgl. dazu, mit Bezug auf Petriconi und E. A. Schmidt, U. Töns, >>Sannazaros Arcadia - Wirkung und Wandlung der vergilischen Ekloge<<, in *Antike und Abendland* 23 (1977/78) S.143-161.
 - 35 Dies ist der fruchtbare Ansatz von R. R. Grimm, >>Arcadia und Utopia<< S. 83ff.
 - 36 Bildet den besonderen Blickpunkt der weitgespannten und innovativen Untersuchung von Danielle Boillet, >>Paradis perdu et retrouvés dans L'Arcadie de Sannazaro<<, in *Ville et Campagne dans la litterature italienne de la Renaissance II: le courtisan travesti*, ed. A. Rochon, Paris 1977 (Centre de Recherche sur la Renaissance italienne 6; S. 11-140). Sie sieht in der Übertragung der stilnovistischen Liebesauffassung auf den - episierenden - Rahmen der Bukolik ein soziologisches Motiv. Die Ersetzung des ritterlichen Helden durch einen schäferlichen spiegelte die Funktionsumschichtung des Adels wider, der nicht mehr als Soldat, sondern als Hofmann, nicht mit dem Schwert, sondern mit verbaler Kultur um seine Stellung kämpft. Die Verbindung Arkadien - Eden hat jedoch bereits M. Corti als konstitutiv angesetzt (vgl. *Metodi e Fantasmii*, S. 286).
 - 37 Indirekt durch die Quellennachweise in der Ed. Scherillo bereits nahegelegt. G. Folena hat seinen prägenden Charakter linguistisch gesichert (*La crisi linguistica del Quattrocento e L' >>Arcadia<< di J. Sannazaro*, Firenze 1952; Einl.; Kap. 1; Kap. 3); M. Corti (*Metodi* S. 294 u. ö.) strukturell; zuletzt nachdrücklich und systematisch D. Boillet, >>Paradis perdu<< S.33ff.
 - 38 U. Töns, >>Sannazaros Arcadia<< S. 147.
 - 39 Dies zeigen die im Anhang der *Arcadia* (Ed. Scherillo) und De Jennaros *Pastorale* zugänglich gemachten Eklogen der Zeit. Hinzuweisen ist zugleich auf die (nicht wieder veröffentlichten) *Bucoliche elegantissimamente composte da Bernardo Pulci* (etc.), Firenze 1481. Vgl. dazu M. Corti, *Metodi e Fantasmii*, Kap. 17, S. 327ff.
 - 40 Das die gattungs- und problemgeschichtliche Würdigung von E. Bigi ins rechte Licht gesetzt hat (>>Il dramma pastorale del Cinquecento<<, in *Il teatro classico italiano nel '500*, Roma 1971; Accademia nazionale dei Lincei, Heft N° 138, S. 101-120).
 - 41 Vgl. etwa D. Boillet, >>Paradis perdu<<.
 - 42 Von P. Schunck gesehen und als Merkmal der *Arcadia* auch in Rechnung gestellt. Er zieht daraus den Schluß, daß die Geschlossenheit des Buches in der Einheit seines Tones besteht (>>Sannazaros Arcadia<<, in *Romanistisches Jahrbuch* 21 (1970) S. 93-106; hier bes. S. 102ff.).
 - 43 Ed. Mauro, S.11.
 - 44 Zur außerordentlich umfangreichen Literatur über dieses Thema vgl. an dieser Stelle zumindest zwei maßgebliche Arbeiten von H. Petriconi, >>Über die Idee des Goldenen Zeitalters als Ursprung der Schäferdichtungen Sannazaros und Tassos<< (in *Die Neueren Sprachen* 38 (1930) S. 265-283) sowie H.-J. Mähl, *Die Idee des Goldenen Zeitalters im Werk des Novalis*, Heidelberg 1965.
 - 45 Dazu und zur antiken Praxis vgl. E. A. Schmidt, >>Arkadien, Abendland und Antike<<, S. 49.

- 46 Zur Behauptung und ihrer Begründbarkeit vgl. die Angaben bei W. J. Kennedy, *Jacopo Sannazaro*, S. 117 (und Anm.). Bereits diskutiert von Scherillo in seiner Ausgabe der *Arcadia*, S. CCIIIff.
- 47 Vgl. den Kommentar von Scherillo, Ed. *Arcadia*, S. CXCII.
- 48 Ausdruck von B. Snell, >>Arkadien<< S. 372. - In dieser Wende der Komposition, die eine solche der Aussagestruktur nach sich zieht, hat mit Entschiedenheit H. Petriconi den Schlüssel des Neuen Arkadien gesehen (>>Über die Idee des Goldenen Zeitalters<<). Ohne sich darauf zu beziehen, beruht die Argumentation von D. Boillet auf derselben Einschätzung (>>Paradis perdu<<).
- 49 Wie das betagte, keineswegs aber obsolete Standardwerk von E. Carrara, *La Poesia pastorale*, Milano o. J. [1909] (Storia dei Generi Letterari Italiani) deutlich macht (etwa S. 205ff.).
- 50 A. Poliziano, *Stanze per la giostra*, Buch I, Str. 20/21; T. Tasso, *Aminta*; II, 1; V.57/58.
- 51 *Los siete libros de la Diana*, ed. F. Lopez Estrada, Madrid ⁵1970 (Clásicos Castellanos 127), S. 7.
- 52 E. Carrara, *Poesia pastorale* S. 189.
- 53 Ein Aspekt, der hier ausgespart ist. Der entschlossenste Versuch, die ästhetische Modernität Arkadiens auch als sittliche zu würdigen, ist K. Garber zu verdanken, der ihrem Modellcharakter einen utopischen Horizont zuschreibt (>>Arkadien und Gesellschaft - Skizze einer Sozialgeschichte der Schäferdichtung als utopischer Literaturform Europas<<, in *Utopieforschung* II, S. 37-81).
- 54 Dazu E. Köhler, >>Wandlungen Arkadiens: die Marcela- Episode des Don Quijote (I, 11-14)<<, in *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag*. W. Krauss zum 60. Geburtstag, Berlin 1961.
- 55 Eine Auffassung, die sich mit der von W. Iser (*Spensers Arkadien - Fiktion und Geschichte in der englischen Renaissance*, Krefeld 1970) einig weiß. Er hat ihre Effektivität jüngst am Beispiel von Shakespeares *As you like it* weiter entfaltet und erhärtet (>>Dramatisierung des Doppelsinns in Shakespeares *As you like it*<<, in *Das Gespräch*, hgg. v. K. Stierle und R. Warning, München 1984 (Poetik und Hermeneutik XI), S. 335-360.
- 56 B. Snell, >>Arkadien<< S. 392.
- 57 Vgl. dazu H. Petriconi, >>Die verlorenen Paradiese<<, in *Romanistisches Jahrbuch* 9 (1959) S. 167ff.
- 58 *Poetica d'Aristotele vulgarizzata* (...) [1570]; Nachdruck München 1967 (Poetiken des Cinquecento 1, Ed. B. Fabian), S.123 v. ff. Vgl. dazu W. Wehle, >>Eros in Ketten<<, S. 178f.
- 59 Vgl. W. Preisendanz, >>Spuren der Idylle<< S.423.
- 60 L. Russo, >>La Dissoluzione del mondo cavalleresco: Il >Morgante< di Luigi Pulci<<, in *Belfagor* 7 (1952) S. 36-54.
- 61 Verwandte Schlußfolgerungen bereits bei M. Corti >>Codice bucolico<< S.298, durchaus schon mit den entsprechenden methodologischen Konsequenzen.
- 62 Dazu H. R. Jauss, >>Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung<<, in *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters* Bd VI, 1, Heidelberg 1968, S. 146-244. Grundlegend ebenfalls das von W. Haug veranstaltete und herausgegebene Sammelwerk *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart 1979.