

# TIERE, FABELWESEN UND DIE LIEBE IN DER GESTALTUNG ARKADIENS

Torquato Tasso, Robert Garnier<sup>1)</sup>

Von Niklas Bender (Tübingen)

Der Aufsatz untersucht Tiere und mythologische Mischwesen in Tassos ›Aminta‹ und Garniers ›Hippolyte‹, zwei Dramen, die auf sehr unterschiedliche Weise Arkadien darstellen. Das arkadische Animalische ist auf den Menschen bezogen: An ihm zeigen sich in ›Aminta‹ die Gefahren triebhafter Lust sowie eine Synthese von Natur und Kultur in der Liebe; in ›Hippolyte‹ hingegen die tragischen Folgen irdischer Leidenschaft. So verdeutlichen sich die Grundzüge der frühneuzeitlichen Anthropologie.

The article analyses animals and mythological creatures in Tasso's ›Aminta‹ and Garnier's ›Hippolyte‹, two dramas which represent Arcadia in quite different ways. The feral side of the former attaches to man: in ›Aminta‹ it shows the dangers of the physical urge, but also suggests a possible synthesis of nature and culture in the act of love. In ›Hippolyte‹, though, the tragical consequences of human passion are exposed. This underlines the elements of a premodern anthropology.

## I.

### *Einleitung*

Der Gestaltung Arkadiens kommt ein zentraler Platz in der europäischen Literatur zu, von der Antike bis zum Ende der frühen Neuzeit.<sup>2)</sup> Die literaturwissenschaftlichen Deutungen der Pastoraldichtungen widmen sich den Schäfern und Hirten: Ihr Lieben, Singen, Dichten steht im Zentrum der Interpretation. Die leitende Grundannahme dieser Ausrichtung ist, dass Arkadien eine Seelenlandschaft<sup>3)</sup>

---

1) Der vorliegende Artikel stellt die überarbeitete und vertiefte Form des Habilitationsvortrags dar, den ich vor der Philosophischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen gehalten habe; ich danke dem Gremium sowie Laurence Giavarini, Vincenza Perdichizzi und Enrica Zanin für Aufmerksamkeit und Anregungen.

2) ERNST ROBERT CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 11. Aufl., Tübingen und Basel 1993, Kapitel 10: „Die Ideallandschaft“, S. 191–209, hier: S. 197.

3) So wirkmächtig BRUNO SNELL, *Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft*, zitiert nach: KLAUS GARBER (Hrsg.), *Europäische Bukolik und Georgik (= Wege der Forschung 355)*, Darmstadt 1976, S. 14–43.

darstellt, eine abstrakte Welt, einen dezidiert fiktionalen Raum: Figuren und Landschaft werden in ihrer geradezu stereotypen Konzeption als Kunstwelt ausgestellt,<sup>4)</sup> die – zumindest in der hier untersuchten neuzeitlichen Gestaltung – durch den Bezug auf das Goldene Zeitalter ihre „besondere Attraktivität“ gewinnt.<sup>5)</sup> Dieser Ansatz wird durch den Versuch, geschichtliche Spuren in Arkadien herauszustellen (etwa Kriegsgeschehen im Hintergrund oder Herrscherlob)<sup>6)</sup>, nuanciert, aber nicht in Frage gestellt. Selbst der Versuch, die Darstellungen politisch zu lesen, indem sie als Repräsentationen in ihren höfischen und diplomatischen Kontext gestellt werden,<sup>7)</sup> baut weiterhin auf der Vorstellung einer allegorischen Distanz auf: Mit den Worten von Thomas Sébillet, auf dessen Poetik sich diese Versuche berufen können, ist Arkadien eine „allégorie tant claire“.<sup>8)</sup> Tatsächlich kommt der Welt des *locus amoenus*, des Sängerkrieges und des amourösen Werbens ein explizit fiktionaler Status zu: Die Poetik bukolischer Werke ist alles andere als eine *imitatio naturae*, das zeigen die Landschaft, deren Lieblichkeit einen *effet d'irréel* erzeugt, die Namen, die ein Repertoire bilden, sowie die immergleichen Situationen – die *imitatio auctorum* überwiegt.

Durch diese im Grunde also völlig berechtigte Fokussierung gerät die konkrete Ausgestaltung Arkadiens leicht aus dem Blick. Denn die bukolische Landschaft hat eine handfeste Seite: Es handelt sich um die Welt der Tiere. Der Beruf des Schafs-, Geiß- oder Rinderhirten setzt deren Anwesenheit voraus, sie stellen allerdings eher eine stille Vorbedingung dar:<sup>9)</sup> Der Hirtenstand ermöglicht, so die Vorstellung, Muße für die Liebe und ist zudem mit Gesang und Flötenspiel

<sup>4)</sup> Dazu bes. WOLFGANG ISERS Ausführungen im Abschnitt II „Renaissancebukolik als Paradigma literarischer Fiktionalität“ seiner Studie: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt/M. 1991, S. 60–157. Anders als der Titel der Studie vermuten lassen könnte, werden auf inhaltlicher Ebene keine anthropologischen Probleme verhandelt.

<sup>5)</sup> So überzeugend WINFRIED WEHLE, *Arkadien. Eine Kunstwelt*, in: WOLF-DIETER STEMPEL und KARLHEINZ STIERLE (Hrsgg.), *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania* (= Romanistisches Kolloquium 4), München 1987, S. 137–165, hier: S. 155 und folgende.

<sup>6)</sup> KLAUS GARBER, *Arkadien. Ein Wunschbild der europäischen Literatur*, München 2009, S. 36–42.

<sup>7)</sup> LAURENCE GIAVARINI, *La Distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris 2010, S. 13.

<sup>8)</sup> Sébillet definiert in seinem ›*Art poétique français*‹ (1548) die Ekloge als „un Dialogue, auquel sont introduits Bergers et gardeurs de bêtes, traitant sous propos et termes pastoraux, morts de Princes, calamités de temps, mutations de Républiques, joyeux succès et événements de fortune“ etc.; THOMAS SÉBILLET, *Art poétique français. Pour l'instruction des jeunes studieux, et encore peu avancés en la Poésie française*, in: *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, hrsg. von FRANCIS GOYET (= *Le Livre de Poche*), Paris 1990, S. 37–174, Kap. II.8, beide Zitate S. 127.

<sup>9)</sup> Wehle geht etwas weit, wenn er den Hirtenstand zum „Attribut“ reduziert – und erhebt dagegen implizit selbst Einspruch, indem er zeigt, was dieser Stand literarisch leistet; WEHLE, *Arkadien* (zit. Anm. 5), S. 147 und 158f.

assoziiert. Expliziter und unmittelbarer bezieht sich die zweite Gruppe der Arkadienbewohner auf die Fauna, nämlich jene der Jäger<sup>10)</sup>: Die Jäger messen ihre Kräfte mit dem Wild. Die Probe impliziert eine potentielle Umkehrung der Relation Jäger/Gejagtes: Das Wild kann sich gegen seinen Verfolger wenden. Auf dieser Grundlage kann man eine klar gestaffelte Tierwelt nachzeichnen: Sie reicht von zahmen Nutztieren (Schafe, Ziegen, Rinder) über domestizierte, aber ungezähmte Nutztiere (Bienen) bis hin zu wilden Jagd- (Rehe, Eber) und Schadtieren (Wölfe). Diese Tiere verteilen sich auf zwei Landschaftstypen, die offene Weidelandchaft und den wilderen Wald<sup>11)</sup>. Das Animalische beschränkt sich nicht auf die genannten konkreten Motive: Es tritt auch in fabelhaften Mischwesen auf. So finden sich in den Arkadiendarstellungen mythologische Wesen wie Satyrn oder im Extremfall Monster. Diese Mischwesen<sup>12)</sup> enthalten neben einem dominant animalischen auch menschliche und/oder dämonische Anteile. Sie können einzelne Figuren oder gar die bukolische Welt als Ganzes bedrohen, sie gehören oft zur Gruppe der Opponenten einer Handlung.

Die bukolischen Texte entwickeln die Tier- und Monstermotive auf mitunter detaillierte Weise, ein Aspekt, der durch die Konzentration auf eine allgemeine Bedeutungsdimension leicht übersehen wird. Dabei kann man etwa literarische Tierdarstellungen in einem ersten Schritt als interne Mittler zwischen dem Alltag der Rezipienten und der Kunstwelt Arkadiens sehen; trotz ihrer Stilisierung erinnern sie an lebensweltliche Erfahrungen und plausibilisieren so ein eher abstraktes Handlungssetting. Des Weiteren stützen sie sich auf traditionelle Repräsentationsweisen der Tierwelt und/oder des Tierischen: Zu nennen sind in erster Linie die Tiere und Mischwesen der antiken Mythologie oder der Bibel; eher im Hintergrund stehen die Tierfiguren der allegorischen Dichtung des Mittelalters. Sodann finden sich Reflexionen zum Verhältnis von Tier und Mensch im philosophischen und theologischen Denken der Zeit.

Wie ist die Tierwelt zu deuten? Die Motive – besonders exotische oder Phantasiewesen – haben mehrere mögliche Funktionen, die zwischen Mythologie,

<sup>10)</sup> Die sozialen Verhältnisse suggerieren, was die Texte belegen: Die Tierwelt des Jägers wird genauer gestaltet als die des Hirten. Einem adeligen oder großbürgerlichen Publikum war der Hirtenstand höchstens aus der Verwaltungstätigkeit als Gutsbesitzer, die Jagd jedoch aus unmittelbarer Erfahrung bekannt. In der Tierdichtung des 16. Jahrhunderts dominieren dementsprechend Pferd, Hund und Vogel; HÉLÈNE NAÏS, *Les animaux dans la poésie française de la Renaissance: science, symbolique, poésie*, Paris 1961, S. 12.

<sup>11)</sup> WOLFZETTEL untersucht den Wald, von Vergil in die Bukolik eingeführt, als eine Initiationslandschaft, die Wolfzettel zufolge „defensiven Charakter“ hat; FRIEDRICH WOLFZETTEL, *Waldlandschaften der Initiation. Arkadien und Schäferroman zwischen Italien und Spanien*, in: WOLFGANG MATZAT und GERHARD POPPENBERG (Hrsgg.), *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit (= Hispanistisches Kolloquium 4)*, München 2012, S. 225–247, hier: S. 227.

<sup>12)</sup> Sie werfen die Frage nach dem, was in der Frühen Neuzeit als imaginär und was als real gelten konnte, auf – ein weites Feld; s. dazu die Folge.

Symbolik und Emblematik variieren, und vor allem von der jeweiligen Textart abhängen.<sup>13)</sup> Die Tierdarstellungen betreffend teilen alle Funktionen eine übergeordnete vergleichende oder metaphorische Dimension: Tiere in Kunstwerken stellen Seiten des Menschlichen dar, das Tier ist der Spiegel des Menschen. Das gilt trotz der theologischen Vorbehalte, laut derer Tier und Mensch zwar die *anima sensitiva* teilen, die unsterbliche *anima intellectiva* jedoch nur dem Menschen eigen sei<sup>14)</sup> – Vorbehalte, die eine Allegorese geradezu erzwingen. Diese wiederum deutet, legt aus, entdeckt den versteckten Sinn, sodass das Tierische oft rasch als eigentlich Menschliches entlarvt oder umgekehrt im Menschlichen das Tierische aufgezeigt wird. Teils sind Tiere eine Verkörperung des moralisch Verwerflichen<sup>15)</sup>, teils entdeckt der Mensch überraschende Vorzüge an ihnen, die wiederum seine eigenen Fähigkeiten in den Schatten stellen<sup>16)</sup>. So wendet sich die Renaissance wissbegierig der Fauna zu: Sie ist neugierig, Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Tier und Mensch zu erforschen.<sup>17)</sup> Kurz, die Tiere sind Teil der topischen Diskussion um *dignitas* und *miseria hominis*,<sup>18)</sup> die sich freilich weit mehr aus der Bibel, Plinius, Lukrez oder Plutarch nährt als aus empirischer Naturbetrachtung.

Die Feststellung gilt *mutatis mutandis* für Monster und Fabelwesen. Einerseits gehören diese zum neu angeeigneten Traditionsbestand der Antike: Als literarisch-mythologische Motive haben sie wie die Tierwelt Funktionen, die weitgehend konventionalisiert sind. Das bedeutet aber nicht, dass Monstren und das Monströse nicht Teil der literarischen Erneuerung sein könnten.<sup>19)</sup> Andererseits zählen Monster zu den Phänomenen, welche uns heute als absonderlich erscheinen, die in

<sup>13)</sup> Vgl. die einleitenden Überlegungen von GISELE MATHIEU-CASTELLANI, *Les bestiaires dans la poésie amoureuse de l'âge baroque*, in: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 31 (1979), S. 17–34, hier: S. 17–20.

<sup>14)</sup> Hierzu sowie zu den Grenzüberschreitungen, die sich in mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Tierepik ausmachen lassen, vgl. BERNHARD JAHN und OTTO NEUDECK, Einleitung, in: DIES. (Hrsgg.), *Tierepik und Tierallegorese (= Mikrokosmos: Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 71)*, Frankfurt/M. 2004, S. 7–14, hier: S. 7–10.

<sup>15)</sup> Vgl. die vor allem theologischen und philosophischen Belege bei MARIA SUUTALA, *Tier und Mensch im Denken der Deutschen Renaissance (= Studia Historica 36)*, Helsinki 1990, Kap. III. Die Übergänge zwischen polemischer Rhetorik und theologischer Ontologie können fließend sein: Calvin etwa nutzt Tierbilder, um seine Gegner zu diskreditieren, eben weil sie für ihn niedrigen, nicht-rationalen Bereichen des Irdischen angehören; FRANCIS HIGMAN, *Calvin et les animaux*, in: M. T. JONES-DAVIES (Hrsg.), *Le Monde animal au temps de la Renaissance (= Centre de Recherches sur la Renaissance 15)*, Paris 1990, S. 97–113.

<sup>16)</sup> Zu Beispielen s. JEAN CÉARD, *Des Animaux et de l'Excellence de l'Homme*, in: JONES-DAVIES (Hrsg.), *Le Monde animal* (zit. Anm. 15), S. 11–25, hier: S. 14.

<sup>17)</sup> Etwa im Rahmen von Bestiarien, wie Desblache in ihrem historischen Überblick ausführt; LUCILE DESBLACHE, *La Plume des bêtes. Les animaux dans le roman*, Paris 2011, S. 61.

<sup>18)</sup> CÉARD, *Des Animaux* (zit. Anm. 16), S. 11–14.

<sup>19)</sup> Man denke an Rabelais, oder, überraschender, an Ronsard, wie Pouey-Mounou in ihrer Analyse des Monströsen als Motiv und Formprinzip seines Werks herausarbeitet; ANNE-PASCALE POUHEY-MOUNOU, *L'Imaginaire cosmologique de Ronsard (= Travaux d'Humanisme et Renaissance CCCLVII)*, Genf 2002, S. 420–459.

der Frühen Neuzeit aber als Teil einer vielfältigen Wirklichkeit gelten.<sup>20)</sup> Als solche wecken sie Staunen und Verwunderung, sie fordern zur Deutung auf, primär als göttliche Manifestationen (Zeichen, Taten oder Strafen); sie sind also gleichfalls, wenngleich in indirekter Weise, auf den Menschen bezogen. Das Animalische im Mischwesen wiederum manifestiert ebenfalls Möglichkeiten des Menschen, meist die, seinen moralischen oder religiösen Pflichten nicht zu genügen.<sup>21)</sup> Diese Bedeutungen der Monster als real existierende Wesen und Zeichen Gottes gilt es im Hinterkopf zu behalten: Ein mythologisches Monster, das *grosso modo* in Beschreibung und Bedeutung aus der antiken Literatur übernommen wird, kann als ‚realistisch‘ gelten und im Renaissancetext zudem einen theologisch fundierten Appell bedeuten (s. dazu die Deutung von ›Hippolyte‹).

Tiere, Monstren, kurz: animalische Wesen der Arkadiendichtungen helfen also, die Menschenwelt zu bestimmen und zu leiten, Grundzüge einer Anthropologie zu skizzieren. Denn das ist neben anderen Bedeutungsebenen ein zentraler Aspekt der Arkadiendarstellungen, wie Winfried Wehle betont: Die Schäfer tragen dazu bei, das „neue[] Bild vom Menschen“ in der Renaissance zu prägen. Dieses Bild enthält neue Qualitäten, wie das zentrale Beispiel Wehles zeigt: Den antiken Konventionen entgegen kommt der Liebe der bukolischen Figuren „Größe“ zu, die aus „Leidensfähigkeit“ herrührt.<sup>22)</sup> Diese allgemeine Bedeutung stützt sich auf konkrete Eigenschaften und Merkmale, denen ein genereller Gehalt zugewiesen wird.

Die animalischen Bewohner Arkadiens sollen in der Folge analysiert und ihre Funktionen für die Anthropologie der Liebe exemplarisch herausgearbeitet werden. Konkreter Gegenstand der Untersuchung sind zwei Dramen, die im Jahr 1573 uraufgeführt bzw. veröffentlicht wurden: Torquato Tassos ›Aminta‹ und Robert Garniers ›Hippolyte‹. Die beiden Stücke stammen nicht nur aus demselben Zeitraum, sie sind auch in mehrerer Hinsicht komplementär. In ihrer (tragi-)komischen (›Aminta‹) und tragischen Faktur (›Hippolyte‹) machen sie grundsätzlich unterschiedliche Aussagen zur Natur der Liebe, und zwar gerade mittels des Animalischen; diese wiederum stehen beispielhaft für Renaissance-Positionen zum Thema ein.

Es handelt sich zudem um komplementäre Texte in der Weise, wie Arkadien selbst aufgenommen wird: Während ›Aminta‹ eine im näheren Sinne arkadische

<sup>20)</sup> Im Wissen der Zeit gab es nicht die „moderne Ordnung der Natur“, d. h. „eine Ordnung gleichförmiger und unverletzlicher Gesetze“, sondern vielmehr „Gewohnheiten der Natur“, zwischen dem „Irdisch-Weltlichen und dem Überirdisch-Wundertätigen“, innerhalb derer Ausnahmen durchaus vorgesehen waren. LORRAINE DASTON und KATHARINE PARK, Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750, aus dem Engl. von SEBASTIAN WOHLFEIL sowie CHRISTA KRÜGER, Berlin 2002, S. 14. – Vgl. auch JEAN CÉARD, La Nature et les Prodiges. L'insolite au XVI<sup>e</sup> siècle, 2. Aufl., Genf 1996, hier: S. 71.

<sup>21)</sup> Zu den Monsterdeutungen von Luther und Melanchthon vgl. CÉARD, Des Animaux (zit. Anm. 16).

<sup>22)</sup> WEHLE, Arkadien (zit. Anm. 5), S. 135.

Welt entwirft und daher zu den kanonischen Texten in diesem Bereich zählt, ist ›Hippolyte‹ eine Aufnahme des Phaidra-Stoffes. Hier spielt das Arkadische eine untergeordnete Rolle, genauer: Es ist einzig der Titelfigur zugeordnet und dient dazu, deren Lebens- und Liebeskonzeption zu veranschaulichen. Damit wird Arkadien in ›Hippolyte‹ zu einem punktuellen Phänomen, eine Perspektive in der dramatischen Darstellung, die freilich ebenfalls dazu dient, eine Aussage über den Stellenwert und die Natur der Liebeskonzeption zu machen. Diese Gegenüberstellung zwischen einer arkadischen Welt und einem (scheiternden) arkadischen Lebensentwurf innerhalb einer eben nicht arkadischen Wirklichkeit ist ebenfalls aufschlussreich, daher wurde der – auf den ersten Blick überraschende – Vergleich gewählt.

Um ihn zu rechtfertigen und zugleich den möglichen Einwand zu entkräften, dass Tragödie und Arkadien einander fremd seien, sei auf mehrere Sachverhalte verwiesen. Anders als Tragödien implizieren Arkadienrepräsentationen keine feststehende literarische Form, sondern stellen einen Komplex von *topoi*, von Motiven, Figuren und Themen dar. Viele dieser Elemente sind optional und müssen nicht integraler Bestandteil sein; das zeigt selbst das zentrale Beispiel Liebe, die nicht in allen konkreten Ausgestaltungen eine Rolle spielt.<sup>23)</sup> Der Arkadienkomplex ist nicht nur nicht an eine bestimmte literarische Form gebunden – das gilt besonders im Renaissancetheater, dessen Klassizismus noch experimentell ist<sup>24)</sup> –, er findet sich in den verschiedensten Künsten wieder (z. B. auch in Malerei, Musik, Bildhauerei). Der Experimentiergeist ist in ›Hippolyte‹ präsent, ein Drama, das erstens ein eigenes Verständnis von Wahrscheinlichkeit hat, da es nicht zögert, Geister als expressive Elemente einzusetzen.<sup>25)</sup> Zweitens ist es durch zwei Chöre geprägt, deren Einlagen nicht nur Reflexion und Emotion steigern: Sie sind metrisch und musikalisch an das calvinistische Psalter angelehnt und dienen der lyrischen Entwicklung einer spirituellen Dimension;<sup>26)</sup> diese wiederum ist gut mit dem Arkadienmotiv vereinbar.

Die Tragödie schließt arkadische Elemente nicht kategorisch aus: Nicht nur mythologische Quellen und Motivkomplexe wie die Jagd, die sowohl in Tragödien als auch in Arkadiendarstellungen prominent sind, legen das nahe,<sup>27)</sup> sondern auch

<sup>23)</sup> Ronsards ›Bergerie‹ (1565) z. B. enthält nur minimale Spuren einer Liebesdarstellung, ist aber eindeutig eine Arkadiendichtung.

<sup>24)</sup> Zu diesem Sachverhalt vgl. ANGELA OSTER, Klassizismus als Experiment. Tragödie und Theater(un)kultur im Kontext der italienischen Renaissance (mit einem Ausblick auf die französische Klassik), in: NIKLAS BENDER u. a. (Hrsgg.), Ethos und Form der Tragödie. Für Maria Moog-Grünwald zum 65. Geburtstag (= Beihefte zur Germanisch-Romanischen Monatsschrift 60), Heidelberg 2014, S. 85–136.

<sup>25)</sup> SILVIO FERRARI, Les chœurs d'*Hippolyte* et la dialectique entre tragique et lyrique, in: Studi di Letteratura Francese 18 (1992) 1, S. 83–97, hier: S. 86.

<sup>26)</sup> Ebenda, S. 83–86, 88–90, 96f.

<sup>27)</sup> GEORGES ROQUE, Chasse et pouvoir dans la tragédie, in: Études françaises 15.3–4 (1979), S. 71–97.

die zu Grunde liegende Haltung. Bei Tragödien und Arkadiendarstellungen handelt es sich um zwei Formen des für die Renaissance typischen ethisch-ästhetischen oder religiösen „détachement“ von den Unannehmlichkeiten der Welt, welches mit Trauer verbunden ist.<sup>28)</sup> Die literarhistorische Folge belegt durch Übergangsphänomene die Vereinbarkeit. Ein tragischer Stoff wie jener der Phaidra kann durchaus konsequent bukolisch gestaltet werden (dann mit glücklichem Ende), wie etwa die *tragédie lyrique* ›Hippolyte et Aricie‹ von Jean-Philippe Rameau (1733) zeigt; hier wurden sozusagen die lyrischen Choreinlagen, die sich bei Garnier finden, konsequent weiter entwickelt. Ähnliches gilt für das *melodramma*: Diese Erbin der Pastorale inszeniert eine vermiedene Tragödie in einem arkadischen Setting; im 18. Jahrhundert ist das Werk von Metastasio in dieser Hinsicht einschlägig. Angelegt ist das in gewisser Weise eben in ›Aminta‹, ein Stück, das einen tragischen Ausgang andeutet, um mit einem *lieto fine* zu enden.

## II.

### *Tassos ›Aminta‹: Schafe, Bienen, Wölfe*

Der „Prologo“, der Amor im „*abito pastorale*“ auftreten lässt,<sup>29)</sup> verbietet von vornherein jeden Zweifel: Tassos ›Aminta‹ stellt eine Einführung in die Welt der Liebe dar<sup>30)</sup>, über die eben Amor als „il più potente“ der Götter herrscht (Prol.: V. 5).<sup>31)</sup> Der Schäfer Aminta verehrt scheu die Nymphe Silvia, die ihn jedoch nach einem ersten Kuss vor drei Jahren (I,2: V. 435) flieht: Sie ist in Denken und Handeln bestimmt von „il rigor de l’onestate e del virginal fasto“ (Prol.: V. 65f.). Statt

<sup>28)</sup> Ménager untersucht eine Reihe von Formen des „détachement“, etwa das religiöse der Mystik oder das innere des Höflings; DANIEL MÉNAGER, *La Renaissance et le détachement* (= Études et essais sur la Renaissance 91/Série Perspectives humanistes 3), Paris 2011, S. 10, zu Arkadien: S. 122–132, zur Tragödie: S. 201–223.

<sup>29)</sup> Zugleich betont diese *mise en scène* den „grundsätzlichen rollenhaften Status der Schäfer“, den Matzat im Anschluss an Iser, *Das Fiktive* (zit. Anm. 4) zu Recht als ein Merkmal der ausgestellten Fiktionalität von bukolischer Literatur hervorhebt; WOLFGANG MATZAT, Frühneuzeitliche Subjektivität und das literarische Imaginäre. Vom Schäferroman zum *Don Quijote*, in: W. M. und BERNHARD TEUBER (Hrsgg.), *Welterfahrung – Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit* (= Beihefte zur Iberoromania 16), Tübingen 2000, S. 345–361, hier: S. 349.

<sup>30)</sup> Zitiert nach TORQUATO TASSO, *Aminta e Rime*, zwei Bde., hrsg. von FRANCESCO FLORA, Turin 1976, Bd. I, S. 3–63. Im Folgenden wird zitiert mit Akt, Szene und Vers. – Vgl. die Studie von GIOVANNI DA POZZO, *L’ambigua armonia. Studio sull’Aminta del Tasso* (= Biblioteca dell’„Archivium Romanicum“, Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia 176), Florenz 1983, zu kulturellem Kontext und arkadischer Tradition (Teil I), Entstehung, Uraufführung, Textgestalt (Teil II) sowie zur Editions- und Wirkungsgeschichte (Teil III).

<sup>31)</sup> Das Drama arbeitet dieses „allegorische[] Zitat“ sogleich wieder ab, wie Wehle zeigt: Amor legt seine Attribute ab und Schäfergewänder an, er begibt sich auf die Ebene der Figuren und damit der Funktion. Zudem wird nicht er siegen, sondern Amintas „bedingungsloser Liebesdienst“; WEHLE, *Arkadien* (zit. Anm. 5), S. 161.

Amintas Werben nachzugeben, jagt sie in den Wäldern. Das Stück berichtet, wie die beiden dennoch zueinander finden.

Den beiden jungen Menschen steht je ein älterer Berater zur Seite: Dafne malt Silvia die Freuden der Liebe aus, Tirsi bietet Aminta Hilfe bei der Eroberung Silvias an (Akt I). Es werden gleich zwei Pläne geschmiedet. Aminta ist nicht der einzige, der Silvia begehrt: Ein Satyr will sie mit Gewalt nehmen. Unterdessen besprechen sich Dafne und Tirsi, die ihre Schützlinge verkuppeln wollen: Dies soll durch eine Begegnung von Silvia und Aminta an Silvias Badestelle geschehen. Sodann überzeugt Tirsi den von Suizidgedanken geplagten Aminta davon, Silvia beim Baden zu überraschen (Akt II). Es folgt eine Ellipse, Tirsi berichtet anschließend das Geschehene: Aminta ist an der Badestelle auf den Satyr gestoßen, der Silvia festgebunden hatte und im Begriff war, sich an ihr zu vergehen. Aminta hat ihn vertrieben, Silvia hat seine Hilfe jedoch abgewiesen und ist nackt in den Wald entflohen; Aminta ist daraufhin ebenfalls verschwunden, und Tirsi befürchtet nun seinen Selbstmord. Dafne kann dies jedoch verhindern. Die Nymphe Nerina berichtet Dafne, Silvia sei zu ihr gekommen und sie seien zu einer Jagd aufgebrochen. Ein Wolf habe sie angegriffen, Silvia sei ihm gefolgt und verschwunden; nun wird ihr Tod befürchtet (Akt III). Tatsächlich ist sie wohlauf: Nach ihrer Rückkehr berichtet sie Dafne von der Wolfsjagd. Dafne wiederum schildert Amintas Verzweiflung – Silvia erbarmt sich seiner. Ergasto stößt hinzu, er hat Aminta in einen Abgrund springen sehen: Die Frauen machen sich auf die Suche nach dem Leichnam (Akt IV). Elpino berichtet abschließend: Amintas Sturz wurde durch Buschwerk abgefedert, der Bewusstlose durch Silvias Küsse geweckt – der Sieg der Liebe wird gefeiert (Akt V).

Die Liebesthematik fächert sich in die verschiedenen von den Figuren vertretenen Positionen auf, die das Spektrum zwischen Idealismus und Pragmatismus abdecken. Der Novize Aminta steht für ein idealistisches Bild der Liebe: Er pflegt ein petrarkistisch<sup>32)</sup> inspiriertes Liebesleiden, der „*estranea dolcezza*“, die er empfindet, ist – in der typischen Antithese – ein „*non so che d’amaro*“ beigemischt (I,2: V. 341–343). Amintas Fehler liegt darin, sich mit der Anbetung aus der Ferne abzufinden, wenig Tatkraft zu entwickeln. Tirsi fordert ihn daher auf, weniger zu klagen – „[...] *lascia omai questo tanto lamentarti*.“ (II,3: V. 323) – und „*un uomo ardito*“ zu sein (II,3: V. 328). Silvias übertriebene Scham in Liebesdingen wiederum verweist auf einen überzogenen Ehrbegriff („*la mia onestate*“; I,1: V. 111) sowie auf ihre Angst, die Jungfernschaft zu verlieren („*insidiator di mia virginitate*“; I,1: V. 120) – erneut ein Reinheitsbestreben, das irregeleitet ist. Dafne wirkt ausgleichend, indem sie die Freuden der Mutterschaft und der Erotik gleichermaßen

<sup>32)</sup> Diese petrarkistische Wendung der arkadischen Liebe – welche die antike mit der neuen Tradition zusammenbringt – geht auf Sannazaros ‚Arcadia‘ zurück; vgl. dazu WEHLE, Arkadien (zit. Anm. 5), S. 147. – Zu den exakten ‚Petrarchismi‘, vgl. DA POZZO, L’ambigua armonia (zit. Anm. 30), S. 194–203.

anpreist (I,1). Die älteren Berater stehen allgemein für Lebenserfahrung: Dafne berichtet von den Freuden der ersten Nacht (I,1: V. 71–73) und verteidigt die „piaceri di Venere“ (I,1: V. 2); sie will diese allerdings im Rahmen der Liebe sehen. Tirsi hingegen genießt nur noch erotische Freuden: Das Bittere der Liebe meidet er (II,2: V. 224–226) – er repräsentiert ein abgeklärtes, genussorientiertes Liebesmodell; dies hält ihn nicht davon ab, Amintas Liebe zu fördern und auf Dafnes Flirten ironisch einzugehen (vgl. II,2, bes. V. 265–268).

Hinzu kommen Parallelgeschichten, welche diese Positionen entwickeln und vervollständigen. Elpino schließt an die Position von Aminta an und betont so deren Bedeutung: Elpino wirbt (ebenfalls erfolglos) um Licori (I,1: V. 181–186); Amintas Erfolg gibt ihm neue Hoffnung (V,1: V. 14–19, 61–65). Eine zentrale Nebenhandlung hingegen entwirft ein neues Extrem, nämlich die des Satyrs: Das mythologische Mischwesen ist durch virile Triebhaftigkeit charakterisiert.

Questa mia faccia di color sanguigno,  
queste mie spalle larghe, e queste braccia  
torose e nerborute, e questo petto  
setoso, e queste mie vellute cosce  
son di virilità, di robustezza  
indizio: e se no 'l credi fanne prova.  
(II,1: V. 39–44)

Silvias Abweisung – sie weist „il dolce mele“ zurück (II,1: V. 29), den der Satyr ihr anbietet, ein Punkt, der noch aufgegriffen werden wird – ruft bei ihm eine Reaktion hervor, die der Amintas entgegengesetzt ist: Der Satyr ist erbst, vermutet ob seiner physischen ‚Vorzüge‘, dass Silvia ihn zurückweise „perché povero sono“ (II,1: V. 55).<sup>33)</sup> Mit „violenza“ will er sich holen, was man ihm verweigert (II,1: V. 79). Der Satyr hat tierische Anteile und diese werden mit sexueller Potenz, Zügellosigkeit und Brutalität assoziiert.<sup>34)</sup> Im Bereich der Liebe ist das Tierische soweit ein negatives Extrem.

Die Skala der Haltungen in Sachen Liebe reicht also von Verweigerung über passive Verehrung und aktives Umwerben bis hin zu brutaler Gewalt. Offenkundig ist, dass die Novizen Aminta und Silvia einen Lernprozess durchlaufen: Besonders Silvia gelangt über die „pietate“ zur Einsicht darein, dass ihre vermeintliche

<sup>33)</sup> Hier knüpft Tasso an die utopischen Züge der Bukolik an (s. dazu unten), Arkadien wird in Abgrenzung zur Geldgier der städtischen Zivilisation entworfen (vgl. bes. II,1: V. 57f.: „E veramente il secol d'oro è questo, | poi che sol vince l'oro e regna l'oro.“). Allerdings gilt hier wie allgemein (und besonders im Bereich der Sexualität), dass der Satyr eine verzerrte Version der arkadischen Utopie bietet.

<sup>34)</sup> Dies zeigt sich nicht nur in seinem Aussehen, das in ›Aminta‹ nicht detailliert wird, traditionell aber tierische Anteile hat, sondern auch darin, dass der Satyr damit prahlt, Bären und Eber, besonders männliche Tiere, im Zweikampf besiegen zu können – er stellt sich implizit auf eine Stufe mit ihnen (II,1: V. 49–52).

„onestate“ in Wahrheit „crudeltate“ war (IV,1: V. 113–132); es folgt bald darauf die Liebe. Silvia vollzieht also jene Entwicklung, die Amor im „Prologo“ projiziert hatte (V. 62–77). Aminta durchläuft einen begrenzteren Lernprozess: Er muss einsehen, dass Liebe nicht immer Worte gebraucht und sich selten so klar ausdrückt, wie er es erhofft. Vor allem lernt er zu handeln.

Die Lernprozesse werden vom Chor durch Lieder am Aktende wesentlich ergänzt. Wenn auch klar ist, dass Aminta und Silvia je auf ihre Weise irgehen, so betont der Chor am Ende von Akt II doch, dass die Ratgeber Tirsi und Dafne nur in Grenzen helfen können: Es gibt keine „scuola“, welche die „si lunga e dubbia arte d'amare“ lehrte (II,3: V. 417–419) – Tasso demonstriert, dass Liebe nicht erlernbar ist. Auch die Beispielhaftigkeit von Amintas Liebeserfolg – an die Elpino, der von einem „esempio“ spricht (V,5: V. 14), ja glauben möchte – wird in Frage gestellt: Am *lieto fine* des Dramas, das durch den Suizidversuch insgesamt tragikomische Züge hat,<sup>35)</sup> hält der Chor der Schäfer fest, dass Aminta „molto amaro“ erlitten habe, welches durch das „dolce presente“ möglicher Weise nicht ausgeglichen werde; er verweist darauf, dass die eigene Liebe keine „sì gravi tormenti“ enthalte und redet einer hedonistischen Liebeskonzeption das Wort: „brevi preghiere e servir breve“ (V,1: V. 140–158). Kurz: Die Leichtigkeit der Liebe wird abschließend betont. Dies mag man den Umständen der Uraufführung zuschreiben: ›Aminta‹ wurde im Sommer 1573 auf der Po-Insel Belvedere, einem Lustort des Este-Hofes, erstmals inszeniert – dem Erholungskontext der Sommerfrische musste das Stück gerecht werden. Dennoch ist die leichte Konklusion das letzte Wort in Sachen Liebe.

Was hat die Fauna mit der menschlichen Gefühlswelt der Liebe zu tun? Beide sind aufs Engste verbunden. Das Stück bezieht sich von Anfang bis Ende auf die Tierwelt, sei es mittels Motiven, Vergleichen oder Verhaltensweisen. Dabei handelt es sich nicht um Schafe oder Rinder – diese sind eine Voraussetzung der Schäferexistenz, die höchstens beiläufig erwähnt wird (II,2: V. 272–274). In den Fokus rücken vielmehr halb domestizierte und wilde Tiere – sie stehen im Zusammenhang mit dem Wald und der Jagd.

Ganz entscheidend in dieser Hinsicht ist die Figur der Silvia. Die störrische Jungfrau wendet sich nicht einfach von der Liebe ab, sondern vor allem der Jagd zu. Sie steht im Zeichen einer anderen, einer göttlichen Jungfrau: Silvia ruft Diana an, um sich gegen Aminta (III,1: V. 105) zu verwahren; auch ist die Quelle, wo sie baden möchte und die beinahe zum Ort ihrer Vergewaltigung wird, der Göttin der

<sup>35)</sup> So bereits INGEGNERI, ›Della poesia rappresentativa‹, S. 276 (MAURER, S. 202, Anm. 77). Zu der generischen Unbestimmtheit der Pastorale sowie zu den tragischen Einsprengseln in ›Aminta‹, vgl. KARL MAURER, Goethe und die romanische Welt. Studien zur Goethezeit und ihrer europäischen Vorgeschichte, Paderborn u. a. 1997, S. 194–208, bes. S. 202–208. Maurer arbeitet insgesamt eine Evolution vom Schäferspiel zur Tragödie heraus – eine Entwicklung, welche den hier vorgenommenen Vergleich legitimiert.

Jagd geweiht (II,2: V. 207).<sup>36)</sup> Silvias Tun ist also auf die ungezähmte Natur gerichtet: „[...] seguir le fere fugaci, e le forti | atterrar combattendo [...]“ (I,1: V. 13f.) ist ihr Vergnügen. Diese Hinwendung zu wilden Tieren schlägt in die Liebeshandlung zurück: Silvia wird gewisser Weise selbst zu einem Tier, wie zahlreiche Vergleiche und Metaphern nahelegen. Silvia „nega d’esser donna“ (I,2: V. 255), sie ist „fera | più che tutte le fere“ (I,1: V. 146f.), flieht wie eine Viper (I,2: V. 451f.) oder eine Hirschkuh (III,1: V. 118), ist in Liebesfragen grausamer als ein Tiger (IV,1: V. 74f.). Wie ein Wald wilde Tiere verbirgt, so verbirgt ihre Brust „odio, disdegno ed impietate“ (II,1: V. 19). Es überrascht nicht, dass sich Silvias Tun – ebenfalls metaphorisch – gegen Menschen richtet, sie wie eine Jägerin Aminta mit „l’arme di sua bellezza“ am Herz verwundet (II,2: V. 107). Silvias Wildheit ist es, die gezähmt werden muss. Dafne hofft, „il tuo Aminta | pur un giorno dimestichi la tua | rozza salvatichezza“ (I,1: V. 77–79), hält jedoch zweifelnd fest: „[...] ma torrei piuttosto | a domare un giovenco, un orso, un tigre, | che a domare una semplice fanciulla [...]“ (II,2: V. 102–104) ›Aminta‹ ist, könnte man sagen, ein Domestizierungs-drama. Die hier vermittelte Anthropologie zeigt die Wildheit im Menschen und ihre Bändigung.

Die Zähmung ist paradoxer Weise eine Naturnotwendigkeit: Silvia fällt als Wilde aus der natürlichen Ordnung. Die Liebe ist ein universales Gesetz, wie Dafne Silvia vor Augen führt:

Stimi dunque nimico  
 il monton de l’agnella?  
 de la giovenca il toro?  
 Stimi dunque nimico  
 il tortore a la fida tortorella?  
 Stimi dunque stagione  
 di nimicizia e d’ira  
*la dolce primavera,*  
*ch’or allegra e ridente*  
*riconsiglia ad amare*  
*il mondo e gli animali*  
*e gli uomini e le donne?* E non t’accorgi  
*come tutte le cose*  
*or sono innamorate*  
 d’un amor pien di gioia e di salute?

(I,1: V. 122–136; Hervorh. N.B.)

<sup>36)</sup> Hinzu kommt Dafnes Geschichte, welche parallel zu Silvias konstruiert ist; auch sie steht im Zeichen Dianas (I,1: V. 76f.) – wie allgemeiner der Daphne-Mythos der einer jungfräulichen Jägerin ist. Die Daphne-Metamorphose spiegelt sich in ›Aminta‹ mehrfach und fließt in die Figur der Silvia mit ein, die im Moment des Vergewaltigungsversuchs fast mit dem Gewächs verschmilzt, also quasi eine Metamorphose erfährt; Boillet hat dies herausgearbeitet: DANIELLE BOILLET, ‚Non mi fuggir, donzella‘: variazioni sul motivo della fuga nel teatro pastorale, in: DIES. und ALESSANDRO PONTREMOLI (Hrsgg.), *Il mito d’Arcadia. Pastori e amori nelle arti del rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Torino, 14–15 marzo 2005 (= Biblioteca dell’„Archivium Romanicum“, Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia 336), Florenz 2007, S. 3–35, hier: S. 10f.

Das Liebenlernen ist für Menschen ebenso natürlich<sup>37)</sup> wie das Erlernen von Bewegungsabläufen für Tiere (II,2: V. 116–120). Die kosmische Ordnung, der alle Geschöpfe unterstehen, und die – so suggerieren die Beispiele und Verweise auf Mutterschaft (I,1: V. 3–8) – eine natürliche Fruchtbarkeit beinhaltet, verletzt Silvia. Dafne nennt alle möglichen Tiere und Pflanzen,<sup>38)</sup> zählt als Positivbeispiele aber nicht zufällig zuerst domestizierte Tiere auf. Schafe, Rinder, Tauben: Sie vereinen Natur und Kultur, Fruchtbarkeit und Treue; ich komme darauf zurück.

Allerdings ist Silvias Verirrung kein individueller Fehltritt. Wie das Chorlied am Ende des ersten Aktes betont (II,2: V. 563–632), sind die Zeitläufte schuld: Nach dem Ende des Goldenen Zeitalters, das Tasso als Epoche der unschuldigen Liebe malt,<sup>39)</sup> wird die menschliche Gesellschaft vom „Onor“ beherrscht (II,2: V. 582), eine soziale Norm, die dem Chor und Tasso zu Folge ein „vano | nome senza soggetto“ (II,2: V. 578f.) ist; die Menschen haben sie zum „idolo“ erhoben (II,2: V. 580). Der natürlichen Devise „*S’ei piace, ei lice*.“ (II,2: V. 590) ist erst zu neuem Recht zu verhelfen; das geschieht im Stück.<sup>40)</sup> Der unnatürliche Status von Silvia ist also eine Form der Zivilisationskritik.

Die Tiere wirken auf ihre Weise darauf hin, dass die Verformungen der Kultur korrigiert werden. Zentral sind ein Säugetier und ein Insekt. Zunächst spielt der Wolf eine prominente Rolle: Silvia stößt auf der Jagd im „Eliceto“ (I,1: V. 235), einem Steineichenwald, auf die Bestie, der sie nachläuft; sie trifft sodann auf ein ganzes Rudel (IV,1: V. 18). Beeindruckend ist das verfolgte Exemplar, das Nerinas Bericht zufolge schreckliche Züge hat: „[...] un lupo sbuca, | grande fuor di misura, e da le labbra | gocciolava una bava sanguinosa.“ (III,2: V. 206–208) Das blutige Maul ist das entscheidende Charakteristikum, Silvia erwähnt es in ihrem Bericht (IV,1: V. 12–49, hier V. 22): Der Wolf verletzt und tötet, er ist ein wildes

<sup>37)</sup> Tirsi betont später, dass die entscheidende Lehrerin nicht Dafne ist: „maestra è la natura“ (II,2: V. 125).

<sup>38)</sup> Später verweist sie darauf, dass auch die wildesten Tiere (Natter, Tiger, Löwe) und selbst die Pflanzen (Weinrebe, diverse Baumarten) lieben: Damit wird die kosmische Bedeutung der Liebe betont (I,2: V. 145–160).

<sup>39)</sup> Zur Thematik allgemein Chiodo, der die Einflüsse von Tibull und mehr noch von Ovid hervorhebt. Er betont, dass das Goldene Zeitalter in ›Aminta‹ eine „connotazione erotica“ habe; DOMENICO CHIODO, *Il mito dell’età aurea nell’opera tassiana*, in: *Studi Tassiani* 35 (1987), S. 31–58, hier: S. 33–35 und 39.

<sup>40)</sup> Borsellino bezeichnet ›Aminta‹ als eine „utopia erotica“, deren Lehre mittels des Mythos vom Goldenen Zeitalter entworfen wird: „La bella età dell’oro non è l’utopia di un mondo elementare in pace, senza fatica e privazioni, ma la proiezione della nostra sessualità repressa in una umanità innocente, senza pudori, che soddisfa le pulsioni del Piacere, poi impedita dal pregiudizio dell’Onore.“ Borsellino beschreibt die Widerstände, auf die diese Utopie stoßen musste – die zentrale Antwort auf Tasso ist Battista Guarinis ›Il pastor fido‹ (1590), der dem Gesetz des Gefallens „la legge dell’Onestà dettata dalla fede ovvero dalla fedeltà del matrimonio“ als Bedingung des Vergnügens voranstellt. Vgl. NINO BORSELLINO, *S’ei piace, ei lice*. *Sull’utopia erotica dell’Aminta*, in: GIANNI VENTURI (Hrsg.), *Torquato Tasso e la cultura estense* (= *Biblioteca dell’Archivium Romanicum*), Serie I: *Storia, Letteratura, Paleografia* 280), drei Bde., Florenz 1999, Bd. III, S. 957–969, hier: S. 960 und 964.

Tier, das in den Kulturraum einbricht und sowohl Nutztiere als auch Menschen gefährdet; Schafe, die Grundlage des Hirtendaseins, sind seine Opfer, insofern stellt der Wolf den natürlichen Feind in einem Pastoraldrama dar. Auch die Größe ist ein wichtiges Merkmal: Die Außergewöhnlichkeit treibt Silvia zur Flucht. Sie, die den Zweikampf mit den Bestien sucht – „le forti | atterrar combattendo [...]“ (I,1: V. 13f.) –, wird angesichts dieses Exemplars zur Gejagten. Dieser Umschwung antizipiert die Entwicklung ihrer LiebesEinstellung: Angesichts des außergewöhnlichen Eindrucks von Amintas Suizidversuch, der aus christlicher Sicht ebenfalls monströs gewesen wäre, wird sie von Amors Jägerin zu seinem Opfer werden.

Diese Entwicklung lässt sich an einem zweiten Tier erkennen, der Biene, die das entscheidende Tiermotiv in ›Aminta‹ darstellt, ja das zentrale Motiv schlechthin. Es ist einer Biene zu verdanken, dass Aminta den ersten Kuss von Silvia ergattert und den Raum der wilden Natur verlässt. Denn ursprünglich waren die beiden Jugendfreunde, die gemeinsam der Jagd frönten, sich zusammen im Naturraum Wald bewegten. Eines Tages jedoch wird eine andere Schäferin von einer Biene gestochen – „le morse e le rimorse avidamente“ (I,2: V. 356). Grund ist eine Verwechslung, das Insekt hat „le guancie vermiglie come rosa“ auf Grund der „similitudine“ für eine Blume gehalten (I,2: V. 355–358). Silvia heilt per Zauberspruch:

Così dicendo, avvicinò le labbra  
de la sua bella e dolcissima bocca  
a la guancia rimorsa, e con soave  
susurro mormorò non so che versi.  
Oh mirabili effetti! sentì tosto  
cessar la doglia: o fosse la virtute  
di que' magici detti o, com'io credo,  
la virtù de la bocca  
che sana ciò che tocca.

(I,2: V. 368–376)

Aminta beobachtet die Szene. Er, der bis dato nur eine jugendlich-konfuse Zuneigung für Silvia empfunden hat, spürt „ne 'l cor novo desire | d'appressare a la sua questa mia bocca“ (I,2: V. 383f.). Er gibt vor, ihn habe ebenfalls eine Biene gestochen, und zwar auf die Lippe. Die List gelingt:

La semplicetta Silvia,  
pietosa del mio male,  
s'offrì di dar aita  
a la finta ferita, ah! lasso!, e fece  
più cupa e più mortale  
la mia piaga verace,  
quando le labra sue  
giunse a le labra mie.  
Né l'api d'alcun fiore  
còglion sì dolce il mel ch'allora io colsi  
da quelle fresche rose;  
[...]

(I,2: V. 395–405)

Tasso entwickelt das konkrete Motiv fort: Von der realen Biene kommt er zur vorgetäuschten und über diese schließlich zur Metapher, denn Aminta empfängt eine Liebeswunde und sammelt selbst wie eine Biene die Süße von Silvias Lippen. Das Bild wird in komplementärer Weise ausbuchstabiert: Die zwei Tätigkeiten der Biene – Sammeln und Stechen – und ihre respektiven Wirkungen – Süße und Schmerz – werden entwickelt; es enthält sowohl petrarkistische als auch hedonistische Elemente (Schmerzliebe und konkreter Genuss). Es wird schließlich dadurch verstärkt, dass es später erneut aufgegriffen wird: Der Honig, den der Satyr Silvia erfolglos anbietet, situiert sich in einem ähnlichen Spannungsfeld zwischen konkretem Motiv und Metapher.<sup>41)</sup>

Zudem erlaubt das Bild den direkten Anschluss an das Amormotiv: Beide können fliegen, und, wie Amor mit dem Pfeil, so verletzt die Biene mit dem Stachel. Das beweist die Folge, denn Tasso führt das Bild konsequent fort. Silvia wird Amintas Entwicklung nachvollziehen. Dafne vergleicht den Vorgang mit einem Bienenstich, diesmal ist Aminta das Insekt:

[...] Misero Aminta!  
 Tu in guisa d'ape che ferendo muore  
 e ne le piaghe altrui lascia la vita,  
 con la tua morte hai pur trafitto a 'l fine  
 quel duro cor che non potesti mai  
 punger vivendo. [...]

(IV,1: V. 136–141)

Die Parallele wird noch expliziter: Aminta verletzt das „duro cor“ Silvias – ein ungewöhnlicher Ort für einen Bienenstich, nicht aber für die Pfeile Amors. Dennoch ist die Parallelführung pertinent, weil Aminta wie die Biene nach dem Stich stirbt (so zumindest der Informationsstand Dafnes zu diesem Zeitpunkt der Handlung). Tassos Einsatz der Biene verbindet also ein konkretes Motiv mit der Liebesmetaphorik und verknüpft beide mit der allegorischen Verkörperung des zentralen Themas,<sup>42)</sup> d. i. dem Amormotiv.<sup>43)</sup>

<sup>41)</sup> Vermutlich ist zunächst konkret das Bienenprodukt gemeint (was bei zwei Waldbewohnern zumindest naheliegt), dann jedoch eindeutig die Süße der Liebesfreuden: „Lasso! quand'io t'offerisco il dolce mele, | tu lo disprezzi, dispettosa, forse | perché mel via più dolce hai ne le labra.“ (II,1: V. 29–31) Die „povertà“ des Satyrs ist, das zeigen die darauf folgenden Verse (II,1: V. 32–35), zunächst eine der Liebe, dann erst eine materielle.

<sup>42)</sup> Die Bedeutung des Motivs hat bereits Giusto Fontanini in der ersten großen Abhandlung zu ›Aminta‹ herausgestellt: In seiner apologetischen Schrift *L'Aminta* di Torquato Tasso. Difeso e illustrato da Giusto Fontanini (1700) widmet er das gesamte dritte Kapitel der besagten Szene. Er stellt dabei nicht nur „Decoro“ und „verisimilitudine“ der Bienenzene heraus, sondern nennt auch mögliche Quellen; vgl. die Faksimile-Ausgabe der Edition von 1730 (Venedig): *L'Aminta* di Torquato Tasso. Difeso e illustrato da GIUSTO FONTANINI. Con alcune osservazioni d'un accademico fiorentino, introduzione e aggiunta all'indice del Fontanini di ANDREA GAREFFI, Manziana (Rom) 2000, S. 45–67, hier: S. 45.

<sup>43)</sup> Tasso verwendet die Gleichsetzung auch in seiner Lyrik und verweist in diesem Zusammenhang selbst auf ‚griechische Dichter‘ als Quelle; so MARIA GRAZIA ACCORSI, *Aminta*:

Darüber hinaus gibt es zwei weitere Gründe, warum die Biene relevant ist. Zum einen erlaubt das Insekt es, die Liebes- mit der Dichtungsthematik zu verbinden. Grund ist bereits der wiederkehrende Vergleich von Sangesqualitäten mit der Süße des Honigs bei Theokrit,<sup>44)</sup> viel mehr noch aber das berühmte Bienen-gleichnis, das Seneca im elften Buch der Lucilius-Briefe entwickelt:<sup>45)</sup> „Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae uagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quicquid attulere, disponunt ac per fauos digerunt et, ut Vergilius noster ait, ‚liquentia mella | stipant et dulci distendunt nectare cellas.“<sup>46)</sup> – es handelt sich bei den Blumen um Lektüren, beim Honig um die Lese Früchte. Im Rahmen einer Poetik der *imitatio auctorum* bildet der Autor Geschmack und Können an der Vielfalt nachahmungswürdiger Werke, die er sich anverwandelt.<sup>47)</sup> Natürlich ist in ›Aminta‹ im Bienenkontext von Lektüre und Dichtung nicht direkt die Rede; Tasso nutzt, wie der von Seneca bemühte Vergil, das Bienen-gleichnis um menschliches Tun zu illustrieren.<sup>48)</sup> Aber die Kenntnis der Stelle bei Dichter und Zuschauer kann vorausgesetzt werden, und der Verweis auf das berühmte Gleichnis ist dann wahrscheinlich.

Dies gilt umso mehr, als Senecas Stelle auf eine eminente Tradition aufbaut. Die Biene und der Honig wurden nicht nur in der bukolischen Tradition, sondern ganz generell in der antiken Literatur mit Dichtung in Verbindung gebracht: Apollon ist der Gott der Musen und der Bienen; die Musen selbst werden als ‚honigtriefend‘ bezeichnet; schöne Dichtung oder allgemein schön geformte Sprache gilt als ‚süßer als Honig‘ etc.<sup>49)</sup> Vor allem aber hat Tasso diese Tradition offenbar rezipiert und reiht sich in sie ein. In „Il conte overo de l’imprese“ unternimmt er einen direkten Vergleich zwischen Dichter und Biene:

C. [...] i poeti sono simili a l’api, cacciati da l’ingratitude e dal fumo de l’altrui ambizione.  
F.N. Non può aver fine il ragionamento de le api con la similitudine de’ poeti, tutto che Platone

---

Ritorno A Saturno (= Studi di Filologia Antica e Moderna 7), Soveria Mannelli 1998, S. 92 (leider ohne genauen Nachweis).

<sup>44)</sup> Vgl. etwa das Urteil des Geißhirtin im Wettstreit von Daphnis und Menalkas in der achten Idylle: THEOKRIT, Gedichte. Griechisch-deutsch, hrsg. von F. P. FRITZ, München 1970, S. 65–72, hier: S. 72, V. 83.

<sup>45)</sup> L. ANNAEUS SENECA, Ad Lucilium epistulae morales LXX–CXXIV, [CXXV] / An Lucilius Briefe über Ethik 70–124, [125], übers. und hrsg. von MANFRED ROSENBACH, in: SENECA, Philosophische Schriften, fünf Bde., Darmstadt 1984, Bd. IV, 84, 1–13 (S. 222–231).

<sup>46)</sup> „Die Bienen, wie man sagt, müssen wir nachahmen, die umherfliegen und die zur Honig-gewinnung geeigneten Blüten aussaugen, sodann, was sie eingebracht haben, ordnen, auf die Waben verteilen und, wie unser Vergil sagt, ‚flüssigen Honig | anhäufen und mit süßem Nektar füllen die Zellen.“ Ebenda, 84,3 (S. 224f.).

<sup>47)</sup> Vgl. dazu JÜRGEN H. PETERSEN, Mimesis – Imitatio – Nachahmung, München 2000, S. 81f.

<sup>48)</sup> Wenn auch nicht allgemein, sondern in der Ausprägung der Liebe. Zu Vergil, vgl. Aeneis I, V. 430–436.

<sup>49)</sup> Vgl. hierzu die Erläuterungen und Belege bei RALPH DUTLI, Das Lied vom Honig. Eine Kulturgeschichte der Biene, 4. Aufl., Göttingen 2013, S. 100–111.

nel dialogo intitolato *l'Ione* dica che i poeti sono sacri e da divino furore ispirati, e da lui commossi volino a guisa di pecchie e si spaziano intorno a' fonti de le Muse e a i fiori de la poesia [...].<sup>50)</sup>

Nimmt man diesen Hinweis ernst, so kann man in der Tat Aminta, Amor und Biene parallel setzen. Durch eine Serie von Gleichsetzungen und Rollenübernahmen (ob auf Handlungsebene oder im Bereich der rhetorischen Gestaltung) entwickelt das Drama das Spiel im Spiel: Vom „Prologo“, in dem Amor in ein Schäfergewand schlüpft, über die Amorrolle der Biene bis zum Fingieren des Bienebisses durch Aminta (eine Fiktion, die Aminta sozusagen selbst zur Amor-Biene macht) – in einer Reihe von kleinen Dramen im Drama wird der Dichtungscharakter des Stücks anschaulich, auch wenn auf dieser Ebene keine explizite Reflexion auf die Fiktionalität des Stückes stattfindet.

Durch Bienenrolle und Bienengleichnis eröffnet *Aminta* dennoch eine typische Ebene bukolischer Texte: Arkadiendichtungen sind fast immer metapoetischer Natur. Wolfgang Iser fasst den Sachverhalt wie folgt: „Vielleicht ist die Bukolik deshalb ein von der Geschichte privilegierter Diskurs, weil sie das Fingieren thematisiert und dadurch literarischer Fiktionalität zur Anschauung verholfen hat.“<sup>51)</sup> Diese „Verbildlichung“<sup>52)</sup> geschieht in *Aminta* zwar auf eher beiläufige, aber doch deutliche Weise. Implizit findet sie im Komplex der Biene statt, explizit wird sie im Munde mancher Figuren. Tirsi etwa ist Dichter (II,2: V. 271–300), und Dafne bittet ihn, ihre Einsichten in die Natur der Frauen betreffend: „[...] e sopra tutto | non porlo in rime.“ (II,2: V. 191f.) Hier wird suggeriert, Sagen und Tun der Figuren könne Gegenstand der Dichtung werden. Dies trifft natürlich besonders auf die Liebe zu, die wiederum durch die Biene motivisch und rhetorisch gestaltet wird. Die Biene ist auch ein metapoetisch-intertextueller Verweis.

Der zweite Grund ist, dass *Aminta* eine Ambivalenz durchzieht, das Verhältnis von Natur und Kultur betreffend. Einerseits ist die reine Natur, wie Silvia sie sucht, negativ besetzt – der Mensch soll sich nicht auf eine Stufe mit wilden Tieren stellen. Die animalische Seite der Sexualität soll ebenfalls gebändigt werden – der Satyr belegt das *a contrario*. Andererseits ist die Kultur der Ort der Ehre, d.h. sie ist der positiven Eigenschaften des Goldenen Zeitalters verlustig gegangen: Mit der Devise *S'ei piace, ei lice* soll diese Natürlichkeit wieder eingeholt werden.

<sup>50)</sup> TORQUATO TASSO, XXV Il conte overo de l'impresa, in: DERS., Dialoghi, zwei Bde., hrsg. von GIOVANNI BAFFETTI (= *Classici*), Mailand 1998, Bd. II, S. 1107–1213, hier: S. 1179 (C. bezieht sich auf den Conte, F.N. auf einen Forestiero Napolitano; vgl. S. 1112). Es folgen Ausführungen zu positiven Eigenschaften der Bienen (S. 1179–1181), es werden u. a. Vergil, Xenophon und Aristoteles zitiert – in Tassos Augen handelt es sich offensichtlich um außergewöhnliche Tiere: „quasi abbiano parte di spirito divino“ (S. 1180).

<sup>51)</sup> ISER, *Das Fiktive* (zit. Anm. 4), S. 60.

<sup>52)</sup> Ebenda.

Allerdings liegt auf der Hand, dass dies nicht unter den ehemals paradiesischen<sup>53)</sup> Bedingungen geschehen kann: Es kann nur eine individuelle Errungenschaft sein. Angestrebt wird gewissermaßen eine natürliche Kultur, wie sie zeitgleich das höfische Ideal der *sprezzatura* propagiert – allerdings wird im ›Aminta‹ nicht das höchste kulturelle Können als quasi natürlich vorgeführt, sondern das Verhältnis von Kultur und Natur neu abgestimmt. Die Biene als halb wildes, halb domestiziertes Tier<sup>54)</sup> dient als Projektionsfläche für diese Erwartung: Der Mensch soll in der Liebe ebenfalls Natur und Kultur zum Einklang bringen.<sup>55)</sup>

Während der Wolf als blutrünstiger Räuber und der Satyr als sexuelles Triebwesen negative Extreme einer Lebens- und Liebesweise illustrieren, hat die Biene das Potential, die angestrebte Verbindung von Natur und Kunst zu veranschaulichen und diese mit den Themennetzen Liebe und Dichtung zu verknüpfen. Einerseits zeigen die Tiere in Reinform bzw. als Anteile in mythologischen Mischwesen die Grenzen des Menschlichen auf. Andererseits helfen sie, den Wert humaner Liebe zu erreichen und rhetorisch zu illustrieren.

### III.

#### *Garniers ›Hippolyte‹: Das Ende der Jagd*

Robert Garniers Tragödie ›Hippolyte‹<sup>56)</sup> stellt die bukolische Welt nur in begrenzter Weise dar: Sie ist der Lebensraum des Titelhelden, und dieser ist äußerst fragil.<sup>57)</sup> ›Hippolyte‹ greift, wie der Name nahelegt, den Phaidra-Stoff auf, d. h. die

<sup>53)</sup> Vgl. die Anspielung auf „gli angui“, die in der Gartenlandschaft des „età de l'oro“ noch nicht anwesend waren (I,2: V. 565–570). Die Paradieskonnotation führt dazu, dass eine wirkliche Rückkehr ausgeschlossen ist: Durch die Erbsünde ist der Zustand der Unschuld für immer verloren.

<sup>54)</sup> Die Biene ist in den romanischen Sprachen bereits etymologisch gesehen eine Baumeisterin und damit auch als Tier einer gewissen kulturellen Leistung fähig; vgl. DUTLI, Das Lied vom Honig (zit. Anm. 49), S. 38–41.

<sup>55)</sup> Wie Schneider herausgearbeitet hat, ist es der Bukolik epochenübergreifend darum zu tun, das „Naturverhältnis von Poesie“ zu bestimmen – genau das leistet die Darstellung des Animalischen in ›Aminta‹; vgl. STEFFEN SCHNEIDER, Schillers poetologische Reflexion der Natur im Horizont der Renaissancebukolik, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft (2005), Sonderheft 6: Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen, hrsg. von GEORG BRAUNGART und BERNHARD GREINER, S. 39–54, hier: S. 54.

<sup>56)</sup> Uraufgeführt im Juli 1576 von den Schülern des collègue Saint-Maxent; vgl. hierzu die in der Folge zitierte neue Ausgabe: ROBERT GARNIER, Hippolyte, in: DERS., Théâtre complet, Bd. II, hrsg. von JEAN-DOMINIQUE BEAUDIN, Paris 2009, hier die „Introduction“, S. 22, Anm. 1; da das Stück keine Szeneneinteilungen besitzt, wird nur auf Akt, Vers und ggf. auf den Chor verwiesen, der jeweils am Ende eines Aktes das Wort ergreift. Bei Bedarf wird zurückgegriffen auf den Kommentar der älteren Standardausgabe: ROBERT GARNIER, Marc Antoine, Hippolyte, in: DERS., Œuvres complètes, Bd. II, hrsg. von RAYMOND LEBÈGUE, Paris 1974, S. 99–204 sowie den Kommentar S. 235–262.

<sup>57)</sup> Das Bukolische in Racines Bearbeitung des Phaidra-Stoffes hat Alain Schorderet untersucht. Seine Interpretation ist nicht überzeugend, da er die ›Stances‹ von Agrippa d'Aubigné

Liebe Phaidras zu ihrem Stiefsohn Hippolytos, Theseus' Sohn aus erster Ehe.<sup>58)</sup> Es handelt sich um die erste französischsprachige (und die erste neusprachliche) Fassung des Stoffes sowie um die erste französische Liebestragödie. Sie ist spürbar an Senecas ›Phaedra‹ angelehnt.<sup>59)</sup>

Das Stück spielt in Athen und beginnt mit einem Monolog des Geistes von Egeë, Thesees Vater. Er resümiert die Vorgeschichte (der Minotauros, sein eigener Tod, Thesees Gang in die Unterwelt) und kündigt das kommende Unheil an. Sodann tritt Hippolyte auf, der einen Alptraum berichtet: Dieses schlechte Omen wird durch weitere verstärkt. Ein Jägerchor besingt die Freuden der Jagd (Akt I). Es folgt ein Dialog zwischen Phèdre und ihrer Amme über Phèdres Liebe. Während die Amme zu Vernunft rät, ist Phèdre hin- und hergerissen. Durch eine Suiziddrohung zwingt sie die Amme dazu, ihr zu helfen. Der Chor der Athener besingt die schreckliche Macht Amors (Akt II). Obwohl die Amme von Hippolyte erfahren hat, dass er Frauen hasst, ermutigt sie ihre Herrin: Phèdre entdeckt ihm ihre Liebe. Hippolyte weist sie entsetzt zurück und flieht, lässt aber sein Schwert zurück; die Amme gibt vor, Phèdre sei von Hippolyte Gewalt angetan worden. Der Chor besingt die Grausamkeit der Frauen (Akt III). Theseë kehrt zurück, Phèdre spinnt die Lüge der Amme fort, das Schwert dient als Beweis. Theseë ruft Neptun an und bittet um den Tod von Hippolyte; die Amme sieht die Furien nahen, sie begehrt Selbstmord. Der Chor wirft die Möglichkeit auf, Neptun könne das Unrecht

---

als Referenztext heranzieht, obwohl (wie Schorderet selbst anmerkt) Racine diesen Text, der bis 1874 nur als Manuskript existierte, kaum gelesen haben kann. Es wäre weitaus naheliegender gewesen, auf Garniers ›Hippolyte‹ zu verweisen, den Racine kannte (s. die „Introduction“ zu ›Hippolyte‹, S. 41f.). ALAIN SCHORDERET, *Le parallélisme bucolique dans le récit de Thérèmène (Phèdre, acte V, scène 6)*, in: MARIE BURKHARDT, ANNATINA PLATTNER, ALAIN SCHORDERET (Hrsgg.), *Parallelismen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Fröhlicher*, Tübingen 2009, S. 113–127, hier bes.: S. 155 (zur Wahl der Vergleichsautoren).

<sup>58)</sup> Zum Mythos und seiner neuzeitlichen Rezeption vgl. MAX GROSSE, Phaidra, in: MARIA MOOG-GRÜNEWALD (Hrsg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (= *Der Neue Pauly, Supplemente*, Bd. 5), Stuttgart und Weimar 2008, S. 578–589.

<sup>59)</sup> Die Änderungen betreffen v.a. den ersten und den letzten Akt, wie fast alle Interpreten festhalten, die Ähnlichkeiten und Unterschiede untersuchen; Davis betont zudem, dass die Choreinlagen bei Garnier stark vom Vorbild abweichen; PETER DAVIS, *Rewriting Seneca: Garnier's Hippolyte*, in: *CML (Classical and Modern Literature)* 17.4 (1997), S. 293–318, bes. S. 298 (dort zur älteren Forschung: S. 293, Anm. 1). Des weiteren ODETTE DE MOURGUES, *L'Hippolyte de Garnier et l'Hippolytus de Sénèque*, in: D. R. HAGGIS u. a. (Hrsgg.), *The French Renaissance and its Heritage. Essays presented to Alan M. Boase*, London 1968, S. 191–202; – MAURICE GRAS, *Robert Garnier. Son art et sa méthode* (= *Travaux d'Humanisme et Renaissance* LXXII), Genf 1965, S. 62–71, hier: S. 65–67; – MARIE-MADELEINE MOUFLARD, *Robert Garnier 1545–1590, drei Bde.*, Bd. III: *Les sources*, La Roche-sur-Yon 1964, S. 21–37; – WINIFRED NEWTON, *Le Thème de Phèdre et d'Hippolyte dans la littérature française*, Paris 1939, S. 21–34, hier: S. 23–27; – sowie besonders die hier zitierte Ausgabe, die einen ausführlichen Vergleich vor dem Hintergrund des Forschungsstandes unternimmt: „Introduction“, in: GARNIER, *Hippolyte* (zit. Anm. 56), S. 11–49.

verhindern (Akt IV). Ein zitternder Bote berichtet, dass Thesees Wunsch erhört wurde: Ein Meeresungeheuer hat Hippolyte getötet. Phedre bereit und tötet sich; der Chor ruft zu Trauer auf. Thesee, der das letzte Wort hat, verkündet, dass ihm ein Alter in Reue und Bedauern bleibt (Akt V).

Thema der Tragödie ist die Liebe,<sup>60</sup>) allerdings ist es eine völlig andere Liebe als in ›Aminta‹: Ihr zentraler Ausdruck ist Phedres Neigung, und diese ist inzestuös und ehebrecherisch. Hinzu kommt Thesees wankelmütige Liebe, die für ihren Gegenstand ebenfalls tödliche Konsequenzen hat; Phedre ruft in Erinnerung, dass Thesee ihre Schwester Ariadne auf Naxos ausgesetzt und dem Tode preisgegeben hat (II: V. 423–430, 653–658). Diesen Extremen steht ein weiteres entgegen, Hippolyte will gar nicht lieben, da er die Frauen für lasterhaft hält: „Je ne sçaurois aimer vostre sexe odieux, | Je ne puis m’y contraindre, il est trop vicieux“ (III: V. 1263f.).

Phedres Neigung ist eine zweifache Strafe der Götter: Venus rächt sich an Phedre dafür, dass Phedres Großvater Helios Venus’ Liebe zu Mars entlarvte (II, Chor: V. 971–976).<sup>61</sup>) Zugleich wird Thesee gestraft: Auf seiner Fahrt in die Unterwelt hat er Minos und Pluto hintergangen; Garnier lässt ihn Pirithois (Peirithoos) dabei helfen, Proserpina, die Frau des Gottes der Unterwelt, zu rauben; Thesee ist nicht nur der traditionell Untreue, sondern begeht auch ein ‚outrage‘, wie der Geist seines Vaters, eine objektive Instanz, konstatiert (I: V. 110). Allgemein kann man eine religiös fundierte Moralisierung der ehelichen Sexualität feststellen, die im Vorbild Seneca fehlt.<sup>62</sup>)

Die Natur von Phedres Liebe erklärt sich aus ihrer Herkunft: Sie wird als monströs beschrieben, die Amme spricht von „ce monstre d’Amour“ (II: V. 470) und fordert Phedre dazu auf, es wie eine Bestie zu bändigen. Die rhetorische Dimension des Monströsen schlägt im Lauf des Stücks in ein handfestes Motiv um,<sup>63</sup>) als das Meeresungeheuer ‚real‘ Hippolytes Tod verursacht – vorher allerdings hatte es als Alptraum von Hippolyte bereits imaginäre Präsenz (s. u.). Das Monströse findet sich also auf der rhetorischen, der imaginären und der konkret motivischen Ebene der Tragödie.<sup>64</sup>) Jean-Dominique Beaudin schließt: „Ce thème de la monstruosité,

<sup>60</sup>) Sie sticht aus Garniers Werk heraus, da sie diese in einer familiären, apolitischen Form präsentiert; GRAS, Robert Garnier (zit. Anm. 59), S. 67f.

<sup>61</sup>) Diese ‚Erbschaft‘ wird bei Garnier schwächer betont als bei Seneca. Davis hebt zu recht hervor, dass ›Hippolyte‹ die zerstörerische Kraft der Liebe an sich illustriert; vgl. DAVIS, *Rewriting Seneca* (zit. Anm. 59), S. 301f.

<sup>62</sup>) So Davis, der betont, dass das Stück Phedre recht gibt, die den Göttern die Schuld an ihrer Liebe zuschreibt. Als Evidenz führt er an, dass (anders als bei Seneca) Hippolyte und Phedre im selben Akt sterben und der Chor zur Trauer um beide aufruft (V: V. 2293–2296). Vgl. ebenda, S. 315–318.

<sup>63</sup>) Ein Zwischenschritt ist die monströse Wut von Thesee: Eine Chorpassage vergleicht die „ire“ allgemein, aber klar auf Thesee bezogen, mit Schlangen und Tigern (IV: V. 1947–1958).

<sup>64</sup>) Hierin ist Garnier nicht originell, sondern folgt Seneca; vgl. GROSSE, Phaidra (zit. Anm. 58), S. 580.

omniprésent, engendre un type de tragique très particulier au théâtre de Garnier, [...] le tragique fondé sur l'horreur.“<sup>65</sup>) Und präzisiert, dass der Sinn des Wortes „horreur“ mitunter durchaus der etymologische ist: „frisson devant un prodige“.<sup>66</sup>)

Das Monstermotiv fügt sich in die doppelte Strafe folgerichtig ein. Phedres Familie wurde bereits durch Neptun gestraft: Weil ihr Vater Minos ihm ein Opfer vorenthielt, entflamte der Meeresherr Minos' Frau Pasiphae in frevlerischer Leidenschaft für einen Stier; aus dieser ging bekanntlich der Minotauros hervor, Phedres Halbbruder. Phedres Leidenschaft führt diese Linie fort, die Amme weist in geradezu sarkastischen Worten darauf hin:

Et pourquoi ne se va vostre race estoffant  
Des membres merveilleux de quelque enorme enfant?  
Les monstres trop long temps en vostre maison cessent,  
Il vous faut efforcer que quelques uns y naissent.

(II: V. 717–720)

Ein Verhältnis mit ihrem Stiefsohn würde neue Monstren hervorbringen – „[...] Nature [...] de son cours sortira!“ (II: V. 726) Und wenn Phedre von einer „innocente amour“ in der freien Natur träumt, vom „miserable joug“ der sozialen Zwänge entlastet (II: V. 519–530), könnte das oberflächlich an Tassos bukolische Natur erinnern – tatsächlich gemeint aber ist ein wilder Raum, wo das Verhalten des Menschen im wahrsten Sinne des Wortes ‚bestialisch‘ wäre, wie die Amme korrigierend festhält (II: V. 535f.). Phedre steht außerhalb der natürlichen Ordnung, und zwar auf sehr viel radikalere und aggressivere Weise, als Silvia dies tut.

Auch in Bezug auf Thesee ist das Monströse Teil eines Komplexes: Der Heros hat sich besonders durch die Bezwingung von Monstren hervorgetan, etwa des Minotauros' und des Marathonischen Stiers. Die Strafe für die Überschreitung der göttlich gesetzten Grenzen erfolgt konsequenter Weise durch Monstren,<sup>67</sup>) eines im übertragenen Sinne (Phedre) und eines im konkreten (das Meeresungeheuer).

Angesichts dieser Konstellation stellt sich die Frage, inwiefern überhaupt bukolische Elemente vorliegen. Erneut sind die Jagd und Diana zentral: Hippolyte ist ein leidenschaftlicher Jäger, der sich in die Natur zurückzieht. Durch seine Abstammung – seine Mutter Antiope war Amazone<sup>68</sup>) – und durch seinen Namen – ‚der Pferdölöser<sup>69</sup>) – ist er der Jagd verbunden. Von der Amme darauf angesprochen, beschreibt er seine Passion in der dritten Person:

<sup>65</sup>) JEAN-DOMINIQUE BEAUDIN, La monstruosité et l'horreur tragique dans l'*Hippolyte* de Robert Garnier (1573), in: *Littératures* 43 (2000), S. 47–57, hier: S. 47.

<sup>66</sup>) Ebenda, S. 52, Anm. 4.

<sup>67</sup>) Ebenda, S. 51f., 57.

<sup>68</sup>) GROSSE, Phaidra (zit. Anm. 58), S. 578; im Stück heißt er denn auch „Amazonide“ (III: V. 1599; vgl. auch II: V. 814).

<sup>69</sup>) Ebenda, S. 578.

Il s'amuse à courir ou la Biche peureuse,  
 Ou l'Ours, ou le Sanglier à la dent escumeuse.  
 Tantost las il se couche ou sur le bord d'une eau,  
 Ou dans un creux rocher d'où pend maint arbrisseau.  
 Le doux sommeil le prend entre mille fleurettes,  
 Au bruit d'une fontaine et de ses ondelettes,  
 Qui gargouillent autour, ou d'une coudre mouëlleux,  
 Ou d'une saule qui fend son chemin graveleux.

(III: V. 1225–1232)

Garnier entwirft einen typischen *locus amoenus* und verbindet den Lustort mit den Freuden der Jagd.<sup>70)</sup> Diese wird bukolisch als friedliche Tätigkeit im Freien gewendet: Sie unterscheidet Hippolyte vom Hippolytus Senecas, der die Jagd auf martialische und sehr viel blutigere Weise betreibt.<sup>71)</sup> Es kommen weitere, typische Merkmale des Arkadischen hinzu. Hippolyte wendet sich der Natur in expliziter Abgrenzung von der Stadt zu:<sup>72)</sup>

Les monts et les forests me plaisent solitaires,  
 Plus que de vos citez les troubles sanguinaires.  
 Telle façon de vivre avoyent du premier temps  
 Nos peres vertueux, qui vivoient si contens.  
 » Et certes celuy-là, qui s'escartant des villes,  
 » Se plaist dans les rochers des montagnes steriles,  
 » Et dans les bois fueillus, ne se voit point saisir,  
 » Comme les bourgeois font, d'un avare desir.  
 » L'inconstante faveur des peuples et des Princes,  
 » L'appetit de paroistre honorable aux provinces  
 » Ne luy gesne le cœur, ny l'envieuse dent,  
 » Des hommes le poison, ne le va point mordant.

(III: V. 1197–1208)

Es wird der Mythos des Goldenen Zeitalters („Nos peres vertueux“) angedeutet.<sup>73)</sup> Dem Leben in der Natur kommen dessen Qualitäten zu: Es herrscht vor allem kein Krieg – nach Ovids Version das zentrale Merkmal des Goldenen Zeit-

<sup>70)</sup> Allerdings betont Garnier deren Bedeutung weniger als Seneca, der mit einer Jagdszene beginnt und eine Jagdgesellschaft auftreten lässt, um das Gesellige und Blutrünstige der Tätigkeit zu zeigen: Zwar tritt am Ende von Akt I ein Jägerchor auf, aber das Einsame, der Rückzug an den lieblichen Ort wird bei Garnier profiliert.

<sup>71)</sup> SENECA, *Phaedra*, in: DERS., *Sämtliche Tragödien* (Lateinisch und Deutsch), übers. und erl. von THEODOR THOMANN (= Bibliothek der Alten Welt), Zürich und Stuttgart 1961, Bd. I, S. 313–401, V. 48–53, 77–80. Davis betont, dass Hippolytus eine „soldierly fashion“ habe, während Hippolyte „the innocent pleasures of the countryside“ suche; vgl. DAVIS, *Rewriting Seneca* (zit. Anm. 59), S. 305.

<sup>72)</sup> Die Bedeutung der Stellungnahme wird durch die Interpunktion (die umgekehrten frz. Anführungszeichen am Versbeginn) betont: Garnier markiert so Sätze, also Passagen von universeller Gültigkeit.

<sup>73)</sup> Bei Garniers Vorbild Seneca erwähnt Hippolytus explizit und ausführlich die „prima [...] aetas“, und als ihre ZerstörerIn gilt ihm die Frau: „sed dux malorum femina“; SENECA, *Phaedra* (zit. Anm. 71), V. 525–564.

alters<sup>74)</sup> und für Garnier als Zeitzeuge der Religionskriege besonders wichtig.<sup>75)</sup> Denn Verweise auf Bürgerkrieg durchziehen Garniers Werk, und bei ›Hippolyte‹ handelt es sich zudem um das erste Stück, das der Autor nach der Bartholomäusnacht veröffentlicht. Phillip John Usher, der die Bedeutung des zeitgenössischen Kontextes betont, sieht hierin den Grund für die deutlichen Abweichungen von den tragischen Hypotexten, die Jagddarstellung betreffend:

Already in the plays by Euripides and Seneca on which ›Hippolyte‹ is based, Hippolytus is a worshipper of Diana and is associated with hunting and the forest. Specific to Garnier, however, is how Hippolyte gives voice to a bucolic dream of peace in which the peaceful countryside stands in opposition to the war-torn city, thus resonating with Nicolas de Ronsard's notion of the tragedy itself being a substitute spectacle that stands in opposition to actual war.<sup>76)</sup>

Mittels des „bucolic dream of peace“, den Hippolyte repräsentiert und der mit ihm untergehen wird, entwirft Garnier eine sowohl nostalgische als auch utopische ideale Dimension, die für Arkadiendarstellungen typisch ist. Dieser ‚Traum‘, der im Vorzeichen des Alptraums (Akt I) und damit als gefährdet präsentiert wird, hat mehrere ästhetische Funktionen. Erstens wird er wie angedeutet in lyrischen Chorpässagen<sup>77)</sup> betont und dient damit der metrischen und musikalischen Variation. Zweitens stellen die dazu gehörigen Naturschilderungen in der Komposition des Stücks einen zentralen Kontrapunkt zum tragischen Geschehen dar, das durch die „champs ombreux“ der Unterweltlandschaften (I: V. 3) sowie das „desert sauvage“ von Thesees Exil (V: V. 2365) illustriert wird.<sup>78)</sup> In einer Welt, die von Beginn an im Zeichen von Unheil und Tod steht, ist das Arkadische der einzige Lichtblick.

Es fällt auf, dass Hippolyte offenbar selbst (noch) in den hier evozierten paradisischen Zuständen zu leben wähnt – ein Privileg, das Senecas Hippolytus nicht vergönnt ist,<sup>79)</sup> und das Hippolyte auch vor anderen pastoralen Figuren auszeichnet.

<sup>74)</sup> PUBLIUS OVIDIUS NASO, *Metamorphosen* (lat./dt.), hrsg. und übers. von GERHARD FINK (= Sammlung Tusculum), Düsseldorf und Zürich 2004, Buch I, V. 89–150.

<sup>75)</sup> Garnier wendet dieses Geschichtsmodell auf die Gegenwart an, wie das Sonnet ›A M. de Cissé‹ (1582) belegt. Dort führt er aus, in zeitgenössischen Tragödien mit antikem Stoff würden aktuelle Leiden beweint – „Pleurant nos propres maux sous feintes étrangères“ (V. 3) – und zwar jene eines Eisernen Zeitalters, das nur die Hinwendung zu Gott bezwingen könne: „C'est luy vrayment qui peut nos douleurs etouffer | Qui nous peut ramener le bon-heur en la France, | Et faire un siecle d'or de ce siecle de fer.“ (V. 12–14); ROBERT GARNIER, *Poésies diverses*, in: DERS., *Cœuvres complètes*, Bd. I, hrsg. von RAYMOND LEBÈGUE, Paris 1949, S. 207–257, hier: S. 243.

<sup>76)</sup> PHILLIP JOHN USHER, *Tragedy in the Aftermath of the Saint Bartholomew's Day Massacre: France's First Phedre and the Hope for Peace*, in: *Romance Notes* 52.3 (2012), S. 255–262, hier: S. 258.

<sup>77)</sup> Diese sind teils durch Oden von Horaz bzw. Ronsard inspiriert; MOUFLARD, *Robert Garnier* (zit. Anm. 59), Bd. III, S. 27, 288f.

<sup>78)</sup> DE MOURGUES, *L'Hippolyte* (zit. Anm. 59), S. 196f.

<sup>79)</sup> Davis betont, dass die Gestaltung des Goldenen Zeitalters bei Seneca gerade betont, dass dieses vergangen sei: Im Goldenen Zeitalter sind Jäger nicht vorgesehen, Hippolytus ist nicht Teil der evozierten idealen Welt. Hippolyte hingegen lebe im Einklang mit seinem Lebensideal; DAVIS, *Rewriting Seneca* (zit. Anm. 59), S. 305.

Der Jäger umgeht die Städte und ihre „troubles sanguinaires“ (III: V. 1198) – eine Formulierung, die direkt auf den religiös motivierten Bürgerkrieg gemünzt ist<sup>80)</sup> –, als „Citoyen des forests“ (III: V. 1039) und nicht der Polis vermeidet er zudem die Versuchungen der Habgier, des Ehrgeizes, des Scheins, des Neides;<sup>81)</sup> er sucht als „innocent“ in den Wäldern zu leben (III: V. 1213)<sup>82)</sup> – all dies sind Elemente des Bukolischen. Die Stadt als Ort des Lasters ruft dem zeitgenössischen Zuschauer die chaotischen Zustände in Frankreich<sup>83)</sup> sowie mögliche Ursachen, nämlich diverse Sünden, in Erinnerung. Der Versuch Hippolytes jedoch ist zum Zeitpunkt der dramatischen Handlung bereits im Scheitern begriffen, und er ahnt das auf Grund des einleitend geschilderten Traums: Bedauern um die bereits entschwindende schöne Natur grundiert das Stück.

Diese eher allgemeinen Vorwürfe werden in der Folge präzisiert. Manche der Eigenschaften hatte bereits der Jägerchor im ersten Akt betont:

Heureuse nostre dure vie,  
Que la faim avare de l'or,  
La haine, ny l'amour encor  
N'ont à leurs poisons asservie:  
[...]. (I: V. 309–312)

Hier wird die für Hippolyte entscheidende Qualität der Stadt erwähnt: Sie ist der Ort der Liebe,<sup>84)</sup> diese aber flieht der Frauenfeind. Seine enthaltsame Misogynie ist offensichtlich nicht problematisch: Außer Phedre und ihrer Amme stört sich niemand daran, auch ‚objektivere‘ Instanzen wie Hippolytes Großvater Egee oder die Chöre<sup>85)</sup> setzt Garnier nicht dazu ein, die Figur zu kritisieren. Daraus muss man schließen: Hippolyte ist ein tugendhafter Held.<sup>86)</sup> Als solcher verflucht er die Stadt

<sup>80)</sup> Der Begriff „troubles“ dient Garniers Zeitgenossen zur Bezeichnung der Religionskriege; USHER, *Tragedy in the Aftermath* (zit. Anm. 76), S. 259.

<sup>81)</sup> Diese Sünden seien Ausdruck einer aus Menschensicht blind wirkenden Fortuna, betont Frappier, und die „topique pastorale“ stelle sowohl Kritik als auch Gegenentwurf; LOUISE FRAPPIER, *Sénèque révisité: la topique de la Fortune dans les tragédies de Robert Garnier*, in: *Études françaises* 44.2 (2008) (Nr. „La littérature tragique en France“), S. 69–83, hier: S. 75.

<sup>82)</sup> In direkter Anlehnung an den Hippolytus von Seneca: „sed rure vacuo potitur et aperto aethere | innocuus errat.“; SENECA, *Phaedra* (zit. Anm. 71), V. 501f. Zu Unterschieden, die Reinheit betreffend, vgl. die Folge.

<sup>83)</sup> Usher betont, dass die der Tragödie vorangestellten Gedichte dem Leser nahelegen, die religiösen Konflikte ruhen zu lassen und stattdessen die rein fiktionalen Tode des Theaters zu bevorzugen. Insofern dient die Evokation des Bürgerkrieges im Stück der Erinnerung an die zeitgenössischen Wirren, der Benennung ihrer Ursachen (darauf und auf die besondere Rolle der *luxuria*, die nicht entwickelt wird, geht Usher nicht ein), sowie dem Aufzeigen von Alternativen im Ästhetischen und, so wäre zu ergänzen, im Moralischen; USHER, *Tragedy in the Aftermath* (zit. Anm. 76), passim.

<sup>84)</sup> So zunächst die Entgegnung der Amme, die Hippolyte im Auftrag ihrer Herrin zur Liebe ermuntern möchte (III: V. 1241f. und 1259–1262). Hippolyte stimmt dieser Zuordnung zu.

<sup>85)</sup> Zur Rolle des Chors s. FERRARI, *Les chœurs d'Hippolyte* (zit. Anm. 25).

<sup>86)</sup> Ähnlich DAVIS, *Rewriting Seneca* (zit. Anm. 59), S. 309.

als Ort der „luxure mechante“ (V: V. 1992).<sup>87)</sup> Den genannten Oppositionspaaren – Wald/Stadt, Reinheit/*luxuria* – entsprechen weitere: Die von Hippolyte verehrte Mondgöttin ist Helios entgegengesetzt, dem Großvater Phedres. Der mythologischen Zuordnung entsprechend gestaltet sich auch die Humoralpathologie der Figuren; Hippolyte bleibt kalt, während Phedres Liebe ihr Blut in hitzige Wallung versetzt.<sup>88)</sup>

Zentral ist die Konnotation des Waldes bzw. seiner Göttin: Die Abgrenzung von *luxuria* ruft den christlichen Kontext auf, den der Vergleich von Phedre mit einem „serpent“ verstärkt (III: V. 1579–1582). Tatsächlich wird der Wald als Ort der Unschuld entworfen. Thesee hält die Waldfauna für ungebändigt, aber immerhin von menschlichen Fehlern rein, als er – durch die Lügen irreführt – Hippolyte anklagt: „Les bestes des forests que tu cours sanguinaire, | Vivent plus chastement en leur brutal repaire“ (IV: V. 1773f.). Während bei Seneca von Venus' Gesetz, dem auch wilde Tiere gehorchten, die Rede ist,<sup>89)</sup> wird bei Garnier nur ‚chasteté‘ gesehen. Dass Hippolyte diese in Wahrheit vertritt, legt die Amme nahe, die um Hippolytes Unschuld weiß und ihn, erneut christlich, mit einem Opferlamm vergleicht (IV: V. 1857f.); als Hippolyte am Schluss seine „belle ame“ aushaucht, dann wird erneut Integrität suggeriert (V: V. 2125).<sup>90)</sup> Der Höhepunkt dieser Verklärung der Waldfauna ist in der Gestaltung des Dianamotivs zu sehen. Erneut ist der Unterschied zu Seneca aufschlussreich: Er lässt Hippolytus Diana als „diva virago“ (Phaedra, V. 54) bzw. als „arquiteneus dea“ (V. 709) bezeichnen und erwähnt ihre Leidenschaft für Endymion (Phaedra, V. 420–422, 788–794). Die von Hippolyte verehrte „chaste Diane“ (III: V. 1479) hingegen evoziert die Jungfrau Maria<sup>91)</sup> und stellt somit den denkbar stärksten Kontrast zur sündigen Phedre dar.

<sup>87)</sup> So im „Sujet de ceste tragedie.“: „[...] [Phedre] se descouvert à ce jeune seigneur, lequel (comme vertueux qu'il estoit, nourri chastement au laborieux plaisir de la chasse, loin de la mollesse et lascivité des villes) la refusa severement, detestant un si abominable desir.“ In der zitierten Ausgabe S. 59f., hier: S. 59.

<sup>88)</sup> Vgl. etwa II: V. 452–458; 699–702, 763–772, 923–928 und 974–976; sowie III: V. 997f., 1065f., 1077f., 1399–1406. Offenbar ist Seneca hier erneut Vorbild. – Es liegt ein zentraler Unterschied zu Racines Phèdre vor: Dort überwiegt der Gegensatz von Hell und Dunkel, von Sehen und Blindheit.

<sup>89)</sup> Seneca lässt Theseus die Enthaltsamkeit des Sohnes kriminalpathologisch deuten. Von seiner Amazonenmutter habe Hippolytus unmäßiges Sexualverhalten geerbt, das zwischen Keuschheit und unbesonnener Ausschweifung schwanke: „ferae quoque ipsae Veneris evitant nefas, | generisque leges inscius servat pudor.“ („Auch die wilden Tiere selbst meiden den Frevel gegen Venus, und unbewusst bewahrt ihre Schamhaftigkeit die Gesetze der Gattung.“); SENECA, Phaedra (zit. Anm. 71), V. 913f. Der Natur wird eine von Venus regulierte Ordnung zugeschrieben – in dieser Hinsicht besteht eine Ähnlichkeit zu Dafnes Ausführungen in Aminta.

<sup>90)</sup> Seneca hingegen entwirft Hippolyte als attraktiven Mann, dessen Sterben im stückweisen Zerstören seiner fatalen Schönheit besteht; vgl. SENECA, Phaedra (zit. Anm. 71), V. 761, 820–823, zum Sterben V. 1093–1111, bes. V. 1093–1096.

<sup>91)</sup> Zu beiden Punkten vgl. DAVIS, Rewriting Seneca (zit. Anm. 59), S. 308f. Davis schließt, dass Hippolytus' Misogynie und Reinheitsdrang nicht religiös begründet seien, während Garnier die Göttin zu diesem Zwecke evoziere und der „virgin Mary“ annähere.

Kurz: Der Wald und seine Bewohner stehen bei Garnier für eine christlich konnotierte Reinheit. Während Tasso den Gegensatz Natur/Kultur und damit auch jenen von Wald/Stadt vermittelt, betont Garnier ihn radikal. In ›Hippolyte‹ ist die bukolische Natur Rückzugsort *von* der Liebe: Grundlage dafür ist, dass diese in der Stadt nur in monströser Form existiert.<sup>92)</sup> Eine Figur, die eine legitime Form der Liebe aufwies, gibt es im Stück nicht: Venus wird von Phedre apologetisch evoziert (I: V. 505), Amor spielt keine Rolle, auch eheliche Liebe nicht; freilich liegt, als implizites Gegenstück zu *luxuria*, *caritas* nahe. Das Bukolische wird in ›Hippolyte‹ nur als Motivbestand und in einer verkehrten Form, als Gegen- oder Kontrastbild entwickelt: Es hebt einen negativen Zustand ins Relief, ohne explizit eigene Liebesgesetze anzubieten.

Die Fauna ist insgesamt wenig präsent. Sie zeigt sich am Rande, als das Monströse in Hippolytes bukolische Welt einbricht.

Les troupeaux expandus laisserent les campagnes,  
 Le berger pallissant s'enfuit dans les montagnes,  
 Le chasseur effroyé quitta cordes et rets,  
 Et courut se tapir dans les forests  
 Sans doute des sangliers ny des Ours, car la crainte  
 Du monstre, a dans leur cœur toute autre peur esteinte.  
 (V: V. 2043–2048)

Es ist nicht irgendeine Bevölkerung, die da flüchtet. Schäfer, Herden, Jäger: Die bukolische Welt wird auseinander getrieben – die Länge der Landschaftsbeschreibung in ›Hippolyte‹ ist auffällig<sup>93)</sup> und findet hierin ihre Erklärung. Auch die Pferde scheuen angesichts des „monstre“. Als Hippolyte sich wie sein Vater als heroischer Bezwinger eines Ungeheuers bewähren möchte, werden sie zur tödlichen Gefahr:

La frayeur les maistrise, et quoy qu'il s'évertue,  
 Il ne leur peut oster cette crainte testue:  
 Ils se dressent à mont, et de trop grand effort  
 L'escume avec le sang de la bouche leur sort.  
 Ils soufflent des naseaux, et n'ont aucune veine,  
 Nerf ny muscle sur eux qui ne tende de peine.  
 [...]
 Voicy venir le monstre, et à l'heure et à l'heure  
 Les chevaux esperdus rompent toute demeure:  
 S'eslancent de travers, grimpent au roc pierreux,  
 Pensant tousjours l'avoir en fuitte derriere eux.  
 (V: V. 2095–2106)

<sup>92)</sup> Zum Gegensatz der Figuren im Bereich der Leidenschaften vgl. CHRISTINE DE BUZON, *Morale et passions, pudeur et impudeur dans Hippolyte de Garnier*, in: EMMANUEL BURON (Hrsg.), *Lectures de Robert Garnier: Hippolyte, Les Juifves*, Rennes 2000, S. 97–111.

<sup>93)</sup> So bereits MOUFLARD, Robert Garnier (zit. Anm. 59), Bd. III, S. 34.

Die durchgehenden Pferde stehen für das Entsetzen ihres Besitzers und für die Affekte, welche die Tragödienhandlung erzeugt, sowohl bei Hippolyte als auch beim Zuschauer.<sup>94)</sup> Der Kontrollverlust des Wagenlenkers kann in Analogie gesehen werden mit dem Aussetzen des Verstands angesichts des Monströsen.<sup>95)</sup> Es sind sodann die Pferde – im Gleichnis: die unkontrollierbar gewordenen Affekte –, die Hippolyte zu Tode schleifen.<sup>96)</sup> Das liebliche Arkadien erträgt die Kollision mit dem Ungeheuren nicht, implodiert förmlich, verkehrt sich in sein Gegenteil: Hippolyte wird von den eigenen Pferden, die Teil der bukolischen Welt waren, getötet;<sup>97)</sup> vom Jäger wird er zum Wild, wie Thesee es angedroht hatte (IV: V. 1803–1822).

Die Grenze Arkadiens wird durch das Ungeheuer markiert. Drei Merkmale des Monstrums sind wichtig. Sie verteilen sich auf zwei Erscheinungen: Das Ungeheuer am Ende des Stücks wird im prophetischen Traum Hippolytes zu Anfang des Stückes angedeutet. Hippolyte träumt, dass ihm ein riesiger Löwe begegnet:<sup>98)</sup>

Ses yeux estoient de feu, qui flamboyent tout ainsi  
 Que deux larges tisons dans un air obscurci.  
 [...]
 Sa gueulle estoit horrible, et horribles ses dents  
 Qui comme gros piquets apparoissoient dedans.  
 (I: V. 175–180)

Dem Wissen der Zeit zufolge verweist ein Löwe als Traumerscheinung auf einen König:<sup>99)</sup> Damit wäre der zornig strafende Thesee am Ende des Stücks hier

<sup>94)</sup> FRANÇOISE CHARPENTIER, *Pour une lecture de la tragédie humaniste* (Jodelle, Garnier, Montchrestien), Université de Saint-Étienne 1979, S. 47. – Für die französische Renaissance-Tragödie generell ist Affekterregung durch Rhetorisierung vorrangiges Ziel. Dies belegt die zentrale zeitgenössische Poetik, ›De l'art de la tragédie‹ von Jean de La Taille (1572), die festhält, dass „larmes & miserables extremes“ Gegenstand der Tragödie seien; ihre Wirkintention „est d'esmouvoir & de poindre merueilleusement les affections d'un chascun“; JEAN DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, hrsg. von CHRISTIAN BARATAUD, Paris 2007, S. 16.

<sup>95)</sup> Hier liegt ein Anklang an Platon vor, der die Seele mit einem Wagen vergleicht: Die Vernunft ist der Wagenlenker, die Pferde sind Wille und Begierde. Vgl. PLATON, Phaidros, 246a–247e und 253c–254e, in: DERS., *Sämtliche Werke* (Griechisch/Deutsch), nach der Übers. FRIEDRICH SCHLEIERMACHERS, erg. von FRANZ SUSEMIHL, hrsg. von KARLHEINZ HÜLSER, 10 Bde., Frankfurt/M. 1991, Bd. VI: Phaidros, Theaitetos, S. 60–65 sowie 78–81.

<sup>96)</sup> Seine Jagdgefährten betrauern ihn: „Ses chiens autour de luy piteusement hurlans“ (V: V. 2137).

<sup>97)</sup> Die Hindernisse, die Hippolyte verletzen, werden so metaphorisiert bzw. personifiziert, dass die Landschaft selbst sich gegen ihn zu wenden scheint: „Et les chevaux ardents le traînent contre terre | A travers les halliers et les buissons touffus, | Qui le vont deschirant avec leurs doigts griffus: | [...]“ (V: V. 2116–2118; Hervorh. N. B.)

<sup>98)</sup> Und zwar in einem Waldtal im Dämmerlicht, laut Kommentar inspiriert vom Hölleneingang in Senecas ›Hercules furens‹; vgl. die Anm. zu I: V. 161–166 (S. 194 der zitierten Ausgabe). Vgl. ebenfalls den Kommentar von LEBÈGUE in den *Cœuvres complètes* (zit. Anm. 56), S. 250 (die Seneca-Referenz wird dort präzisiert: Phaedra (zit. Anm. 71), V. 665–672).

<sup>99)</sup> FRANÇOIS BERRIOT, *Symbolisme de l'Animal dans les Traités d'Interprétation des Songes à la fin du Moyen-Age et à la Renaissance*, in: JONES-DAVIES (Hrsg.), *Le Monde animal* (zit. Anm. 15), S. 173–187, hier: S. 182f.

präfiguriert. Entscheidend sind des Weiteren zwei besondere Merkmale der Bestie, nämlich die feurigen Augen, Sonnenattribute, die auf Phedre verweisen, und die pflockartig-spitzen Zähne. Das Traummonster ist also doppelt kodiert, deutet auf Ursache und konkreten Urheber der Strafe hin.

Dieses erste Monstrum hat nicht nur die im 16. Jahrhundert übliche „valeur divinatoire“,<sup>100</sup>) es antizipiert ganz konkret das zweite. Zwar sieht Neptuns Ungeheuer am Ende des Stücks nicht aus wie ein Löwe, sondern wie ein blauer Stier. Es weist jedoch ebenfalls eine „monstreuse taille“ (V: V. 2039) auf und auch seine Augen sind feurig: „Ses yeux estinceloient, le feu de ses naseaux | Sortoit en respirant comme de deux fourneaux [...]“ (V: V. 2033f.);<sup>101</sup>) Racine wird die Merkmale zusammenfassen und die Bestie als „Indomptable Taureau, *Dragon* impétueux“<sup>102</sup>) bezeichnen.<sup>103</sup>) Löwe und Stier teilen das Feuer des Minotauros und spitze Waffen,<sup>104</sup>) beim Stier die Hörner (V: V. 2031f., 2088) und Dornen auf dem Rücken. Hippolyte stirbt nicht daran, es ist freilich ein „tronc pointu“, der ihm den Bauch aufreißt (V: V. 2123–2126). Ein letztes gemeinsames Merkmal von Löwe und Stier: Sie schlagen Hunde und Pferde, die zahmen Tiere, die dem Jäger in beiden Szenen beistehen, in die Flucht.<sup>105</sup>)

Bereits diese ersten zwei Merkmale zeigen, dass das zweite Monstrum ebenfalls mehrfach kodiert ist: Zunächst kommt es von Neptun, entsteigt dem Meer und erinnert an den Marathonischen Stier – es ist Thesee zugeordnet.<sup>106</sup>) Eine Zwischenstellung hat der Verweis auf den Minotauros, der Thesee konnotiert, aber mehr noch Phedre, die, wie Hippolyte anmerkt, aus demselben „ventre“ hervorgegangen ist wie jener „Taureau mugissant“ (III: V. 1467f.). Es gibt weitere Charakteristika, welche die Referenz auf Phedre in den Vordergrund rücken, etwa die Feuer- und Hitzeattribute. Auch die Waffen des Ungeheuers sind von Bedeutung: Sie sind stechender Natur, man kann in ihnen ein pervertiertes Echo des Amorpfils sehen, der Phedre ihren Worten zufolge getroffen hat (II: V. 463f., 840). Zugleich

<sup>100</sup>) JEAN-DOMINIQUE BEAUDIN, *La Monstruosité* (zit. Anm. 65), S. 54.

<sup>101</sup>) Dieses Charakteristikum wird später erneut aufgegriffen (V: V. 2063).

<sup>102</sup>) JEAN RACINE, *Phèdre et Hippolyte*, in: DERS., *Œuvres complètes*, zwei Bde., Bd. I: *Théâtre – poésie*, hrsg. von GEORGES FORESTIER (= Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1999, S. 815–904, V: V. 1519 (S. 873); Hervorh. N. B.

<sup>103</sup>) Schorderets fehlerhafter Ansatz fällt an dieser Passage besonders ins Auge: Die Wiederaufnahmen von Garniers Schilderung durch Racine (der Stier, die Schuppen, das Feuer, die Fluten etc.) sind evident, Schorderets Bemühung, „huit ressemblances lexicales“ zu d'Aubigné zu etablieren, geht irr; *Le parallélisme bucolique* (zit. Anm. 57), S. 117f.

<sup>104</sup>) Davis merkt an, dass auch eine Verwandtschaft per Gleichklang besteht: Der Löwe stammt aus „Taure“ (I: V. 174) – das aber ist die weibliche Form von „Taureau“; DAVIS, *Rewriting Seneca* (zit. Anm. 59), S. 297.

<sup>105</sup>) I: V. 181–196; V: V. 2055–2060, 2089–2128, 2137f.

<sup>106</sup>) Bei Seneca ist diese Zuordnung explizit: Hippolytus kündigt selbst an, gegen das Monster kämpfen zu wollen wie sein Vater gegen den Marathonischen Stier und den Minotauros; seine Leiche ist anschließend zerfetzt, als ob letzterer sie zerrissen hätte (*Phaedra* (zit. Anm. 71), V. 1066f., 1170–1173).

ist der Verweis auf ein Jagdwerkzeug evident, auf einen Wurfspieß – Hippolytes Waffe – oder einen Pfeil: Diese Waffe richtet sich nun gegen den Jäger, der selbst zum Wild wird.<sup>107)</sup>

Der Stier ist, um zum dritten Merkmal zu kommen, ein Kulturzerstörer im elementaren Sinne: Wie andere Monstren der Mythologie, etwa der Kalydonische Eber, verstört er Anpflanzungen – zumindest im sprachlichen Bild. Denn Garnier vergleicht den Stier mit einem „tourbillon de vent“ und einem Gewitter, Elementargewalten, die Feldarbeit verwüsten (V: V. 2061–2076). Es ist entscheidend, dass der Dichter hier zwei Vergleiche einführt, deren Sinn entscheidend über das antike Vorbild Seneca hinausweist: Bildspender sind nämlich ein Feld von „espis“, also Getreide, und die „vignes“ (V: V. 2063, 2072), also hochsymbolische Nutzpflanzen. Es handelt sich um eine deutliche Referenz auf die christliche Abendmahlssymbolik, eine Bezugnahme, die von der Forschung bisher nicht beachtet wurde. Sieht man sie in einem Kontext mit der evozierten „luxure“ (V: V. 1992), so wird klar, dass das Monster zentrale christliche Werte bedroht, nämlich das rechte Verständnis der menschlichen Leiblichkeit.<sup>108)</sup> Neben den bereits genannten Hinweisen verstärken die Charakterisierung der antiken Götter,<sup>109)</sup> Verweise auf ein der Vorsehung zum Verwechseln ähnliches Schicksal<sup>110)</sup> sowie die Betonung der Reue bei Theseus<sup>111)</sup> den christlichen Kontext und legitimieren die vorgeschlagene Deutung. Das Ungeheuer bricht wie die Sünde in den Garten Eden ein und zerstört ihn. Es lässt Hippolytes bukolische Welt retrospektiv als Illusion erscheinen – die Existenz Arkadiens ist hier prekär<sup>112)</sup> und dient vor allem dazu, die Allmacht der *luxuria* zu belegen.

<sup>107)</sup> Diese Umkehrung wurde im Traum vorbereitet: Im Resümee hatte Hippolyte sich selbst mit der Beute eines Raubvogels verglichen (I: V. 215–218).

<sup>108)</sup> Mazouer, der diese Stelle nicht deutet, sieht generell zwei Theologien bei Garnier am Werke, die griechische und die christliche. Seiner Analyse nach überwiegt griechischer Fatalismus in ›Hippolyte‹ bei weitem die christlichen Anteile; CHARLES MAZOUER, La théologie de Garnier dans *Hippolyte* et *Les Juifves*: du destin à la Providence, in: BURON (Hrsg.), *Lectures de Robert Garnier* (zit. Anm. 92), S. 113–125.

<sup>109)</sup> Sie werden als allwissend (IV: V. 1899–1916) und menschlichen Verfehlungen zum Trotz gutwillig beschrieben; vgl. die Ausführungen von Egee (I: V. 73–76) und der Amme (II: V. 603–640). Positive Erwähnungen der Götter finden sich viele, vgl. hierzu den Kommentar von LEBÈGUE in den *Œuvres complètes* (zit. Anm. 56), S. 245, Anm. 6.

<sup>110)</sup> Vgl. etwa I: V. 137–142. Bei Seneca hingegen erwähnt der Chor die blinde Fortuna mehrmals; SENECA, *Phaedra* (zit. Anm. 71), V. 959–980, bes. V. 978–980, sowie V. 1123–1127. Frappier betont, dass Garnier wie viele Tragödiendichter der Renaissance heidnische und christliche Ideen verbindet: „La conception stoïcienne d’un univers ordonné par la régularité d’une Fortune qui, pour être changeante, n’en demeure pas moins prévisible, comme les cycles de la nature, fait place, au cours du texte [Les Juifves; N. B.] à la croyance chrétienne d’une Providence omnipotente et punitive.“ FRAPPIER, *Sénèque revisité* (zit. Anm. 81), S. 78 (s. auch S. 78–80).

<sup>111)</sup> Davis betont, dass bei Senecas Theseus dieser Aspekt völlig fehlt, während sich die Versuchung zum Suizid bei Garnier nicht findet – ebenfalls ein christlicher Zug; DAVIS, *Rewriting Seneca* (zit. Anm. 59), S. 312f.

<sup>112)</sup> Man kann mit Iser davon ausgehen, dass sich die Bukolik durch eine Doppelung in der Struktur auszeichnet: eine Doppelung auf der Ebene der (zugleich historischen und

## IV.

*Konklusion*

Das zerstörte Arkadien bei Garnier ist nicht dasselbe wie bei Tasso: In ›Aminta‹ vereint Arkadien Natur und Kultur, Liebe und Dichtung – darum kann die Biene Mittler sein. Das paradiesische Goldene Zeitalter ist verloren, die Schlange der Ehre kann auf individueller Ebene jedoch ebenso gebändigt werden wie der Satyr: Der Mensch kann eine Synthese bewirken. Die Tierwelt steht für die verschiedenen Grade des Menschlichen, markiert die einzelnen Stufen der menschlichen Dispositionen, aber auch die der Handlungsoptionen.

Bei Garnier hingegen stehen Stadt und Land im Konflikt, die Liebe erscheint als Schlange, Löwe oder Stier, welche die Flucht des Einzelnen in eine arkadische Unschuld zerstören und das christliche Erlösungsangebot bedrohen. ›Hippolyte‹ formuliert eine deutliche Warnung vor der *luxuria*, die gar droht, in heterodoxen, weil antik inspirierten, Fatalismus zu kippen.<sup>113)</sup> Damit aber markiert die Tierwelt nurmehr extreme Pole der Existenz, zwischen denen zu wählen kaum in der Macht des Menschen liegt.

So unterschiedlich die Ausgestaltung der bukolischen Motivik jeweils ist: Die animalische Welt ermöglicht es in beiden Fällen, die konkrete Handlung mit dem rhetorischen und dem symbolischen Register aufs engste zu verbinden; im Falle ›Amintas‹ ermöglicht sie es gar, das Rollenspiel im Drama und damit indirekt auch die Rolle der Dichtung zu veranschaulichen. Biene, Wolf und Monster reflektieren die Möglichkeiten und Gefahren menschlicher Leidenschaft – sie erlauben es, die Dimensionen des Menschlichen in der Sprache der arkadischen Motivwelt zu vermessen. Sie konkretisieren das bukolische „Modell von Realität“<sup>114)</sup> und geben ihm eine anthropologische Ausrichtung: Es werden zwei Menschenbilder um die Zentraleigenschaft der Liebe herum entworfen – Eros und *luxuria* markieren fundamentale Wertoptionen der Renaissanceanthropologie.

---

fiktionalen) Figuren; auf jener der Tropen und Klischees, die nur Ähnlichkeiten darstellten; sowie auf jener der Gattungen durch „die Inszenierung anderer Gattungen in der Ekloge“ – eine Feststellung, die sich hier umdrehen ließe zur Inszenierung der Ekloge in anderen Gattungen. In dieser Perspektive kollabiert die besagte Doppelstruktur bei Garnier mit dem Tod Hippolytes: Das Bukolische verschwindet aus der Tragödie, und damit auch die ausgestellte Fiktionalität. Iser, *Das Fiktive* (zit. Anm. 4), S. 89–92, hier: S. 90.

<sup>113)</sup> So MAZOUER, *La théologie de Garnier* (zit. Anm. 108).

<sup>114)</sup> WEHLE, *Arkadien* (zit. Anm. 5), S. 160.

